



UNIVERSIDADE FEDERAL DO MARANHÃO - UFMA
CENTRO DE CIÊNCIAS, EDUCAÇÃO E LINGUAGENS DE BACABAL - CCEL

MARIA DO SOCORRO PAIXÃO DOS SANTOS

**O NARRADOR EM *CHOVE NOS CAMPOS DE CACHOEIRA*, ROMANCE DE
DALCIDIO JURANDIR**

BACABAL
2024

MARIA DO SOCORRO PAIXÃO DOS SANTOS

**O NARRADOR EM *CHOVE NOS CAMPOS DE CACHOEIRA*, ROMANCE DE
DALCIDIO JURANDIR**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras de Bacabal (PPGLB), do Centro de Ciências, Educação e Linguagens (CCEL) da Universidade Federal do Maranhão (UFMA), como requisito obrigatório para o título de Mestre em Letras.

Linha de Pesquisa: Literatura, Cultura e Fronteiras do Saber

Orientador: Prof. Dr. Fábio José Santos de Oliveira

Ficha gerada por meio do SIGAA/Biblioteca com dados fornecidos pelo(a) autor(a).
Diretoria Integrada de Bibliotecas/UFMA

Paixão dos Santos, Maria do Socorro.

O NARRADOR EM CHOVE NOS CAMPOS DE CACHOEIRA, ROMANCE DE DALCIDIO JURANDIR / Maria do Socorro Paixão dos Santos. - 2024.

66 p.

Orientador(a): Fábio José Santos de Oliveira.

Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-graduação em Letras - Bacabal, Universidade Federal do Maranhão, Ppqlb - Bacabal, 2024.

1. Dalcídio Jurandir. 2. Chove Nos Campos de Cachoeira. 3. O Narrador. 4. Romance de 30. I. Santos de Oliveira, Fábio José. II. Título.

MARIA DO SOCORRO PAIXÃO DOS SANTOS

**O NARRADOR EM *CHOVE NOS CAMPOS DE CACHOEIRA*, ROMANCE DE
DALCIDIO JURANDIR**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras de Bacabal (PPGLB), do Centro de Ciências, Educação e Linguagens (CCEL) da Universidade Federal do Maranhão (UFMA), como requisito obrigatório para o título de Mestre em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Fábio José Santos de Oliveira.

Aprovada em 27 de agosto de 2024.

COMISSÃO EXAMINADORA

Prof. Dr. Fábio José Santos de Oliveira (PPGLB-UFMA)

Prof. Dr. Rubenil da Silva Oliveira (UFMA)

Prof. Dr. André Barbosa de Macedo (UFPA)

IN MEMORIAM

DIAS, MESES, ANOS, VIDAS.

Osmarino Cardoso (pai), homem que sempre soube se portar com seu jeito simples de ser. Carpinteiro, pedreiro, batalhador, que saía de casa às vezes só com um simples café preto para mais um dia de trabalho, para final da semana, ter o que pôr na mesa. Nem sempre era o suficiente, mas ainda assim, mantinha-se íntegro incapaz de levar um prego do serviço para casa. Tinha pouco estudo, porém, tinha uma memória de dar inveja. Sabia calcular com uma facilidade, que se a calculadora não fosse um objeto e pudesse pensar, aiai... Ficaria intrigada com ele. É sério. Ele teve a proeza de poder ser avô e bisavô em vida. Como avô, ele procurou ser melhor ainda de que como pai, pois o mundo tinha muitos caminhos tortos a oferecer a eles, e ele sempre se preocupava. Dizia aos netos que eles tinham que sempre honrar o nome que tinha, para que pela birra que saísse, sempre tivesse aberta quando os mesmos quisessem entrar. Sempre dizia: “estude, que você será capaz de ir aonde quiser”. Sua estrada foi longa, honrosa e com certeza estará sempre aqui, pois nossas vitórias fazem parte de seus ensinamentos.

Além do meu pai, hoje agradeço por ter feito parte de minha vida o Meu irmão Osmarino Filho. Esse sou suspeito para falar, mas era um prodígio. Com quatro anos sabia ler e escrever perfeitamente, cedo começou a escrever a sua história. Ele era um poeta, cabeleireiro, estilista, maquiador, carnavalesco, coreógrafo, filho que tinha um amor incondicional pela mãe. Em suma, ele era “O cara”. Porém, teve seu caminho interrompido pelas adversidades da vida. Mas creio que por ter tantas habilidades, Deus o levou para perto dele para ajudá-lo com esse aqui. É nisso que creio e que me conforta pela sua brevidade entre nós.

E para finalizar esse momento in memória, não poderia deixar de falar da minha irmã Maria do Carmo. Que esse ano, nos deixou. Essa foi educadora, filha, mãe, avó e tia. Quem muito batalhou e sozinha, pois cedo sabia de um problema congênito no coração e não falou pra família, exceto para sobrinha. A família só soube, quando além do coração, apareceu uma enxurrada de enfermidades. Mas ela não desistiu lutou dia após dia. Mas sua grande dor não eram as enfermidades, mas sim, ter que se afastar do que mais amava que eram as salas de aulas, os alunos, para quem se dedicava o que muitos educadores não têm ideia do que seja. Com isso, ela teve que se reinventar e foi no artesanato que ela encontrou seu acalento. Fazia laços infantis com uma perfeição, era um mais lindo que o outro. Era o que lhe restava como profissão e ocupação diante de sua condição clínica. Lutou o quanto pode, mas seu coração cresceu, cresceu tanto, que não coube dentro dela. Mas, penso pelo lado positivo, penso que seu coração cresceu para caber tanto amor que ela tinha pela sua família, mas principalmente pela

profissão mais linda que ela tinha e já não podendo exercer como outrora “a arte de educar”.

Dedico a eles parte da minha conquista, que ora esse texto faz parte. Pois, cada um contribuiu à sua maneira, para que eu esteja onde estou hoje.

Hoje estou aqui, com mãos trêmulas, porém, com passos firmes, por mais essa vitória, que não é só minha, é de cada um que ora me estendeu a mão, ora me carregou, ora me ensinou a andar, ora me ensinou a amar.

A MINHA ETERNA GRATIDÃO.

AGRADECIMENTOS

A Deus por iluminar os meus caminhos.

A meus pais o dom da vida, o crédito os quais viram na educação mudanças de vida social, mesmo estando eles sem nenhuma condição financeira para nos alimentar, nos vestir, nos calçar, enfim, foram guerreiros nessa estrada da vida entre doces e amargos dias.

A meus filhos que acreditaram na minha luta cotidiana, e viram através das olheiras murchas as noites mal dormidas, mas entenderam que para alcançar a vitória precisamos passar pelo amargor da derrota.

A meus netos o colo invertido, os risos, o carinho, o aconchego, sem eles eu não teria forças para suportar as dores dos tropeços.

A meus irmãos o empurrão da certeza de que muito preciso para chegar ao topo da vitória e construir sonhos concretos.

A todos os meus mestres que se dedicaram em alimentar os meus sonhos com os seus conhecimentos, com suas orientações e em particular ao Dr. Rubenil, professor, amigo que muito incentivou nessa caminhada entre os gigantes da arte literária.

