



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

LUCILIA LÚBIA DE SOUSA PINHEIRO

**O PROJETO LITERÁRIO DE DALCÍDIO JURANDIR: A RELAÇÃO AUTOR E
OBRA**

BELÉM
2024

LUCILIA LÚBIA DE SOUSA PINHEIRO

O PROJETO LITERÁRIO DE DALCÍDIO JURANDIR: A RELAÇÃO AUTOR E OBRA

Tese de Doutorado apresentada como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutor em Letras – Estudos Literários do Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Federal do Pará.

Orientador: Prof. Dr. Gunter Karl Pressler

BELÉM
2024

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)

D278p de Sousa Pinheiro, Lucília Lúbia.
O projeto literário de Dalcídio Jurandir: a relação autor e obra /
Lucília Lúbia de Sousa Pinheiro. — 2024.
99 f. : il. color.

Orientador(a): Prof. Dr. Gunter Karl Pressler
Tese (Doutorado) - Universidade Federal do Pará, Instituto de
Letras e Comunicação, Programa de Pós-Graduação em Letras,
Belém, 2024.

1. Dalcídio Jurandir. 2. Projeto literário. 3. Narratologia. I.
Título.

CDD 809

LUCILIA LÚBIA DE SOUSA PINHEIRO

**O PROJETO LITERÁRIO DE DALCÍDIO JURANDIR: A RELAÇÃO AUTOR E
OBRA**

Tese de Doutorado apresentada como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutor em Letras – Estudos Literários do Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Federal do Pará.

Orientador: Prof. Dr. Gunter Karl Pressler

Aprovado em: ____/____/____

Banca examinadora

Orientador: Prof. Dr. Gunter Karl Pressler

Prof^a. Dr.^a Maria de Fátima do Nascimento

Prof. Dr. José Alonso Torres Freire

Prof. Dr. Markus Klaus Schäffauer

Prof^a Dr.^a Valéria Augusti

À minha família

Não há dúvida que uma literatura, sobretudo uma literatura nascente, deve principalmente alimentar-se dos assuntos que lhe oferece a sua região, mas não estabeleçamos doutrinas tão absolutas que a empobreçam. O que se deve exigir do escritor antes de tudo, é certo sentimento íntimo, que o torne homem do seu tempo e do seu país, ainda quando trate de assuntos remotos no tempo e no espaço.

Machado de Assis

O rio que eu sou
não sei
ou me perdi

Max Martins

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus pelo dom da vida e dos sonhos. Pois, certa de que, para além da contribuição acadêmica, essa pesquisa é a tradução de um sonho realizado.

Minha família, minha rede de apoio. Heitor Lu(i)z dos meus olhos. Meu menino. Marcelo, meu companheiro de vida, vocês me deram forças, cuidando e alimentando esse sonho.

Agradeço a cada membro da minha família, minha rede de apoio. Minha mãe, meus irmãos, meu pai (in memoriam).

Meus amigos, em especial, minha querida Patricia Cezar, agradeço por todas as palavras de incentivo e as fervorosas conversas sobre Literatura.

Meu orientador Prof. Dr. Gunter Pressler, meu eterno mestre.

A todos os professores que contribuíram com a minha formação.

Ao grupo de pesquisa ANA e todos os pesquisadores envolvidos na tarefa de traduzir para a língua portuguesa o livro que deu base para esta pesquisa.

Às Irmãs do Pobres de Santa Catarina de Sena, em especial Irmã Mauricélia, agradeço por cultivar em mim o carisma saviniano.

RESUMO

A tese examina a configuração do projeto literário de Dalcídio Jurandir (1909-1979). Três aspectos podem ser destacados na produção romanesca do autor: o moderno romance de formação, o romance realista e o romance realista socialista, que se caracterizam pela linguagem poética e a complexidade narrativa, pela descrição detalhada do ambiente social e psicológico e pela importância da formação escolar e para o mundo. Este último ponto, o da formação, evoca uma conexão inerente entre a trajetória dos personagens dos romances e a própria vida do autor politicamente engajado. Os três aspectos são exemplificados especialmente em três romances: *Chove nos campos de Cachoeira* (1941), *Marajó* (1947) e *Linha do Parque* (1959). Ao abordar o projeto literário e a imagem do autor é necessário, em primeiro lugar, analisar a recepção crítica desde a primeira publicação até a crítica acadêmica especializada e, em segundo lugar, compará-la com a abordagem narratológica e a identificação e análise dos “níveis de comunicação e das instâncias da obra narrativa” (Schmid, 2014, p. 46). Os conceitos “autor concreto” e “autor abstrato” (Schmid, 2014, p. 47-65) representam uma conexão dialética entre a biografia do autor, suas afirmações sobre a produção literária (“autor concreto”) e a percepção e “criação” de Dalcídio pela crítica (“autor abstrato”). A questão da formação indica um forte vínculo entre o autor Dalcídio e os personagens principais do *corpus* deste estudo (Alfredo, Missunga, Iglesias) e denota significativamente o seu projeto literário.

Palavras-Chave: Dalcídio Jurandir; Projeto Literário; Narratologia.

ABSTRACT

This work examines the configuration of Dalcídio Jurandir's (1909-1979) literary project. Three aspects can be highlighted in the author's novelistic production: the modern coming-of-age novel, the realist novel, and the socialist realist novel, which are characterized by poetic language and narrative complexity, by the detailed description of the social and psychological environment, and by the importance of school education and education for the world. This last point, that of education, evokes an inherent connection between the trajectory of the characters in the novels and the life of the politically engaged author himself. The three aspects are exemplified especially in three novels: *Chove nos campos de Cachoeira* (1941), *Marajó* (1947), and *Linha do Parque* (1959). When approaching the literary project and the author's image, it is necessary, firstly, to analyze the critical reception from the first publication to specialized academic criticism and, secondly, to compare it with the narratological approach and the identification and analysis of the "levels of communication and instances of the narrative work" (Schmid, 2014, p. 46). The concepts "concrete author" and "abstract author" (Schmid, 2014, p. 47-65) represent a dialectical connection between the author's biography, his statements about literary production ("concrete author") and the perception and "creation" of Dalcídio by critics ("abstract author"). The issue of education indicates a strong link between the author Dalcídio and the main characters in the corpus of this study (Alfredo, Missunga, Iglesias) and significantly denotes his literary project.

Keywords: Dalcídio Jurandir; Literary Project; narratology.

ZUSAMMENFASSUNG

Die Arbeit untersucht die Konfiguration des literarischen Projekts von Dalcídio Jurandir (1909-1979). Im Romanschaffen des Autors lassen sich drei Aspekte hervorheben: der moderne prägende Roman, der realistische Roman und der sozialistisch-realistische Roman, die sich durch poetische Sprache und erzählerische Komplexität, durch die detaillierte Beschreibung des sozialen und psychologischen Umfelds und durch die Bedeutung von auszeichnen Bildung, Schule und die Welt. Dieser letzte Punkt, der der Bildung, ruft einen inhärenten Zusammenhang zwischen der Entwicklung der Figuren in den Romanen und dem Leben des politisch engagierten Autors hervor. Die drei Aspekte werden insbesondere in drei Romanen veranschaulicht: *Chove nos campo de Cachoeira* (1941), *Marajó* (1947) und *Linha do Parque* (1959). Bei der Annäherung an das literarische Projekt und das Bild des Autors gilt es erstens, die kritische Rezeption von der Erstveröffentlichung bis zur fachwissenschaftlichen Kritik zu analysieren und sie zweitens mit dem narratologischen Ansatz und der Identifizierung und Analyse von „Ebenen von“ zu vergleichen Kommunikation und Instanzen der Erzählarbeit“ (Schmid, 2014, S. 46). Die Begriffe „konkreter Autor“ und „abstrakter Autor“ (Schmid, 2014, S. 47-65) stellen eine dialektische Verbindung zwischen der Biografie des Autors, seinen Aussagen zur literarischen Produktion („konkreter Autor“) und der Wahrnehmung und „Schöpfung“ von Dalcídio dar von Kritikern („abstrakter Autor“). Die Frage der Ausbildung weist auf eine starke Bindung zwischen dem Autor Dalcídio und den Hauptfiguren im Korpus dieser Studie (Alfredo, Missunga, Iglezias) hin und kennzeichnet sein literarisches Projekt maßgeblich.

Schlüsselwörter: Dalcídio Jurandir; Literarischen Projekt; Narratologie.

LISTA DE SIGLAS DAS OBRAS

Chove nos Campos de Cachoeira (CCC)

Três Casas e um Rio (TCR)

Marajó (M)

Belém do Grão Pará (BGP)

Passagens dos Inocentes (PI)

Primeira manhã (PM)

Ponte do Galo (PG)

Os habitantes (OH)

Chão dos lobos (CL)

Ribanceira (R)

Linha do Parque (LP)

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	11
2 O AUTOR CONCRETO DALCÍDIO JURANDIR E O AUTOR ABSTRATO CRIADO PELA CRÍTICA	14
2.1 A PESSOA REAL E O AUTOR CONCRETO	14
2.2 DALCÍDIO JURANDIR NA CRÍTICA CONTEMPORÂNEA DAS PUBLICAÇÕES DOS ROMANCES	27
2.3 AUTOR ABSTRATO, <i>ALTER EGO</i> E TIPOS DE NARRADORES.....	37
3 PROJETO LITERÁRIO DE DALCÍDIO JURANDIR.....	46
3.1 BREVE TRAJETÓRIA SOBRE O ROMANCE	46
3.2 O ROMANCE DE FORMAÇÃO.....	53
3.3 O ROMANCE REALISTA E O ROMANCE NA ESTEIRA DO REALISMO SOCIALISTA.....	63
4 OS SIGNOS INDICIAIS DO AUTOR NA OBRA	73
4.1 UM “PASSEIO PELOS BOSQUES” DA NARRATOLOGIA	73
4.2 A QUESTÃO DA PERSPECTIVA: NARRADOR OU PERSONAGEM ALFREDO? ...	79
4.3 A CONTAMINAÇÃO DO AUTOR COM O NARRADOR.....	84
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	89
REFERÊNCIAS.....	92
ANEXOS.....	99

1 INTRODUÇÃO

Eu atravesso as coisas – e no meio da travessia não vejo!
 – só estava era entretido na ideia dos lugares de saída e de chegada.
 Assaz o senhor sabe: a gente quer passar um rio a nado, e
 passa; mas vai dar na outra banda é num ponto mais embaixo,
 bem diverso do que em primeiro se pensou. [...] Digo: o real não está na saída nem na chegada:
 ele se dispõe para a gente é no meio da travessia.
 (João Guimarães Rosa)

Quando tive meu primeiro contato com a obra de Dalcídio Jurandir, o romance *Belém do Grão-Pará* era leitura obrigatória do vestibular. Confesso que não tive o prazer da leitura, por ter uma vastidão a estudar (na época ainda cursava o antigo segundo grau), não pude dar a devida atenção ao romance, que já era percebido como uma “leitura complexa” por conta das reminiscências e vagares dos personagens. O segundo contato veio na graduação em Letras, no contexto da disciplina Teoria do Texto Narrativo (em 2008), ministrada pelo Prof. Dr. Gunter Pressler. E que Dalcídio ele nos apresentou? O Dalcídio de *Três Casas e um Rio*. Em um trabalho minucioso, alinhavando a leitura do texto com os conceitos narrativos. Aqui eu confesso, a travessia deu início.

Estudar a obra de Dalcídio Jurandir ficou como ideia possível. Mais tarde, participei de outra disciplina com o professor Gunter. A proposta de traduzir trechos de romances de Dalcídio para a língua alemã. Infelizmente, o projeto não continuou. Em 2016, já no mestrado, ingressei no projeto de pesquisa *Amazônia – Narratologia – Anthropocene* (ANA). O grupo de pesquisa que estudou e traduziu para a língua portuguesa o livro *Elemente der Narratologie*¹, de Wolf Schmid. A tarefa da tradução coletiva foi feita a partir da edição em alemão (2014) e da edição em inglês (2010). Ao estudar a relação entre “autor concreto”, “autor abstrato”, “contaminação” do autor na obra, surgiu então o projeto que aqui se apresenta. Para conceituar esta relação, Schmid (2014: 157, 169, 195-199) usa os termos “Ansteckung” e “Kontamination” em alemão.

Este trabalho aborda a configuração do projeto literário de Dalcídio Jurandir (1909-1979), que se concretiza pela dupla vida e obra do escritor, do estilo próprio do romancista ao valorizar a linguagem poética, e o espaço da região amazônica para os enredos dos seus

¹ Todas as citações da obra em língua portuguesa, nesta tese, se referem à tradução feita pelo grupo. O livro traduzido está em processo de publicação.

romances. O escritor desempenha por essas características um papel importante na Literatura, mais especificamente, a produzida no norte do Brasil.

O autor caminhou tanto pela prosa quanto pela poesia. No entanto, mais reconhecido por conta de sua produção romanesca. O conjunto de obras publicadas entre o período de 1941 a 1978: *Chove nos Campos de Cachoeira* (1941), *Marajó* (1947), *Três Casas e um Rio* (1958), *Linha do Parque* (1959), *Belém do Grão-Pará* (1960), *Passagem dos Inocentes* (1963), *Primeira Manhã* (1968), *Ponte do Galo* (1971), *Os Habitantes* (1976), *Chão dos Lobos* (1976) e *Ribanceira* (1978).

Um dos pontos de partida deste trabalho é aprofundar o debate sobre a relação entre vida e obra do escritor. Desse modo, no primeiro capítulo é apresentado um pequeno retrato da biografia de Dalcídio. O suporte teórico escolhido está baseado na Narratologia a partir da relação autor concreto e autor abstrato. A crítica contemporânea das obras também é observada. Importa saber como a obra de Dalcídio foi recebida à época de sua publicação, bem como a transição do debate historiográfico para o debate acadêmico da obra. Ao tratar da recepção da obra, é importante trazer para o debate o olhar que o próprio escritor tinha em relação ao seu projeto literário, sua produção romanesca e o papel do escritor no contexto da Literatura nacional.

O segundo capítulo apresenta a análise dos três romances que compõe o *corpus* desta pesquisa, *Chove nos Campos de Cachoeira* (1941), *Marajó* (1947) e *Linha do Parque* (1959). Cada obra apresenta uma expressão do projeto literário do escritor, respectivamente: romance de formação, romance realista social, romance realista-socialista. A prosa dalcidiana apresenta uma linguagem poética peculiar. O envolvimento do trabalho com a linguagem e as técnicas narrativas utilizadas no contexto do romance moderno deram envergadura na produção romanesca do escritor. Importante ressaltar que a linguagem poética não se apresenta somente pela produção de poemas, mas sim na composição de toda a obra do romancista, mesmo em prosa uma vez que a poesia trata da expressão do autor.

No terceiro capítulo, o estudo introduz os principais teóricos da Narratologia. Aprofunda-se sobre a relação vida e obra de Dalcídio Jurandir, em que os índices biográficos contidos nos romances, bem como a figura de Alfredo como fio condutor perpassam todos os romances do autor, com exceção de *Marajó* e *Linha do Parque*, que apresentam outros protagonistas, a saber: Missunga e Igrezias, colocam em evidência a “contaminação” entre as instâncias autor, narrador, personagem. A figura de Alfredo se torna um direcionamento para a leitura da obra, sob a perspectiva do relacionamento com o próprio autor. Essa leitura se mantém à medida que a descrição do personagem e as etapas de desenvolvimento são apresentadas.

Assim como os dados biográficos da vivência do escritor na Ilha de Marajó e, posteriormente, em Belém, Gurupá e uma temporada no Rio de Janeiro e no Rio Grande do Sul, encontram-se ficcionalizados nos romances em todo seu projeto literário, o tema da formação desempenha motivo chave para a leitura da obra dalcidiana. De modo que autor e obra compõem um todo na relação indivíduo, texto e o contexto.

Dessa forma, esta pesquisa aborda aspectos de ordem interna ao romance, seus componentes e organização e aspectos externos, bem como o envolvimento do autor na obra.

2 O AUTOR CONCRETO DALCÍDIO JURANDIR E O AUTOR ABSTRATO CRIADO PELA CRÍTICA

2.1 A PESSOA REAL E O AUTOR CONCRETO

Os campos lhe podiam encher de horizontes a vida

MARAJÓ

A base do projeto literário de Dalcídio Jurandir, quer dizer, a relação realidade – Literatura, traz como motivo a identificação como autor da Amazônia “de transmitir em termos de ficção, o que vive, sente e sonha o homem marajoara” (JURANDIR, 1976). O enraizamento do autor com sua cultura pela vivência dos trinta e dois anos na região Norte é caracterizado em toda sua obra. Assim, a pergunta da Narratologia “O que vale a pena narrar?” se faz pertinente. Uma vez que o ato de narrar se dá a partir de eventos selecionados nos romances, muitas vezes, esse é indicado pela crítica como “reminiscências autobiográficas” (PAES, 1967, p. 129) da sua vida até a idade de vinte anos, em 1929. Somente o romance *Linha do Parque* (1959) traz uma história explicitamente política do Brasil; uma história que abrange a época de quase sessenta anos, da primeira metade do século XX. Relembrando: vale narrar a vida e os sonhos do homem e da mulher marajoara? Ou se trata dos sonhos da pessoa real Dalcídio Jurandir? E como se articula o projeto literário de um autor que viveu a segunda metade da sua vida na metrópole cultural do Rio de Janeiro?

Um autor que conhecia a Literatura universal, uma vez que se encontra ao longo da obra de Dalcídio diversas referências literárias, como apontou a autora Regina Barbosa da Costa, em seu estudo intitulado *Dalcídio Jurandir: leitor e criador de personagens leitores na Amazônia paraense* (2022). O levantamento do quadro de leitura de Dalcídio aponta para práticas de leitura intensa que passa por diversos exemplos da Literatura universal. Tal conclusão é feita a partir da investigação do espólio de Dalcídio Jurandir, bem como do levantamento no próprio texto literário, como explicitado abaixo:

Com o vento pelo rosto, com o hálito daqueles campos noturnos, recorda-se duns tempos passados em Muaná. Achava um consolo, uma grave estima na paisagem, na espécie de beatitude que cobria a paz e o desencanto da vilazinha quase mona. Silêncios no mato, passeios na montaria, sestas no alpendre e no copiar dos barracões e das barracas dos sítios. Gostava de ficar num toco de pau no meio do mato, sem pensamentos, numa inércia. Serões muito calmos na varanda da tia Eponina. Conversava sossegadamente com os conhecidos de sua tia. Lia um romance. Lá, foi sim, que leu o *Paulo e Virgínia*, *A vingança*

do Judeu, O Conde de Monte Cristo. Como sonhou com aquele prisioneiro fugindo pelo mar, salvo e pronto para as grandes coisas que ia fazer! Seria bom. Ao menos afastava de si a carga daquelas ansiedades obscuras que já o fatigavam. (JURANDIR, 2019, p. 53-54).

O personagem-leitor, nesse trecho, como coloca a autora, se trata de Eutanázio. O quadro apresentado pela autora coloca os personagens que vivem no chalé – casa dos Coimbra – como personagens-leitores na obra *CCC*, “[...]No chalé existia um espaço denominado de Saleta e era lá que estavam os livros do proprietário do chalé dos Coimbra, o Major Alberto”. (COSTA, 2022, p. 70), como se pode perceber no trecho da obra em que consta a organização da saleta do personagem:

[...] Seu pai pôs na mesinha da saleta o seu retrato junto dos filhos, um retrato de Augusto Comte, uma Santa Rita de Cássia, o relógio redondo, a pasta com papéis municipais. As duas estantes de livros tomam espaço, as quatro cadeiras, a velha chapeleira negra, a janela para os campos. (JURANDIR, 2019, p. 58).

A descrição do espaço da saleta, espaço de leitura, de trabalho e de recepção aos visitantes faz revelar este espaço como um espaço que desempenha grande importância na narrativa. Um miniuniverso dentro do chalé.

Dalcídio Jurandir antes de ser romancista, experimentou a poesia e fora apresentado ao meio jornalístico. Furtado (2011) apresenta duas fontes principais para se observar a tarefa de crítico: *O estado do Pará* e *Diretrizes*. Vale ressaltar que o pai de Dalcídio – Alfredo Nascimento Pereira - além de outras funções, era tipógrafo e responsável pelo jornal *A Gazetinha*, em Cachoeira. Em edição única feita 30 de abril de 1910, em homenagem do aniversário de 61 anos de Alfredo (capitão Alfredo), consta como homem benquisto e admirado pelos moradores da localidade.

Da influência exercida pelo pai aos 16 anos Dalcídio aparece como diretor de uma revista artesanal ao lado do irmão Flaviano Ramos Pereira. Jornalista, crítico, articulista foram funções desempenhadas pelo escritor. Funções essas que se consolidaram durante a vida no Rio de Janeiro. Porém, teve seu início nos primeiros anos de moradia e envolvimento político e cultural em Belém.

Não deixa de ser curiosa a colaboração de Dalcídio Jurandir para a imprensa nos anos de 1930. Fruto do trabalho como funcionário público do ensino é sua atuação junto à revista *Escola*, da qual foi secretário, mas registra-se que escreveu para as revistas *Guajarina*, *A Semana*, *Terra Imatura* e *Pará ilustrado* e para os jornais *Folha do Norte* e *O Estado do Pará*. (FURTADO, 2011, p. 203-204).

Nesse contexto está a primeira versão de *Chove nos campos de Cachoeira*, esboçado quando Dalcídio tinha 20 anos de idade, fato que ele mesmo, posteriormente, conferiu à obra como um “pensamento da mocidade” (JURANDIR, 1960). Com esta obra, Dalcídio inaugura sua trajetória como romancista na/da Amazônia.

Em 1940, retornou ao seu primeiro esboço de *Chove nos Campos de Cachoeira* (1941) para participar do Concurso da Editora Vecchi². A essa época já havia escrito o romance *Marajó* publicado em 1947, romance realista, que representa a estrutura social da ilha de Marajó, tendo como personagem principal o filho do fazendeiro. O engajamento social refletido nas obras de Dalcídio é uma característica presente. Contudo, o foco da mocidade se atualiza à medida em que o autor se torna mais atuante na militância política. Membro do Partido Comunista Brasileiro (PCB), Dalcídio utilizou sua Literatura como ferramenta de luta política. Seus textos expressam sua visão de mundo engajada. A técnica, sobretudo no que diz respeito à obra *Linha do Parque*, publicada em 1959, revela as características do realismo socialista, em voga na época e, no Brasil, exigidas pelo PCB.

Na sequência cronológica, percebe-se que Dalcídio retoma seu projeto literário inicial com *Três casas e um Rio* (1958), e com Alfredo como personagem principal, configurando sua trajetória na linha do romance de formação. Seguem as publicações com os romances: *Linha do Parque* (1959), *Belém do Grão-Pará* (1960), *Passagem dos Inocentes* (1963), *Primeira Manhã* (1968), *Ponte do Galo* (1971), *Os habitantes* (1976), *Chão dos lobos* (1976) e *Ribanceira* (1978). Importante ressaltar nessa trajetória que Dalcídio não se destacou como poeta, no entanto colocou essa característica fortemente em seu projeto literário, bem como o engajamento político determinou a crítica social em seus romances.

Durante essas publicações ele recebeu vários prêmios nacionais, como o prêmio *Machado de Assis* pelo conjunto da obra, conferido pela Academia Brasileira de Letras em 1972. Mesmo assim, não foi canonizado na História da Literatura, o que não é o foco deste trabalho, mas uma constatação o fato de que, embora uma obra que teve relevância para ter a premiação de uma crítica especializada não a obteve a ponto de ser considerada como obras de outros autores brasileiros que exploraram o regionalismo. É inegável que a centralização cultural no Brasil impõe desafios desproporcionais para autores que residem fora dos polos literários tradicionais. A distância dos centros de poder editorial, da mídia e dos grandes eventos

² A revista literária semanal *Dom Casmurro* criou, em 1937, juntamente com a editora Vecchi um concurso literário para romances. Jorge Amado foi editor-chefe da revista que circulou entre 1937 e 1944. Na época, chegando a atingir 50 000 exemplares por semana, foi um ponto de referência para toda a esquerda política (cf. <http://pt.wikipedia.org>, acesso em 15 fev 2024).

literários dificulta o acesso à visibilidade, à divulgação de suas obras e, como consequência, ao reconhecimento merecido. Esses são fatores extrínsecos observáveis em relação ao autor, entendendo-se que também os fatores da estrutura composicional da obra contaram para que houvesse uma exclusão do cânone. Para além da centralização cultural, ser um autor da/na Amazônia significou um obstáculo adicional na recepção da obra dalcidiana: as temáticas recorrentes em sua obra, tais como a brutalidade da realidade amazônica, a denúncia das mazelas sociais e a valorização da cultura local. Retorna-se à pergunta feita no início deste capítulo, vale a pena narrar esses eventos?

Segundo René Wellek (1994) a história e as pesquisas literárias têm a Literatura como único objeto de estudo. Desse modo, não deveria existir fronteiras entre uma Literatura e outra, uma mais específica e aquela mais geral. Nesse contexto vale mencionar a própria questão da denominação da Literatura que se produz na Amazônia: *Literatura amazônica*, *Literatura da Amazônia*, *Literatura de expressão amazônica*, *Literatura Paraense*, *Literatura Amazonense*... aqui, caberia o adjetivo para cada estado pertencente à Amazônia brasileira? A valorização da cultura local, o espaço geográfico no qual essa Literatura é forjada definirá a importância a ela conferida? A seguir um trecho da posição do estudioso José Guilherme Fernandes:

Neste particular, minha preferência é por intitular antes uma Literatura da Amazônia do que uma Literatura Paraense. A razão é porque a circunscrição estadual é mais de natureza geopolítica e administrativa do que de ordem da cultura, e entendo que a literatura é uma produção cultural, originada pela relação do homem com o meio e com a paisagem que ele produz. (FERNANDES, 2004, p. 114).

No trecho acima, ao optar pela nomenclatura Literatura da Amazônia, o autor espera que se dê conta de um alargamento dentro do recorte, sem desprezar as características intrínsecas dessa produção. O fator cultural é importante porque ele também está interligado essencialmente à palavra, à expressão de um povo, por isso é que Fernandes se atém à questão da relação do homem “com o meio e a paisagem que ele produz”. Uma vez que, segundo Edilson Pantoja: “Não se pode, em nome do desejo de universalização, suprimir o regional”, motivo pelo qual, para o estudioso, a nomenclatura *Literatura brasileira de expressão amazônica* não seria a mais adequada. No anseio de particularizar para dar maior visibilidade acaba-se perdendo a oportunidade de inserção no âmbito da canonização. No entanto, é indiscutível, que esse “regional” presente na Literatura produzida na Amazônia modela sua própria potencialidade, devido ao reconhecimento dessas questões culturais e da identificação do leitor amazônida ou não com o que há na Amazônia, seja a paisagem, sejam os costumes e suas formas de expressão em sua vivência.

Em 1976 Dalcídio fala sobre sua trajetória numa entrevista concedida para Antônio Torres, transcrita na *Revista Escrita*. Torres estabelece uma ligação de seus romances e do escritor Jorge Amado:

Pergunta do Torres: Alguém me disse uma vez que os seus romances podiam ter feito tanto sucesso neste país quanto os de Jorge Amado. O que você me diz disso?

- Não. Eu não sou um escritor de grande público. Os meus livros não têm o principal encanto das grandes tiragens, que é essa habilidade para fazer o leitor ser atraído pelo enredo, pelo desenvolvimento da urdidura. Eu me fixo muito na linguagem, nos vagares da narrativa, no ritmo lento das cenas.

Chama a atenção a seguinte frase ‘Os meus livros não têm o principal encanto das grandes tiragens’, pois abre a discussão acerca do campo editorial, sabe-se que existem critérios meramente comerciais para a promoção de um livro, como destaca Al Far (2006, p. 19):

Entre tantas publicações e novas trajetórias, o mercado editorial brasileiro acabou enraizando grande parte de sua produção no eixo Rio-São Paulo, onde se congregaram uma população consumidora de elevado poder aquisitivo e o maior número de instituições de educação e ensino superior.

Não ser “um escritor de grande público” responderia à várias inquietações acerca do trabalho do autor ou da reedição de suas obras, tal como Clarice Lispector em entrevista à TV Cultura em 1977 também afirmou não ser uma escritora profissional e nem queria ser. Essas afirmativas de Dalcídio e de Clarice permitem ao escritor uma certa liberdade de criação e de escrita, de realizar o imaginário na obra (ISER, 1976). Dalcídio explica, baseado no seu próprio modo de criação a importância dada à linguagem, à minuciosa introspecção do personagem em detrimento à ação da narrativa. Dalcídio registra que:

O leitor que acaso folheie um dos meus romances pode logo achar o estilo capenga, a técnica mal-arranjada, a fantasia curta, mas tenha um pouco de paciência, preste atenção e escute um soluço, um canto, um gesto daquelas criaturas que procuro interpretar com os pobres recursos de que disponho” (JURANDIR apud MORAES, 1962).

As “criaturas” representadas na obra dalcidiana formam uma constelação de personagens, na sua maior parte a “aristocracia de pé no chão” como relatou o escritor. É interessante observar o apelo que o autor faz para os pormenores de suas obras: “preste atenção e escute um soluço, um canto, um gesto daquelas criaturas que procuro interpretar com os pobres recursos de que disponho”. Neste trecho da entrevista, mostra-se uma ‘humildade’, “os pobres recursos” somente podem se referir aos recursos financeiros ou de uma valorosa crítica

sobre sua forma de narrar. Pois sua complexidade narrativa e poética dizem o contrário ao se observar esse soluço, o canto e o gesto que ele traçou para seus personagens, ricos de significados.

