



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ  
INSTITUTO DE LETRAS E COMUNICAÇÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

CLARA ALICE DA SILVA GUIMARÃES BRASIL

**A CIDADE-PERSONAGEM DE *BELÉM DO GRÃO-PARÁ***

BELÉM  
2018

CLARA ALICE DA SILVA GUIMARÃES BRASIL

**A CIDADE - PERSONAGEM DE *BELÉM DO GRÃO-PARÁ***

Dissertação de Mestrado apresentada ao Curso de Pós-graduação em Letras do Instituto de Letras e Comunicação da Universidade Federal do Pará, como requisito para obtenção do grau de Mestre em Letras, área de concentração Estudos Literários.

Orientadora:  
Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Marlí Tereza Furtado

BELÉM  
2018

**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)**

---

B823c BRASIL, CLARA ALICE DA SILVA GUIMARÃES  
A cidade-personagem de Belém do Grão-Pará / CLARA  
ALICE DA SILVA GUIMARÃES BRASIL. — 2018.  
110 f.

Orientador(a): Prof<sup>a</sup>. Dra. Marlí Tereza Furtado  
Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Letras,  
Instituto de Letras e Comunicação, Universidade Federal do Pará,  
Belém, 2018.

1. cidade. 2. personagem . 3. Belém do Grão-Pará . 4.  
Dalcídio Jurandir . I. Título.

CDD 869.9098115

---

CLARA ALICE DA SILVA GUIMARÃES BRASIL

**A CIDADE - PERSONAGEM DE *BELÉM DO GRÃO-PARÁ***

Dissertação de Mestrado apresentada ao Curso de Pós-graduação em Letras do Instituto de Letras e Comunicação da Universidade Federal do Pará, como requisito para obtenção do grau de Mestre em Letras, área de concentração Estudos Literários.

APROVADO EM:     /     /

CONCEITO:

Banca Examinadora:

---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Marlí Tereza Furtado  
Orientadora – UFPA

---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Maria de Fátima do Nascimento  
Membro – UFPA

---

Prof. Dr. Arnaldo Franco Júnior  
Membro Externo – UNESP

Dedico este trabalho à minha família, pelo apoio e amor incondicional e, principalmente, ao meu filho Kléber João que, mesmo sem saber, fortaleceu minha caminhada.

## AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus, por ter me concedido força para chegar ao fim desta caminhada.

Ao meu marido, Luiz Brasil, pelo incentivo, companheirismo, paciência, amor, grata pelo conforto que ele me concedeu nos dias mais difíceis. Ao meu filho, Kléber João, que mesmo pequenino, veio segurar minha mão para eu continuar andando. Ao meus pais, João e Clara, que me apoiaram em todas as etapas da minha vida, sem eles, não teria completado esta façanha. Aos meus irmãos: Henrique, Kelly e Danielle, que direto ou indiretamente me auxiliaram em minha formação. Aos meus sogros, Kléber e Socorro, e minha cunhada, Érika, que me apoiaram para eu finalizar a tessitura desta pesquisa.

Agradeço, também, aos meus amigos, principalmente, Sylvia Calandrini, Fabrícia Silva, Nayana Moraes, Janete Costa, Ana Carolina Luz, que de maneiras diversas contribuíram e incentivaram em minha pesquisa. À minha orientadora, Marlí Furtado, pela paciência, dedicação e luta para que eu finalizasse esse mestrado. Ao colegiado da Pós-graduação, por ter me concedido mais tempo, à CAPES pelo apoio financeiro e, finalmente, gostaria de agradecer ao Programa de Pós-Graduação como todo, por abrir as portas para que eu pudesse realizar este sonho que era o meu MESTRADO. Proporcionaram-me mais que a busca de conhecimento acadêmico, mas uma LIÇÃO DE VIDA. Ninguém vence sozinho...

*muito obrigada*

*às pedras do caminho  
às que me atiraram  
às que revidei no auge da dor  
às que – sem pensar –  
guardei  
para o momento exato  
às que – sem pensar –  
ganhei  
e transformei*

*em arte e fato*

Valéria Tarelho

“A cidade é uma estranha senhora  
que hoje sorri e amanhã te devora”  
*A cidade ideal* – Enriquez – Bardotti – Chico  
Buarque

## RESUMO

A cidade estabelece importantes significações para a Literatura. Dessa maneira, muitos estudos apontam para essa relevância, buscando entender a relação que ela estabelece com a obra literária. Em “Belém do Grão-Pará” (1960), de Dalcídio Jurandir, isso não é diferente, pois a cidade se torna figura crucial para o enredo do romance; tanto que muitos estudiosos, como Nunes (2006), Linhares (1987), Furtado (2010), Ornela (2003), Castelo (2007), enfatizaram o papel que a cidade designa na narrativa, mais precisamente, apontaram a personificação vigente nas linhas romanesca. Considerando essa perspectiva, a iniciativa desse estudo funda-se na necessidade de ampliar essa indicação. Para isso, objetiva-se interpretar a cidade de Belém como personagem na obra “Belém do Grão-Pará”. Sendo que, para alcançar esta proposta, pretende-se observar os limites entre personagem e espaço na narrativa; compreender como a configuração da cidade pode estabelecê-la como personagem; e, paralelamente, examinar como a cidade dialoga com as demais personagens. Para tanto, procede-se à pesquisa bibliográfica sobre as diversas definições de espaço, personagens e cidades na literatura. Textos de Osman Lins (1976), Candido (2011), Santos e Oliveira (2001), Dimas (1985), Dias (1986), Briesemeister (1998), Freitag (1998) Mesquita (1986), Borges Filho (2007; 2009), Barbieri (2009), entre outros, foram imprescindíveis para a reflexão dessa proposta. Desse modo, observa-se que as fronteiras entre espaço e personagem são tênues e, principalmente, contribuem para construir o perfil da cidade, o que permite concluir que ela é personagem em “Belém do Grão-Pará”.

**Palavras-chave:** Cidade. Personagem. Belém do Grão-Pará. Dalcídio Jurandir.



## ABSTRACT

A city establishes important meanings for Literature. Thus, many studies show the relevance seeking to understand the relationship between Literature and literary work. In "Belém do Grão-Pará" (1960) by Dalcídio Jurandir, this is no different, since the city becomes a crucial figure for the novel's plot; because of that, many scholars such as, Nunes (2006), Linhares (1987), Furtado (2010), Ornela (2003), Castilo (2007), emphasized the role that the city means in the narrative, more specifically, showing the current personification in the romantic lines. Considering this perspective, the initiative of this study is based on the necessity to extend this indication. To that end, the aim is to interpret Belém city as a character in the work "Belém do Grão-Pará". However, to reach this purpose it intends to note the limits between character and space in the narrative; understanding how configuring the city can establish it as a character; and, at the same time, inspecting how the city dialogues with other characters. To that end, proceeds the bibliographic research on a range of definitions of space, characters and cities in literature. Texts by Osman Lins (1976), Candido (2011), Santos e Oliveira (2001), Dimas (1985), Dias (1986), Briesemeister (1998), Freitag (1998) Mesquita (1986), Borges Filho (2007; 2009), Barbieri (2009), among others, were essential for the reflection of this purpose. Therefore, it is observed that the bounds between space and character are subtle and, mainly, they contribute to build the profile of the city, in concluding that it is a character in "Belém do Grão-Pará".

**Keywords:** City. Character. Belém do Grão-Pará. Dalcídio Jurandir

## SUMÁRIO

<b>SEÇÃO I: INTRODUÇÃO</b> .....	<b>9</b>
<b>SEÇÃO II: PERSONAGEM E ESPAÇO</b> .....	<b>13</b>
2.1 A PERSONAGEM, ESTE SER DE PAPEL.....	13
2.2 ESPAÇOS, ESTES LUGARES DE LETRAS .....	23
<b>SEÇÃO III: FIGURAÇÃO DE CIDADES NA LITERATURA</b> .....	<b>44</b>
<b>SEÇÃO IV: ITINERÁRIOS SOBRE UMA CIDADE-PERSONAGEM</b> .....	<b>56</b>
4.1 <i>FLÂNERIES</i> DE BELÉM DO GRÃO-PARÁ: ITINERÁRIOS TRAÇADOS PELA CRÍTICA.....	56
4.2 ITINERÁRIO DAS PERSONAGENS: UMA “VISITA GUIADA” EM BELÉM.....	68
4.2.1 <i>A cidade descortina-se ao leitor</i> .....	68
4.2.2 <i>O encontro com a musa Belém</i> .....	70
4.2.3 <i>A Musa e o Menino/rapaz</i> .....	80
4.2.4 <i>A menina “quase escrava” abre a cortina da cidade real</i> .....	83
4.2.5 <i>O itinerário sobre a cidade</i> .....	86
4.2.6 <i>Os trilhos das furiosas éguas de roda, fogo e fumo</i> .....	89
4.2.7 <i>Notas dissonantes de um piano deslocado</i> .....	91
4.2.8 <i>Casas, sobrados e a cidade</i> .....	92
4.2.9 <i>Círio: os dois lados da cidade</i> .....	94
4.2.10 <i>Três janelas para a Estrada de Nazaré</i> .....	97
<b>SEÇÃO V: CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	<b>104</b>
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	<b>109</b>

## SEÇÃO I: INTRODUÇÃO

*Belém do Grão-Pará* (1960), romance do escritor Dalcídio Jurandir (1909-1979), compõe a coleção *Extremo Norte*, ciclo romanesco assim denominado por ele, escrito e publicado entre 1939 e 1978. Nessa obra, percebe-se a figura da cidade como elemento crucial para o desenvolvimento da narrativa, começando pelo próprio título – cujo nome é o mesmo da cidade onde o enredo é ambientado – e ao longo do romance; a partir dessa percepção, houve uma inquietude acerca da magnitude dessa cidade, levando-nos a refletir sobre o papel fundamental que ela estabelece na tessitura romanesca, nascendo, assim, a proposta desta pesquisa. Em decorrência disso, levantaram-se os seguintes questionamentos: como Dalcídio Jurandir constrói a cidade de Belém? Qual importância do espaço na obra? Será que vale considerar esta cidade como personagem? Quais são os limites entre personagem e espaço? Essa pesquisa trabalha com a hipótese de que a cidade de Belém se constitui como personagem na obra e que, portanto, personagem que dialoga com as demais personagens. Por isso, realizou-se uma leitura mais ampla de como Dalcídio Jurandir constrói a imagem da cidade na obra *Belém do Grão-Pará*.

Deste modo, o objetivo dessa pesquisa é interpretar a cidade de Belém como personagem de ficção. E, para isso, foi necessário observar os limites entre personagem e espaço na narrativa, para, assim, compreender como a configuração da cidade pode estabelecê-la como personagem; e, paralelamente, examinar como a cidade dialoga com as demais personagens.

Dalcídio Jurandir Ramos Pereira foi um escritor paraense que nasceu em 10 de janeiro de 1909, na Vila de Ponta de Pedras, Ilha de Marajó, e faleceu em 16 de junho de 1979, no Rio de Janeiro. Além de escritor, exerceu atividades jornalísticas, colaborando com diversos jornais, e atuou como membro do Partido Comunista Brasileiro. Sua revelação no âmbito da literatura nacional aconteceu após receber a premiação pelo livro *Chove nos Campos de Cachoeira*, em concurso promovido pelo jornal *Dom Casmurro* e pela editora *Vecchi*.

Além dessa premiação, Dalcídio Jurandir também recebeu os prêmios *Paula Brito*, da *Biblioteca do Estado da Guanabara*, e o *Luísa Cláudio de Souza*, do *Pen Club do Brasil*, pela produção do livro *Belém do Grão-Pará*. Já o prêmio *Machado de Assis* foi-lhe legado pela *Academia Brasileira de Letras* pelo conjunto da obra da coleção *Extremo Norte*, na qual fazem parte *Chove nos Campos de Cachoeira*, *Belém do Grão-Pará* e outros oito livros. Porém, mesmo com as premiações, Dalcídio Jurandir foi esquecido pelo cenário literário brasileiro e seus poucos críticos reservaram espaços mínimos para

comentar sobre sua produção. Somente nos últimos anos que suas obras ganharam destaques no âmbito acadêmico e têm sido alvos de investigação.

A importância desse estudo está, então, na necessidade de pesquisar sobre o espaço na obra *Belém do Grão-Pará*, entender a técnica e os motivos que levaram Dalcídio Jurandir a dar ênfase à cidade e sua relação com o menino Alfredo e as demais personagens. E, mais além, essa leitura contribuirá para os estudos críticos na esfera da literatura paraense, mais precisamente para os estudos dalcidianos e, também, para os estudos sobre o espaço na narrativa.

Desta forma, a metodologia consiste em buscar, na literatura sobre narratologia, os conceitos e definições sobre espaço e personagem e, assim, interpretar o espaço como personagem. Mesmo sendo abordagens diferentes, mas que ao mesmo tempo se tocam, ao tratar de espaço e personagem, procurou-se compreender os limites de cada um e evitar uma leitura tendenciosa direcionada, simplesmente, na hipótese dessa pesquisa. Leituras realizadas por diversos autores foram fundamentais para chegar a uma conclusão. E, para atingir os objetivos deste estudo, que é interpretar a cidade de Belém como personagem de ficção na obra *Belém do Grão-Pará*, de Dalcídio Jurandir, este trabalho foi dividido em etapas.

Primeiramente, realizou-se um levantamento teórico completo acerca do assunto em questão. E, enquanto relia-se a obra, a teoria estava sendo selecionada para embasar os estudos. Assim como Cândido (2004) fez em seu artigo *A Degradação do espaço*, procurou-se destacar os espaços da cidade, o que era importante para a pesquisa porque esses espaços foram investigados com o objetivo de salientar a importância deles para a obra como um todo. Quanto aos elementos que compõem esses espaços, eles têm as suas mais significativas importâncias, pois é a partir deles que serão fomentadas a sua relação com a linguagem. Assim, foram reunidos para entender como eles podem colaborar para elevar a cidade como personagem de ficção e, caso confirmado, examinar o diálogo que esta cidade/personagem tem com as demais personagens do romance. Enquanto essas etapas foram sendo cumpridas, o processo de tessitura da dissertação realizou-se. Ao fim, obteve-se o resultado da pesquisa e conclusões fundamentadas nas teorias lidas.

Quanto às seções, estas foram divididas em três, além da *Introdução* e das *Considerações Finais*, e receberam, respectivamente, os seguintes títulos: *Personagem e espaço*, com as subseções *A personagem, este ser de papel* e *Espaços, estes lugares de letras*; *Figuração de cidades na literatura*; e por último, *Itinerários sobre uma cidade-personagem*, com as subseções *Flâneries de Belém do Grão-Pará: itinerários traçados pela crítica* e *Itinerário das personagens: uma “visita guiada” em Belém*. Quanto ao

conteúdo, a primeira seção contém a apresentação desta pesquisa, expondo o surgimento e desenvolvimento desta proposta, como ela foi tecida e com que materiais.

Quanto à segunda seção, esta apresenta duas subseções que irão se ocupar, especificamente, dos conceitos de personagem e de espaço trilhados pelos estudiosos. A primeira subseção, apresenta, inicialmente, a consulta ao *Dicionário de Narratologia*, de Reis e Lopes (2002), pois apresenta vários autores que já trataram sobre o conceito de personagem, apontando, assim, caminhos para a pesquisa. Em seguida, tem-se a contribuição de Silva (2009) ao tratar do protagonismo em um romance, principalmente sobre a atuação de cidades como personagem principal. Já do livro *A personagem de ficção*, organizado por Antonio Candido, foram selecionados dois textos: *Literatura e personagem*, por Anatol Rosenfeld (2011) e *A personagem do romance*, por Antonio Candido (2011). Rosenfeld (2011) discute o caráter ficcional da obra literária, até chegar ao problema da personagem na ficção; e Candido (2011) discute como é construída a personagem no romance. Quanto às reflexões de Brait (2004), destacou-se as várias perspectivas sobre conceitos de personagens e como são abordadas ao longo do tempo. E, por último, salientam-se as discussões de Santos e Oliveira (2001), que fazem reflexões sobre o que é personagem; sendo o ponto de partida para estas reflexões a concepção de pessoa que, ao longo da história, recebeu diversas noções em diferentes épocas e sociedades; depois, abriram-se discussões sobre a personagem como ser fictício, os limites fronteiriços entre ser e não ser; chegando, assim, ao problema da *verossimilhança*.

Já o teor da subseção seguinte faz uma revisão teórica sobre conceito de espaço. Para esse fim, consultaram-se as setes designações do termo *espaço* no *Dicionário de Narratologia*, de Reis e Lopes (2002), apontando para ele como uma categoria que se constitui, no primeiro momento, por elementos físicos que compõem os ambientes da história e, no segundo momento, compreendido em sentido metafórico, envolvendo as atmosferas sociais e até as psicológicas.

Em seguida, partiu-se para as reflexões de Dimas (1985) a respeito do espaço no romance; este estudioso faz um passeio sobre a fortuna crítica acerca do espaço na literatura até chegar em Candido, quando considera o texto *A degradação do espaço* como melhor ensaio que se dedica sobre o assunto. Já Santos e Oliveira (2001), os mesmos que discutiram a questão da personagem, estudam as relações entre espaço e o conceito de *ser* e *estar*, as referências que elas necessitam e o valor que o espaço pode significar. Também se abordou o espaço associado ao texto literário e a imbricação entre tempo e espaço.

Quanto aos trabalhos de Borges Filho (2009), membro de um grupo de estudos sobre espaço chamado *Topus*, salientaram os estudos sobre espaço em diversas áreas do

conhecimento a partir dos anos sessenta. Sendo que Barbieri (2009) também vai complementar essas reflexões. Não se pode deixar de mencionar Osman Lins que apresentou importantes ponderações sobre o estudo de espaço, sendo pioneiro no Brasil. E, para finalizar essa seção sobre conceito de espaço, apresentam-se as reflexões de Borges Filho (2007), registrado no livro *Espaço e Literatura: introdução à topoanálise*, no qual ele indica outras funções do espaço na narrativa.

A terceira seção apresenta leituras de representações de cidades na literatura e inicia essa discussão com Santos e Oliveira (2001) quando apresentam Walter Benjamin e seu olhar sobre o espaço da cidade em obra de Charles Baudelaire. Logo após, abre-se a oportunidade de revisitar alguns textos que tratam de cidades, como o de Ângela Maria Dias (1986), *Os signos da cidade*, que retrata a correlação da escrita com a urbe. O de Briesemeister (1998), *Madri na literatura*, que desenvolve reflexões a respeito da percepção da cidade de Madri em três ou quatro períodos no romance e no teatro. Os textos de Bárbara Freitag (1998a, 1998b), *Lisboa e Eça de Queirós* e *O mito da megalópole na literatura brasileira*, refletem as cidades em diferentes perspectivas; a primeira expõe o rigor de Eça de Queirós em retratar as transformações sucedidas em Lisboa em sua literatura; e a segunda esmera-se no mito da megalópole em romances mais recentes: *A hora da estrela*, de Clarice Lispector; *Não verás país nenhum*, de Inácio de Loyola Brandão; e *Samba-enredo*, de João Almino; este artigo foi o que mais se aproximou das preocupações desta pesquisa e, portanto, colaborou na reflexões sobre cidade como personagem. E, por fim, Samira Nahid de Mesquita (1986) traz o texto *A cidade do Rio de Janeiro na obra de Machado de Assis*, no qual faz um estudo sobre a significância da cidade em obras de Machado.

A última seção trata do panorama crítico sobre a obra de *Belém do Grão-Pará* e é subsidiada por autores como Castilo (2007), Linhares (1987), Nunes (2006), Furtado (2010) e Ornela (2003). E, também, mostra uma interpretação da cidade de Jurandir em *Belém do Grão-Pará*, promovendo-se a reflexão sobre a figuração da cidade de Belém nesse romance, esmiuçando cada passagem, para assim entender a construção da cidade na obra e seu diálogo com outras personagens.

Por fim, nas *Considerações finais*, o leitor pode observar os fundamentos que levaram a entender Belém como cidade-personagem no romance e como o espaço é apresentado pelo narrador.

## SEÇÃO II: PERSONAGEM E ESPAÇO

Esta seção propõe-se a expor discussões de diversos autores que refletiram sobre personagem e sobre espaço, procurando entender a construção dessas categorias narrativas, especificamente, no romance. Desta forma, ela se propõe a discutir, primeiramente, conceitos sobre personagem e, depois, sobre espaço.

### 2.1 A PERSONAGEM, ESTE SER DE PAPEL<sup>1</sup>

Pensar na constituição da personagem requer investigação do que muitos estudiosos já falaram sobre o assunto. Para realizar tal trabalho, o ponto de partida desta pesquisa fundou-se na consulta ao *Dicionário de Narratologia*, de Reis e Lopes (2002), uma vez que esse dicionário oferece um conjunto de leituras que norteiam o caminho da pesquisa.

Ao verificar essa fonte, notou-se que o verbete *personagem* aparece quatro vezes. Na primeira ocorrência, explica, em cinco acepções, o que é personagem; na segunda, explica o discurso da personagem em três acepções; em seguida, as duas últimas exploram as definições de personagem plana e de personagem redonda que foram designadas por Forster. A partir dessas constatações e das leituras de cada explanação, observa-se que esse verbete alcança grande significado para o estudo da literatura, razão pela qual procurou-se entender como alguns estudiosos a discutem e conceituam.

Como explicam os referidos autores, a personagem tem certa importância para a economia da narrativa, porém, assinalam que algumas tendências do romance, como o *nouveau roman*, apontam para a crise da personagem, como se essa fosse uma simples reprodução do escritor.

Em seguida, eles demonstram a reflexão que os estudos literários promovem sobre a progressão da forma artística da personagem, que pode estar ligada à progressão dos gêneros literários e suas categorias. Neste caso, a personagem é entendida como signo que, como explica Hamon, “é constituída pela soma das informações facultadas sobre o que ela é e sobre o que ela **faz**” (HAMON, 1983, p. 20 apud REIS; LOPES, 2002, p. 315, destaque dos autores), ou seja, é formada por um conjunto de informações ao longo da narrativa até demonstrar certo perfil. Assim sendo, ao entender a personagem como signo, os autores esclarecem que ela é evidenciada, mais ainda, como unidade discreta, sujeita ao plano sintagmático e de integração. Por isso, ela faz parte de uma rede de informações

---

<sup>1</sup> Título inspirado pelo livro *Sujeito, tempo e espaço ficcionais – introdução à teoria da Literatura*, de Luís Alberto Brandão Santos e Silvana Pessôa de Oliveira, que, por sua vez, foi emprestado de Antonio Candido.

expressa no texto, implícita ou explicitamente, que contribui para a sua construção e identificação.

Com efeito, essa rede de informações é construída por traços que se relacionam em direção à configuração de uma semântica da personagem. Portanto, ela é suscetível aos processos de estruturação que estabelecem sua função e peso na economia da narrativa, isto é, ela estabelece certo relevo (protagonista, figurante etc.) e composição (personagem plana ou redonda) no enredo.

Um adendo quanto ao protagonismo em um romance é a afirmação de Silva (2009), na qual ele frisa que, em sua maioria, a personagem principal é um indivíduo cujas experiências são contadas pelo romancista, de modo que toda a narrativa está centralizada nele. No entanto, existem obras em que o protagonismo está em uma família, como em *Os Buddenbrook*, de Thomas Mann. Nesse caso, o leitor se envolverá com as intrigas de uma família através de gerações (SILVA, 2009, p. 702).

Além disso, Silva (2009) indica outros tipos de personagens centrais que um romance pode apresentar, como uma legião de homens (como em *As vinhas da ira*, de John Steinbeck), ou um elemento físico (como a mina de *Germinal*, de Zola) ou sociológico (como a miséria de um bairro em *O cortiço*, de Aluísio Azevedo) a que as personagens podem estar interligadas e submetidas. Porém, o que mais chama atenção por estar em consonância com este trabalho é, dentre esses elementos citados por Silva (2009), a atuação de cidades como personagem central de romances. Como ele comenta a seguir:

Assim acontece com os romances que Albert Thibaudet designou, não sem alguma ambiguidade, por *romances urbanos*, isto é, romances em que uma cidade não é apenas o quadro em que decorre a intriga, mas constitui, com o seu pitoresco, os seus contrastes, os seus segredos, etc. o próprio assunto romanesco. Victor Hugo parece ter sido o iniciador desta forma de romance, ao escrever *Nossa Senhora de Paris*, obra em que a grande personagem é realmente o pitoresco Paris do tempo de Luís XI. *Salambô* de Flaubert é igualmente o romance de uma cidade, de uma esplendorosa e bárbara cidade morta – Cartago. As capitais imensas e labirínticas e as sortílegas cidades de artes têm seduzido de modo especial os romancistas. Como maliciosamente observa Thibaudet, quem, ao comprar o seu bilhete de viagem, não terá dito ou pensado: <<Parto para Veneza escrever um romance?>>. Entre os romances que fazem de uma cidade de arte a sua personagem dominante, podemos citar *Bruges-la-morte* de Georges Rodenbach (SILVA, 2009, p. 702-703).

Retornando às explanações de Reis e Lopes (2002), eles declaram que o narrador é subordinado ao discurso e frequentemente profere seu ponto de vista sobre os elementos do universo narrativo. Por isso, as potencialidades semionarrativas da personagem são determinadas de acordo com seus vínculos com o narrador e com as potencialidades de representação ideológica da narrativa.



Saindo do *Dicionário de Narratologia*, segue-se a outra obra clássica importante para esse estudo, o livro *A personagem de ficção*, organizado por Antonio Candido, sendo que os dois primeiros textos serão as leituras que interessarão aqui: *Literatura e personagem*, de Anatol Rosenfeld (2011) e *A personagem do romance*, de Antonio Candido.

Rosenfeld (2011) inicia seu texto discutindo o caráter ficcional da obra literária. Em seguida, levanta três problemas para a verificação desse caráter ficcional: o ontológico, o lógico e o epistemológico. Explicando de forma concisa, pode-se afirmar que ele entende que a ficção não necessita da personagem para se constituir como tal, mas só faz essa declaração quando trata da ficção nos sentidos lógicos e ontológicos. Já quando se trata do epistemológico, o estudioso expõe que é notória a importância da personagem como ponto central, uma vez que certo objeto ou animal, ao se humanizarem através da imaginação pessoal, tende a tornar o texto mais ficcional. Portanto, para esta pesquisa, focar-se-á no debate que Rosenfeld fomenta sobre o problema epistemológico, principalmente, porque ocupa-se em refletir sobre a importância da personagem para a obra ficcional.

Como foi exposto anteriormente, Rosenfeld (2011) julga a personagem como elemento que torna o texto mais ficcional, pois ela permite que a camada imaginária se intensifique. Já na poesia lírica, a figura da personagem não emerge nitidamente; na realidade, o que sobressai nela é o “eu lírico”, que emite muito mais estados, pretendendo mais expressar a verdade, referindo-se, indiretamente, a vivências reais que foram transpassadas pela energia da imaginação e da linguagem poética, distinguindo-se, assim, da personagem narrativa, a qual ganha traços mais fortes a partir da “distensão temporal do evento ou da ação”. Desta maneira, o autor declara que a personagem tem a função mais marcante na literatura narrativa e, por este motivo, ela é o elemento mais indicativo de um texto ficcional. “É geralmente com o surgir de um ser humano que se declara o caráter fictício (ou não-fictício) do texto, por resultar daí a totalidade de uma *situação concreta* em que o acréscimo de qualquer detalhe pode revelar a elaboração imaginária” (ROSENFELD, 2011, p. 23).

E para identificar uma personagem, distinguindo-a de um ser humano, o estudioso aponta para certas palavras que são indicadoras de que se trata de uma personagem. Essas palavras, aparentemente sem importância, como “sem dúvida”, “afinal”, “decerto”, “depois-de-amanhã”, fazem o leitor participar da intimidade da personagem, isto é, a viver as experiências dela. Há outras palavras, como os verbos “pensava”, “duvidava”, “receava”, que salientam mais ainda a figura da personagem, colocando em destaque a

participação do leitor nas vivências dela, no entanto, esses termos não poderiam constar em textos históricos, ou psicológicos, pois é pouco provável que um historiador, por exemplo, use orações com advérbios de tempo, como “amanhã”, “hoje”, “ontem”, uma vez que estes termos dão noções de que há um marco zero referindo-se ao “espácio-temporal” (ROSENFELD, 2011, p. 24) da pessoa que fala ou pensa. Assim, Rosenfeld esclarece: “[...] se surgem no escrito, são possíveis somente a partir do narrador fictício, ou do foco narrativo colocado dentro da personagem, ou onisciente, ou de algum modo identificado com ela” (ROSENFELD, 2011, p. 24).

Esses termos que Rosenfeld (2011) mostrou, para exemplificar sua afirmação, foram chamados por ele de *sintomas linguísticos*, que não aparecem em todos textos ficcionais, independentemente de ser literatura narrativa. De acordo com o estudioso, esses sintomas linguísticos surgem apenas nos gêneros narrativos porque – enquanto no gênero lírico o narrador se identifica com o eu lírico e o do gênero dramático nem aparece – somente no gênero narrativo ele aparenta ser distinto da personagem. Desta maneira, o gênero narrativo apresenta forma de discurso ambígua, uma vez que nele aparecem duas vertentes simultaneamente, a da personagem e a do narrador fictício.

Esses sintomas linguísticos apresentados por Rosenfeld (2011) demonstram claramente, através da personagem, que a narrativa épica é distinta da narrativa de um historiador, de um jornalista, ou de qualquer outro enunciador real. Pois para ele o enunciador se situa no espaço-tempo das orações, colocando-o como marco zero para distinguir o que é passado e presente, e, como sujeito real do enunciado, pode-se falar de realidade tendo-o como referência e, assim, distinguir a realidade da imaginação. Já na ficção narrativa, inexistente esse enunciador real, dando lugar para um narrador fictício que compõe o universo narrado por ele, geralmente se aproximando de uma ou outra personagem, ou se posicionado como onisciente.

Rosenfeld (2011) também percebe que o pretérito não tem a mesma função dos pretéritos dos enunciados históricos, visto que tanto o narrador quanto o leitor presenciam as ações ocorridas. Na verdade, o pretérito é apenas o que ele chama de “substrato fictício da narração”, como o “era uma vez”, que tem a função apenas de simular fatos acontecidos bem longe do tempo de quem narra. A partir disso, o estudioso constata que o narrador fictício manipula a narração, uma vez que não sendo sujeito real da oração, ele passa a exercer poder sobre as ações narrativas, uma vez que ele narra pessoas (personagens), e não como um historiador, que narra de pessoas, eventos ou estados. Porém, quando o autor trata sobre o romance histórico, isto é, narradores fictícios que se referem às pessoas históricas, ele declara: “As pessoas (históricas), ao se tornarem ponto

zero de orientação, ao serem focalizadas pelo narrador onisciente, passam a ser personagens; deixam de ser objetos e transformam-se em sujeitos, seres que sabem dizer ‘eu’” (ROSENFELD, 2011, p. 26).

Outro texto do mesmo livro, *A personagem de ficção*, que é fundamental examinar, como já foi dito, pertence a Antonio Candido e chama-se *A personagem do romance*. Candido afirma que a personagem, dentro de um romance, é construída de maneira fragmentária. Tal fato alude ao mundo real, em que um vê o outro também de maneira fragmentária, o que permite ao autor salientar que isso é inerente à experiência do homem, tanto que

No romance, ela [a “visão fragmentária da personagem”] é criada, é estabelecida e racionalmente dirigida pelo escritor, que delimita e encerra, numa estrutura elaborada, a aventura sem fim que é, na vida, o conhecimento do outro. Daí a necessária simplificação, que pode consistir numa escolha de gestos, de frases, de objetos significativos, marcando a personagem para a identificação do leitor, sem com isso diminuir a impressão da complexidade e riqueza (CANDIDO, 2011, p. 58).

Além dessas simplificações ilustradas por Candido (2011), acrescenta-se também aquelas que podem estar arraigadas em pequenos detalhes, como o espaço que cerca a personagem.

Em seguida, Candido define a personagem como um ser fictício. Ele ressalta que esta definição pode parecer um paradoxo – como pode uma ficção ser? – e explica que “a criação literária repousa sobre esse paradoxo, e o problema da verossimilhança no romance depende desta possibilidade de um ser fictício, isto é, algo que, sendo uma criação da fantasia, comunica a impressão da mais lídima verdade existencial” (CANDIDO, 2004, p. 55).

Já em comparação a um ser vivo, Candido (2011) aponta a personagem como mais lógica, mas não mais simples. Pois, de acordo com ele, o romancista, por intermédio do recurso de caracterização, apresenta-a como um ser ilimitado, mas vale salientar que, no romance, ela é um ser coeso, ou seja, ela é muito mais precisa do que na própria existência.

Aqui, vale trazer outro estudo clássico que contribui para esta discussão: o livro de Beth Brait (2004), intitulado *A Personagem*. Logo nas primeiras páginas do texto, a autora inicia sua pesquisa apresentando um problema comum do termo, pois, ao consultar o *Dicionário Aurélio* e o *Dicionário Enciclopédico das Ciências da Linguagem*, organizado por Oswald Ducrot e Tzvetan Todorov, ela percebe que há um problema na definição da relação entre o conceito de personagem (ser ficcional) e o conceito de pessoa (ser vivo). Ela indica que o problema da personagem é, primeiramente, um problema linguístico, já que a personagem só existe dentro do texto. Logo, deve-se observar como ela é construída linguisticamente. Contudo, não se pode negar inteiramente a relação entre

personagem e pessoa, sendo a personagem representação de uma pessoa. Desse modo, ela sugere que para se conhecer a personagem, é necessário entender a construção dela no texto.

Retomando Candido (2011), este ainda menciona que o romance moderno tentou aumentar o grau de complexidade do ser fictício, ou seja, a tentativa de diminuir a ideia de personagem com esquema fixo, coeso. Isso é confirmado durante o percurso histórico, pois o romance moderno (do século XVIII ao começo do século XX) foi na direção das complicações da psicologia da personagem e acabou fortificando uma tendência do romance em todos os tempos,

isto é, tratar as personagens de dois modos principais: 1) como seres íntegros e facilmente delimitáveis, marcados de uma vez por todas com certos traços que os caracterizam; 2) como seres complicados, que não se esgotam nos traços característicos, mas têm certos poços profundos, de onde pode jorrar a cada instante o desconhecido e o mistério (CANDIDO, 2011, p. 60).

Em vista disso, o estudioso indica uma transformação do romance durante o século XVIII, o qual abstém-se de um enredo complicado e torna-se simples (coerente, uno), e suas personagens deixam de ser simples e tornam-se complexas.

Voltando para as reflexões de Brait (2004), a autora traz as perspectivas de reprodução e invenção ao trabalhar o universo da linguagem visual (fotografia, pinturas em tela). Deste modo, ela afirma que há fragilidade nos limites entre a reprodução fiel da realidade e a simulação do real, uma vez que na reprodução fiel da realidade, a linguagem visual, não consegue captar de forma plena a complexidade do ser humano retratado; enquanto que na invenção, ela pode mostrar diversas perspectivas da realidade. A autora, dentro deste universo visual, não definiu os limites que separam com nitidez a reprodução da invenção, mesmo quando tratou com a linguagem considerada objetiva, como é a fotografia. Porém afirmou que a personagem percorre as dobras e o viés da relação “ser reproduzido/ser inventado”, situando nessa relação a sua existência.

A autora, no terceiro capítulo do livro, intitulado *A personagem e a tradição crítica*, faz um panorama geral, em ordem cronológica, de como o conceito de personagem é abordado ao longo do tempo. Esse panorama geral auxilia na compreensão das abordagens possíveis e seus limites conceituais, sendo que a abordagem escolhida por Brait (2004) se aproxima da concepção da narrativa como um universo organizado, coerente e lógico, modo próprio de formalizar a realidade. Pode-se observar essa concepção manifestada no capítulo de seu livro *A construção da personagem*, quando ela explica os tipos de personagens. Outras abordagens oferecidas pela psicanálise, pela sociologia, pela semiótica não podem ser descartadas, mas a autora opta por uma

perspectiva mais afeiçoada à narratologia, dando destaque ao narrador, a sua posição e ao seu foco na construção da personagem; é o que se verá nos parágrafos a seguir.

Segundo Brait (2004), o texto literário é o único material eficaz em oferecer os elementos usados pelo escritor para dar consistência à sua criação e despertar reações do leitor. E, para chegar na personagem, será sempre preciso passar pelo narrador, pois este vai guiar o leitor por um universo que será criado diante de seus olhos, logo, seu posicionamento em primeira ou em terceira pessoa é fundamental para a análise.

Para a autora, o narrador funciona como uma câmera que escolhe como e quais elementos serão apresentados na narrativa ao leitor. E, desse modo, ele vai construindo a personagem, acumulando traços que funcionam como indícios da maneira de ser e agir delas. Em vista disso, ela declara que um narrador pode atuar em terceira pessoa e reproduzir um registro contínuo, portanto, ele é posto fora das ações narrativas e incumbido de reunir características das personagens que permitem perceber o modo de ser e de agir delas. Destarte, a personagem é construída ao longo do enredo, sendo que pode ser revelada sua dimensão ao leitor no desenrolar dos acontecimentos.