A toda classe de mestrandos 2022, os sorrisos, as trocas de conhecimento, a luz em cada sombra da estrada desconhecida literária que atravessava o meu caminho. Em luz, Ednólia, Evany, Mikeias que sempre estavam atentos para as respostas das minhas dúvidas.

E com chave de ouro guardarei no baú da memória...

O meu Orientador, Professor Doutor José Fabio Oliveira dos Santos, que não desistiu de me orientar, quem sempre estava do meu lado nas horas mais difíceis de minha produção textual, um grande mestre que Deus colocou nos meus caminhos. Sem a sua orientação eu nada seria e não chegaria a lugar nenhum.

A MINHA ETERNA GRATIDÃO.



<https://www.facebook.com/casadeculturadalcidiojurandir/>

*Chove nos Campos de Cachoeira
e Dalcídio Jurandir já morreu.
Chove sobre a campa de Dalcídio Jurandir
e sobre qualquer outra campa, indiferentemente.
A chuva não é um epílogo,
tampouco significa sentença ou esquecimento.
Falei em Dalcídio Jurandir
como poderia falar em Rui Barbosa
ou no preto bem vindo da minha terra
ou em Atahualpa.
Sobre todos os mortos cai a chuva
com esse jeito cinzento de cair.
Confesso que a chuva me dói: ferida,
lei injusta que me atinge a liberdade.
Chover a semana inteira é nunca ter havido sol
nem azul nem carmesim nem esperança.
É eu não ter nascido e sentir
que tudo foi roto para nunca mais.
Nos Campos de Cachoeira-vida
chove irremissivelmente.*

Carlos Drummond de Andrade. "Canções de Alinhavo".

*“Nos Campos de Cachoeira-vida
“chove irremissivelmente.”.*

Carlos Drummond de Andrade.

RESUMO

A presente pesquisa como objetivo geral analisar o narrador e o foco narrativo em *Chove nos campos de Cachoeira* (1941), primeiro romance do escritor paraense Dalcídio Jurandir (1909-1979). O autor colocou como questão em sua obra inaugural a qualidade de vida dos habitantes marajoaras, um espaço geográfico desprovido de recursos e valores político-administrativos na época da publicação de sua obra. A narrativa apresenta duas personagens centrais: o adolescente Alfredo, que via na educação perspectivas de ascensão de vida, e o seu irmão Eutanázio, que nutria um amor doentio por Irene. A estrutura da narrativa apresenta muitas oscilações na focalização dos eventos entre uma personagem e outra. Diante dessas mudanças do foco narrativo, analisou-se qual posição ocupa o narrador em *Chove nos Campos de Cachoeira* e as possíveis implicações na fatura narrativa com o romance da década de 30, seguindo a classificação formulada por Luís Bueno, qual seja: o tempo da inquietação, a plena polarização e o tempo da dúvida. Nessa abordagem, tomamos ainda como referencial teórico: Davi Arrigucci Jr. (1998), Carvalho (1981), Friedman (2002), Leite (2002), Luís Bueno (2015), Alfredo Bosi (2013) e José Aderaldo Castello (2004).

Palavras-chave: Dalcídio Jurandir; *Chove nos Campos de Cachoeira*; O narrador; Romance de 30.

RÉSUMÉ

La présente recherche avait pour objectif général d'analyser le narrateur et l'orientation narrative de *Chove nos campos de Cachoeira* (1941), le premier roman de l'écrivain brésilien Dalcídio Jurandir (1909-1979). L'auteur pose comme problématique dans son ouvrage inaugural la qualité de vie des habitants de Marajoara, un espace géographique dépourvu de ressources et de valeurs politico-administratives au moment de la publication de son ouvrage. Le récit présente deux personnages centraux : l'adolescent Alfredo, qui voyait des perspectives d'avancement dans la vie à travers l'éducation, et son frère Eutanázio, qui avait un amour malsain pour Irène. La structure du récit présente de nombreuses oscillations dans l'orientation des événements entre un personnage et un autre. Compte tenu de ces changements dans l'orientation narrative, nous avons analysé la position qu'occupe le narrateur dans *Chove nos Campos de Cachoeira* et les implications possibles dans le récit narratif avec le roman des années 1930, en suivant la classification formulée par Luís Bueno, à savoir : le temps de l'agitation, la polarisation totale et le temps du doute. Dans cette approche, nous prenons également comme références théoriques : Davi Arrigucci Jr. (1998), Carvalho (1981), Friedman (2002), Leite (2002), Luís Bueno (2015), Alfredo Bosi (2013) et José Aderaldo Castello (2004).

Mots-clés: Dalcídio Jurandir; *Chove nos Campos de Cachoeira* ; Le narrateur; Romance des années 30.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	13
1 AS QUESTÕES DO NARRADOR	17
2 OS NARRADORES DE 30	26
2.1 OS TRÊS TEMPOS DO ROMANCE DE 30	28
2.1.1 Os precursores	29
2.1.2 O tempo da inquietação	30
2.1.3 Plena polarização	31
2.1.4 O tempo da dúvida	33
2.2 O ROMANCE DE DALCIDIO JURANDIR	34
3 O NARRADOR EM CHOVE NOS CAMPOS DE CACHOEIRA	38
3.1. O UNIVERSO DERRUÍDO DE ALFREDO	38
3.2 A SAGA DE EUTANÁZIO	41
CONSIDERAÇÕES FINAIS	63
REFERÊNCIAS	65

INTRODUÇÃO

O romance *Chove nos Campos de Cachoeira* (1941), de Dalcídio Jurandir (1909-1979), transcende o limite de um escritor tido como regionalista. A sua narrativa não se limita a falar da arte literária, nem dos rios, nem das enchentes dos campos, nem da vida dos homens, das mulheres, idosos e crianças que circulam em sua obra. A fatura literária dalcidiana está pautada em uma literatura de mundo, que se estende da expressão amazônica ao universal. Com significativo destaque enfatiza Rosa Assis “ler a obra de Dalcídio Jurandir é sempre despertar para nova pesquisa, novo estudo, porquanto é abundante e rico o material folclórico e linguístico encontrado em cada página de seus romances” (Assis, 2004, p. 23).

Ao longo de sua narrativa, poder-se-ia considerar como uma notável personagem, mágica e sonhadora, nascida das matas amazônicas, o tucumã, palmeira nativa da região amazônica, que deu ao menino Alfredo, ferido e sonhador, um caroço, símbolo mágico que está presente do princípio ao fim da narrativa: “[...] voltou muito cansado. Os campos o levaram para longe. O caroço de tucumã o levava também. Aquele caroço que soubera escolher entre muitos no tanque embaixo do chalé” (Jurandir, 1995, p. 15).

Alfredo, personagem furtivo, tímido, no entanto capaz, na companhia do seu caroço de tucumã, atravessa a realidade do seu tempo para se defrontar com outras realidades, quando se questiona ser filho de uma negra (Dona Amélia) amasiada com um branco, seu pai (Major Alberto). Imaginava a vila toda rindo dos dois caminhando juntos. Sentia vergonha de si mesmo e, no seu mundo faz de conta, se desloca buscando as respostas que possam atender às suas inquietudes: “Ficar assim como se pela primeira vez, de repente, compreendesse que tinha mãe, a primeira e real sensação que era filho, de que brotara, de súbito, daquela carne escura” (Jurandir, 1995, p. 20).