Lindonor Celina conta em seu livro *Pranto por Dalcídio Jurandir* sobre as memórias durante o tempo em que Dalcídio hospedou-se em sua casa. Dalcídio gostava muito de visitar um casal de idosos que morava nas redondezas do sítio de Lindonor, como consta no trecho a seguir:

‘Vamos ver os velhos?’ - ele convidava como se dissesse: ‘vamos ouvir os velhos?’ Dalcídio nada perdia. [...] O velho era bíblico, sua mulher também, mulher evangélica, valente, mas com um danadinho sentido de humor. Falava com força, dizia coisas assim: ‘Nas alvas da madrugada’, ou ‘Indagorinha passou por aqui um galo espantado’[...] Uma hora perguntei: ‘A senhora não quis nunca sair daqui?’
- Daqui? Mas quando! Nos arrancar destes cerrados não era pra gente cair mais-que-depressa no buraco da miséria?!
O velho falava amansando as palavras: “Eu conto do ontem e do hoje”. Falei: E do amanhã? Resposta dele: ‘O amanhã são enganos...’ Dalcídio me olhou como iluminado: ‘Você viu?’ E se dispunha mais ainda a ouvir o ancião, conte, conte mais... Como conversaram comprido, o velho, Dalcídio e Durval [...]. (CELINA, p. 66-67).

Das muitas passagens colocadas nessa obra de Lindonor Celina, encontra-se um Dalcídio interessado nas histórias do povo. É inegável o valor dado à tradição popular nas obras de Dalcídio à exemplo de um trecho em *Marajó* do diálogo entre Missunga e o administrador das fazendas do Coronel Coutinho:

Não. Não vou me consultar no Rio. Viaja-se muito, gasta-se e nada se consegue. Vou consultar mestre Jesuíno.
— Mestre Jesuíno, em Soure? Mas um pajé?
— Que você sabe a respeito dos pajés, que sabe sobre a força do desconhecido?
— Então acredita? (JURANDIR, 2008, p. 400).

O retorno às crenças populares é constante nessa obra, essa representação não é esporádica em situações reais, visto que ainda hoje consultar um curandeiro parece tão natural quanto uma pessoa pedir por uma bênção dos céus perante momentos infortúnios.

Outro aspecto presente na obra dalcidiana é a denúncia de problemas sociais, a citação acima acerca de não procurar um médico ou hospital e preferir estar diante de um curandeiro ou pajé também está envolto de uma problemática, a ausência de tais serviços na localidade: “Quando falo da miséria que domina o Extremo Norte, nas regiões que rapidamente percorri, lugares queridos onde deixei muito de minha juventude, não o faço com pessimismo ou com

revolta.” (JURANDIR, 1945). A região que é marcada pela secular disputa entre riqueza e pobreza, em todas as esferas. Nesse sentido, o escritor se torna um porta-voz dessas mazelas através de sua Literatura, seu instrumento de provocação às autoridades para quem mudem esse status quo de pobreza e miséria em que os interioranos, ribeirinhos ou não, estão mais expostos do que em Belém, uma vez que não possuem hospitais e melhores condições de vida nessas localidades. E resolve falar do que não é o belo dessa região, como apontado na citação abaixo:

— Seu Missunga, Tenório caiu do açazeiro, se estrepou no terçado. Alguns homens e crianças atacados de alastrim, deitados em folhas de bananeiras. Faltava mantimento. [...] Um homem lhe apareceu com um tumor no braço, queixando-se que a mulher gritava com uma eterna dor na barriga. Outro a levantara enxada, havia botado sangue pela boca no roçado. Aquilo era o celeiro do mundo, o celeiro do mundo. (JURANDIR, 2008, p. 208).

Podemos observar a dualidade nessa passagem, em que Tenório ao cair no açazeiro estava exposto à falta de mantimento, assim como outros homens e crianças, e o rapaz “havia botado sangue pela boca”, correndo risco de morte em um lugar que era “celeiro do mundo”, onde tudo brotava para sanar as necessidades do homem. Dalcídio como escritor e como atuante politicamente tinha a intenção com a sua obra de modificar a realidade desse “celeiro do mundo”, uma vez que através da sua escrita essas vozes poderiam ser escutadas. Assim “sem renunciar à riqueza de nuances e idiosincrasias dos seres humanos que atuam nesse enredo, a narrativa também se constitui como resistência política e como denúncia” (FREIRE, 2010, p. 159).

Em 1960, na entrevista concedida a Eneida de Moraes, Dalcídio fala sobre o todo de sua obra:

Toda a série de romances que estou escrevendo não é nada mais que o desenvolvimento dos temas apresentados ou esboçados em *Chove nos Campos de Cachoeira*, aparecido em 1941. O plano da obra, já no sexto volume, e que deve ir ao décimo, é um pensamento da mocidade. A primeira versão de Chove, foi feita aos 20 anos. Marajó é dos meus 24 anos, reescrito aos 32, no Rio. Três casas e um Rio, foi escrito em 1948, sete anos sem editor. Em 1955, foi levado por Jorge Amado e José de Barros Martins que aceitou o risco e me estimulou o trabalho, agora ininterrupto. (JURANDIR, 1996 [1960], p. 32).

Quer dizer, com a publicação da obra *Três Casas e um Rio*, Dalcídio recebeu forças para continuar seu projeto literário, mas com forte inclinação à crítica social e cultural. Embora o autor não tivesse publicado seus livros com uma única editora e seus romances tenham um largo espaço de tempo entre a escrita e a publicação, ele teve orientação e estímulo a continuar seu

trabalho. Outra questão é que, em 1960, já tinha planos em continuar com a produção de romances volume por volume, totalizando 10 obras.

Dalcídio recebeu a alcunha de romancista da Amazônia, mas não aceitou o rótulo: “Eu não gosto desse rótulo. Eu sou um escritor marajoara. É mais restrito, mas mais exato” (JURANDIR, 1996 [1976], p. 29). Ressalta-se que, mesmo já radicado no Rio de Janeiro, Dalcídio não se considera romancista brasileiro. Precisamente a exatidão com a qual soube transpor para a ficção a realidade desse território, sua obra representa, assim, toda essa “gente”. A ligação autobiográfica, o lugar da escrita, se confirma no sentido não de ‘rotulo’, mas de autenticidade.

Fui menino de beira-rio, do meio do campo, banhista de igarapé. Passei a juventude no subúrbio de Belém, entre amigos nunca intelectuais, nos salões da melhor linhagem que são os clubinhos de gente da estiva e das oficinas [...] Sou também de lá, sempre fiz questão de não arredar pé da minha origem e para isso, ou melhor, para enterrar o pé mais fundo pude encontrar filiação ideológica que me dá razão. Os temas dos meus romances vêm do meio daquela quantidade de gente. (JURANDIR, 1996 [1976], p. 29).

Naturalmente, não se pode esquecer que Dalcídio mudou-se de Belém no início de sua carreira efetiva como escritor. Então, quando ele fez isso, tudo que ele apontou como sendo traço da origem e do caráter dele como “marajoara” já não tem uma justificativa da vivência no período da publicação de suas obras. Do contrário, ele teria permanecido no Pará, e não mudado para um lugar onde ele não se identificava, o Rio de Janeiro, maior e mais visível ao Brasil do que o Pará – ainda hoje se tem essa visão. Então, quando ele se afasta e escreve do Rio, ele entra no âmbito da memória, daquilo que ele viveu, mas que, após a mudança, já não faz mais parte da vida dele, efetivamente.

Dalcídio escreve de um lugar de fala importante. Contudo, a urdidura de sua obra não se mantém somente de memórias, pois o trabalho com a pesquisa sempre esteve presente. O levantamento jornalístico também. Ressalta-se que o próprio Dalcídio entende sua obra como denúncia de uma realidade imutável e inegável. Mas, à medida que há nela uma representação dos aspectos culturais dessa região, a obra funciona como um registro dessa cultura. No entanto, como apontou o escritor:

Os meus livros ficariam como um instrumento, o registro de uma cultura que está sendo destruída pela invasão da Amazônia. Uma espécie de destruição sistemática dos costumes, sem fixar o progresso, sem dar benefícios às populações. O quadro cultural está mudando. Mas, o quadro de pobreza e exploração persiste. (JURANDIR, 1996 [1976], p. 29).

Houve o processo de modernização da Amazônia que se iniciou na ditadura militar a partir dos anos 1960. O polo industrial foi altamente explorado pelos militares sob o discurso de progresso e integração nacional, uma vez que a Amazônia sempre esteve afastada, de certo modo até esquecida, pelo resto do Brasil. Contudo, como em muitos outros casos de políticas na região, o estímulo industrial foi implementado sem que a população local participasse das decisões. Com isso, segundo Ana Pizarro (2012), “a vida para os habitantes da região mudou desde a década de 1960. Já não se organizou mais a partir dos rios” (PIZARRO 2012, p.166). Contudo, o quadro de exploração da Amazônia vem de longos tempos, como relata a amazonense Neide Gondim, autora de *A invenção da Amazônia*:

A Amazônia entra no circuito internacional ao servir de tema aos romances de Júlio Verne, Conan Doyle e Vicki Baum; nesse sentido está presente na tensão oriunda do confronto entre o homem e a natureza, cujos resultados imprevisíveis encaminham questionamentos inquietantes por não resolverem a incompatibilidade da fusão, um ou outro terá que se fragilizar se for imiscuído nesse conjunto um elemento não autóctone, que pode se revestir de nomeações múltiplas como o progresso, por exemplo, acompanhado de seu elemento inerente que é o lucro monetário, ou ainda cultura, e aí o missionário desordenaria a harmonia primordial. (GONDIM, 2007, p.173).

Essa tensão na relação homem e natureza mencionada por Gondim, está largamente representada na Literatura. A relação homem e natureza é apresentada na obra de Dalcídio de forma demasiada. Principalmente por entender que haveria uma fragilização do aspecto cultural da Amazônia, como explicita o autor: “Os meus livros ficariam como um instrumento de nostalgia, o registro de uma cultura que está sendo destruída pela invasão da Amazônia”. (JURANDIR, 1976).

A produção literária do escritor remonta o período de 1941 a 1978, mais de quarenta anos de trabalho. Relembrando que o primeiro romance de Dalcídio estava pronto bem antes de 1941. Como mencionado anteriormente, Dalcídio não teve suporte somente de suas memórias, pois “Há mais de trinta anos venho recolhendo e acumulando experiências, anotações, estudos, pesquisas, memória, imaginação, indagações, o faço ou não faço, no sentido da obra” (JURANDIR, 1996 [1960], p. 32). Nesse sentido constata-se um intenso trabalho de pesquisa para a elaboração dos romances.

“A literatura cria uma geografia do Brasil”, atestou Jorge Amado (1977) em entrevista concedida no contexto de sua visita à Amazônia. Dessa vez, o escritor foi aprofundar sua

experiência conhecendo o espaço marajoara largamente descrito nos romances de Dalcídio, como descrito abaixo:

Há uma geografia literária do país, como você vê. Assim, isso se estende à Amazônia, onde a fixação com *A Selva*, de Ferreira de Castro e mais ainda com o trabalho de Dalcídio, na minha opinião um dos grandes mestres do romance brasileiro, autor de *Chove nos campos de Cachoeira* (onde eu desci para conhecer, apesar do mau tempo que fazia), Marajó e todo o ciclo de romances do Extremo Norte. (AMADO, 1977).

Vale lembrar que Jorge Amado representou grande importância no escritor que Dalcídio se tornou. Além de amigo, foi leitor atento, contribuindo de forma precisa “Devorei a *Ponte do Galo* de ontem para hoje [...] essa saga paraense cresce de livro para livro, é das mais importantes de nossa literatura” (AMADO, 1972). Essa geografia literária a qual Jorge Amado se refere é uma característica marcante em escritores, cuja representação do espaço, na obra, desempenha papel importante por haver uma correlação entre a representação do espaço e a trajetória dos personagens.

As correspondências de Dalcídio com amigos e familiares são uma fonte muito importante para a recepção do autor, marca também o ponto de vista do próprio escritor em relação a sua obra. Na carta para Maria de Belém, Dalcídio escreve sobre a intensidade da sua relação com a geografia da ilha de Marajó:

Sobre as enchentes em Marajó o espetáculo é o mesmo. No meu romance ‘Marajó’ eu falo da água invasora. O ‘Chove’ está encharcado, assim como ‘Três Casas e um Rio’. Toda a minha obra flutua na enchente. Vejo o jacaré, o peixe aruanã e os defuntos que escapam do cemitério alagado. Morei numa casa em cima d’água. Até hoje ouço os peixes e as marrecas e as chuvas enormes. (JURANDIR, 1975).

Essa relação texto e contexto se concretiza a partir de depoimentos do autor, como visto acima, em que autor e obra compõem um todo harmônico. O autor se expressa pela obra e a obra reflete seu criador. No caso de Dalcídio, A realidade da sua infância/juventude consta na sua obra não como focalização da descrição naturalista, mas como ponto de partida da poetização do espaço e da escrita, como será observado ao longo desse capítulo, sempre com as águas encharcando tudo, nessa relação com a água que demonstra a vida, mas também a morte, a sobrevivência que ele mesmo testemunhou: “Toda a minha obra flutua na enchente. Vejo o jacaré, o peixe aruanã e os defuntos que escapam do cemitério alagado. Morei numa casa em cima d’água”. (JURANDIR, 1975).

No discurso de Dalcídio ao receber o prêmio Machado de Assis, concedido pela Academia Brasileira de Letras, em solenidade ocorrida em 29 de junho de 1972, ele fala da sua ligação identificando-se como escritor do Norte e da Amazônia, como observa-se abaixo:

[...]a Academia retira do silêncio o autor e os livros praticados ao longo de muito desânimo e de muita paciência.
Fiel e teimoso, recolhi em dez volumes um depoimento agreste e íntimo de coisas e gentes de Marajó e Belém do Pará, a Belém de Eneida e Bruno de Menezes.

Assim, retomando o objetivo principal, este capítulo, entende-se como introdução para identificar a relação vida-obra com a base narratológica, desenvolvido por Wolf Schmid (2014) com os conceitos de “autor concreto” e “autor abstrato” que configuram as instâncias importantes para o discurso narrativo como um todo (narrador e falas dos personagens). O autor concreto, segundo Schmid, é uma “personalidade histórica real, o criador [*Urheber*] da obra, não pertence à obra; a personalidade real existe independente dela.” (SCHMID, 2014, p. 48). Em contrapartida o autor abstrato é uma criação, como será apresentado no subcapítulo 2.3.

Os recortes em seguida apresentam dados biográficos de Dalcídio Jurandir a fim de reiterar a ligação intrínseca entre vida e obra³. Em 2006, a Secretaria de Cultura do Governo do Pará (SECULT/PA), depois de várias homenagens, dentre elas a Feira Pan-Amazônica do Livro, publicou um livro biobibliográfico⁴ sobre o escritor. Mas as primeiras anotações biográficas sobre o autor, já vivendo desde 1941 até ao seu falecimento, em 1979, no Rio de Janeiro, aparecem no jornal carioca *Correio da Manhã*, entre outubro de 1955 e março de 1958. O jornalista Renard Perez entrevistou autores e autoras brasileiras, entre eles, DJ. Posteriormente, as entrevistas selecionadas foram publicadas no livro *Escritores Brasileiros Contemporâneos*, em 1964⁵.

Dalcídio Jurandir Ramos Pereira nasceu em 1909, no Município de Ponta de Pedras, localizado na Ilha de Marajó, no Norte do Brasil. Em 1910, seu pai Alfredo Pereira assume a secretaria municipal em Cachoeira do Arari, também localizada no Marajó, onde Dalcídio cresceu e viveu sua infância. Seus pais foram grandes influenciadores, aprendeu as primeiras

³ O termo *alter ego* (“outro eu”), do latim, conhecido por Cicero 106-43 a.C), utilizado por Franz Anton Mesmer (1734-1815) na psicologia e, posteriormente, muito aplicado na Literatura crítica enfatizando ligação entre o eu real e o outro na literatura, é o termo principal de Benedito Nunes, conhecedor do Dalcídio e seu conterrâneo.

⁴ Dalcídio Jurandir: romancista da Amazônia. Belém: SECULT; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2006.

⁵ Pressler, 2016, p. 9-12. Importante mencionar que trechos biográficos, anotados por Renan Perez na segunda série do livro *Escritores Brasileiros Contemporâneos*, em 1964, constituíram a fonte principal das informações que circularam nos artigos e estudos acadêmicos posteriores. Dados biográficos depois da morte do autor aparecem, primeiramente, nos dois números 4 e 12 da revista *Asas da Palavra*, da Universidade da Amazônia.

letras com a mãe Dona Margarida Ramos e logo se tornou um frequentador dos livros do pai. Na biografia de Dalcídio lê-se: “Senhor Alfredo fora militar nomeado ‘Capitão Quartel Mestre do Comando Superior da Guarda Nacional’ da Comarca de Ponta de Pedras em 1891. Em Cachoeira, além de Secretário da Intendência Municipal, Alfredo advogava e era tipógrafo” (Nunes, Pereira, Pereira, 2006, p. 24). No primeiro romance do autor lê-se: “Major da Guarda Nacional, Alberto Coimbra veio para Cachoeira depois de muito pedido do Coronel Bernardo. Sua mulher tinha morrido. Deixara em Muaná uma tradição de bondade [...]” (CCC, p. 84).

Ainda em Cachoeira, Dalcídio frequenta a Escola Mista Estadual e o curso primário. Sem perspectivas de continuar seus estudos em Cachoeira, uma vez que não se tinha as condições básicas no Marajó, em 1922, aos 13 anos de idade, muda-se para a capital do Pará. Esteve hospedado na casa de amigos da família. Na ligação entre a biografia e a ficção, segue abaixo um trecho de *Belém do Grão Pará*:

Escorria da montanha o colégio sonhado. Este sonho era o que diferenciava dos moleques de Cachoeira, o separava deles. Agora despojado do Colégio, sentia-se igual aos moleques, qualquer menino de grupo escolar. A família Alcântara não acolhia um menino especial e sim este caboclinho que sou euzinho [...]. (JURANDIR, 2016, p. 61).

Dalcídio ingressa no Grupo Escolar Barão do Rio Branco. Entre os anos 1922 e 1924 cursa o primário. Em 1925 matricula-se no Ginásio no Colégio Paes de Carvalho. No ano de 1927, cancela sua matrícula, não concluiu, portanto, o Ginásio. “Sempre ausente do Ginásio” (JURANDIR, 2019, p. 23). Após abandonar a escola, em 1928, segue para o Rio de Janeiro em busca de melhores oportunidades. Aqui uma pausa na cronologia dos fatos para retornar a um trecho do primeiro romance de Dalcídio:

Viu numa revista o retrato do Colégio Anglo-Brasileiro do **Rio de Janeiro**. É nele que quer estudar. Os meninos ali devem ser bonitos e fortes. A vista da praia e das montanhas leva Alfredo para uma viagem ao Rio onde estudará no Anglo-Brasileiro. Ele precisa sair daquela escola do seu Proença, da tabuada, do “argumento” aos sábados, da eterna ameaça da palmatória embora nunca tenha apanhado, daqueles bancos duros e daqueles colegas vadios que todo dia apanham e ficam de joelhos, daquela D. Flor [...]. (JURANDIR, 2019, p. 110[grifo nosso]).

O trecho acima demonstra que o motivo da viagem ao Rio tinha finalidade na formação, no sentido formal, mas também intelectual. Durante sua estadia no Rio de Janeiro, encontra dificuldades para se manter, trabalha como lavador de pratos e consegue colaborar com a revista *Fon-Fon*, sem receber remuneração. Diante das dificuldades, retorna a Belém. A seguir um trecho da obra *Chão dos Lobos* em que é narrado o retorno de Alfredo à Belém:

De maleta na mão, flanando na Avenida, pára, surpreendido.
Mas aquele se não é o seu Paula... Aquele fazendeiro do Curral do Meio, lá do rio de cima. Ele mesmo! Ele mesmo!

— Ó seu Paula! Ó seu Paula!

— Mas, seu menino! Que me anda fazendo, assim de maleta na mão, com cara de perdido neste colosso?

[...] — O senhor pode já-já me pagar a passagem de volta? Lá lhe saldo. Pode?

Corre no cais, um cargueiro, pulou a bordo. (JURANDIR, 2019, p.145)

Em 1929 consegue um cargo como Secretário Tesoureiro da Intendência Municipal em Gurupá, no Baixo Amazonas. Esse dado biográfico é importante no contexto das obras e da produção romanesca de Dalcídio, uma vez que, exatamente nesse período começa a rascunhar a primeira versão de *Chove nos Campos de Cachoeira*. Dessa forma, inicia a vida de escritor e romancista. O processo de ficcionalização e a “contaminação” do autor/narrador/personagem será aprofundado no capítulo quatro, contudo não se pode deixar de ser mencionado nesse momento.

Em 1933 começa a rascunhar o seu segundo romance, *Marajó*. Romance que fora primeiramente esboçado sob o título Missunga e depois Marinatambalo. Em 1936 foi preso pela primeira vez por participar do movimento antifascista. A segunda prisão ocorreu no ano seguinte, em 1937, em que ficou preso por três meses. Após os episódios das prisões, Dalcídio conseguiu um emprego e segue pelo interior do Pará exercendo cargo de inspetor escolar. Esses trabalhos formais sempre foram acompanhados da atividade jornalística, a essa época Dalcídio contribuía para revistas e jornais em Belém.

Os dados biográficos da vivência na Ilha do Marajó e, posteriormente, em Belém, Gurupá e uma temporada no Rio de Janeiro e no Rio Grande do Sul, como já exemplificado anteriormente, encontram-se ficcionalizados em todos os romances em que o jovem Alfredo figura como personagem principal. Assim, pode-se falar do projeto literário do jornalista, ensaísta e romancista engajado politicamente como “comunista” Dalcídio Jurandir.

Na constituição do projeto literário de Dalcídio Jurandir, três pontos merecem atenção. O primeiro gira em torno da ideia inicial de se fazer um projeto em que fosse descrito a trajetória do personagem Alfredo. Em carta escrita ao irmão Ritacínio, Dalcídio explica a intenção com a obra *Três Casas e um Rio*, “Daí uma amplitude do romance para que ele seja o início de uma espécie de saga de quatro romances sobre a evolução psicológica de um personagem através de épocas e meios sociais da Amazônia”. Essa carta de Dalcídio tem provável data no ano de 1948.

Nota-se, portanto, que a ideia de projeto é algo que foi construído a partir de certa maturidade, em termos literários, do escritor. O que direciona ao segundo aspecto relacionado

ao projeto dalcidiano. Já em 1960, Dalcídio tinha então o plano do seu projeto literário, “O plano da obra, já no sexto volume, e que deve ir ao décimo, é um pensamento de mocidade”. (JURANDIR, 1960). Em entrevista publicada em 1976 Dalcídio fala que, “O caroço de tucumã, jogado na palma da mão de Alfredo, levava o menino ao diálogo com sonhos, ambições e miragens [...]. Do grelo no caroço pobre brotou **Chove nos Campos de Cachoeira**, matriz de toda a obra”. Dessa forma, *CCC* e *M* foram incluídos na moldura do projeto literário dalcidiano.

O terceiro aspecto diz respeito à conclusão do projeto literário de Dalcídio, que em 1970 já contava com *Ribanceira* (último livro) pronto. Aqui, no entanto, surge a ideia de obra inacabada, nas palavras de Dalcídio em carta enviada à Maria de Belém em 1978: “Entreguei o *Ribanceira* ao editor, não é o romance que esperava fazer e não posso saber como e quando posso esboçar o último volume. A doença foi mais apressada do que eu, vamos ver”. (JURANDIR apud ASSIS, 1996, p. 39). Mais tarde, no mesmo ano, Dalcídio escreve: “Pena que não possa escrever o último volume de Alfredo. Atrasei-me. As dificuldades são grandes. Talvez eu use um gravador e vá capengando, levantando a estrutura do livro. A mão não ajuda. (JURANDIR apud ASSIS, 1996, p. 39).

Dalcídio Jurandir, nessa época, já estava com o diagnóstico de Parkinson, descoberta em 1969. Em 1979, já internado, Dalcídio escreve: “O que me restou de auto-suficiência, soberbia, sede de prazer, a tranqüilidade de uma saúde normal. Todas as impurezas do mundo saem do meu corpo torturado horas por alta pressão do mal [...] (JURANDIR, 2006, p.57). O escritor faleceu em 16 de junho de 1979.

2.2 DALCÍDIO JURANDIR NA CRÍTICA CONTEMPORÂNEA DAS PUBLICAÇÕES DOS ROMANCES

A crítica literária configurada, segundo René Wellek, tem por objetivo analisar, interpretar e fazer julgamentos a respeito de um escritor e de sua obra:

A crítica requer uma certa sensibilidade artística: muitas formas de crítica exigem habilidade artística de composição e estilo; a imaginação tem sua parte em todo conhecimento e ciência. [...] A crítica é um conhecimento conceitual, ou visa a tal conhecimento. Deve em última análise tender a um conhecimento sistemático sobre literatura. (WELLEK, 1963, p. 14-15).

Na realidade, os primeiros críticos da obra de Dalcídio Jurandir são jornalistas e estudiosos da Literatura que publicam resenhas em jornais do dia ou em pequenas revistas. A crítica literária acadêmica no Brasil, tem início nos cursos de Letras somente no começo da década de 1950.

A crítica literária no início das publicações dos romances de Dalcídio estava caracterizada pela duplo Universalismo/Regionalismo, particularmente pela referência da crítica norte-americana. A presença da região amazônica na obra de Dalcídio, especialmente a Ilha de Marajó e Belém, lugares em que as narrativas, em sua maioria são ambientadas, direcionou a crítica a conferir a obra um caráter regionalista. (COUTINHO, 1959; LINS, 1963; SODRÉ, 1988; BOSI, 2013 [1970]; OLINTO, 1966). Percebe-se que nenhum dos historiadores da Literatura brasileira, acima referidos, tratou a obra toda do romancista, mesmo com edições atualizados. Embora a crítica literária nacional se pautasse pela crítica norte-americana, é interessante perceber que nenhum historiador brasileiro se interessou por observar a obra de Dalcídio, enquanto o primeiro estudo acadêmico sobre ele veio de lá, aparecendo com Pedro Maligo (1992), nos Estados Unidos.

Em seguida apresenta-se a crítica contemporânea dos três romances que compõem o *corpus* desta pesquisa, *Chove nos Campos de Cachoeira* (1941), *Marajó* (1947) e *Linha do Parque* (1959).

O levantamento feito na antologia *Dalcídio Jurandir: bibliografia geral e estudo crítico* (2014) registra 11 publicações entre os anos 1941 e 1977 referente à obra *Chove nos Campos de Cachoeira*. Sete publicações ocorreram no ano 1941, ano da publicação do romance; após esse ano, encontra-se uma publicação em 1960. As publicações seguem, duas em 1976 e uma em 1977. Abaixo encontram-se as informações referentes ao ano de publicação do romance:

CHOVE NOS CAMPOS DE CACHOEIRA

CAMPOS, Maria R. Chove nos campos de Cachoeira. [S.l. 1941].

LINS, Álvaro, “Romances de Concurso” [1941] (somente como cópia acessível, sem data exata), 5ª coluna “Crítica literária”.

MENEZES, Bruno de. “Chove nos campos de Cachoeira”. [S.l., 1941].

N.N. A grande piedade e simpatia. [*Chove nos campos de Cachoeira*]. [jornal?] Belém, 1 out. 1941.

N.N. Houve uma certa pausa. [*Chove nos campos de Cachoeira*]. [S.l., 1941].

ROSA, Virginio Santa. “Chove nos campos de Cachoeira”. [S.l., 1941]

SANCHES, Luiz Amador. Dalcídio Jurandir – Vecchi – “Dom Casmurro”. [jornal?] São Paulo, nov. 1941.

O artigo de Álvaro Lins “Romances de concurso” (1941) é o ponto de partida de grande parte da crítica e dos primeiros estudos sobre a obra de Dalcídio. O crítico concentrou-se mais no processo de avaliação, na escolha dos romances premiados do que no texto vencedor do concurso. Como aponta Pressler (2014, p. 40, grifo nosso):

O artigo de A. Lins, “Romances de Concurso” (1941), não foi uma resenha curta e pragmática, que atendesse ao mercado do livro. Foi escrito em prosa analítica, **mas o mais visível, no artigo, é o impacto dos acontecimentos no processo de avaliação do Concurso sobre o autor, não o impacto do próprio texto.** Lins compara as obras premiadas com a literatura universal (particularmente, a de Baudelaire) e, desta forma, os romances vencedores não poderiam ganhar reconhecimento [...] O que valeu como elogio para *Inferno verde*, **desqualificou, naquele momento, o primeiro romance do desconhecido Dalcídio Jurandir.**

Álvaro Lins foi um dos críticos mais ativos entre os anos 1940 e 1960. Assim, ao apontar tais adjetivos “literatura efêmera, transitória, accidental” e ao comparar os escritores recém estreados na Literatura⁶ com escritores pertencentes ao cânone⁷, Lins colocou os romances na linha de obras momentâneas, obras de “moda”, “No Sr. Dalcídio Jurandir, a moda é de um estilo de romance”. As linhas da crítica seguem ora apontando certa capacidade do autor ora derrubando qualquer possibilidade de êxito na leitura do romance:

Contudo, o seu livro revela uma espécie de força espiritual que deve ser devidamente considerada. Uma força ainda bárbara e caótica, mas que poderá um dia apresentar resultados surpreendentes. Alguma coisa de essencial que atravessa subterraneamente o seu livro está a me indicar que certas condições de ambiente ou de idade ou de exercício literário serão capazes de fazer do Sr. Dalcídio Jurandir um romancista de alta categoria. Mas também é possível que o romance nada mais seja do que impulso isolado de um entusiasmo literário de mocidade. Qualquer profecia seria arbitrária. O que sei é que certas páginas soltas de *Chove nos campos de Cachoeira* me surpreenderam agradavelmente, embora a impressão do conjunto tenha me transmitido uma

⁶Álvaro Lins faz referência também ao romance *Ciranda*, de Clóvis Ramallete, romance que ficou em segundo lugar no referido concurso.