Além desse, existe também o narrador cujo foco narrativo é em primeira pessoa. Conforme a autora, este narrador tem como tarefa conhecer a si mesmo e expressar esse conhecimento, favorecendo a construção de personagens mais densas e complexas, como pode-se observar no romance moderno. Dentro da perspectiva da primeira pessoa, existem alguns métodos de apresentação da personagem por ela mesma. Existe a forma do diário na qual a voz do narrador não pressupõe um leitor, logo, os relatos selecionam momentos decisivos da vida da personagem. Outro recurso é o romance epistolar que, assim como nas memórias, o narrador pressupõe um receptor, por conseguinte a narrativa recupera um tempo passado. Já o monólogo interior coloca o leitor no fluir dos pensamentos de uma personagem no tempo presente da narrativa, técnica exemplificada em *Ulisses*, de James Joyce. Uma de suas características é a ausência de pontuação e um volume de sintagmas com o mínimo de sintaxe, simulando, assim, um fluxo de consciência.

O foco narrativo em primeira pessoa também possibilita estabelecer um narrador como simples testemunha, coadjuvante da ação do protagonista. A título de exemplo, isso é observado nas narrativas de Watson sobre as ações de Sherlock Holmes. Neste romance, um clima de empatia é criado entre o narrador e o protagonista, possibilitando ao leitor, através da lente do narrador, afeiçoar-se mais facilmente pelo protagonista.

Por fim, Brait (2004) declara que as personagens da literatura se manifestam de tal modo que permitem ao leitor uma sensação de que elas existiram num âmbito que as

tornam imortais, criando várias possibilidades de expressar a existência do homem no mundo.

Uma publicação mais recente que trata deste assunto ora explanado é o livro intitulado *Sujeito, tempo e espaço ficcionais*, de Santos e Oliveira (2001). Neste livro também é mencionada que a ideia de personagem de ficção se confunde com a de pessoa, pois a personagem é suasória aos olhos do leitor. Entretanto, é válido destacar que a concepção de pessoa pode variar, em razão de que, em outros períodos históricos e culturas, a visão que se tinha sobre a pessoa não era apenas estritamente biológica, mas poderia depender de outros fatores. Então, “Pode-se afirmar que a ideia de pessoa é uma *construção social*, e que, portanto, varia historicamente, manifestando-se de modo distinto em cada sociedade” (SANTOS; OLIVEIRA, 2001, p. 22, destaque dos autores).

Isto pode ser visto nas sociedades primitivas, pois, de acordo com Santos e Oliveira (2001), os indivíduos poderiam exercer a mesma função de seus antepassados na sociedade, fazendo parte, assim, de uma cadeia maior que ligava os vivos e os mortos. Sendo assim, nessas sociedades não existia a noção de individualidade. Já na sociedade greco-romana, nasceu a percepção jurídica de pessoa. Naquele momento, a pessoa era entendida como um ser social que integrava uma *polis*, um cidadão, dotado de direito e cumpridor de deveres, um ser humano regido pelas leis de sua sociedade. Mas é a partir do cristianismo que se propagou o humanismo ligado à noção de pessoa. A respeito disso, afirmam os autores:

Atribui-se ao ser uma inegável dimensão espiritual: passa-se a falar dos seres como *seres humanos*. A ideia de humanidade faz com que cada ser seja concebido não apenas de uma perspectiva particularizada (cada homem é julgado por seus pecados), mas também de uma perspectiva universalizante (os homens são iguais perante Deus). Todos os seres humanos desfrutam de uma mesma condição – que é, exatamente, a sua humanidade (SANTOS; OLIVEIRA, 2001, p. 23, destaque dos autores).

Os estudiosos comentam que, a partir do Renascimento, mas intensamente durante o século XVIII, a ideia de pessoa significa ter uma autoconsciência racional. Consoante as palavras de Santos e Oliveira (2001), essa autoconsciência racional significa que para constituir-se ser, é necessário saber o que é um ser, o que remete à máxima cartesiana “Penso, logo existo”. A partir desse ponto, fica claro que o indivíduo é vinculado a uma “identidade reflexiva única”. Nesse caso, perpetua-se a ideia de que cada indivíduo é diferente do outro; logo, tem-se a individualidade e, então, a noção de pessoa se desprende das condições divinas e passa a ter autonomia por meio do conhecimento científico. O indivíduo, a partir desse ponto, conduz seu próprio destino.

Santos e Oliveira (2001) afirmam que atualmente a ideia do individualismo ainda existe, mas aquela em que o homem tinha um poder infinito já se desfez, pois ocorre, no momento presente, um processo paulatino de fragilização do conceito de que o homem pode conduzir a si e a história, como bem esclarecem:

Várias correntes de pensamento que se corporificam em práticas sociais completas – vieram desestabilizar o império do indivíduo. A ação do homem se vê condicionada por fatores socioeconômicos, como aponta o Marxismo; o homem está submetido a ser inconsciente, como sugere a Psicanálise; subjugado à linguagem, como indica a Linguística; subordinada a determinações culturais, como ressalta a Antropologia (SANTOS; OLIVEIRA, 2001, p. 24).

Portanto, o conceito de homem como ser uno é substituído pela ideia da fragmentação do homem. Desse modo, Santos e Oliveira (2001) ponderam que, se o conceito de pessoa pode ter vários significados que dependem da sociedade que os difundem, é compreensível que essa polissemia apareça nas linhas das produções literárias dessas sociedades; destarte, os sujeitos ficcionais serão suscetíveis às visões de obras literárias de acordo com a época e cultura. “Para distintas concepções de pessoa, encontramos distintas ideias a respeito do que é um autor, uma personagem, um narrador” (SANTOS; OLIVEIRA, 2001, p. 24-25).

Mais adiante, os estudiosos conceituam a personagem como um *ser fictício*, no entanto, da mesma forma como Candido (2004), salientam que este conceito é paradoxal. Eles acrescentam que este paradoxo está na essência do conceito de personagem, pois esta, ao ser relacionada à noção de ser, apresenta diversas características que aludem à maneira como o leitor apreende a definição de ser. Assim, os estudiosos explicam:

Quando imaginamos um ser, pensamos em algo que possua, por exemplo, certa *unidade* (uma constelação dificilmente será classificada como ser), certa *constância* (um gás em contínua expansão poderia ser considerado um ser?) e determinada possibilidade de *atuação* (não costumamos achar que uma mesa é um ser, exceto se atribuímos a ela características de outros seres que conhecemos – a capacidade de pensar e de falar, por exemplo) (SANTOS; OLIVEIRA, 2001, p. 27-28, destaques dos autores).

Porém, Santos e Oliveira (2001) esclarecem que, devido à sua ficcionalidade, a personagem não é totalmente ajustada ao conceito mais comum que se tem de “ser”, pois ela pode inserir alterações nessa ideia e, por conseguinte, a personagem é formada a partir do momento em que noções singulares são agregadas à noção comum de “ser”. Os estudiosos, então, depreendem que a personagem é fruto de uma idealização de um ser que cruza os lindes do não-ser.

Nesse caso, conforme as asserções de Santos e Oliveira (2001), o que possibilita a verossimilhança em um texto literário é o equilíbrio entre dois vetores, os quais os

estudiosos chamam de *vetor reconhecimento* e *vetor estranhamento*. Esses vetores devem estar compreendidos no texto de uma tal forma que, mesmo com a inserção de absurdos no conteúdo narrativo, eles não podem causar desconforto ao leitor, a ponto de rechaçar a construção dessa personagem ou da própria narrativa; portanto, ela deve estar coerente com a lógica específica criada, isto é, um universo narrativo deve estar coerente com ele próprio e não necessariamente semelhante ao mundo real.

Esses dois modos de representar as personagens aludem à conhecida classificação, elaborada por Forster, que as diferenciam como planas e esféricas – as primeiras fazem referências a “tipos superficiais, quase caricaturas, marcados por traços fortes e invariáveis” (SANTOS; OLIVEIRA, 2001, p. 29) e as segundas têm a ver com “aquelas que apresentam uma caracterização mais analítica, mais sofisticada, uma forma de atuação cheia de nuances e contradições” (SANTOS; OLIVEIRA, 2001, p. 29). Segundo eles, essas classificações podem ter surgido justamente a partir do advento do romance moderno, no entanto, ressaltam que este modo de classificar as personagens traz à tona outra dicotomia: a profundidade e a superficialidade. Esta dicotomia foi possível graças ao surgimento e à propagação da Psicologia e da Psicanálise, uma vez que estas áreas científicas afirmam que a mente humana é profundamente complexa, passaram a atrair artistas que buscavam “formas narrativas capazes de traduzir a complexidade conflituosa e contraditória dos pensamentos, sensações e desejos de suas personagens” (SANTOS; OLIVEIRA, 2001, p. 29); culminando, assim, na intervenção dessas áreas na construção de personagens ficcionais com a finalidade de encontrar um conhecimento irrestrito do ser humano.

Essa busca incessante dos artistas possibilitou o nascimento de técnicas como, de acordo com Santos e Oliveira (2001), o fluxo de consciência, a escrita automática surrealista, a percepção total dos cubistas. Os estudiosos declaram que esses artistas procuravam um “realismo do ser”, não no sentido do real, de descrever a realidade de maneira objetiva, concreta, externa ao sujeito, mas um rascunho do que seria a transfiguração dessa realidade em subjetividade. Assim eles complementam: “Podemos encontrar tal busca – que é movida por uma obsessão quase épica – em praticamente todos os grandes escritores modernos, como Marcel Proust, Thomas Mann, Virginia Woolf e James Joyce” (SANTOS; OLIVEIRA, 2001, p. 29).

Por mais que o romance tenha adquirido a tendência de estabelecer um enredo simples com personagem complicada, como Candido (2004) já afirmou, eles explicam que essa tentativa de expressar na literatura a complexidade do ser permitiu demonstrar que este ser não pode ser apreendido de forma plena. Por esse motivo, eles afirmam que



as personagens estão sujeitas à voz do narrador; isto é, são apenas um reflexo produzido pela perspectiva do narrador. Considera-se, então, que

A literatura contemporânea tende a explorar o fato de que a personagem literária é um produto puramente verbal, um ser de papel a quem o narrador pode brincar de conceder autonomia. Nesse sentido, toda personagem é plana, pois existe somente na superfície escorregadia e vacilante da linguagem (SANTOS; OLIVEIRA, 2001, p. 30-31).

Diante do que foi exposto, se a personagem é produto da voz verbal do narrador, significa dizer que personagem é tudo aquilo que o narrador decide que é. Desse modo, é oportuno pensar que para distinguir uma personagem dos outros elementos é preciso, necessariamente, investigar como o escritor faz isso em sua obra literária.

## 2.2 ESPAÇOS, ESTES LUGARES DE LETRAS

Ao consultar o termo *espaço*, no *Dicionário de Narratologia*, de Reis e Lopes (2002), observou-se que este foi explicitado em sete designações, cujos conteúdos elucidam que ele é uma categoria fundamental para a narrativa e se constitui, no primeiro momento, por elementos físicos que compõem os ambientes onde perpassa a história.

Já no segundo momento, esse espaço pode ser compreendido em sentido metafórico, envolvendo as atmosferas sociais e até as psicológicas. Mais além, o espaço pode alcançar uma diversidade de aspectos, quando se trata de sua extensão, como por exemplo, da grandiosidade de uma cidade até um singelo espaço interior, possibilitando inúmeras representações e descrições espaciais. É desta maneira que muitos escritores foram associados aos espaços que preferiam ambientar suas narrativas.

Quanto aos espaços sociais e os psicológicos, estes são configurados da seguinte forma: os espaços sociais se estabelecem, geralmente, de acordo com a presença de personagens tipos ou figurantes, deste modo, ganham características que exprimem as intenções críticas, vícios e deformações da sociedade. Já os espaços psicológicos são compostos pelo comportamento e/ou mente perturbada das personagens, a construção desse tipo de espaço pode estar aliada à técnica do monólogo interior que possibilita uma atmosfera mais densa, sendo que os entraves interiores das personagens refletem um espaço solitário e sombrio.

Com relação à representação do espaço, esta não pode ser compreendida como mimetismo icônico da narrativa, mas definida por dois critérios: ora como espaço modelizado, resultado de uma modelização secundária. Essa representação é mediada pelo código linguístico e outros códigos presentes na narrativa; ora como espaço que contém pontos de indeterminação, que são atributos não mencionados na narrativa e que, no entanto, ficam a cargo do leitor fazer a complementação.

No que concerne à perspectiva narrativa, esta é crucial para a representação do espaço. Assim sendo, a escolha do foco narrativo é uma premissa para a descrição do espaço, ora em uma visão panorâmica do narrador, ora em uma descrição limitada e objetiva, ora focalizando a personagem internamente.

Reis e Lopes (2002) ainda explicam que o tempo é uma categoria narrativa que é bem próximo do espaço, pois este, quando subordinado à dinâmica temporal da narrativa, é atingido tanto pela conversão de um objeto em sistema de signos quanto na conversão de uma disposição espacial em uma disposição temporal. Portanto, é nesse sentido que o tempo se articula com o espaço, sendo definido como cronotopo.

Além do mais, o espaço pode ser entendido como signo ideológico, uma vez que esta categoria narrativa é dotada de potencialidades de representação semântica. Com efeito, o espaço revela uma contextura ideológica quando é possível perceber certas características de natureza social, econômica, histórica etc. Neste caso, essa contextura aponta, claro que relacionados com outros signos, para o sistema ideológico presente na narrativa.

Desse modo, viu-se, até aqui, um panorama sobre diversas concepções sobre o termo *espaço* que o *Dicionário de Narratologia* apresentou. Porém, é preciso observar outros trabalhos, como o de Antônio Dimas, *Espaço e romance*, referência nos estudos dessa temática.

De acordo com Dimas (1985), o espaço dentro de uma obra poderá ter sua importância ou não em comparação a outros elementos da narrativa. Para tanto, ele aponta três componentes em que o espaço poderá ser representado: em primeiro lugar, esse componente narrativo pode estar diluído dentro da obra e, desse modo, não tem grande importância para o enredo. Em segundo lugar, ele diz que o espaço é essencial para a ação. E, por último, descobre-se a funcionalidade e a organicidade do espaço de modo gradativo. Este último, o autor classifica-o como o mais fascinante. Por fim, ele destaca: “cabe ao leitor descobrir onde se passa uma ação narrativa, quais os ingredientes desse espaço e qual sua eventual função no desenvolvimento do enredo” (DIMAS, 1985, p. 6).

Ele ainda sustenta que alguns estudiosos tiveram obsessão pelo espaço geográfico dentro de uma obra literária e, assim, afastaram-se da crítica literária. É o caso do estudo de André Ferré sobre a *Géographie de Marcel Proust*. Ferré afasta-se da crítica literária porque seu objetivo era verificar o grau de exatidão espacial que Proust conferiu a seus romances, o que não é o caso desta proposta de análise.

Dimas (1985) ainda faz comparação entre a análise de dois estudiosos do espaço narrativo: Nathan Kranowski e Antonio Candido. Sobre o primeiro, ele afirma que o

crítico aborda o tema de forma tímida, pois se apoia demais nas críticas alheias ou, então, se contenta com a metaforização intensa do romancista. Ao contrário, Antonio Candido, em uma análise curta de *L'assomoir*, demonstra um alargamento e adensamento. Como o próprio Dimas (1985) comenta:

O ensaio de Antonio Candido não se limita à verificação esquemática da transposição do plano geo-histórico para o literário, mas, antes, tenta aprender o significado novo que brota desses mesmos espaços, a partir da manipulação pessoal e artística da palavra (DIMAS, 1985, p. 13).

De acordo com Dimas (1985), Candido aponta primeiro os espaços gerais, como a praça, o cartório, a igreja, a rua, etc. Depois, verifica os espaços menores, como os quartos, as escadas, a lavanderia, os botecos, etc. Desses espaços menores, ressalta algumas características, como o cheiro, a umidade, os vapores, as roupas, os colchões, o silêncio, a escuridão, a sujeira, etc. A partir dessas características, o autor ainda acrescenta:

Na medida em que tamanha disparidade de locais e de coisas se articula por intermédio da linguagem, o cerne mesmo da literatura, o ensaísta trabalha-a no nível preferencial das imagens (metáfora, paradoxos, hipérboles, antíteses), da semântica, da etimologia e das homofonias, arrancando desse conjunto um sistema de articulação onde tudo se toca e se transforma, num processo de contaminação recíproca interminável (DIMAS, 1985, p. 14).

Para exemplificar esse método de trabalho de Antonio Candido, Dimas (1985) apresenta um trecho da análise do crítico. Neste capítulo, para efeito de exemplificação, será salientada apenas a análise da personagem Gervaise, uma lavadeira em ambiente urbano que se esforça para agarrar-se a sua profissão. No entanto, acabará caindo nas perdições de ambientes que ela sempre evitou:

[...] poder-se-ia dizer que o seu destino constitui em passar de um líquido a outro, isto é, da água para o álcool, e assim, do trabalho para a vadiagem, da virtude para o vício, da vida para a morte, pois a água (ligada de maneira profunda à ideia de fertilidade) dá vida; e o álcool (água negativa) dá morte (CANDIDO, 1972 apud DIMAS, 1985, p. 14).

Gervaise mora em um cortiço com sua família e perde sua lavanderia – uma vez que o marido não a ajuda mais e, por isso, ela fica com o fardo de sustentar a casa – e, em virtude disso, acaba se viciando no álcool. Com essa passagem entre a água (água positiva) e o álcool (água negativa), Candido afirma que é a passagem da lavanderia para o boteco e, conseqüentemente, observa-se a correlação do espaço com a narrativa, isto é, o diálogo entre ambos. Para salientar tal afirmação, Candido (2004) trabalha com o comentário de outro teórico, Gaëtan Picon, quando este tece comentários sobre obras de Zola:

Os verdadeiros heróis da sua obra [a de Zola] não são personagens humanos, mas o pátio do Mercado Central (*Le Ventre de Paris*), a locomotiva (*La Bête Humaine*), a grande loja (*Au Bonheur des Dames*), o prédio (*Pot-Bouille*), Paris

(*Une Page d'Amour*), o teatro e a carne (*Nana*), e, em *Germinal*, mais a mina do que os mineiros. O que mobiliza essa potência sóbria é o momento em que um grupo de indivíduos se torna, pela sua reunião, semelhante a uma coisa –, e também o momento em que uma coisa, pela sua ação sobre os homens, adquire uma espécie de realidade humana. É fronteira turva do humano e o inumano, ou antes (seja alma coletiva ou alma da coisa), a força cega, a alma animal ou material daquilo que não se pode conceber (Gaëtan Picon *apud* CANDIDO, p. 66, 2004).

Neste caso, Candido (2004), ao voltar para sua análise sobre a obra *L'assomoir*, declara que, quando a família de Gervaise muda-se para o térreo do cortiço, onde tinha a oficina de lavagem de roupa, ela estava apenas encostada nele, mais voltada para a rua e para o mundo. Mas no momento em que ela se muda para o sexto andar – e também perde a lavanderia –, essa família passa a fazer parte do cortiço. Candido afirma que

Agora é incorporada [a família] em definitivo ao espaço da miséria e o vasto pardieiro se torna um personagem central, com a sua vida sórdida e desesperada, numa transformação antropomórfica do espaço que faz ver como é justa a observação de Gaëtan Picon citada mais alto (CANDIDO, 2004, p. 75).

Portanto, é perceptível o ambiente tornando-se personagem na obra e, diante do que foi exposto, nota-se como a crítica literária percebe o espaço nas narrativas. Agora, refletir-se-á sobre o percurso histórico do termo e, para isso, seguir-se-ão as considerações feitas por Santos e Oliveira (2001) que iniciam suas reflexões sobre as relações de espaço e o conceito de ser e estar.

De acordo com os autores supracitados, ao se questionar sobre a possibilidade do ser sem o estar, percebe-se que todas as vezes que se reconhece um ser, predispõe-se a relacioná-lo a diversas referências às quais ele pode estar associado. Nesse caso, os autores indicam que há a tendência de encontrar um lugar para o *ser*, isto é, conceder um espaço para ele. Portanto, “poderíamos dizer, em uma definição bastante genérica que o espaço é esse conjunto de indicações – concretas ou abstratas – que constitui um sistema variável de relações” (SANTOS; OLIVEIRA, 2001, p. 67). A partir desse ponto, os autores advertem que, ao se criar uma personagem, é preciso estabelecer um ponto que a diferencie dos outros elementos do texto:

Podemos situá-la fisicamente (criamos um espaço geográfico), temporalmente (definimos um espaço histórico), em relação a outras personagens (determinamos um espaço social), em relação às suas próprias características existenciais (concebemos um espaço psicológico), em relação a formas como essa personagem é expressa e se expressa (geramos um espaço de linguagem), e assim por diante (SANTOS; OLIVEIRA, 2001, p. 67-68).

A partir desse posicionamento, Santos e Oliveira (2001) depreendem que tanto personagem quanto espaço constituem um quadro de posicionamentos relativos; destarte, só se compreende e se admite um ser como tal porque este se distingue de outros

elementos, e logo se tende a situá-lo em um local. Essa distinção traz à tona a individualidade do ser, permitindo suscitar sua identidade. “Só compreendemos que algo é ao descobrirmos onde, quando, como – ou seja: em relação a quê – esse algo está” (SANTOS; OLIVEIRA, 2001, p. 68, destaque dos autores).

Os estudiosos seguem comentando sobre o valor que o espaço pode denotar. Neste sentido, sublinham que, quando se trata de espaço na narrativa, há a preponderância em pensar num espaço no qual a personagem se situa, nesse caso, ressaltando o valor que se dá para o espaço físico, priorizando as associações permitidas por nossos sentidos, principalmente o da visão, no caso da cultura ocidental. Dessa maneira, quando se lê um texto literário, o leitor se dispõe a pensar no espaço de maneira concreta; no entanto, Santos e Oliveira (2001) frisam que a literatura interpela o privilégio dos espaços concretos sobre outros espaços “comumente denominados de subjetivos, imaginários, ficcionais, abstratos etc.” (SANTOS; OLIVEIRA, 2001, p. 68). Os autores explicam que a literatura indaga sobre a concretude dos espaços, ou seja, ela realça a maneira como esses espaços físicos são apreendidos. Eles elucidam que:

Não existe olhar isento: quando abrimos nossos olhos, mesmo quando não há um desejo ou um interesse explícito de ver algo, projetamos significados naquilo que vemos. Tais significados não são puramente individuais, mas condicionados por um *certo modo de olhar* que é cultural. Quando, por exemplo, pensamos que aquilo que está “no alto” ocupando um lugar “superior”, possui mais valor do que aquilo que está “embaixo”, em posição “inferior”, estamos reproduzindo uma associação característica da cultura ocidental – oriunda, provavelmente, das oposições céu/terra e mente/corpo, típicas sobretudo da tradição cristã. Nossa percepção do espaço físico é assim, mediada por *valores*. A literatura é capaz de mostrar que esses valores não são imutáveis, podem ser constantemente repensados e redefinidos” (SANTOS; OLIVEIRA, 2001, p. 69, destaques dos autores).

Desse modo, os estudiosos principiam uma discussão sobre a literatura e o espaço social na qual ela é produzida. Lembram que frequentemente se anuncia que a literatura é o espelho da realidade. Mas só se pode levar em consideração essa declaração se conjecturar a ideia de que todo espelho reflete uma imagem de um objeto, sendo que esta imagem não é a cópia perfeita desse objeto. Então, a imagem seria uma maneira de representar ou realçar algumas características desse objeto.

Para ilustrar tal reflexão, os autores citam o Palácio dos Espelhos que, normalmente, é uma das atrações de parques de diversões. Chamam a atenção para esse lugar porque nele existem vários tipos de espelho que produzem diversas imagens disformes ocasionadas pela variação do grau de concavidade ou convexidade. Os autores destacam que essas deformidades nada mais são que associações da perceptibilidade ocular humana, portanto, os olhos já estão habituados a perceber a imagem de uma

determinada maneira. “Existem convenções de visualidade que fazem com que consideremos uma imagem fiel ou não ao objeto que ela representa. Um plano não mostra exatamente como somos, mas como estamos acostumados a nos pensar” (SANTOS; OLIVEIRA, 2001, p. 72).

Desse modo, Santos e Oliveira (2001) utilizam tais parâmetros para esclarecer a atuação da literatura sobre a realidade. De acordo com os autores, ela pode se apresentar como um espelho plano, pretendendo mostrar a realidade de modo factual, embora ela não alcance tal intento, uma vez que esta pretensão é utópica – “Esse é o caso do Realismo, movimento literário difundido na segunda metade do século XIX, mas cujos princípios ‘realistas’ podem ser encontrados em épocas diversas” (SANTOS; OLIVEIRA, 2001, p. 72-73). Ou então, como um espelho deformante, que modifica a imagem refletida da sociedade, abrindo novas possibilidades de dimensões dessa sociedade, tornando-a mais crítica.

Logo após, Santos e Oliveira (2001) indagam sobre a literatura ser uma reprodução da realidade e explicitam que reproduzir significa *produzir de novo*, mas, dessa vez, criando uma realidade nova. Dessa maneira, os autores demonstram que não é possível imaginar um texto desprendido de seu contexto, seja cultural, político, econômico, social. Logo, não se concebe um determinado universo sem equipará-lo ao que já se conhece. Como os autores esclarecem:

Se tentássemos imaginar, por exemplo, como seria a vida em uma outra galáxia, não tenderíamos a projetar – mesmo que através de modificações – os parâmetros que definem nossa vida aqui? Seríamos capazes de escrever uma história na qual não houvesse tempo, espaço, personagens, ação, linguagem? As narrativas de ficção científica não nos parecem falar muito mais sobre desejos e conflitos humanos básicos do que sobre uma possível outra realidade, efetivamente distinta da nossa? (SANTOS; OLIVEIRA, 2001, p. 73).

Portanto, os autores salientam que o imaginário humano está vinculado ao nosso espaço cultural, em verdade, o insólito é gerado a partir das possibilidades do que já se conhece. “A imagem nova surge da deformação da imagem que estamos acostumados a ver” (SANTOS; OLIVEIRA, 2001, p. 73).

Em seguida, os autores discutem como o espaço pode ser associado ao texto literário. Salientam que, nas narrativas literárias, esse espaço é inclinado a alusões internas ao plano ficcional, ou seja, esse espaço está explícito no texto literário, mesmo que o leitor, depois, faça relações externas do espaço literário com o espaço real; enquanto que no poema, a forma como estão dispostas as palavras no papel pode contribuir para a significação do conteúdo poético. Para esta pesquisa, as discussões serão direcionadas para o espaço nas narrativas literárias.

Para prosseguir com esta discussão, Santos e Oliveira (2001) recordam, primeiramente, que as relações de tempo e espaço eram desenvolvidas de forma dissociadas pelo escritor, principalmente no romance tradicional, como o do século XIX e início do século XX. Os estudiosos mostram que o espaço era tratado geograficamente, mais como “território demarcado, do que desdobramento de vivências” (SANTOS; OLIVEIRA, 2001, p. 78). Diante disso, o escritor tendia por dois caminhos: o espaço narrativo na qualidade de representações míticas ou, concebidos como um território peculiar. Para isso, os estudiosos demonstram que um

Bom exemplo dessa segunda tendência é o chamado “romance de 30” brasileiro, em que se objetiva efetuar a denúncia das condições de vida do meio rural, privilegiando-se, para isso, a descrição da ambientação física. Predominam, sob essa ótica, as formas de reprodução – mais do que a vivência pessoal e subjetiva – do espaço. Assim, o espaço da narrativa parece estar concentrado em cenários “reduzidos”: a paisagem agreste nordestina, os engenhos de açúcar, o pampa gaúcho. Em tais cenários, cria-se um microcosmo em função do qual vão se definindo as condições históricas e sociais das personagens, onde é possível detectar a correlação funcional entre os ambientes, as coisas e os comportamentos (SANTOS; OLIVEIRA, 2001, p. 78-9).

Os autores explanam que esse tipo de olhar sobre o espaço é determinista, pois os elementos concretos desse espaço, como a paisagem, a decoração, os objetos, subordinam o desenvolvimento da narrativa. Mas quando esse modo de ver o espaço se expande, eles dizem que há a possibilidade de considerar esse espaço como meio que acolhe configurações sociais ou psíquicas, os chamados espaço social e espaço psicológico, respectivamente.

Santos e Oliveira (2001) explicam que o espaço social é aquele que é criado com a intenção de fomentar uma crítica das mazelas sociais. Aqui, os autores citam a obra *O cortiço*, de Aluísio de Azevedo, pois este romance apresenta um espaço historicamente determinado, que é o Rio de Janeiro durante o reinado de D. João VI e D. Pedro I, e ressaltam que espaço e personagem disputam preferências e que, visivelmente, o primeiro tem grande importância para a narrativa. “O cortiço representa aspectos que definem o país todo, é o centro de convergência, o lugar por excelência em que tudo se exprime. Pretende ser, pois, uma figuração do próprio Brasil” (SANTOS; OLIVEIRA, 2001, p. 80). Já o espaço psicológico, de acordo com os autores, é geralmente criado a partir de uma mente desnordeada e apresenta um ambiente pesado, confuso e tumultuado, que é relacionado ao comportamento das personagens. Esse espaço está frequentemente associado a um suposto significado simbólico. Entretanto, os autores alertam que

Não se deve, contudo, cair na tentação de reduzir o espaço narrativo a essas duas perspectivas – uma determinista; a outra, psicológica e social – que muitas

vezes funcionam como verdadeiras camisas-de-força. Já que ambas as perspectivas podem estar imbricadas ou até mesmo indissociadas, os diversos modos de representação do espaço são dados para os quais se deve olhar com atenção. Na verdade, é preciso relativizá-los, mesmo porque, em obras literárias distintas, há diferentes padrões de produção de sentido (SANTOS; OLIVEIRA, 2001, p. 81).

Ademais, Santos e Oliveira (2001) apontam que a forma de ver os conceitos de tempo e de espaço foram influenciados pelo surgimento da Física moderna, principalmente com o advento da teoria da relatividade de Einstein, pois possibilitou converter espaço em tempo, assim como o contrário. Deste modo, os autores relatam que esta teoria proporcionou a criação de uma outra dimensão, a do espaço-tempo. Portanto, constatou-se que esses dois elementos são intrínsecos e, por isso, as diferenças entre eles não são plenas, mas é necessária a velocidade do observador para entender suas medidas, essas que não são mais exatas como outrora.

Já nas narrativas contemporâneas, os teóricos explicam que o espaço é desenvolvido através das interseções de diversos espaços-tempos vivenciados pelo indivíduo, demonstrando assim, várias dimensões e um caráter aberto. No entanto, Santos e Oliveira (2001) advertem para a sobreposição do espaço diante do tempo, que

pode, eventualmente, cancelar toda a memória, toda a história, colocando em xeque a própria identidade do sujeito. As coisas existem apenas no espaço, estabelecem distância entre si, espalham-se, formando grandes extensões. Detecta-se a necessidade de desterritorializar-se, não pertencer a lugar nenhum, estar em trânsito permanente (SANTOS; OLIVEIRA, 2001, p. 82).

Com essa reflexão sobre a não linearidade do espaço e tempo, indicam que as narrativas modernas acentuam bastante essa questão de diversidade do espaço, e geralmente as personagens são criadas em um ambiente frequentemente reordenado pela memória.

Para acrescentar fundamentos à discussão, Santos e Oliveira (2001) mencionam uma canção de Gilberto Gil, intitulada *Aqui e agora*, e comentam que, por intermédio dela, percebe-se que as categorias tempo e espaço são inseparáveis, pois, de acordo com os autores, a noção de lugar está interligada à noção de tempo e os dois termos apresentados pelos poetas, “aqui” e “agora”, são lugares. Sendo que a identidade do poeta são as próprias categorias tempo e espaço, uma vez que para constituir um ser, é preciso habitar um espaço-tempo. Desse modo, os autores questionam o referencial desses termos, se seria o instante e o lugar do emissor ou do receptor. No caso da última suposição, cada ouvinte engendraria um novo *aqui* e um novo *agora*.

Os autores ressaltam que persiste uma dificuldade em definir as categorias de tempo e espaço, pois, para eles, elas são relacionais, isto é, precisam de um referencial



que está em constante mudança. Sublinham que por mais que o tempo-espaço seja efêmero, é possível esquivar-se dessa efemeridade por meio da linguagem. Corroboram que “enquanto tudo *deixa de ser*, a linguagem permanece, o poeta pode continuar a *ser* no interior da canção. A voz do poeta pode domar a rebeldia do espaço-tempo para criar seus próprios movimentos” (SANTOS; OLIVEIRA, 2001, p. 92). Sobretudo, com esta reflexão, pode-se ir até além, e pensar que não somente o poeta, mas todo artista pode desviar-se da efemeridade do espaço-tempo por intermédio da linguagem, uma vez que por meio dela é decidido o instante que se deseja, por meio dela o artista é capaz de criar definições. Desse modo, a definição de espaço-tempo é manifestada na literatura e só por ela é possível compreender essas categorias.

Mesmo que espaço seja um conceito presente desde sempre na literatura e os estudos sobre ele no Brasil comecem com a tese de Osman Lins (comentar-se-á sobre este autor mais adiante) e, este trabalho, considerar como aporte teórico as contribuições de Dimas, não se pode deixar de mencionar as investigações recentes desenvolvidas pelo grupo de estudos *Topus*. Mais especificamente, para o início da reflexão, esta pesquisa se centrará nos trabalhos de Borges Filho (2009).

Conforme o autor, as pesquisas sobre espaço ganham força em diversas áreas do conhecimento a partir dos anos sessenta, tendo como primícias o lançamento dos livros *L'espace humain*, de George Matoré, e *La production de l'espace*, de Henri Lefebvre. A Teoria Literária também mostra interesse neste assunto e propicia seis linhas de pesquisa sobre o binômio espaço-literatura, são elas: a questão da forma espacial do escrito literário; a abordagem temática do espaço; a abordagem estruturalista; a indissolubilidade entre espaço e tempo; a relação entre o espaço da obra e o espaço da leitura; e, por último, a relação entre o espaço do escritor, real, geográfico e o espaço representado na obra. Sendo que estas duas últimas, de acordo com a percepção de Borges Filho (2009), não são as mais exploradas pelos pesquisadores. Sucintamente, o estudioso explica cada perspectiva, exibidas a seguir.

A primeira, que se dedica à questão da forma espacial do escrito literário, teve como introito um texto do norte-americano Joseph Frank, de 1945. Em seguida, o teórico reuniu vários textos posteriores, expandindo suas percepções no livro *The idea of spatial form*, de 1991. Isso permitiu o surgimento de vários adeptos, como Jeffrey Smitten e Ann Daghistany. O trabalho desse estudioso foi tão importante que Borges Filho (2009) ressalta seu pioneirismo, pois somente em 1957 o famoso livro *Poética do espaço*, de Gaston Bachelard, é publicado pela primeira vez.

Já Gaston Bachelard, este, juntamente com outros teóricos, como Jean Pierre-Richard, fez estudos que abordavam a temática do espaço. Segundo Borges Filho (2009), essa perspectiva trabalha com as figurações, alegorias que o espaço representa no texto literário.

Outra vertente é a estruturalista. Esse estudo esmera-se na estrutura do texto literário, procurando entender as técnicas usadas pelo narrador para representar o espaço; a relação entre espaço e outras categorias da narrativa; a sintaxe espacial e os recursos descritivos.

A quarta possibilidade de análise do espaço apresentada por Borges Filho (2009) é a indissolubilidade entre espaço e tempo, indicada por Mikhail Bakhtin, que as apresenta como uma só e as chama de cronotopo. Porém, o estudioso frisa que a peculiaridade de Bakhtin está em incluir aos estudos do espaço uma vertente social, pois para ele, o cronotopo está intimamente ligado à ideologia social na qual o texto foi elaborado.

A penúltima e a última abordagem sobre espaço, como já foi dito, não foram tão estudadas pelos pesquisadores. Borges Filho (2009) declara que a primeira se reporta ao espaço representado na obra e o espaço de leitura, sendo que ela pode ser encontrada esboçada apenas no escrito de Michel Butor, *O espaço do romance*, que está localizada no livro *Repertório*. Já a segunda trata da relação entre o espaço do escritor, real, geográfico, e o espaço da obra. Esse estudo ocupa-se da relação entre escritor de uma forma geográfica e sociológica.