Observa-se que o narrador em si mesmo questiona o posicionamento social de Alfredo e a sua identidade mestiça com distâncias de mundo. E para dar sequência à cena de inquietações do menino, o narrador se ausenta para que a personagem retome seus pensamentos e reflita qual posição deverá ser tomada diante da cena que Alfredo confronta em não aceitar a negritude de sua mãe, bem como compreender essa relação entre os seus pais com relação à cor entre ambos. A técnica dalcidiana abandona sutilezas clássicas, o que não torna a sua narrativa menor. Mesmo se ela for analisada como um romance autobiográfico (Dalcídio com o pequeno Alfredo) se perceberá que nela reside a sensibilidade histórica de homens e mulheres amazônicos narrados pelo escritor.

O narrador em *Chove nos Campos de Cachoeira* não só narra os fatos presentes na região marajoara, mas também narra os fatos externos da sua região. O escritor se lança em projeto estético, mudando o juízo de valor atribuído pela crítica literária em relação aos escritores regionalistas, como se observa em Franklin Távora (1842-1888), escritor nordestino, no prefácio de sua obra *O Cabeleira*:

As letras tem, como a política, certo caráter geográfico; mais no Norte, porém, do que no Sul, abundam os elementos para a formação de uma literatura brasileira, filha da terra. A razão é óbvia: o Norte ainda não foi invadido como está sendo o Sul de dia a dia pelo estrangeiro (*apud* Bosi, 2012, p. 154).

Diante disso, esta dissertação tem como objetivo analisar o narrador em *Chove nos campos de Cachoeira* (1941), de Dalcídio Jurandir, e as estratégias utilizadas por ele ao longo da narrativa. Este estudo não é o primeiro a se dedicar sobre a análise do narrador no romance *Chove nos Campos de Cachoeira* de Dalcídio Jurandir. Neste sentido, pretende-se somar aos estudos já realizados sobre o romancista marajoara. Alex Santos, na fatura de sua tese intitulada *Narradores do extremo norte: o ciclo romanesco de Dalcídio Jurandir* (2021), argumenta que as obras dalcidianas apresentam um acabamento formal que as coloca entre as melhores da nossa literatura.

A dissertação está dividida em três capítulos. O primeiro capítulo aborda a tipologia do narrador proposta por Norman Friedman (2002), identificamos que, no romance *Chove nos Campos de Cachoeira*, Dalcídio apresentou algumas categorias de narrador: o narrador onisciente seletivo múltiplo, o qual assume o *status* principal da narrativa, e por possuir visões diversas no curso da narração sobre as ações que são atribuídas a suas personagens e por utilizar o discurso indireto livre, tende a influenciar o leitor a formular posicionamentos sobre suas opiniões. Apesar de a história vir diretamente da mente das personagens e do predomínio da cena, o autor traduz os pensamentos, as percepções e os sentimentos filtrados das mentes das suas personagens.

O narrador como testemunha: formado por personagens que para dar seguimento na narrativa contam as suas histórias, e através desse estado de memorização o seu eu aparece como interno na narrativa por viver os acontecimentos. E por ser um eu testemunho, o seu ângulo de visão é limitado. Desse modo, como personagem secundária, e por estar distante dos acontecimentos esse narrador não sabe o que se passa na cabeça dos outros, portanto, só pode servir-se das informações. (Leite, 2002, p. 38).

O narrador protagonista, personagem central, que não tem acesso ao estado mental das demais personagens, podendo utilizar a cena ou o sumário; desse modo narra de um centro fixo,

como se os fatos fossem exclusivos a suas percepções, aos seus pensamentos e sentimentos, e com isso pode situar o leitor tanto próximo quanto distante da história.

Neste capítulo, ainda teremos postulações de Davi Arrigucci Junior (1998), a respeito da teoria da narrativa, em discutir que a questão do como narrar, nos leva ao problema da narrativa e do narrador: - será que é possível narrar? Questão que atravessou a história literária no século XX, tendo em vista a complexidade dos modos da narração, da posição do narrador, de qual ângulo ele fala e de quais canais ele utiliza para narrar, sobretudo, a distância em que ele se coloca para o leitor.

No segundo capítulo, iremos dialogar com Luís Bueno sobre a sua classificação dos três tempos do romance de 30 e nessa abordagem observar no romance dalcidiano a relação de sua obra com as três proposições formuladas por Bueno presentes em *Chove nos Campos de Cachoeira*: o tempo da inquietação, a plena polarização e o tempo da dúvida, na obra, nos diálogos entre as personagens e as cenas a elas descritas pelo narrador. E ainda as afirmações de Castello (2004), argumentando que a partir da década de 30 os romancistas passam a descrever com maior focalização a realidade brasileira, a representação do universo humano, agravado pela exploração latifundiária, a qual sujeita o homem à exploração para a sua sobrevivência.

No terceiro capítulo, realizamos uma análise da obra *Chove nos Campos de Cachoeira*, narrativa na qual o estilo e a linguagem ocupam posições singulares retratando uma Amazônia com temas reais: problemas sociais, políticos, educacionais e econômicos que o autor enfatiza a partir das suas dores, das suas percepções. A partir dos campos alagados, o narrador apresenta os conflitos existenciais de toda uma coletividade, no entanto, centra o seu foco narrativo em duas personagens centrais: o menino Alfredo buscando a cidade para evoluir culturalmente e Eutanázio, vagando nos campos em busca do amor de Irene. A obra nos apresenta muitas investigações, no entanto, a nossa pesquisa priorizou analisar o foco narrativo em Eutanázio, personagem que nutre três sentimentos que o envolvem em tensos conflitos: o amor, a dor e a morte.

No romance *Chove nos Campos de Cachoeira*, o desenvolvimento da narrativa flui em tempo cronológico, os discursos giram em torno dos acontecimentos relatados pelas personagens em coletividade. O narrador não se coloca alheio aos problemas da coletividade. As afinidades entre o coletivo das trocas de favores, a domesticação, e relação homem e natureza, as doenças, dentre outras situações.

O ponto de vista geográfico-literário em Dalcídio Jurandir aponta esse conhecimento do escritor da necessidade de políticas públicas. A sífilis, a gripe espanhola e a malária, além das

causas naturais pela interferência do homem, a poluição do ar advinda das queimadas para o plantio do capim para o gado, a contaminação da água e do solo, tudo isso foi inserido no curso da narrativa associada às condições sociais, econômicas e culturais da coletividade.

A importante contribuição do escritor para a literatura moderna, entre outras, este em destacar esse mapa geográfico-literário construído por ele em sua produção denominada de *extremo Norte*, o qual nos permite fazer uma leitura mais atenta a respeito das transformações da paisagem natural em vista das ocupações desordenadas com a grilagem e o latifúndio, grupos que contribuíram significativamente para a formação de classes subalternas na região marajoara.