⁷ “[...] O cânone clássico eram obras-modelo, destinadas a serem imitadas de maneira fecunda; o panteão moderno é constituído pelos escritores que melhor encarnam o espírito de uma nação. [...] Notemos apenas este paradoxo: o cânone é composto de um conjunto de obras valorizadas ao mesmo tempo em razão da unicidade da sua forma e da universalidade (pelo menos em escala nacional) do seu conteúdo; a grande obra é reputada simultaneamente única e universal. Todo julgamento de valor repousa num atestado de exclusão. Dizer que um texto é literário subentende sempre que um outro não é. [...] A literatura, no sentido restrito, seria somente a literatura culta, não a literatura popular”. (COMPAGNON, 1999, p. 33).

certa sensação de desencanto. É que o romance vai transmitindo sempre uma espécie de expectativa. Até o último instante de leitura vamos esperando alguma coisa que afinal não se encontra. (LINS, 1941).

A Literatura necessita de interpretação, essas muitas vezes, “decidem o sentido do texto antes de sua determinação ou evidenciam seu potencial estético em sua indeterminabilidade” (ISER, 1996, p.7). Assim, produz-se um sistema de interpretações que validam ou anulam determinada obra. Segundo Lins, Dalcídio não conseguiu ajustar a linguagem popular à linguagem literária, sendo a escolha da linguagem popular no texto outro ponto levantado pela crítica. O inverso não foi pensado pelo crítico. Não seria aproximar a linguagem literária à fala popular? O fato de que o livro quebrou o horizonte de expectativas do Lins é motivo para que ele não “aprove o livro”? Segundo Pressler (2014, p. 41) “a resenha mostra, que Álvaro Lins não tinha critérios ideológicos e ferramentas teóricas suficientes para compreender um projeto de ‘temática nacional’ na expressão universal”. A linguagem que Dalcídio utiliza pertence ao Brasil tanto quanto a “língua de José Lins é a língua do Brasil, como a de Jorge Amado ou Raquel de Queiroz, que nenhum brasileiro titubeará em dizer que é sua” (COUTINHO, 1960, p. 11). No entanto, neste ponto, a questão do “regionalismo” já começa a ser apontada como um traço que não agregaria valor à obra. No mesmo ano, Bruno de Menezes escreveu sobre o primeiro romance de Dalcídio. Pode-se observar que o poeta traça outro horizonte de expectativa em relação à obra:

Todo e qualquer romance amazônico que pretenda viver a realidade ambiente e o conflito humano da terra, terá de ser desnorteante como *Chove nos campos de Cachoeira*. [...] o romance de Dalcídio Jurandir. Desunido no equilíbrio de sua estrutura, erçado de contrastes na sua densidade humana, impetuoso, agressivo, clamante no que de sincero se nutrem as suas páginas, *Chove nos campos de Cachoeira* é o livro oportuno, que as penas mais autorizadas da Amazônia não tiveram a coragem e a consciência de escrever. (MENEZES, 1941).

As palavras de Bruno de Menezes apresentam outro enfoque interpretativo. Na perspectiva do poeta, o romance de Dalcídio se afasta das temáticas até então elaboradas sobre o espaço amazônico e apresenta um “autêntico filme desse cenário e dessas existências”. Importante ressaltar que Dalcídio e Bruno de Menezes frequentaram o mesmo circuito intelectual em Belém.

Quando publicou seu segundo romance, Dalcídio já havia fixado residência no Rio de Janeiro e já colaborava com revistas e jornais da cidade. *Marajó* foi publicado em 1947. Portanto, seis anos após o primeiro romance. Dalcídio não se encontrava mais na situação de

autor estreante. 12 publicações sobre o romance foram levantadas. No entanto, desperta atenção o fato de se ter apenas duas resenhas no ano de publicação do romance e mais duas outras no ano seguinte. Após esses quatro momentos, somente em 1978 aparecem novas menções a *Marajó*, dessa vez para marcar os 30 anos de publicação do romance. Segue abaixo as informações com seus devidos autores no romance:

MARAJÓ

CASTRO, Moacir Werneck de. No mundo de Marajó. [S.l 1947]

MAYOR, Moacir Souto. “Marajó”. [S.l, 1947?].

MENEZES, Bruno de. “Marajó” e o nosso romance. **Estado do Pará**. Belém, 11 abr. 1948.

SODRÉ, Nelson Werneck. Um romance da Amazônia. **Argumentos**, Rio de Janeiro, 1948.

AFFONSO, Wanilton Cardoso. O ‘Marajó’ de Dalcídio Jurandir 30 anos depois. **O Globo**. 29 out. 1978.

BRAGA, Sérgio. Marajó. **Jornal da Mantiqueira**. Poços de Caldas Minas Gerais, 28 nov. 1978. Coluna “Literatura”, p. 6.

BRITO, Osvaldo Lopes de. A Amazônia misteriosa na pesquisa e na ficção – Dalcídio Jurandir: Marajó. **Diário da Manhã**. Ribeirão Preto, 13 out. 1978.

BORBA, José César. A Amazônia em ciclo de romances. **Jornal de Letras**. Rio de Janeiro, nov. 1978. Ano XXX, n. 332, 1º Caderno, p. 2.

N.N. O “Marajó” de DJ 30 anos depois. **O Globo**, RJ 29 out. 1978.

N.N. PELA CÁTEDRA/INL, está vindo aí. **A Província do Pará**. Belém, 14 nov.1978. [anúncio de lançamento da 2ª ed. de Marajó de Dalcídio Jurandir]

N.N. UTILIZAÇÃO do texto tradicional. [Marajó]. **Correio Braziliense**. Brasília, 17 dez. 1978.

TEIXEIRA, G. Dalcídio Jurandir: “Marajó. **Jornal de Domingo**. Campinas, 12 nov. 1978. Coluna “Letras da Semana”, p. 12.

Nas palavras de Moacir Werneck de Castro, “Foi esta a revelação que Dalcídio Jurandir empreendeu com artes de romancista consumado, se beneficiando da experiência, que já vai para tantos anos, do regionalismo nordestino” (CASTRO, 1947, p. 81). Para Nelson Werneck Sodré, que inicia sua resenha falando sobre o trabalho do crítico literário, “Para nós, que admitimos crítica literária como coisa muito mais complexa do que o simples ato de julgar e de

aconselhar leituras”, Marajó seria um “excelente romance brasileiro”. Se a crítica anterior encontra problemática no regionalismo, como se não pudesse ser aproveitada em Literatura, Sodré procura não debater o “problema literário do regional e do universal”:

Marajó, em qualquer língua, é literatura brasileira. Mas não é apenas pela sua fidelidade ao ambiente que merece apreço; mas pela sua força descritiva, plena de verdade e de beleza, pela sua maneira de fazer viver **a gente que povoa as suas páginas, pela realidade com que traduz os laços sociais que a dominam**. (SODRÉ, 1948 [grifo nosso]).

Nesse sentido, pelo viés do documentarismo, Sodré levanta uma das características que Dalcídio mais se importava na construção de sua obra, a representação do homem marajoara, esse homem que não é melhor nem pior do que um homem que está na capital, mas que enfrenta desde cedo as dificuldades de morar isolado, de ter que se mudar porque não tem as condições mínimas de vida, ao mesmo tempo que tem diante de si a beleza pura da natureza em que, na obra de Dalcídio, se faz perceber com força pela presença das águas, do já referido “encharcado” em suas páginas. Para Bruno de Menezes (1947), esse “bárbaro ficcionismo” reflete a realidade condensada na obra.

A crítica contemporânea da obra *Linha do Parque* (1959) ressalta o amadurecimento do escritor, que já se encontrava em seu quarto livro publicado:

LINHA DO PARQUE

MONTELLO, Josué. **Areia do tempo: três romances** [1959].

Autor não identificado. **O livro do mês: Linha do parque**. Rio de Janeiro, 1959.

MENEGALE, J. Guimarães. **Romance da inquietação social**. Revista Leitura. Rio de Janeiro, 1959.

OLINTO, Antônio. **Linha do parque I e II**. O Globo, na coluna: “A crítica da semana”. Rio de Janeiro, 1959.

SALES, Waldemar Batista de. **Linha do parque**. Periódico: não identificado. Manaus, 1959.

Cinco publicações sobre a obra foram elencadas. Lembrando que, *Linha do Parque* foi publicado no Rio de Janeiro, pela editora Vitória. Uma citação da resenha de Menegale (1959, n.p., grifo nosso) chama atenção: “Como simples livro de ficção, *Linha do parque* tem a seu favor **o talento do romancista, que interrompeu o ciclo nordestino** de sua obra literária para uma diversão na área da questão social”. A falta de conhecimento sobre a produção literária de

Dalcídio chama atenção. A crítica assume uma postura de valoração da obra, mas continua na superficialidade.

A análise feita por Alfredo Bosi em *História Concisa da Literatura Brasileira* (2013[1970]), cujo subcapítulo intitulado “Permanência e transformação do regionalismo”, aponta Dalcídio Jurandir como um dos “mais complexos e modernos de todos” os escritores amazônidas (BOSI, 2013, p. 455). No entanto, não há nas poucas linhas escritas por Bosi, uma análise coerente com a “complexidade” da escrita de Dalcídio. E embora a primeira publicação do livro tenha sido em 1970, a sequência da série de romances não foi totalmente mencionada, como se pode observar abaixo:

[...] enfim, do mais complexo e moderno de todos, o marajoense Dalcídio Jurandir, cujo ciclo do Extremo-Norte se compõe de *Chove nos campos de Cachoeira* (41), *Marajó* (47), *Três casas e um rio* (56), *Belém do Grão-Pará* (60) e *Passagem dos inocentes* (60). (BOSI, 2013, p. 455).

Embora o livro esteja na sua 49ª edição, ainda não foi atualizada a sequência que corresponde à série de romances do autor, composta pelas seguintes obras: *Chove nos campos de Cachoeira* (1941), *Marajó* (1947), *Três casas e um rio* (1958), *Belém do Grão Pará* (1960), *Passagem dos Inocentes* (1963), *Primeira Manhã* (1968), *Ponte do Galo* (1971), *Os habitantes* (1976), *Chão dos lobos* (1976) e *Ribanceira* (1978). O escritor publicou ainda *Linha do Parque* (1959), no entanto, o romance não compõe a série acima mencionada. Com relação à escrita de Jurandir, Benedito Nunes aponta que:

O ciclo de Dalcídio, enxerto da introspecção proustiana na árvore frondosa do realismo, afasta-se, graças à força de autoanálise do personagem e à poetização da paisagem, das práticas narrativas do romance dos anos 30, com uma certa construção do meio ambiente e da tendência objetivista documental, afinadas com a herança naturalista. De maneira precisa, esse afastamento, já marcante em “*Belém do Grão Pará*”, se tornará definitivo em “*Passagem dos Inocentes*” (NUNES, 2006, p. 246).

Para Nunes, Dalcídio Jurandir afasta-se da estética de 30, e ressalta outros aspectos da escrita do autor, deixando de lado o cunho regionalista, mencionado inúmeras vezes por críticos literários. Se a escrita de Jurandir é “densa” e “complexa”, então, enquadrar ou observar o conjunto da obra do autor apenas pelo aspecto regionalista é reduzir toda uma gama de possibilidades. Conforme observa-se abaixo:

A crítica, em geral, institui horizontes de expectativas e causa a superação e a ruptura desses horizontes e, consequentemente, possibilita a reescrita permanente da história da literatura. O que estava na mira da crítica brasileira nas décadas entre 1940 e 1980? E, em relação à publicação da obra dalcidiana, faltava o espaço privilegiado da publicação da obra numa única editora, apoiada pela crítica reconhecida? (PRESSLER, 2014, p. 52).

O estudioso lança alguns questionamentos acerca do isolamento editorial que a obra dalcidiana enfrentou, bem como a não contemplação pela crítica contemporânea. Naturalmente, os compradores do livro não são os primeiros leitores da obra, existe todo um processo editorial pelo qual a obra passa. Ressalta-se que, durante a maior parte da vida literária de Dalcídio, ele já residia no Rio de Janeiro, cidade para onde se mudou logo após a publicação de seu primeiro romance e mesmo diante de muitas dificuldades optou por permanecer nessa cidade como consta em carta enviada a esposa em 03 de dezembro de 1941: “Não acho que possa arranjar alguma coisa aqui. Só se eu fizesse concessões ao meu temperamento [...] eu podia ficar mais tempo e cavar porque aqui é que posso me situar no ponto de vista literário[...]” (JURANDIR, 1941). Observa-se que embora o autor acredite que não conseguira “arranjar alguma coisa” no Rio, ele admite que caso ficasse seria nessa cidade que teria como vingar seu esforço literário, pela visibilidade do Rio e consequentemente o maior número de editoras, público consumidor de romances, maior espaço literário que uma cidade como Belém não tinha e não tem mesmo na atualidade.

Outra justificativa é colocada por Wilson Martins (1999), que relaciona esse afastamento do nome de Dalcídio Jurandir à intensa militância política exercida pelo escritor. Sob essa perspectiva, encontra-se relatos em que consta Dalcídio como “o homem do PCB para as tarefas de ‘baixeza moral’” (MARTINS, 1999). O historiador cita um movimento liderado por Dalcídio contra o escritor Otto Maria Carpeaux. Sabe-se que Carpeaux veio para o Brasil fugindo do nazismo, lutou muito para sobreviver fazendo traduções, e é autor de uma obra monumental de Literatura ou seja, um autor que enfrentou dificuldades semelhantes às de Dalcídio. As raízes desse movimento são complexas e multifacetadas. Como exemplo cita-se a postura política de cada um, Dalcídio Jurandir, de esquerda, alinhava-se com a linha mais radical do movimento comunista, enquanto Otto Maria Carpeaux, adotava uma postura mais moderada, defendendo a liberdade de expressão e o pluralismo de ideias. Outros eventos caracterizam Dalcídio como “pessoa tumultuosa”.

Segundo Wolfgang Iser, “diferentes leitores tem a liberdade de concretizar a obra de diferentes maneiras, e não há uma única interpretação correta que esgote o seu potencial semântico” (ISER, 1978 apud EAGLETON, 2006, p. 122-123). Wolf Schmid conclui que a

leitura da obra tem as formas “prosaica e poética”. Por esta perspectiva, o potencial poético da obra não foi percebido na crítica contemporânea, que estabeleceu uma única linha de recepção de uma leitura regional e de crítica social. Aqui, pode-se buscar a ideia do “leitor cavador de poços” de Michel de Certeau, e a *Ordem dos livros* (1994) de Roger Chartier, em que eles exploram a noção de como se lê, da leitura intensiva, extensiva, na ideia de que não existe a “ordem” que editor/autor realmente desejam, uma vez que o leitor cava o que quer e onde quer. Essa forma de leitura favoreceu para uma condição de autonomia do leitor, à medida em que os leitores são confrontados com um maior número de textos que propiciam novas formas de leitura.

O estudioso Gunter Pressler compilou as críticas literárias contemporânea e dos historiadores que ressaltaram características referentes ao regionalismo, caráter documental, análise social, como observa-se abaixo:

Posterior a A. Lins, a crítica literária, no tempo da publicação da obra até a década de 1980 (abordado no início da introdução em relação à repercussão do escritor entre os historiadores da literatura brasileira), limitou-se a reconhecer o caráter de ‘folclore’ naturalista nos romances; “regionalismo documentarista” de tipo romance social: ‘a massa que borbulha em suas páginas [...] massa mestiça de camponeses, pesca, dores, marítimos [...] trabalhadores, gente suada e insignificante’ (Astrojildo Pereira); ‘saga da região do Norte [...] um quadro de costumes, lendas, modismos, festas e ditos populares, todo um folclore’ (Moacir C. Lopes). O livro e o nome, Dalcídio Jurandir, vieram juntos do Pará, “trouxeram aquela gente [...] realidade que ele foi encontrando em longas viagens pelo interior” (Álvaro Moreyra); ‘denúncia de uma determinada situação social’ (Herberto Sales); “fidelidade ao ambiente [...] força descritiva, plena de verdade e de beleza, pela sua maneira de fazer vida e a gente [...] regionalismo documentarista” (Nelson Werneck Sodré); ‘aquela solidão de nuvens baixas e verdes molhados que é Marajó [...] seus regionalismos’ (Sérgio Milliet); ‘a verdade cotidiana, com a paisagem exata [...] um etnógrafo’ (Luís da Câmara Cascudo); ‘romance de costumes e em outras áreas um ‘romance social’” (Adonias Filho); “extraordinária objetividade” (Antônio Olinto); “coerência testemunhal” (Haroldo Bruno); ‘*Marajó*, em qualquer língua, é literatura brasileira’, diz Nelson Werneck Sodré; ‘valor documental [...] literatura regional amazônica’ (Alfredo Bosi e Afrânio Coutinho). (2014, p. 52).

A posição irônica e claramente preconceituosa de alguns críticos que analisam a “saga do norte” e aqueles que como Werneck Sodré, ampliam a visão para entender Dalcídio como “Literatura brasileira” – e o é visto que não se pode falar de forma independente em “Literatura paraense”. Literatura paraense não existe (como apontado acima) como não existe a Literatura carioca, paulistana ou baiana. Existe Literatura brasileira, uma vez que o contexto dessas Literaturas, seus conteúdos e língua portuguesa integram uma República Federativa chamada

Brasil, e não a “saga do norte” que isola uma região do país e se fala de sua exploração literária com ares de ironia, seja porque observados os costumes do Marajó (região) ou a pobreza da periferia de Belém. Pode-se notar que o direcionamento da crítica em geral segue o que foi chamado, acima, a leitura canônica, e se assemelha em alguns pontos. Esse viés interpretativo, vindo de críticos com grande poder de fala, direcionou as notas destinadas ao escritor nos documentos da História da Literatura Brasileira.

Hans Robert Jauss (1994), estabelece uma relação entre a escrita da Literatura e a crítica literária e constata:

Tampouco a crítica oriunda da teoria literária revela-se mais complacente em seu juízo. Tal crítica tem a objetar à história clássica da literatura, mas, na verdade, move-se numa esfera exterior à dimensão histórica e, ao fazê-lo, falha igualmente na fundamentação do juízo estético que seu objeto – a literatura, enquanto uma forma de arte – demanda. (JAUSS, 1994, p. 6).

A visão de uma história da Literatura, para Jauss, é falha, na medida em que ela não prioriza o caráter estético da obra, sendo que para o autor a qualidade e a categoria de uma obra literária dependem dos “critérios de recepção” (JAUSS, 1994, p. 7).

A Estética da Recepção incluiu a figura do leitor no sistema literário. Ainda, segundo a Jauss, o leitor é quem concretiza o texto. O leitor estabelece conexões implícitas, preenche lacunas, faz deduções e comprova suposições, tudo isso a partir do conhecimento de mundo e de seu horizonte de expectativa.

Considerando-se que, tanto em seu caráter artístico quanto em sua historicidade, a obra literária é condicionada primordialmente pela relação dialógica entre literatura e leitor – relação esta que pode ser entendida tanto como aquela da comunicação (informação) com o receptor quanto como uma relação de pergunta e resposta [...]. E isso porque a relação entre literatura e leitor possui implicações tanto estéticas quanto históricas. (JAUSS, 1994, p. 23).

Interessante notar que, a partir da década de 1980 se registra a transição da recepção da obra dalcidiana. Para Pressler (2014), essa transição é mais visível com os estudos de Pedro Maligo (1992; 1998), em que o estudioso aponta o viés historiográfico da obra, no entanto, introduz aspectos de cunho teórico sobre o romance moderno no Brasil ao abordar com maior profundidade a criação dalcidiana, como observa-se abaixo:

A estrutura complexa da narrativa de alto grau formal da literatura moderna, o jogo de tempo, narradores, vozes diferentes confundem o leitor entre a

própria narrativa (enredo, *récit*) e a memória (tempo narrado, analepses), tanto das personagens quanto do discurso do narrador. (PRESSLER, 2014, p. 36).

Falar em complexidade e densidade, características essas que já tinham sido apontadas por Maligo. Contudo, para Pressler, não houve uma larga recepção da obra a partir desse viés. Isto é, naquela época a crítica feita por Maligo ficou isolada no debate acadêmico.

A leitura da crítica literária transmite uma visão do autor empírico, na teoria de Wolf Schmid seria o autor abstrato, como será apresentado no próximo subcapítulo.

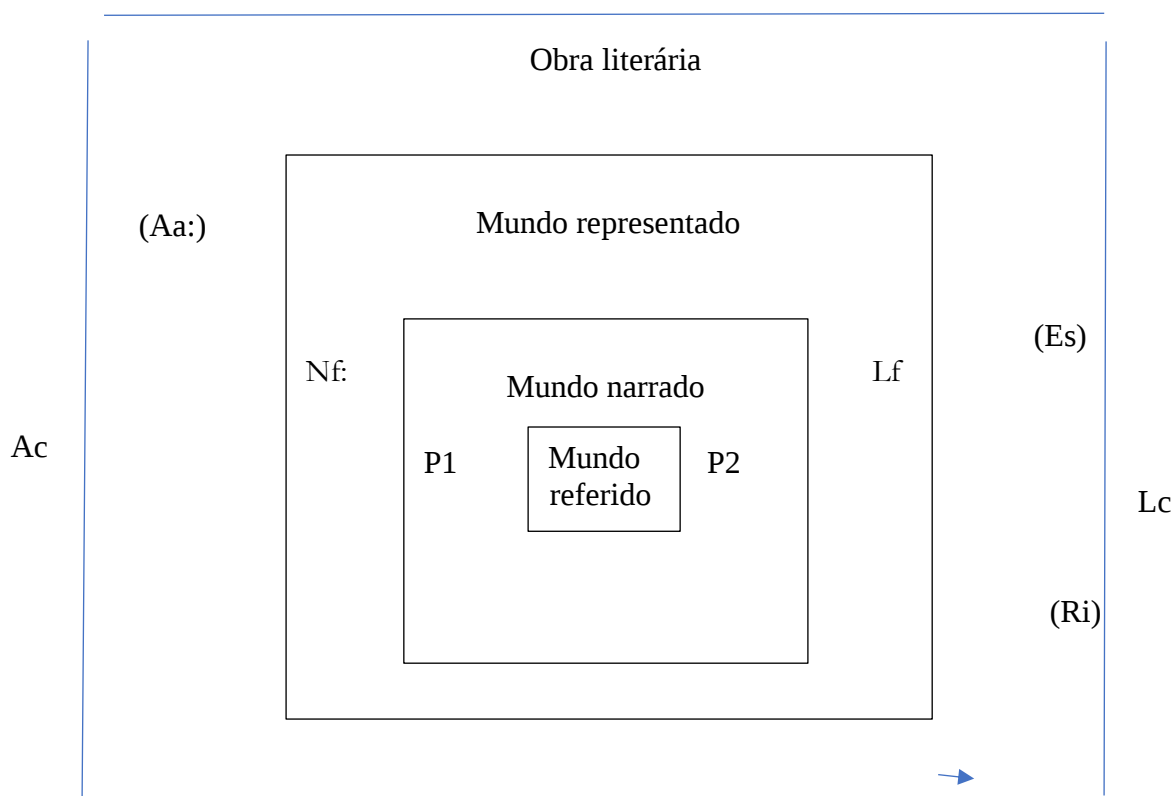
2.3 AUTOR ABSTRATO, *ALTER EGO* E TIPOS DE NARRADORES

A crítica a partir dos dados biográficos fornecidos, particularmente da publicação de Renard Perez, cria uma visão do autor da obra. Essa relação que a crítica estabelece entre personagens, tipos de narradores e autor da obra, Wolf Schmid compreende como níveis de comunicação entre o autor empírico, a composição da obra e sua leitura. No livro *Elemente der Narratologie* [Elementos da Narratologia] (2014), Schmid aborda o histórico da teoria do romance, bem como propostas de adequações de procedimentos para a análise narratológica.

A questão das instâncias narrativas encontra-se no subcapítulo “II. 1. Modelo dos níveis de comunicação” e no capítulo “2. O autor abstrato”, do livro de Schmid. Para atender o foco desta pesquisa, faz-se necessário discorrer sobre a instância do autor abstrato como elemento chave para a interpretação da dupla vida-obra do escritor Dalcídio Jurandir.

Quanto aos elementos constitutivos da obra narrativa, Schmid apresenta o seguinte modelo dos níveis de comunicação:

Figura 1 – Modelo dos Níveis de Comunicação



Fonte: SCHMID, 2014, p. 45.

Cada sigla representa o seguinte: **Ac** = autor concreto; = cria; **Aa** = autor abstrato; **Nf** = narrador fictício; = apontado para; **P 1, P 2** = Personagens; **Lf** = leitora fictícia; **Es** = emissor subordinado; **Ri** = recipiente ideal; **Lc** = leitor concreto.

Os níveis de comunicação encontram-se em qualquer comunicação humana, “são constitutivos, mas não específicos, a comunicação autoral entre autor e leitor. Em cada meio comunicativo encontramos ambas as instâncias em dois modos, como instâncias concreta e abstrata” (SCHMID, p. 48). Da mesma forma, pode-se dizer que Dalcídio Jurandir Ramos Pereira existia independente do autor Dalcídio Jurandir. Aquele que a crítica tem em vista é o autor da obra e a partir da obra e das primeiras informações biográficas e paratextuais sobre o autor, os leitores criam “seu” próprio Dalcídio que se nomeia na terminologia de Schmid: autor abstrato.

A partir do modelo dos níveis de comunicação, observa-se que, “Embora autor e leitor, em seus modos concretos, não pertençam como parte da obra, estão presentes de determinada maneira nela. Qualquer enunciado linguístico contém uma imagem implícita do seu autor e,

também, de seu destinatário” (SCHMID, 2014, p. 48). Consequentemente, os leitores criam uma imagem do autor, o “remetente presumido” e vice-versa, o autor pressupõe leitores, talvez ideais; nesse modelo de comunicação é nomeado: leitor abstrato. Somente o leitor que se articula oralmente, ou pela escrita, pode ser chamado “leitor concreto”. Este autor abstrato na imagem dos leitores, fora das informações paratextuais, cria-se a partir da obra lida. Tal como se expressa abaixo:

O que para cada expressão linguística qualquer e para cada produto cultural vale, pode ser também relacionado à obra literária como um todo. Na obra, o criador se expressa com a ajuda de **sintomas** e **signos indiciais**. O resultado desse ato semiótico não é, entretanto, o autor concreto, mas a imagem do criador, como ele se mostra nos seus atos criativos (SCHMID, 2014, p. 48; grifo nosso).

Schmid conclui a questão com a definição desta instância como autor abstrato. Ressalta-se aqui, um trecho da obra *Linha do Parque* (1959) em que demonstra o perfil do personagem Igrezias: “Tinha pelo trabalho uma exaltação quase religiosa. Não escondia, porém, certo receio e antipatia pelo desenvolvimento das grandes fábricas. Seu ódio ao patrão se estendia um pouco às grandes máquinas”. (JURANDIR, 2020, p. 47).

Em seguida, apresenta uma definição sistemática desse conceito: “O autor abstrato não é uma instância representada, não é uma criação pretendida do autor concreto, a esse respeito, ele difere categoricamente do narrador, que é sempre uma instância representada – explícita ou apenas implicitamente”. (SCHMID, 2014, p. 58).

Autor abstrato e narrador não figuram no mesmo nível da comunicação narrativa (ver quadro). Por estar no nível da moldura da obra literária, o autor abstrato representa o princípio da ficcionalização de um narrador e de todo o mundo representado. Importante ressaltar que os signos criam uma posição ideológica e um conceito estético, no entanto, “abstrato” não significa “fictício”. A seguir o autor continua sua conceituação:

O autor abstrato é real, mas não concreto. Só existe virtualmente na obra, indicada pelos traços que os atos criativos deixaram na obra, e precisa ser concretizado pelo leitor. Portanto, tem dupla existência: por um lado, é dado como objetivo no texto, como esquema virtual dos sintomas, por outro, depende em sua configuração dos atos subjetivos da leitura, da compreensão e da interpretação que o atualize [...] **O autor abstrato está intrinsecamente ligado à obra** cujo significado indicial ele forma. **Cada obra tem seu próprio autor abstrato.** (SCHMID, 2014, p. 58[grifo nosso]).