Porém, antes de buscar entender como o espaço está organizado em um texto literário ou adotar qualquer uma das perspectivas mencionadas acima, é pertinente elucidar o conceito de espaço. Para Barbieri (2009), essa incumbência não é tão simples, pois a abrangência desse tema, envolvendo diversas áreas do conhecimento, acarreta inúmeras concepções que o apresentam de diferentes maneiras e funções, portanto, não existe apenas uma definição de espaço, cerrado em si mesmo; na mesma tendência segue o conceito de *espaço literário*. Logo, de acordo com a estudiosa, deve-se pensar em interdisciplinaridade quando se trata do tema.

Barbieri (2009) aponta outro enfoque sobre o *espaço literário*: a composição literária pode envolver diversos recursos estilísticos a fim de alcançar uma representação artística do espaço idealizado pelo autor. Desse modo, o espaço pode apresentar múltiplas referências, por exemplo, geográficas, históricas, ontológicas ou a própria tradição literária quando se refere a outros textos literários.

A variabilidade de formas e meios com que o espaço pode ser tratado ao longo de uma obra proporciona, de modo equivalente, um grande número de

possibilidades interpretativas e metodológicas. Cada uma delas pode destacá-lo sob um ou mais pontos de vista, ou seja, um trabalho que se propõe analisar o espaço em determinado romance, pode, por exemplo, explorar a contraposição entre o campo e a cidade, ou basear o estudo em uma apreciação sociológica, destacando os espaços marginalizados, por exemplo, ou ainda entender o espaço em função da ação ou de alguma personagem. Inúmeros podem ser os exemplos, assim como inumeráveis podem ser as análises. Todas, sem distinção, são diferentes possibilidades de interpretação (BARBIERI, 2009, p. 107).

Assim como Barbieri (2009) destacou, neste trabalho também não se pode deixar de lembrar de um dos principais estudiosos sobre espaço romanesco, o brasileiro Osman Lins (1976). Este autor, em sua tese de doutorado intitulada *Lima Barreto e o espaço romanesco*, apresentou importantes ponderações sobre o estudo de espaço que serão apresentadas adiante. Barbieri (2009) ressalta que a maneira como essa categoria narrativa é tratada nas obras é um aspecto pertinente para Osman Lins (1976).

Para ele, não se pode desprender espaço e tempo uma vez que são fundamentais para a estrutura narrativa. O teórico explica que as categorias narrativas são inerentes, pois, para ele, a narrativa é densa e seus componentes são entrelaçados. No entanto, ele explica que ainda assim pode-se simular uma separação de um componente e estudá-lo, investigando como ele é assimilado na obra literária e qual tratamento o narrador concede ao componente selecionado. No entanto, Lins chama atenção para o fato de que por mais que se simule um insulamento de um componente narrativo, não se pode isolá-lo e descontextualizá-lo completamente. A partir dessa proposição, Barbieri (2009) alerta que:

Recortar passagens descritivas, por exemplo, como se, mesmo isoladas, o sentido permanecesse inalterado, desconsiderando o *porquê* de elas estarem em determinado trecho do romance e o *modo* como elas foram introduzidas e compostas, é agir de forma irresponsável e desrespeitosa perante a obra e ao seu autor (BARBIERI, 2009, p. 108).

Mas, mesmo estando ciente desta percepção, não se pode deixar de apresentar os questionamentos de Lins (1976) sobre a relação e limites entre espaço e personagem, assim ele indaga:

Ora, como deveremos entender numa narrativa o *espaço*? Onde, por exemplo, acaba a personagem e começa seu espaço? A separação começa a apresentar dificuldades quando nos ocorre que mesmo a personagem é espaço; e que também suas recordações e até as visões de um futuro feliz, a vitória, a fortuna, flutuam em algo que, simetricamente ao tempo psicológico, designaríamos como espaço psicológico, não fosse a advertência de Hugh M. Lacey de que aos “denominados eventos mentais (percepções, lembranças, desejos, sensações, experiências) não podemos, em nenhum sentido habitual, atribuir localização espacial”(LINS, 1976, p. 69).

E logo em seguida, ele declara que na ficção tudo indica a existência de um espaço e, para compreendê-lo, é preciso isolá-lo dentro de limites aleatórios. Mas, mesmo quando

se confere alguns elementos da narrativa na tentativa de classificá-lo, ainda assim, suscitam-se dúvidas quanto aos liames entre as duas categorias<sup>2</sup>. Assim, o autor completa:

Há, portanto, entre personagem e espaço, um limite vacilante a exigir nosso discernimento. Os liames ou a ausência de liames entre o mesmo objeto e a personagem constituem elemento valioso para uma aferição mais justa (LINS, 1976, p. 70).

Lins (1976) ainda comenta outro ponto importante: a representação. O autor declara que o estudo do tempo e do espaço em um romance é vinculado ao mundo ficcional e não ao mundo real, deste modo, o que se vê nas linhas romanesca é um mundo imaginado que é espelho do mundo real, sendo que essa alusão ao mundo real será responsável pela verossimilhança literária. No entanto, ele destaca que esse espaço não pode necessariamente ser pensado apenas de maneira literal, somente como *espaço físico*, ele também pode ser entendido de outras maneiras, por exemplo, como *espaço social*, pois se o pesquisador não observar outras formas de espaço, ele perderia outras perspectivas interpretativas.

Outro conceito importante mencionado por Lins (1976) é o de atmosfera. Ele explica que esta acepção está associada à ideia de espaço, visto que ela é apresentada de maneira abstrata, como uma sensação, que geralmente procede do espaço, no entanto, deve-se atentar que ela não é obrigatoriamente depreendida do espaço, na verdade, é um tom emocional que o envolve suavemente, assim também como as personagens e o enredo, e isso é percebido pelo leitor através de sinais deixados propositalmente pelo escritor. O autor explica que:

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

E retornando aos comentários de Barbieri (2009), ela complementa esta acepção explicando que “O comportamento das personagens, o ritmo do texto, o espaço criado, enfim, uma série de recursos que, percebidos como um todo, podem gerar sensações de suspense, melancolia, tristeza, como se fosse possível antever o que irá acontecer nas linhas seguintes” (BARBIERI, 2009, p. 110).

Em seguida, Lins (1976) apresenta a distinção entre espaço e ambientação e seus tipos. Segundo o autor, a ambientação é um “conjunto de processos conhecidos ou

---

<sup>2</sup> Lins (1976) alude ao trecho em que o narrador relata o desconhecimento da personagem D. Casmurro “de nome e de chapéu”; será que o chapéu faz parte da personagem ou compõe o espaço?

possíveis, destinados a provocar, na narrativa, a noção de um determinado ambiente” (LINS, 1976, p. 77) e o espaço é relacionado com as experiências de mundo que levamos para esta narrativa. Portanto, ele é denotado, patente e explícito, e os dados da realidade podem alcançar dimensões simbólicas; enquanto que a ambientação é conotada, subjacente e implícita.

Quanto aos tipos de ambientação, ela pode ser *franca*, que é aquela mais descritiva e dependente do narrador, pois exibe um retrato objetivo e globalizante do local da ação; pode ser *reflexa*, aquela que evita as pausas descritivas que favorecem o vazio; dependente de um personagem passivo e pode apresentar um espaço restrito que desabrocha em várias direções; e pode ser *dissimulada ou oblíqua*, quando o espaço nasce a partir dos gestos das personagens, necessita de personagem ativa, há harmonização do espaço com a ação e emprestará uma carga de significados muitas vezes insuspeitos. Há também uma dissimulação ambiental mais complexa, quando a ação, personagem e espaço não se entregam fácil ao leitor. Porém, a partir da classificação exposta por Lins (1976), Barbieri (2009) ressalta que

A necessidade de criar categorias, tipologias para a apresentação do espaço na narrativa, logo se mostra infrutífera e mesmo desnecessária. O próprio autor encontra dificuldades em enquadrar alguns textos dentro das divisões possíveis, afirmando que pode ocorrer uma permeabilidade entre elas. De qualquer modo, o que fica evidente é que o estudioso do espaço deve observar também a questão da **perspectiva** ou **foco narrativo**, ou seja, na maioria das vezes é por meio da percepção de alguém (narrador ou personagens) que o espaço é apreendido (BARBIERI, 2009, p. 111, destaque da autora).

Por fim, Lins (1976) aponta para as funções do espaço na narrativa. Ele afirma que o espaço de uma obra literária pode ter diversos objetivos e que a descoberta de um deles não consiste que o leitor esgotou sua significância para a obra como um todo e nem seus recursos completamente. Porém, ele acentua algumas funções fundamentais, como, por exemplo, a caracterizadora.

O espaço caracterizador é em geral restrito – um quarto, uma casa –, refletindo, na escolha dos objetos, na maneira de os dispor e conservar, o modo de ser da personagem. A inserção social desta, entretanto, pode ser sugerida em grande parte por elementos exteriores, como o bairro ou a situação geográfica (claramente indicados, ou, como no conto de Marques Rebelo, apenas insinuados) (LINS, 1976, p. 98).

Sobre tal função, Barbieri (2009) explana que “O espaço serviria como um indicativo do contexto socioeconômico, definindo a classe social da personagem e poderia ainda esclarecer pontos sobre seu modo de ser, auxiliando no entendimento de suas atitudes e dos seus sentimentos” (BARBIERI, 2009, p. 111).

Outra função ressaltada por Lins (1976) é a de influenciar nas ações das personagens. Neste caso, o autor discorre que essa função geralmente está fadada ao psicológico, isto é, o espaço desempenha certa pressão sobre a personagem e esta corresponde em atos. No entanto, ele sublinha que este espaço pode atuar como propiciador ou como provocador da ação. Assim ele explica:

O fato de o espaço, em certos casos, provocar uma ação – desatando, portanto, forças ignoradas ou meio ignoradas –, relaciona-o com o imprevisto ou surpresa; enquanto isso, os casos em que o espaço propicia, permite, favorece a ação, ligam-se, quase sempre ao adiamento: algo já esperado adensa-se na narrativa, a espera de que certos fatores, dentre os quais o cenário, tornem-se afinal possível o que se anuncia (LINS, 1976, p. 101).

Além destas duas funções, Lins (1976) indica que o espaço pode funcionar apenas para situar a personagem, ou seja, apenas determinar o local em que a personagem está posicionada. Ou, então, esse espaço pode estar em desarmonia com ação da narrativa e, para ilustrar tal desarmonia, o autor apresenta a cena do enterro de Escobar em *Dom Casmurro*, de Machado de Assis. Nessa cena, há contraste da natureza (um dia luminoso) com o abalo emocional de Bentinho e a crescente dúvida de que fora enganado pela esposa.

E para ampliar as reflexões sobre os estudos do espaço, indica-se outro trabalho relevante de Oziris Borges Filho (2007), registrado no livro *Espaço e Literatura: introdução à toponálise*. Neste livro, ele aponta outras funções do espaço na narrativa, que serão expostas a seguir. Mas antes de prosseguir com tais reflexões, é pertinente esclarecer algumas considerações levantadas pelo autor.

O estudo do espaço na obra literária é chamado pelo autor de *toponálise*, esse vocábulo foi extraído do livro *A poética do espaço*, de Gaston Bachelard. Conforme Bachelard (1989 apud BORGES FILHO, 2007), a *toponálise* seria um estudo psicológico sistemático relacionado aos lugares da vida interior do indivíduo. No entanto, Borges Filho (2007) frisa que tal terminologia fora aceita para designar os estudos do espaço, mas que quando se trata da conceituação, há dissonância. Segundo o autor, a *toponálise* não envolve apenas o estudo psicológico, mas outras abordagens sobre espaço, como a sociológica, a filosófica etc. – como já foi declarado por Barbieri (2009) anteriormente, que também recorreu a Borges Filho (2007) para chegar a tal conclusão.

Outro ponto importante ressaltado por Borges Filho (2007) é quanto à distinção de *espaço* e de *lugar*, ele percebe em sua investigação que em muitas áreas do conhecimento esses verbetes ganharão distintos significados, porém o autor enfatiza que:

Do ponto de vista de uma toponálise, isto é, de uma teoria literária do espaço, acredito que a oposição entre espaço e lugar não é funcional e nada acrescenta

à teoria. Ficamos com a conceituação clássica da teoria literária. Por isso, preferimos conservar o conceito de espaço como um conceito amplo que abarcaria tudo o que está inscrito em uma obra literária como tamanho, forma, objetos e suas relações. Esse espaço seria composto de cenário e natureza. A idéia de experiência, vivência, etc., relacionada ao conceito de lugar segundo vários estudiosos, seria analisada a partir da identificação desses dois espaços sem que, para isso, seja necessário o uso da terminologia 'lugar'. Dessa maneira, não falaríamos de lugar, mas de cenário ou natureza e da experiência, da vivência das personagens nesses mesmos espaços. A esse viés experiencial, afetivo, chamaremos de **topopatia**. Voltaremos e este conceito mais à frente (BORGES FILHO, 2007, p. 22, destaque do autor).

Depois de entendidas essas primícias, voltar-se-á às funções do espaço percorridas pelo estudioso. Em conformidade com ele, a construção do espaço estabelece uma grande relevância em uma obra de arte, isso pode ser percebido tanto na encenação teatral quanto na retórica antiga. Quanto ao texto literário, essa construção desempenha diversas funções que, no entanto, o estudioso diz ser infecundo categorizar todas elas. Ainda assim, averigua algumas delas na tentativa de entender as principais e lista-as em sete, são elas: caracterizar as personagens, situando-as no contexto socioeconômico e psicológico em que vivem; influenciar as personagens e também sofrer suas ações; propiciar a ação; situar a personagem geograficamente; representar os sentimentos vividos pelas personagens; estabelecer contraste com as personagens; e antecipar a narrativa.

Submetendo-se a sequência apresentada acima, tratar-se-á do primeiro espaço identificado por Borges Filho (2007) cuja função é caracterizar as personagens, situando-as no contexto socioeconômico e psicológico em que vivem. O autor explica que este tipo de espaço tem a tarefa de antever quais serão os comportamentos da personagem antes de apresentar seus atos ao longo da narrativa. Esses comportamentos são sinalizados no espaço em que ela vive, geralmente em sua residência ou em lugares que costuma frequentar; esse tipo de espaço, e outros que serão vistos adiante, são os mesmos que Lins (1976) identificou e que já foi anunciado anteriormente. Para ilustrar o espaço *caracterizador*, Borges Filho (2007) lembra da descrição que o narrador faz do quarto de Fernando Seixas no romance *Senhora*, de José de Alencar. De acordo com o autor, é visível a personalidade de Seixas através do contraste que existe entre os objetos desgastados e os vestuários luxuosos que compõem seu quarto, desse modo, o narrador ressalta que o espaço sinaliza o comportamento da personagem que é dissimular seu estado financeiro real.

Já o segundo tipo de espaço tem a função de induzir a personagem a atuar de determinado modo. Como exemplificação, Borges Filho (2007) cita os romances naturalistas e, para ser mais específico, ele aponta a personagem Jerônimo de *O cortiço*, de Aluísio Azevedo. No romance, ele é proveniente de Portugal e é caracterizado como

o mais trabalhador dentre os demais moradores do cortiço. Porém, com o convívio, vai sendo modificado pelo espaço até se tornar um trabalhador desleixado. Logo, percebe-se que o espaço está transformando a personagem. Borges Filho (2007) ainda acentua que existem obras literárias em que a personagem terá comportamentos distintos de acordo com o espaço que ocupa e, já em outras, a personagem pode transformar o espaço em que vive.

Quanto à terceira função espacial, o estudioso a designa como simples, pois é um espaço que facilita a ação que será desenvolvida pela personagem. Nessa situação, o espaço não influencia a personagem, ela é submetida por outras razões a atuar de determinado modo. Mas isso só é possível em circunstância do espaço, pois este proporciona a execução da ação. O romance *O guarani* apresenta este tipo de espaço, uma vez que o herói Peri ocupa um espaço propício para as suas movimentações como correr, saltar, atirar flechas, etc. Isso é possível graças ao lugar que é aberto e amplo.

O espaço em que situa a personagem geograficamente apresenta uma função literal para a obra literária, uma vez que ele apenas indica o lugar em que a ação aconteceu. Neste caso, Borges Filho (2007) o retrata como factual, pobre, porque não permite uma alegoria com as personagens, apenas situa o leitor onde ocorreu a ação da narrativa.

Quando os espaços são passageiros, isto é, eventuais, sendo que há uma correlação entre o espaço e os sentimentos da personagem, o estudioso explica que a função desse espaço é de representar os sentimentos vividos pelas personagens. Ele demonstra tal função com a seguinte hipótese de espaço literário:

[...] teremos uma cena de alegria que se passa sob o sol fresco de um fim de tarde, brilhante, num céu com poucas nuvens e passarinhos voando. Parece que, como a personagem, a natureza está alegre, portanto há uma relação de homologia entre personagem e espaço. Trata-se de um espaço homólogo (BORGES FILHO, 2007, p. 40).

Quanto à penúltima função apresentada por Borges Filho (2007), ocorre o contrário do que foi apresentado anteriormente, portanto, não acontece uma íntima relação entre o espaço e a personagem, de fato, o que ocorre é discrepância entre os sentimentos da personagem e o espaço, a essa função o autor diz que o espaço estabelece contraste com as personagens, logo, a associação entre ambas é de heterologia, um espaço heterólogo.

A última função espacial tem a tendência de antecipar a narrativa por meio de sinais que compõem o espaço, nesse caso, o estudioso diz que há uma prolepse espacial. Assim ele explica: “[...] suponhamos que o herói está se escondendo de seu algoz. O



narrador, ao apresentar o espaço em que o herói se encontra, mostra-nos uma faca em cima de uma mesa. Momentos depois, é justamente aquela faca que servirá para a defesa do herói” (BORGES FILHO, 2007, p. 41).

Depois de explanar as funções do espaço, o autor segue dissertando sobre a relação entre espaço e enredo. Para ele, enredo é “a totalidade dos fatos, das ações que ocorrem dentro da narrativa. Há muitas terminologias para designar essa parte da narrativa, preferimos a palavra enredo por nos parecer a mais prática e usual” (BORGES FILHO, 2007, p. 42).

Usualmente, o enredo é constituído de quatro etapas que é chamado de percurso espacial. Porém, o autor ressalta que a narrativa moderna há algum tempo realiza diversas tentativas de reinventar a estrutura do enredo. Apesar disso, algumas dessas partes ainda se manifestam, logo, é atribuição do topoanalista discerni-las, associando-as aos espaços em que surgem. Esse percurso apresenta quatro etapas: o espaço inicial, o espaço da complicação, o espaço do clímax e o espaço final. A seguir, essas etapas serão explicitadas.

Geralmente, a parte inicial do enredo de uma narrativa é chamada de exposição ou apresentação, na qual o leitor tem seus primeiros contatos com as personagens, com os fatos iniciais, assim como com o primeiro espaço da narrativa. Borges Filho (2007) nomeia este espaço como *espaço inicial* e que o topoanalista precisa, além de reconhecê-lo e apreender suas características, considerar a sua importância para o desenvolvimento da narrativa. E ainda acrescenta que esse espaço inicial da narrativa pode ser comparado com o espaço final, com a finalidade de entender os efeitos de sentido que ambos podem gerar.

A segunda parte de enredo é a complicação, pois acontece uma ruptura na conjuntura inicial, movimentando a narrativa. O estudioso, então, levanta algumas indagações

[...] em que espaço ocorre essa quebra da situação inicial e qual o efeito de sentido que ele provoca dentro da narrativa. Será o espaço inicial o mesmo da complicação? São diferentes? Por quê? Já que se pode ter mais de uma complicação dentro de uma narrativa também se pode ter mais de um espaço vinculado a ela. Cumpra analisá-los e verificar suas inter-relações (BORGES FILHO, 2007, p. 43).

A penúltima parte de um enredo é o clímax. Este é o ponto em que a ação atinge seu momento crítico, momento decisivo e de maior tensão, tornando o desfecho inevitável. O autor explica que neste ponto da narrativa o topoanalista deve se questionar quanto à organização espacial e os sentidos que ela pode gerar para a economia da narrativa. Assim Borges Filho (2007) interpela: “Por que o narrador escolheu

determinado espaço para situar personagens e ação e não outro?” (BORGES FILHO, 2007, p. 43). E por fim, chega-se ao desfecho, que é a solução do conflito ocasionado pelas ações das personagens. Assim escreve o estudioso:

Resta analisar qual é o espaço em que isso ocorre. É o mesmo espaço em que ocorre uma das outras partes do enredo? Existe essa coincidência ou não? Quais os efeitos de sentido daí decorrentes? O espaço inicial, por exemplo, é o mesmo do espaço final? Houve alguma metamorfose nesse espaço entre o início e o fim da narrativa? Enfim, a relação entre as partes do enredo e o percurso espacial favorece inúmeras reflexões que possibilitam a interpretação profunda do texto literário (BORGES FILHO, 2007, p. 43-44).

Depois de explanadas as funções do espaço e a relação entre espaço e enredo, Borges Filho (2007) tece comentários sobre a toponálise. Segundo ele, a toponálise é uma forma de topografia literária, isto é, uma investigação dos espaços que compõem a narrativa, logo, o autor declara que a toponálise é o primeiro trabalho que o pesquisador deve realizar. Desta maneira, ele apresenta critérios de divisão.

No entanto, antes de dissertar sobre tais critérios, o estudioso chama atenção para as ponderações ressaltadas por Bourneuf e Ouellet (1976 apud BORGES FILHO, 2007, p. 44) sobre os deslocamentos que uma narrativa pode apresentar. Conforme os autores, algumas narrativas podem se ater em um único espaço, ter uma quantidade determinada de lugares ou simplesmente ter seus limites nas memórias do escritor. Diante disso, Borges Filho (2007) salienta que esses deslocamentos devem ser detectados pelo toponalista, uma vez que eles iniciam um novo tipo de espaço, logo, o pesquisador deverá se atentar para tal fenômeno a fim de entender sua associação com as personagens e ação.

O autor também declara que, ao analisar um texto, deve-se obedecer uma segmentação, como, por exemplo, a segmentação que pode ser encontrada na análise do discurso na linha francesa. Nessa segmentação, nota-se que ela não pode ser dividida visualmente – em parágrafos, na prosa; ou em estrofes, na poesia –, mas a partir de temas que podem estar presentes de diversas maneiras, basta o pesquisador compreender suas variações. No estudo do espaço, isso não é distinto, é preciso segmentar o texto para examinar as partes e entender seu papel para o todo. Porém, o autor alerta que

às vezes não é possível segmentar o texto. Ele forma um todo indivisível. Principalmente, se for um texto curto: um conto, uma crônica ou um poema. Por outro lado, devemos estar atentos para não dividirmos demasiadamente um texto, caindo num erro a que poderíamos chamar atomização. Nesse erro, o analista perde o caráter unitário do texto (BORGES FILHO, 2007, p. 45-46).

Apesar de a segmentação tratada ser temática, o autor se preocupará em investigar, evidentemente, o segmento espacial, uma vez que se propôs a estudar o espaço. Dessa maneira, ele declara que “devemos verificar se no texto há grandes e/ou pequenas movimentações vinculadas ao espaço” (BORGES FILHO, 2007, p. 46). Para isso é necessário examinar se é possível dividir a narrativa em macro e microespaços. Prosseguindo em seu raciocínio, o autor explica essas duas classificações. Quanto ao macroespaço, ele ilustra que

Às vezes, o texto pode ser dividido em dois grandes espaços, tais como: o campo e a cidade como acontece no romance de Eça de Queiroz *A cidade e as serras*. Há outras maneiras ainda, por exemplo, será que no texto analisado encontramos oposição entre regiões? norte-sul, leste-oeste? Existem ainda a possibilidade de oposição entre continentes como, por exemplo, Europa-América. A esses espaços maiores, polarizados em regiões ou países, podemos chamar de macroespaços (BORGES FILHO, 2007, p. 46).

No entanto ele ressalta que o texto narrativo não precisa, necessariamente, ter macroespaço. Findo esse ponto, se caso a narrativa apresentar, o topoanalista analisará os microespaços. O autor explica que essa etapa apresenta dois tipos fundamentais de espaço, o cenário e a natureza. No entanto, o conjunto de particularidades que esses espaços apresentam e como estão organizados no texto podem, de maneira subjetiva, tornar-se ambiente, paisagem ou território, algumas vezes. Nesse caso, é necessário explicar cada conceito.

Conforme o estudioso, cenários são “os espaços criados pelo homem. Geralmente, são os espaços onde o ser humano vive. Através de sua cultura, o homem modifica o espaço e o constrói a sua imagem e semelhança” (BORGES FILHO, 2007, p. 47). O autor entende que o pesquisador deve fazer um levantamento desses espaços (como a casa e seus cômodos, a rua, os meios de transporte, escola, o labirinto, os cafés, o cinema, a igreja etc.) assim como os temas e suas importâncias para a narrativa. Já a natureza tem sentido inverso de cenário, pois ela se constitui de espaços que não foram construídos pelo homem, por exemplo, o rio, o mar, o deserto, a floresta etc. Ao serem estudados numa obra literária, o pesquisador deve entender os efeitos de sentido que eles podem causar na narrativa. É também importante destacar que a narrativa pode oferecer espaços híbridos, ou seja, lugares que contém tanto cenário quanto natureza e, como ilustração, o autor apresenta os jardins de uma residência. Em seguida, ele explica que o próximo passo para o pesquisador é compreender como esses microespaços são figurados e se eles podem ser considerados como ambiente, paisagem ou território.

Quanto ao ambiente, Borges Filho (2007) apresenta várias perspectivas de conceito de diversas áreas, porém, para os estudos espaciais, ele adota a seguinte

perspectiva: ambiente será a associação entre cenário ou natureza com um clima psicológico. Como exemplo, o autor recorreu à seguinte simulação de texto literário: se num determinado trecho da obra literária houver uma configuração em que a narrativa apresenta chuvas, trovão, vento forte, apenas se tem a representação de um clima meteorológico, logo, um espaço nomeado de natureza. Mas, se caso, junto com este clima há uma personagem que cometeu ou irá cometer um crime, tem-se então uma harmonia entre ação e natureza, por conseguinte, o clima está em consonância com o sentido tenebroso da narrativa. Diante disso, Borges Filho (2007) escreve: “De acordo com o imaginário humano esse clima meteorológico está impregnado de negatividade, de augúrios. Assim, em vez de natureza, temos aí um ambiente” (BORGES FILHO, 2007, p. 50). Mas se essa natureza não corresponde às sensações vividas pelas personagens, nesse caso, não há ambiente.

Sobre o conceito de paisagem, Borges Filho (2007) declara que a definição usual envolve a ideia do olhar, isto é, paisagem é uma determinada dimensão de espaço cujo limite é o olhar. Logo, ele está associado à ideia de subjetivização, semelhante ao conceito de ambiente. No entanto, o estudioso adverte que “Uma hipótese, que ainda precisa ser verificada, é a de que o ambiente está mais ligado ao olhar do narrador enquanto que a paisagem pode ligar-se tanto ao olhar do narrador quanto à de personagem” (BORGES FILHO, 2007, p. 52).

Em seguida, ele explana que o cenário ou a natureza só será identificado como paisagem quando apresentar três ideias: extensão, vivência, fruição, isto é, respectivamente, apresentar grande extensão de espaço que é delimitada pelo olhar; apresentar relação com a vivência da personagem e ou narrador; apresentar percepção estética, fruição artística, circundando os polos da beleza ou da feiura. Vale lembrar que estas paisagens podem ser tanto naturais quanto urbanas, pois há algum tempo se perdeu a concepção de paisagem relacionada apenas ao meio natural, “hoje, o que era visto como contrário, cidade e indústria, torna-se parte do olhar paisagístico” (BORGES FILHO, 2007, p. 26).

Por fim, resta entender a concepção de território. Em um texto literário, só se pode compreender o espaço como território quando ele apresenta relações de poder, ou seja, o cenário ou a natureza apresenta uma relação de competição entre as personagens a fim de dominar esse espaço por sua ocupação e/ou posse. Assim, Borges Filho (2007) escreve:

[...] o conceito de território é extremamente útil para a análise literária e, sem dúvida, imprescindível em uma topoanálise. Portanto, cabe ao estudioso perguntar se o cenário ou a natureza podem ser classificados como território, isto é, se o espaço está em relação de dominação-

apropriação com as personagens. E, em consequência, de que forma o poder é ali exercido (BORGES FILHO, 2007, p. 29-30).

O autor comenta que esse poder – que é exercer sua vontade sobre outra – pode ser atuado pela coerção ou pela sedução, isto é, através do uso de punição ou de maneira sutil, por meio de qualquer outra maneira que não use a punição, respectivamente. Dessa forma, a tarefa do pesquisador é entender como essa disputa por espaço – o território – está sendo apresentada e como o poder pode ser interpretado, “Por coerção ou sedução? E, a partir da resposta a essa pergunta, verificar quais são as consequências para a construção do enredo” (BORGES FILHO, 2007, p. 30).

### SEÇÃO III: FIGURAÇÃO DE CIDADES NA LITERATURA

É importante refletir sobre a figuração de cidades na literatura. Elas apenas funcionam como ambientação para a ficção ou elas têm valor a mais para a narrativa? Nesse sentido, é válido rever alguma bibliografia referente a estudos que abordam a cidade como tema; portanto, é preciso refletir sobre textos que discutem a “narrabilidade da cidade” e, a partir daí, confrontar as discussões desses estudos com a questão central para esta pesquisa. Para isso, serão considerados alguns textos que ajudarão na reflexão proposta, como o de Santos e Oliveira (2001) quando tratam da cidade na perspectiva de Walter Benjamin, o de Ângela Dias (1986) em *Os signos da cidade*, e também os artigos *Madri na literatura*, de Dietrich Briesemeister (1998); *Lisboa e Eça de Queirós* (1998<sup>a</sup>) e *O mito da megalópole na literatura brasileira* (1998b), ambos de Bárbara Freitag, e *A cidade do Rio de Janeiro e a obra de Machado de Assis*, de Samira Mesquita (1986).

Walter Benjamin, de acordo com Santos e Oliveira (2001), preocupou-se, em seus estudos, com a questão do tempo e do espaço. E ele fez isso a partir da obra de Charles Baudelaire, quando refletia sobre o espaço da cidade, apresentando um sujeito pertencente a este lugar: o *flâneur*, que se configurava como um sujeito que percorria a cidade, apreendendo-a de modo alheio e, paralelamente, atento. Esse sujeito, assim como a prostituta, foi apontado por Benjamin como símbolo do peregrino sem fronteiras, pois estes são contra as conservações convencionadas e constantemente estão mudando, característica também legada ao espaço urbano.

Um exemplo que Santos e Oliveira (2001) apontam como referência para os estudos de poética sobre a cidade é o poema “O sentimento dum ocidental”, de Cesário Verde. Conforme os autores, o sujeito poético desse poema anda pela cidade e relata o que vê nela. Tal comportamento é indicado como exemplo perfeito de *flânerie* do sujeito moderno. “O andar sem pressa, sem destino, é característica desse andarilho que se assemelha ao de Walter Benjamin” (SANTOS; OLIVEIRA, 2001, p. 86).

Os estudiosos ainda declaram que este andarilho vagueia pela cidade portando uma “luneta de uma lente só” (VERDE, 1983 apud SANTOS; OLIVEIRA, 2001, p. 86) e que isso simboliza a visão restrita do homem urbano. A paisagem urbana provoca no homem-observador um sentimento de clausura, pois a “[...] cidade é gaiola, túmulo, claustro, prisão, boqueirão e becos” (SANTOS; OLIVEIRA, 2001, p. 86). Estas cenas citadinas revelam também o aspecto decadente através da rede de esgotos que cerca o eu-lírico; fazendo alusão, conforme Santos e Oliveira (2001), à aparência volúvel das instituições, pois “Assim como a solidez do chão é ilusória – pois está minada pelos esgotos –, as instituições – hospitais, catedrais, palácios – apenas aparentemente são

estáveis” (SANTOS E OLIVEIRA, 2001, p. 87). Apesar de a cidade trazer um sentimento sombrio, de clausura, os autores destacam que é possível ver o brilho da modernidade por meio do cotidiano urbano com prédios, ruas movimentadas, lojas etc. E é no meio desse turbilhão de pessoas que anda pelas ruas movimentadas que o *flâneur* se encontra, como andarilho e estrangeiro.

Destarte, Santos e Oliveira (2001) explanam que essas indagações, levantadas por Cesário Verde, são resgatadas e ampliadas por vertentes contemporâneas que conjecturam o espaço como extenso superficial; a profundidade nada mais é que “largura, jogo, ruga” (SANTOS; OLIVEIRA, 2001, p. 88) dessa superfície. E é nas cidades que essas questões entram em vigor, pois agora o sujeito se ocupa em diversas funções e se confronta com outros sujeitos, causando conflitos culturais, eventualidades. Assim, os autores destacam o surgimento de uma nova figura cidadina: “a do estrangeiro na própria terra, aquele que experimenta viver nas bordas de um palco de migrações, de etnias, de subjetividades. O habitante do espaço urbano é concebido como um sujeito rasurado, deslocado” (SANTOS; OLIVEIRA, 2001, p. 88). Além disso, os autores acrescentam que:

Também no texto, tudo o que acontece e tudo o que se diz acontece e diz na superfície. Aí, o sujeito da escrita é nômade, vagando por entre fronteiras cada vez menos demarcáveis. Ele segue fazendo o trabalho de um estranho cartógrafo, que não apenas delimita espaços, mas também os concebe como cenas instáveis (SANTOS; OLIVEIRA, 2001, p. 89).

Aqui se tem o despontar do olhar sobre a cidade. A seguir, serão revisitados alguns artigos que tratam de cidades em obras posteriores à de Verde.

Ao abrir a revista *Tempo brasileiro: cidades, ficções*, Ângela Maria Dias (1986), em seu texto “Os signos da cidade”, aponta a correlação da escrita com a urbe. De acordo com a autora, isso vem de tempos remotos e não há como dissociá-las, pois a cidade representa um lugar ideal para a consolidação da escritura, enquanto que esta garante a imortalidade daquela.

Seguindo esse raciocínio, Dias (1986) lembra que Walter Benjamin já destacava a associação de ambas quando tratava do discurso escrito para a dominação, retratando a cidade como representação da escrita, pois, para Benjamin, por meio da escrita ou de um ideograma, o poder tem enorme potencial, seja geograficamente ou como na imaginação. E é assim que o Estado demonstra o controle sobre o indivíduo, pela escrita – “multiplicado em carimbos, retratos, registros, números, assinaturas e selos vários” (DIAS, 1986, p. 5).

Mais adiante, a estudiosa afirma que o “sonho escrito” da cidade ordenada era incumbência dos filósofos. Este indivíduo pensava a *pólis* e refletia sobre seu problema

de identidade. “A cidade é, simultaneamente, o *locus* construído pela troca simbólica e o imenso corpo natural onde nascem, crescem, se entrelaçam e morrem muitos outros corpos” (DIAS, 1986, p. 6). Neste caso, a cidade seria um lugar de relações de trocas, abstendo-se de vínculos afetivos e optando pela razão.

Platão, por exemplo – acreditando existirem diferenças inatas que destinam cada pessoa para uma ocupação – concebe sua cidade ideal como o espaço em que cada sujeito “é o que é”, de uma vez para sempre. Nesta sociedade unificada pela sabedoria do filósofo – senhor absoluto dos múltiplos compartimentos estanques de uma rígida divisão do trabalho – a identidade é estática e imutável: sapateiros serão apenas sapateiros, negociantes não mais que negociantes, e soldados, nada além de soldados. Mas o princípio autoritário inerente a tal impulso identificador também não será revestido pelo modelo da pólis renascentista, apesar de sua postura antitética diante da fixidez platônica (DIAS, 1986, p. 6).

E é com essa autoritária concepção da cidade ideal que Dias (1986) declara a concretização escrita do desenho da cidade ordenada. E sobre essa consideração, a autora refere-se a Angel Rama, quando este pondera sobre a construção da cidade latino-americana, que é concernente ao projeto de cidade em *Utopia*, de Thomas More (1516), em que uma cidade é semelhante às demais, salvo a natureza do terreno. Isto é, a idealização da *polis* com desígnio de consubstanciar signos abstratos.

Nessa perspectiva, Dias (1986) salienta a imagem da *cidade letrada*, de Angel Rama, apontando para a presença da dominação portuguesa no Brasil. De acordo com Rama (1985 apud DIAS, 1986), é visível nos centros das cidades a figura da *cidade letrada*, constituída por classes sociais, aqueles que utilizavam a pena, que formavam um cordão protetor e executor do poder, instituindo um país como referência de funcionalismo e burocracia. No entanto, a autora aponta para o fato de que nesse país, em que se valoriza a cultura letrada, predomina o analfabetismo, um país “sem universidades ou editoras, mas condecorado por inúmeras academias e abençoado por uma constelação de conventos e igrejas” (DIAS, 1986, p. 8).