Dalcídio é um contador de histórias do seu tempo, descrevendo o homem, a sua cultura, o conhecimento que passou de geração em geração, contando histórias, os seus valores, os seus costumes, as suas crenças, as quais desencadearam formações de outras culturas e através delas consequências, gerando as perdas das culturas locais na coletividade proporcionando diferentes comportamentos entre os membros da coletividade da vila de Cachoeira.

Dessa maneira, consideramos ser relevante este estudo como um pedaço do chão da Amazônia a somar com as pesquisadas já realizadas sobre o romancista paraense Dalcídio Jurandir, possibilitando documentar a relevância da sua fatura narrativa, sobre o homem marajoara.

1 AS QUESTÕES DO NARRADOR

Para Arrigucci (1998, p. 9), a narração é um assunto “muito amplo, complexo e inesgotável”. O mundo da imaginação humana é bastante antigo. Narrar é uma arte humana. Narrar é colocar-se no mundo diante dos semelhantes para colorir a existência humana. Como afirma o autor quem narra, narra sempre num tempo passado, e, dessa forma, o narrador vai se posicionar no seu tempo imaginável, ou no tempo presenciado.

A questão de como narrar, que coloca o problema do narrador, atravessa também toda a história da literatura. Será possível narrar? Essas e outras questões estão relacionadas diretamente ao narrador, que se destacou como peça fundamental para as análises das narrativas modernas. Sobretudo, quem é o narrador? De qual ângulo ele se posiciona? Quais as suas intervenções e demandas no fluxo de consciência das suas personagens?

O escritor posiciona um narrador em primeira ou em terceira pessoa. Por vezes, esse narrador desaparece da narrativa, deixando o leitor com dúvidas sobre quem está falando na narrativa. Nos tempos modernos, essa tem sido uma das maiores investigações no estudo da narrativa: colocar o problema do narrador como questão, ou seja, de quem conta a história.

Em *Foco narrativo e fluxo de consciência*, Alfredo Carvalho põe em foco o sentido e uso das expressões “ponto de vista” e “foco narrativo”. Esclarece que, das duas expressões, a mais antiga é “ponto de vista”, que provém da “linguagem relativa à arte da pintura” (Carvalho, 1981, p. 2). O ponto de vista é uma característica do narrador, daquele que narra à história, que pode ser um narrador em primeira pessoa, quando pertence a uma das personagens (principal ou coadjuvante), e também pode ser em terceira pessoa, quando este não pertence a uma das personagens e situa-se fora da história.

Nessa perspectiva, o ponto de vista está relacionado ao modo particular de o escritor desenvolver a sua história, o qual parte da criação da personagem A, vai seguindo as ações e as transforma em cenas, as quais vão requerer a presença de outras personagens B, C, D, etc. para o desenvolvimento da história.

Segundo Arrigucci (2002, p. 12), “quando se fala em ponto de vista, entende-se um conjunto de questões relacionadas ao problema do narrador, ou seja, da relação do narrador e o narrado, ou da enunciação e do enunciado.” Para os herdeiros do estruturalismo, trata-se da relação entre discurso e a história, cuja extensão da questão remonta a Aristóteles, no livro III da *Poética*:

O pensamento de um mesmo objeto, pelos mesmos meios, pode ser imitado de modos diferentes: pode-se imitá-lo contando simplesmente (pela boca de um terceiro, como

faz Homero ou mantendo a própria personalidade sem mudar), ou mostrando as pessoas agindo, como em ato. (*apud* Arrigucci, 2002, p. 13).

Aristóteles pressupõe que a finalidade do ponto de vista é contar de forma sucessiva os acontecimentos por um narrador em primeira pessoa, ou um narrador em terceira pessoa, isto é, na arte de contar uma história, está implícita uma voz “narrando diretamente àquilo que aconteceu, ou mostrando dramaticamente como aconteceu na forma de uma cena.” (Arrigucci, 2002, p. 13).

Esse discurso de oposições foi observado por vários teóricos, tratando o modo indireto como sumário narrativo, e o modo direto como cena, afirma Arrigucci. A questão é o que se descreve desde Aristóteles sobre a ideia de uma história ser mostrada com exageros como verdade artística sem quebra de ilusão ficcional, discurso este que muitos romancistas contemporâneos se posicionam sobre os procedimentos narrativos. Nesse sentido, Norman Friedman vai apresentar na década de 50, em seu artigo publicado na revista da *Modern Language Association* dos estados Unidos, o ponto de vista na ficção.

Para Arrigucci (2002), muitos são os problemas que envolvem a técnica ficcional, haja vista que há diferentes modos de narrar. Sobre qualquer coisa que se vá contar, se coloca como problema: quem vai ser o narrador, de quem será a voz narrativa, quem falará com o leitor, se a voz narrativa será em primeira pessoa, ou se falará em terceira pessoa. Ou seja, narrar qualquer coisa torna-se uma questão em aberto para muitas possibilidades interrogativas sobre quem está ou quem foi, ou se a história se conta por si mesma. Soma-se aos problemas que envolvem a técnica ficcional a escolha de um ângulo para se contar a história, e da posição autoral: como narrador autoral, ou um narrador onisciente que pode estar dentro da personagem, ou na frente da personagem, ou atrás da personagem, ou vendo a história de cima, ou reconstruindo a história do passado como fazem os narradores de Balzac:

A escolha da técnica, do ponto de vista, nunca é inocente. Escolher um ângulo de visão ou uma voz narrativa, ou um modo direto ou indireto, tem suas implicações de outra ordem, ou seja, toda técnica supõe uma visão do mundo, supõe dimensões outras, questões que são problemas do conhecimento, epistemológicas, questões que podem ser também metafísicas, ontológicas, como no caso do sujeito deslizante na historinha de Chuang-Tzu. (Arrigucci, 2002, p. 20).

Para Arrigucci (2002), na escolha da técnica, instituem-se valores, ou seja, ela não é inocente, tem conhecimento de mundo ou mundos. Nessa perspectiva, “a escolha do narrador é um dos fatos decisivos da ficção e da sua interpretação, da articulação orgânica que há entre técnica e temática na obra ficcional” (Arrigucci, 2002, p. 20). Um dos problemas básicos do

ponto de vista é o canal que será utilizado na história que pode dificultar o leitor a ter acesso às informações propostas na narrativa e colocar-se distante da história.

O narrador sabe o que vai contar. O homem, por natureza, é um contador de histórias. O narrador é, em sentido amplo, o transformador da história da própria existência, o culpado da falência da narrativa oral, segundo Walter Benjamin, num ensaio publicado em 1936 (“O narrador”), seria o desaparecimento da narrativa oral:

Por mais familiar que seja seu nome, o narrador não está presente entre nós, em sua atualidade viva. Ele é algo de distante, e que se distancia ainda mais. Descrever um Leskov como narrador não significa trazê-lo mais perto de nós, e sim, pelo contrário, aumentar a distância, os traços grandes e simples que caracterizam o narrador se destaca nele, ele. Ou melhor, esses traços aparecem, como um rosto humano ou um corpo de animal aparecem num rochedo, para um observador localizado numa distância apropriada e num ângulo favorável. (Benjamin, 2012, p. 213).