Dessa forma, observa-se que o percurso adotado para se chegar a essa figura do autor, a imagem que se debruça sobre a obra se comprova na leitura detalhada dos signos indiciais que a obra oferece. Uma vez que o conceito que expresse melhor a presença do elemento autor na obra não é totalmente aceita pela crítica tradicional e estruturalista, por carregar consigo uma carga semântica forte. O autor abstrato no texto é uma construção do leitor, que reconhece esses traços no ato de leitura, interagindo e complementando seu sentido, tal como já propôs anteriormente Ingarden (1979) e depois esse conceito foi ampliado por Iser (1996, 1999) ao não limitar o leitor somente à concretização das leituras. Assim sendo, ao unir todos os sentidos da obra, o leitor concreto forma a imagem do autor abstrato. Como explicitado na fala de Eneida de Moraes (1996, p. 20) no contexto das correspondências trocadas com Dalcídio: “Nessas cartas eram uma constante Belém, Marajó, a Região, os problemas sociais [...] tudo o que representava o mundo em que gravitava”. A descrição desse autor abstrato continua quando a escritora recorda as mudanças ocorridas na cidade de Belém: “Certa vez me perguntou pelos sobrados roxos da Travessa Benjamim Constant; eu lhe disse que somente a capa de seu romance Belém do Grão Pará eternizara esse conjunto arquitetônico destruído”. (1996, p. 20).

A imagem do autor abstrato nem sempre será uma imagem fechada, isto é, os elementos presentes na imagem que cada leitor faz do autor abstrato podem não ser os mesmos para cada leitor, o que demonstra uma riqueza de variedades e densidades, pois essa imagem de autor abstrato vai depender do quão ávido é esse leitor, o quanto ele consegue decifrar certos indícios e interpretar o que lê, usando de seu próprio repertório de leitura.

Como mencionado anteriormente, narrador e autor abstrato não estão no mesmo nível na moldura dos níveis de comunicação da obra literária. No entanto, algumas perguntas são feitas, para qual instância apontam os signos indiciais no texto? Segundo Schmid, esta seria uma questão hermenêutica, como evidenciado abaixo:

[...] existe uma diferença crucial entre o autor abstrato e o narrador na intencionalidade de sua presença indicial. Os sinais indiciais que revelam o narrador são intencionais. O autor usa-os para representar o narrador. Os sinais indiciais apontando para o autor, no entanto, não são, em regra, intencionais, mas surgem involuntariamente no processo criativo. O autor, geralmente, não pretende representar a si mesmo. A indicação do autor é, em regra, tão involuntária quanto a autoexpressão de qualquer orador. No entanto, como todo orador pode conscientemente estilizar-se em seus atos de fala, também é possível que um autor queira comunicar uma “imagem” particular dele mesmo em seu trabalho. (SCHMID, 2014, p. 73).

No processo de seus atos criativos, os escritores observam possibilidades para escrever sobre sua visão de mundo, posicionamento ideológico, pode radicalizar ao expressar ideias que

não seriam concretizadas na realidade, podem ter como fonte criadora a própria vivência, seja na criação dos personagens ou nas temáticas abordadas. Dalcídio Jurandir tinha a ambição de “levantar um quadro, pelo menos extenso, de trinta anos de Amazônia”. (JURANDIR, 1960).

A seguir, um trecho do escritor Luiz Ruffato sobre a construção de personagens:

Certa feita, um leitor postou-se a minha frente e sapecou a terrível pergunta: ‘Lembra-se de mim?’ [...] E segurando meu braço: ‘Que memória você tem! Como consegue lembrar de tudo tintim por tintim?’. Confuso, tomei um copo d’água. Zonzo, pensei explicar que aquelas pessoas de quem ele falava, com tamanha intimidade, eram somente personagens de meus livros, não recordações da nossa infância. Mas como dizer isso a ele, se de alguma maneira aquelas minhas evocações difusas haviam se transformado em reminiscências comuns? [...] (RUFFATO, (2017, p. 119).

De acordo com Ruffato, o “aqui e agora” do leitor, o momento em que a obra é concretizada, irão direcionar a reconstrução dos elementos constitutivos da obra, respectivamente do autor abstrato e, no caso acima, o leitor confunde o autor concreto com o autor abstrato. Ao voltar o olhar para Dalcídio, os leitores que façam ligações com o espaço ficcional ou com os cheiros, sabores, linguagens presentes no texto, terão outra experiência, logo, outra imagem do autor abstrato. A construção do horizonte de expectativa dos leitores, dessa forma, apresenta ligação direta com a construção da imagem do autor. Para Jauss (1994, p. 31), “O horizonte de expectativa de uma obra, que assim se pode reconstruir, torna possível determinar seu caráter artístico a partir do modo e do grau segundo o qual ela produz seu efeito sobre um suposto público”. A partir dessa citação pode-se inferir sobre a recepção que o autor Dalcídio Jurandir obteve no tempo de suas publicações. A forma como um autor ou obra foi recebida à época de suas publicações direcionam o valor estético atribuído a ela, dentro do parâmetro da crítica literária que analisa a recepção da obra no momento de sua publicação.

Dalcídio não escapou da alcunha de autor “regionalista” (como apontado anteriormente), pois nasceu na Ilha de Marajó, situa seus romances naquela região e usa, também, um léxico da região amazônica. Características como a linguagem e espaço peculiar da região e a concepção que “reduz o regionalismo a sinônimo de localismo literário” (SODRÉ, 1999, p. 404), direcionaram a recepção inicial da obra. As características citadas acima marcam as confluências do Naturalismo e Regionalismo, uma vez que, em muitos exemplos, “a ficção regionalista se enriqueceu com os traços que o Naturalismo a colheu” (SODRÉ, 1995, p. 404-5). Não obstante, a crítica, amparada na permanência da visão, em que carrega consigo o inegável valor documental de tais obras, não ultrapassou as transformações da própria escrita do romancista. Contrário a essa visão, Pressler (2022, p. 30) aponta que, “o espaço geográfico

não tem horizonte, mas plenitude como a descrição naturalista (objetividade); enquanto a experiência paisagista inclui o sujeito, seu horizonte e a reflexão da autopercepção, a paisagem é ponto de vista sobre o mundo”. Dalcídio escreveu a partir da sua vivência para o mundo, para um público maior e se inseriu como escritor de romance moderno, pelo aprofundamento psicológico, pela linguagem poética, pela complexidade do discurso e perspectivas narrativas.

Benedito Nunes (2012) ao associar a instância do narrador com um personagem a partir do termo *alter ego*, constrói uma tríade entre autor, narrador e personagem, como observa-se na citação abaixo:

Personagem central do Ciclo, *alter ego* do narrador, Alfredo só não está presente em Marajó. É ele, ainda criança, transferido para Belém, a fim de prosseguir nos estudos, que faz do conjunto um ciclo **biográfico** e geográfico, da ilha do Marajó à capital do estado do Pará. Porém, esse percurso vai estender-se indefinidamente dentro do romance. (NUNES, 2012, p. 378, grifo nosso).

Tal tríade concatena-se a partir da anotação ciclo biográfico, grifada acima. Vale ressaltar que o ciclo biográfico de Alfredo, percurso representado desde *Chove nos Campos de Cachoeira* até *Ribanceira*, em que é demonstrado o desenvolvimento do personagem no período de 10 anos, alinha-se ao ciclo biográfico do próprio autor.

Nunes aponta a interligação entre vida e obra amparado no conceito cunhado na Psicanálise que se desdobrou para a Filosofia e Literatura. Sigmund Freud (1856-1939), em sua obra *O Ego e o Id* (1923) e em outros textos psicanalíticos, explorou o conceito de ego como a parte da psique que lida com a realidade, e o *id* como a parte instintiva e inconsciente. Embora Freud não tenha se concentrado especificamente na Literatura, suas ideias sobre o ego, o *id* e a natureza dos conflitos psicológicos influenciaram profundamente a análise de personagens e temas na literatura. Na Literatura, a visão poética sobre o eu permite que os escritores frequentemente criem personagens que podem representar diferentes aspectos de sua própria psique, incluindo desejos reprimidos, conflitos internos e impulsos inconscientes. “D. Amélia pode ter alguma semelhança com mamãe, mas não é senão D. Amélia”, adverte Dalcídio em carta enviada ao irmão Ritacínio. (JURANDIR, 2006, p. 52).

Nunes (2006), ao apontar o caráter duplamente biográfico da obra dalcidiana, uma vez que demonstra “a grafia da vida cultural do Norte, centrada em Belém e Ponta de Pedras, e a grafia da vida sentimental e intelectual de quem a escreveu”. (NUNES, 2006, p. 11), demonstra que essa ligação tem como fio condutor a relação entre o eu e o outro. Na leitura de Husserl, a relação é a seguinte:

[...] constitui-se um novo sentido de ser que ultrapassa o meu *ego* monádico na sua propriedade mesma, e constitui-se um *ego* não como *eu-mesmo*, mas

antes como *espelhando-se* no meu próprio eu, na minha mônada. Todavia, o segundo *ego* não está pura e simplesmente aí como ele mesmo dado em sentido próprio, mas é antes constituído como alter-ego, que o ego que esta expressão "alter-ego" indica, como um dos seus momentos, sou eu-mesmo na minha propriedade. Segundo o seu sentido constituído: o *outro* remete para mim mesmo, o outro é reflexo de mim mesmo e, porém, não reflexo no sentido comum; o outro é o análogo de mim mesmo e, de novo, porém, não o análogo no sentido comum [...]. (HUSSERL, 2013, p. 132).

Desse modo, é possível pensar o *alter ego* como provocação, espelhamento do autor, instância que está fora da obra. *Alter ego* como contaminação do autor nas instâncias narrativas, seja figural (personagem) ou narratorial (narrador). Essa contaminação, presente em todo o projeto literário de Dalcídio Jurandir, cria uma visão do autor, do narrador e do personagem (principal). A base da ficção é a representação da realidade não como ela é, mas justamente o espelhamento criando o outro. Em carta ao irmão Ritacínio, Dalcídio situa o contexto de sua escrita de *Três Casas e um Rio* “Acabei Três casas e um rio, em que fixei aspectos novos, a decadência da fazenda dos Guedes, mas tudo dentro de uma completa deformação de romance. De forma que nenhum personagem é real no sentido biográfico”. (JURANDIR, 2006, p. 52).

Em relação à instância narrativa, a tipologia do narrador, bem como a perspectiva, sempre esteve no centro de estudos em Narratologia. Exatamente por ser centro dos estudos, existe um vasto panorama de teorias que tentaram atingir o mais elevado grau de diferenciação ou exatidão nas análises.

Optou-se por trazer para o debate a visão de Schmid, uma vez que, não é objetivo desse estudo remontar as inúmeras teorias sobre o narrador, pois para o teórico:

[...] os sistemas dessas tipologias bem diferenciados nem sempre são convincentes e a sua utilidade não é de forma alguma evidente. Esses sistemas, muitas vezes, confundem o tipo de narrador com o tipo de perspectiva e definem os critérios subjacentes imprecisamente. (SCHMID, 2014, p. 74).

A crítica feita por Schmid leva em consideração as inúmeras nomenclaturas que, ainda assim, não dão conta da descrição dessa instância, “uma tipologia do narrador deve ser simples e pode ser baseada apenas em critérios elementares, sem a necessidade de um quadro exaustivo do fenômeno a ser modelado” (SCHMID, 2014, p. 74). Desse modo, Schmid propõe a seguinte nomenclatura:

Uma distinção importante está entre o narrador *diegético* e *não diegético*. Com esses conceitos, a tradicional, terminologicamente problemática dicotomia de “narrador em primeira pessoa” e “narrador em terceira pessoa”, deve ser substituída. A nova oposição descreve a presença do narrador em ambos os

níveis do mundo representado, o nível do mundo narrado, ou *diegesis*, e o nível do narrar, ou *exegesis*

Um narrador é *diegético* se ele pertence à *diegese*, ou, ele narra sobre si mesmo, ou, mais especificamente, sobre sua vida passada, como um personagem da história narrada. O narrador *diegético* aparece em dois níveis: tanto na *exegesis*, o narrar, como na *diegesis*, a história narrada. O narrador *não diegético*, por outro lado, pertence apenas à *exegesis* e não conta sobre si mesmo como um personagem na *diegesis*, em vez de narrar exclusivamente sobre as outras pessoas. (SCHMID, 2014, p. 75-76).

Como se percebe, Schmid visa sintetizar os conceitos; visa tornar o termo acessível metodologicamente. Nesse sentido, observa-se o trecho a seguir: “**Voltou** muito cansado. Os campos o levaram para longe. [...] Os campos não voltaram com ele, nem as nuvens nem os passarinhos e os desejos de Alfredo caíram pelo campo como borboletas mortas. [...] Alfredo estava cansado [...]” (JURANDIR, 2019, p. 23, grifo nosso). O narrador não-diegético presente nesse trecho do romance *Chove nos campos de Cachoeira* permanece ao longo de todos os romances da série, assim também permanece a ambiguidade, uma vez que pode ser lido na perspectiva figural (Voltei), enquanto a continuação do trecho caracteriza o narrador não-diegético, pois indica o personagem Alfredo. “Alfredo retarda o seu caminho. Que bom não ir à aula!” (JURANDIR, 2019, p. 185). A exclamação no final da frase indica o discurso vivenciado⁸. Anterior à nomenclatura de Gérald Genette, considerada aqui como terminologia tradicional, encontra-se ainda a descrição do narrador em terceira pessoa (muito mencionada ainda ao se tratar dessa instância narrativa). Com características de “onisciência”, “onipresença”, dotado de “subjetividade”, “aspecto que diretamente se liga às *focalizações*” (REIS, 2018, p. 296-297). Com relação à essas características, observa-se o seguinte trecho:

Bateu.

- Quem bate?

Silêncio.

- Quem está batendo?

- Eu...

- Eu quem? Quem é? Entre. – Bitá viu que Carvalho não reconheceu a voz. Entrou.

(Não se pode saber como foi o encontro, como principiou a conversa. Carvalho reagiu logo ou ficou surpreso ou assombrado? Nem também se soube o que se deu com Bitá. Se ela se atirou aos pés dele, etc. Não se soube do que realmente se passou. (JURANDIR, 2019, p. 206-207).

O narrador interrompe o que seria o diálogo das personagens, no entanto, mostra-se não conhecedor de parte da história que narra, contrariando a ideia de “onisciência”. O narrador não-diegético, aquele dotado de onisciência e onipresença na terminologia tradicional, capaz

⁸ Schmid opta pela nomenclatura “discurso vivenciado” em distinção ao discurso indireto livre.

de acessar o pensamento das personagens, aparentemente dá a elas a responsabilidade da narração. Schmid conceitua esta questão como assunto da “perspectiva”. Categoria essa que será abordada no último capítulo desta tese.

3 PROJETO LITERÁRIO DE DALCÍDIO JURANDIR

Pesquisar o projeto literário de Dalcídio Jurandir, contemplado cada vez mais pelos estudiosos, se torna pertinente, uma vez que há grande importância do autor na Literatura produzida na Amazônia. Os romances de Dalcídio têm sido reeditados com maior frequência, fruto de intenso empreendimento de jovens editores e leitores da sua obra, No sentido largo e restrito da circulação literária, os romances de Dalcídio Jurandir precisam ser conhecidos no Brasil e, assim, possam ser reconhecidos como obras integrantes da Literatura brasileira em sua enorme diversidade geográfica, suas temáticas, suas técnicas narrativas e apelos ao leitor.

Como já mencionado, esta tese intensifica, particularmente, um olhar sobre o *projeto* romanesco de Dalcídio Jurandir. Depois de uma leitura da obra toda, da sua fortuna crítica e dos vários estudos acadêmicos, propõe-se a abordagem de três tipos de romance, para compreender o que seria “o projeto literário” do autor, são eles: o romance de formação, o romance realista e social-realista, seguindo da doutrina oficial cultural União Soviética, determinado no primeiro congresso dos escritores soviéticos, em 1934. Para tal tarefa, apresenta-se as obras *Chove nos campos de Cachoeira*, *Marajó* e *Linha do Parque*, uma vez que há nelas três expressões da escrita dalcidiana que culminam na construção do seu projeto literário. Naturalmente que, por se tratar do projeto dalcidiano as demais obras do autor também são mencionadas à medida que necessário.

3.1 BREVE TRAJETÓRIA SOBRE O ROMANCE

O romance é a epopeia de uma era para a qual a totalidade extensiva da vida não é mais dada de modo evidente, para a qual a imanência do sentido à vida tornou-se problemática, mas que ainda assim tem por intenção a totalidade.
(LUKÁCS, 2009, p. 55)

Nesta sessão serão esboçados alguns aspectos sobre a trajetória do romance. No entanto, não é o objetivo, aqui, apresentar de forma extensa, os fatores que encadearam a forma do romance, nem tampouco apresentar a “marcha” pela qual o romance passou até chegar na forma hoje conhecida, uma vez que não é o foco desta pesquisa. Contudo, se faz necessário o retorno à essa história passando pelas mutações do universo romanesco e dos fatores que puderam direta ou indiretamente contribuir com ele.

É indiscutível que, na Europa do século XV, o trabalho de impressão ganhou dimensão bem mais significativa, com o advento da prensa móvel de Johann Gutemberg. o texto impresso deixou de ser privilégio de uma minoria e, no século XIX, contribuiu diretamente com a disseminação em massa de inúmeros gêneros literários. Assim, o desenvolvimento do romance está, também estreitamente ligado ao desenvolvimento da escrita como uma unificação linguística, isto é, a ortografia dos textos produzidos variava tanto a partir do autor quanto do tipógrafo. Para Yves Reuter:

Estas dimensões são essenciais: não somente favorecem a apropriação dos romances por múltiplos leitores, mas permite também que se analise a originalidade de um estilo ou de um trabalho sobre a língua em termos de variações ou de desvios em relação a uma norma. A história do romance está ligada ao desenvolvimento da codificação e da consciência da língua que se traduzirá no desenvolvimento dos dicionários, das gramáticas e das enciclopédias. (REUTER, 2004, p. 6).

Essas dimensões se tornam particularmente importantes à medida em que, como desdobramento, contribuiu para a virada de chave em termos de entendimento da Literatura como uma das características de uma nação. Uma vez que o conceito de Literatura nacional se dá justamente no período de formação das nações sendo ainda discutidos questões de cultura e identidade nacional. A ideia de originalidade (autor) também é firmada ao longo desse processo. Dessa forma, Ian Watt (1990) aponta que existe uma relação intrínseca entre o desenvolvimento da Literatura do século XVIII, o aumento do público leitor e o estabelecimento do romance. Os leitores começam a ser estimulados na Europa, sobretudo na Alemanha e Inglaterra pela impressão dos chamados *Bluebooks* ou *cheapbooks*. Livretos impressos em papel azul, daí seu nome, e que tinham temática gótica pois, os arrepios das narrativas seduziam os leitores adultos. Normalmente, os leitores liam as histórias uma única vez e descartavam os livretos. Mas dessa atitude singular dos livreiros europeus nesse período, o livro, então caro e direcionado aos mais abastados, caiu na mão do leitor popular, e isso significou um grande passo para a disseminação da leitura após o feito de Gutemberg.

E se anteriormente o modo de leitura feita em praças e lugares públicos permitiam uma compartimentalização da leitura por ser feita em voz alta, essa dinâmica da leitura também foi alterada como observa-se abaixo:

A leitura tornou-se, depois de três séculos, um gesto do olho. Ela não é mais acompanhada, como antes, pelo rumor de uma articulação vocal, nem pelo movimento de manducação muscular. Ler sem pronunciar em voz alta ou à meia voz é uma experiência “moderna”. (MICHAEL DE CERTEAU apud CHARTIER, 1994, p.23).

Importante que Roger Chartier cita a mudança na forma de leitura de socializada para o gesto do olho, a pessoa em sua intimidade e lendo sem as articulações da fala. Essa forma de leitura, já naquele tempo na Europa, também se transformou ao chegar no Brasil, uma vez que, ainda que oprimido pela censura até 1821, quando os espaços de leitura e o estímulo à leitura chegou aos brasileiros pelos jornais do século XIX, lia-se também em cidades como Rio de Janeiro em voz alta, e posteriormente, sozinho e com os olhos.

Não somente essa característica ocorreu com a leitura: de uma leitura intensiva, em que se lia várias vezes o mesmo texto, mudou-se para extensiva, em que títulos diferenciados eram lidos em mais velocidade de leitura. Essas são algumas características que nos mostram como a leitura vai se desenvolvendo gradativamente na Europa e, posteriormente, no Brasil.

No que diz respeito ao surgimento do romance, dentre as peculiaridades do gênero o realismo se apresenta como “a diferença essencial entre a obra dos romancistas do início século XVIII e a ficção anterior” (WATT, 1990, p. 12). Esse realismo está imbuído da intenção de representar todo tipo de experiência humana. No entanto, embora Watt faça menção à ficção anterior, ao se abordar a questão do “realismo” no romance precisa-se ter em mente que essa é uma possibilidade de aproximação de questões observáveis de uma dada sociedade ou de alguma temática a fim de ligá-la ao que ocorre em determinado contexto. Mas ressalta-se que mesmo nessa intenção lidamos com mundo criado. Nesse sentido, o romance, como uma forma de ficção mais “realista” e voltada para o desenvolvimento psicológico dos personagens, emergiu gradualmente a partir do final do século XVII e obteve maior notoriedade especialmente nos séculos XVIII e XIX.

O gênero romance sob a perspectiva da mistura se apresenta como um gênero flexível, de permitir gêneros diversos conjuntamente em uma obra, porque não há, de fato, gênero puro, mas há a noção de que os gêneros aproveitam as características de um e de outro dentro de um mesmo romance, e este possui ainda elasticidade, provê a reunião de gêneros, temáticas e apelos abre, assim, a perspectiva da construção literária. Contudo, no romance existe uma particularidade, a atenção voltada às questões do ambiente e à individualização do personagem.

Georg Lukács (2009) aborda o romance como uma forma que surge com a modernidade e a burguesia, enfatizando a interioridade dos personagens e a representação das complexidades sociais e psicológicas. Sob essa abordagem, o autor escreve o que seria a forma interna do romance:

A forma biográfica realiza, no romance, a superação da má infinitude: de um lado a extensão do mundo é limitada pela extensão das experiências possíveis do herói, e o conjunto dessas últimas é organizado pela direção que toma o seu desenvolvimento rumo ao encontro de sentido da vida no autoconhecimento; de outro lado, a massa descontínua e heterogênea de homens isolados, estruturas alheias ao sentido e acontecimentos vazios de sentido recebe uma articulação unitária pela referência de cada elemento específico ao personagem central e ao problema vital simbolizado por sua biografia. (LUKÁCS, 2009, p. 83).

Esse foco na condição humana é profundamente valorizado por Lukács, uma vez que o romance é uma forma que permite explorar profundamente as múltiplas dimensões dessa condição. Sob essa perspectiva, o romance apresenta uma capacidade de retratar as experiências individuais e coletivas de seus personagens em contextos sociais específicos. Para Emile Zola, “A verdade é que as obras-primas do romance contemporâneo dizem mais sobre o homem e sobre a natureza do que graves obras de Filosofia, de História e de Crítica” (ZOLA, 1982, p. 103). A mentalidade de Lukács ao elevar a Literatura confere a essa disciplina a possibilidade de expandir situações pela perspectiva de Aristóteles (2010) quando entende que a História explica aquilo que ocorreu como consequência de determinado acontecimento, mas a Literatura “é o que poderia ter sido”, em que os autores podem recriar, adaptar, inventar ou fingir no sentido de Ovídio.

Também a análise de Luiz Costa Lima é relevante quanto ao realismo e sua “realidade próxima” preponderam:

[...] assim como o sonho pode ter como matéria acontecimentos da véspera ou perdidos na mais distante infância, assim também o discurso literário pode ter como cena uma realidade próxima ou distante, extraverbal ou verbal, cultural ou literária. Caracterizamos a expressão realista como aquela em que os traços realidade próxima, extraverbal e cultural preponderam (LIMA, 1974, p. 27)

Nesse sentido, os romances dalcidianos ensina mais sobre a vida do homem marajoara e amazônico e do militante político (particularmente em *LP*) do que qualquer estudo científico sociológico ou político, por exemplo. É porque aliada à temática que esse leitor vai aproveitar, ele se envolve com o texto, analisa, concorda ou discorda de determinada narrativa ou personagem dessa “realidade próxima” de que fala Lima. Em sua mente, ele cria suas próprias imagens mentais do que ele lê. Só a Literatura permite esse fenômeno de efeito imediato, e o leitor responde ao texto pelos eventos, situações, costumes e tradições que ele já conhece.

Por outro lado, Walter Benjamin atesta que “a origem do romance é o indivíduo isolado, que não pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações mais importantes e

que não recebe conselhos nem sabe dá-los” (BENJAMIN, 1994, p. 201). Nesse sentido, existe o aspecto da captura das contradições e complexidades que estão presentes no romance. Embora os dois autores (Lukács e Benjamin) expressem a ideia de isolamento do indivíduo problemático, Benjamin é enfático ao apontar o empobrecimento da capacidade desse indivíduo em partilhar suas vivências e/ou experiências, sendo esse aspecto um reflexo das preocupações e debates de sua época.

O romance é, portanto, um gênero literário que permite uma ampla diversidade de estilos e abordagens. Desde o romance de formação até o romance psicológico, do romance histórico ao romance experimental, há uma vasta gama de formas pelas quais os autores podem explorar temas e construir narrativas. Isso contribui para sua contínua relevância e adaptação aos diferentes contextos culturais e históricos.

No Brasil, o romance teve um percurso diferenciado da Europa, pois sua ascensão se deu por etapas até que, durante o Romantismo brasileiro, no século XIX, em que ele é sedimentado, houve um desenvolvimento gradativo que passa pela censura de Portugal.

No Brasil, a chegada triunfal do romance e a popularização do livro não colocaram em oposição esses dois tipos de leitura. Ao contrário, elas conviveram por um longo tempo lado a lado, estreitando os vínculos entre a oralidade e a palavra impressa. Certamente, no período colonial, o texto lido para uma plateia de ouvintes era algo bem mais comum que a leitura reservada em algum gabinete ou sala de estudos, mas isso não impedia que uma mesma obra pudesse ser lida no ambiente recatado do lar e declamada em reuniões literárias para amigos e familiares. (AL FAR, 2006, p. 11).

No século XIX, de acordo com Al Far (2006), após a chegada da família real portuguesa ao Brasil em 1808, houve necessidade de imprimir os papéis da corte e assim foram autorizadas as instalações das tipografias no país, o que seria posteriormente de grande ajuda para a publicação de romances. Antes disso, de acordo com a autora, havia uma censura e comércio ilegal de livros:

Os pedidos para importação de livros, bem como sua liberação ou recusa, eram de responsabilidade da Mesa do Desembargo do Paço. Caso essas solicitações fossem aprovadas, recebiam o selo “Com licença Desembargo do Paço” e assim poderiam ser enviadas aos seus destinatários nas várias províncias do Brasil. (AL FAR 2006, p.12).

Isso deixa clara a questão da censura em que havia controle sobre o que era lido no país. Essa decisão nos leva a ideia de que a coroa portuguesa temia que, caso os brasileiros

tivessem uma boa instrução pelos livros, talvez de rebelassem contra o governo. A censura, entretanto, de acordo com CRUZ (2011), foi abolida em 1821:

Ao funcionar como órgão censor por mais de dez anos, a Imprensa Régia perdeu seu monopólio de impressão em 1821, quando D. João VI, por meio da lei de 28 de agosto, regulamentou a liberdade de imprensa no Brasil e aboliu a censura, fato que permitiu que outras tipografias fossem instaladas no país (CRUZ, 2011).

Com a abolição da censura e as tipografias instaladas no Brasil, houve também a partir de 1820 a chegada dos primeiros livreiros ao país e, embora os romances fossem apresentados vendidos junto a outros produtos como de higiene pessoal e de beleza feminina, foi um pequeno começo para sua disseminação. Também os espaços de leitura começaram a surgir, observando-se destaque para a biblioteca nacional em 1808 e os diversos espaços de leitura. Foi uma caminhada lenta para que o romance pudesse cair no gosto do leitor brasileiro, este ainda em formação, mas um bom impulso foi dado quando livreiros com o francês Garnier vieram para o Rio de Janeiro em 1844, conforme atesta a estudiosa Alessandra Al Far (2006, p. 12):

A partir dos anos 1860, Garnier ocupou o espaço deixado por Paula Brito (...) o livreiro francês passou a editar quando os homens de letras assistiam à decadência do velho tipógrafo. Com perspicácia, Garnier ofereceu aos nossos literatos o nome da famosa livraria francesa de seu irmão, mas em contrapartida, limitou seus prelos àqueles que contavam com reputação garantida, criando, dessa maneira, um circuito de promoção de dupla via, ou seja, por um lado os escritores alcançavam um considerável prestígio por contar com o mesmo selo da Garnier de Paris, por outro, ao editar os ícones das letras nacionais, Garnier trazia para si o requinte e o bom gosto pertencentes a um grupo seletivo de intelectuais.

Com esse pequeno impulso, porque os romances oferecidos tinham boa qualidade de impressão, mas custavam muito caro, ao longo do século XIX os romances tiveram três etapas de desenvolvimento no Brasil. Primeiramente foram traduzidos principalmente do francês, depois aclimatados e então nacionalizados, com destaque para o tipo de romance folhetim, publicados em jornais do Rio de Janeiro como *O Diário do Rio de Janeiro*, responsável pela publicação do famoso *O Guarani*, de Alencar. Segundo CRUZ (2011):

Primeiramente traduzidos os romances-folhetins foram publicados em praticamente todos os jornais do século XIX, desde aqueles que se localizavam na Corte como o *Correio Mercantil* ou o *Diário do Rio de Janeiro*, até as

províncias mais longínquas como Pará, Paraíba, Mato Grosso, Pernambuco, Ceará, Santa Catarina e Rio Grande do Sul, que também produziam seus próprios romances-folhetins. Os romances-folhetins atraíram também a atenção de novos escritores nacionais, que viam nessa atividade uma possibilidade de ascensão.