Atualmente, segundo Dias (1986), a cidade, ao autenticar uma hierarquia social e política, impõe ao cidadão o discurso estabelecido pela indústria cultural e dissimula os vestígios dos flagelos históricos. Porém, apesar disso, ela destaca que “a cidade ainda é um corpo que vive” (DIAS, 1986, p. 8). Acrescenta ainda que:

Mais além da paisagem petrificada pelos hábitos da estratificação e do controle sociais, é lugar que irradia linguagem e se move pela energia de homens e coisas. E se o corpo é “a expressão mais espessa da memória tipográfica”<sup>3</sup>, suas marcas indicarão o roteiro afetivo de uma viagem que, evitando a cidade

<sup>3</sup> BOLLE, Wille. Fisionomia da metrópole moderna. **Folhetim**. São Paulo, 412: 3-5, 9/dez, 1984. p. 4.



das letras, pode reencontrar a letra da cidade, e, assim, inaugurar uma “aliança erótica com o poder do lugar”<sup>4</sup> (DIAS, 1986, p. 8).

Dias (1986) ainda afirma que essa aliança só pode acontecer pela literatura, pois esta é uma linguagem fertilizada pela repressão e, simultaneamente, incorporada pela língua, que é convencional. Ela afirma que:

Talvez, nesta penosa prática – que é logro, esquivância, sabotagem a convenção – se possa aportar ao locus esquecido da experiência: histórica raiz de homens e coisas.

Na história recontada das muitas cidades, que aflore a ficção: seja ela sutil acalanto, vertigem poética ou épica sabedoria de cenas, cores e dramas.

Quem sabe, por aí, a pólis, de hoje, despolitizada, febril, desumana, recupere seus signos ou ressuscite seus mortos – para redimi-los, por fim, do limbo abstrato, da fala impessoal, do poder do esquecimento (DIAS, 1986, p. 9).

Em *Madri na literatura*, Briesemeister (1998) discute “como a condição da capital é percebida, modelada e refletida na beletrística, em especial no campo do romance e do teatro” (BRIESEMEISTER, 1998, p. 67). Nesse artigo, o autor aponta a percepção da cidade de Madri em três ou quatro períodos, como será explicado a seguir.

Segundo o autor, apesar de a literatura espanhola ser rica em visões urbanas durante a Idade de Ouro (entre os séculos XVI e XVII), havia certo atraso quando se tratava de Madri como tema central da ficção literária urbana. Na verdade, ela funcionava mais como cenário e moldura onde a literatura acontecia, e isso pode ser consequência de que, por séculos, a Espanha não havia tido uma capital fixa, lugar de morada da Família Real e sua corte, que proporcionaria a produção de arte. Conforme Briesemeister (1998), várias cidades espanholas serviram como capital e, em comparação a elas, Madri era vista como província. De acordo com as palavras de Briesemeister:

A Corte vive na cidade, a cidade existe para a corte. A fama de Madri se justifica antes por sua vida artístico-literária que por sua arquitetura urbana e seus monumentos. A existência da cidade e de sua vida cultural associavam-se intimamente à vida e a presença da corte real. Não havia aqui, como no caso de Paris – Versailles, uma competição entre a cultura (campestre) da corte e a cultura (urbana) da burguesia, que fosse favorável ao florescimento e à consolidação das artes. A dar-se crédito aos relatos de viagens, Madri oferecia antes uma imagem provinciana, com uma qualidade de vida correspondente. É surpreendente a unanimidade dessas narrativas e observações no que se refere à sujeira, ao desconforto e à prostituição em Madri (BRIESEMEISTER, 1998, p. 68).

Briesemeister (1998) diz que o século XVII tem suma importância para Madri como cidade urbana, pois os relatos de viagens, citados anteriormente, contribuíram para a consolidação da capital espanhola na literatura. As experiências proporcionadas por essas viagens serviram de base para a criação de diversos romances, principalmente os

---

<sup>4</sup> BOLLE, loc. cit.

romances picarescos, de aventura e de cavalaria que, conforme o autor, “constituem, literalmente uma visita guiada ou uma exploração de paisagens, países, cidades, curiosidades, em diferentes episódios e cenários” (BRIESEMEISTER, 1998, p. 68). Esses romances, demonstram as experiências singulares do mundo; enquanto que a viagem serve de modelo “para as descrições simbólicas (satíricas ou alegóricas) de experiências de viagem inventadas” (BRIESEMEISTER, 1998, p. 68).

Mais adiante, no século XIX, a cidade de Madri sofre uma transformação em sua imagem urbana. Briesemeister (1998) explana que as obras públicas e os grandes projetos imobiliários da época fizeram com que a cidade tomasse feições de capital burguesa. Uma nova tendência de movimento artístico, o costumbrismo, colaborou para as novas maneiras de representar as condições urbanas, pois essa tendência refletia os usos e costumes da sociedade, principalmente o folclórico.

Neste “quadro dos costumes”, concebido como um cenário pitoresco, uma reprodução “típica” de pessoas do povo e de suas formas de vida, cria-se a ilusão de que a cidade não escapa ao olhar incorruptível do “observador verídico”. Especialmente os bairros pobres passam a ser retratados – e isso justamente na época da invenção da fotografia – como “efetivamente são”, procurando-se pintá-los com palavras e descrevê-los com frases que entretenham e sejam compreensíveis a qualquer um, sem sobrecarregar o leitor com excessos de ideias (permitindo-lhe “razonar pocas veces”) mas também sem lhe impor um excesso de sentimentalismo (BRIESEMEISTER, 1998, p. 71).

A partir disso, Briesemeister (1998) declara que este procedimento foi crucial não somente para o leitor urbano, mas como uma maneira de expressar as experiências urbanas, semelhante a um repórter. No entanto, o autor pondera que esse proceder é problemático quando apenas demonstra um lado da realidade, o qual ele chama de “superfície pitoresca”, “o exotismo fascinante do outro”, o que é apresentado de acordo com a visão da burguesia, realidade filtrada por ela, omitindo, assim, a outra face da realidade urbana do povo.

A descrição das condições de vida das classes sociais mais baixas da periferia urbana de Madri assume um lugar de destaque na vastíssima produção romanesca dos anos quarenta e cinquenta do século XIX. Deste modo, é introduzida a dimensão política e social-crítica da cidade na literatura espanhola (BRIESEMEISTER, 1998, p. 73).

Mais além, Briesemeister afirma que, na segunda metade do século XIX, a cidade ficcional espanhola alcança seu apogeu com os escritores Benito Pérez Galdós e Leopoldo Alas Clarín. De acordo com o autor, os romances *La de Bringas* (1884), *Fortunata e Jacinta* (1886-87) e *Misericórdia* (1897) foram os que apresentaram a cidade espanhola

com uma ligação próxima entre a exclusão social e o destino biográfico das diversas personagens. A respeito disso, ele escreve:

A Madri da Restauração não é mais decomposta, caleidoscopicamente, em cenas e quadros, e sim captada realisticamente, em sua multidimensionalidade e, ao mesmo tempo, numa visão de conjunto. As imagens externas dos espaços urbanos entrelaçam-se com os espaços internos da alma, fornecendo um quadro global. Não é menos complexa Vetusta, a cidade provinciana inventada, na qual podemos decifrar com facilidade Oviedo, “prisão” e microcosmos das condições sociais do período da Restauração espanhola (BRIESEMEISTER, 1998, p. 73).

O autor demonstra, por meio da história literária, um panorama de obras que tratam do tema urbano, e que Madri não era considerada representante da Espanha quando se tratava de sua complexidade e tensão históricas, apesar da sua modernidade crescente. Assim mesmo, não poderia ser comparada, por exemplo, a Paris.

Como foi visto anteriormente, Madri foi conquistando seu espaço como cidade ficcional lentamente na História, por outro lado, no artigo *Lisboa e Eça de Queirós*, Bárbara Freitag (1998a) apresenta um novo tipo de cidade, que ela chama de sincrético, através das experiências das personagens queirosianas, acompanhando-as em suas “flâneries” por Lisboa. A autora delimita seu trabalho em dois romances de Eça de Queirós: *O primo Basílio* e *Os Maias: episódios da vida romântica*, e justifica que, apesar de a cidade aparecer em outros romances do escritor, esses romances escolhidos “refletem com especial fidelidade as transformações ocorridas na capital portuguesa, no último terço do século XIX” (FREITAG, 1998, p. 52).

Conforme Freitag (1998a), a cidade representada nos romances de Eça de Queirós pode ser sentida através das personagens que, de acordo com a autora, são sincréticas nas formas de agir e pensar. Essas personagens deslocam-se pelos antigos bairros reconstruídos de Lisboa – pois eles haviam sido atingidos por um terremoto –, demonstrando as temporalidades entrecruzadas que, assim como a cidade, ansiavam por uma nova chance de glória semelhante ao que foi vivido no passado.

Trata-se de representantes dos fidalgos portugueses em franca extinção, como Afonso da Maia; de *aventureiros* que fizeram fortuna nas ex-colônias do Brasil, de Angola e Moçambique, nem sempre com métodos limpos como o senhor de Monforte ou próprio primo Basílio; de Burocratas parasitas e improdutivos de uma casta de privilegiados, resquícios de outras épocas, como o conselheiro Acácio, especialista em lugares-comuns – os famosos “acacianismos” que se tornaram proverbiais no Brasil e em Portugal de *universitários* que jamais concluíram os seus cursos e que parasitam a fortuna dos outros, brilhantemente retratados na figura do João da Ega, o amigo inseparável de Carlos Eduardo da Maia, personagem central dos *Maias*, ou ainda de *poetas* e *escritores* sem fama que sonham com um sucesso comparável ao de Camões, declamando versos românticos numa época dominada pela estética naturalista, como o pobre poeta Alencar. Ainda fazem parte deste desfile de personagens retrógrados os *padres*

*católicos*, como o padre Amaro, retratado no primeiro romance do autor (FREITAG, 1998, p. 52, destaques da autora).

Em seu texto, Freitag (1998a) mostra que as personagens de *Os Maias* e *O primo Basílio* estão flanando<sup>5</sup> pela cidade de Lisboa, pois elas se locomovem de rua em rua, bairro em bairro, preocupadas com seus assuntos pessoais. Enquanto isso, a cidade se apresenta como uma capital provinciana que aponta para a modernização semelhante às de Londres e Paris, e ao mesmo tempo, nostálgica de um passado ilustre proporcionado pela exploração das colônias de além-mar.

A Lisboa que Eça de Queirós apresenta nesses dois romances é a Lisboa da simbiose que sintetiza os dois tipos de cidades apresentados no início, a cidade dos semeadores e a cidade dos ladrilheiros. Essa cidade que ele tão bem descreve, por vezes com carinho romântico, muitas vezes com ironia e sarcasmo, mas também com um certo menosprezo pelo seu provincianismo e por sua modernização abortada, é a capital de uma sociedade que o romancista considera ultrapassada, ávida de imitar modelos estrangeiros. Lisboa é a cidade dos sincretismos: a face de Janus de uma sociedade sincrética. Eça de Queirós não idealiza essa cidade mas nela deixa coexistir os personagens das mais variadas origens e orientações: fidalgos e cortesãs, senhores e escravos, patroas e empregadas, poetas e burocratas; sobreviventes de outras eras e imitadores do futuro inventados em outras sociedades. Através do seu monóculo, tanto a cidade quanto os lisboetas que a povoam trazem na sua fisionomia e engravados em suas almas as marcas do passado e as esperanças de que algum dia a “Lisboa” genuína se recuperará e com ela os lisboetas efetivamente afinados com seu tempo (FREITAG, 1998a, p. 57).

Diante do exposto, nota-se que a cidade representada nos romances de Eça de Queirós assume o papel de pano de fundo para a narrativa. Para a autora, resta indagar se os romances do século XIX tem a cidade sendo mostrada desta forma na literatura.

Em outro artigo, intitulado *O mito da megalópole na literatura brasileira*, Freitag (1998b) aborda outra vertente de cidade na literatura. Nesse texto, a autora propõe analisar o mito da megalópole em três romances: *A hora da estrela* (1977), de Clarice Lispector; *Não verás país nenhum* (1981), de Inácio de Loyola Brandão; e *Samba-enredo* (1994), de João Almino. Esses romances são ambientados em três cidade: Rio de Janeiro, São Paulo e Brasília, respectivamente, e, de acordo com a autora, “(...) traduzem percepções bem peculiares da cidade: os seus ruídos e cheiros, suas cores, as luzes e sombras, os espaços estruturados e delimitados” (FREITAG, 1998b, p. 147). Apesar de esse texto focar na questão mítica da megalópole, a autora faz algumas contribuições importantes para a reflexão central desta pesquisa. Nesse sentido, tratar-se-ão especificamente destas contribuições.

O foco principal da autora é o mítico na megalópole. E ao tratar desse assunto, Freitag (1998b) dialoga com o filósofo alemão Ernest Cassirer sobre o pensamento mítico,

---

<sup>5</sup> A autora utiliza o termo criado por Walter Benjamim.

e esclarece que o mito está voltado para as figuras temporais. A autora explica que o tempo a que ela se refere não é o mesmo tempo utilizado pela história, mas no sentido de rito de passagem “para uma nova qualidade de vida” (FREITAG, 1998a, p. 152). Nesse sentido, a autora traz à tona a figura temporal da literatura e considera que é preciso distinguir dois aspectos de estudos: o do mito *na* megalópole e o do mito *da* megalópole. Aquele trata-se do estudo sobre a personagem como mito, que, no caso dos romances escolhidos, explorou as personagens Macabéa, Souza e o Paulo Antônio. Enquanto que o último se refere, nos romances estudados, à própria megalópole que ganha um caráter de personagem mítica, muito bem explicitado na passagem a seguir:

No segundo caso, o do mito *da* megalópole, a própria megalópole passa a ser uma personagem principal, ou seja, sua ação e seu “desempenho” passam a assumir um caráter mítico. No sentido de Barthes, a própria cidade passa a ser considerada “texto”, produtoras de textos, nessa ótica, as cidades do Rio, de São Paulo e de Brasília estariam sendo tratadas como personagens míticos (FREITAG, 1998b, p. 152-153).

Para ilustrar melhor a concepção de mito *na/da* megalópole, a autora dá como exemplo a obra de Balzac *Le père Goriot* (1834; 1966). Aqui temos um protagonista jovem, oriundo do campo, que se muda para o ambiente urbano decidido a encarar todas as barreiras que a cidade lhe impusesse; neste caso, a metrópole Paris. No entanto, no leito de morte de seu pai, que dedicou a vida a suas filhas, o protagonista percebe o descaso de suas irmãs e toma consciência de que “Paris é o personagem que destrói todas as sensibilidades” (FREITAG, 1998b, p. 158). Porém, ele não se abate e ainda orientará outros jovens a “vencer” na vida. Ela explica que:

Enquanto Rastignac (**o protagonista**) incorpora o mito *na* cidade, Paris representa o mito *da* cidade. Aqui, os dois personagens ainda estão em pé de igualdade; um desafia o outro, um é a condição de existência e sobrevivência do outro. Na megalópole, essa equação será zerada (FREITAG, 1998b, p. 158, destaque da autora).

Como isso é possível? A autora argumenta que o livro *Não verás país nenhum*, uma obra de Ignácio de Loyola Brandão, narra a desolação da sociedade brasileira ao ocorrer uma grande imigração do norte e nordeste para o sul, depois que o governo militar entregou as empresas nacionais e multinacionais para o capital estrangeiro; por consequência, a floresta amazônica é devastada e a seca no nordeste se agrava cada vez mais. Muitas pessoas, em busca de salvação, morrem durante a imigração para São Paulo. Porém, a cidade também sofre com a calamidade por falta de comida e água. Souza, que é a personagem principal, vive nesse meio, entre os moribundos e cadáveres e sente, cada vez mais, a impiedade da cidade. “Ignácio de Loyola Brandão fez da megalópole São Paulo seu personagem principal. O futuro próximo dessa cidade é apresentado numa visão

de horror e apocalipse em *Não verás país nenhum* (1981), parafraseando o conhecido poema de Olavo Bilac” (FREITAG, 1998b, p. 148).

A cidade se torna personagem na obra quando massacra seus habitantes, reservando a eles o mesmo destino reservado a ela. Freitag (1998b) acrescenta que:

Trata-se de um futuro sem perspectivas para Souza, o narrador e personagem mítico do romance. Seu triste fim está selado desde o início da narrativa. O mesmo vale para a megalópole, que serve de base material e urbana para a trama. Souza, historiador, ainda tem lembrança de tempos melhores, mas vive na consciência do seu fim próximo, desesperado. Seu destino é indissociável do destino de São Paulo. Aqui o mito *na* megalópole se sobrepõe ao mito *da* megalópole. Os dois mitos se confundem, se mesclam em um. O destino de Souza é o destino de São Paulo e o que vai acontecer a São Paulo arrastará consigo todos os milhões de Souzas que povoam a cidade. São Paulo, em franca ascensão econômica, no início do século XIX e XX, é apresentada – ao final do século XX – como uma cidade “terminal” que somente promete morte e esterilidade para todos os seus habitantes (FREITAG, 1998b, p. 154-155).

O segundo romance que demonstra visivelmente a ação ferrenha da cidade sobre as personagens é o romance de Clarice Lispector *A hora da estrela* (1977). Neste romance, Lispector conta a história de uma nordestina, Macabéa, que após a morte de sua tia, muda-se de Alagoas para o Rio de Janeiro. Na nova cidade, ela consegue um emprego como datilógrafa e divide o quarto com mais três moças. Ela é caracterizada como uma moça “virgem, pequena e franzina, quase feia, em todo caso, inexpressiva” (FREITAG, 1998b, p. 147). Mesmo em sua irrelevância, consegue um namorado que, logo em seguida, a troca por sua colega de trabalho. Macabéa aceita com naturalidade e ainda escuta o conselho dessa colega para procurar uma cartomante; ela procura a cartomante e esta, ao ler o futuro intransigente da pobre moça, prefere inventar uma história de que Macabéa encontraria seu grande amor, um jovem rico, loiro, olhos azuis, chamado Hans. No entanto, quando a alegre nordestina caminha pela rua, é atropelada por uma Mercedes cujo motorista loiro, de olhos azuis, não presta socorro e foge. “Macabéa morre no local, convencida de que essa era a sua hora da estrela” (FREITAG, 1998b, p. 148).

Diante do exposto, Freitag (1998b) reitera que Macabéa representa muitos nordestinos que, em busca de uma vida melhor, migram para a cidade grande e são aniquilados por ela. Como é explanado por ela:

Mas como se apresenta, neste romance de Lispector, o mito da cidade do Rio de Janeiro? O Rio permanece para Macabéa um enigma. Um monstro que lhe tirará a vida, a megalópole que tudo devora. Mas o Rio, sujeito, personagem, está voltado para o passado como Macabéa. A violência do cangaceiro é substituída pela violência do motorista no trânsito. A cidade se comporta – depois da transferência da capital para Brasília – como uma mulher abandonada pelo marido que não consegue refazer a vida. A própria Rio de Janeiro não tem controle sobre a situação e sucumbe nos tempos da megalópole às suas próprias contradições. Por isso mesmo, o Rio é incapaz de amparar aqueles seres humanos que o procuram para mudar de vida, vencer na luta.

Macabéa não decifrou o enigma da cidade e a cidade se vingou, engolindo-a (FREITAG, 1998b, p. 153).

Por último, há o romance de João Almino, *Samba-enredo* (1994), que narra o fim de Paulo Antônio Fernandes, o primeiro presidente negro do Brasil, que após assistir a uma folia carnavalesca, discursa para a multidão e, depois, ao entrar em seu carro, sofre represália de um grupo de rebeldes. Estes são dispersados, e Paulo se dirige à fazenda de sua irmã. Mas, na estrada, ele é sequestrado e morto em um barraco, com um tiro na nuca quando tentava escapar pelo telhado. Paulo morre convencido de que seu sequestro foi motivado por razões políticas. Contudo, seu sequestro não passou de um engano, pois o plano dos sequestradores era encarcerar um rico empresário.

Nesse romance, Freitag (1998b) aponta Paulo como uma personagem vil que, obcecado em ser líder messiânico, está fadado a morrer no anonimato, um presidente exterminado pela ferocidade de sua própria cidade; neste caso, Brasília. Ele passa, como tantos outros, por cidadão comum, apenas um presidente que não foi até o fim em seu mandato. Até mesmo sua amante, que tinha a oportunidade de transformá-lo em um mito, escreve sua biografia, mas desiste do intento, abandonando o computador em um lixo. Nesse caso, a cidade dizimou a Paulo de uma forma banal, sem estima alguma. Freitag finaliza seu texto com o seguinte trecho:

Como vimos, tanto Macabéa quanto Souza e Paulo Antônio estão condenados à morte, cada um à sua maneira e dentro das malhas que cada megalópole lhes teceu: o trânsito infernal do Rio, o desequilíbrio político e ecológico de São Paulo, o crime econômico e político organizado de Brasília.

[...] o mito *na* megalópole, representado pelas personagens de Macabéa, Souza e Paulo Antônio é devorado pelo mito *da* megalópole, o monstro ciclópico que destrói seus habitantes e acabará se devorando a si próprio (FREITAG, 1998, p. 155).

Constata-se, então, que certas cidades na literatura já no final do século XX, revelam dados de personificação, agindo nos destinos das personagens quando decidem o rumo delas, no caso dos romances analisados por Freitag (1998b), devorando-as.

Outro artigo que relaciona o valor da cidade para a ficção é o texto de Samira Nahid de Mesquita (1986), intitulado *A cidade do Rio de Janeiro na obra de Machado de Assis*. Nesse artigo, a autora inicia tratando sobre o tempo, pois julga importante tratar de tempo quando se fala de espaço. Ela diz que tal categoria narrativa é fundamental nas obras machadianas em qualquer enfoque em que for estudada.

Aqui, ela pondera o “*tempo como espaço vivido*” (MESQUITA, 1986, p. 84, destaques da autora) e, a partir disso, percebe a relevância que a cidade tem nas narrativas machadianas, uma vez que esta é referida a todo momento ao longo da jornada das personagens. A autora ainda destaca que, mesmo na cidade representada com apenas

informações espaciais, ainda se veem distinções e identidades nos liames do tempo-espaço, que as personagens percorrem. A estudiosa explica que

Nas experiências que vivem, nas palavras que relatam essas experiências, há sempre um sentido que ultrapassa as referências imediatas e acidentais de ruas, praças, morros, becos da paisagem urbana do Rio de Janeiro. Não se trata de mera construção de um “ambiente” para explicar o “produto”, homem, que ali nasce, vive e morre, como nos romances do Realismo/Naturalismo. Vemos a cidade na obra ficcional de Machado, como uma *arquipersonagem*, ou um arqui-ator, em função transactancial (perdoem os neologismos), isto é, que transcende os limites de qualquer dos atores, personagens, e é transpassada por eles. Estabelece-se, entre cidade e personagens, uma inter-relação solidária e carregada de significância (MESQUITA, 1986, p. 84).

A autora esclarece que a relação das personagens com a cidade pode se dar de forma harmoniosa, principalmente com a classe alta; ou, então, voraz para aqueles que não conseguem decifrá-la, semelhante à esfinge.

Outro traço interessante que a autora expõe é o jogo “espaço de dentro / espaço de fora”. Nesse jogo, a autora revela que a cidade chega a ser metáfora, “construída esteticamente para expressar e até opor condições ético-existenciais, situações sócio-culturais, estados emocionais diversos, em diferentes momentos da vida das personagens” (MESQUITA, 1986, p. 84). Para fundamentar esta afirmação, exemplifica o fato com a personagem Rubião, de *Quincas Borba*, que, ao vislumbrar a paisagem, lembra de um criado que deixou em Barbacena – Minas Gerais – e não pôde colocá-lo em sua nova moradia, pois naquele momento quem faria as tarefas, realizadas por este na Província, seriam, agora, os criados brancos do Rio de Janeiro.

Segundo Mesquita (1986), desse fato se podem destacar algumas oposições: a de presente vs. passado, quando se trata da categoria tempo; e, simultaneamente a de espaço: Barbacena vs. Botafogo. Nesse ponto, a autora salienta o fato de que “O Rio de Janeiro refaz a hierarquia até das personagens secundárias” (MESQUITA, 1986, p. 85), pois seu antigo criado já não pode ocupar seu posto porque não se adequa aos critérios impostos pela cidade. Até para o próprio Rubião, o espaço tem mudanças que afetam sua emoção. De acordo com Mesquita (1986), a casa dele, que até então era um espaço feliz, terá seu caráter reverso a partir do momento em que a cidade destrói a vida do protagonista e ainda prejudicar sua sanidade por meio dos jogos complexos das relações sociais. “Em outras palavras, as referências do espaço da cidade assumem valor de imagens representativas ou substitutivas de estados interiores, de dimensão ontológica, psicológica e emocional. A aprendizagem se processa nos dois planos” (MESQUITA, 1986, p. 85).

Um segundo exemplo que Mesquita (1986) expõe para embasar seu pensamento é relacionado a Dom Casmurro. Nesse romance, o protagonista Bentinho traz uma



oposição associando espaço e personagem: Praia da Glória vs. Rua de Matacavalos. Essa oposição faz uma superposição de metáforas de Capitu adolescente e Capitu adulta, pois a Capitu adolescente é aquela que morava na Rua de Matacavalos, enquanto que a Capitu adulta e “adúltera” é aquela que mora na Praia da Glória. E o protagonista questiona se aquela da Praia da Glória já vivia na da Rua de Matacavalos, ou algum acidente da vida fez com que esta mudasse naquela.

Outro exemplo e último, dentre outros que Mesquita (1986) apresenta, faz alusão à obra *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. Aqui se encontra Brás Cubas no morro da Tijuca que, segundo Mesquita (1986), é um espaço de retiro e também de enfado. Esse espaço também é relacionado ao título irônico do capítulo dado por Machado, “Bem-aventurados os que não descem”, pois além de parodiar a Bíblia, ele institui a oposição alto vs. baixo, “já que descer seria voltar para a vida, mas também para a selva urbana – onde a competição, a hipocrisia, a ambição, os falsos valores são os princípios que regem o jogo social” (MESQUITA, 1986, p. 86). E Brás Cubas entrará nesse jogo e perderá.

Mesquita (1986) apresenta muitos outros exemplos para fundamentar suas reflexões, mas, para esta pesquisa, utilizou apenas esses três, com efeito de ilustração da tese levantada pela autora. Aqui, a autora conclui seu texto relacionando a cidade machadiana representativa de sensações e sentimentos de suas personagens e, ao mesmo tempo, reveladora da identidade do Rio de Janeiro. Esta são suas palavras:

Além desses momentos em que a cidade, espaço exterior, indicia, significa, metaforiza ou mesmo alegoriza estados interiores, ontológicos, situações sócio-culturais etc, das personagens e/ou do narrador, enquanto protagonista ou não da narrativa, o Rio de Janeiro do 2º Reinado e dos primeiros anos da Primeira República é também representado e perscrutado na sua espacialidade e na sua identidade, na sua práxis, enquanto ser social; na sua geografia, na sua história, no confronto com outras cidades, grandes ou pequenas – do Brasil ou do exterior: “Barbacena que ficasse para trás, para viver, a corte!” (MESQUITA, 1986, p. 87).

E ainda mais, Mesquita (1986) demonstra que as diversas perspectivas oferecidas pela cidade do Rio de Janeiro – sejam elas cruéis, destrutivas, de habitação, de sedução, higiene – são recursos essenciais para a construção das obras machadianas.

## SEÇÃO IV: ITINERÁRIOS SOBRE UMA CIDADE-PERSONAGEM

Esta seção se preocupará em ampliar os estudos dalcidianos, mais especificamente, sobre a cidade na obra *Belém do Grão-Pará*. Para isso, ela foi dividida em duas subseções: “*Flâneries de Belém do Grão-Pará: itinerários traçados pela crítica*” e “Itinerário das personagens: uma “visita guiada” em Belém”. A primeira seção se atém aos comentários que a crítica abordou sobre a obra, principalmente aquelas que apontaram a cidade como personagem. Logo, o leitor deste trabalho fará um passeio seguindo vozes de guias/críticos de *Belém do Grão-Pará*. Já a segunda subseção é um passeio de mãos dadas com as personagens da obra, o leitor, então, contemplará a cidade-personagem sendo desenhada diante de seus olhos através da voz do narrador. Desse modo, esse roteiro é para falar da cidade como espaço e como personagem, ou seja, um roteiro “por cima de” e “a respeito de” *Belém do Grão-Pará*.

### 4.1 FLÂNERIES DE BELÉM DO GRÃO-PARÁ: ITINERÁRIOS TRAÇADOS PELA CRÍTICA

Esta seção possibilita conhecer parcialmente *Belém do Grão-Pará* e permite seguir caminhos de leituras que a crítica tracejou ao tratar da cidade nessa obra. Dessa maneira, é importante declarar que muito já se disse sobre o romance, porém, neste momento, as leituras selecionadas foram aquelas que se voltaram para compreender a configuração do espaço.

De início, é importante entender um pouco da narrativa. Este romance foi publicado em 1960 e é o quarto livro do ciclo *Extremo Norte* e terceiro da saga de Alfredo, sendo ele protagonista desse romance e da maior parte do ciclo. Vale ressaltar que o ciclo *Extremo Norte* é composto por dez livros, na seguinte ordem de lançamento no mercado editorial: *Chove nos Campos de Cachoeira* (1941); *Marajó* (1947), *Três casas e um rio* (1958), *Passagem dos Inocentes* (1963); *Primeira manhã* (1967), *Ponte do Galo* (1971), *Os habitantes* (1976), *Chão dos Lobos* (1976); *Ribanceira* (1978) e ainda um outro que não faz parte do ciclo, *Linha do Parque* (1959) que, de acordo com a professora Marlí Furtado (2010), foi encomendado pelo Partido Comunista – do qual o autor era militante –, com o intuito de narrar o movimento operário que aconteceu no porto da cidade do Rio Grande, no Rio Grande do Sul.

*Belém do Grão-Pará* narra a vida da família Alcântara que, após dez anos da derrocada do senador Lemos – que foi intendente de Belém entre 1897-1911 – reside quase na periferia da cidade, no início do século XX. Essa família é composta pelo casal Virgílio e Inácia, e sua filha, Emília. Vivem nostalgicamente aquela época em que eram

bajuladores do senador, às custas do político, a fim de conseguirem regalias. Junto com essa família, também mora uma afilhada, Libânia, que veio do interior para ser criada em condições servis, quase uma escrava. A abertura da obra apresenta a visita, aos Alcântaras, de D. Amélia, a mãe de Alfredo, habitante de Cachoeira do Arari, na Ilha do Marajó. Esta, que por intermédio da prima Isaura, combina, por meio de uma mesada mensal, a estadia do filho, que tinha o propósito de estudar em Belém.

A cidade, em *Belém do Grão-Pará*, é um elemento essencial para a construção da tessitura romanesca. É incontestável a sua importância para o desenvolvimento da narrativa. Alguns estudiosos, também chamaram a atenção para a atuação desse elemento, ressaltando, aqui, o trabalho de Castilo (2007) que fez um estudo sobre a representação de cidades em obras dalcidianas. Em seu artigo *Das cidades*, ele evidencia como os espaços dos romances *Marajó* e *Três casas e um rio* se relacionam com o enredo e dialogam com as personagens, até chegar ao romance *Belém do Grão-Pará*, no qual essa evidência é ainda maior. Ornela (2003) também faz referência a essa questão e verifica a importância que o espaço tem para a narrativa, constatada essa importância a partir de títulos das obras anteriores a *Belém do Grão-Pará*. Esse pesquisador assinala: “Observemos esses títulos: **Chove nos Campos de Cachoeira, Marajó, Três casas e um rio, Belém do Grão-Pará**. Em conjunto, mostram a relevância do espaço...” (ORNELA, 2003, p. 17, destaques do autor).

Logo no princípio da narrativa, observa-se o menino Alfredo, advindo de Cachoeira do Arari, desembarcando na cidade de Belém. Nas linhas do romance, o autor delinea uma cidade diferente daquela que Alfredo costumava ver nos catálogos comemorativos do seu pai. No enredo que se segue, o narrador apresenta as facetas da cidade e detalha os espaços de Belém. Todavia, como Nunes (2006) revela, esse espaço não é apenas elemento figurativo da narrativa, ele tem suas características e personalidade:

[...] Belém não figura nesse romance apenas como pano de fundo tropical. É mais do que um simples conjunto de quadros pitorescos enlaçados para realçar o conteúdo humano da narrativa. A cidade está presente em Belém do Grão-Pará com sua atmosfera característica e mais do que isso, com a personalidade inconfundível de seus aspectos sociais, integrando um vasto panorama, uma paisagem, que é a síntese da sociedade do extremo norte (NUNES, 2006, p. 126).

Assim sendo, Nunes (2006) comenta que a cidade de Belém assume o papel de personagem. E, por intermédio das outras personagens, ela passa a existir e dialogar com estas:

Não se pense, porém, que os tipos criados por Dalcídio Jurandir, em seu novo romance, sejam espectros de uma situação objetiva, diluídos no meio social

urbano que o escritor descreve magistralmente. Belém funciona na história a título de personagem maior, mas não aparece como um cenário fixo que encerre e limite o movimento das personagens propriamente dito. É através da experiência subjetiva desses personagens, Alfredo, Libânia, Emilinha, Inácia, Virgílio, Isaura, mãe Ciana e Antônio, que a cidade começa a existir, ora palpável e visível, nas ruas que eles percorrem, nos jardins que visitam, nas casas que moram, ora desmaterializada, concentrando-se nas sensações fugidias, nos aromas, nas cores, na qualidade do ar e da luz que eles percebem. Ela se humaniza na medida em que vai sendo descoberta e vivida. Os personagens dialogam, defrontam-se com a cidade, que, além de ser ambiente e paisagem, compõe uma figura multiforme, humanizada e ideal, que tem personalidade própria. Cada qual ocupa, nesse confronto, nessa dialética de uns com os outros e de todos com a cidade, uma posição determinada no contexto social (NUNES, 2006, p. 126-127).

Furtado (2010) também acrescenta a personificação dentro da obra de Jurandir ao perceber como a cidade se torna personagem e dialoga com as demais personagens:

Resta-nos ainda falar um pouco de Belém, cujo nome é emprestado ao livro. A cidade se faz personagem e se apresenta a nós principalmente através do olhar das personagens humanas. Virgílio Alcântara nota-a decaída no presente, em contraste com a pompa e o ar festivo que ostentava no passado; Libânia percorre suas ruas, vai ao Ver-o-Peso, com rapidez e avidez própria de quem desfruta o único e real quinhão de liberdade: poder andar pela cidade; Antônio descobre no Ver-o-Peso, em época de Círio, o lugar para as estroinices infantis. E Alfredo, conforme já assinalamos, estabelece primeiro uma relação de amor com a cidade. Essa relação se desdobra em descobrimento e ou reconhecimento de seu espaço, quando ele se encontra com a Belém pintada a ele por siá Rosália, ou então quando reconhece o que vira no Álbum Comemorativo. Depois ela se faz decifrar em seus aspectos sociológicos: indica-lhe o anonimato dos homens, a necessidade crucial do dinheiro, a divisão social (FURTADO, 2010, p. 123).

Desse modo, vários autores apontam para a personificação latente da cidade ao longo de toda obra dalcidiana. Ornela (2003) acrescenta ainda mais: “Cada olhar, cada descrição constrói o universo de Alfredo, sua relação de amor e decepção com o novo espaço. Dessa forma, a cidade se personifica em **Belém do Grão-Pará** ganhando destaque desde o título até o final da trama” (ORNELA, 2003, p. 14, destaque do autor).

É nesse cenário que Alfredo chega a Belém, para prestar exame e estudar no colégio Barão do Rio Branco. E conforme o tempo passa, durante a estadia na casa dos Alcântaras, ele, uma vez que está passando da fase infantil para a adolescente, começa a ter algumas percepções sobre a cidade. Esse olhar sobre a cidade de Belém do Pará representa antigos sentimentos do autor que, conforme Linhares (1987), “[...] chegou a dizer que nesse livro estava muito do seu primeiro amor à cidade e um pouco do seu desprezo e enjôo pelo que a enfeiava” (LINHARES, 1987, p. 418).

É nítida a presença da cidade na narrativa, retratada de forma poética, com equilíbrio, não chegando a ser apenas um ambiente aleatório, simplesmente por onde a ação deverá acontecer. Conforme Linhares,

Neste romance, porém, o que nos era dado ver mais era mesmo a cidade que dava título ao livro, se bem que ela nos surgisse através dos olhos da infância, de personagens como Alfredo, Libânia e Emilinha, sobretudo do primeiro. A cidade vista sob a luz de enfoque de criança, mas que existia bem visível nas ruas, nos jardins, nas casas, em função dessa experiência infantil (LINHARES, 1987, p. 418).

É importante mencionar o destaque que o autor faz sobre a percepção da cidade através dos olhos infantis, principalmente de Alfredo; no entanto, vale frisar que esse olhar não é somente o de alguém na fase infantil, mas de uma personagem que está descobrindo o mundo a partir de diálogos com a cidade; por conseguinte, basta dizer que o romance se constitui como uma transição da personagem para o mundo adulto.