As observações de Walter Benjamin (2012) suscitam a importância do conhecimento cotidiano para o ato de narrar e, incluem-se, ainda, à distância e o ângulo da observação como peças fundamentais para o narrador. A partir de então, o narrador se torna corpo e alma para contar o que viu, ou ouviu, ou posicionar-se em demasiada distância, mas sem perder o poder das suas objetivações. O seu olhar vai estar sempre em trânsito, para captar o que ocorre a seu redor e ao redor das suas personagens.

Por mais distante que possa estar o narrador narrando os fatos que ocorreram ele vai estar sempre perto dos acontecimentos, tecendo as suas considerações para o enriquecimento do tempo da enunciação ao tempo de enunciado:

Cria-se um problema da possibilidade de narrar com adequação aos fatos, ou seja, de narrar com verdade. Então, se eu começo a discutir a questão do foco narrativo, realmente eu começo a discutir uma questão epistemológica da possibilidade de conhecimento real ou de verdade na narrativa. E também da verdade enquanto questão ontológica ali posta implicitamente. Começo a discutir se estou me adequando aos fatos, ao narrar. E depois começo a discutir que fatos são esses em si mesmo. (Arrigucci, 1998, p. 28).

A posição do narrador no romance contemporâneo, para Adorno, é muito complicada, por estar diante de um paradoxo: o narrador se perdeu tentando narrar alguma coisa para o leitor. O encantamento transformou-se em distância temporal ao senso aconselhador: “dependente do livro e do leitor solitário, o romance dá as costas a tradição da épica oral e, fixando-se na travessia individual, torna fato a própria insuficiência da sabedoria que fazia do narrador tradicional o homem do bom conselho” (Arrigucci, 1998, p. 30).

O narrador na arte de narrar entrou em declínio a partir do início do século XX, por conta dos avanços das forças de produção capitalista, podemos pensar que o escritor,

percebendo essas mudanças no curso da história literária, passou a conceituar o narrador a partir do ponto de vista da narrativa, objetivando identificar quem realmente se coloca na posição de narrador, o qual deixa os rastros de quem está na frente, ou por trás das personagens, uma presença onisciente que constrói o sumário, analisa as cenas e o ângulo no qual deve posicionar-se.

A questão do foco narrativo tem suscitado nas últimas décadas muitos questionamentos na leitura de romances e de outros gêneros literários. Questão que tem atraído muitos olhares de estudiosos e de críticos para a leitura da obra literária e sua estrutura composicional (espaço, tempo, enredo e personagens), bem como do encadeamento das manifestações discursivas que vão dar sentidos e efeitos à história narrada.

Dentre esses elementos estruturais da narrativa, a figura do narrador é bastante oscilante, já que pode estar dentro ou fora da narrativa, pode assumir uma posição de personagem para observar, registrar e comentar os fatos, pode narrar através de um eu inconformado com as ambientações presentes resultantes de conflitos passados, pode situar-se em terceira pessoa e pode ainda posicionar-se como um múltiplo seletivo onisciente.

É a partir dessa mudança do foco sobre uma ação de uma ou mais personagens que o narrador entra e constrói ou não as suas interferências, observando ou participando das cenas em foco, passando ou não a emitir opiniões sobre o que está implicado no texto. A questão do foco narrativo recai sobre o ponto de vista de quem vai contar a história, ou seja, é o elemento determinante nesse processo, por ser ele o que vai classificar o tipo de narrador presente na narrativa.

De acordo com o pensamento de Leite (2002), a teoria do foco narrativo pode ser considerada como ponto de partida, a partir dos prefácios de Henry James, dos próprios livros do início de século XX, quando este autor estuda “a presença discreta de um narrador que, por meio do contar e do mostrar equilibrados, passa a dar a impressão ao leitor de que a história se conta por si própria” (James, 1948 *apud* Leite, 2002, p. 13)¹.

Nesse sentido e para esclarecer essas expressões a respeito do ponto de vista e do foco narrativo, apresentamos algumas conceituações no Quadro 1, abaixo. Dessa forma, podemos

¹ Henry James, escritor norte-americano, nascido em 1843 e morto em 1916, passou boa parte da vida na Inglaterra. Seus prefácios estão reunidos no livro póstumo *The Art of Fiction and Other Essays*. New York, Morris Robert, 1948.

ter uma boa compreensão dessas definições, de acordo com os estudos de Carvalho (1981, p. 2- 3).

Quadro 1 - Conceitos

Classificação	Ponto de vista	Foco narrativo
Dicionário de Caldas Aulete	Ponto que o pintor escolhe para pôr os objetos em perspectiva. Lugar alto, modo de ser entendido.	
Dicionário Webster	Posição particular para se avaliar ou se emitir opinião a respeito de alguma coisa.	
Cleanth Brooks e R.P. Warren	É usado para indicar as atitudes do autor. A mente que apresenta o material da história.	O ponto de partida da visão, deixado pelo narrador no material da sua narrativa. Foco como “centro”, “foco de interesse” e “foco de caracterização”.
Percy Lubbock	Com a publicação do livro <i>The Craft of Fiction</i> , publicado em 1921, deu-se total atenção ao aspecto narrativo como arte da ficção.	
E. M. Forster	O importante é o escritor nos convencer do que diz e admitir a multiplicidade do ponto de vista numa mesma obra.	

Fonte: Carvalho (1981).

Observa-se no quadro exposto que o ponto de vista e o foco narrativo são de fundamental importância nos estudos da narrativa, sobretudo este ponto de partida, que nasce estabelecendo, em particular, diferentes opiniões por meio dos acontecimentos. Como cita

Carvalho (1981), Forster admitiu a importância do ponto de vista, porém enfatizou que “o autor não deve recusar admitir a multiplicidade e variação do ponto de vista numa mesma obra” (Carvalho, 1981, p. 3).

Friedman se ocupa inicialmente em fazer a distinção entre contar (telling) e mostrar (showing) na arte narrativa, levando em conta a distinção de Lubbock entre cena e sumário.

Segundo Friedman:

A diferença entre narrativa e cena está de acordo com o modelo geral particular: sumário narrativo é um relato generalizado ou a exposição de uma série de eventos abrangendo um certo período de tempo e uma variedade de locais, e parece ser o modo normal, simples, de narrar; a cena imediata emerge assim que os detalhes específicos, sucessivos e contínuos de tempo, lugar, ação, personagem e diálogo, começam a aparecer. Não apenas o diálogo, mas detalhe concreto dentro de uma estrutura específica de tempo-lugar são os *sine qua non* da cena. (Leite, 2002, p. 26).

É a partir dessa distinção que Friedman vai classificar as suas tipologias, mostrando-nos “a predominância da cena, nas narrativas modernas, e do sumário, nas tradicionais” (Leite, 2002, p. 26). Ele ainda sistematiza os principais problemas para trabalhar o ponto de vista dentro do texto narrativo: 1) Quem fala ao leitor?, 2) De que posição (ou ângulo) narra?, 3) Que canais de informação usa o narrador para levar a história ao seu leitor?, 4) A que distância coloca ele o leitor em relação à história? (Carvalho, 1981, p. 8).