A publicação de romances em folhetim no Brasil deu mais um passo em direção a sua consolidação, uma vez que disseminou o gênero no país, e, além de atrair novos autores de romances, porque dava uma oportunidade de disseminação ampla pelo jornal, atraiu um público que logo mostrou-se ávido pelos enredos doces com final feliz: o público leitor feminino que ignorava inclusive a presença de detratores de romances. Elas foram, desde o começo da disseminação de romances, suas maiores leitoras. O hábito da leitura cresce gradativamente:

O hábito de ler nos anos oitocentos pode ser confirmado à medida que os Gabinetes de Leitura espalham-se de Norte a Sul do país. Há registros da fundação do Gabinete de leitura Rio-Grandense em 15 de agosto de 1846. No ano de 1867 há a criação de mais dois novos gabinetes, no dia 29 de setembro de 1867 na cidade de Belém (PA) é inaugurado o Grêmio Literário e Recreativo Português de Belém e no Nordeste do país há notícias do Gabinete Português de Leitura no Maranhão, também em 1867, e do Gabinete de Pernambuco (1871). Em 1875 surge na cidade de Avará o Gabinete de Leitura de Avaré, conhecido como a primeira instituição cultural da cidade (SALES, 2024).

Com o surgimento dos gabinetes de leitura pelo país e finalmente o começo de uma formação de leitores no Brasil, após a sedimentação do romance no Brasil no século XIX, posteriormente a sua flexibilidade em abordar diferentes enredos, temáticas e provocações ao leitor sofreu uma grande ramificação: se no século XIX seu objetivo era mais ligado à questão nacional, de enfatizar a brasilidade, muito também impulsionada pela questão política anti Portugal pós-Independência, depois os autores nacionais ao focar o Brasil não tinham mais aquele apelo nacionalista.

Se no século XIX a nacionalidade era uma necessidade de momento, depois essa era uma possibilidade de cantar/e ou narrar o Brasil com personagens nacionais reconhecíveis ao leitor brasileiro, com costumes e cotidiano ligados às várias regiões e gentes dos vários Brasis. Alguns autores podem ser citados visando esses Brasis: Guimarães Rosa, com *Grande Sertão: veredas* (1959), Raquel de Queiroz com o *Quinze* (1930) e a questão da seca no Nordeste; Jorge Amado e sua riqueza de detalhes sobre a Bahia em romances como *Capitães da areia* (1937), Graciliano Ramos e as *Vidas secas* (1938) dos que vivem a pobreza nos sertões.

Como se vê, os apelos desses autores são pelo brasileiro simples, comum, com seus modos de falar e sentir suas realidades, que, ainda que ficcionalizadas, são abordadas em suas obras como forma de reflexão da realidade de uma sociedade, de um campo, de uma localidade. É a Literatura na proposta clássica de que fala Jonathan Culler (1999): a de provocar o senso comum, de levantar discussões pertinentes a realidades que precisam alterar determinado *status quo*.

Dito isso, a seguir serão explanados aspectos de três formas de romance escritas por Dalcídio Jurandir que fazem parte da proposta desses autores brasileiros que buscam, pelo popular gênero do romance, “adentrar” uma determinada realidade e perceber, nessas narrativas poéticas, no caso de Jurandir, como ele vê e se posiciona diante do que foi sua vida no interior do Pará, no Marajó, depois a vida em Belém, sua militância, suas viagens e experiências políticas, e sua decisão de abandonar o estado de origem, mas nunca o imaginário em que recria um mundo representado de personagens locais, nacionais, inquietos.

3.2 O ROMANCE DE FORMAÇÃO

*Me escuta, meu neto, tu aí menino, esse teu pé no bostoque, sim, vai-é-que-vai
correr terra muito ar do mais variado no teu nariz no teu bobó muita viagem, as
sete léguas, mas eu? (PI)*

Pesquisar o projeto literário de Dalcídio Jurandir significa fazer uma pesquisa pela história, cultura e política amazônicas. Ainda que de todos os seus romances, somente *Chove nos Campos de Cachoeira* tenha sido escrito em solo paraense, as ideias do escritor permaneceram em sua terra uma vez que, logo após receber seu primeiro prêmio literário, o escritor se transferiu para o Rio de Janeiro em novembro de 1941.

Chove nos Campos de Cachoeira, romance publicado em 1941, mas rascunhado bem antes, obra que conquistou o prêmio da Editora Vecchi e do jornal Dom Casmurro (1940), desempenha papel fundamental tanto para a interpretação do conjunto de obras de Dalcídio como para a própria construção do projeto literário do escritor, uma vez que se caracteriza como um “embrião” das temáticas apresentadas nas obras seguintes.

Dessa forma “embrionária”, resulta o caráter experimental da escrita de Dalcídio, uma vez que a questão experimental-poética se lança à medida que Dalcídio recorre à “importância

e as interferências temporais no fluxo da narrativa” (PRESSLER, 2022, p. 180). Tal aspecto elevou o grau de complexidade da obra.

Segundo Anatol Rosenfeld (1996, p. 80), “O romance moderno nasceu no momento em que Proust, Joyce, Gide, Faulkner começam a desfazer a ordem cronológica fundindo passado, presente e futuro”. Tal esfacelamento do tempo cronológico, isto é, as interferências temporais no curso da narrativa são características presentes na obra dalcidiana.

Desse modo, um recurso muito utilizado pelo narrador são as “analepses” e “prolepses” (GENETTE, 1995). A analepse retoma algum acontecimento do passado, entrada de lembranças, memórias em forma de cartas. Na citação a seguir, o narrador traz um evento do passado para justificar o comportamento de D. Amélia, mãe de Alfredo:

“A calma de sua mãe, lavando e curando, talvez viesse daquele instante do poço onde Alfredo caiu. D. Amélia lavava umas camisas, e Alfredo, que brincava tentando fazer figurinha de barro, junto à tina de roupa, escorregou para dentro do poço. Acontecera isso em Araquicaú. D. Amélia não deu um grito. Saltou, e foi buscar Alfredo no fundo do poço que era raso”. (JURANDIR, 2019, p.24).

Pode-se ver a analepse no recuo temporal que é feito para explicar o fato que ocorreu. Desse evento surgiu um segredo entre mãe e filho, pois D. Amélia, ressentida por morte de outro filho, temia ficar marcada como mulher que não merecesse ser mãe, por não cuidar adequadamente dos filhos.

A prolepse, ao contrário, é a antecipação de algum evento, em que o narrador sabe e transmite os acontecimentos futuros de um momento da história narrada, como explicitado no trecho a seguir:

[...] naquela noite, última noite em que Major Alberto falou dos campos comidos pelo fogo lá fora, o clarão era grande e Alfredo sonhou que o fogo também queimava o chalé e via as mãos de sua mãe como carvões. A noite sobre os campos queimados também se queima e perde a paz. Alfredo tem um sono como aqueles campos ardendo, como aquela noite queimada. E quando o vento cresce sobre os campos ouve-se no chalé o gemido da terra e da noite que o fogo queimou. (JURANDIR, 2019, p. 26).

De repente o grito de Mariinha saltando na direção do quarto, entre as chamas do velho camisão que pegara fogo nos papéis do alguidar. Tão rápido foi tudo — o pai arranca o camisão, pisa o resto das chamas no soalho, a mãe carregando a filha, como se levasse a menina morta — que Alfredo sumiu no chão, desatinado, com a Minu a lamber-lhe a mão que tremia. (JURANDIR, 2018, p. 29).

Como percebe-se, as duas citações acima não pertencem ao mesmo romance, mas entrelaçam-se entre si. No primeiro trecho, a referência do fogo no chalé está interligada com o fogo as queimadas que os campos sofrem. Nesse eixo, como já mencionado, há interligação, retomada entre as obras. No segundo trecho acima, consta a concretização do sonho de Alfredo, o fogo no chalé. Mas observa-se que o sonho é a prolepse do que vai acontecer. O sonho ocupa o espaço do onírico, do que está no subconsciente. Ao sonhar, é como uma antecipação do que viria a seguir.

No início de *CCC*, o narrador menciona alguns personagens e faz referência ao espaço na história narrada, como evidenciado abaixo:

Voltou muito cansado. Os campos o levaram para longe. O caroço de tucumã o levava também, aquele caroço que soubera esconder entre muitos no tanque embaixo do chalé. Quando voltou já era bem tarde. A tarde sem chuva em Cachoeira lhe dá um desejo de se embrulhar na rede e ficar sossegado como quem está feliz por esperar a morte. **Os campos não voltaram com ele, nem as nuvens nem os passarinhos e os desejos de Alfredo caíram pelo campo como borboletas mortas.** Mais para longe já eram **os campos queimados, a terra preta do fogo e os gaviões caçavam no ar os passarinhos tontos. E a tarde parecia inocente, diluída num sossego humilde e descia sobre os campos queimados como se os consolasse.** Voltava donde começavam os campos escuros. Indagava por que os campos de Cachoeira não eram campos cheios de flores, como aqueles campos de uma fotografia de revista que o seu pai guardava. Ouvira Major Alberto dizer à D, Amélia: campos de Holanda. Chama-se a isso prados. (JURANDIR, 2019, p.23, grifo nosso).

Neste parágrafo introdutório, a vila de Cachoeira do Arari, mais precisamente os campos, está descrita com a força de “autoanálise do personagem e a poetização da paisagem” (NUNES, 2012, p. 379). O espaço afetivo, idílico, da rememoração e o espaço no qual os personagens vivem. A poetização dessa paisagem é uma característica que afasta a produção literária de Dalcídio do que estava sendo produzido nos anos 1930.

O que não significa que Dalcídio em outros romances não tendeu à descrição da paisagem pelo viés do Realismo clássico, em que há a moldura da paisagem que vai do geral até o ponto específico em que o narrador quer focar. A seguir as linhas iniciais de *Três casas e um Rio*

Situada num teso entre os campos e o rio, a vila de Cachoeira, na ilha de Marajó, vivia de primitiva criação de gado e da pesca, alguma caça, roçadinhos aqui e ali, porcos magros no manival miúdo e cobras no oco dos paus sabrecados. O rio, estreito e raso no verão, transbordando nas grandes chuvas, levava canoas cheias de peixe no gelo e barcos de gado que as lanchas rebocavam até a foz ou em plena baía marajoara. Na parte mais baixa da vila, uma rua beirando o rio, morava num chalé de quatro janelas o Major da Guarda Nacional, Alberto Coimbra,

Secretário da Intendência Municipal de Cachoeira, adjunto do Promotor Público da Comarca e Conselheiro do Ensino. (JURANDIR, 2018, p. 15).

Pode-se observar que o início dos dois romances citados se difere no modo como a paisagem é descrita. Em *CCC*, a descrição se dá pela percepção auto poética do personagem, de que modo essa paisagem atua perante a própria descrição do personagem, no seu estado de espírito, bem como já apontando para os seus desejos. Portanto, há também a descrição psicológica do personagem.

Em *Três Casas e um Rio*, terceiro livro da série, mas o segundo na linha de continuidade do enredo que aparece no primeiro romance do autor, essa descrição se torna mais documental. Nesse sentido, importa saber onde o espaço ficcional da narrativa se situa, qual é o tipo de economia do local, quais os meios de transportes são utilizados, o cargo estritamente descrito de um dos personagens. O leitor que inicia o contato com os romances de Dalcídio a partir desse livro, saberá mais adiante que se trata de Major Alberto, pai de Alfredo. Mesmo diante da oscilação do grau de narração e descrição presente nos dois exemplos acima, a poeticidade da obra se mantém.

Como no caso do início da obra *Ribanceira*, Dalcídio Jurandir volta para a poeticidade da paisagem e ao interior do personagem/narrador/autor:

De repente o Fortim sobre o largão aqui fora.
O Forte. Fortim. Fortim daquele tempo, lido no jornal, mandado restaurar pelo Dr. Washington. O Presidente, passando por Manaus, quis ver de perto o Fortim, tinha um fraco pela história, meteu em obras o bastião caduco. Picharam a ferrugem dos canhões. Lá está o chalezinho caiado. A preço de meio instante estamos na ribanceira.
Nestes olhos mal saídos do beliche, soneira e preguiça, se misturam canhões e estirões [...] Aí a um passo me espera meu degredo, contam que lugar de abacate e febre. Meus vinte anos onde não é mais o mundo ao pé deste bicho rio (JURANDIR, 2020, p. 25).

Segundo Dalcídio, em *CCC* é esboçada a estrutura temática do que aparecerá nos demais romances do escritor., especialmente a peregrinação do personagem Alfredo:

Alfredo pensa que as feridas do corpo podem voltar e pensa também no caroço que se perdeu nos campos queimados. Menino ferido. Havia muito moleque sujo, em Cachoeira, que tinha as pernas limpas e bonitas e morava na sujeira, nas barracas de chão.
Alfredo por isso queria sair daquele chalé onde o vento vem bater nas janelas, sacudir as redes, bulir com os catálogos do Major Alberto. Quando as chuvas voltavam, então era que D. Amélia sentia mais desejos de levar Alfredo para Belém. (JURANDIR, 2019, p.25).

A peregrinação do personagem central concretiza a forma interna de um romance, como Lukács constata:

O processo segundo o qual foi concebida a forma interna do romance é a peregrinação do indivíduo problemático rumo a si mesmo, o caminho desde o opaco cativo na realidade simplesmente existente, em si heterógena e vazia de sentido para o indivíduo, rumo ao claro autoconhecimento. Depois da conquista desse autoconhecimento, o ideal encontrado irradia-se como sentido vital na imanência da vida, mas a discrepância entre ser e dever-ser não é superada, e tampouco poderá sê-lo na esfera em que tal se desenrola, a esfera vital do romance; só é possível alcançar um máximo de aproximação do homem pelo sentido de sua vida. (LUKÁCS, 2009, [1916], p.82).

Percebe-se, nesse trecho, que a peregrinação do indivíduo tem finalidade no autoconhecimento. Lukács cita também a vontade de formação que deve estar presente no personagem. No caso de Alfredo, ao apresentar a trajetória, Dalcídio inicia a construção de um *Bildungsroman* amazônico. *Bildungsroman* [Romance de formação], que surge no contexto do Romantismo alemão, mas que adentrou em outras Literaturas em períodos bem posteriores, desde *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister* (1795-1796), primeiro modelo desse tipo de romance, até a obra moderna de J. R. R. Tolkien com *O Hobbit* (1937) em que os personagens principais, naquele Wilhelm e neste Bilbo, vão sair de suas zonas de conforto para realizarem uma longa viagem de autoconhecimento e aprendizado. No romance de formação as preocupações-chave são a formação do indivíduo e o desenvolvimento de suas faculdades, isto é, o desenvolvimento do protagonista, culminando em uma formação, seja educacional, estética ou profissional.

Para Johann Karl Morgenstern (1810) o conceito surge a partir da temática da formação tanto no protagonista do romance quanto no leitor. Wilhelm Dilthey avança com o entendimento do conceito:

Desde o *Wilhelm Meister* e o *Herperus* [romance de Jean Paul, publicado em 1795], todos esses romances representam o jovem daqueles tempos; como ele ingressa na vida num alvorecer feliz, procura por almas afins, encontra a amizade e o amor, mas também entra em conflito com a dura realidade da vida e assim, sob as mais variadas experiências, vai amadurecendo, encontra-se a si mesmo e conscientiza-se da sua tarefa no mundo. (DILTHEY apud MAZZARI, 2010, p. 101).

Na citação de Dilthey, é descrito a própria leitura do *Wilhelm Meister*. No entendimento de Otto Maria Carpeaux (2013) “a educação do esteta Meister para a vida ativa. É o mundo dos

Bildungsromane (romances de formação) da Literatura alemã, sua *Education sentimentale*, mas com desfecho positivo” (CARPEAUX, 2013, p. 78). A partir de então, há a consolidação do conceito e suas acepções, uma narrativa em que o protagonista inicia na idade juvenil, passa por estágios de certos enganos (na vida amorosa, profissional) e deveria culminar com a maturidade e uma harmonia entre a vontade e o dever.

Assim, a obra de Goethe foi a obra que entrou para o cânone do *Bildungsroman*, mas antes dele têm-se referência de dois outros textos, na linha do gênero: a epopeia medieval *Parzival* (1200-10) de Wolfram von Eschenbach (1770-1820) e *O aventureiro Simplicíssimo* (1669) de Hans J. C. von Grimmelshausen (1622-1676). Tanto para Carpeaux (2013) como para Rosenfeld (1993) *Parzival* e *Simplicissimus* são precursoras dessa forma de romance, à medida que os seus protagonistas passam por aventuras que caracterizam um desenvolvimento. O *Parzival* retoma as origens dos poemas de Chrétien de Troyes, em que entra em cena a história das aventuras misteriosas do cavaleiro da Távola Redonda. Nesse o que significa aventura de um herói, naquele vira o “itinerário de um jovem ingênuo, que através de experiências duvidosas e provas duras, chega à purificação religiosa numa comunidade de místicos” (CARPEAUX, 2013, p. 14).

No debate sobre a criação do termo *Bildungsroman*, existe um sentido estrito com a obra *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister* e com o contexto no qual a obra foi criada. No entanto, observa-se que houve mudanças:

A partir, sobretudo da segunda metade do século XX, o conceito de *Bildung* – sob influxos políticos e sociais tematizados também pelos ‘romances de formação’ que se valem do grotesco, da sátira, paródia, caricatura e outros recursos do tipo – foi perdendo cada vez mais o significado que se constituía no século XVIII (com Goethe e contemporâneos como Herder, Humboldt, Schiller, Pestalozzi, entre outros). (MAZZARI, 2010, p. 107).

A partir do século XX, houve um alargamento do sentido de *Bildung* [formação], por exemplo, no contexto brasileiro, onde a tradução para *Bildung* é “formação”, não sendo especificado a que tipo de formação é relacionado (se de educação ou aprendizado, por exemplo). Em concepção geral, a ideia da formação tem a ver com a questão da viagem, da experiência e do autoconhecimento.

No Goethe de *Wilhelm Meister* e nos românticos de Iena, *Bildung* se caracteriza como uma viagem, *Reise*, cuja essência é lançar o “mesmo” num movimento que o torna “outro”. A “grande viagem” de *Bildung* é a experiência da *alteridade*. Para tornar-se o que é o viajante experimenta aquilo que ele não

é, pelo menos, aparentemente. Pois está subentendido que, no final desse processo, ele reencontra a si mesmo. (BERMAN, 1984, p.147).

Sendo assim, em romances, em que é narrada a história de vida do protagonista é comumente interpretado como romance de formação. A interpretação mais ideal para tal tipo de romance seria, então, romance de desenvolvimento, quando é narrada a trajetória de vida do protagonista sem que a *Bildung* exerça um papel fundamental para o desenvolvimento do personagem.

Naturalmente ao falar que o romance de formação é um “gênero especificamente alemão”⁹, Carpeaux se refere à questão da *Bildung* [formação] que se verifica no romance alemão. Uma vez que “o romance de formação tem um papel de enorme envergadura na Literatura alemã em geral, um papel que, em países como França e Inglaterra, é desempenhado pelo romance social”. (VOLOBUEF, 1998, p. 43).

Contudo, pode-se encontrar os mais variados exemplos nas diversas Literaturas, uma vez que, segundo Wilma Patricia Maas (2000), isso só é possível na medida em que se volta para o gênero “como uma forma histórica dinâmica”, que muda com o tempo, de modo que ao se observar novos romances de formação em relação ao *Wilhelm Meister*, percebe-se que esses não contêm o mesmo direcionamento; focam ou recorrem a discussões além da “formação”.

Pode-se dizer, então, que a temática da formação do indivíduo saiu do “especificamente alemão” citado por Carpeaux e tonou-se uma tendência universal na Literatura fora da Alemanha. Dessa forma, verifica-se que, embora o gênero tenha nascido num determinado contexto, sofreu modificações de tempo, espaço, tradução e leitor, tendo seu sentido se alargado, o que permitiu que adentrasse nas mais variadas Literaturas:

O Bildungsroman mostra-se ainda hoje como conceito em constante movimento, o que possibilita sua apropriação por parte das diferentes literaturas nacionais e dos mais diferentes modos de interpretação [...] o que possibilita a abordagem ao Bildungsroman é a compreensão de sua diversidade, de seu estatuto híbrido entre constructo literário e projeção discursiva. (MAAS, 2000, p. 262-3).

Esse caráter híbrido do gênero, permite, então, apontar a obra dalcidiana na linha do gênero do romance de formação. Essa leitura é direcionada não somente pelas características de enfrentamento que o protagonista apresenta. Outras características relevantes são as etapas de desenvolvimento pelas quais o personagem passa, como a viagem, o distanciamento da casa

⁹ Carpeaux (2013, p.142), ao se referir ao *Wilhelm Meister*.

dos pais, o estranhamento, o novo, o crescimento por ter que enfrentar as situações. Importante citar que a primeira em *Chove*, Alfredo é criança e no último romance do projeto dalcidiano, *Ribanceira*, Alfredo está adulto. É descrito, então, em cada obra, a formação desse personagem em todas as suas dimensões, desde a saída da casa dos pais, ao enfrentamento da vida em Belém, as dificuldades de adaptação, abarcando nessas informações os segmentos de educação e desenvolvimento típicos do *Bildungsroman*.

Na modernidade, o indivíduo não alcança esse ideal de formação. Com isso, Pressler (2002) aponta para o uso do termo romance moderno de formação, “entendido como capacidade e habilidade de se encontrar no mundo fragmentado, desmoronado – identidades na superfície e no fragmento – ‘identidade irônica e/ou reflexiva’” (PRESSLER, 2002 p. 10). Alfredo aparece, então, como protagonista de um romance moderno de formação, pois no decorrer dos nove romances (sem contar com *Marajó*) é traçada a trajetória de desenvolvimento do protagonista e demonstrada a “vontade de formação” do personagem. Segundo Pressler (2019):

[...] Alfredo, filho do português Major Alberto Coimbra, secretário municipal, e da D. Amélia (o sobrenome nunca aparece), descendente de escravos, no vilarejo na Ilha de Marajó, imagina o ideal da formação escolar e para realizar seu sonho deve ir à grande cidade, cursar o Liceu e o ginásio para seguir via Sul e frequentar um Colégio Anglo-Brasileiro e, posteriormente, o Politécnico na capital Rio de Janeiro. (PRESSLER, 2019, p. 167).

Esse ideal de formação permeia toda a narrativa, desde o primeiro romance da série. À medida que as etapas de desenvolvimento de Alfredo vão acontecendo, as desventuras também aparecem. A partir da Modernidade, o romance assume um caráter ainda mais irônico. O tom irônico é conferido muitas vezes ao desfecho da narrativa, que, em contraste com o romance de formação, numa acepção clássica, era otimista e harmoniosa, na modernidade passa a ser o fracasso, em que a falibilidade desestabiliza o que está em redor e com o personagem, o que constitui numa mudança de ideal desse romance e faz um contraponto à moda de Schopenhauer que em sua obra *O mundo como Vontade e Representação* (1844) fazia a contraposição ao otimismo com o pessimismo no sentido que as tristezas e os sofrimentos superam largamente as alegrias” (SCHOPENHAUER, 2015). A tragicidade é retomada com maior teor nessas narrativas. A exemplo disso *Os Buddenbrooks*¹⁰ (1901), de Thomas Mann, representa, por exemplo, uma fase intermediária, pois prepara para a decadência que encontraremos em obras do início do século XX.

¹⁰ Cujo subtítulo é “declínio de uma família”, carrega consigo toda essa carga: a simbologia de um fracasso.

Ao longo do projeto literário de Dalcídio pode-se observar características dessa decadência, seja no sentido histórico (queda da borracha em *BGP*), da forte crítica social ou educacional, evidenciada nos romances (opção de Alfredo em abandonar a escola e seguir uma formação informal).

Em seguida, apresenta-se exemplos detalhados sobre o menino Alfredo no chalé. No seguinte trecho, o menino confrontado com a biblioteca do pai, mostra a importância dos livros e do processo de aprendizagem via livros, o narrador caracteriza o pai-secretário:

Mas D. Amélia pensava que mais filósofo do que Major Alberto não tinha neste mundo. Com aqueles catálogos, a calça sempre caindo sem cinturão, a ponta da camisa de fora, a gravata no pescoço cujo laço era ela quem dava e os tamancos nos pés que Mariinha lhe trazia, o chapéu de massa enterrado na cabeça, Major Alberto caminhava para a Intendência imaginando os seus planos de criar abelhas, pombos e porcos Polland China. (JURANDIR, 2019, p. 234).

Major Alberto apresentava eloquência na fala e no modo de agir. O conhecimento adquirido através dos livros era repassado na oralidade como pura filosofia. Nesse sentido é importante apontar que, embora o pai de Alfredo fosse tido como filósofo, conhecedor das Letras, o pertencimento ao rural aparece como apontado na citação acima, quando o narrador faz um comentário irônico sobre um sonho do Major.

Neste primeiro romance, encontram-se dezoito referências aos “livros”, em relação ao personagem Eutanázio, que queria trabalhar como encadernador de livros:

[...] Pouco se aproximava do Major, mas uma noite lhe falou, com gravidade e temor.

— Papai, quero ser encadernador.

— Queres morrer de fome?

Preferia lidar com os livros, os bacalhaus, os pobres livros maltratados e doentes. Entrevia na vocação tranquila os seus vagos sonhos de enfermeiro. Ia ser enfermeiro dos livros, estes pelo menos seriam mais pacientes, mais resignados, mais agradecidos, mais humanos. Não havia entre eles um frango hostil. Sob o seu cuidado, os bacalhaus, as brochuras andrajosas, respirariam um ar de novidade como se nunca fossem lidos. Voltariam a dar a ilusão de que explicariam a dor do gênero humano, a outra vida que se desenrola dentro de cada criatura neste mundo. (JURANDIR, 2019, p. 50-51).

Em *Três casas e um Rio* encontram-se onze referências aos “livros”, por exemplo: “Alfredo podia ter nascido entre os livros do pai, cheio daquela raiva de não poder ir embora” (TCR, p. 330). Logo no início, os inúmeros catálogos do pai-secretário são mencionados (dezoito referências): “A sua rede de sesta era na pequena sala onde passava horas se

embalando, a ler catálogos ou a contemplar as duas estantes de ciência popular com edições portuguesas, gramáticas e dicionários.” (JURANDIR, 2018, p. 1). Essas referências a livros, como a supracitada, são importantes no sentido de sua valorização. E essa não vem somente daqueles homens abastados que podem comprar livros e nem sempre os tiram de suas maravilhosas estantes. Mas de um homem simples do interior que ao ter contato com eles, sentia, pelo acolhimento que recebia deles queria também tratá-los, uma vez que explicavam o mundo e seu sentido, e os sentimentos.

O caroço de tucumã de Alfredo, envolto nos catálogos do pai, quer que Alfredo seja levado para além dos campos de Cachoeira, o personagem se pergunta “porque os campos de Cachoeira não eram campos cheios de flores, como aqueles campos de uma topografia de revista que seu pai guardava” (JURANDIR, 2019, p. 23).

Benedito Nunes (2006) aponta que, *CCC* e *TCR* representam a focalização do rural, a transição para o urbano é evidenciado a partir de *BGP*. Neste sentido é pertinente observar a relação com a cidade de Belém, contida nessas obras. Nas duas primeiras, Belém é o espaço da memória, como evidenciado no seguinte trecho:

Quantos sonhos hoje Major Alberto não tem, pensando montar uma boa tipografia em Cachoeira ou em Belém, com as instalações as mais modernas! Trabalhara em Belém, na Junta da Saúde. À noite, revisor de *A Província*. Falava do velho Lemos, da boemia de João de Deus do Rego [...]. (JURANDIR, 2019, p. 86).

Nesse trecho pode-se observar o idílico sendo alicerçado pela rememoração, o que o Major fez no passado apoia o sonho presente. Outro personagem que apresenta vários trechos de rememoração em relação à cidade de Belém é Eutanázio, irmão mais velho de Alfredo. “D. Gemi ficou como ausente. Ele [**Eutanázio**] na janela começou a pensar num livro que vira nas livrarias em Belém. Lembra-se bem. *Dores do Mundo*, o título. O autor era um nome difícil. Não queria saber do autor, queria saber do livro” (JURANDIR, 2019, p.32, grifo nosso). A partir dessa informação, Eutanázio rememora seu tempo na cidade de Belém, o título do livro lembrado é muito sugestivo, certamente se trata de uma antologia de textos traduzidos, de Arthur Schopenhauer. Nesse livro, aspectos sobre a vida/morte, dor/felicidade são elencados. O pessimismo se torna *conditio sine qua non* na configuração do personagem Eutanázio, como exprimido no trecho abaixo:

E Eutanázio pensava que doença do mundo ele tinha era na alma. Vinha sofrendo desde menino. Desde menino? Quem sabe se sua mãe não o botou

no mundo como se bota um excremento? Sim, um excremento. Teve uma certa pena de pensar assim sobre sua mãe. Não tinha grandes amores pela mãe. Morreria, e quando o caixão saiu, ele, sem uma lágrima, sentiu sede e foi fazer uma limonada. Aquele choro das irmãs, dos parentes, lhe pareceu ridículo. Enfim, sua mãe tinha morrido. Ele saltou de dentro dela como um excremento. Nunca dissera isso a ninguém. Depois, a sua própria mãe contava que o parto tinha sido horrível. Os nove meses dolorosos. Sim, um excremento de nove meses. A gravidez fora uma prisão de ventre. (JURANDIR, 2019, p. 31-32).