Quanto à apresentação do ambiente, o autor não a faz de maneira que a narrativa se torne enfadonha, pelo contrário, ele insere os hábitos e costumes provincianos daquele lugar, com leveza, sem ser apelativo para as cores locais.

O artesão não alterou a preocupação pelo detalhe, tudo registrado sem pressa, a montagem se erguendo sobre o mínimo. É quase um cronista com o propósito de não perder, na apreensão da vida provinciana, o menor pedaço ou o acontecimento mais oculto. Na linguagem que se enriquece com a própria fala do povo, em sua expressão tão direta quanto incisiva, percebe-se o romancista que trabalha com todos os sentidos numa distribuição igual de reações. Há cor, som e relevo na cidade que o menino descobre como “um aprendiz do mundo” (ADONIAS FILHO apud LINHARES, 1987, p. 418-419).

Como o autor afirma, cor, som e relevo da cidade são características que não se pode negar ao longo da narrativa e, como é visto ao logo desta dissertação, nota-se uma ênfase muito grande em recursos figurados que transparecem a fisionomia de uma cidade que a todo momento se revela ao protagonista, apresentando traços humanos. Em relação a isso, Linhares declara que:

Basta dizer que é através dos olhos do menino, imagens por vezes líricas em seus olhos, que vemos a cidade. A cidade, é evidente, não subsistiria sem o menino. Em sua configuração como personagem, animando-o lentamente e situando-o a fundo como raiz e vértice do romance, Dalcídio Jurandir não ignora que, frente à cidade, há uma percepção infantil. Esse menino, que vale como um caráter, move em suas relações humanas com os valores infantis mais flagrantes (LINHARES, 1987, p. 419).

Portanto, observa-se que Linhares (1987) já chama a atenção para a presença intensa da cidade na narrativa, e não somente como um ambiente aleatório, mas personificada.

Além da reflexão supracitada, Furtado (2010) e Ornela (2003) apresentam outras em seus trabalhos e, a partir deste ponto, far-se-á uma leitura do que foi comentado por eles acerca da cidade como personagem e, diante do exposto, o intuito é ampliar para essas críticas, na tentativa de compreender como Dalcídio constrói a cidade de Belém

para alcançar o *status* de personagem. Vale ressaltar que os trabalhos dos autores mencionados não têm os mesmos escopos que esta pesquisa; no entanto, eles fazem contribuições indispensáveis para a reflexão proposta aqui.

Furtado (2010) investiga, em sua tese de doutorado, o derruimento em algumas obras do ciclo *Extremo Norte*, de Dalcídio Jurandir, e a corrosão do herói ao longo da narrativa romanesca. Ao longo de sua escrita, a autora percebe que há uma significância acentuada do espaço nas obras de Dalcídio e, dessa maneira, ela tece comentários relevantes que serão expostos neste trabalho. A seguir, a autora constata como o espaço é pintado nas obras do *Extremo Norte* e como Belém é vista em obras anteriores a *Belém do Grão-Pará*:

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

Por meio da trajetória de Alfredo, podemos dividir *Extremo Norte* em três núcleos. O primeiro deles se estabelece como o núcleo marajoara e compreende os três primeiros romances: *Chove nos Campos de Cachoeira*, *Marajó*, *Três casas e um rio*. Localizados, obviamente, em Marajó, neles Belém aparece mitificada: para alguns personagens é o espaço onde podem realizar coisas que não fazem em Cachoeira; para Alfredo é a cidade do encantamento, onde terá possibilidades de ser alguém diferente do que certamente será, caso fique em Cachoeira (FURTADO, 2010, p. 21).

À vista disso, a autora demonstra que Belém, enquanto espaço, tem grande significação para as obras, tendo Dalcídio essa preocupação ao longo de todo ciclo *Extremo Norte*. Quanto à cidade de Belém, é nítida sua enorme importância, principalmente para o protagonista Alfredo, o que pode ser observado logo nas primeiras obras, como destaca Furtado (2010). Mas será com *Belém do Grão-Pará* que a cidade ganhará *status* maior. “É o romance do encontro do menino com a cidade e do descortinar-se desta para ele, menino” (FURTADO, 2010, p. 22).

Por conseguinte, o encontro da cidade será o rito de batismo, como a autora salienta, e, por mais que o menino, que se tornará rapaz em obras posteriores, deixe a cidade para tentar a sorte em outras localidades, ele regressa “[...] e o ciclo se fecha com o retorno desse mestiço errante a Belém. Volta o amante, desiludido, para uma amante dadivosa, mas degradada [...]” (FURTADO, 2010, p. 23). Então, a pesquisadora constata que o espaço de Belém tem grande importância para o ciclo, e mesmo nos espaços

marajoaras<sup>6</sup>, Belém está presente nas memórias das personagens. Além disso, a estudiosa também destaca que Belém, na narrativa, apresenta dupla face, pois, se Alfredo deseja veementemente residir em Belém para estudar, em busca de um futuro mais próspero, ele só passa a alimentar esse sonho por meio das memórias de outras personagens, ou por meio dos catálogos comemorativos do pai. Assim, essa cidade tão desejada será apresentada como “bela, luminosa, próspera e feliz, preenchendo os sonhos de Alfredo” (FURTADO, 2010, p. 43), porém, quando o protagonista se depara com o almejado lugar, ele a verá como “[...] pobre, suja, lamacenta, rejeitada por ele, posto ser esta a de suas recordações de uma viagem que para lá fizera com os pais” (FURTADO, 2010, p. 43).

No romance, dentre as personagens secundárias, destaca-se a figura de Virgílio, membro da família Alcântara, como já mencionado. Ele é caracterizado como um transigente e é interessante destacar, como Furtado (2010) aponta, a submissão dessa personagem em função do espaço que ele frequentava. Em uma das passagens da obra literária, logo no primeiro capítulo, tem-se a apresentação de Virgílio: um homem casado com Inácia, sendo esta oriunda de uma família de retirantes cearenses que residiam na Estrada de Ferro de Bragança. Durante a gestão do intendente Lemos, Inácia se inseriu na política, participando da Liga Feminina e, dessa maneira, conseguiu um emprego para o marido como administrador do recém-inaugurado Mercado de São Brás. Virgílio recorda-se daquela época que, para a mulher Inácia, foi o melhor período da família, por causa do *glamour* e ostentação alardeados. No entanto, Virgílio não se interessava por essas futilidades e preferia lugares mais comedidos. Furtado salienta que Dalcídio Jurandir, ao apresentar o espaço de vivência e a situação política da família naquela época, “ajuda a caracterizar Virgílio Alcântara (ele não fora tocado pelo frenesi grandiloquente da época)” (FURTADO, 2010, p. 97). Em vista disso, é importante investigar a construção dessa personagem em relação ao espaço, e não somente essa personagem, como também as outras que compõem a narrativa romanesca. Atente-se para a passagem em que se traça o perfil de Virgílio:

Mas os banquetes no bosque, seu Virgílio? Os grandes bailes? O São Brás em estilo românico? Aquela “torre medieval” em ruína, no Parque Batista Campos e todo luxo de jardins, estátuas, mictórios?” Seu Virgílio pouco frequentava a sociedade, pouco frequentava jardins. Preferia a Cidade Velha, dos portugueses que faziam as casas da Doutor Assis com pedras da Inglaterra. [...] Encafuava-se no Mercado, comia os regalos no domingo, trocava uma sessão

---

<sup>6</sup> A autora divide o ciclo *Extremo Norte* em três núcleos, os espaços marajoaras, referindo-se à ilha do Marajó, que compreende as obras *Chove nos campos de Cachoeira*, *Marajó*, *Três casas e um rio*; os espaços belenenses, cujo núcleo é a cidade de Belém, e abarca as obras *Belém do Grão-Pará*, *Passagem dos Inocentes*, *Primeira manhã*, *Ponte do Galo*, *Os habitantes*, *Chão dos Lobos*; e o último núcleo é representado apenas por uma obra: *Ribanceira*.

cívica no teatro da Paz por uma briguinha de galo na José Bonifácio (JURANDIR, 2004, p. 62).

Como se pode perceber, o narrador apresenta o comportamento de Virgílio por meio dos espaços que frequenta, mostrando que a personagem não se sente à vontade em lugares frequentados pela elite local, lugares refinados, mas gosta daqueles a que pessoas, consideradas de classe baixa, costumam ir. Aqui se tem o primeiro indício de que os espaços preferidos pelas personagens desenham bastante o perfil delas. Pode-se dizer com cautela que a cidade, representada por esses espaços, já dialoga com o leitor, indiciando o perfil dela como personagem.

Adiante, nos dois primeiros capítulos, o narrador, além de apresentar a família Alcântara, apresenta a cidade de Belém como um lugar decaído, em razão do declínio do ciclo da borracha: “A cidade exibia os sinais daquele desabamento de preços e fortunas” (JURANDIR, 2004, p. 63), como observou Furtado (2010):

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

No questionamento de seu Virgílio, está a pista para o leitor: os Ingleses, cujo capital ajudou a financiar o ciclo econômico da borracha na Amazônia, cuidaram de solapar os “beneficiados” e, se “ajudaram” a construir uma febril época de progresso na região, deram-lhe uma rasteira e dissolveram o que fora construído (FURTADO, 2010, p. 99).

Nesse excerto, como Furtado (2010) comenta, a cidade é apresentada como quase fantasmagórica. Mesmo se passando dez anos, a cidade não havia se restabelecido da “rasteira” que levou dos ingleses. Fora enganada, e agora, se mostrava como uma amásia decadente: “Fossem ver a Quinze de Novembro com seus sobrados vazios, as ruínas d’A *Província*, os jardins defuntos, a ausência de cal e do brilho nos edifícios públicos e nos atos cívicos” (JURANDIR, 2004, p. 63, destaque do autor). O atual estado desta cidade como amásia decadente é comparada, por Virgílio, com aquela época em que ela vivia em seu auge, esplendorosa e iluminada, sedutora, a cortesã de luxo exibindo suas riquezas fugazes.

Na decadência é o estado em que o menino Alfredo encontra sua amada cidade. E, conforme Furtado (2010), esse encontro do menino com sua musa causa uma mistura de sensações: “Deslumbrado, [Alfredo] sente medo que ela se ria dele, de sua matutice, capaz de gritar à primeira visão de um automóvel. E ela, personificada personagem, soberba, estende-se para ele, como se o convidasse para o deslindamento” (FURTADO, 2010, p. 100). Tudo é novidade para o menino. Com os olhos, ele deslinda sua cidade amada. O grito proferido ao ver um automóvel, mencionado por Furtado (2010), é resultado do êxtase do garoto. Ornela (2003) acrescenta: “A incontrolável exclamação de



Alfredo serve para mostrar o quanto ele precisará passar por uma transformação em seu comportamento e pensamento para interagir com a sua Musa. O menino precisa ficar em Cachoeira para que surja o rapaz em Belém” (JURANDIR, 2004, p. 22).

No entanto, essa cidade apresentará duas decepções a Alfredo, como declarado por Ornela (2003), que serão as cenas da menina escrava e a do morto no necrotério; que serão comentadas a seguir. A chegada do menino à cidade e os outros acontecimentos são considerados por Furtado (2010) e Ornela (2003) como ritos de batismo do menino no novo espaço. Sobre isso, Ornela (2003) faz o seguinte comentário:

Os sentidos de Alfredo buscavam os encantos da cidade, mas não se recusavam a tentar compreender determinados infortúnios. Note-se que o narrador claramente trata a menina como mercadoria, como uma encomenda, estabelecendo um paralelo entre a condição servil, praticamente escrava, como um produto qualquer de aquisição em uma sociedade capitalista. A descrição feita sobre a menina de nove anos, trazida por um barqueiro para uma “dondoca” da capital, também não deixa dúvidas sobre a miséria que envolve tal transação. Esse vai ser um constante caminho de denúncia ao longo da obra e de todo ciclo **Extremo Norte**: a miséria como produtora da degradação humana (ORNELA, 2003, p. 24, destaque do autor).

Essa degradação humana de que trata Ornela (2003) será vista mais adiante, no romance, na figura de Libânia. Em seguida à cena da menina escrava, Alfredo volta-se para o necrotério. Ao olhar para o interior do lugar, ele distingue um morto que, para a personagem, está abandonado, ignorado pelos habitantes da cidade, pelo barulho da doca lá fora, pelo brilho da manhã, em silêncio mordaz. Diante desta situação, Furtado (2010, p. 101) comenta que, para Alfredo, “a cidade lhe aparece, embora latejante, incompreensível e assustadora”. Essas reflexões são o início do processo de amadurecimento do menino. A respeito disso, Ornela (2003) acrescenta:

Note-se que ao comparar a morte na cidade – primeira experiência do recém-chegado – com a morte em Cachoeira, Alfredo começa a perceber aquilo que será uma das tônicas dessa obra: **a frieza da grande cidade**. Mas ele ainda está disposto a morar em Belém, abandonando suas origens em Cachoeira em busca de dignidade [...]. Alfredo percebe o quanto as relações humanas são artificiais e insensíveis, diferentemente daquilo experimentado por ele na vila de Cachoeira” (ORNELA, 2003, p. 25, destaques do autor).

Não é à toa, portanto, que Furtado (2010) e Ornela (2003) compreendem essas passagens como ritos de batismo. Além dessas cenas supracitadas, Ornela (2003) apresenta outra que colabora para esses ritos, quando o menino, a pedido da mãe, vai ao salão sozinho para cortar o cabelo. O novo corte, de acordo com Ornela, representa uma passagem simbólica para a obra, assim ele complementa que “O corte baixo, quase um cabelo raspado, simboliza na obra o rito de passagem de Alfredo. Agora tudo era novo.

Inclusive ele, talvez a perceber-se na adolescência, entre a criança deixada para trás e o adulto no qual iria se transformar” (ORNELA, 2003, p. 23).

A cidade encanta cada vez mais o menino. Isso também se revelará durante a viagem no bonde, pois para ele “Cachoeira se funde a Belém, já que lhe parece não ter viajado de bonde, mas de barco; ‘a rua era um rio ondulante’, o apito do trem (que ele vê pela primeira vez) confunde-se com o apito das lanchas ouvidos do chalé” (FURTADO, 2010, p. 102).

Além disso, é perceptível na obra o espaço vivendo a situação dos seus habitantes: o derruimento. “A moça que atende a porta possui voz murcha; o padrinho, magro e envelhecido, chega ‘tão silencioso como a casa’, depois, some da casa “como um fantasma” (FURTADO, 2010, p. 103). É ainda importante dizer que esta decadência ganha mais destaque quando comparada ao palacete que fica ao lado: “Com efeito, a velha casa do padrinho sentia o poder e mocidade da outra e rastejava cada vez mais as suas janelas no calçamento. [...]. Agora, o palacete, pintado de novo, cortina, soldado à porta, dois pavimentos, olhava do alto a sucumbida residência” (JURANDIR, 2004, p. 100). Nota-se que o ambiente é personificado para salientar a superioridade de um em detrimento do outro. De acordo com Furtado (2010), há um “[...] embate entre a casa e o palacete e a forma como o narrador personifica a ruína: personificação de segundo grau, posto que através da casa” (FURTADO, 2010, p. 103).

A cidade, personificada desde o início da narrativa, atrai o menino para si, na tentativa de envolvê-lo de todos os modos. Empenha-se, então, em atraí-lo pela visão e audição. Fracassando em tal intento, usa de outra artimanha: o olfato. Porém, o menino desconfia da façanha, não quer se deixar enfeitiçar. Em relação a essa passagem, é pertinente a análise de Ornela (2003):

[...] o narrador apresenta a cidade para o andarilho Alfredo de forma a mostrá-lo envolvidos com todos os seus sentidos. Se em alguns momentos não é especificamente para Alfredo que o narrador mostra a cidade sinesteticamente, é para o leitor que ele o faz. **Belém do Grão-Pará** estimula os recursos cognitivos e sensoriais de quem percorre suas páginas (ORNELA, 2003, p. 33, destaque do autor).

Ornela (2003) visibiliza ainda outro traço de Belém que destaca a personificação da cidade. De acordo com ele:

[...] além da chuva, outro ícone de Belém é destacado: a mangueira. Note-se como a personificação da cidade alcança um momento destacado, não apenas na bela comparação da cidade que tenta se escorrer como uma arara, mas também nas mangueiras que se remexem e no sol que se apresenta arrepiado e magrinho. A cidade ganha vida com chuva, sol, árvores e pássaros (ORNELA, 2003, p. 30).

Portanto, aqui nota-se, visivelmente, a cidade revelando-se para o leitor por intermédio de suas ações. Mais adiante, Furtado (2010) revela em seu trabalho que Belém será despojada pelos olhos sedentos de seu amante menino:

Passado o desconforto inicial, Alfredo vai se aproximando mais da cidade, e, ainda enamorado, age como se a estivesse despindo: rastreia-lhe ruas, avenidas, bairros, largos, praças, o porto, os mercados, as feiras, o cinema. Belém do Grão-Pará desfila à nossa frente desnudada, em suas singularidades. A ênfase maior, no entanto, é dada às casas (FURTADO, 2010, p. 105).

Como exposto por Furtado (2010, p. 106), serão as casas que evocarão os olhos meticulosos do menino. Pois ela comenta que “em vários momentos a cidade indica a Alfredo a distância entre os homens porque separados por classes sociais, pelos lastros da posse, e a convivência com os Alcântaras o levará à consciência amadurecida desse processo”. Além disso, em um passeio com Virgílio, nota-se o desapontamento da personagem com esta cidade que não é só beleza, como ele alimentava ainda em Cachoeira. De acordo com Furtado (2010, p. 107), “a cidade exigia dinheiro”.

Outro ponto importante diz respeito ao espaço em diálogo ferrenho com as personagens. Isso é percebido na cena em que as personagens do romance passam em frente ao jornal do velho Lemos. Furtado (2010, p. 109) salienta isso ao declarar que “Quando vai ao cinema Olímpia acompanhar as duas Alcântaras e a prima Isaura, Alfredo nota que d. Inácia não olha para aquela ruína que, como uma bandeira da corrosão de um passado esfuziante, aponta para ela sua atual miséria”.

Alfredo ouvirá cada som propagado pela cidade a fim de entendê-la. Porém serão as casas que ganharão destaque para a obra, “[...] na visão de Alfredo, que as vê personificadas, como capazes de representar seus moradores” (ORNELA, 2003, p. 29). Mas o emblema maior para a narrativa está na casa da Estrada de Nazaré. É por meio dela que se pode ver a opressão que a cidade imprime em seus habitantes. Ela não é apenas esplêndida, mas impõe seus caprichos como uma divindade. E ainda mais, seus caprichos serão reiterados como castigo sobre os Alcântaras, não conformados por sua situação social. A cidade está degradada. Com os Alcântaras não deveria ser diferente:

Em ruína, a família Alcântara, representante da poeira que sobrava do leimismo, não conformada com a mudança de condição social, muda-se para uma *ruína* que acaba desabando sobre ela, desmanchando o que de sólido ainda existia em cada um de seus membros. Agora sim, o destino deles será pros Covões, a periferia lamacenta, onde se dissolveria todo o pó lequista (FURTADO, 2010, p. 112).

Esse espaço, que é a casa de Nazaré, é metonímia da cidade e dos Alcântaras, pois, por meio dela, os Alcântaras tentam ocultar sua condição social. Furtado (2010, p. 112) aponta para esse fato comentando que “A casa em ruína foi mascarada para os Alcântaras

mascararem-se socialmente e note-se a insolência de Emília. Recebeu tudo de graça, mas ‘hesitava’ com a tinta de oca, como se dinheiro houvesse para financiar o remendo da casa”. Mais além, a autora expõe a metáfora dos Alcântaras no seguinte comentário: “Assim como a casa foi caiada de oca por fora, mas se encontra carcomida de cupins por dentro, os Alcântaras, sustentados por vigas lemistas carcomidas, tingem-se de ‘prósperos ou estáveis burgueses’, do que eles têm apenas ideologia” (FURTADO, 2010, p. 114). Deste modo, a autora apresenta claramente que os estados da cidade, da família e da casa são equivalentes. Em outro excerto, ela ainda indica que a casa de Nazaré pode alcançar o *status* de voz da cidade:

Os Alcântaras pareciam dissolvidos na casa. Não se tratava da família da Gentil, mas de indivíduos desligados dentro de um casarão desconhecido que lhes parecia dizer: já dei cabo de minha vida, minha missão de ser habitado já acabou. Estou sobrando como habitação e vocês não passam de uma família fantasma.

De fato, os Alcântaras olhavam-se como se não se reconhecessem. A casa os separava. Faltava-lhes a intimidade do 160 (JURANDIR, 2004, p. 316).

Nota-se, neste ponto, que o espaço da casa atua sobre o comportamento e sensações das personagens e, além disso, os classifica hierarquicamente, como é apontado por Ornela, quando relaciona as personagens com seus lugares de moradia, permitindo designar sua posição na sociedade:

É assim que a Quintino (casa de Isaura, amiga negra dos Alcântaras) é considerada inferior à Gentil (casa dos Alcântaras), que por sua vez é inferior à Estrada de Nazaré (para onde se mudarão os Alcântaras no meio da narrativa”. [...]. O contraponto ao local nobre da cidade aparece nomeado como Covões, designação da periferia enlameada (ORNELA, 2003, p. 25).

Porém, Ornela (2003, p. 26) comenta que não só os espaços de moradia permitem observar a posição social das personagens na ficção, mas outras evidências se deve considerar, como a etnia, dado que a narrativa apresenta sobre serem os negros pertencentes à classe menos abonada; os lugares que costumam frequentar, como o Olímpia, que geralmente é ocupado pela elite; e as profissões que exercem. Nota-se que as personagens desfavorecidas economicamente são apresentadas como trabalhadoras braçais, geralmente atuando no mercado de trabalho informal. Mesmo assim, o destaque maior será dado às casas, explica Ornela (2003, p. 54, destaque do autor), pois é através delas que o leitor perceberá o trabalho estético do autor:

As casas têm uma função decisiva em **Belém do Grão-Pará**, pois se para Alfredo elas incorporam a personalidade de seus moradores, a narrativa enfatiza que os moradores passam a agir em função de cada espaço. Não se trata de uma atribuição determinista, como em parte das obras do final do século XIX ou da década de 30 do século XX no Brasil, mas de um apurado

trabalho estético que permite relacionar os eventos narrativos como os cenários descritos.

Dessa maneira, assim como Furtado (2010), Ornela (2003, p. 55-58) também declara que a casa de Nazaré atua sobre o comportamento da família Alcântara e, ainda mais, são semelhantes, pois casa e família estão condenados a desmoronar, mesmo tentando manter as aparências. Essa reflexão possibilita ao autor entender que espaço e personagem dentro da narrativa estão relacionados. Por causa disso, ele diz:

É o que acontece especialmente com as casas em **Belém do Grão-Pará**. As referências a elas permitem a contemplação do universo humano, elemento tão ricamente trabalhado na obra. O olhar sobre a cidade, em geral, e sobre as casas e seus compartimentos, especificamente, relacionam, na narrativa espaço a personagem (ORNELA, 2003, p. 44, destaque do autor).

E em outro comentário, o autor discorre sobre as casas serem notadamente incorporadas aos seus habitantes, viabilizando a maturidade de Alfredo ao fazer críticas aguçadas sobre esse comportamento da cidade: “[...] percebe [Alfredo] que as pessoas não são confiáveis, que as aparências servem para iludir e enganar, muitas vezes; assim como nota que, a cidade imaginada por ele, de casas mais bonitas que em Cachoeira, também ilude e engana” (ORNELA, 2003, p. 45).

Diante das percepções abordadas pelos autores, vale ressaltar que o espaço em *Belém do Grão-Pará* alcança grande significação. Não somente as casas, mas outros espaços são destacados e estão, de alguma forma, interligados com as personagens da narrativa, como o piano que é frívolo para atual situação da família, mas que lembra aos Alcântaras o tempo de abundância; como as vazias Caixa-d’água de São Brás, servindo apenas de ornamentação para a rua, recordando tempos áureos de Belém; e como as obras luxuosas de urbanização em estilo europeu realizadas pelo intendente Antônio Lemos, que agora não condizem com a nova realidade econômica da cidade.

A situação desses espaços decepciona Alfredo e permite que ele alcance outro patamar de maturidade. Furtado (2010, p. 116) comenta que tal fato irá suscitar outra impressão sobre a cidade: “Ao sentimento de perda da cidade e à impressão de que chegara tarde, há uma sensação nova: ‘a da cidade que estava dentro das pessoas, dos sentimentos e das lutas que ele ignorava’”. Então, é visível que a cidade causa no protagonista profundas reflexões sobre o seu próprio destino, que será visto ao longo do ciclo *Extremo Norte*. A pesquisadora complementa:

O olhar que vai colocando sobre a cidade e o mundo que ela representa dá conta de seu grau de amadurecimento. A cidade ele começa a perder, os estudos ele questiona, duas faces que lhe indicam uma única direção, posto que: “desde Cachoeira até a casa dos Alcântaras, se sentia carregado de ruínas, querendo livrar-se delas” (FURTADO, 2010, p. 117).

Diante do exposto, Ornela (2003, p. 34-42) acrescenta que a cidade idealizada por Alfredo era melhor do que a real, e isso causará um aprofundamento na vida madura (como a importância do dinheiro, sua condição racial e o valor do trabalho), pois ele demonstra-se perspicaz quanto ao comportamento humano e isso lhe possibilita constatar os desvios de Belém e compreender o engrandecimento da vida em Cachoeira; essas percepções causam em Alfredo “um sentimento de derrota. Um projeto de vida, traçado com muito esmero, imaginação e esperança agora se mostra decaído” (ORNELA, 2003, p. 40). Dessa forma, Alfredo vai se desiludindo com a cidade, perdendo-a paulatinamente.

E por fim, Furtado (2010) comenta sobre o Círio de Nazaré e indica a personificação da cidade:

Belém aparece personificada, preparando-se para a festa, e o narrador enfatiza o Círio com imagens que recriam o volume de gente que dele participa. Em momento algum, no entanto, sacraliza a festa religiosa, pelo contrário, pinta-a nas cores da dialética entre sagrado e profano (FURTADO, 2010, p. 124).

Ornela (2003, p. 39) completa esta ponderação chamando atenção para o sacro e o profano no Círio, manifestados no choque de Alfredo ao presenciar o comportamento da cidade durante a festa: entre rezas das senhoras idosas e beijos dos namorados. Isso propicia conhecer a dualidade da cidade que apresenta fisionomias humanas.

Dessa forma, essas argumentações apresentadas ao longo desta seção viabilizam ao crítico entender que “O ambiente, portanto, não é mero cenário estático, forçado ao contexto regional. Ele ganha vida com *status* de personagem” (ORNELA, 2003, p. 44).

## 4.2 ITINERÁRIO DAS PERSONAGENS: UMA “VISITA GUIADA” EM BELÉM

Como pôde ser visto na seção anterior, alguns autores já mostraram indícios da personificação da cidade em *Belém do Grão-Pará*. Deste modo, a intenção desta pesquisa é ampliar estas reflexões. Para atingir tal objetivo, o leitor fará uma visita às personagens e aos espaços da cidade, a musa Belém do Grão-Pará. Vale ressaltar que esta interpretação abordará análises do espaço enquanto espaço e do espaço enquanto personagem, porque a cidade não deixará de ser espaço quando alcança o *status* de personagem. E, para efeito de organização, o texto está dividido em dez tópicos e cada um deles se centrará em torno de alguns elementos que o romance apresenta e a relação destes com a cidade enquanto espaço/personagem.

### 4.2.1 A cidade descortinando-se ao leitor

No romance, o narrador onisciente apresenta a cidade por meio das personagens, como Virgílio, membro da família Alcântara, conforme já foi declarado. É por meio das

memórias dessa personagem que o leitor conhece o passado magnífico que a cidade desfrutou. E é, também, por meio do espaço que se identifica o perfil da personagem, como também já foi apontado pela crítica. Os dois primeiros capítulos podem ser caracterizados como a apresentação da cidade e da família Alcântara ao leitor. Nesses trechos, o leitor conhece a maneira de ser de Virgílio Alcântara e é importante ressaltar, mais uma vez, que o narrador faz isso por meio do espaço, pois são os espaços que essa personagem frequenta que traçam seu perfil.

Além de Virgílio, outras personagens apresentadas são Inácia, sua esposa, e Emília, sua filha. Nota-se que os meios também ajudarão a caracterizá-las. Diferentemente do marido, Inácia é mais ativa, uma vez que toma iniciativa para participar do âmbito político, tanto que consegue para ele o cargo de administrador do Mercado de São Braz. Quanto a Emília, filha única do casal, quando criança, recebeu uma educação refinada, tendo até aulas de piano.

Por intermédio dos Alcântaras, o narrador possibilita ao leitor os primeiros contatos com a musa Belém, de Alfredo. A narrativa apresenta uma cidade decaída, resultado da perfídia dos ingleses que, no auge do ciclo da borracha, ajudaram no desenvolvimento da região e, em seguida, na sua queda. Já havia passado dez anos e a cidade, agora com aparência espectral, ainda não tinha se recuperado da traição. No excerto a seguir, é possível observar a plenitude da cidade quando Virgílio compara seu presente e seu passado:

Virgílio nunca esquecerá a mulher repetindo a exclamação do oficial de gabinete do Palácio: “este Guajará é o Adriático, o Senador é o Doge. Estamos celebrando as núpcias do Senador com o Adriático”. Era na festa veneziana em pleno Guajará com as gaiolas e vaticanos embandeirados, feéricos, os fogos cruzando o rio. As três painéis altas da Caixa-d’água vazias por dentro, por fora cheia de luz sobre a cidade (JURANDIR, 2004, p. 63).

É importante distinguir dessa passagem a última frase. Ela representa, concisamente, a cidade como ela era em seu auge. A metáfora das três painéis da Caixa-d’água, vazias por dentro e, por fora, iluminadas, ganha significado na narrativa pois revela como a cidade vivia: em festas, efêmeras, uma verdadeira fachada ornada por luxo, em que seus cidadãos bebiam e comiam sem se preocupar com a consistência daquele “eterno” baile. Não se questionavam sobre até quando aquela grande festa iria durar, quais políticas poderiam ser adotadas para a economia da borracha se solidificar. Nota-se que não há preocupação em fortalecer essa economia, como se a fonte nunca fosse acabar; uma grande Caixa-d’água iluminada por fora e vazia por dentro.

Nesse caso, o narrador, nos dois primeiros capítulos da obra, mostra como a cidade foi perdulária com sua própria fortuna e, no presente da narrativa, está arruinada e, junto

com ela, estão os Alcântaras. Portanto, o leitor já é surpreendido ao ver o forte vínculo da cidade com seus habitantes, representados pela família. Logo, eles colaboram para traçar o perfil dela. Além de apresentar a associação do espaço com as personagens, o narrador também convida o leitor a conhecer a cidade viva, não somente na abertura do romance, mas ao longo do enredo, como será vista nos itens a seguir.

#### ***4.2.2 O encontro com a musa Belém***

Alfredo encontra Belém arruinada. Isso acontece no terceiro capítulo, que é bastante promissor para esta pesquisa, uma vez que a cidade será apresentada para o protagonista de forma personificada e decaída.

Ao chegar a Belém, o barco, em que Alfredo e sua mãe estão viajando, aporta ao lado do necrotério. O menino não fica satisfeito com o local em que o barco atraca. No entanto, aquele era o lugar em que todas os barcos vindos da Ilha do Marajó aportavam. O menino lembra-se de Andreza, sua amiga, que deixou em Cachoeira, e, ao mesmo tempo, pensa que ele está realizando o sonho de residir em Belém. Sente-se confuso, os olhos marejam, “não sabia se de contentamento ou saudade, como se nele, as duas paixões, a da cidade e a da menina, lutassem ali naquele instante” (JURANDIR, 2004, p. 80). Como se observa, o narrador deixa claro, logo neste início da jornada de Alfredo por Belém, que a cidade é uma paixão antiga, idolatrada pelo menino há muito tempo e por mais que o leitor não tenha visitado as páginas das obras anteriores a esta, ele fica sabendo da paixão de Alfredo pela cidade nesse excerto.

Ele ainda está tonto da viagem e ao mesmo tempo sedento de explorar a sua diva, que o convida para o deslinde. Ao pisar no chão, Alfredo sente-se dono da cidade tão arduamente desejada: “Por entre as pedras no chão da cidade grelava capim. Que luz a do seu olhar cheio de uma cidade que era só sua, não daqueles barqueiros nem de sua mãe nem daquela gente alheia e indiferente que passava. Sua” (JURANDIR, 2004, p. 80-81). Essa passagem, que denota tomada de posse da personagem pelo lugar, é narrada de forma poética. O amante se apossa de sua musa e está pronto para o deslinde, mas para isso, é preciso desnudá-la. E é isso que o protagonista fará, aceitará o convite de sua amada e, sedento, explorará seus ínfimos detalhes. Logo o leitor perceberá que a cidade se apossa dele, um processo que afeta ambos, tornando-se uma relação dialética.

Ademais, o narrador vivifica os sobrados e a cidade ao conceder-lhes atitudes animadas por meio dos verbos “cabecear”, “ir” e “vir” – “Além das pernas trêmulas, estava sob o efeito do balanço da viagem. O chão movia-se, **os velhos sobrados cabeceavam-se**, de leve, **a cidade ia e vinha**, flutuando num mar invisível e leve”



(JURANDIR, 2004, p. 81, destaques nossos), – nota-se, então, Alfredo estonteado com sua sedutora amada, pois a vê de maneira sonolenta por causa de seu balanço, como os sobrados que também pendem a cabeça por efeito de sono, ele também terá impressões negativas causadas por algumas cenas, como a da menina escrava e a do morto no necrotério, comentadas por Ornela (2003) e Furtado (2010); acrescenta-se, também, a cena do encontro com a mulher bêbada.

Ainda sobre o encantamento do protagonista, o que paira como interrogação para o menino é o seguinte: “Estaria andando direito como menino da cidade? Escutara a Dadá dizer em Cachoeira: ‘Ah, conheço rapaz da cidade pelo modo de andar. O andar é outro’” (JURANDIR, 2004, p. 81). Esse questionamento, dentre outros, moverá a narrativa no sentido de decifrar a enigmática cidade. Trata-se de uma longa jornada que Alfredo só está começando. Muito ainda se exigirá dele. Por enquanto, a cidade apenas exige postura cidadina do recém-chegado e ele cobra-se. No entanto, sua tentativa de se comportar como um menino da cidade fracassa, pois logo se deixa enfeitiçar por sua Belém, só sua. E, ela, cidade faceira, mostra-se, mas hipnotiza o menino:

Deveria fingir indiferença, mostrar que era menino habituado a ver Belém. Mas durou pouco essa prudente resolução. Deixou-se caminhar pela pracinha deserta, entregue a seu deslumbramento. E livremente estaria pronto para exclamar de novo sobre o que visse, pedras da rua, o teque-teque<sup>7</sup> com seu armarinho às costas, tabuleiros de pupunhas, quiosques, o que ia vendo pela primeira vez, homens em bicicletas, colegiais, engraxates, meninos tão sozinhos, donos de seus pés, a apanhar bonde, e bichos, lojas, aqueles anúncios, ah, grandes, por cima das casas. E de um fundo de mangueira, se entreviam pedaços de telhados e cores de palacetes, sobradões, a estátua... (JURANDIR, 2004, p. 81-82).

Percebe-se o jogo de sedução entre menino e cidade. Ele tenta resistir aos encantamentos dela, mas falha ao primeiro automóvel que vê. Desse modo, ele desiste e se entrega ao encantamento em meio a um turbilhão de imagens e, no excerto anterior, propositalmente, o narrador sequencia elementos que compõem a paisagem urbana a fim de provocar no leitor a mesma sensação da personagem: deslumbramento infinito. Porém, como já foi mencionado acima, esse deslumbramento terá pequenas interrupções para mostrar o outro lado da cidade: a decadência e a sordidez.

A primeira cena em que a cidade inculcará interrogações no protagonista será com a encomenda de uma “cria”, transação entre um canoeiro de “chapéu de palhinha” e uma “mulher de chapéu de plumas”. Esta, na doca, procura pela embarcação “Deus te guarde”

---

<sup>7</sup> Vendedor ambulante de fazendas e objetos de armarinho. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/teque-teque/>. Acesso em: 25 jul. 2017.

e, em seguida aparece um canoeiro que, em contraste com a senhora impaciente de chapéu e leque, é apresentado da seguinte maneira nas linhas do romance:

Um homem, chapéu de palhinha, descalço, veio saltando rapidamente de lá como um baliza à frente dum cordão de São João e desceu na calçada ao pé da senhora. O chapéu de plumas cobria a mulher de uma sombra violeta, o que intimidava o tripulante, de palhinha já na mão, roçando o peito da camisa de meia. Ela abanava-se com o leque brilhante e imperioso, que mantinha não só o homem à distância como os demais que a contemplavam de cima dos toldos (JURANDIR, 2004, p. 82-83).