Para responder a essas questões, Friedman propõe as seguintes tipologias: a) onisciência interpretativa, b) Onisciência neutra, c) “eu” como testemunha, d) “eu” como protagonista, e) Onisciência seletiva múltipla, f) Onisciência seletiva, g) método dramático, h) câmera (Carvalho, 1981, p. 9).

Na onisciência interpretativa, Friedman procura fazer a distinção entre “narrativa sumária” e “cena imediata”. A sumária trata de uma sequência de acontecimentos que ocorrem por contar uma história em locais variados; já a cena imediata surge quando aparecem detalhes específicos e sucessivos de tempo, lugar, ação, personagens e diálogo, “condição da cena” (Leite, 2002, p. 26). A respeito da Onisciência interpretativa de Friedman, Carvalho argumenta que o autor usa esse método quando intervém no curso da narração para manifestar suas opiniões na narrativa.

A onisciência neutra se difere da onisciência interpretativa pela apresentação dos fatos de maneira objetiva. O autor se mantém neutro em omitir qualquer opinião, porém, é possível que este autor se manifeste por meio de uma das personagens, isto é, a personagem se revela um porta-voz desse autor. Por falta dessa intromissão direta, o autor posiciona-se na terceira pessoa.

Porém, essa ausência de voz direta não implica que o autor negue a sua presença. A sua voz está nas ações da cena, tendo em vista que o seu interesse é informar ao leitor que está presente em uma ou mais personagens dentro da narrativa. Essa é uma característica do autor onisciente: intervir quando se acha pronto para informar ao leitor sobre a sua presença na obra, e ainda que seja ele quem crie as cenas da forma como acha conveniente e não como as suas personagens desejam.

O “eu” como testemunha é uma das classificações de Friedman para a narrativa em primeira pessoa. Essa classificação pode ser alterada pela possibilidade de o narrador dialogar com várias personagens, de ter acesso a documentos importantes e de, por meio desses acessos, criar pontos de vistas diferentes das fontes de informação. O narrador testemunha está dentro da história narrativa e está envolvida nas ações com as principais personagens. É ainda uma testemunha que não acessa os estados mentais das outras personagens. É um autor que omite a sua onisciência com as outras personagens, no entanto, permite contar para o leitor o que ela está observando à sua volta e, através desse comportamento, permite que o leitor abstraia os pensamentos, os sentimentos e as percepções desse narrador que a tudo testemunha no curso da narrativa.

Já o “eu” protagonista não apresenta uma visão ampla, mas sim fixa e central. A desvantagem do “eu” protagonista em relação ao “eu” testemunha que vê tudo e participa é que o “eu” protagonista central apresenta uma visão limitada, o seu ângulo de visão é fixo. Não se trata, nesse sentido, de um observador, mas sim de um especulador de opiniões alheias. É um eu que conta a história em primeira pessoa e apresenta de forma resumida e direta todas as ações que ocorrem na narrativa. Mesmo este protagonista ocupando um lugar de curta ou longa distância, ele é visível no curso da história e pode ser encontrado em um determinado ponto da narrativa, como quem participar da cena ou do sumário (Leite, 2002, p. 44).

Para Carvalho, a onisciência seletiva múltipla apresenta os pensamentos de diversas personagens. Essa classificação adotada por Friedman afirma que:

[...] há na onisciência seletiva (simples ou múltipla) a “eliminação não somente do autor, que desaparecerá na moldura do ‘eu’ como testemunha, mas de todo e qualquer narrador”. “Neste caso”, diz ele, “o leitor não ouve a ninguém: a história vem diretamente através das mentes dos personagens, ao deixar ali a sua marca”. (Carvalho, 1981, p. 11).

O que Carvalho expõe sobre essa classificação de Friedman envolve uma grande progressão ao tratar da onisciência seletiva múltipla. Seguindo essa mesma linha de pensamento, Leite (2002, p. 47) argumenta que, da “passagem do narrador onisciente para o narrador testemunha, e para o narrador protagonista”, o que ocorre é a perda de alguém que

narra; e desse modo, a história vem da mente das personagens. Carvalho apresenta como exemplo de onisciência seletiva múltipla a obra de Virginia Woolf, *To the Lighthouse*:

Eles precisam encontrar uma saída. Poderia haver alguma maneira mais simples, algum modo menos laborioso, suspirou ela. Quando ela olhou no espelho e viu os seus cabelos grisalhos, as suas faces encovadas, aos cinquenta anos, pensou, talvez pudesse ter levado melhor as coisas – seu marido; o dinheiro; seu livro. (*apud* Carvalho, 1981, p. 12).

Friedman, ao fazer essa citação, põe em destaque que os fatos, ao serem apresentados, quanto ao método de interpretação de Auerbach, não deixam claro o movimento das ações das personagens na narrativa. Há de certa forma uma oscilação a qual confunde a interpretação do leitor em não identificar quem está presente na ação, e que ocorre não da forma que o autor os vê, mas da forma como “a personagem os sente numa sequência cênica” (Carvalho, 1981, p. 12). A afirmação de Carvalho refere-se a uma espécie de reflexão da própria personagem, quando esta abre os seus olhos e percebe que o espelho reflete os seus sinais vitais, mudando com o decorrer do tempo, detalhes que ela não percebia ou eram silenciados pela própria personagem, que omitiu ou não percebeu realmente que o tempo passou e deixaram as marcas no seu rosto, nos cabelos ao curso dos seus cinquenta anos.

Para Carvalho (1981, p. 12), “o termo ‘onisciência seletiva’ é insuficiente para caracterizar um método, seria mais adequado dizer ‘onisciência direta’, ou ‘onisciência imediata’”. Essa terminologia apresentada por Friedman, de onisciência seletiva múltipla, tem uma característica muito importante em comparação à onisciência seletiva: enquanto que na primeira, expõem-se os pensamentos de vários personagens, na segunda, fixa-se o pensamento de uma única personagem.

Segundo Carvalho, a classificação de câmera nos traz uma afirmação de Friedman muito importante a respeito da “visão absolutamente passiva e não interferente na câmera cinematográfica, em que ficaria totalmente eliminado o autor”. (Carvalho, 1981, p. 13). Nesse método, podemos observar que não é nada salutar, tendo em vista que, com a extinção do autor, vai ocorrer também a “extinção da ficção como arte” (Carvalho, 1981, p. 13). Um exemplo se vê na obra *Goodbye to Berlin*, de Christopher Isherwood, publicado em 1939:

Sou uma Câmera, com o obliterador aberto, registrando de maneira absolutamente passiva, sem pensar. Registrando o homem que se barbeia na janela oposta e a mulher de quimono que lava os cabelos. Algum dia, tudo isso deverá ser revelado, cuidadosamente impresso, fixado. (*apud* Carvalho, 1981, p. 13).