A citação acima apresenta um grau de indignação forte atribuída ao personagem. Eutanázio não sente o luto em relação à mãe e minimiza a sua própria existência. Esse nome aparece 637 vezes ao longo de *CCC*, bem mais do que o nome do personagem principal dos demais romances, e faz referência também à eutanásia, que em medicina permitiria a alguém com dores insuportáveis por alguma moléstia, decidir pela morte.

Notadamente, assim decide Eutanázio. Uma vez que, a doença do personagem já é um evento que aparece desde as primeiras linhas do romance, como pode-se observar abaixo:

Voltar para o chalé era, muitas vezes, ter de olhar na saleta o vulto de Eutanázio sozinho com aquela cara amarrada. Era tentar compreender por que motivo D. Amélia não lhe explicava a doença de Eutanázio, misteriosa moléstia essa que parecia invadir todo o chalé. (JURANDIR, 2019, p. 24).

A angústia de Alfredo permanece ao longo da narrativa e nas últimas páginas deixa externar o sentimento em relação ao irmão:

Feito uma ilha nos campos cheios, defronte do rio cheio, o chalé ficava mais distante do mundo, mais longe da cidade, parecia boiar nas águas e se perder pelos campos, desaparecer pelos lagos. Alfredo sentiu uma vontade de chorar, de gritar, de perguntar a Eutanázio: Por que tu não morres? Uma vontade de lutar contra tudo que conspirava contra ele, que lhe fechava o caminho do colégio, da cidade, o caminho do mundo. (JURANDIR, 2019, p. 343).

Na realidade, a angústia de Alfredo se refere ao distanciamento cada vez mais real do sonho em continuar seus estudos. O chalé isolado do mundo. No entanto, a figura da mãe tem papel importante e faz com que a vontade de formação presente em Alfredo se torne possível.

3.3 O ROMANCE REALISTA E O ROMANCE NA ESTEIRA DO REALISMO SOCIALISTA

Muitas obras de Dalcídio Jurandir foram lidas e estudadas a partir de uma leitura social¹¹. Como pressuposto teórico, pode-se retomar as reflexões de Afrânio Coutinho sobre a teoria e história literária que destacam “duas grandes correntes principais da ficção modernista”: a) Corrente nacional e regional. O nacionalismo de 22 invadiu a ficção documental, regional e social, fundada na técnica realista. Em verdade, explora uma espécie de neorrealismo e, às vezes, neonaturalismo [...] b) Corrente subjetivista e introspectiva ou psicológica (1959, p. 322).

A primeira corrente é subdividida em duas subcorrentes, interessa observar que Dalcídio se encontra na primeira (“o documentário urbano-social de cunho realista”). Esse tipo de romancista está preocupado, segundo Coutinho, com “o registro da realidade simples, à custa da observação de problemas e costumes da vida urbana da classe média” (COUTINHO, 1959, p. 322). Percebe-se que o horizonte de expectativa do crítico em relação às produções literárias dessa época tem um direcionamento: narrar as problemáticas da classe média. Mas, a produção literária dalcidiana não se desenvolve na classe média e o urbano é sempre contrastado com o rural-interior. Para Pressler (2014), os romances devem ser lidos no contexto da Modernidade do século XX:

A leitura da obra no contexto do romance moderno, sugerida e trabalhada desde o evento “60 anos do *Chove nos campos de Cachoeira*”, em 2001 (Pressler 2002, 2005, 2006, 2010 e 2011), ganhou pouco apoio (Santos 2010; Alonso Junior 2012; Cardoso 2013), ao contrário, ou foi ignorado ou denunciado como “interpretação formal e formalista” diante de uma obra de **crítica social** e de **cunho regionalista-amazônico**. Percebe-se, nas novas leituras acadêmicas, nesta linha traçada acima, uma mistura de valorização tipo ufanista e, particularmente, uma deficiência na análise literária da produção romanesca e ficcional moderna. Estas leituras não conseguem diferenciar o básico de uma análise literária; não conseguem – lembrando aquela questão do velho Aristóteles - observar e descrever a *mimesis* literária, a representação do real e o discurso literário e, menos ainda, salientar o específico do gênero épico, considerar a parte descritiva, poética e narrativa do romance moderno. (PRESSLER, 2014, p. 50, grifo nosso).

A crítica feita por Pressler tem relação à inclinação dos estudos em apontar o aspecto regionalista e crítica social em detrimento das características do romance moderno, incluídas aqui a autoanálise do personagem e técnicas narrativas. Naturalmente, a crítica social ao longo

¹¹ “Um jovem escritor paraense, Dalcídio Jurandir Ramos Pereira, surge em 1941 com um curioso romance – *Chove nos campos de Cachoeira*, em que evoca a gente, a paisagem, a vida de sua cidade natal. A seguir, em 1947, publica ele o seu segundo romance – *Marajó*, que revela os costumes dos madeireiros e dos fazendeiros, a áspera vida social da ilha, com o vigor e a audácia de um historiador social” (JÚNIOR, Peregrino. 1955). Ver também o capítulo 2 em relação à crítica no contexto da publicação das obras.

dos romances traz a realidade brasileira, mas o valor estético configura a narrativa. Dessa abordagem, percebe-se a relação texto literário/contexto social. Ressaltar-se a importância de ler as obras de Dalcídio levando em consideração as características do romance moderno.

O peso do narrar descritivo em que há um irregular equivalência entre a narração e a descrição, faz com que o tempo da narrativa pause para que a descrição entre em cena. Esse recurso faz referência à silepse. Tal figura de linguagem é encontrada largamente nas obras de Thomas Mann e Franz Kafka (para citar somente alguns):

Quando certa manhã Gregor Samsa acordou de sonhos intranquilos, encontrou-se em sua cama metamorfoseado num inseto monstruoso. Estava deitado sobre suas costas duras como couraças e, ao levantar um pouco a cabeça, viu seu ventre abaulado, marrom, dividido por nervuras arqueadas, no topo do qual a coberta, prestes a deslizar de vez, ainda mal se sustinha. Suas numerosas pernas, lastimavelmente finas em comparação com o volume do resto do corpo, tremulavam desamparadas diante dos seus olhos¹². (KAFKA, 1997, p. 7).

Após a descrição do estado físico de Gregor Samsa, personagem principal da obra *A Metamorfose* (1912) segue a descrição do quarto do caixeiro-viajante. Assim, no início da narrativa tem-se o modo descritivo como predominante na cena.

As trilhas da produção romanesca de Dalcídio Jurandir revelam uma divergência do contexto de produção e publicação de suas obras. Como exemplo, cita-se a obra *Marajó* (1947), segundo livro de Dalcídio Jurandir a vir a lume. Um exemplar do romance foi enviado para participar do mesmo concurso no qual *Chove nos campos de Cachoeira* venceu como melhor romance. Naquela época, o título da obra era *Marinatambalo*. Outro possível título faz referência a um de seus personagens: *Missunga*. Embora o romance esteja inserido na série produzida por Dalcídio, no contexto da região amazônica, o enredo da narrativa não é tecido a partir do fio condutor Alfredo, e sim pelo personagem Missunga. “Missunga, ó Missunga” (JURANDIR, 2008, p.32).

A partir do enredo de *Marajó*, observa-se o que aponta Lukács [1916]: a relação do ser e do dever-ser que levam o protagonista a um encadeamento de eventos que o colocam, também, como um personagem de Romance de Formação, “- Seu filho, Coronel, vai longe... e

¹² Als Gregor Samsa eines Morgens aus unruhigen Träumen erwachte, fand er sich in seinem Bett zu einem ungeheueren Ungeziefer verwandelt. Er lag auf seinem panzerartig harten Rücken und sah, wenn er den Kopf ein wenig hob, seinem gewölbten Bauch, auf dessen Höhe sich die Bettdecke, zum gänzlichen Niedergleiten bereit, kaum noch erhalten konnte. Seine vielen, im Vergleich zu seinem sonstigen Umfang kläglich gütigen Beine flimmerten ihm hilflos vor den Augen. (KAFKA, 2008, p.7).

com os recursos que tem será uma grande carreira!” (JURANDIR, 2008, p. 45). Um ponto importante na obra é a tentativa de desligamento da figura paterna, mas sem sucesso:

Alaíde correu para dentro chamando:

— Missunga, se não me engano aquele que vem ali é seu pai.

Minha Nossa Senhora! E é ele, meu mano. Missunga pulou da rede. Aquela visita poderia desarmá-lo da disposição de “ir mais embora”, pegar o caminho de Marabá, se esconder sob o barulho das cachoeiras do Araguaia, era o diabo. Ao se encontrar assim tão imprevisivelmente com o velho, voltaria a ser o filho, perderia aquele esboço de caráter que principiava a nascer com tanta indecisão. Foge, esconde-se ou cai nos braços do pai? (JURANDIR, 2008, p. 377).

A busca pela salvação é o que vai guiar o personagem Missunga. Na tentativa de fazer diferente do pai, ao menos de tratar o povo de forma diferente, valorizando o trabalho do homem marajoara e sobretudo o trabalho do campo. Na sociedade retratada, no romance, são realçadas as relações de poder exercidas pelos senhores, de um lado e os trabalhadores/pobres de outro. Como retratado na citação a seguir:

Missunga reconhece o guia na frente, grande vaqueiro, de vara e ferrão, chotando na sua égua alvaça, o Gaçaba. Os vaqueiros continuavam nos “eias”. Missunga na véspera discutira com o pai sobre o trabalho nas fazendas. — Meu filho, falava o pai, você não sabe o que é isto. Pensa que fazenda em Marajó é criação de gado na Inglaterra? Vaqueiro nasceu vaqueiro morre vaqueiro.

— Eles deviam ao menos ter uma sociedade como os pescadores. (JURANDIR, 2008, p. 271).

No trecho acima, observa-se a ideologia do personagem Missunga em relação à realidade do trabalhador marajoara. De forma que, um dos episódios centrais no romance se traduz pelo projeto de melhoria social empreendido/sonhado pelo protagonista, filho do fazendeiro.

Considerando que, a obra de dalcidiana busca “transmitir, em termos ficção, o que sente e sonha o homem marajoara” (JURANDIR, 1996), observa-se a partir desse desejo, a necessidade de representar as variadas realidades, principalmente as mais dolorosas, vividas nesse local. Nesse entendimento Willi Bolle (2011) considera que, *Marajó* é a obra que contém a maior diversidade de informações sobre a cultura local. O estudioso aponta a riqueza documental e retoma Antônio Candido (1981) o romance realista como “forma de pesquisa e descoberta do país” (CANDIDO *apud* BOLLE, 2011, II, p. 44).

Sob esta perspectiva, Bolle desenvolveu sua pesquisa ao longo de mais de duas décadas, a saber, a elaboração de uma topografia cultural do Brasil, partindo da metrópole/megacidade paulistana, através do sertão, até a Amazônia. O estudioso conclui seu estudo com a publicação de *Boca do Amazonas: sociedade e cultura em Dalcídio Jurandir* (2019), último volume da trilogia iniciada com *Fisiognomia da metrópole moderna: representação da história em Walter Benjamin* (1994) e continuada com *grandesertão.br: o romance de formação do Brasil* (2004).

Marajó figura, portanto como o espaço dos sonhos, das descobertas, dos desejos, mas também de uma realidade degradada pela crueldade humana. O espaço do idílico na obra abre um vasto caminho para abordagem do mítico, tal como apresentado no trecho abaixo:

Missunga se lembrava bem que, uma noite, à beira do igarapé, com o Coronel Coutinho, maré cheia, luar, ele viu uma lua boiando no sossego das águas.
— Olhe, papai, olhe a lua da Guíta. O rato vomitou a lua que comeu. Ela está de bubaia. A do céu está olhando ela. A gente não pode pegar? Ande, papai, pegue senão peixe come.
Sonhou que pescava a lua das águas, com a isca feita dos cabelos de Guíta. Peixe engolia a lua, e a lua, pelos olhos redondos do peixe, mirava o céu perdido. Contou isso para Guíta que ficou com os olhos tão redondos como os do peixe, roendo a unha. (JURANDIR, 2008, p. 106).

Assim, os eventos selecionados pelo narrador irão despontar de extremos, em que a realidade, em medida atual, irá reverberar na vida de cada marajoara. Como o excerto abaixo, em que é narrado uma prática comum, “dar” a filha ou filho para trabalhar na cidade grande, como explicitado na citação abaixo:

Rita, já em pleno campo, sentiu que podia ser novamente ameaçada como fora dias antes. O canoeiro viu a menina:
— Vocês me dão que eu levo ela pra Belém. Conheço quem precisa de uma menina assim. Pai e mãe se entreolharam.
— Que tu diz, Jovenila.
A menina olhou de lado, esfregando as mãos, se encolheu na saia da mãe. Esta, com a cabeça baixa, sem responder, cuspiu a masca do tabaco. Limpou a boca com a ponta da saia e olhou a menina.
Jovenila esfregou o pé numa toija de capim e de cabeça baixa:
— Está aí a menina. Por mim...
Então Parafuso disse ao abaeteuara:
— Pode levar, o nome dela é Rita. (JURANDIR, 2008, p. 315).

A leitura desse trecho revela a crueldade humana do mesmo modo que revela a compaixão humana. Tentativa de salvação da filha diante aquela realidade, talvez a filha, Ritinha, tivesse melhores chances de sobrevivência do que a condição em que a família se

encontrava. A condição de sobrevivência está relacionada ao trabalho. Empregadas e criados são personagens com presença marcada nos romances.

Domingas, empregada doméstica na casa dos imigrantes libaneses de *Dois Irmãos* (2000), se torna um grande exemplo:

Foi Domingas quem me contou a história da cicatriz no rosto de Yaquub. Ela pensava que um ciuquinho deles tivesse sido a causa da agressão. Vivia atenta aos movimentos dos gêmeos, escutava conversas, rondava a intimidade de todos. Domingas tinha essa liberdade, porque as refeições da família e o brilho da casa dependiam dela. (HATOUM, 2000, p. 25).

Tal intimidade, naturalmente, é figurada até certo ponto. Pois, embora seja uma figura feminina que desempenha um papel importante na narrativa, aproximando-se ao papel da mãe, está numa posição social oposta a esta. Esse tipo de personagem é encontrado na obra *Belém do Grão-Pará*:

Libânia, pés de tijolo, a saia de estopa. apressada e ofegante, era uma serva de quinze anos, trazida, muita menina ainda, do sítio pelo pai para a mão das Alcântaras. Entrava da rua, com os braços cruzados, carregando acha de lenha e os embrulhos, sobre os rasgões da blusa velha. (JURANDIR, 2016, p. 16).

A condição de servilismo que Libânia desempenha na casa, faz Alfredo se questionar sobre a própria condição de sua estada em Belém. Sabe-se que o personagem foi morar na casa dos Alcântara por intermédio de uma prima da mãe para dar continuidade aos estudos. “Aqueles dias entre a chegada e o exame de admissão ao Grupo Escolar foram difíceis e lentos para Alfredo: solidão na casa alheia, saudade, cabelo crescendo, o medo do exame, — cadê estudo? —aquela preocupação pela mãe. Que estaria fazendo ela no chalé?” (JURANDIR, 2016, p. 61). Todas as preocupações de Alfredo os levavam para mais perto do chalé “Ao mesmo tempo queria afastar de si toda Cachoeira. Desde o caroço de tucumã até Andreza.” (JURANDIR, 2016, p. 61). No entanto, os campos se tornam mais perto de Alfredo, seja através de seus pensamentos, seja através de pessoas que rememoram os moradores de Cachoeira, como no seguinte trecho:

Antes parecia despeitada com a presença dele. Não lhe dirigia palavra. Agora o rosto de Libânia na sombra tinha um calor de acolhimento. E seus pequeninos olhos apertados luziam de negros, fixos nele, salpicados de uma carinhosa malícia. Voltou para a rede, comparando Libânia com Andreza. (JURANDIR, 2016, p. 61).

Nas obras de Dalcídio Jurandir decadência evidencia-se em todos os romances, sobretudo no romance *Belém do Grão-Pará*. Nele, a decadência econômica sofrida pela Amazônia em decorrência do declínio do ciclo da Borracha é apresentada de forma alegórica, por meio da representação da família Alcântara.

Com a queda do velho Lemos, no Pará os Alcântaras se mudaram da Vinte e Dois de Junho [...] A sessenta mil-réis de aluguel e mais seis de taxa d'água sem platibanda, meia vidraça, persianas, passeio ralo na frente e algum carapanã, podiam se dar por felizes naquele 'ostracismo', como dizia D. Inácia, a senhora de seu Virgílio Alcântara. Longe estavam da sorte dos Resendes, lemistas de cabo a rabo, hoje coitados se acabando numa palhoça dos Covões. (JURANDIR, 2016, p. 11).

Na leitura da citação acima pode-se observar o tempo histórico da cidade de Belém, após a decadência do ciclo da Borracha, a *Belle Époque* vivida pela cidade apresenta sinais de ruínas. O cenário de natureza urbana, Alfredo percorre os bairros de Belém, tornando-os referência espacial. Características de decadência e ruínas serão demasiadamente exploradas no decorrer dos romances dalcidianos. Tanto no sentido de enfrentamentos pessoais quanto coletivos, como é o caso do romance *Linha do Parque*.

Ao assumir a tarefa de escrever sobre a vida dos operários na cidade do Rio Grande do Sul, Dalcídio apresenta ao leitor a junção de três momentos de sua jornada: o romancista, o jornalista e o militante. Três perfis que se concatenam para a execução de um romance histórico-literário, pois a trama originária do romance estava sob condições de quem o encomendou (Comitê Central do Partido Comunista). Nesse sentido, *Linha do Parque* (1959) se concretiza como um romance escrito sob a influência do Realismo-Socialista e, explicitamente, o romance mais político que Dalcídio escreveu.

Dalcídio se valeu de sua experiência jornalística para elaborar esse extenso quadro do movimento operário local. O fato de não ter 'embelezado' a história toda diz respeito a não ter deixado de retratar as contradições e dilemas envolvidos neste panorama. Vale ressaltar que a obra foi escrita entre o período de 1951 e 1955. Em 1952 Dalcídio viaja à União das Repúblicas Socialistas Soviéticas – URSS, junto a uma delegação brasileira de escritores, dentre eles Graciliano Ramos. A visita visava conhecer de perto o mundo socialista. "E o voo para Moscou. Atravessar a Polônia e descer em Varsóvia e logo subir para Minsk. Já sobre a vasta área sobrevoada, sentimos algo de semelhante às minhas terras marajoaras, embora sem o verde intenso da Amazônia e a cultura soviética". (JURANDIR, 1952). Esse trecho foi retirado do diário de viagem que Dalcídio escreveu durante sua aventura. Dalcídio quis comparar sua terra

de origem com a terra de viagem. Muito da comparação diz respeito ao comportamento do povo: “Eu me lembro do Marajó, de Gurupá, de pessoas do Brasil como Rio Grande. A simplicidade, a naturalidade, a doçura, o amor pelo trabalho que encontro no nosso povo predominante na cidade de Moscou porque o povo russo está no poder, de verdade”. (JURANDIR, 1952).

A viagem à URSS foi, sobretudo, uma viagem política. Dalcídio escreve essas anotações com o idílico de quem esperava (desde criança) por essas cenas: “[...] e tudo o que deixei de ver na minha infância contemplativa e cheia de sonhos em Cachoeira ficou maravilhada com a pantomima, a dança acrobática, a marcha do cavalo”. (JURANDIR, 1952). Interessante que, Dalcídio resume três características do Comunismo que estão presentes na obra aqui contemplada: senso de família, maior consciência de pátria, maior poder da natureza humana.

Tal tendência literária, surgida no contexto da literatura soviética dos anos 1920, cuja finalidade era atuar em “prol da educação socialista do proletariado” (MORAES, 2020, p. 154), isto é, uma literatura que exaltasse o desenvolvimento da criação literária nessa temática.

Que era o realismo socialista? Segundo a bíblia soviética, era o ‘método fundamental da arte da literatura’, mais que uma estética, uma arma de luta, que devia obrigatoriamente retratar os ‘heróis positivos’, construtores de uma nova sociedade em contraste com a ‘arte burguesa decadente’. (CASTRO, 2006, p. 203).

Sob esse aspecto, a obra se torna singular não somente por suas condições de criação como também pelo fato de ser o único romance de Dalcídio Jurandir que não pertence à série de romances do Extremo-Norte.

Outrossim, pode-se dizer que Dalcídio é escritor extremos (geográficos e estéticos).

Linha do Parque se passa no outro extremo. É a história do movimento operário no Rio Grande do Sul, desde 1895. Eu fiz uma pesquisa longa no meio dos velhos operários anarquistas. Levantei um quadro do Rio Grande. O livro não agradou. Os operários ficaram zangados porque eu não embelezei o quadro. Apareceu muita miséria. (JURANDIR, 1996 [1976], p. 29).

A narrativa apresenta baixa eventualidade, desenvolvimento lento. Esse aspecto confere importância maior ao desenvolvimento da história em si: a formação do movimento operário a partir da história de vida de um personagem, tal como se pode constatar no trecho a seguir: “A escuna ‘Elisa’ chegou ao porto do Rio Grande, numa noite de maio de 1895, debaixo de temporal. Carregada de carvões. Trazia um mastro partido e como único passageiro, aquele Igrejas que fugia da Europa” (JURANDIR, 2020, p. 23). Neste início da história o narrador

não-diegético aponta duas questões; a tragicidade envolvida na chegada do personagem e a identidade deste.

O enredo se desenvolve, portanto, a partir da chegada de Iglezias ao Brasil. Todavia, uma rede complexa de personagens entrelaçados vai abrindo caminho na narrativa, em que o foco da ação é desviado para a caracterização desses personagens. Desse modo, a narrativa se arrasta até uma ação ser concluída. Assim, a história de três gerações é apresentada por meio de uma narrativa linear, fazendo uso de algumas analepses conforme necessidade de apresentar a história de vida de alguns personagens.

Ao chegar ao Rio Grande, Iglezias se hospeda no Hotel Triunfo pertencente a D. Consuelo, indicado por Luís Pinheiro. Com a descrição dos pertences do personagem ao desfazer a mala, o leitor tem o retrato do que Iglezias trouxe consigo e o que ele deixou na Europa.

Que teria sucedido na Europa durante os longos meses de viagem? Era a sua indagação. Retirou do saco o cachimbo, a pouca roupa, os livros da Biblioteca Social, que guardou debaixo do magro travesseiro e do colchão. Abriu também a caixa de ferramentas para que respirasse o ar da terra. Contemplou-as com um olhar comovido e recordou as feiras de Espanha, os cavalos da oficialidade, as mãos de Ângela, no porto de Gênova. (JURANDIR, 2020, p. 31).

Observa-se que Iglezias apresenta preocupação com os acontecimentos na Europa. Ao guardar os livros debaixo do travesseiro e do colchão, o personagem transmite a ideia de que estes são muito importantes e proibidos, por isso a necessidade de escondê-los. “Tu espalharás a ideia, Iglezias...” (JURANDIR, 2020, p. 38), sentenciou Luís Pinheiro.

A primeira parte do livro, inicia, então com a chegada de Iglezias ao Brasil e encerra-se com o casamento do personagem com Marcela. Assim, pode-se observar que Iglezias, primeiro personagem que aparece na narrativa, seria o personagem principal. Não somente pelo fato de sua chegada em terras brasileiras ter a atmosfera do personagem épico, a escuna Elisa chega por debaixo de um forte temporal e consegue transpor a barra do Rio Grande, mas também, pelo motivo de que a articulação do enredo se dá a partir de Iglezias. Uma vez que é ele quem impulsiona o movimento da luta operária.

É importante ressaltar, e esta análise se embasa nisto, o fato de que o princípio de articulação do movimento operário só se dará quando existir o princípio da formação, também, escolar dessa gente. Nesse sentido, encontra-se a chave da escrita de Dalcídio, não somente nesse romance., como também nos anteriores aqui estudados.

R. Selbmann (1994) considera a “instância obrigatória” de um romance de formação, a presença da formação (escolar e/ou profissional). Notadamente, a formação política e artística também serão aspectos fundamentais em *Linha do Parque*. Assim, para pôr em prática o que constava nos estatutos da união operária: a criação de cursos para alfabetizar os operários é sugerido por Iglezias a formação de um grupo teatral. “Não se apure, espere ao menos que eu aprenda a escrever o nome d. Iglezias”. (JURANDIR, 2020, p. 48), desabafa Luís Pinheiro.

“Acompanhando os ensaios do grupo teatral que Iglezias parrara a dirigir com o nome de ‘Grupo Germinal’ era como se assistisse a um espetáculo de fala”. (JURANDIR, 2020, p. 82). Assim o nome do grupo teatral faz referência ao romance de Emile Zola. “- Meu filho, ainda não leu o romance de Zola? A tragédia dos mineiros? Por acaso sabem o que é tirar carvão de dentro, do fundo da terra?” (JURANDIR, 2020, p. 50). Esse trecho é um exemplo de intertextualidade presente na obra. Dalcídio faz também, abertamente homenagens, ao dedicar o romance a Portinari, ao colocar como epígrafe de Cervantes e Machado de Assis.

Segundo Jurandir (1996 [1960], p. 32), *Linha do Parque* “livro de muito amor e de uma definição, em termos de romance, que marca, sem rodeios e creio que por todo o resto de minha vida, o meu pensamento como escritor e romancista”. Como mencionado anteriormente, a junção das três funções que Dalcídio desempenhou, a saber “romancista, jornalista e militante” estão persentes nessa obra.

4 OS SIGNOS INDICIAIS DO AUTOR NA OBRA

4.1 UM “PASSEIO PELOS BOSQUES” DA NARRATOLOGIA

Embora este trabalho esteja pautado na teoria de Wolf Schmid a partir de sua obra *Elemente der Narratologie* (2014) para a análise dos textos dalcidianos. Ressalta-se o fato de que o teórico alemão é, posterior a Todorov (1966) e Genette (1966). Schmid estudou Mikhail Bakhtin e fundamenta suas análises na literatura russa de autores como Dostoiévski e Tolstói e, em alguns casos, reclassifica a nomenclatura de determinadas instâncias narrativas a partir de uma nova percepção do texto literário. Assim, altera inclusive a referência aos tipos de narrador. Schmid conceitua dois tipos de narradores, o primeiro referido como “diegético” ao fazer parte da narrativa e, o segundo, referido “não diegético” ao não fazer essa referência. Desta forma, Schmid substitui a tradicional classificação (eu-narrador, narrador onisciente-onipresente) e a de Genette, em que se tem “narrador autodiegético, -homodiegético e heterodiegético”. Além do mais, apresenta um histórico das teorias narrativas (teorias do romance e das narrativas em geral) e desenvolve, neste procedimento crítico sobre Bakhtin, Lotman, Genette, Bal e outros teóricos, sua própria teoria sobre os “elementos da narratologia”.

Mas antes dos desdobramentos apresentados por Schmid, é necessária uma abordagem das propostas anteriores das teorias da narrativa feita por muitos outros autores. O conceito foi cunhado nos anos 1960 a partir do intenso debate sobre o estudo das narrativas. Roland Barthes inicia com a seguinte argumentação:

[...] ou bem a narrativa é uma simples acumulação de acontecimentos, caso em que só se pode falar dela referindo-se à arte, ao talento ou ao gênio do narrador (autor) – todas formas míticas do acaso -, ou então possui em comum com outras narrativas uma estrutura acessível à análise [...]. (BARTHES, 2008, p. 20).

Se possui uma estrutura que possa ser analisada e essa estrutura é comum para todas as narrativas, então é necessário que haja uma teoria. Com isso, Tzvetan Todorov complementa:

Nosso esforço aqui será de chegarmos a uma teoria da narração de modo que possa ser aplicada a cada um destes domínios. Consequentemente, mais do que dos estudos literários, esta obra depende de uma ciência que ainda não existe, digamos a Narratologia, a ciência da narrativa. Entretanto, os resultados desta ciência não serão desprovidos de interesse para o conhecimento da literatura, uma vez que a narrativa constitui, frequentemente, seu centro. (TODOROV, 1982 [1969], p. 10).

A Narratologia é entendida, então, como ciência da narrativa. Um conjunto de procedimentos para a análise estrutural da narrativa. Muitos foram os teóricos que precederam o estabelecimento dessa teoria e que ajudaram no seu desenvolvimento.

A ideia de desenvolver um breve retrospecto sobre a Narratologia visa compreender melhor as concepções do que era considerado como objeto de análise e seus principais analistas. Quando se observa o processo da narrativa entre os estudiosos alemães, têm-se os nomes de Käte Friedmann (1910) e Käte Hamburger (1951). Para Friedmann, as verdades de um texto estariam ligadas à questão da disponibilidade do narrador em “mostrar” determinada narrativa como verdadeira ou não, como no que ela entende por “ilusão”, uma vez que o narrador pode até induzir um leitor a um engano, confundir esse leitor para que ele não ache a chave do sentido, mas há esse leitor ativo que pode também desviar dessa “ilusão” citada pela autora (FRIEDMANN, 1910).

Notadamente os textos de Dalcídio Jurandir ainda que escritos sob prosa tem algumas nuances poéticas que podem permitir múltiplos significados como esse da “ilusão”, não podendo deixar de considerar sempre que se trata de um mundo criado pelo autor, em que personagens que aparecem em sua obra, ainda que possam existir fora do texto, são representações. É importante, contudo, a conclusão de Friedmann de que não se pode falar em textos narrativos sem a presença de um narrador, seja qual for a focalização que ele ocupe, narrador esse que também é entendido como um “mediador” do texto.