Veja-se que o olhar atento de Alfredo já discerne as relações sociais na cidade, pois o narrador faz questão de salientar o ar de superioridade da mulher diante do canoeiro – isso é logo notado quando o narrador destaca as características dos chapéus das personagens – e de todos os que estão no mercado do Ver-o-Peso, repelindo-os somente com sua postura soberba; porém, isso será mais visível com o que segue, depois que o canoeiro vai até a sua embarcação e volta com a tal “encomenda”: “[...] uma menina de nove anos, amarela, descalça, a cabeça rapada, o dedo na boca, metida num camisão de alfacinha. A senhora recuou um pouco, o leque aos lábios, examinando-a: – Mas **isto**?” (JURANDIR, 2004, p. 83, destaque nosso).

O narrador, ao tratar das personagens, focaliza os objetos que elas usam e, a partir desses objetos, as personagens vão ganhando vida. Nessa passagem, quem realiza os atos em determinados momentos é o leque, pois ele é quem brilha e é imperioso, afastando os demais de si. Até o chapéu de plumas que “cobria a mulher de uma sombra violeta” recebe notoriedade, pois ele intimida o homem de chapéu de palha e torna a imagem da mulher ofuscada. Logo, o rosto dela é velado para o leitor, enfocando apenas no chapéu e no leque, que, nesse caso, são os objetos que dominam a cena.

Já a indagação da moça utilizando um pronome demonstrativo usado, comumente, para apontar objetos – isto –, faz uma indicação enfática de modo a desdenhar do que lhe foi apresentado: um objeto desprezível, sem serventia. Portanto, a mulher do chapéu de plumas aponta para uma criança como se estivesse falando de um objeto. Ou seja, o narrador está colocando todo mundo no mesmo patamar: tanto mulher, canoeiro e menina são objetos, uma vez que são os objetos que cometem as ações. Observa-se, então, um sentimento de desprezo e futilidade nas relações das personagens. Chegando a ser até irônico, porque quando a mulher de chapéu de plumas diz “isto”, menosprezando a menina, o narrador está menosprezando a mulher ao evitar descrevê-la e resumindo-a no chapéu de luxo. Nesse caso, ele está jogando com a cena ao colocar uma mulher que se julga ser alguma coisa importante, mas o narrador olha para ela e só vê um chapéu de

plumas, só vê um leque. Assim sendo, é uma menina sendo vendida como escrava e uma mulher escrava da sua própria futilidade.

Além disso, é nítida nesse jogo de relação apresentado pelo narrador a percepção de Alfredo sobre o que a cidade revela: a mesquinhez de uma sociedade que, mesmo abolindo, oficialmente, a escravatura, ainda vive dela; por isso que, intimamente, o menino se indaga: “Andreza teria igual sorte? Para Andreza, a cidade seria isso também?” (JURANDIR, 2004, p. 84). Mais ainda, nota-se a relação capitalista, que é bem clara nas relações que a cidade apresenta, e isso não é exposto somente neste episódio. Logo, trata-se de um prenúncio da denúncia que a obra apresenta ao longo da narrativa. Em virtude disso, a cidade mostra que ela se sustenta da miséria humana.

Após a cena da menina escrava, Alfredo volta-se para o necrotério e encontra um defunto que, ao seu ver, está abandonado. Por causa dessa situação, ele inicia uma reflexão sobre a morte na cidade:

E logo sentiu obscuramente que a morte na cidade se despojava daquele pudor, decência e mistério que a todos transmitia em Cachoeira. Lá fazia mal deixar um morto assim, o morto era inviolável, tocava-se nele para lavá-lo, vestir, cruzar-lhe as mãos, pô-lo no caixão ou rede, entregue unicamente à sua morte. Dentro do corpo, mão nenhuma tocaria depois que lhe tocara a outra, a inevitável. Não ficaria nunca ali naquela pedra, sem nome, vela ou origem, igual peixe no gelo. Isso doeu no menino, cheio agora de súbitas perguntas, e isto e aquilo, e por quê, que-que dizia o pai, e Andreza? (JURANDIR, 2004, p. 85).

O menino, cada vez mais, indaga-se sobre os costumes de sua amada, que não eram expostos nos catálogos comemorativos de seu pai, e compara-a com aquela terra que deixou além-rio. Lá, seus mortos não eram abandonados daquele jeito e, ainda mais, violados; pois o costume do lugar de onde veio é respeitar o morto e ainda render cerimônias, como dobrar os sinos da igreja local: “Fosse em Cachoeira e o sininho do seu Manuel Leão era dobrando dobrando o dia inteiro pelo defunto do Necrotério” (JURANDIR, 2004, p. 86). Portanto, diante do que foi exposto ao protagonista, é perceptível que o anonimato do defunto o incomoda, hábitos citadinos que, em primeira instância, parecem inexplicáveis.

Observa-se, então, que a interação que a cidade mantém com Alfredo é autêntica. Ela, embora estonteante, sem demora, mostra-se severa, impiedosa com seus habitantes, uma antiga soberana com adornos mais antigos ainda. O brilho de outrora, agora fosco, decaído. Decadência esta que será mais evidente no decorrer da narrativa.

Ao se distanciar do necrotério, ainda embevecido com o cenário, o menino matuto caminha até o mais obscuro beco e, durante o percurso, a cidade apresenta-se decadente, apocalíptica. É interessante enfatizar que o narrador muda o tom de como a cidade se

apresenta para o menino: “Belém se **fazia** mais escura, apesar do sol, ou por isto mesmo aqueles casarões e aqueles silêncios o deixavam de coração escuro, o andar confuso. E voltar dali, sabia?” (JURANDIR, 2004, p. 86, destaque nosso). É notável o verbo, assinalado por nós, que o narrador utiliza, apresentando para o leitor a autonomia da cidade. Ela não parece mais escura, como algo de um ambiente qualquer, constante. Percebe-se que esse verbo denota ação, como se a própria cidade decidisse se mostrar para o menino “ser” mais escura. Isto é, ela procura deixar claro seu lado sombrio, sinalizando não ser só brilho, como ele, em seu mero engodo, acreditava. E assim, ela desfila sob o olhar do protagonista:

Sobre o beco, as torres da Sé, gordas, da cor do tempo. “Catedral”, disse o menino, muito compenetrado. E como tão silenciosas aquelas igrejas lhe falavam! E seu silêncio e sombra deslizavam pelos sobrados fieis, o beco e as mastreações. Os sinos ignoravam o morto no necrotério. Mas se um daqueles casarões arriasse ou tivesse, no mínimo, uma parede abaixo, teriam os sinos de dobrar longamente. Lá estão eles, caladões. [...]

Tudo era cada vez mais desconhecido, aqueles telhados pareciam desmanchar-se ao simples som de uma voz, o antigo Castelo no barranco alto, aquelas pedras tamanhonas, a proa da lancha velha desfazendo-se na ferrugem e na lama. [...]

E avançando pelo beco, deu com aquela mulher escura, magra, descabelada que gesticulava e distratava (JURANDIR, 2004, p. 86-87).

Como se pode observar, enquanto o lugar é cada vez mais funesto, Alfredo depara-se com a mulher bêbada, gritando, repetidamente: “Da cintura para baixo / não vos posso mais contar. / O mal ganhado o diabo leva / o mal ganhado o diabo leva”. Ao mesmo tempo, levanta seu maltrapilho vestido, enquanto sua irmã tenta freá-la. Mas o interessante neste episódio é a pista que a irmã profere sobre as condições da bêbada:

Mas, Cordolina, minha irmã. Te cobre, filha de Deus. Arranja, ao menos, uma tanga por debaixo. A cruz te castiga. Te guarda na rua, misericórdia. **Perdeste de tudo**, Cordolina? Ah, minha irmã, ah, minha irmã! **Quem tu foste, quem tu és**. Nossa Senhora de Nazaré te cubra com o seu manto (JURANDIR, 2004, p. 87, destaques nosso).

A descrição do ambiente imprime uma sensação fúnebre. A própria cidade indica a morte da cidade idealizada de Alfredo. Quanto à mulher, o narrador não deixa claro as origens dela; nem a posição que tinha na sociedade, se pertencia à elite ou não; se era alguém que vivia, direta ou indiretamente, da economia da borracha. Veja-se uma cidade indicando sua própria decadência, outrora majestosa aos olhos do mundo, que com a alta cotação da borracha, embriagou-se, atolou-se e esqueceu de administrar seu próprio bem: “o mal ganhado o diabo leva” e, agora, embriaga-se, mostrando ao menino sua decadência, ruínas, nas palavras de Furtado (2010), e que perpassará aos olhos de Alfredo, sempre com o leve eco da mulher velhusca: “Quem tu foste, quem tu és”.

Agora, a cidade já apresentou seus presságios a Alfredo; paulatinamente, ele notará a situação de sua musa e, diante do que vê, suscitará questões que ajudarão em sua própria formação. Por enquanto, ele ainda está explorando sua amada.

Diante das três cenas comentadas anteriormente, registra-se que todas apresentam a cidade usando seus habitantes como objetos, como fantoches em situações degradantes: uma que entra, escrava objetificada; outro que sai, que é somente um pedaço de carne exposto; e, mais uma outra, escrava do seu próprio vício. Alfredo presencia tudo isso, ele está diante da esfinge que consome seus habitantes para manter-se viva. No caso das passagens, tem-se uma personagem que entra e será mastigada, outra que está no organismo sendo consumida e um terceiro que já foi deglutido e é descartado. Isso contribui para o surgimento dos primeiros questionamentos de Alfredo, comparando os costumes de Cachoeira com os de Belém.

Mas, como já se enfatizou, ainda neste terceiro capítulo da obra literária, o leitor já depreende algumas constatações frustrantes do menino: a cidade ideal construída por ele está cada vez mais se perdendo, deixada para trás, longe, nas terras de Cachoeira. Agora, ele precisava conquistar a cidade que se revelou para ele: “Compreender a cidade, aceitá-la, era sua necessidade. Ser amado por ela, saboreá-la com vagar e cuidado, como saboreava um piquiá, daqueles piquiás descascados, cozidos pela mãe, receando sempre os espinhos” (JURANDIR, 2004, p. 85).

Na passagem acima, percebe-se claramente o propósito do menino, apaixonado, que necessita desse amor urbano, mesmo a cidade não sendo aquela que ele tanto idolatrou. Ele ainda a quer do jeito como ela é. Por isso, o narrador faz dela cidade-piquiá, Segundo Ornela (2003), Alfredo “está degustando novas situações, sabe que a cidade tem muita ‘poupa’ para lhe oferecer, contudo vai percebendo que ela possui seus ‘espinhos’ e que, por isso, precisa ser apreciada com o devido cuidado” (ORNELA, 2003, p. 27). Essas cautelas do protagonista serão tomadas de acordo com as situações que vão aparecendo. A primeira, com que ele se depara, é justamente o receio de parecer um matuto para ela; no entanto, quanto mais evitava este comportamento, mais ela ria dele. Nota-se isto no episódio da barbearia.

Numa barbearia da cidade! Ah, pela primeira vez, sim! Seguia, sozinho, como homem! [...]

“Salão Elegante”, ele relia, saboreando.

Espelhos grandes, cadeiras altas, vidros de loção, muitas tesouras e máquinas, quantidades de toalhas e aquela bombinha de perfume. Com suas gravatas e bem penteados, prontos para uma sessão de posse, os barbeiros sorriam acolhedores. Tinham uma educação!

Sozinho à porta de uma barbearia da cidade. Mas como entrar? Sentar numa cadeira daquela, sabia? (JURANDIR, 2004, p. 90).

Este fragmento aparece logo depois que Alfredo sai do beco, próximo à Igreja da Sé. Ele encontra-se com sua mãe e, antes que pegassem o bonde, ela o encaminha à barbearia, enquanto volta à embarcação em busca de um embrulho que esquecera. Essa missão, para Alfredo, torna-se muito importante, pois, para ele, ir à barbearia sozinho indicava seu amadurecimento:

Sozinho, numa barbearia da cidade. A mãe confiou nele para andar aquela distância que tão pequena não era nem tão livre de perigo. Atravessou a linha do bonde e até isso lhe parece extraordinário: pela primeira vez atravessava a pé e sozinho os trilhos do bonde debaixo daqueles fios carregados de eletricidade de vez em quando saindo uns relâmpagos quando o bonde passava. [...]. **A cidade agora só era este Salão Elegante. O Ver-o-Peso inteiro, parecia, estava ali de olho nele: entra ou não entra?** (JURANDIR, 2004, p. 91, destaques nosso).

Observa-se que o menino, empolgado com a missão dada por sua mãe, preocupa-se com suas maneiras dentro de um salão. Gostaria de agir com total naturalidade. E, na passagem citada, constata-se mais claramente que essa missão, aos olhos do menino, tornou-se central. Agora, o foco da narrativa está todo voltado para aquela barbearia. A cidade está ali, olhando para ele, pronta para rir dele, perguntando-se qual seria a próxima matutice do recém-chegado. Portanto, ela, personificada, se prepara para se divertir às custas de Alfredo.

Ele, entrando no salão, como se fosse habitual, pede o corte “escovinha”, como foi gracejado por sua mãe. Deleitava-se com aquela experiência. Era um homem! “Ante-saboreava o efeito que faria ao chegar diante da mãe e na casa da Gentil com o cabelo na moda da cidade, cheirando, e tudo feito sozinho no Salão Elegante” (JURANDIR, 2004, p. 91). Porém, logo percebeu sua ingenuidade quando o barbeiro lhe raspava a cabeça:

Tio-bimba puro da cabeça aos pés. Era agora impossível deter aquela tosquia. Engoliu resmungos contra a mãe, **aquele espelho, grandão, o vaiava**, o barbeiro, a modo que se deliciava em rapá-lo. Ó máquina! E aos pés do barbeiro, no chão, o seu bom cabelo de Cachoeira, tão bom de pentear no velho espelho, que mal dava pra gente se mirar, lá no chalé. **Este, daqui da cidade, lhe mostrava o coco por inteiro, o medo de ser surpreendido chorando, pensarem que tinha se enganado.** [...] **Roendo o coco, a máquina lhe roía também o orgulho e aquele deslumbramento pela cidade** (JURANDIR, 2004, p. 92, destaques nossos).

Agora, sim, a cidade zomba dele. Apenas esperava por um deslize. Aponta para sua cabeça pelada, a fim de exaltar sua ingenuidade: “A cidade ria dele. Com que cabeça voltaria ao barco? Que iam dizer os tripulantes? ‘Volta um doutor? Volta um pelado!’” (JURANDIR, 2004, p. 92). Esse episódio evidencia que a cidade reivindica esperteza de seus habitantes. Mostra que para tê-la é necessário atilamento, ou ela os devora, como uma esfinge. E Alfredo, de imediato, infere que precisa decifrá-la. Nessa passagem, a

cidade manifesta-se de maneira irreverente. O narrador aponta sua silhueta quando se refere a ela por meio dos objetos personificados, como o espelho que o “vaiava” e expõe o vexame do menino (“Este, daqui da cidade, lhe mostrava o coco por inteiro”); a máquina que “roía” seu orgulho e o seu deslumbramento e; por fim, com os termos “estava ali de olho nele” referente ao Ver-o-Peso, o lugar; e “ria”, referente a própria cidade; revelando o protagonismo e demarcando o perfil dela.

Observa-se, ainda, que a atmosfera da narrativa traz um tom de ufania crescente. A expectativa é grande e a gargalhada diante da vergonha do menino é maior ainda. Ele precisava crescer. Mesmo com o “coco pelado”, o menino, ainda extasiado com a amada cidade, inicia uma viagem de bonde, junto à sua mãe, rumo à casa dos Alcântaras.

Até que o bonde ia vagaroso.

E meio sujo, seus passageiros afundavam-se num silêncio e apatia indefinível.

**Pareciam fartos de Belém enquanto o menino seguia com uma crescente gula da cidade. O bonde cuspindo e engolindo gente, mergulhava nas saborosas entranhas de Belém, macias de mangueiras, quintais com bananeiras espiando por cima do muro,** uma normalista, feixes de lenha a porta da taberna, a carrocinha dos cachorros, que os levava para o fogo na Cremação, o moleque saltando no estribo e logo descendo como se fosse pago para aquilo, tabuleiros de pupunhas que transpiravam ao sol, a bandeirinha mais roxa que vermelha de açáí, um menino de calça encarnada, o portão arriando ao peso de um jasmineiro em flor. E onde era esse Teatro da Paz? Onde morava o Dr. Gurjão, o médico de crianças? (JURANDIR, 2004, p. 93-4, destaques nossos).

Neste ponto, Alfredo engole a cidade com o olhar, enquanto seus habitantes estão enfasiados daquela velha senhora. O narrador fala da cidade em ação, e assim como as personagens, quase tudo tem vida própria (como o bonde que cospe e engole gente e a bananeira que espia), o que ajuda a compor a cidade como personagem. Esses elementos são manifestações da cidade como organismo e o narrador indica isso quando menciona as suas entranhas.

Percebe-se, também, o tom palatável do fragmento. Apesar das primeiras impressões que tivera mais cedo, a musa ainda é atraente aos olhos do menino. Para ele, é prazeroso penetrar em suas entranhas e esquadrihar cada detalhe dela. Furtado (2010) salienta o tom de lubricidade e a mistura de sensações que essa passagem tem para a obra e, como o narrador descreve, o menino estava embriagado com as imagens que perpassam pelo seu olhar.

Essas misturas de sensações provocam enleio amoroso. E, ao descer do bonde, atônito, Alfredo sente-se enfeitado, “A cidade balançava ainda. Ou estava tonto com os cheiros de Belém?” (JURANDIR, 2004, p. 94). Percebe-se que ela não é a mesma, idealizada por ele por meio de catálogos, memória de tenra idade ou voz de outros. A diferença de senhas de passagem do bonde com aquelas que sia Rosália lhe dava, em

Cachoeira, denuncia isso. Sua musa mudou. “Senhas de uma cidade para sempre perdida” (JURANDIR, 2004, p. 95). Então, com o bonde vagaroso, uma série de imagens passam diante dele, causando-lhe sensações vagas:

Suas impressões não podiam ser nítidas. A cidade vagava num nevoeiro morno, com as suas fachadas fugidias, trilhos faiscando, as torres da Basílica entre as sumaumeiras, estas desfiando lentas sombras nas calçadas, nos telhados. Seu olhar, memória e imaginação em nada se fixavam. A cidade ondulava sempre. E ao chegar à casa dos Alcântaras, nada mais queria senão dormir. Belém era uma embriaguez (JURANDIR, 2004, p. 95).

Ébrio, os cheiros de Belém entorpecem o garoto, turbilhões de emoções o alvejam. A cidade impressiona e desperta dolências: “Via, agora, a irmã entre as chamas, depois com a febre, e a casa do Dr. Gurjão fechada, como ciente de que não pôde salvar a menina” (JURANDIR, 2004, p. 96). Esses devaneios, provocados pela cidade, mostram ao menino que ele está em processo de amadurecimento, assim, os espaços falam a ele.

É interessante destacar que os espaços podem ter uma íntima relação com as personagens na narrativa, como foi declarado por Borges Filho (2007) ao tratar das funções do espaço. E, em *Belém do Grão-Pará*, isso não é diferente, pois se percebe que a cidade envolve as personagens, de uma tal forma, que personagem e espaço confundem-se, o que pode ser percebido quando o narrador descreve a casa do padrinho de Alfredo.

Nessa passagem, mãe e menino vão visitá-lo. O padrinho chamava-se Barbosa e era um aviador, que fazia o comércio em Cachoeira. Ainda na gestação de d. Amélia, escolheram-no para padrinho de Alfredo, e sonhavam, um dia, o menino morando em Belém junto ao padrinho para estudar; porém, com o colapso da economia da borracha, o padrinho também declinou. Alfredo ainda se lembrava da casa em que o padrinho morava em uma época próspera no auge do ciclo da borracha. E agora, iria rever tudo; no entanto, quando chegou novamente àquela casa, defrontou-se com a degradação. Furtado (2010) dá destaque ao trecho, na obra, da consciência que a casa tem da ruína de seu dono. Na verdade, o estado da casa é semelhante às condições do próprio padrinho:

E ali estava a casa de esquina, fechada a porta da frente, as quatro janelas, como também as numerosas sobre a travessa onde o capinzal servia de coradouro para a estância vizinha. Baixa, envelhecida, como se fosse aos poucos se afundando, a casa parecia consciente da ruína de seu dono (JURANDIR, 2004, p. 99).

O narrador, utilizando o recurso da metonímia, demonstra a personificação da ruína da casa como a própria cidade, que mostra, claramente, o estado em que se encontra, num contraste entre beleza, degastes e futilidades. Isso é mais visível ainda quando o narrador, não se detendo somente na aparência exterior da casa e na relação dela com o palacete vizinho, descreve o seu interior, onde tudo é morto, decaído, triste:



Dominando os móveis solene, num consolo repousava o gramofone [...]. Alfredo deteve-se [...] e avançou contra aquela boca enorme [...]. Olhou dentro do bocal do gramofone. Escuro, mudo, insondável. Essa escuridão e mudez enchiam a casa, mais desolada e deserta pela silenciosa quantidade daqueles discos nas estantes e este e aquele grasnar de ganso velho.

[...]

No pátio, recolhido e calado, sob os restos da cadeira, o ganso cochilava. “Cheguei me embalar nesta cadeira aos pedaços?” (JURANDIR, 2004, p. 101)

[...]

Ele [o padrinho] entrou sem ser percebido, tão silencioso como a casa. [...] Era, na verdade, daquela casa o único habitante, que jantava em companhia de seu gramofone, dos pesados e negros móveis, do ganso que vinha apanhar escassos nacos de pão. Havia na mesa pratos demais, saleiros supérfluos, todo um inútil jogo de louças cercando aquela comidinha rala, que seu Barbosa devorava com uma fina pressa e um tanto de aborrecimento. [...] Na copa, o almoço foi excelente para Alfredo: tinha biribá na sobremesa, fruta que nunca existia em Cachoeira (JURANDIR, 2004, p. 102).

É notório o estado lastimável da casa. O gramofone, que outrora contagiava muitos ouvidos, até mesmo os do governador, agora está mudo; os móveis estão em pedaços, o ganso está velho e dorme, a casa é relacionada, por contiguidade, à própria cidade. Esta, que outrora, viveu “das tetas dum árvore”, atraiu muitas riquezas e foi ornada por seus admiradores com suntuosos prédios públicos, com teatro luxuoso que importava companhias da Europa; cidade com praças refinadas com urbanização e infraestruturas modernizadas seguindo o modelo parisiense, até com a instalação de uma bolsa de valores na cidade; viu-se, pacificamente, enganada, roubada, quando as sementes de seringueira<sup>8</sup> foram contrabandeadas para o Ceilão, a África tropical e a Malásia; e nesse momento, seus adornos não passam de elementos supérfluos, metaforizadas na mesa de Barbosa, com uma comidinha “rala” e muitas louças inúteis sobre a mesa; no desgaste dos móveis e no silêncio sepulcral desolador. Conota-se daí uma musa que foi burlada e abandonada pelos seus entusiastas. No entanto, nos bastidores daquele jazigo, como na copa da casa de Barbosa, e na periferia da cidade, apesar da simplicidade, percebe-se que ali se vive com mais dignidade do que a elite. Aquilo causa em Alfredo um mal-estar, pois não se sentia bem naquele mausoléu de uma época próspera. Sugeriram que ele ficasse na casa, enquanto sua mãe iria ao comércio comprar uma encomenda para os conhecidos de Cachoeira:

– Sei voltar sozinho pra Gentil, mentiu ele. [...]

Não sabia voltar, tinha receio, mas deu logo a entender que o seu único intento era ir com a mãe pelo comércio.

Deu adeus ao ganso, ao gramofone, às recordações do corredor, saiu aliviado em companhia da mãe. Aqui fora, em pleno sol, com os dentes brancos, o seu pretume de baunilha, bem moça, de repente bonita a mãe lhe parecia. Lá

---

<sup>8</sup> Trata-se *Hevea brasiliensis*, contrabandeada em 1876, por Henry Alexander Wickham (29 de maio de 1846-27 de setembro de 1928), um botânico inglês, que se notabilizou por roubar cerca de 70.000 sementes dessa árvore em Santarém, no Pará.

dentro, grasnava o ganso, único disco a tocar naquela casa antigamente tão sonora (JURANDIR, 2004, p. 103).

Na passagem, percebe-se que Alfredo preferia a copa; melhor ainda, preferia ir ao comércio com sua mãe. Aqui, observam-se, levemente, os primeiros sinais de que Alfredo fica feliz em estar junto ao povo, com quem se sente mais confortável; tão logo, reconhecerá sua identidade.

Agora, é hora de despedir-se de sua mãe e isso lhe causará um sentimento de “vazio” que ficará evidente nesta passagem na qual o espaço está em consonância com a personagem – Alfredo sente a cidade e a cidade sente Alfredo:

O silêncio do piano lhe dava um instante de segurança. No passeio, ficava alheio ao trem que passava, aos sinos sobre a sumaumeira. Mas aquela corneta lhe falava do tio, soldado de artilharia em São Cristóvão. No corredor, caminhando, esticava os dedos, impacientes, desamparado, até a sala de jantar – como tudo era desconhecido! Descia ao fundo da casa, como se tudo aquilo que via na baixa, espesso e verde, fosse podre e fatal. A partida adquiria soturnidade da baixa.

Voltava apanhando os livros, inúteis naquele desassossego. As paredes sobre ele se fechavam (JURANDIR, 2004, p. 105-6).

Esses primeiros contatos de Alfredo com sua musa Belém evidenciam, claramente, o envolvimento que a cidade mantém com a personagem. A partir desses primeiros indícios, é justo dizer que a relação que ambos manterão ao longo da narrativa será de íntimas descobertas, a cidade personificada contribuirá para a sua formação, como se verá nas subseções seguintes.

#### **4.2.3 A Musa e o Menino/rapaz**

Depois da partida da mãe, o sentimento de abandono envolve Alfredo. Há, na passagem a seguir, um estranhamento do espaço que, ao mesmo tempo, faz lembrar sua família e o chalé. A cidade, lá fora, agita-se. Ela tenta chamar a atenção do protagonista, mas ele a ignora: “Exalava uns cheiros de Belém, uma intimidade que o menino cerrou os olhos como se aquilo fosse uma perversa feitiçaria para fazê-lo esquecer o chalé, esquecer a mãe saindo daqueles banhos de oriza e japana, a adivinha de Andreza...” (JURANDIR, 2004, p. 108). A cidade, personificada desde o início da narrativa, atrai o menino para si, na tentativa de envolvê-lo de todos os modos. Empenha-se, então, em atraí-lo pela visão e audição. Fracassando em tal intento, usa de outra artimanha: o olfato. Porém, o menino desconfia da façanha, não quer se deixar enfeitiçar.

Essa imagem sensorial, ao longo da obra, é bem marcante. Daí, depreende-se que a cidade não é apenas mero espaço, apenas um lugar em que deve acontecer a ação das personagens. Mas as envolve de forma que elas a sentem presente a todo momento,

principalmente Alfredo. E, como já foi sublinhado, ela também sente as personagens e compartilha as mesmas sensações destas, como se vê no fragmento a seguir:

As chuvas desabaram, desmanchava-se a cidade no aguaceiro. [...] Nem uma carta da mãe, foi o suspiro de Alfredo vendo tudo branco-branco de chuva e o mesmo calor dentro de casa. Dos fundos, o hálito das baixas cobria o quintal. Varando o aguaceiro, o trem passava, ruidoso e fumegante submarino. À noite, os sapos contra o sono. E rompendo o chuvaral, revezavam-se os apitos da Usina e do Utinga, os toques do quartel, muito distantes, como se mascarassem um tempo extinto ou pedindo socorro na cidade que naufragava. [...] A cidade boiava na luz da manhã. Depois daquela semana d'água, as pessoas, os animais, os trens passavam como se voltassem do fundo. Uma mulher passou, meio esverdeada: do limo da enchente? As sumaumeiras de Nazaré traziam um ar do dilúvio (JURANDIR, 2004, p. 108-9).

Neste, a cidade convive com a mesma tristeza de Alfredo. Ela está encharcada, como o menino, que está encharcado de sentimentos, de conflitos internos. A monotonia dos estudos e a saudade do chalé invadem as apreensões do garoto, e a cidade, depois de um período longo de chuvas, assim como o menino, tenta se recuperar do dilúvio. Nesse ponto, nota-se que a chuva, que caracteriza a cidade, além de apoderar-se de Alfredo, também domina outros elementos que compõem o espaço da narrativa. Tudo está encharcado, úmido, esverdeado. Portanto, percebe-se a cidade revelando-se para o leitor por intermédio de suas ações.

Além de envolvente, percebe-se, também, que essas ações provocam em Alfredo reflexões sobre o comportamento citadino, pois ele não é apenas um mero observador do meio urbano, mas critica os hábitos deste meio. A este respeito, nota-se, de forma veemente, o processo entre a infância e a adolescência que Alfredo sofre. Ora, a cidade exigia do menino responsabilidades, uma vez que o motivo de sua viagem para Belém era o de estudar, e para isso, precisava demonstrar comprometimento com o intuito. Porém, ainda dentro de si, havia o burburinho da infância, reprimido, com lembranças do chalé, principalmente de sua mãe, que era um emblema para ele – “Não era mais menino e não chegava a ser rapaz. Perdia o chão de Cachoeira e não sentia ainda o chão de Belém. Um desconhecido começava a laterjzinho dentro dele, não mais do chalé nem ainda do 160” (JURANDIR, 2004, p. 113). A partir deste excerto, é possível apontar para as figurações que as cidades de Cachoeira e Belém apresentam na obra. Ambas travam uma luta dentro do menino-rapaz<sup>9</sup>: Cachoeira, implorando para não ser abandonada, pedindo para ele ficar em sua infância, persuadindo-o por meio de recordações de sua mãe ébria e alucinada, a finada irmã e o pai; e Belém, chamando para a maturidade. Desse modo, é seguro afirmar que *Belém do Grão-Pará* é uma obra de transição da personagem Alfredo,

---

<sup>9</sup> Expressão utilizada por Furtado (2010).

não apenas fisicamente, mas transição de valores e objetivos. As passagens que apresentam essas mudanças em Alfredo são pelo menos três: a da festa de aniversário de Isaura, a da encomenda da bandeja de doces e a da busca pelas entradas para o cinema.

No trecho da festa de aniversário de Isaura, percebe-se a presença da cidade em um ato em que o narrador considera como parte do processo de mudanças de Alfredo: “Pela primeira vez um chope... É verdade que já havia provado cerveja. Mas chope? Era a cidade e isso lhe pareceu um acréscimo à sua mudança, um passo a mais para despedir-se do menino” (JURANDIR, 2004, p. 226). “Era a cidade”, frisa bem o narrador para mostrar ao leitor que as mudanças do protagonista são acompanhadas por sua musa. Ela o ensina a se comportar como rapaz, apresentando hábitos adultos.

No entanto, mesmo assim, o narrador insiste em emergir o menino que Alfredo ainda carrega dentro de si. No episódio da bandeja de doces, ele mostra o protagonista ainda com um comportamento de moleque quando não resiste em furtar doces para comer: “Ao parar na Quintino, lhe deu a pequenina teima de baixar o charão, descobri-lo, olhar os doces, como se desafiasse a tentação. Mas, desta vez, a tentação o agarrou e foi num repente o primeiro doce na boca, um de coco, que se deliu” (JURANDIR, 2004, p. 356). Nesse trecho, o foco narrativo está no conflito de Alfredo sobre seu comportamento, observa-se o conflito infantil da personagem em tentar disfarçar seu delito quando pensa em várias situações para acobertar seu crime. Porém, antes disso, o leitor, mais uma vez, tem o conhecimento que o processo de amadurecimento dele tem contribuições da própria cidade, pois antes da sua polêmica com os doces, o narrador indica sua aprendizagem por meio dela: “Em tão poucos dias, havia sabido de coisas, estava um aprendiz do mundo. Nazaré aumentara-lhe a curiosidade, antes deslumbrada, agora menos matuta, mais ladina. Também mudava para Nazaré” (JURANDIR, 2004, p. 355). Nesse fragmento, a cidade é representada pela Estrada de Nazaré e é evidente que sua musa continua a desfilar ante os olhos do menino, não só para se exhibir, mas para ensiná-lo.

Depois de chegar à casa dos Alcântaras e entregar os doces, ele depara-se com Libânia também furtando doces do charão e insinuando que ele também faria o mesmo, isso desencadeia nele reação infantil: “[Libânia] Encontrou-o sentado ao pé do piano, a cabeça metida nos joelhos”. Deste modo, o narrador salienta o conflito interno do protagonista, entre ser um menino – evidenciado no ato infantil de roubar doces – ou rapaz – como um aprendiz do mundo, amadurecendo ao deslindar Belém.

Mesmo que o narrador, ao longo da narrativa, mostre Alfredo amadurecendo, é importante destacar que, até o final da obra, isso não acontece completamente. Fica claro que Alfredo já não é mais um menino, mas também não chega a ser um rapaz e até o

último capítulo, que é o quarenta e três, essa dualidade do protagonista será ressaltada – quando Alfredo vai buscar entradas no cinema e, dentro da sala de espera, o menino usa o espaço como válvula para projetar seus pensamentos infantis:

Alfredo ficou entregue a uma solidão feito um búzio, cheio da sala, um contraste dela com o chalé, o soalho encerado, mas tão vazio, e tirava uma imaginação para dar vida aquilo: Andreza desenrolando o tapete da casa do padrinho e dando corda à caixinha de música (JURANDIR, 2004, p. 314).

Neste caso, o espaço contribui para aflorar a imaginação do menino, como uma ponte, salientando mais ainda que *Belém do Grão-Pará* é um romance em que o espaço não é apenas um cenário, mas contribui para o desenvolvimento da narrativa.

#### **4.2.4 A menina “quase escrava” abre a cortina da cidade real**

Como já foi declarado, essa maturidade que Belém exige do menino revelará a Alfredo os comportamentos citadinos que serão fundamentais para as reflexões dele. Como, por exemplo, o comportamento da própria família que o acolhe. No excerto seguinte, o narrador apresenta o entrave entre as duas cidades no interior do menino e, ao mesmo tempo, mostra como ambas dialogam com o protagonista, estimulando sua criticidade:

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

Apenas Libânia era quem trazia a rua nos olhos, nos pés, no fio de pó em volta do pescoço. Via-lhe as maçãs do rosto avermelhado sobre o fogão, o olhar rápido, meio desdenhoso o riso, e aquele conhecimento de Belém, que parecia sua glória. Isso sem ao menos lhe tirar um traço da selvagem nela, intacta, com seus sumos (JURANDIR, 2004, p. 114-115).

Nota-se que o garoto começa a ter percepção de sua própria realidade. A família, com quem agora convive, ainda está embriagada pelo passado, representando uma Belém nostálgica e uma elite decaída. Libânia é o presente dessa cidade, isto é, a realidade de Belém, pois ela é quem vive a cidade de fato, e, quando caracterizada como selvagem, representa bem a verdadeira situação da cidade – “Apenas Libânia era quem trazia a rua nos olhos, nos pés, no fio de pó em volta do pescoço” ou então “aquele conhecimento de Belém, que parecia sua glória” (JURANDIR, 2004, p. 114-115). A figura dessa personagem, também, é distinguida das demais como aquela que não usa sandálias, deste modo, somente ela é quem tem os “pés no chão”, marcando ainda mais seu perfil que retrata uma classe servil e expõe a cidade como mais palpável, real. Libânia é conhecedora do meio urbano mais rústico, semelhante à brutalidade de seus pés, como o narrador a caracteriza – “Libânia, **pés de tijolo**, a saia de estopa, apressada e ofegante,

era uma serva de quinze anos, trazida, muito menina ainda, do sítio, pelo pai, para a mão das Alcântaras” (JURANDIR, 2004, p. 51-52, destaque nosso). “Rueira”, como Virgílio a adjetiva, e mais adiante, o narrador a compara com uma bilha de barro, intensificando mais ainda seu caráter de servidão, uma vez que a utilidade das bilhas é de armazenar água para matar a sede de seus donos:

Libânia apontava para as montarias cheias de potes queimados como a sua face, e bilhas de barro e as andorinhas curiosas dos mastros, das proas com peixe assando e as mãos de milho verde que descarregavam. Entre as bilhas de barro, Libânia achou a do seu nome gravado em letras verdes, mal viu, um soldado 26 B. C. pega e compra (JURANDIR, 2004, p. 133).