Para Friedman, esse método de exclusão do autor é aparente, tendo em vista que é o próprio autor que escolhe o que a câmera deve ver o que não deixa de ser um artifício literário: “a visão crítica do autor evidentemente aprovou o que deveria ter registrado” (Carvalho, 1981,

p. 13). Dadas as ambiguidades em que está sujeito o termo câmara, o ponto de vista será denominado como *registro causal*. Nesse sentido, tanto Friedman quanto Brooks e Warren “não aludem à possibilidade do emprego da narrativa em segunda pessoa” (Carvalho, 1981, p. 14), tal como faz Michel Butor em sua obra *La Modification* (Paris, 1957), com frases deste tipo: “você pôs o pé esquerdo... Você desliza através da estreita abertura... Seus olhos estão apenas meio abertos...”, frases que levam o leitor a habituar-se a esta forma de narrar (Carvalho, 1981, p. 14). Observa-se certo estranhamento nessas frases, visto que as obras estão quase sempre na primeira pessoa e/ou na terceira pessoa. Observação notável para os estudos no campo literário, que nos mostra possibilidades de se utilizar segunda pessoa nos romances, contos, etc.

Segundo a classificação formulada por Friedman, percebe-se que as ações das personagens na narrativa são transmitidas ao leitor através de um narrador, com visões diversas sobre o ponto de vista e o foco narrativo. E essa retomada de Friedman vai levar em conta a distinção entre cena e sumário, e passa a perceber o narrador como elemento fundamental para influenciar o leitor.

2 - OS NARRADORES DE 30

Na história da literatura brasileira, os anos 30 passaram por uma atmosfera no plano da cultura. O movimento de outubro² foi um eixo catalisador sobre o qual girou a cultura brasileira em buscar os elementos dispersos para uma nova configuração, do que houve antes e diferente de um depois, propiciando uma unificação cultural no âmbito das outras regiões do país.

Somente no caminhar dos anos 30 é que a sociedade brasileira de um modo em geral, passou a aceitar e apreciar, os elementos que até então estavam dispersos no âmbito da cultura literária brasileira, homens, mulheres e crianças que passam agora a vigorar nos romances como personagens principais, haja vista que no Brasil essa manifestação cultural em nível de socialização entre os eruditos era pequena, sobretudo nos espaços públicos devido às novas condições econômicas e sociais. O livro e o rádio foram os veículos que obtiveram maior desenvolvimento, tanto a nível intelectual quanto no artístico. Segundo Cândido (1984), essa difusão se desenvolveu graças à consciência ideológica dos intelectuais da época, o que anteriormente a 30 era quase inexistente. Nesse sentido, os anos 30 marcam um novo olhar quanto ao engajamento político, religioso e social no Brasil, até mesmo dos escritores que naquele momento não manifestavam uma consciência clara em sua obra de uma inserção ideológica da fisionomia do período no campo cultural e literário brasileiro.

Essas marcas estão presentes nos romances por excelência, retratando através de uma linguagem até então desconhecida a realidade nua e crua do regionalismo brasileiro. Marcas presentes nas obras de Abguar Bastos, Dalcídio Jurandir, Graciliano Ramos, Jorge Amado, Rachel de Queiroz e muitos outros romancistas que favoreceram através das suas narrativas subsídios para as nossas análises nessa produção dissertativa.

Além disso, os textos de ficção produzidos nos anos 30 estão sempre prontos para uma nova análise literária. E assim cada palavra que é dela produzida se traduz em novas narrativas sem com isso danificar a sua imagem ou transformá-la em objeto para outras formas de narrar.

Nos anos 30 o romance brasileiro passou por uma transformação quanto à estética literária. E por motivos vários, entre esses a pressão política. A polarização entre a extrema

² A Revolução de 1930 é um marco na história do Brasil, tendo distintas interpretações desde a sua deflagração até os dias atuais. A efeméride vem motivando uma série de eventos e uma vasta produção acadêmica, entre outros especialistas, de historiadores, sociólogos e cientistas políticos, que desenvolveram diferentes leituras, debates e revisões sobre tal acontecimento. De modo geral, essas interpretações têm refletido a respeito da relação entre Estado e sociedade, da “natureza” e da nomenclatura do movimento (golpe ou revolução), das composições e das motivações para a sua conformação, das rupturas, continuidades e transformações no Brasil e dos desdobramentos da Revolução de 1930 para a escrita da História e da memória sobre o período, além de estudos com foco nos principais personagens envolvidos. (Fraga, et al. 2022.p. 222).

direita e a extrema esquerda motivavam um novo estilo literário: artistas e escritores e outros intelectuais, dada as circunstâncias políticas da era Vargas, tomavam posições opostas uns dos outros com a pretensão de se tornarem plenamente autônomos.

Dessa forma, no Brasil dos anos 30, houve uma inversão de valores no campo literário, com a entrada da política na literatura. Essa afirmação fez com que umas parecessem superiores a outras. Segundo as análises de Bueno (2015), o valor estético não era ignorado no meio literário, no entanto, havia oposições dentro desse mesmo sistema entre o romance regionalista e o romance intimista, de maneira a se formarem juízos quanto à reputação dos seus escritores e quanto à produção de suas obras.

Nas análises de Bueno, o romance de 30, tanto o romance regionalista quanto o romance intimista, dada a sua complexidade, se estenderiam em larga escala pelas décadas seguintes na construção de personagens, enredos e narradores, descrevendo espaços com suas gravidades e provocando a atenção pública.

Em *Uma História do Romance de 30*, (2006), Luís Bueno nos convida a fazer uma leitura extensiva das obras publicadas no período entre 1930 a 1939, a respeito dos avanços que obtivera a literatura brasileira no século XX. Ao contrário das ideias de Merquior (1941-1991), em colocar como critério a alta seletividade, Bueno parte com uma nova visão estética, afirmando: “em princípio, qualquer romance publicado entre 1930 e 1939, interessou ao trabalho e, desde que se localizasse um exemplar, foi lido” (Bueno, 2015, p. 15).

O método adotado por Bueno identifica que outras produções literárias anteriores a esse período se enquadrariam como “romance social regionalista”. (Bueno, 2015, p. 15). Porém, essa particularidade é definida a partir dos anos 30, apesar de muitos escritores, sob um estado de dúvidas, formaram dois grupos expressivos, os que foram definidos como escritores que romperam as fronteiras da tradição com o romance social ou proletário e os escritores que se dedicaram na fatura do romance psicológico.

Retomando a ideia de Bueno, quando este identifica que anterior ao ciclo da década de 1930, tomaremos como exemplo: *Os Sertões* (1902), de Euclides da Cunha (1866-1909). O escritor do romance descreve três elementos que são singularmente discutidos pelos escritores da década de 1930 em suas obras. “ a Terra, o Homem e a Luta”. Observa-se que o foco narrativo em *Os Sertões*, de Euclides da Cunha parte de um narrador observador em terceira pessoa, que narra os fatos sem participar das ações. Essa abordagem realista argumentada por Euclides da Cunha em destacar a luta do homem sertanejo, os seus costumes, as suas dores vividas com a seca que assolava o sertão, as esperanças desse homem com a ressurreição da flora etc, são evidenciadas em *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos. Quanto à ressurreição da flora,

vamos encontrar em *Chove nos Campos de Cachoeira*, de Dalcídio Jurandir, nas observações do narrador Alfredo, os campos queimados para daí surgir uma nova vegetação, observa-se nessas três obras aqui citadas: *Os Sertões* de Euclides da Cunha, *Vidas Secas* de Graciliano Ramos e *Chove nos Campos de Cachoeira* de Dalcídio Jurandir, o destaque da complexidade da formação da sociedade brasileira e as suas estruturas sociais.