Tzvetan Todorov não acredita que um narrador seja realmente essencial a um texto, entendendo que existem outras características que podem ser consideradas como importantes, como a temporalidade e as mudanças de estado. A temporalidade situa o texto em determinada época, pode-se fazer o uso do *flashback* como um corte no tempo para que algo seja explicado ao leitor e as mudanças de estado lidam com os personagens que podem estar de uma determinada maneira ao começo de um romance, e depois esse estado ser alterado.

Nesse contexto, reside uma característica forte na obra dalcidiana, o jogo com o tempo. De modo que o leitor não sabe se está no tempo cronológico da narrativa ou se se trata da memória do personagem. No que diz respeito ao projeto literário de Dalcídio, esse recurso não é somente utilizado em um texto, há essas retomadas ao longo do projeto, isto é, entre as obras. No exemplo abaixo ilustra-se a referência à personagem Alaíde da obra *Marajó*:

Assustado, fugitivo, entre a renda e as vozes do pedestal, Alfredo ia, vinha, e lhe soou: Alaíde! Alaíde! Alfredo saltou para onde gritavam, Alaíde, toou este nome no chalé, a mãe contava, uma Alaíde de Ponta de Pedras, que viajou numa curicaca, na costa de Soure, levada por Manoel Coutinho, apelido

Missunga, depois vista numa fábrica em Belém, a mãe contou. Alaíde! (JURANDIR, 2023, p. 248).

O trecho serve, ainda, como elucidação ao andamento do projeto de Dalcídio. Ao retomar uma personagem de uma obra em que a história de Alfredo não figura como central, Dalcídio deixa entrever a intenção de ler *Marajó* como uma obra que antecede toda a saga de Alfredo.

Wolf Schmid não está interessado em observar se há ou não a importância de um narrador em um texto literário, mas entende que os fatores seguintes, de temporalidade e mudança de estado, têm relevância para a análise. Segundo o autor, basta que ocorra uma única mudança de estado para que se possa acreditar em narratividade. Observando a obra de Dalcídio, seguem alguns exemplos nos três romances que demonstram mudanças de estado.

Em *Chove nos campos de Cachoeira*, a gravidez de Irene se torna uma mudança de estado importante na constituição da personagem: ‘Sim, como veio tão bela! Perdera aquela brutalidade, aquele riso, aquele desleixo. Veio calma na sua marcha para a maternidade’. (JURANDIR, 2019, p. 345). Com a maternidade Irene perde todas as características negativas, até o riso que no sentido primário tem um aspecto positivo, mas em Irene, era o que atordoava Eutanázio.

Em *Marajó*, logo no início da história, D. Ermelinda, mulher do Coronel Coutinho, sai para visitar um doente no Araraiana, da visita se desdobra uma descrição da morte da mãe:

Quando a mãe adoeceu sentia-lhe a soturna hostilidade dos agonizantes que não perdoam. Com o medo crescente, teve impulsos de gritar e de a estrangular, ou, com uma sede infinita de piedade e perdão, ajoelhar-se diante daquele embrulho quase frio de carnes e cabelos imóveis, denegrado pela sombra e pelo aniquilamento. Desejos de cair sobre o peito, sobre aquele estertor, aquela voz sem palavras. Os soluços a sufocavam. Pôde afastar-se e procurou a paz que havia lá fora, morna e indiferente. Dominou-se com intenso esforço e voltou porque a agonizante a fascinava. E dura, tensa, assistiu àquela morte, surda ao pranto das irmãs e cega à luz da vela que ardia sobre a face da mãe. Foi talvez o instante mais alto na vida de Ermelinda. (JURANDIR, 2008, p. 38).

O trecho acima ilustra situações dos romances em que apareçam essas mudanças: alguém estava saudável, e adoeceu, alguém estava vivo, morreu. Para Wolf Schmid, “mudanças de estado” significam dinamicidade ao que ocorre na história, em oposição aos elementos estáticos, que são as situações propriamente ditas, além dos contextos espaciais que ele denomina como *settings*. Observadas essas questões, no entender do autor uma narrativa tem

situações estáticas e dinâmicas que ocorrem nas narrações e naquelas que têm ênfase em descrições.

Para Schmid (2014), todo evento implica mudanças de estado, no entanto o contrário não acontece. Juri Lotman define o evento como sempre uma violação proibida. Alargando o entendimento do conceito, para Schmid:

A concepção de eventos aqui deve ser tratada para além de Lotman. O evento não implica necessariamente a violação da norma. Também não implica necessariamente um desvio da ordem dada no mundo narrado, cujo cumprimento mantém a ordem deste. A fronteira não precisa significar uma proibição. **Um evento também pode ser constituído por uma personagem que descobre um novo conhecimento, ajusta uma compreensão equivocada, professa novos valores e altera sua forma de vida.** (SCHMID, 2014, p. 21, grifo nosso).

Um exemplo é a obra *Linha do Parque*, a dinâmica da ação é sobreposta pela descrição. A sensação de baixa eventualidade se dá pela lentidão dessa ação. Para exemplificar o conceito, têm-se o personagem Clemente, que começa com fervor na luta operária, porém muda de ideia e deserta do movimento:

- Perder meu tempo com esses loucos? Perder meu tempo? Basta! A fase da falta de juízo passou. Vou somente tratar de minha família, de minhas costuras, e num movimento brusco, fora de si:
- Mulher, queima esses livros, queima esses papéis, queima, queima! Nem mais um rastro desses malditos. Queima! (JURANDIR, 2020, p. 222).

No caso de Clemente, o drama individual sobrepõe a causa do coletivo, tonando a sua permanência no grupo cada vez mais insustentável. Ainda que, para alguns, essa virada de postura não tenha se constituído uma surpresa, como no caso de Alda, que já suspeitava da conduta do “companheiro”: “Osorio estremeceu diante da revelação súbita que agora lhe pareceu tão tardia. Estaria ali o Clemente que Alda lhe retratava, de corpo inteiro?” (JURANDIR, 2020, p. 221).

Além dessas mudanças de estado, essas condições se contrastam, e ocorrem com os mesmos personagens, isto é, exemplos do que acontece nas situações iniciais e finais com os mesmos personagens. Como é o caso de Alfredo, pegando como exemplo o todo do projeto, existe um espaço de tempo de pelo menos 10 anos entre a condição inicial do personagem e a forma como ele termina na história (compreendida como projeto). Alfredo inicia sua trajetória como menino: “[...] Voltar para casa era voltar às feridas, que apesar de saradas lhe deixava marcas nas pernas” (JURANDIR, 2019, p. 24), e termina como secretário: “Aqui desembarco, não como no cais do Rio de Janeiro, descarregado nas muletas da Sem-Nome e nos mais

minguados quinze mil-réis deste mundo. Aqui secretário[...]”. (JURANDIR, 2020, p. 26). Nesse último exemplo, Alfredo desembarca na cidade em que desempenhará a função de Secretário da Intendência, a chegada na cidade é entrecruzada pelas lembranças do viajante, a passagem pelo Rio de Janeiro e a última passagem por Belém.

No caso de Missunga, protagonista de *Marajó*, o maior exemplo de mudança na personagem é a própria nomeação dele. No início do romance, Missunga, jovem e sonhador, permite que o tratem pela alcunha. Contudo, com o desenvolvimento da narrativa, aparecem os obstáculos e responsabilidades inerentes à posição que o pai de Missunga exerce, cabendo a ele dar continuidade ao legado do pai. Com isso, há a transição do nome do personagem “-Missunga, ó Missunga”. (JURANDIR, 2008, p. 31) para Manuel Coutinho: “E uma coisa tenho que acabar, Manuel Raimundo, é este meu apelido: tenho que voltar e todos me deverão chamar Manuel Coutinho, meu nome próprio... — Dr. Manuel, meu filho, Dr. Manuel.” (JURANDIR, 2008, p. 399). Interessante notar que, a mudança ocorre por vontade própria, se firmar a sua nova posição, saindo do filho prodígio para o “dono” das terras.

Para ilustrar o exemplo de *Linha do Parque*, evidencia-se o personagem Iglezias, que figura como protagonista, uma vez que, é a partir dele que a história principia. Não somente a diegese, mas a própria constituição do núcleo dramático do enredo até a segunda geração.

A escuna ‘Elisa’ chegou ao Rio Grande, numa noite de maio de 1895, debaixo de temporal. Carregada de carvão, trazia um mastro partido e como único passageiro aquele Iglezias que fugia da Europa. Vestindo o casaco feito ainda pela velha mãe em Lorenzo, vizinho da Galízia, fronteira de Portugal, o passageiro suspirou de alívio [...]. (JURANDIR, 2020, p. 23).

Iglezias chegou ao Brasil fugido da Europa, ao aportar no porto de Rio Grande, ele assumiu o compromisso de firmar a luta dos operários por melhores condições de trabalho e de vida, e assim o personagem volta à essa sensação pouco antes de sua morte.

Mas o povo acreditava que algo podia mudar[...] Iglezias como restituído aos tempos da escuna ‘Elisa’, repetia:
- Tu, Saldanha, aderes, hein?
O pintor calava-se, ofendido.
Entre bandeiras vermelhas[...]correu a notícia da morte de Iglezias.
(JURANDIR, 2020, p. 198-199).

Diante dos exemplos dados, temos a colocação de Wolf Schmid para uma melhor compreensão do que, para o autor é uma história, uma narrativa e uma representação:

Textos narrativos contam uma história, nisto muitos estruturalistas concordam. Um conceito utilizado em variados sentidos, por exemplo, o *Dicionário de Narratologia*, de Gerald Prince (1987) distingue cinco definições do conceito. Para nossos propósitos, tomaremos “história” para se referir ao conteúdo da narrativa, oposto ao discurso que a representa. Qual é o relacionamento entre história e a mudança de estado? Quantas mudanças de estado são necessárias para se tiver uma história? A diferença entre a mudança de estado e a história não é quantitativa. Uma história poderia constar somente uma mudança (cf. Genette 1983, 14s; 1994, 202s). A diferença está em sua extensão. As mudanças de estado formam um subgrupo da história. Assim como representam as mudanças de estado, que são elementos dinâmicos, uma história inclui elementos estáticos, que são os estados ou as situações em si, os contextos temporais e espaciais (settings). Portanto, por necessidade, a representação de uma história reúne os componentes dinâmicos e estáticos que abrangem os modos textuais narrativos e descritivos. (SCHMID, 2014, p. 13).

A ideia do autor é, citando Genette, que somente uma única mudança seria necessária para que a história pudesse ocorrer, e não várias mudanças, para sustentar a narrativa. Além disso, precisa-se observar que para o autor francês em seu ensaio *Fictional narrative, factual narrative* (1990) este mundo dentro do texto literário é representado, construído como se fosse verdade. O próprio Wolf Schmid se encarrega de explicar essa noção sobre mundo representado a partir da ficcionalidade:

Uma das características básicas de um texto narrativo artístico é sua *ficcionalidade*, isto é, a condição em que o mundo representado nela é *fictício*. Para explicar o uso desses conceitos: o conceito *ficcional* caracteriza o *texto*; o conceito do *fictício* denota, por outro lado, o status do *representado* no texto ficcional. (SCHMID, 2014, p. 35)

Aqui retorna-se aos dizeres de Wolf Schmid para ligá-los ao que Dalcídio Jurandir afirmou de suas obras. Dalcídio se pautava em pessoas, mas, ciente de que escrevera romances, não entende traços de biografia em sua escrita, mas a lúcida ideia de que esses personagens são baseados em sua vivência enquanto autor do Marajó, que viveu e conviveu com essas pessoas, inspirando-se nelas para recriar ficcionalmente o que ele gostaria de ver representado em Literatura. Como o romance admite tanta flexibilidade ele pôde organizar essas vidas e cores poeticamente com a ideia de seus “parcos recursos” para explorá-los. Assim foi em *Chove campos de Cachoeira*, seu primeiro romance, assim se vê em *Marajó* ou *Linha do Parque*.

Em CCC, a peregrinação de Alfredo começa com assuntos internos, como no conflito com a posição da própria mãe perante a sociedade, uma vez que, D. Amélia não era casada oficialmente com Major Alberto, a inquietação de Alfredo também era traduzida pela cor da mãe:

Alfredo achava esquisito que seu pai fosse branco e sua mãe preta. Envergonhava-se por ter de achar esquisito. Mas podia a vila toda caçoar deles dois se saíssem juntos. Causava-lhe vergonha, vexames, não sabia que mistura de sentimentos e faz-de-conta. Por que sua mãe não nascera mais clara? E logo sentia remorso de ter feito a si mesmo tal pergunta. Eram pretas as mãos que sararam as feridas, pretos os seios, e aquele sinal pretinho que sua mãe tinha no pescoço lhe dava vagaroso desejo de o acariciar, beijando-lhe também os cabelos, se esquecer do carço, do colégio, das feridas, da febre, dos campos queimados avançando para a vila dentro da noite no galope do vento. (JURANDIR, 2019, p. 28).

Interessante notar a descrição da personagem no início do romance, a mãe com as mãos que curam, mas que tem outra cor. Assim, o exemplo a seguir mostra a descrição da posição de D. Amélia não como mãe de Alfredo e sim como a mulher que Major Alberto levou para morar em sua casa: “D. Amélia era uma pretinha de Muaná, neta de escrava, dançadeira de coco, de isquetes nas Ilhas, cortando seringa, andando pelo Bagre, perna tuíra, apanhando açaí, gapuiando, atirada ao trabalho como um homem.” (JURANDIR, 2019, p. 97) O narrador também situa a mudança de nome da personagem, antes conhecida somente como Amélia: ‘Amélia ficou sendo em Cachoeira a ‘dona Amélia’. Botou um gosto de terra morna, de mato e maresia na vidinha burocrática e forense do Major Alberto (JURANDIR, 2019, p. 99).

Exemplo de conflito também aparecem em *Marajó*, como no caso de Ormindá, personagem cuja identidade, se é ou não filha do Coronel Coutinho, permeia a narrativa. A dúvida está presente em vários personagens: “Fez deslizar a mão na cabeça da velha, rindo. Sua ama de leite! e viu-lhe os pés descalços, rachados. Talvez fosse também uma das vítimas de seu pai. A filha dela, a Ormindá, não seria irmã?” (JURANDIR, 2008, p. 44-45). Missunga se refere a nha Felismina, mãe de Ormindá. Outro personagem que demonstra dúvida em relação à paternidade de Ormindá é Lafaiete: “Quanta escritura, Nossa Senhora era testemunha, arranjei para aquele homem. Quantos leilões comeu e quanto gado da santa. E dizer que a santa deve sacudir a cabeça com a pouca vergonha de seus festeiros. E Ormindá, era ou não era filha dele?” (JURANDIR, 2008, p. 263).

Tais exemplos de acontecimentos na descrição desses personagens evocam também fatos reconhecíveis ao leitor amazônida e brasileiro, como aconteceu com Jorge Amado, que leu as obras de Dalcídio e logo o classificou como grande romancista brasileiro, olhando para as particularidades da Amazônia.

4.2 A QUESTÃO DA PERSPECTIVA: NARRADOR OU PERSONAGEM ALFREDO?

Em seu livro *Elemente der Narratologie*, Schmid aborda no capítulo III a “Perspectiva do Narrar”. Além de levantar o histórico das discussões de um dos assuntos mais caros da Narratologia, Schmid, ao analisar narrativas a partir de várias fontes e principalmente a partir da Literatura russa de Dostoiévski e Tolstói, tece críticas a alguns termos adotados pela Narratologia anteriormente construída. A exemplo disso, tem-se o conceito de *focalização zero*, cunhado por Gérard Genette (1930-2018). Segundo Schmid (2014, p.100):

O conceito da ‘focalização zero’ admite a possibilidade de um narrar sem perspectiva. Uma construção assim tem pouco sentido, pois em qualquer ato de narrar há uma perspectiva implicada, mesmo a de um narrador onisciente cujo “campo de visão”, no sentido de Genette, não é nem um pouco restringido; o narrador sempre narra a partir de uma determinada perspectiva.

Parte-se do entendimento de que não se pode haver um narrar que não seja direcionado por determinada perspectiva, porque essas perspectivas podem ter impacto na recepção do leitor ou no direcionamento da História narrada. Se o narrador é o protagonista do romance, ele tem um determinado ponto de vista que certamente não é o ponto de vista de algum outro personagem, ou de um terceiro personagem. Essa questão da perspectiva funciona muito bem do ponto de vista do romance policial, em que ao se identificar um crime, várias são as versões a cerca desse acontecimento. E as diversas testemunhas tem perspectivas diferentes conforme seu interesse de esconder ou ajudar os policiais a descobrirem tal delito, o que se pode claramente ver nas obras de Agatha Christie (1890-1976).

Nesse sentido, a perspectiva diz mais respeito aos acontecimentos do que a história em si, porque esses acontecimentos serão contados conforme interessa ao narrador, seja ele da perspectiva narratorial ou figural. Segundo Schmid (2014, p. 112):

O narrador tem duas possibilidades básicas para representar um acontecimento. Ele pode narrar a partir de sua própria perspectiva, *narratorial*, ou tomar um ponto de vista *figural*, isto é, narrar da perspectiva de um ou mais personagens narradas. Partindo dessa distinção surge uma oposição binária simples das perspectivas. A binariedade resulta do fato que a obra narrativa pode representar, em uma e na mesma secção do texto, duas percepções, avaliações, falas e instâncias acionais; dois centros para a geração de significação: o narrador e a personagem. Não existe uma terceira possibilidade (*tertium non datur*).

A citação acima retorna a crítica aos conceitos de Genette de *focalização zero* e de *perspectiva neutra* presente em muitos conjuntos teóricos (STANZEL, 1955; PETERSEN, 1977, 187-92; LINTVELT, 1981, 38-39; BROICH, 1983). A seguir, o Quadro 1 apresenta a relação entre as instâncias narrador e perspectiva:

Quadro 1 – Relação entre Narrador e Perspectiva

Tipo de narrador Perspectiva	Não diegético	Diegético
Narratorial	1	2
Figural	3	4

Fonte: SCHMID, 2014, p. 129.

Tipo 1: um narrador não diegético narra da sua própria perspectiva [...] o qual não aparece no mundo narrado, apresenta os acontecimentos, com poucas exceções, de sua própria perspectiva.

Tipo 2: um narrador que aparece na narrativa como o eu narrador que narra da perspectiva do “presente”, ou seja, do eu narrando.

Tipo 3: um narrador não diegético toma o lugar de uma personagem que funciona como um refletor.

Tipo 4: um narrador diegético reporta suas experiências de uma perspectiva de seu eu narrado prévio. ele somente reporta o que ele como eu narrado sabia e avalia as pessoas como os eventos de uma posição de seu eu anterior. (SCHMID, 2014, p. 113).

Dessa forma, Schmid busca reduzir o quadro sobre a perspectiva do narrar, que segundo ele foi demonstrada de forma exaustiva nos modelos anteriores. É característica do romance moderno a oscilação da perspectiva do narrar. Segundo Schmid, um forte tributo da perspectiva é a seguinte:

A perspectiva pode ser *compacta*, isto é, ligada a mesma instância em todos os cinco parâmetros, ou *distributiva*, por exemplo, narratorial em alguns parâmetros e figurativa em outros. Particularmente, a distribuição de características narratoriais e figurais dificulta a leitura da prosa moderna. (SCHMID, 2014, p. 216).

Quando essa oscilação não acompanha sinais gráficos, o leitor não atento pode se perder. No exemplo a seguir o narrador demonstra sua limitação em relação aos fatos narrados: “Alfredo não sabe bem o que se passou. Quem sabe se Eutanázio jantou? Quando acalmar mais, depois que seu pai se deitar, irá perguntar ao irmão se tem fome”. (JURANDIR, 2019, p. 103). Assim atesta que, a perspectiva dessa narração está sob responsabilidade de Alfredo.

Desse modo, precisa-se estar atento às perguntas: *Quem fala? Quem percebe?* Assim pode-se orientar a percepção do discurso, mas há de se ter em mente que quem efetiva a leitura

é o leitor e, embora o texto seja estável, na perspectiva de Roger Chartier (1996), esse leitor menos atento pode ser enganado, confundido ou ter sua atenção desviada pelo narrador.

No corredor o rastro dela, os pés na escada, sua voz feita uma borboleta que sempre foge às nossas mãos, lá vem, lá vai, escondeu-se na telha, a voz, o passo, ah, venenosa, endemoninhou-se, a Inocência, agora empregada na Madre de Deus, poderia ensinar a oração que amanse, faça Andreza chegarzinho bem perto ameigando a voz: Pois foi, Alfredo, uma saudade... pela luz divina que foi, eu tive. (JURANDIR, 2023, p. 23).

O narrador também pode deixar alguns traços para o leitor como essa imagem da “voz feito borboleta”, fazendo com que a imagens da borboleta voando surja na mente desse leitor: “foge às mãos”, “lá vem”, “lá vai”, “escondeu-se na telha”. Essa forma de narrar demonstra a movimentação da voz como seria a de uma borboleta, andando pelos espaços com seus movimentos. Mas o leitor logo vai entender que se trata dos desejos de Alfredo e que Dalcídio faz uso de sua forma poética de escrever.

Como já explanado anteriormente, um dos adjetivos mais caros atribuídos à obra de Dalcídio diz respeito à complexidade da narrativa. Esse aspecto se refere à situação do romance moderno, moldes nos quais Dalcídio já se mostrava inserido desde a tessitura do seu primeiro romance. Como aponta Pressler:

O trabalho de memória se realiza através de uma estrutura narrativa mosaica, parece uma imagem de quebra-cabeça que espera do leitor uma participação ativa. Isso surpreendeu não só a crítica contemporânea, também o leitor de hoje está diante das mesmas dificuldades. (PRESSLER, 2010, p. 244).

Essa participação ativa do leitor, seja ele um leitor comum ou profissional, requer a atenção para perceber as minúcias, como a forma de se referir à voz de Andreza ao mesmo tempo em que fala sobre ela como “endemoniada”. Então tem-se uma narrativa que usa da visualização da leveza de uma borboleta a partir da voz, mas logo em seguida o elemento demoníaco a tomar conta em clara antítese embutida na narração. São esses elementos de que Pressler fala, uma vez que perceber essa beleza poética dentro do romance depende de quais referências e experiências o leitor tem, para que não ocorra o que Roman Ingarden observou quanto à leitura do texto:

O leitor menos culto, o diletante artístico, de quem fala Moritz Geiger, interessa-se unicamente pelo destino das pessoas apresentadas, não respeitando o fato de ser proibido extinguir tais lugares indeterminados; ademais esse tipo de leitor completa com loquacidade o que não deve ser

completado, transformando obras de arte bem-feitas em Literatura barata, tagarela e irritante do ponto de vista estético” (Cf. a respeito de Ingarden, 1996 p. 304).

Ingarden se retoma o aspecto de preencher as lacunas do texto. No entanto essas lacunas aparecem dentro da moldura do texto e do próprio horizonte de expectativa desse leitor. Um leitor menos habituado com textos em que há uma oscilação considerável na perspectiva do narrar pode não perceber as nuances de tal variação.

4.3 A CONTAMINAÇÃO DO AUTOR COM O NARRADOR

Trabalho cada vez mais enredado num labirinto de situações, personagens, acontecimentos. Há momentos em que me perco. Dúvidas enormes de assaltam.

Dalcídio Jurandir, 1954

A “contaminação” do autor com narrador é uma afirmação de Wolf Schmid para essa relação do autor com a instância do narrador que ele mesmo (autor) cria. A presença da interferência textual deve ser constatada e conceituada, ressalta Schmid:

Partindo da constatação de que as funções estilísticas do ‘discurso despersonalizado autorial’ resultam da contaminação ou do confronto dos níveis subjetivos do ‘autor’ e da personagem [...] as funções estilísticas do ‘discurso despersonalizado autorial’ resultam [para Lyudmila Sokolova (1968)] da contaminação ou do confronto dos níveis subjetivos do ‘autor’ e da personagem. (SCHMID, 2014, p. 199).

Na citação, acima, de Dalcídio Jurandir o autor deixa claro que o percurso da construção de um romance não é fácil, entendendo a *poiesis* como um “labirinto” em que ele enquanto criador precisa adentrar a escrita, pensar, entender seu procedimento e não se perder, uma vez que na criação literária as ideias surgem, o imaginário se manifesta e ele é realizado na obra. Mas até que enfim um romance seja publicado, seu autor precisa organizar seus pensamentos e ideias, levando às vezes o tempo de uma vida inteira para que essa obra enfim seja concluída, como se pode observar no Fausto I e II de Johann Wolfgang von Goethe o qual o escritor levou cerca de 60 anos entre seu proto Fausto e o Fausto II. Ou há questões em que ficam incompletas, pela desistência.

Dalcídio nunca desistiu de escrever romances, mas confessa que se perde, que tem dúvidas, e não nega que nesse processo pode haver falibilidade. Mas o autor embora com tantas dúvidas sempre deixou claro que sabia sobre o que escrever: sobre sua terra, sua gente e os acontecimentos sobre eles, observando sempre a ideia de que tudo era muito cercado de água,

inundando os ambientes o tempo todo, “[...] como me vejo no Marajó, entre os mururés gordos lambendo os esteios da nossa casa cercada de água (JURANDIR, 1975).

A crítica da obra de Dalcídio está impregnada da relação autor e obra. Assim, nas palavras da professora Rosa Assis ao escrever o prefácio da 4ª edição de Marajó:

Escrito em 53 capítulos, ora longos ora curtos, mas sempre surpreendendo o ‘leitor-ouvinte’ com sua narrativa em tom de fala, de histórias lembradas e recontadas por quem as ouviu ou as viveu até certo ponto, o romance desenrola-se num jogo vivo de memórias e imaginação, como se o próprio **Autor-narrador** se reencontrasse ele mesmo de novo naquelas histórias e naqueles lugares [...] (ASSIS, 2008, p. 15, [grifo nosso]).

E tendo criado obras complexas em que Alfredo aparece ao longo de nove romances, é interessante observar que se o leitor tem a tarefa de descobrir esse mundo, a de Dalcídio enquanto escritor foi a de cobrir, construir e organizar a criação literária a partir das intenções que tinha em mente.

O espaço ficcional da Vila de Cachoeira se abre com seus campos e seus rios para abrigar a história de vida de vários personagens. A ilha de Marajó e a capital, Belém, figuram também como espaços da narrativa. Mas esses espaços, que não são fixos e que tem a característica de trazerem a Amazônia para o cenário, não são a principal preocupação de Dalcídio. Eles não estão na linha de frente das narrativas, voltando cada uma delas para o que ocorre no espaço. Há sim uma necessidade de apontar os espaços porque diferentes e ricos aos olhos de um leitor não amazônida porém o que importa para Dalcídio é a força que concentra nos personagens ocupantes desses espaços, uma vez que, uma característica central na obra dalcidiana é a constelação de personagens, uma rede complexa que vai sendo tecida a partir das reminiscências da perspectiva narratorial, quando o narrador vai assumir a sua presença no romance, participando da diegese, seja de qual perspectiva for, narratorial ou figural, isto é, dos personagens que são muitos e variados, com diferentes pontos de perspectivas.

Ao ser apontada a contaminação do autor com o narrador, traça-se a relação texto e contexto e a relação que esta pesquisa se propõe a debater. Contudo, é importante ressaltar que, ainda que seja feita essa relação, a obra literária, nesse caso, a obra dalcidiana, não deixa de estar alicerçada nos pressupostos da Literatura. Dessa forma, como aponta Schmid:

O que é fictício na obra ficcional? A resposta é: o mundo inteiro representado e todas as suas partes: situações, personagens, ações. Objetos fictícios não se diferenciam dos reais sob nenhuma característica temática ou formal, mas simplesmente por não poderem

ser observados em sua materialidade: eles não existem no mundo real. (SCHMID, 2014, p.42).

A Literatura tem como sua base a representação de determinada realidade. No entanto, representar encontra-se na esfera da *ficção*, e uma vez ficcional, essas representações vão olhar para determinada pedra e lapidá-la para obter o efeito desejado. Dito isso, naturalmente, traços dessa realidade aparecerão como eventos selecionados pelo autor e, como instância narrativa, o narrador. Dessa forma, a seleção de personagens fictícios tem importante papel.

Tradicionalmente, as narrativas sobre a Amazônia, em face da grandiosidade do meio e da paisagem deslumbrante, tendem a privilegiar o espaço, em detrimento de outras categorias da ficção, como, por exemplo, os personagens, que se, bem explorados, propiciariam uma visão adequada dos seres humanos (KRÜGER, 2008, p. 9).

A citação acima, reafirma o que fora exposto por Dalcídio a tentativa de representar a “Aristocracia de pé no chão” (JURANDIR, 1976), pessoas comuns, miúdas, figuradas no romance. Essa característica assegurará o forte componente social da narrativa dalcidiana em que estão inseridas. Personagens que, em meio à paisagem que sempre está em evidência pela sua riqueza e exuberância, aparecem, mostram seus problemas, questões, sentimentos, dando vida ao que a paisagem emoldura. Não por acaso, Dalcídio opta em colocar personagens na quantidade que possa fazer essa representação. Na obra *Chove nos campos de Cachoeira*, por exemplo, são apresentados mais de 200 personagens nomeados.