O fato de a bilha ser constituída de barro evidencia a rusticidade de Libânia, demonstrando a tendência da narrativa em relacionar os objetos do espaço – ou o próprio espaço – com as personagens: “Lá se foi eu”, disse ela num desdém. “Agora não sou mais eu. O coração de pedra me levou. Que a bilha se quebre, que a água dela lhe crie sapo na barriga, que salte nos olhos dele um bruto tapuru de dentro da bilha. Arre!” (JURANDIR, 2004, p. 134). É patente nesse fragmento que bilha e menina se confundem, portanto, espaço e personagem são fundidos em um só. É esse rosto de bilha que se apodera do Ver-o-Peso:

Libânia lhe parecia por cima da doca, o rosto de bilha, o Ver-o-Peso aos seus pés. Nunca tão de perto vira homens assim em torno de uma mulher. Carregados de latas d’água, trazidas da torneira do Largo do Palácio, tripulantes paravam para soltar uma graça no ouvido da rainha (JURANDIR, 2004, p. 136).

O alvoroço que a menina causa na feira mostra uma cidade lisonjeira, íntima da moça, cheia de gracejos. Desse modo, a personagem torna visível uma cidade irreverente e essa releva uma aspirante moça, principalmente quando ela confia a Alfredo o desejo de viajar em um navio de alto-mar com seu amor, contrastando com seu estado de escravidão e serviços pesados – “trazia o saco do açaí nas costas pela Conselheiro” (JURANDIR, 2004, p. 138).

É Libânia quem proporcionará a Alfredo descortinar a cidade como ela é, tornando-se madrinha desta empreitada, como revela Furtado (2010). E, ao ver esta cidade palpável, os olhos do protagonista se voltarão principalmente para a fisionomia das casas: as casas viviam fechadas – “Tão juntas, e parecem de mal, tão distantes uma das outras, se cumprimentem!” (JURANDIR, 2004, p. 115) –, as pessoas que viviam nelas não tinham tempo para si, para os outros – “[...] gente apressada sem nunca dar um bom dia a ninguém” (JURANDIR, 2004, p. 115), até o próprio céu se esquivava daquela cidade

fria e decadente, como se quisesse se defender da sua crueldade, entediado de seus hábitos cáusticos. E ela, silenciosa, mostra-se insensível perante sua resistência.

Quanto à Libânia, estava temerosa porque o menino poderia tirar sua liberdade que estava na rua, via o menino como inimigo, pois tiraria sua função, das tarefas da rua – “Isto é que não, preferível fugir” (JURANDIR, 2004, p. 117). Passado o temor, ao ouvir a resposta negativa da madrinha-mãe, como ela chama Inácia, e com um sorvete nas mãos, junto a Alfredo, demonstra-se íntima de Belém, desvelando a cidade para o menino, queria se divertir da matutice de Alfredo, mas este se comportava como se conhecesse a cidade há muito tempo, e conhecia, do *Álbum comemorativo do centenário de Belém*.

E da Dr. Moraes, sem lhe dizer nada, Libânia levou ele ao Largo da Pólvora. Alfredo reconheceu velhas fotografias de sua intimidade: o Teatro da Paz, o Grande Hotel, a estátua da República, todo o *Álbum comemorativo do centenário de Belém* de corpo presente. Diante do Cinema Olímpia, viu a mãe no Chalé lhe contando: “É tanta a luz no Cinema Olímpia, que a gente parece que fica tonta...” E agora ali, perdida história maravilhosa, **estava, ali, o baixote, o fechado, o escurinho Cinema Olímpia** (JURANDIR, 2004, p. 129, destaque nosso).

Os olhos encantados de Alfredo perpassam por toda cidade, mas será o Cinema Olímpia que chamará sua atenção, provocando lembranças de sua mãe a comentar sobre ele. Apesar do trecho em destaque não ser uma personificação do cinema de maneira explícita, observa-se que o enfoque do narrador proporciona vida ao descrevê-lo, principalmente quando usa o adjetivo “baixote”, usado comumente para caracterizar pessoas. Deste modo, o jogo de palavras apresentado no trecho realça a intimidade que o menino/rapaz tem com o lugar, velhos amigos que se encontraram.

Quanto à Libânia, ela não foi devorada pela cidade, pois ela compreende a dinâmica da cidade e sabe manter-se no jogo dela, diferentemente daquela cria, encomenda da mulher de chapéu de plumas do início do romance. Quando a mulher indaga seu nome, a menina não responde, aparentando ser tão tola que logo foi rejeitada. De fato, a cidade está pronta para engoli-la, mas ela é tão ingênua, ela não tem voz, nem diz o que quer, que ela é refutada e mandada de volta para o seu interior. Mas há outros exemplos em que a cidade consegue devorar, como a bêbada, que já teve seus momentos na cidade, porém se perdeu no vício e o cadáver, que já foi deglutido e abandonado, descartado.

No caso de Libânia, dizer que ela não foi devorada não significa que ela venceu a cidade, mas ela não se deixará engolir. No entanto, vale frisar que a cidade dá oportunidades, como acontecerá com Alfredo, mas se ele não estiver atento, a cidade vai consumi-lo. Como é o caso dos Alcântaras que estão sendo consumidos pela cidade.

Libânia está na família, mas ela tem ciência que tem que ser esperta para viver em Belém. Um exemplo dessa inteligência é a preocupação dela com a presença de Alfredo, pois fica receosa que ele tire sua função nos afazeres referentes à rua, que é a sua liberdade. Isso conota a sua esperteza, a sua agudeza, uma vez que ela anda pelas ruas e entende suas malícias, porque faz parte da cidade. Libânia está numa família que está sendo devorada, expulsa, consumida – os Alcântaras – mas a personalidade dela, considerada selvagem, ainda é muito presente, como se fosse uma maneira de se defender, por isso ela encontrou o seu lugar na cidade.

#### **4.2.5 O itinerário sobre a cidade**

Libânia é a madrinha de Alfredo na missão de visitar alguns espaços da cidade. Diante disso, nesta subseção, far-se-á o itinerário dos principais espaços que eles percorreram e outros que o narrador mostra ao leitor, enfocando na figuração desses espaços para a narrativa. São eles: Cinema Odeon, Cinema Olímpia, edifício do jornal *A Província*, cemitério da Soledade, igreja de Santo Alexandre, mercado do Ver-o-Peso, Basílica de Nazaré e a Caixa-d'água de São Brás.

A primeira vez que Alfredo vai ao cinema será no Odeon, localizado no Largo de Nazaré. No entanto, essa primeira experiência de Alfredo em um cinema é narrada rapidamente em relação à primeira experiência dele no Cinema Olímpia. No Odeon, a narrativa concentra-se na empolgação de Alfredo com o enredo do filme “O Furacão” – exibido naquela ocasião –, chegando, em sua imaginação, a fazer parte do enredo.

Porém, como foi dito anteriormente, é o Cinema Olímpia que desfruta de uma relação íntima com Alfredo. Quando ele vai à sua primeira sessão neste cinema, nota-se que a narrativa se alonga e, além disso, a satisfação da personagem é ainda mais intensa:

Era a noite de estreia de Mãe Murray. Alfredo, de pé, olhava os espelhos, os cartazes. Estes exerciam sobre ele uma atração particular, misturado com aquele velho desejo de viagem, ver os circos, aprender mágica, tão constante em Cachoeira. Letras, figuras, cores, papel se enchiam de uma origem fabulosa. Também lhe pareciam, em Cachoeira, feitos de uma arte de mágico. E neles Alfredo acreditava, humilde e deslumbrado. Os cartazes! Mais vivos, ali, que muitas senhoras presentes. E os rostos célebres? William Farnum, Theda Bara, Pina Minichelli. **Pela primeira vez no Olímpia**. Alfredo tentava esconder a sua curiosidade acumulada havia tantos anos, desde as conversas do chalé, entre louvores da mãe, comentários do pai, anúncios dos jornais, os desejos multiplicados: “Ah, ver o Olímpia, ah, eu no Olímpia, Andreza, já ouviste falar no Olímpia? Sim, que a fachada era baixa e feia, mas ali na sala de espera a luz, tão falada pela mãe, “era ver o dia”, para que melhor fossem vistos os figurões da cidade e a blusa azul da madrinha-mãe fosse um pedaço da noite no mar (JURANDIR, 2004, p. 229-230).

É notável neste trecho que a narrativa se enche de brilho, a expectativa do protagonista foi preparada por outras personagens e, por isso, o encontro com o cinema é



recheado de luminosidade, pois o que para os outros seria apenas mais um filme, para Alfredo seria um grande evento cheio de expectativas. Essa emoção experimentada pelo protagonista é narrada de forma que envolve o leitor, fazendo com que ele se empolgue com o grande acontecimento, isto é, narrativa com iluminação própria de uma grande festa para a pré-estreia de filme.

Mas não é só o espaço que chama a atenção de Alfredo, tudo ao redor do menino não passa despercebido, por exemplo, as características dos músicos chamam sua atenção: “O pianista do terceto da sala de espera. Curvo, o rosto branco lembrava uma cebola descascada” (JURANDIR, 2004, p. 230); até a música do cinema também é envolvente.

A música, aos poucos, envolvia-o com o enleio do violino insistente, executado com um correto desgosto profissional. Deixou-se flutuar na melodia, numa imaginação em que os espelhos, cartazes e as pessoas se imobilizavam num grande palco, onde daí a pouco surgiria uma estrela de cinema em pessoa. Caprichosamente, principiou a vestir de “estrela” a sua amiga de Cachoeira... Andreza, com efeito, saltava do violino, puxando das notas do piano as fitas do vestido (JURANDIR, 2004, p. 230).

O enleio do menino com a música possibilita formar uma ponte para seu fértil imaginário, que cria um filme no qual a protagonista é sua amiga Andreza. Diferentemente da sua experiência no Odeon, no Olímpia, o espaço representa intimidade, encontro com um universo idealizado há algum tempo que permite uma aliança com Cachoeira.

Outro espaço que compõe o itinerário do leitor na narrativa é o jornal *A Província* e, como foi declarado anteriormente, este lugar cria uma espécie de diálogo ferrenho, chegando a se tornar emblemático para d. Inácia, pois é o lugar que simbolizava a destruição total do leimismo, tanto que ela evita o contato visual com aquele lugar em ruínas: “Entraram pela Serzedelo Correia. Antes Alfredo pôde ver a grande mágoa de d. Inácia: o edifício d’*A Província*, queimado, só paredes, o poder do velho Lemos comido pelo fogo, cheio de mato” (JURANDIR, 2004, p. 130). Para Alfredo, o lugar é um cemitério onde d. Inácia chora suas mágoas.

Já o cemitério da Soledade carrega um tom fantástico proferido, principalmente pela boca de Libânia. O tom místico do cemitério traz as histórias do imaginário local guardadas pela cidade, essas histórias são mais marcantes na voz de Antônio, o Amarelinho, que dá vida aos contos.

Defrontou-se com o Cemitério da Soledade, do tempo da Monarquia, fechado, o cemitério da varíola, da febre amarela [...].  
Libânia benzeu-se, se lembrando do que lhe falava a madrinha-mãe sobre os fantasmas de variolosos. Estes, alta noite, costumavam sair do Soledade e

rondar o bairro, passeando em caleches, espiando, atrás das mangueiras, o trem do Curro passar, rouco e esfalfado, sangrando sobre os trilhos roídos (JURANDIR, 2004, p. 130-131).

Outro local que Libânia apresenta a Alfredo, e que também guarda o encantamento da cidade, é a igreja de Santo Alexandre. De acordo com a cabocla, a igreja esconde em seu porão uma menina encantada que, por ter levantado a vassoura para a mãe, ficou seca. A sensação do menino é tétrica ao olhar para o local:

Segurou a mão dele e o levou até a igreja de Santo Alexandre, junto do Arcebispado. Daquele casarão, afirmou Libânia, saíam os padres. Alfredo teve um vago arrepio: era uma escuridão lá por dentro! Para o menino, a igreja pareceu feita de uma pedra só. [...] a Santo Alexandre, com uma menina dentro encantada. Igreja feita ou ali nascida do próprio chão? (JURANDIR, 2004, p. 132-133).

Quanto ao Ver-o-Peso, a cor é vivaz com a alta da maré de março, nota-se uma cidade inundada, invadida pelos barcos, por bondes que flutuam, uma cidade encharcada em um verdadeiro arraial de velas:

Viva maré de março visitando o Mercado de Ferro, lojas e botequins, refletindo junto ao balcão os violões desencordados nas prateleiras. Os bondes, ao fazer a curva no trecho inundado, navegavam. As canoas no porto veleiro, em cima da enchente, ao nível da rua, de velas içadas, pareciam prontas a velejar cidade a dentro, amarrando os seus cabos nas torres do Carmo, da Sé, de Santo Alexandre e nas sumaumeiras do arraial de Nazaré. Libânia corria então para ver: os bons barcos, panos cor de telha, cobriam o Ver-o-Peso com um telhado de vela (JURANDIR, 2004, p. 133).

Já a Basílica é tida como lugar de penitência, no trecho abaixo nota-se que ela chama para um exame de consciência. Uma tentativa da cidade em consolar o desconfiado marido: “Virgílio desconfiado da mulher vai à missa se apegar com a virgem, o que antes ele passava na igreja e não ficava tanto tempo: “Os sinos da Basílica chamavam para a missa” (JURANDIR, 2004, p. 219).

E por último, pode-se destacar a figura das Caixas-d’água, que além de representar a própria cidade, construída para viver nas alturas e brilhar, mas com seus interiores vazios, conota também o comportamento do sr. Pennafort com seu harém pela cidade:

O caso do sr. Pennafort e seu harém pela cidade. A fama dele de sultão era maior que a da Caixa-d’Água: “[...] a famosa Caixa-d’Água, que nunca funcionou, cobrindo-se de ferrugem, com as suas três painéis verdes, altas e vazias sobre o panorama da cidade e a turbulência noturna das transversais” (JURANDIR, 2004, p. 236).

A maioria desses espaços guarda alguma memória, seja individual ou coletiva. E quando Alfredo transita por esses lugares, elas são revisitadas. Desse modo, infere-se, implicitamente, que a própria cidade compartilha suas experiências com o menino por

intermédio das vozes de outras personagens ou do narrador, ou o próprio Alfredo reconta suas vivências quando se depara com esses guardiões de memórias.

#### ***4.2.6 Os trilhos das furiosas éguas de roda, fogo e fumo***

Ao final do capítulo doze, a relação do espaço com personagem se intensifica a partir da figura do trem. Aliás, salienta-se que, desde o início do romance, tanto a figura dos trens como a dos seus trilhos são presenças constantes na narrativa – vale lembrar que a casa da Gentil fica próxima dos trilhos de trem onde o “parente maquinista”, ao passar com o trem, joga rapaduras para a família. Trilhos estes que se tornam lugar privilegiado para as digressões de Alfredo. Ora, para o leitor zeloso, o trem representa as chegadas e partidas, traz ou leva pessoas e, assim, “atravessa” a vida das pessoas, transforma-se em sentimentos, expectativas e pode representar mudanças. Portanto, ele indica destino, uma vez que atravessa caminhos que não pode evitar, e em função da sua proatividade, seus obstáculos são vencidos, cidades são atravessadas, pessoas são levadas e/ou deixadas, provocando tristeza, alegria, saudade, alívios, esperanças etc.

Nesse caso, o signo do trem carrega consigo o emblema do destino, metaforizado nos trilhos, que são caminhos construídos pelo homem. Logo, essa máquina a vapor precisa seguir um caminho que já foi planejado, mas nada impede de ser desviado, e mesmo que seja desviado, é sempre para outro caminho já pronto, construído, ou então pode descarrilhar, havendo uma interrupção na viagem. A representação do trem como destino, mudança, é compreensível no texto dalcidiano, como pode-se ver a seguir:

Alfredo mudava, como se viajasse, conforme os trens. Cada trem de Santa Izabel, Pinheiro e Ananindeua lhe trazia uma mudança, os trens passavam naquele rio, as máquinas nuas, não ocultas, lá embaixo, como as das lanchas; passavam também soltas, escoteiras, éguas de roda, fogo e fumo (JURANDIR, 2004, p. 158).

Alfredo mudava conforme os trens, como se ele fosse uma estação e os trens passassem por ele, como se cada trem tivesse um perfil, um caminho, oportunizando a ele escolher o trem em que deve embarcar, isto é, o trem é a alegoria do caminho que ele poderá assumir; cada vez que passa um trem, ele tem uma atitude diferente, ou seja, cada trem representa as escolhas que as pessoas da cidade assumiram para si e isso influencia na personalidade dele.

De fato, durante toda a narrativa, observa-se que Alfredo se importa muito com o destino, tanto com o seu quanto com o da casa de Nazaré, de cada membro da família, de seus familiares, isto é, ele analisa como cada um está seguindo o seu caminho. Na verdade, ele está tentando se descobrir e, ao ver tantas pessoas seguindo seus caminhos, ele tenta compreender as escolhas delas e, simultaneamente, encontrar-se. Para isso, faz

perguntas a si mesmo sobre para quem ele estaria trabalhando e por que ele está se dedicando aos estudos. Ele faz críticas ao rumo que os demais tomam, como o de d. Inácia, de Emília, do Amarelinho (que sinaliza que seu destino é ser um andarilho no mundo), seu futuro na escola, e paralelamente, ele está refletindo sobre suas próprias escolhas.

Durante todo o romance, o narrador apresenta o menino Alfredo nesse processo, e quem proporciona estas reflexões é a própria cidade ao apresentar pessoas e trens – pois os trens são típicos do meio urbano, uma vez que configuram a velocidade, a fúria, características também legadas aos centros urbanos daquela época. É a cidade que oferece os caminhos que Alfredo pode tomar levando como exemplo os próprios habitantes. Portanto, cada personagem, cada acontecimento influenciará nas escolhas e caráter de Alfredo – *os trens de cada vila trazem mudanças*. Na passagem abaixo, marca-se a relação que Alfredo faz do trem com ele mesmo e com outras personagens, principalmente com d. Inácia:

As máquinas fungavam, conversavam, enfureciam-se, cada qual com seus azeites, como a d. Emília, a Isaura, o seu Alcântara, a madrinha-mãe. Passava uma espalhafatosa, com a campainha badalando, fumaçal e seus apitos, de repente desembestava, a pura madrinha-mãe. [...]

Ora, tudo que ele queria fazer, estudo, nome, carreira, tudo seria para a sua mãe, os trens sabiam. Imposição de d. Inácia? Ser homem para d. Inácia? E aquilo de desagradável nela era mesmo pelo que aconteceu ao velho Lemos? Parecia-lhe mulher das ruínas, dos luxos mortos, das coisas acabadas do leimismo. “Que eu a morte mereci” (JURANDIR, 2004, p.158-159).

O narrador faz questão de expor a percepção de Alfredo sempre comparando as pessoas com elementos citadinos. No trecho acima, colocam-se os trens em paralelo com as personagens Inácia, Isaura, Virgílio e Emília, como se a cidade esboçasse o comportamento de cada personagem e mostrasse os caminhos que elas tomaram, e ao mesmo tempo, indicando, possíveis caminhos que Alfredo poderá tomar. Exemplo visível disso é quando o narrador desenha o perfil de d. Inácia como representação da ruína que a cidade vive. Através das demonstrações desses caminhos, Alfredo constrói sua crítica a fim de trilhar seu itinerário.

Efetivamente, Alfredo está trilhando um caminho, porém novo, pois em todo o romance não se apresentam personagens que já teriam feito a trajetória que ele pretende, tornando-o desbravador dentro da própria ficção e, ao mesmo tempo, uma incógnita para a cidade, uma vez que ela não sabe que caminho ele vai assumir. Quiçá seja por meio dessa incógnita que o narrador assegura um diálogo tão próximo entre menino/rapaz e a cidade, algo impermeável às outras personagens, uma vez que já estão fartos da cidade e parecem bem estabelecidos em seus caminhos.

Os Alcântaras fizeram uma escolha: seguir o leuismo, que caiu, e a família deveria ter caído, mas eles tentam burlar o trilho que a cidade preparou para eles, que é ainda viver entre os burgueses, mas a cidade, impiedosamente, os expulsará.

#### ***4.2.7 Notas dissonantes de um piano deslocado***

Um elemento significativo que compõe o espaço da narrativa e está presente do início ao fim do enredo é o piano. O narrador o retratará na obra de maneira personificada e inerte – “Entrando na casa, viu o piano na sua roupa de pau, pesadamente mudo” (JURANDIR, 2004, p. 144) – e sem utilidade para a família – “Seguiu-se aquele minuto na sala de visitas, escura, junto ao piano, que parecia cumprimentá-lo [Alfredo] e já sabendo da ameaça que lhe faziam de servir de carga nas costas do barão num palco” (JURANDIR, 2004, p. 141). Neste excerto, observa-se a inutilidade dele para os Alcântaras quando a família cogita a possibilidade de encontrar uma função para ele, como a de fazer parte de um número em um espetáculo de variedades, desviando, assim, de sua verdadeira função, que é a de instrumento musical. E, ao mesmo tempo, torna-se majestoso demais para o ambiente em que vive – “Alfredo voltou-se para o piano. Como era tão pobre a sala para aquela majestade” (JURANDIR, 2004, p. 249) –, esse contraste ganha relevância na obra, não somente na figura do piano – o leitor pode vê-lo já instalado na casa de Nazaré. Emília tenta enfeitar o piano com adornos desarmônicos com a beleza dele, conotando ao instrumento reação de contraposição e deslocado (JURANDIR, 2004, p. 311) –, mas em diversos elementos e lugares, como a família e o bairro de Nazaré, o narrador procura apontar a dissonância, alcançando o espaço maior, a própria cidade, que foi planejada para ser glamourosa, mas agora, em ruínas, está fadada a carregar inutilidades e abrigar fantasmas do passado.

A atenção do narrador sobre o piano ganha importância principalmente quando ocorre a mudança da família da casa da Gentil para a de Nazaré, pois ele servirá de máscara para ocultar as verdadeiras condições da família – “Realmente a mudança foi muito cedo, com extrema precaução, para que a Estrada de Nazaré não ficasse a par do verdadeiro estado social da família Alcântara. Só uma coisa foi à tarde, pelas cinco: “o piano” (JURANDIR, 2004, p. 309). Sobre a trajetória do piano até a casa de Nazaré, o narrador enfatiza o compasso surdo que os seis portugueses que o carregavam pareciam ouvir, na verdade, a música surda destacada pelo narrador pode ser anúncio do aniquilamento do que resta de prestígio da família, como se o próprio piano tocasse silenciosamente uma marcha fúnebre em cortejo para o que será o fim do brilho fosco dos Alcântaras. Apontam-se aqui, os comentários do narrador sobre as características do

piano, que é um instrumento musical fabricado para ocupar lugar de destaque e ser ouvido e, no entanto, na narrativa é caracterizado como inerte e mudo, que não tem a serventia para aquilo que foi feito. Desta maneira, o piano simbolizará a decadência da própria família e as ruínas da cidade. Isso pode ser observado nos comentários no narrador logo quando o piano entra na casa de Nazaré, prenunciando a queda da família:

No costume das casas de Nazaré, [o piano] foi conduzido ao gabinete, janelada para a rua. As tábuas do assoalho cediam ao pisar. Alfredo receou que o chão se arriasse, de uma vez, ao peso do piano. Na Gentil, estivera dez anos obscuro, mas solidamente instalado. Agora diante do olhar dos bondes e no conhecimento daquele tão fino quarteirão, o piano sofria riscos de segurança (JURANDIR, 2004, p. 310).

No excerto anterior, o narrador demonstra que o piano não se sente à vontade naquela nova moradia, apesar de estar em lugar de destaque, ele corre o risco de cair junto com a família. Nota-se que são deixadas pistas durante o enredo sobre o destino da família Alcântara e o leitor atencioso, ao notar esses indícios, poderá ter noção do fim da narrativa quando o piano dá os primeiros sinais de que a empreitada de Emília fracassará. Assim como o piano, os Alcântaras estão deslocados naquele novo e podre lugar e a cidade tratará de expulsá-los daquele lugar que há muito tempo não mais lhes pertence.

#### ***4.2.8 Casas, sobrados e a cidade***

Anteriormente, reconheceu-se que as casas não passaram imperceptíveis ao olhar de Alfredo, pois foi, também, por meio delas que o garoto depreendeu a frieza da cidade e constatou as diferenças de classes sociais. De fato, as casas eram um dos fascínios de Alfredo, levando-o a perceber suas fisionomias que eram semelhantes às de seus próprios donos:

E olhava as casas, olhava que olhava. A fisionomia delas, a disposição de cada uma, o gênio, que as casas, muitas vezes, pegam o jeito de nós, viventes. [...]. E lá se vai Alfredo para o Largo de Nazaré, namorar as casas de azulejos, íntimos de seus ornatos e figuras (JURANDIR, 2004, p. 146).

Com efeito, o fascínio dele por cada detalhe das casas ainda faz parte da paixão que ele nutre pela cidade, por tanto tempo ele idealizou sua musa e, agora, ele pode saboreá-la, revelando-a mais palpável, o que outrora era amargo, adocicava, porém mais tarde tornaria a amargar com os novos discernimentos que o menino constatará:

A cidade de 1918 [...]. Cidade do nascimento de Mariinha. Belém cheirando a criança verde. Dela, porém, extraía um gosto meio azedinho, mas bom, por força da primeira viagem e do próprio sofrimento já passado. Adoçavam-se nesta Belém de agora os pedaços amargos daquela (JURANDIR, 2004, p. 147).

Por enquanto, ele apenas exala encantamentos por sua amada:

Um quarteirão de azulejos, que sobrados! Que acolhedoras antiguidades neles, escorrendo de suas paredes e platibandas, suas janelas sempre fechadas e ao mesmo tempo tão cordiais e de seus porões gradeados em que se via criada gomando e de onde se espalhava um aroma de alta cozinha. Pareciam velhos pelo sossego em que viviam e novos pela frescura e cor e maciez dos azulejos. Aquela cor violeta tinha vários tons durante o dia. Sob a chuva, à tarde, os azulejos se cobriam de um lilás escuro, como se ficassem empapados d'água (JURANDIR, 2004, p. 148).

O narrador manifesta esse sentimento de Alfredo criando um ambiente musical ao narrar seu deslumbramento pelos sobrados da cidade:

Certa tarde, porém, logo que recebeu as revistas no topo da escada, irrompe um bravo exercício de piano lá do alto, com certeza do segundo sobrado. Alfredo parou, a escutar e a contemplar. Os sobrados ressoavam. As notas desciam pelos azulejos, a modo que abriam as janelas, mandando-o entrar. Agora acompanhavam-lhe os passos. E já longe os quatros sobrados eram um órgão só, que o vento das mangueiras fossem tocando (JURANDIR, 2004, p. 149).

A partir do piano, os sobrados irão cantar uma canção para o menino. Com efeito, é a cidade que executa a melodia, mas não somente para o menino, como também para o leitor que, durante toda a narrativa, ouve a canção surda e vê se desenhando diante de seus olhos, a cidade encantada por quem Alfredo se apaixonou. Desse modo, é com esse encantamento que Belém vai conquistando cada vez mais menino e leitor. A saudade do menino já não lhe doía mais: “Belém tomava conta dele, envolvia-o com suas saias que eram aquelas mangueiras-mães, carregadas” (JURANDIR, 2004, p. 152). Apesar de acolhedora, o protagonista não deixa de notar que chegara tarde demais, e agora só desfrutava de uma cidade decaída:

[...] seu Alcântara dizia que Belém podia se conformar de uma vez para sempre: nunca mais via bons circos. Era uma cidade acabada. Visse a flotilha da Amazon River criando bicho no Guajará, a Caixa-d'Água com suas três panelas grandes sempre vazias se cobrindo de ferrugem sobre um bairro infeliz. Visse a Estrada de Ferro, o Mercado de São Brás, a fachada já tão encardida, os avisos de guerra apodrecendo no Curro Velho...  
[...] Alfredo escutava. Tinha chegado tarde, como sempre. Só falavam de uma cidade desaparecida (JURANDIR, 2004, p. 153).

Além de decaída, uma cidade cruel, que reivindicava dinheiro em troca de alimentos, como já foi comentado por Furtado (2010) – “[...] e Alfredo via, então, uma nova cidade, agora sem Libânia, meio bruta, que lhe pedia dinheiro em troca de peixes, carnes, frutas e verduras, panelas de mingau, prateleiras de cheiros...” (JURANDIR, 2004, p. 160). É a partir deste e de outros discernimentos que Alfredo começará a ter um sentimento de perda da cidade, aquela que ele admirava nos comentários de seus conhecidos de Cachoeira e nos catálogos de seu pai, vai se perdendo e quem ganha espaço é a cidade palpável, que, mesmo deteriorada, ainda tem seus encantos, mas, ao mesmo

tempo é cruel com seus habitantes. Agora, ele amadurece suas impressões, deixa para trás o olhar infantil que colocou sobre a cidade e vê a cidade que está dentro das pessoas, como foi salientado por Furtado (2010), e ainda por Ornela (2003), que frisa a comparação realizada pelo menino entre ela e Cachoeira, fazendo com que esta última se agigante perto da outra.

Por fim, agora, Alfredo valoriza a cidade mais humana, a cidade que vive nas pessoas, de pessoas que lutam, como os membros de sua família que têm ofícios honestos, são mais reais, diferente daquela família com quem convive, na qual a aparência é o que a sustenta.

#### ***4.2.9 Círio: os dois lados da Cidade***

Já nos últimos capítulos do romance, o narrador retrata o comportamento da cidade ao se preparar para o Círio de Nazaré, proeminente manifestação religiosa da região em honra a Nossa Senhora de Nazaré, que acontece todo ano, no segundo domingo de outubro, com uma procissão que sai da Igreja da Sé para a Basílica de Nazaré, sendo que no dia anterior, ocorre a transladação, quando a imagem da Santa é levada do Colégio Gentil Bittencourt até a Igreja da Sé. Nesta subseção, sustenta-se a ponderação de Furtado (2010) quando diz que Belém aparece personificada durante o Círio e, ademais, mostra-se a relação de Virgílio com a cidade durante essa festa religiosa. No excerto a seguir, o leitor poderá observar a hospitalidade da cidade ao receber seus convidados:

[Alfredo] Via a cidade se preparando, chegavam os primeiros romeiros do interior. [...]

Pela primeira vez, Alfredo via uma festa de Nazaré, de tanta falância. No dia da transladação, a cabeça cheia daquelas coisas do noivado [de Emília], foi com Libânia ao Ver-o-Peso. Crise grande no Pará, por isso muita família do interior, dos lugares mais distantes, não podia vir nem para o dia do Círio, quanto mais passar os quinze da Festa. [...]

Alfredo ia ver os barcos, o povo. Atulhado de velas, mastros, bagagem, romeiros, o Ver-o-Peso era um arraial em cima d'água. Tinha que tinha gente! Ali, durante aquele dia, moravam (JURANDIR, 2004, p. 405; 453).

Os romeiros estão chegando para a festa e a cidade recepcionando-os, porém, a quantidade de pessoas que ela costumava receber não é a mesma, logo, até em sua festa mais importante a ruína é presente. E mesmo com a crise, Alfredo observa muitas pessoas chegando e se alojando em torno do Ver-o-Peso, deixando-o adornado de gente, bagagens e embarcações em preparação para a festa. Diante disso, o narrador esboça Belém acolhedora, acomodando seus visitantes para demonstrar devoção e celebrar sua padroeira.

Além de focar no movimento da cidade se preparando para a festa, o narrador também enfoca no comportamento dela, à noite, durante a procissão da transladação:



Alfredo achava estúrdio era a mistura de rezaria e desrespeito na procissão. Via velhas de pano preto na cabeça e rosário na mão, contritinhas, e perto, num agarramento, os pares, os bons namorados. Rezas e beijos, terços e peitos nas mãos, lágrimas de viúva e risos de rapazes soltos na escuridão. Aleijados e cegos que seguiam, com seus guias, gritavam contra o arrocho. Naquela escuridão de gente, as luzes pareciam também escurecer. As vidraças das casas estremeciam, todas as residências pareciam invadidas. O repiquete engrossava no rumo da Sé. [...]

– Meu Deus, eivém a Nossa Senhora! Mãe Ciana dobra os joelhos. “Valei-me. Que minha morte seja no perdão da sua benção...” (JURANDIR, 2004, p. 467; 477).

E, também, durante a procissão do Círio: “[Mãe Ciana] Muitas vezes, tinha de suspender a reza para soltar um nome, esconjurar, porque a rapaziada oh, que abusava. Era aquele desrespeito no queixo da santa, tão desconforme” (JURANDIR, 2004, p. 472). A musa de Alfredo demonstra comportamento humano quando exhibe seu perfil dual entre o sagrado e o profano, dialética que tendencia para a personificação, como Furtado (2010) comentou em sua tese. Nesse contexto, tem-se a cidade personificada no próprio povo, demonstrando-se devota quando apresenta veneração pela Santa – imagem de Nossa Senhora de Nazaré – através das “rezarias”, bênçãos e louvores, portanto, é a própria cidade curvando-se em respeito ao sagrado. Porém, nota-se também uma cidade sacrílega quando abriga também comportamentos condenáveis pela Igreja católica, como os atos lascivo e desrespeitosos que acontecem no decorrer da procissão. Diante disso, o narrador permite expor ao leitor características humanas da própria cidade, formando contornos contrastantes que se identificam com um ser de papel. Nesse caso, o sagrado e o profano, asseverado nos termos em destaques a seguir, andam de mãos dadas, permitindo compor uma cidade ambivalente:

Na manhã do Círio, à janela, [Virgílio] viu aquela massa meio infrene, numa espécie de **Carnaval devoto**, tirando a Santa do seu bom sono na Sé, trazendo-a na Berlinda, como num carro de Terça-feira Gorda. Saiu descalço, com uma perna de cera que comprou por um súbito cinismo e atirou no carro dos milagres. Aproximou-se da corda da Berlinda, mergulhando na agitação que puxava o carro sagrado. Julgava ver a imagem levada unicamente pelos bêbados, marujos e estivadores na cauda da multidão como nos ranchos do momo. Aquilo o excitou, identificado no tumulto. Irrompia nele o Virgílio que deveria ter sido, agarrando mulheres nas procissões... (JURANDIR, 2004, p. 488, destaque nosso).<sup>10</sup>

Nesse caso, o narrador insiste em trazer ao leitor uma cidade dual, semelhante aos conflitos humanos quando estes transitam entre valores contrastante. Essa intencionalidade pode ser inferida nos termos em destaque e na mistura de dois campos

<sup>10</sup> É importante ressaltar que esse trecho ilustra o conceito de Carnavaização desenvolvida pelo pensador russo Mikhail Bakhtin (1895 - 1975). Esse conceito, em sentido mais amplo, pode ser identificado com a cultura popular quando quebra com hierarquias e ritos para subverter a seriedade instituída pelo poder dominante e aproxima a manifestação cultural ao cotidiano do povo, valorizando a dimensão corporal.

semânticos ligados à religião (Círio, Santa, [Igreja da] Sé, carro dos milagres, corda da Berlinda, carro sagrado) e ao Carnaval (carro de Terça-feira Gorda, agitação, bêbados, ranchos do momo).

Paralelamente a isso, o leitor também acompanha o conflito de Virgílio durante essa festa religiosa. Vale lembrar que a narrativa começa apresentando esses conflitos, reflexões que Virgílio faz sobre o estado da cidade, da família e, principalmente, sobre o comportamento da esposa quando participava da liga feminina do velho Lemos. Durante o enredo, ele relembra a relação da esposa com o intendente, levantando suspeitas sobre a lealdade dela. Essas desconfianças se intensificam e, por fim, o leitor encontra, já nos capítulos finais, Virgílio com a consciência abalada – “O arpão da suspeita entrara-lhe fundo” (JURANDIR, 2004, p. 407) – e questionando sobre a energia desperdiçada ao insistirem em manter as aparências:

Ah, ter de andar e pensar! Seguia pelo Largo da Pólvora, Quinze de Agosto, Bulevar e Alfândega, o itinerário a pé agravava-lhe as reflexões. Era o mal daquela mudança. **Obrigava-o a andar numa rampa, a rampa da Quinze de Agosto e a da tentação do contrabando**, em vésperas de sair para as mãos de meia dúzia. Dele apenas queriam facilitassem um papel, fizesse um simples movimento de dedos e de passos? Meu Deus, como era fácil, o maior perigo seria vacilar. Não pelo vulto da muamba, mas pela vergonha... (JURANDIR, 2004, p. 409, destaque nosso).

No excerto acima, Virgílio está indeciso e atormentado sobre sua participação no contrabando. Esse comportamento foi estimulado por sua própria mulher que, ao longo da narrativa, cobra malícia, ambição e ousadia dele, questionando os frutos que sua honestidade trouxera. Portanto, a muamba é a oportunidade que ele tem de provar que é um “homem”, de acordo com a compreensão de Inácia. Nota-se no excerto anterior que o conflito psicológico de Virgílio está em consonância com o espaço em sua volta e, em certas passagens da narrativa, pensamentos e espaço chegam a confundir-se, uma vez que a agonia da procissão equivale à agonia de Virgílio, indeciso na escolha que deve tomar: aceitar ou não fazer parte daquele contrabando, que é comparado à rampa da Quinze de Agosto, inclinação do chão que facilita uma subida ou descida, mas que se o pedestre pretende subir, precisa fazer esforço a mais, porém a qualquer distração na rampa, corre o risco de escorregar e cair. A partir disso, o narrador aponta como descida de Virgílio o próprio caráter, considerado como vacilo que poderia entregá-lo e, assim, descer a rampa do contrabando. Além de pensar em fazer parte de um contrabando, outros atos ilícitos, como o de pensar em deflorar Libânia, fazem irromper um outro Virgílio:

Por alguns instantes, as duas [d. Inácia e Isaura] ficaram contemplando. D. Inácia pôs-se a rir abafadamente. A costureira via nisso uma primeira explosão

de raiva ou nojo, temendo que irrompesse naquelas horas da noite um escândalo total.

No fundo, d. Inácia parecia deliciar-se com aquela situação do marido curvado diante de uma cabocla adormecida no chão. Nem para enlaçar a menina, pelo menos fazer a brutalidade, o risco, não era um homem? Se tinha chegado até ali, consumasse a intenção (JURANDIR, 2004, p. 413).

Mas, ainda assim, como pode-se ver no fragmento acima, mesmo inquieto, Virgílio ainda pondera sobre suas ações, o mesmo acontece durante o Círio. Logo, observa-se o espaço da procissão, momento de contrição, o qual o narrador retrata de maneira tumultuada, em consonância com a mente perturbada e reflexiva de Virgílio. E a cidade acompanha, paulatinamente, o caráter dele ruindo, semelhante à casa de Nazaré, comentada adiante.

#### *4.2.10 Três janelas para a Estrada de Nazaré*

Como foi declarado anteriormente, Virgílio desconfiava de traição conjugal de Inácia com o intendente Lemos, sendo que esta desconfiança é desenvolvida ao longo do romance. Essa possível infidelidade da esposa, mais as provocações dela para que ele fosse mais malicioso, permitiu o florescimento de um Virgílio velhaco, atormentado por pensamentos infames, como contrabandear na Alfândega e pousar olhares maliciosos para Libânia.

Enquanto Virgílio vive este conflito, a filha avista a casa em ruínas na Estrada de Nazaré: “A princípio Emília supôs uma casa em ruína. Mas na Estrada de Nazaré? [...]. Punha a vista naquela fachada velhusca e baixa, platibanda, três janelas, embora sem persianas, a raiz do mato entranhando-se na parede descascada” (JURANDIR, 2004, p. 245). O narrador apresenta a estrada como um lugar fino, área nobre da cidade, nota-se, abaixo, o tom de empolgação com o lugar que contrasta com a condição da própria casa:

Emília logo calculou que duas janelas cabiam à sala de visitas, a terceira ao gabinete, onde ficaria o piano e os seus pensamentos de moça quando desejasse estar bem só, sem perder a distração da rua. Três janelas para a Estrada de Nazaré. Uma para cada Alcântara [...]. Três janelas para os automóveis, o Círio de Nazaré, a parada militar, o Carnaval, os cortejos de casamento e funerais. [...]

E toda a cidade passando por baixo das três janelas! (JURANDIR, 2004, p. 245-246).

A pretensão de Emília, com a locação da casa, é ter a cidade aos pés dela, contemplando sua “vitória” que é o de voltar para a sociedade. As três janelas, metonímia da casa, simboliza o retorno da família Alcântara para a sociedade. Para Emília, estas seriam as mudanças que a cartomante Sisera Sair anunciava, mas não deixava claro como seriam essas mudanças: “Vejo na sua vida uma qualquer mudança” (JURANDIR, 2004, p. 246). Observa-se o sarcasmo na frase, essa fala é dada à própria cartomante, mas nota-

se uma mistura de discurso da personagem com a do narrador com o verbete “qualquer”, insinuando que a mudança, prevista pela vidente, torna-se generalizada.

Emília empolga-se com a possibilidade da nova moradia, obstinada em mudar da Gentil, pois cada vez mais se aborrecia naquele lugar.

Para Emília, secretamente, aquela mudança era uma volta, sem cor política, do ostracismo. [...]. Quase se arrependia num minuto só ao pensar que teria de ser menos preguiçosa, com mais tento com as coisas da casa, numa lida que a **Gentil não reclamava** (JURANDIR, 2004, p. 251-252, destaque nosso).

Nota-se que a palavra *mudança* é recorrente na narrativa, não só na mudança da casa, mas no comportamento de Virgílio, que se aproxima do grupo que planejava a muamba, ocasionando mudança em seu comportamento diante da família – “Desconfiado, jantou breve e mudo em meio da mudez da casa que conspirava o rapto de Antônio” (JURANDIR, 2004, p. 270). Portanto, há prenúncios de mudanças para a família, tanto física como comportamental. Virgílio mudaria sua rotina cômoda, que era comer rapadura e se alimentar do “feijãozinho boca preta e jabá”, por meio de ações ilícitas, alterando seu caráter e agindo de má-fé na Alfândega. Emília e a família mudariam do “ostracismo” da Gentil, para “as três janelas de Nazaré”.

A casa da Gentil é caracterizada como um ostracismo, que, de acordo com a História, na Grécia antiga, mais especificamente entre os atenienses, seria o julgamento ou condenação de uma pessoa por crimes políticos que, realizado pela Assembleia do Povo, bania por dez anos qualquer cidadão suspeito. Ora, vale lembrar que o romance inicia informando ao leitor que já havia dez anos que a família residia na Gentil, depois da queda do velho Lemos. Desse modo, a casa da Gentil seria o “castigo” dos Alcântaras por seu “crime político”, que foi o de apoiar o leimismo. Agora, cumprida a sentença, estes têm a oportunidade de voltar à sociedade, por meio das “três janelas de Nazaré”.

No entanto, essas três janelas estão em ruínas e os Alcântaras são advertidos da situação da casa, não só visivelmente, mas também verbalmente pelo português que guardava a chave da casa e relutava em alugá-la para a família: “Era um simples procurador ou, mais exatamente, um guardador da chave da velha casa, que pedia que a demolissem” (JURANDIR, 2004, p.275). A seguir, é exposta a consciência de Inácia ao falar da mudança para a casa na Estrada de Nazaré:

Isso quer dizer bem o nosso destino. Estamos debaixo das ruínas do leimismo e convém mostrar ao público a nossa condição, e que isso é uma honra para a família Alcântara. Aqui temos muito conforto, muito sossego, embora com os esteios fincados na lama, nesta baixa. A casa se aguenta. Mas na Estrada de Nazaré, nas três janelas podres, brilha-se (JURANDIR, 2004, p. 286).

As janelas de Nazaré denotam o brilho que tanto Emília procurava para, assim, conseguir um bom casamento, logo, *status* social. Nesse caso, as janelas se tornarão palco e refúgio para a família sair do ostracismo da Gentil, da condenação legada pelo leimismo. Pois, na Gentil, a família estava invisível, porém estável, enquanto que em Nazaré, poderiam brilhar nas três janelas carcomidas pelos cupins, assim é como Inácia se autointitula: “Os Alcântaras das três janelas e fundo caindo” (JURANDIR, 2004, p. 288). Portanto, viveriam da aparência. Casa e família viveriam “de fachada” e interior vazio, e o narrador, em tom satírico, aponta isso na voz de Inácia: “Vamos encolher as barrigas e mostrar nossos sorrisos fartos nas três janelas. Em cima, no peito, na cara, a posição social. Embaixo, no bucho, o ronco da necessidade. Mas ajusta tudo, minha filha. As aparências nos chamam, filhinha...” (JURANDIR, 2004, p. 287).

Além dos indícios que o espaço da narrativa emite sobre o destino dos Alcântaras, a cidade também participa dos prenúncios quando faz parte do sonho de Alfredo: “Violeta soprando o telhado da casa velha, as telhas caindo e os ais das Alcântaras pela rua enchendo a Basílica, o Bosque, sacudindo os sinos, apitava o Utinga... Acordou” (JURANDIR, 2004, p. 296) Aqui, percebe-se a cidade (evidenciada pela rua, Basílica, Bosque etc.) ouvindo os gritos das Alcântaras, os quais fazem Belém estremecer. O narrador, portanto, antecipa ao leitor que final a família terá.

Além dos elementos comentados acima, a degradação da casa também é evidente quando o narrador destaca o coqueiro da casa de Nazaré que, semelhante ao abacateiro entanguido do início da narrativa, está estagnado no quintal, porém, ele não menciona a presença de passarinhos que alegravam o ambiente e mantinham diálogo com as personagens como na Gentil: “um coqueirinho mirrado dizia que nunca iria dar um coco, vivesse uma eternidade” (JURANDIR, 2004, p. 301). Outra vez o narrador passa para o leitor que a casa de Nazaré está estagnada e não promete grandes futuros para aqueles que pretendem se instalar ali. A figura do coqueiro que não dá frutos remete plausivelmente essa estagnação, mas sem a alegria da Gentil. E mais uma vez repete-se o que está evidente para todos, mas agora na voz sarcástica do irmão de Isaura, o marceneiro, quando comenta sobre a casa: “– Mas tudo tão carcomido! Uma grande casa, mas de cupim ela inteira” (JURANDIR, 2004, p. 301).

Casa e família se confundem. Observa-se que os limites entre as duas são confundíveis, pois assim como a família vive de fachada, a condição de habitação da casa será mascarada, apenas casca, porém oca por dentro:

Em três dias se esfregou, caiu e se deu pronta, pelo menos nas aparências, a casa número 34 na Estrada de Nazaré. Os irmãos de Isaura mandaram seus

camaradas e tudo não custou aos Alcântaras senão dizer o muito obrigado. Quando foi a pintura da frente, de oca, Emília hesitou, pensando no que iam dizer os vizinhos. Por que não a óleo? Mas não teve remédio, cedeu. A fachada se avermelhou, as três janelas mal a mal, a porta sofreu uma pequena mão de óleo, um resto dos irmãos de Isaura. Estava aquela casca por fora e o oco por dentro, comentou na Rui Barbosa o marceneiro, entre risadas de Violeta (JURANDIR, 2004, p. 302).

A mudança para a “nova” casa é realizada. E isso acarretará alterações na rotina das personagens. Exemplo disso é Emília que, rotulada desde o início como preguiçosa, tem que zelar pela casa, mesmo não havendo quase nada para zelar e, mais adiante, ela conseguirá um noivo, dando-lhe esperanças de progressão social, apesar do noivo não ter boa reputação. Libânia também tem algumas mudanças, como o aumento de trabalho, pois a casa é maior; a melhoria em suas vestimentas e um quarto: “As duas madrinhas tinham que se lembrar disto: para guardar as aparências, as conveniências da rua, teriam de lhe dar vestimenta mais de acordo e um sapato; [...] E uma alegria também tinha: na casa também teria um quarto só pra ela” (JURANDIR, 2004, p. 303-304). Mas o destaque está em Virgílio que ganhará um espaço maior na narrativa nos capítulos finais, pois é o comportamento dele que levará ao golpe final: a queda da família.

Constata-se no excerto a seguir que a cidade participa da destruição total da casa, dado que é por meio do movimento dela que a casa dá o primeiro aviso que vai ruir. Isso será possível por meio de uma tempestade, como se fosse apenas um “empurrão”, para aquela que já está ameaçada a desabar. O narrador pinta a cena da tempestade da cidade, de modo a personificá-la, exibindo seu estado encharcado semelhante a uma arara molhada. A cidade está encharcada e remexe com a estrutura da casa 34 de Nazaré, e quem escuta isso é Antônio –ele está acostumado a ouvir o som da mata no interior –, que segredou o ocorrido, pois para ele seria espetacular ver uma casa desabar e, também, não tinha carinho pelos Alcântaras, queria mesmo tomar o rumo do mundo:

Uma noite, Antônio ouviu estalar pelas bandas da cozinha. Na rua, sob a trovoadas, com as suas saias rodadas em cima, as mangueiras se remexiam. E tome chuva até raiar magrinho um sol arrepiado. E quando clareava, Belém escorria, sacudindo-se como uma arara molhada. Numa dessas noites, estalou alguma coisa na casa dos Alcântaras. Foi em meio da ventania, ninguém escutou, senão Antônio que era de ouvido fino. Escutou como se habituara a escutar os rumorinhos mais miúdos do mato [...] (JURANDIR, 2004, p. 433).

Na passagem a seguir, o narrador mostra claramente como a casa está relacionada com o desabamento de Virgílio/da família. O conflito de Virgílio está intimamente ligado com a casa, pois ele, também, está ruindo por dentro quando teme ser descoberta sua falcatrua:

De repente pensou na velha casa de Nazaré, no cupim que comia a velha casa. E a sede dos cupins, no quintal, debaixo dos soalhos, nos esteios? Vinham não sabia de onde à noite, ceavam a casa e o estavam comendo também. Também. Também. Ele e a casa, juntos, desmoronavam (JURANDIR, 2004, p. 490).  
 Quis então declarar o que pensava dela. Dizer-lhe tudo que pensava, destapando-se. Conteve-se, sentiu um ruir de casa dentro dele, telhas, caibros, os paredões do casarão da Alfândega, o seio de Inácia, as coxas de Inácia no incêndio e desabamento d'A *Província*. Tudo ardia, despencava em si mesmo, como o leimismo. Ficou refletindo, longes pensamentos como para refugiar-se (JURANDIR, 2004, p. 443).

O narrador pinta a cena de desabamento numa profusão de imagens concernentes aos conflitos que a personagem vive: o contrabando na Alfândega e a possível infidelidade de Inácia são metaforizadas no desmoronamento da casa, e por extensão, a casa é o próprio Virgílio com sua consciência abalada e sua consciência em decadência.

Essa decadência não está apenas na figura de Virgílio, mas nos demais habitantes da casa. Já nos capítulos finais, eles estão distantes um do outro e o enredo tende a narrar alvoroços que intensificam a desestruturação da família. Isso pode ser visto em uma tola desavença entre eles, depois do pedido de noivado de Emília. A qual começa por causa de uma indagação de Libânia e, em seguida, Emília a agride. Também Virgílio tenta agredir os meninos, mas não consegue porque Antônio foge e Alfredo se defende com uma tranca. Nesse instante, Antônio volta para alcova:

Antônio tinha de novo pulado a janela entrando na alcova e espalhou que a casa estalava pelas bandas da frente. Seu Alcântara, que avançava para botá-lo no olho da rua, deixou escorrer os braços numa perplexidade. Todos, em silêncio, escutavam. Emília some-se no quarto. D. Inácia examinava a sala, a saleta, fecha o piano. Não viu nem ouviu... (JURANDIR, 2004, p. 448).

A casa está a ruir e o único que escuta é Antônio. Mesmo Antônio avisando que a casa irá desabar, a família não escuta, ainda surdos, não conseguem perceber o desmantelamento da casa e nem deles próprios, da distância que está instalada entre eles, ainda estão encantados com a possibilidade de ascensão na sociedade. Salienta-se que quanto mais a família se desentende, mais a casa estala, logo a desintegração da casa está em conformidade com a desestruturação da família e, conseqüentemente, da fachada que os Alcântaras fragilmente pintaram para a sociedade do bairro.

Porém, os desentendimentos e distâncias entre os habitantes da casa são apenas pequenos fragmentos que estão se soltando, porque Virgílio é a viga principal da família, apesar de o narrador desviar sua importância no início do romance. Ele sustenta a fachada pintada pelas mulheres e provoca o declínio total da aparência, que as Alcântaras insistem em sustentar, com o contrabando na Alfândega e com a sua covardia.

Depois de cometida a muamba, as compras feitas com o dinheiro proveniente do contrabando começam a chegar na casa e todos ficam perplexos com o comportamento

de Virgílio: “Emília, esta não tinha boca, não sabia mais do que se espantar, se do pai ou daquele arrançamento de noivo num abrir e fechar de olhos” (JURANDIR, 2004, p. 486). Até Virgílio mesmo não se reconhece, porém sua consciência está abalada:

Mas já pela hora da transladação, seu Virgílio, sob o peso da romaria passando pelas três janelas, receou que a casa, esta, fosse cair ao sopro das bocas que rezavam, cantavam, falavam, riam. Seu Virgílio atordoou, abateu-se, redemoinhando em si mesmo os sopros da procissão. A multidão fincou em seu Virgílio – assim sentia ele na janela – um olhar breve mas adivinhador, um olhar cru. A imagem ia passar, sem acusá-lo, como se lhe desse uma palmadinha pelas costas, a santa. Mas, e aquele povo passando? O seu olhar? (JURANDIR, 2004, p. 486).

Neste fragmento, o foco da narrativa está no conflito interno de Virgílio. O narrador retrata a romaria como acusadora, percebe-se o destaque que ele dá para os sopros das bocas, figurando a procissão como julgadora da consciência de Virgílio, sendo que a casa simboliza essa consciência e está em risco de desabar.

O sentimento de culpa denuncia Virgílio que acaba se entregando, logo, ele é demitido. A viga dos Alcântaras cai, junto vai a família e depois a casa. Na passagem a seguir, após saber da demissão, Inácia solta exclamações enquanto a casa estremece:

[...] Antônio veio.  
 – Madrinha Inácia, a cozinha... Cai?  
 – Caindo estamos nós, meu coirão. Estamos nós, abre aquele vinho ali, meu anjo. [...]  
 – Te desmancha logo, filhinha, volta ao pó que és, que somos nós, cozinha do rei! Castelos dos Alcântaras, te despenha, teu dia chegou, desaba! (JURANDIR, 2004, p. 520).

A casa ameaça desabar. Libânia avisa de um novo estremeamento que leva Virgílio e Emília a fugirem, somente os meninos ficam para tirar tudo do interior da casa. O piano é retirado pelos portugueses e colocado debaixo de uma mangueira, porém Inácia não sai por vergonha dos vizinhos, fazendo com que o Amarelinho quebre uma lâmpada, escurecendo a rua para permitir que a madrinha-mãe saia sem ser vista.

O romance encerra sem narrar o desabamento da casa e o destino dos Alcântaras, presume-se, então, que foram para os Covões, lugar onde Inácia sempre comentava que seria o destino deles caso perdurasse a fidelidade deles ao leimismo.

É importante destacar que o desabamento da casa acontece junto com o da família. Além disso, observa-se que o estremeamento da vida de aparências que a família queria sustentar acontecia junto com o da casa, cada estalo ouvido era a queda de um fragmento do padrão de vida que as Alcântaras teimavam em manter, mas não podiam. Portanto, era preciso recolocar o que está luxado no organismo da cidade. E ela está ali para transformar em pó o que sobrou do leimismo.



A família resistiu até o fim em manter o padrão de vida, tanto que, antes de fechar as cortinas daquele espetáculo, uma lâmpada da rua é quebrada para esconder a humilhação dos Alcântaras: fecham-se as luzes porque aquele show acabou. E o piano, testemunha da época de fartura da família e da trajetória dela, assiste à derrocada em cima da calçada, à sombra da mangueira. Ele representa, então, a própria cidade, que assiste indiferente o final trágico, como no sonho de Alfredo, ela apenas ouve os “ais” da família. Esse é o castigo imposto pela cruel cidade, uma esfinge que devora quem não a decifra.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta dissertação de mestrado assumiu como objetivo compreender a cidade como personagem na obra *Belém do Grão-Pará*. Para tanto, esta análise apoiou-se em leituras sobre espaço, personagem e representações de cidades na literatura, além de observar as leituras críticas sobre cidades enquanto personagens em obras literárias.

Realizou-se em primeiro lugar uma revisão de literatura. Sobre personagem e espaço, apresentaram-se perspectivas de alguns autores que refletem sobre a composição da personagem e do espaço, os limites de ambos, função e como são enfocados pelo narrador. Tendo em consideração esses conceitos, também se observaram artigos que tratam de distintas cidades na literatura, tanto aqueles que consideraram a cidade na obra estudada como personagem, quanto aqueles que apenas estudaram o papel dessa cidade como espaço na obra.

O trabalho de interpretação do texto literário foi desenvolvido na tentativa de entender os limites entre personagem e espaço em *Belém do Grão-Pará*, a configuração da cidade e o diálogo dela com as demais personagens. Desta interpretação literária retiraram-se algumas reflexões.

Em primeiro lugar verificou-se que o espaço é elemento marcante na apresentação das personagens, pois o narrador, ao traçar os perfis das personagens, enfatiza o espaço frequentemente, assim como os objetos que o compõem. Chegando a um ponto que não se sabe se o narrador está se referindo à personagem ou está se referindo ao objeto e/ou espaço. Essa escolha feita pelo narrador apresenta alguns caminhos para compreender as fronteiras entre personagem e espaço.

O leitor observa esse fenômeno logo na abertura do romance, quando o narrador apresenta a cidade e a família Alcântara, principalmente Virgílio. Percebe-se a relevância do espaço quando o leitor passa a conhecê-lo, sendo isso feito pelos espaços que ele frequentava.

Outro fenômeno da relação entre espaço e personagem se estabelece na maneira como o narrador caracteriza as personagens, de forma que será por meio de objetos que o leitor passa a conhecê-las, como foi comentado sobre a cena da criança como uma encomenda. O narrador enfoca os atributos dos objetos para caracterizar as personagens, exemplo disso é a mulher com chapéu de plumas com uma sombra violeta e com um leque brilhante e imperioso. Nesse excerto, o discurso do narrador marca bem as características do chapéu e ignora as feições da mulher, tornando-a semelhante ao chapéu: um objeto. Semelhante estratégia ele utiliza na caracterização do leque brilhante e

imperioso que toma para si as ações da mulher, permitindo ao leitor atribuir as características do leque para conhecer um pouco da personalidade dessa mulher.

Ainda sobre esses exemplos, o espaço e seus componentes são importantes para caracterizar uma personagem maior que é a cidade (ela, como personagem, será comentada mais adiante). Assim como a mulher é objeto, a criança, considerada pelo narrador como encomenda da mulher, é tratada como objeto também. Na verdade, todos, na cena, são objetos para a cidade, como se estivessem em um jogo de tabuleiro, comportando-se como peças que são manipuladas pela cidade. Além delas, há o morto no necrotério, que é um objeto descartado; a bêbada é outro objeto, além de outras personagens e espaços que compõem um espaço/personagem maior e auxiliam na construção do seu perfil.

Também se tem o espaço sendo usado como ponte mnemônica das personagens. Isso é visto quando Alfredo avista a casa do Dr. Gurjão fechada, que o faz lembrar da irmã morta. Outro espaço é da sala de espera no hotel, quando Alfredo vai buscar entradas de cinemas para as Alcântaras: daquela sala entediante, Alfredo imagina as peraltices de Andreza. E, também, pode-se ressaltar a inércia quando evita olhar as ruínas do jornal *A Província* para não se lembrar da queda de Lemos, na tentativa de quebrar essa ponte mnemônica.

Em outros casos, verifica-se que elementos do espaço darão indícios do rumo da narrativa. Vê-se isso na figuração do piano que, sendo símbolo de fartura da família Alcântara, acompanha sua decadência e indica a aproximação do ato final daquele espetáculo quando, ao ser instalado na casa de Nazaré, faz estalar o assoalho da casa, sinalizando a breve queda da família.

Além disso, também se depreende da narrativa os limites de personagem e espaço mais tênue, quase imperceptível. Exemplo disso é a casa do padrinho que apresenta o espaço como lugar e como a configuração da personagem, que é o padrinho. Tanto o espaço, quanto o dono daquele espaço está envelhecido, está desolado, silencioso, falido, móveis em pedaços, ganso que grasnava e agora está mudo. O narrador apresenta as personagens por intermédio do espaço, logo, a personagem decaída, que é o padrinho, vai residir em um espaço também decaído, morto, desolado, como são os seus móveis. Outro exemplo do envolvimento de personagem e espaço está na relação da casa de Nazaré com Virgílio/família, como foi exposto na análise. O desabamento de ambos ocorre ao mesmo tempo e, em certas passagens, o narrador refere-se a eles de maneira que se confundem.

Diante disso, entende-se que os espaços em *Belém do Grão-Pará* assumem papel fundamental para a construção da narrativa, pois se relacionam com as personagens de

maneira íntima, contribuindo para compô-las. E, mais ainda, em dados momentos, o discurso do narrador sobre os espaços os torna personificados, dando propriedade à cidade de Belém para constituir seu perfil, deixando de ser, então, apenas um cenário fixo, mas alcançando *status* de personagem maior na obra.

Isto posto, foi possível considerar que a cidade se configura como personagem. Para tanto, deve-se salientar que ela é uma construção linguística do narrador que, portanto, vai se manifestar na obra por meio da linguagem. Desse modo, o foco narrativo possibilita ver a cidade a partir dos objetos e dos lugares e, mais além, das escolhas de palavras e contextos. Um exemplo disso está na obra *A Hora da Estrela*, de Clarice Lispector, como já foi estudado, em nenhum momento a cidade vai falar diretamente com Macabéa ou apresenta caráter explícito de uma personagem, mas ela se torna personagem na obra porque age na vida das personagens. É a cidade que faz com que uma menina, tão ingênua, morra. Pois ela não consegue lidar com o cotidiano cruel da cidade e é engolida.

Em *Belém do Grão-Pará*, a cidade torna-se personagem quando apresenta as personagens lidando com o cotidiano e ela se manifestando de diversas maneiras, mostrando sua silhueta com base no discurso do narrador. A partir dessas manifestações, pode-se perceber que o narrador vai construindo um perfil no decorrer da narrativa, como é elencado, a seguir, a partir das interpretações mencionadas na seção anterior.

Em primeiro lugar, o narrador começa a desenhar o perfil da cidade como decadente e, ao mesmo tempo, sedutora e irreverente. Essa noção é visualizada nas passagens em que Virgílio relembra da cidade esplendorosa e, no presente da narrativa, está decadente, em ruínas. E isso pode ser visto justamente na metáfora da Caixa-d'água que é vazia por dentro e por fora está cheia de luz, representando a cidade luxuosa e deteriorada.

Em seguida, com a introdução de Alfredo na narrativa, o leitor poderá ver nitidamente a presença da cidade como personagem. Ela se mostra como sedutora assim que Alfredo desembarca na cidade, quando o narrador deixa claro a paixão de Alfredo por Belém e ela, conhecedora disso, vai desfilar para ele, encantando-o e ao mesmo tempo se mostrando falida e cruel. Ela é sedutora quando fascina o menino com suas frenéticas imagens de pessoas, automóveis, vozes, sobrados. Porém, ele decide não entrar no jogo de sedução dela e finge indiferença. Entretanto, ele renuncia da sua decisão e se entrega à sua beleza. Ela também é uma cidade feiticeira que tenta conquistar Alfredo por meio de seus cheiros, embriagando-o.

Do mesmo modo, ela se apresenta cruel, insensível e decadente. Cruel quando exhibe a desigualdade em suas relações sociais, exemplificada na cena da encomenda de uma criança para uma mulher de chapéu de plumas. Insensível quando expõe um defunto no necrotério, que para Alfredo, está praticamente abandonado, jogado em um canto, sem ser velado, como aconteceria em Cachoeira, uma carne podre descartada. Decadente e severa quando apresenta suas ruínas próximas da Igreja da Sé.

Vale lembrar que a personificação da cidade é patente nessa última cena porque o discurso do narrador enfoca Belém proativa, pois ela guia Alfredo até o beco tenebroso onde se encontra a bêbada maltrapilha. O narrador usa o verbo “fazer” (“Belém se fazia mais escura”) para denotar a ação da cidade-personagem. Neste ponto, a personificação de Belém está em sua decisão de se escurecer para mostrar seu lado sombrio com sinos calados, telhados que poderiam desabar em um simples toque. A sensação que o narrador imprime é de silêncio mórbido até o aparecimento da bêbada gritando, como se proclamasse um presságio. É quando a cidade se manifesta decadente e severa, que castiga impiedosamente seus habitantes, como a mulher bêbada, escrava do seu próprio vício; o defunto abandonado, descartado; a criança, que está entrando na cidade e é exposta como objeto, uma encomenda.

Além disso, ela, cidade-personagem, movimenta as outras personagens, como faz uma pessoa em um jogo de tabuleiro movimentando suas peças. E, desse modo, observa-se que algumas personagens vão se portar como objetos, como peças que se movimentam de acordo com a vontade da jogadora. Exemplo disso é a mulher de chapéu de plumas e leque imperioso. Então, Belém se faz mais escura para mostrar para Alfredo que ela não é só encantos, aqueles turbilhões de imagens que seduzem Alfredo, mas também é voraz com aqueles que não conseguem decifrá-la.

A cidade-personagem também é falida, pois não soube administrar sua fortuna. E, por isso, está desolada, com prédios abandonados, como fardos para aquela que um dia viveu dias de glória. Semelhante à comida rala do padrinho de Alfredo em contraste com a mesa que tinha diversos tipos de louça.

Outra característica da cidade é sua irreverência, pois ela se diverte às custas de Alfredo, principalmente quando ele desembarca em Belém. Quando ele chega ao Salão Elegante, ela está na expectativa para rir de sua matutice, e fará isso se manifestando por meio dos objetos, como o espelho (que vai vaiar), a máquina de cortar cabelo (que vai expor a vergonha do menino).

Também é pertinente salientar a cidade em ação, quando o narrador diz que o bonde cospe e engole gente e as bananeiras espiam por cima do muro, o que remete a um lugar

onde tudo tem vida própria, tudo é a manifestação da própria cidade que aparece como organismo vivo que está ali, que tem entranhas para engolir e cuspir pessoas: a menina, a bêbada e o defunto. É a partir daí que se tem a cidade como uma esfinge que devora a todos.

Mais ainda, a cidade-personagem participa da vida de Alfredo, tanto dos seus sentimentos – pois quando vê o menino triste, também se encharca do seu sofrimento e, por meio da chuva, torna-se monótona – quanto do seu amadurecimento – uma vez que em várias passagens do romance, o narrador deixa claro que Alfredo não é mais menino, mas também não chega a ser um rapaz.

Ela também se configura indiferente em muitas situações, como o defunto no necrotério, abandonado; ou então, com sua própria rotina, com habitantes que se ignoram. Mas, como toda personagem, ela também se mostra acolhedora, principalmente para receber seus convidados durante o Círio de Nazaré. Nesse ponto, o narrador desenha uma cidade que carrega um carácter com perspectivas divergente, nesse caso, a cidade-personagem se apresenta como devota, em rezarias, e, concomitantemente, mostra-se sacrílega quando transforma a procissão em Carnaval com diversos atos pecaminosos.

E, por fim, ela é opressora quando aponta o dedo para a culpa de Virgílio e tirânica quando contribui para a queda da família Alcântara. Sem piedade, ela ilude Emília com uma promessa de ascensão social por meio de uma casa podre, mas bem localizada. A família aceita seu jogo, mesmo sabendo que está fadada ao fracasso, e aposta em sua ruína. Belém está personificada na casa, pois age por meio da casa para expulsar a família para os Covões.

Portanto, a cidade não é um personagem construído de modo a ser identificado como distinto dos outros personagens que a habitam, ou mesmo os objetos, prédios e lugares, na verdade, ela se manifesta por meio deles, está dentro de cada personagem, de cada objeto, de cada lugar, formando um organismo que dialoga com Alfredo, demonstrando sua personalidade sedutora, cruel, irreverente, acolhedora, devota, opressora etc.

Destarte, considera-se, ainda, que a cidade dialoga com as demais personagens. Por exemplo, com Libânia, tornando-a rainha da rua, apreço que ela não recebe dos Alcântaras; Inácia, sempre a confrontando com seu passado suntuoso e seu presente de privações; mas, principalmente, com Alfredo, pois ele tem uma relação mais íntima com a cidade. Enquanto as outras vivem como fantasmas, fantoches, obedecendo regras da cidade, Alfredo entra em diálogo com essa cidade, debate com ela, não aceita algumas situações, mas se encanta com outras. Exemplo disso é a reflexão que ele faz sobre o

tratamento que um corpo morto recebe, sobre a menina tratada como encomenda, em geral, como a cidade se relaciona socialmente. Porém, se encanta com sua paisagem, com seu desfile que perpassam ante seus olhos. Desse modo, a cidade começa a revelar uma silhueta que se manifesta para Alfredo de maneiras diversas e começa a entrar naquela perspectiva de cidade-esfinge que a todo tempo vira-se a seus habitantes e ordena: “decifra-me ou devoro-te”.

Para finalizar, entende-se que a cidade é um dos pilares em *Belém do Grão-Pará*, pois a sua relação com Alfredo e os outros personagens se faz presente nos momentos mais importante do enredo, como na chegada de Alfredo à cidade, na casa da Gentil, na mudança para a casa de Nazaré e, por fim, na ameaça de desabamento desta casa. Em todos esses momentos, a cidade se manifesta a partir dos objetos, como o piano, ou mesmo, das casas. Logo, entende-se que a cidade manifesta um perfil, a cidade não aparece apenas como cenário, não tem limites. Na verdade, ela demonstra uma silhueta que está no espaço, no povo, em Inácia – a quem Alfredo tanto questiona, mas faz isto para questionar os costumes da cidade que tanto lhe incomodam. O perfil corresponde a uma técnica narrativa de Dalcídio Jurandir e, pelas escolhas que ele faz, entende-se que é consciente: como ele traça, sempre insinuando essa cidade, acaba desenhando-a como personagem do romance.

## REFERÊNCIAS

BARBIERI, Claudia. Arquitetura literária: sobre a composição do espaço narrativo. In: BORGES FILHO, Ozíris; BARBOSA, Sidney (orgs.). **Poéticas do espaço literário**. São Carlos, SP: Editora Claraluz, 2009, p. 105-126.

BAKHTIN, Mikhail M. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. São Paulo: Hucitec, 1999.

BORGES FILHO, Ozíris. Apresentação. In: BORGES FILHO, Ozíris; BARBOSA, Sidney (orgs.). **Poéticas do espaço literário**. São Carlos, SP: Editora Claraluz, 2009, p. 04-06.

BORGES FILHO, Ozíris. **Espaço e literatura: uma introdução à topoanálise**. Franca, SP: Ribeirão Gráfica e Editora, 2007.

BRAIT, Beth. **A personagem**. São Paulo: Ática, 2004.

BRIESEMEISTER, Dietrich. Madri na literatura. **Cidade e Literatura**, Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, n. 132, jan/mar., 1998. p. 65-74

CANDIDO, Antonio. A personagem do romance. In: CANDIDO, Antonio et al. **A personagem de ficção**. 12.ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.

\_\_\_\_\_. Degradação do Espaço. In: \_\_\_\_\_. **O discurso e a cidade**. São Paulo: Perspectiva, 2004.

CASTILO, Luís Heleno Motoril Del. Das Cidades. In: ASSIS, Rosa (Org.). **Marajó – Dalcídio Jurandir: 60 anos**. Belém: Unama, 2007.

DIAS, Ângela Maria. Os signos da cidade. **Cidades, ficções**, Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, n. 85, abr/jun., 1986. p. 5-9

DIMAS, Antônio. **Espaço e romance**. 2.ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre o Azul. São Paulo: Duas Cidades, 1985.

FREITAG, Bárbara. Lisboa e Eça de Queirós. **Cidade e Literatura**, Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, n. 132, jan/mar., 1998<sup>a</sup>, p. 47-63.

\_\_\_\_\_. O mito da megalópole na literatura brasileira. **Cidade e literatura**, Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, n. 132, jan./mar., 1998. p. 143-158.

FURTADO, Marlí Tereza. Alfredo: Trajetória de um herói derruído. In: \_\_\_\_\_. **Universo derruído e corrosão do herói em Dalcídio Jurandir**. São Paulo: Mercado das Letras, 2010.

JURANDIR, Dalcídio. **Belém do Grão-Pará**. Belém: EDUFPA; Rio de Janeiro: Casa Rui Barbosa, 2004.

LINHARES, Temístocles. **História crítica do romance brasileiro: 1728-1981**. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1987.

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



MESQUITA, Samira Nahid de. A cidade do Rio de Janeiro e a obra de Machado de Assis. **Cidades**, ficções, Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, n. 85, abr/jun., 1986. p. 83-88.

NUNES, Benedito. Crônica de Belém: Belém do Pará. In: NUNES, Benedito; PEREIRA, Ruy; PEREIRA, Soraia. **Dalcídio Jurandir**: romancista da Amazônia. Belém: Secult; Rio de Janeiro: Casa Rui Barbosa/Instituto Dalcídio Jurandir, 2006.

ORNELA, Paulo Sérgio. **Tempo e espaço em Belém do Grão-Pará, de Dalcídio Jurandir**. 2003. 121 f. Trabalho de conclusão de curso (Dissertação) – Programa de Pós-graduação em Letras – Literatura, Universidade Federal do Pará-UFPA, Belém, 2003.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. **Dicionário de Narratologia**. Coimbra: Almedina, 2002.

ROSENFELD, Anatol. Literatura e personagem. In: CANDIDO, Antonio et al. **A personagem de ficção**. 12.ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.

SANTOS, Luis Alberto Brandão; OLIVEIRA, Silvana Pessôa de. **Sujeito, tempo e espaços ficcionais**: introdução à Teoria da Literatura. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

SILVA, Victor Manuel Aguiar e. **Teoria da Literatura**. Coimbra: Almedina, 2009.