Interessante notar a referência em relação ao local de nascimento do personagem Alfredo, essa referência só aparece na obra *Passagem dos Inocentes*: “[...] aqui nasceste, meu filho” (JURANDIR, 2023, p. 25). Este “aqui” é Muaná, onde Alfredo está passando as férias com a família. Alfredo, então, nasce em Muaná, mas cresce em Cachoeira do Arari. Dalcídio Jurandir Ramos Pereira, nasce em Ponta de Pedras e passa a infância em Cachoeira do Arari.

O romance seguinte, *Três Casas e um Rio*, apresenta uma personagem que desempenha um papel importante na peregrinação de Alfredo. A personagem Andreza:

— Mas tu então não me conhece? Quando eu vim na tua casa, faz muito tempo. Tu te lembra? Estavas cego. Não me viste. Por isso tu não te lembra. Fui-me embora pra essas fazendas daí de cima. Agora voltei pra morar de vez em Cachoeira com um meu tio. Não tenho pai nem mãe. Morreram. Mataram meu pai. li um irmão morrer. O outro, deste tamanho assim, levaram. [...] — Cego, te lembra de mim. Cego. Sou a Andreza, cego. (JURANDIR, 2018, p. 182).

Optou-se por trazer como exemplo essa personagem uma vez que na crítica encontra-se indícios da existência concreta dessa mulher, como observa-se na citação abaixo retirada do Jornal *O Liberal* (1993), cujo título da notícia é Andreza:

Morreu ontem, em Cachoeira do Arari, Andreza Gomes da Gama. Os leitores de Dalcídio Jurandir a conhecem melhor com ela tendo convivido nas páginas dos primeiros romances do escritor paraense, lembranças de Cachoeira do Arari fortemente marcadas por Andreza. Andreza morreu aos 101 anos. Continuava a ser uma cozinheira de mão cheia, não usava óculos, nem para costurar ou tricotar, e mantinha-se lúcida, com a lembrança perfeita d menino e adolescente que se torno homem feito, o romancista da sua Cachoeira.

A leitura desse trecho remonta a perspectiva da criação do personagem. Andreza, tal como Dalcídio descreveu no romance existiu? Parece que essa indagação, de modo teórico já fora esclarecido acima. No entanto, a relação da existência de determinado personagem ou a influência a partir de um ser real é algo que quase sempre é retomado pela crítica.

[...] seu olhar falava, quem ouvia o seu suspiro? Andreza a apanhar o peixe subindo na desova. Sabia de um rego, no geral dos lavrados, era peixal de maré e solapo que estrondava cardumes com a Andreza no meio. Ou Andreza punha fogo no tabocal para fazer muçã sair ou no piri queimando os bichos, que até de rabo queimado fugia o jacaré? Queria fazer como o anu, catar os carrapatos do gado, como catou, um dia, meus micuins. Quem mais malina? Ia meter pelo olhinho dum caroço de tucumã toda a saudade dela: agora, sim, enterrei neste caroço o inteiro tempo em que andamos juntos, assim, e para sempre, sem dizer água vai. (JURANDIR, 2009, p. 45).

Andreza aparece em *TCR*, mas acompanha a rememoração e desejo de Alfredo nos demais romances, tais como em *Primeira Manhã*: “De Andreza, por viva e sumida, voz, passos, cheiro, seu olhar, tudo aumentava, mas sempre menina”. (JURANDIR, 2009, p. 50).

Lindanor Celina adverte que encontrou, em *Belém do Grão Pará*, personagem que passaram por sua casa, ao falar da empregada doméstica que andava usurpando objetos de sua residência, como consta na citação abaixo:

Pois ele tomou a defesa dela! Como não compreendi, no ante-minuto em que ia revelar a falta da sua ‘simpatia, como fui néscia a tal ponto, crer que Dalcídio se poria do meu lado! [...] E como lhe perguntasse a razão de tamanho interesse [...] É que... quando eu a vejo (Julieta era bem jeitosa, bonita até, uns dentes, um riso, uns olhos sempre novos) ... [...] penso... é talvez assim que era a minha mãe quando jovem, pelas casas alheias, servindo[...]. E anos depois, relendo *Belém do Grão Pará*, me deparei comovida com este mesmo Dalcídio (Alfredo) se irmanando â Julieta (Libânia). (CELINA, 1983, p. 20-21).

Como se percebe no trecho acima, o próprio Dalcídio, enquanto pessoa, faz suas inferências acerca da realidade descrita por Celina e sua própria vivência ao apontar a lembrança que essa “empregada” despertou nele.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta pesquisa debruçou-se sobre o projeto literário do escritor Dalcídio Jurandir, cujo conjunto de obras produzidas, no período de 50 anos, encontram-se ficcionalizados os dados biográficos da vivência do escritor na Ilha de Marajó, como aponta o anexo: mapa 1 mostra o local de nascimento de Dalcídio e o deslocamento para Cachoeira do Arari; mapa 2 mostra o local de nascimento do personagem Alfredo e o descolamento para Cachoeira. Todas essas cidades estão localizadas no Marajó. Belém, Gurupá, Rio de Janeiro e o período de pesquisa no Rio Grande do Sul também são apontadas no campo ficcional da obra. A relação se concretiza pela dupla vida e obra do escritor, sendo o ponto de partida para a análise do trabalho, aqui, apresentado. A articulação texto (obra) e contexto (vida) somente foi permitida à luz da Narratologia que lançou os conceitos “autor abstrato” e “autor concreto” como instâncias narrativas.

Ao apresentar a crítica literária no início das publicações dos romances de Dalcídio observa-se que estava caracterizada pela duplo Universalismo/Regionalismo, particularmente pela referência da crítica norte-americana. A presença da região amazônica na obra de Dalcídio, especialmente a Ilha de Marajó e Belém, lugares em que as narrativas, em sua maioria são ambientadas, direcionou a crítica a conferir a obra um caráter regionalista. Contudo, a obra de Dalcídio Jurandir, como se viu, além de representar a cultura da Amazônia, está cunhada sob a perspectiva da formação. A formação do homem marajoara, no âmbito dos romances, cujo espaço está ficcionalizado na Amazônia e a formação do trabalhador, mas especificamente dos operários, cujo cenário aparece em *Linha do Parque*.

O lugar de Dalcídio Jurandir na História da Literatura Brasileira ainda é discutido, pelos vários motivos expostos ao longo do primeiro capítulo, pelos motivos editoriais também lançados. Contudo, é possível perceber que existe um movimento de pesquisadores e estudiosos incansáveis em fixar Dalcídio no lugar que merece, isto é, como escritor brasileiro, que elegeu a Amazônia como espaço ficcional de sua obra.

O modelo dos níveis de comunicação mostrou que as interligações comunicativas entre a instância do autor e leitor, são constitutivos, mas não específicos, as duas instâncias figuram como instâncias concretas e abstratas. Isto é, aquele que a crítica tem em vista é o autor da obra e a partir da obra e das primeiras informações biográficas e paratextuais sobre o autor, os leitores criam “seu” próprio Dalcídio que se nomeia na terminologia de Schmid: autor abstrato. A partir do modelo dos níveis de comunicação, observa-se que, embora autor e leitor, em seus modos concretos, não pertençam como parte da obra, estão presentes de determinada maneira nela.

Importante ressaltar que autor abstrato e narrador não figuram no mesmo nível da comunicação narrativa (ver quadro). Por estar no nível da moldura da obra literária, o autor abstrato representa o princípio da ficcionalização de um narrador e de todo o mundo representado. Dessa forma, os signos criam uma posição ideológica e um conceito estético. Contudo, abstrato não significa fictício.

Chove nos Campos de Cachoeira, romance publicado em 1941, mas rascunhado bem antes, obra que conquistou o prêmio da Editora Vecchi e do jornal Dom Casmurro (1940), desempenha papel fundamental tanto para a interpretação do conjunto de obras de Dalcídio como para a própria construção do projeto literário do escritor, uma vez que se caracteriza como um “embrião” das temáticas apresentadas nas obras seguintes.

Assim como *Três Casas e um Rio* também apresenta sua importância dentro da construção do projeto, uma vez que, com a publicação dessa obra, o projeto de Dalcídio caminhou com forte inclinação à crítica social e cultural, característica já fortemente presentes em *Marajó*. Outra questão é que, em 1960, já tinha planos em continuar com a produção de romances volume por volume, totalizando 10 obras.

A narrativa apresentada em *Linha do Parque*, demonstra as habilidades de Dalcídio enquanto jornalista e militante. É importante ressaltar que, essa obra foi a única traduzida para outra língua, no caso, para o russo. Dalcídio se valeu de sua experiência jornalística para elaborar esse extenso quadro do movimento operário local. O fato de não ter “embelezado” a história toda diz respeito a não ter deixado de retratar as contradições e dilemas envolvidos neste panorama.

Wolf Schmid a partir de sua obra *Elemente der Narratologie* (2014) foi fundamental para a análise dos textos dalcidianos, aqui estudados. Ressalta-se o fato de que o teórico alemão é, posterior a Todorov (1966) e Genette (1966), e em alguns casos, reclassifica a sua análise da narrativa a partir de uma nova percepção do texto literário, alterando inclusive a referência que faz à doxa e ao narrador, esse referido como “diegético” ao fazer parte da narrativa, e “não diegético” ao não fazer essa referência, substituindo a tradicional classificação de Genette, em que se tem narrador homodiegético e heterodiegético. A “contaminação do autor com narrador” é uma afirmação de Wolf Schmid para essa relação do autor com a instância do narrador que ele mesmo (autor) cria.

Considerando a importância de atualizar o debate acerca da perspectiva da relação autor e obra alicerçados na Teoria literária. A ligação vida e obra do escritor justifica-se pela leitura do autor concreto e autor abstrato, instâncias narrativas e pela contaminação do autor com o narrador. Não por acaso, Dalcídio não escolheu um narrador diegético. Assim, pelo uso das

diversas perspectivas, pôde dar amplitude à história narrada. Dessa forma, constata-se a ideia de Lukács (2009) ao retratar o romance como a peregrinação do indivíduo problemático, bem como a peregrinação em busca de autoconhecimento tal como Selbmann (1994) aponta em romances cuja formação desempenha papel chave.

No sentido largo e restrito da circulação literária, os romances de Dalcídio Jurandir precisam ser conhecidos no Brasil, e que possam ser reconhecidos como obras integrantes da Literatura brasileira em sua enorme diversidade de temáticas, técnicas e apelos ao leitor.

REFERÊNCIAS

AL FAR, Alessandra. **O livro e a leitura no Brasil**. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2006.

ASSIS, Rosa. Uma leitura nas cartas de Dalcídio. **Asas da Palavra**, v. 3 nº 4, 1996.

AMADO, Jorge. Correspondência de 3 de maio de 1972. In: NUNES, Benedito; PEREIRA, Ruy; PEREIRA, Soraia Reolon (Org.). **Dalcídio Jurandir: romancista da Amazônia**. Belém: SECULT; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2006. p. 148.

AMADO, Jorge. Marajó, o reencontro de Amado com o mundo de Dalcídio. [Entrevista concedida a] Lúcia Bandeira. A Província do Pará, Belém, 1977. In: NUNES, Benedito; PEREIRA, Ruy; PEREIRA, Soraia Reolon (Org.). **Dalcídio Jurandir: romancista da Amazônia**. Belém: SECULT; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2006. p. 148-149.

BARBOSA, Wilson Ferreira. **A recepção crítica da obra de Dalcídio Jurandir**: Rio de Janeiro e Belém do Pará (1940-1980). 2016. 193f. Dissertação (Mestrado) – Teoria da Literatura, Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 2016.

BERMAN, Antoine. **Bildung et Bildungsroman. Le temps de la réflexion**, v. 4, Paris, 1984.

BOLLE, Willi. **A escrita da história de Marajó, em Dalcídio Jurandir**. Novos Cadernos NAEA v. 14, n. 1, p. 43-78, jun. 2011, ISSN 1516-6481

BOLLE, Willi. **Boca do Amazonas: sociedade e cultura em Dalcídio Jurandir**. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2019. 352 p.

BOSI, Alfredo. **História concisa da Literatura Brasileira**. 49. Ed. São Paulo: Cultrix, 2013.

CARPEAUX, Otto Maria. **A História concisa da Literatura alemã**. 1ª ed. São Paulo: Faro Editorial, 2013.

CASTRO, Moacir Werneck de. No mundo de Marajó. [S.l 1947]. In: BARBOSA, Wilson Ferreira. **A recepção crítica da obra de Dalcídio Jurandir**: Rio de Janeiro e Belém do Pará (1940-1980). 2016. 193f. Dissertação (Mestrado) – Teoria da Literatura, Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 2016.

CASTRO, Moacir Werneck de. Dalcídio, amigo e companheiro. In: NUNES, Benedito; PEREIRA, Ruy; PEREIRA, Soraia Reolon (Org.). **Dalcídio Jurandir: romancista da Amazônia**. Belém: SECULT; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2006.

CELINA, Lindanor. Pranto por Dalcídio Jurandir: memórias. Belém, SECDet, Falangola, 1983.

CHARTIER, Roger. **A ordem dos livros: leitores, autores e bibliotecas na Europa entre os séculos XVI e XVIII**. Brasília: Editora da UNB, 1994.

COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria: literatura e senso comum**. Tradução: Cleonice Paes Barreto Mourão, Consuelo Fontes Santiago. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

COSTA, Regina Barbosa da. **Dalcídio Jurandir: leitor e criador de personagens leitores na Amazônia paraense**. Belém: Editora Dalcídio Jurandir, 2022.

COUTINHO, Afrânio. **Conceito de Literatura Brasileira**. Rio de Janeiro: Ediouro, 1960.

CRUZ, Patricia Cezar da. **A contribuição do romance-folhetim O Guarani na formação do público leitor brasileiro do século XIX**. Dissertação de Mestrado em Letras – Estudos Literários. Programa de Pós-Graduação em Letras PPGL – UFPA, 2011, 95p.

EAGLETON, Terry. **Teoria da literatura uma introdução**. Tradução Waltensir [revisão da tradução João Azenha Jr] – 6ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006. (Biblioteca universal)

FERNANDES, José Guilherme. **Literatura Brasileira de Expressão Amazônica, Literatura da Amazônia ou Literatura amazônica?** Graphos: Revista da Pós-Graduação em Letras – UFPB João Pessoa, Vol 6., N. 2/1, 2004 – p. 111-116.

FURTADO, Marli Tereza. Dalcídio Jurandir jornalista: o empenho de um escritor por uma literatura empenhada. In: HOLANDA, Silvio et al. **Amazônia, culturas, linguagens**. Curitiba, PR: CRV, 2011.

FURTADO, Marli Tereza. **Universo derruído e corrosão do herói em Dalcídio Jurandir**. Tese (doutorado) - Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, 2002.

FREIRE, José Alonso Torres. **Entre construções e ruínas: o espaço em romances de Dalcídio Jurandir e Milton Hatoum**. São Paulo: Linear B; Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, 2008. (Dissertações e Teses do PPGLB).

GENETTE, Gerard. Fictional Narrative, Factual Narrative. Gérard Genette, Nitsa Ben-Ari and Brian McHale Poetics Today. Vol. 11, No. 4, Narratology Revisited II (Winter, 1990), pp. 755-774.

GENETTE, Gérard. **Discurso da narrativa**. 3. Ed. Lisboa: Veja Universidade, 1995.

GONDIM, Neide. **A Invenção da Amazônia**. 2ª ed. Manaus: Editora Valer, 2007.

HAMBURGER, Käte. **A lógica da criação literária**. São Paulo: Perspectiva, 1975

HATOUM, Milton. **Dois irmãos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

HUSSERL, Edmund. **Meditações cartesianas e Conferências de Paris: de acordo com o texto de Husserliana I/ Edmund Husserl; editado por Stephan Strasser; tradução Pedro M. S. Alves**. - 1. ed. - Rio de Janeiro: Forense, 2013.

INGARDEN, Roman. A obra de arte literária. Tradução: Albin E. Beau, Maria C. Puga e João F. Barrento. 2. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1979. ISER, Wolfgang. **O fictício e o imaginário**: perspectivas de uma antropologia literária; tradução de Johannes Kretschmer. - Rio de Janeiro: EdUERJ, 1996.

ISER, Wolfgang. **O ato de leitura: uma teoria do efeito estético**. Tradução: Johannes Kretschmer. São Paulo: Ed. 34, 1996, v. 1.

ISER, Wolfgang. **O ato da leitura: uma teoria do efeito estético**. Tradução: Johannes Kretschmer. São Paulo: Ed. 34, 1999, v. 2.

JAUSS, Hans Robert. **A história da literatura como provocação à teoria literária**. Tradução: Sérgio Tellaroli. São Paulo: Editora Ática, 1994.

JURANDIR, Dalcídio. Eneida entrevista Dalcídio. [Entrevista concedida a] Eneida de Moraes. Transcrição da entrevista publicada no jornal Folha do Norte em 23/10/60. **Asas da Palavra**, v. 3, nº 4, 1996.

JURANDIR, Dalcídio. Um Escritor no Purgatório. [Entrevista concedida a Antônio Torres], Haroldo Maranhão e Pedro Galvão. 1976. In: **Asas da Palavra**, v. 3 nº 4, 1996. p. 28.

JURANDIR, Dalcídio. Discurso de Dalcídio ao receber o prêmio Machado de Assis concedido pela ABL. In: NUNES, Benedito; PEREIRA, Ruy; PEREIRA, Soraia Reolon (Org.). **Dalcídio Jurandir**: romancista da Amazônia. Belém: SECULT; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2006. p. 114.

JURANDIR, Dalcídio. Correspondência de 1948? In: NUNES, Benedito; PEREIRA, Ruy; PEREIRA, Soraia Reolon (Org.). **Dalcídio Jurandir**: romancista da Amazônia. Belém: SECULT; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2006. p. 52.

JURANDIR, Dalcídio. Correspondência de 03 de dezembro de 1941. In: NUNES, Benedito; PEREIRA, Ruy; PEREIRA, Soraia Reolon (Org.). **Dalcídio Jurandir**: romancista da Amazônia. Belém: SECULT; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2006. p. 50.

JURANDIR, Dalcídio. **Marajó**. 4. Ed – Belém: EDUFPA; Rio de Janeiro: Casa Rui Barbosa, 2008. (Coleção Ciclo do Extremo Norte)

JURANDIR, Dalcídio. Primeira Manhã / Dalcídio Jurandir; Josebel Akel Fares (org.). 2 ed. Belém: EDUEPA, 2009.

JURANDIR, Dalcídio. **Poemas impetuosos ou O tempo é o do sempre esco**. Organização Paulo Nunes. Belém: Paka-Tatu, 2011.

JURANDIR, Dalcídio. **Belém do Grão Pará**. 4. Ed. – Belém: Marques Editora, 2016.

JURANDIR, Dalcídio. **Três Casas e um Rio**. – 4ª ed. – Bragança: Pará.grafo Editora, 2018.

JURANDIR, Dalcídio. **Chão dos Lobos**. – 2ª ed. – Bragança: Pará.grafo Editora, 2019.

JURANDIR, Dalcídio. **Chove nos Campos de Cachoeira**. 8ª ed.- Bragança: Pará.grafo Editora. 2019.

JURANDIR, Dalcídio. **Ribanceira**. 2ª ed. – Bragança: Pará.grafo Editora, 2020.

JURANDIR, Dalcídio. Correspondência de 7 de junho de 1975 para Maria de Belém. In: Epístolas poéticas; Maria de Belém Menezes e Dalcídio Jurandir / organização Josebel Akel Fares, Paulo Nunes. - 1. Ed. – Belém [PA]: Paka-Tatu, 2020. p. 176.

JURANDIR, Dalcídio. **Linha do Parque**. 3. Ed. – São Paulo: Instituto Caio Prado Jr., 2020.

JURANDIR, Dalcídio. **Passagem dos Inocentes**. – 2. Ed. – Belém: Folheando, 2023.

KAFKA, Franz. **A Metamorfose**. Tradução e posfácio Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

KAFKA, Franz. **Die Verwandlung**. Vitalis, 2008.

LINS, Álvaro. **Romances de Concurso**. [Somente como cópia acessível, sem data exata], 5ª coluna “Crítica literária”, 1941. In: BARBOSA, Wilson Ferreira. **A recepção crítica da obra de Dalcídio Jurandir**: Rio de Janeiro e Belém do Pará (1940-1980). 2016. 193f. Dissertação (Mestrado) – Teoria da Literatura, Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 2016. p. 70.

LIMA, L. C. Realismo e literatura. In: _____. **A metamorfose do silêncio**. Rio de Janeiro: Liv. Eldorado, 1974. p. 27-46.

LUKÁCS, Georg. **A teoria do romance**: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica. Tradução, posfácio e notas de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas cidades; Editora 34, 2009 (2ª Edição). 240 p. (Coleção Espírito Crítico)

MAAS, Wilma Patricia. **O cânone mínimo**: o Bildungsroman na história da literatura. São Paulo: Editora UNESP, 2000.

MACHADO, Ubiratan. **A vida literária no Brasil durante o romantismo**. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2001, p.54.

MALIGO, Pedro. Ruínas idílicas: a realidade amazônica de Dalcídio Jurandir. Revista USP – n.13 (1992): Amazônia.

MARTINS, Wilson. Crítica dialética. O Globo, Caderno Prosa e Verso, 25.09.1999.

MAZZARI, Marcus Vinicius. Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister: um magnífico arco-íris “na história do romance. **Literatura e Sociedade**, Dossiê Romance de Formação: caminhos -e descaminhos do herói (I). Ano 27. p. 12-30. Jan/Jun. 2018.

MENEZES, Bruno de. **Chove nos campos de Cachoeira**. [S.l., 1941]. In: BARBOSA, Wilson Ferreira. **A recepção crítica da obra de Dalcídio Jurandir**: Rio de Janeiro e Belém do Pará (1940-1980). 2016. 193f. Dissertação (Mestrado) – Teoria da Literatura, Programa de Pós-

Graduação da Faculdade de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 2016. p. 79.

MENEZES, F.; NETO, M. PRESSLER, G. (Org.) **Dalcídio Jurandir**: bibliografia geral e estudo crítico. La Coruña-Espanha, 2014.

MORAES, Eneida de. Dalcídio Jurandir. O romancista paraense. Criaturada grande de Marajó, Ilhas e Baixo Amazonas. Aristocracia de pá no chão. In: **Asas da Palavra**, v. 3, nº 4, 1996. p. 49-51.

MOREIRA, Alex Santos. **Narradores do Extremo-Norte**: o ciclo romanesco de Dalcídio Jurandir / Alex Santos MOREIRA. — 2021. 286f. Orientador(a): Profª Dra. Marli Tereza Furtado. Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Letras, Instituto de Letras e Comunicação, Universidade Federal do Pará, Belém, 2021.

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

NUNES, Benedito; PEREIRA, Ruy; PEREIRA, Soraia Reolon (Orgs.). **Dalcídio Jurandir**: romancista da Amazônia. Belém: SECULT; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2006.

NUNES, Benedito. Do Marajó ao arquivo: breve panorama da cultura no Pará. Organização Victor Sales Pinheiro. — Belém: Secult: Ed. Ufpa, 2012.

PINHEIRO, Lucilia Lúbia de Sousa. **Cinzas do Norte, de Milton Hatoum, um romance de formação** / Lucilia Lúbia de Sousa PINHEIRO. — 2018. 90 f. Orientador(a): Prof. Dr. Gunter Karl Pressler. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Letras, Instituto de Letras e Comunicação, Universidade Federal do Pará, Belém, 2018.

PIZARRO, Ana. **Amazônia**: as vozes do rio: imaginário e modernização. Tradução Rômulo Monte Alto. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

PRESSLER, Gunter. *Poeta, Príncipe, L'Écrivain. A Poética do Narrar de Dalcídio Jurandir*. Tese de Livre Docência 2022.

PRESSLER, Gunter. Da análise estrutural da narrativa (1996) à Narratologia de Wolf Schmid (2014). Um breve histórico (também da terra brasilis). **Nova Revista Amazônia**, ano V, v. 3, p. 101-111, 2018.

PRESSLER, Gunter Karl. **Dalcídio Jurandir**: Bibliografia Geral e Estudos Críticos (p. 88). Edição do Kindle. 2014.

PRESSLER, Gunter. Dalcídio Jurandir – João Guimarães Rosa. A crítica literária diante do romance de nova feição regionalista. **Asas da palavra** – revista de Letras – Belém: Unama, v. 13 n. 26, 2010/2011.

PRESSLER, Gunter. O Romance de Formação na Literatura Amazônica. In: Encontro ABRALIC na Amazônia, 1., 2002. **Anais...**, Belém. Belém: UNAMA, 2002, v. 1.

REIS, Carlos. Dicionário de Estudos Narrativos. Almedina. 1988.

REUTER, Yves. **Introdução à análise do romance**. 2ªed. – São Paulo: Martins Fontes, 2004.

ROSENFELD, Anatol. **Reflexões sobre o romance moderno**. Texto/Contexto I. São Paulo: Editora Perspectiva, 1996.

RUFFATO, Luiz. Memórias coletivas. In: BRAIT, Beth. **A personagem**. 9. Ed. – São Paulo: Contexto, 2017.

SALES, Germana Maria Araújo. Folhetins: uma prática de leitura no século XIX. **Revista Entrelaces**, Fortaleza, p. 46, ago. 2007.

SCHMID, Wolf *et al.* **Handbook of Narratology**. Berlin: De Gruyter 2009.

SCHMID, Wolf *et al.* **The living handbook of narratology**. Disponível em: http://hup.sub.uni-hamburg.de/lhn/index.php/Main_Page 2009. Acesso em: 10 nov. 2019.

SCHMID, Wolf. **Elemente der Narratologie**. Berlin: De Gruyter, 2014.

SCHMID, Wolf. **Mentale Ereignisse. Bewusstseinsveränderungen in europäischen Erzählwerken vom Mittelalter bis zur Moderne**. Berlin: De Gruyter. 2017. (Narratologia, Vol. 58).

SCHOPENHAUER, A. **O mundo como vontade e como representação, primeiro tomo**. Tradução, apresentação, notas e índices de Jair Barboza. 2. ed. São Paulo: Editora Unesp, 2015.

SODRÉ, Nelson Werneck. Um romance da Amazônia. **Argumentos**, Rio de Janeiro, 1948. In: BARBOSA, Wilson Ferreira. **A recepção crítica da obra de Dalcídio Jurandir**: Rio de Janeiro e Belém do Pará (1940-1980). 2016. 193f. Dissertação (Mestrado) – Teoria da Literatura, Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 2016. p. 85.

SODRÉ, Nelson Werneck. **História da Literatura Brasileira**. 9ªed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1995.

TODOROV, Tzvetan. **As estruturas narrativas**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

VOLOBUEF, Karin. **Frestas e arestas**. A prosa de ficção do romantismo na Alemanha e no Brasil. São Paulo: Fundação Editora da UNESP(FEU) 1999.

WATT, Ian. **A ascensão do romance**: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding. - São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

WELLEK, René. **Conceitos de crítica**. São Paulo: Cultrix, 1963.

ZOLA, Émile. O Naturalismo no texto. In: _____. **O Romance experimental e o Naturalismo no teatro**. Tradução de Ítalo Caroni e Célia Berretini. São Paulo: Perspectiva, 1982.

ANEXOS

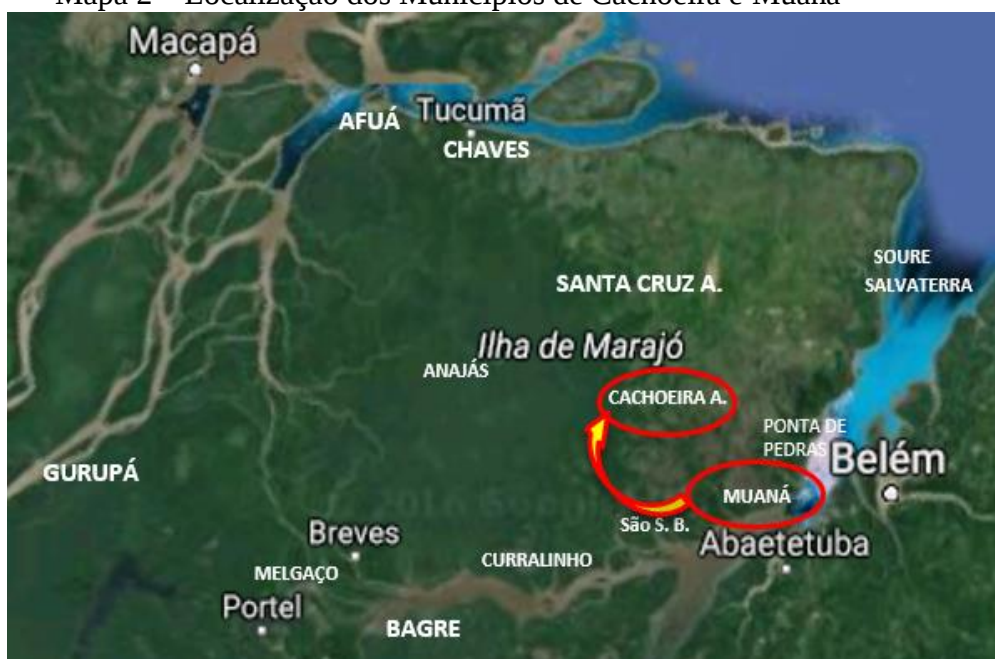
ANEXO 1 – MAPAS

Mapa 1 – Localização dos Municípios de Cachoeira e Ponta de Pedras



Fonte: Google Maps, adaptado pelo autor (Acesso em: 03 abr de 2023).

Mapa 2 – Localização dos Municípios de Cachoeira e Muaná



Fonte: Google Maps, adaptado pelo autor (Acesso em: 03 abr de 2023).