É relevante argumentar que a evolução literária ocorrida do século XIX ao XX, foi marcada por movimentos culturais, os quais influenciaram significativamente mudanças estéticas de um modo geral: na pintura, na música e na literatura. Nesse sentido afirma Coutinho:

O que parece certo, no entanto, é admitir-se que entre o fim e princípio de escolas ou tendências literárias existe um momento respiratório, talvez um tanto sutil, uma tomada de fôlego, um período de transição ou intermediário, uma espera entre o que vai se extinguindo e o que esboça os primeiros traços, antes de fixar em linhas definitivas. É sabido que José Veríssimo colocava um período de transição entre as duas épocas extremas de nossa literatura – a colonial e a nacional.

O que, pois, se pretende aqui focalizar é o período de transição do período do Simbolismo e os primeiros passos do Modernismo, lembrando figuras e obras literárias de alguns de seus poetas e escritores mais representativos.

Período como esse sugerem a negação e a destruição de tudo o que tenha sido considerado norma literária definitiva. É ânsia e coragem de acabar com tabus. Neles brotam os pré-revolucionários, anunciadores de inevitáveis mudanças no que fora preestabelecido e aceito. É a clássica luta entre o *velho* e o *novo*. natural incompreensão de manifestações literárias e artísticas oriundas de sentimentos nascidos em épocas diferentes. (Coutinho, 2004, p.542).

Nessa perspectiva, partindo do local ao universal, o romancista Dalcídio Jurandir, não só rompeu com os padrões tradicionais, como também testemunha as complexidades ideológicas do homem em suas características regionais, abordando discussões sobre o seu mundo inconsciente, fenômeno investigado por Sigmund Freud (1856-1939).

Outro aspecto relevante na obra dalcidiano é a sua referência à geografia marajoara ao modo de viver, à tradições, à linguagem ribeirinha à expressões coloquiais da região, diferentemente da linguagem utilizada por outros escritores da região Norte do país. Nas afirmações de Coutinho:

Mas estritamente, para ser regional não somente tem que ser localizada numa região, senão também deve retirar sua substância real desse local. Essa substância decorre, principalmente, do fundo natural – clima, topografia, flora, fauna etc. – como elementos que afetam a vida humana na região; e em segundo lugar, das maneiras peculiares da sociedade humana estabelecida naquela região o que a fizeram distinta de qualquer outra. Esse último é o sentido do regionalismo autêntico. (Coutinho, 2004, p. 235)

A obra dalcidiana ressalta o local e os elementos que constituem o regionalismo, sem no entanto deixar de lado a natureza social e realista, de forma que o leitor possa analisar e interpretar essas realidades. O escritor não se preocupou com fronteiras geográficas, para ele

não importava ser só moderno no tecido narrativo, mas o importante era descrever as realidades de sua região e suas culturas híbridas.

2.1 OS TRÊS TEMPOS DO ROMANCE DE 30

2.1.1 Precusores

O livro apontado como precursor do romance de 30 é *A Bagaceira* (1928), de José Américo de Almeida (1887-1980), o qual revela a vida literária no Brasil conclamando renovação; no entanto, para Alceu Amoroso Lima (1893-1983), pseudônimo de Tristão de Athayde, Américo Almeida precisaria deixar sinais que o diferenciassem do romance naturalista que o Nordeste produzia desde o final do século XIX, sobre o drama da seca e do pobre retirante. Só a partir dos anos 30 esses romances passariam a ser reconhecidos como romances do proletariado. Quanto ao romance de Plínio Salgado (1895-1975), *O Estrangeiro* (1926), em seu prefácio há traços do que se poderia identificar como romance de 30: “Este livro procura fixar aspectos da vida paulista nos últimos dez anos”. Bueno (2001) argumenta que a expressão “fixar” já declara uma realidade social e que esta mesma expressão Jorge Amado empregou em *Terras do Sem Fim* (1942) e *São Jorge de Ilhéus* (1944), narrativas que falam sobre a posse da terra.

O romance *A Bagaceira*, de José Américo de Almeida, apresenta um espaço social castigado pela seca. A história ocorre entre os anos de 1898 e 1915, situação dramática para as personagens Valentim Pereira, sua filha Soledade e o seu afilhado Pirunga. Assolados pela seca, abandonam a fazenda e vão para a região dos engenhos do viúvo Dagoberto Marçal e do filho Lúcio, que na ocasião estava de férias no engenho. É quando Lúcio conhece Soledade e logo se apaixona por ela. E por tal paixão, Lúcio informa ao pai seu interesse de se casar com Soledade, mas seu pai não aceita, pois Soledade vivia amasiada com ele. Então resolvem Dagoberto, Soledade e Pirunga deixar o engenho e voltar para a fazenda, mas Pirunga provoca a morte de Dagoberto para ficar com Soledade.

O enredo expressa três pontos relevantes: o aniquilamento da terra e do homem sertanejo, destacando a fome que esse homem vive em decorrência da seca, sobretudo a luta pela sobrevivência. Por segundo, a disputa dos três homens (Dagoberto, Lúcio e Pirunga) pelo amor de Soledade, mulher sedutora, porém de personalidade forte. Em terceiro, a representação do poder do senhor do engenho Dagoberto, tratando as pessoas como suas propriedades, atitude, que Lúcio era contra, posicionando-se em defesa dos direitos dos sertanejos. E dessa forma o

narrador vai se posicionar na obra denunciando as opressões do senhor de engenho contra os menos favorecidos daquela região nordestina do sertão paraibano.

Essa tematização sobre a seca, pobreza, fome e migração serão apontadas nos romances *O Quinze* (1930), de Rachel de Queiroz, e em *Menino de Engenho* (1932), de José Lins do Rego, obras que serão vistas por Agripino Grieco como “injeção de novidade na velharia” (Bueno 2002, p. 258). Em *O Quinze*, Rachel problematiza a ligação do homem com a terra e não a devastação da seca. E *Menino de Engenho* narra a mudança, da seca para a chuva.

No romance *O Quinze*, de Rachel de Queiroz, cujo título faz alusão à seca ocorrida no Ceará em 1915, a romancista destaca a sua preocupação social com relação ao homem da região nordestina e os problemas que são revelados através de suas personagens. A romancista ignora a separação entre ricos e pobres. O narrador do romance evidencia na personagem Conceição essas características existentes entre os dois mundos. E dessa forma para a autora não há culpados ou inocentes diante as consequências da seca. A morte está presente nos dois grupos. Situação dolosa se percebe durante a caminhada do vaqueiro Chico Bento, juntamente com a mulher e seus filhos fugindo da seca. Ao atravessar o sertão a caminho do Norte um dos filhos morre.

Lá se tinha ficado o Josias, na sua cova à beira da estrada, com uma cruz de dois paus amarrados, feita pelo pai. Ficou em paz. Não tinha mais que chorar de fome, estrada afora. Não tinha mais alguns anos de miséria à frente da vida, para cair depois no mesmo buraco, à sombra da mesma cruz. Cordulina, no entanto, queria-o vivo. Embora sofrendo, mas em pé, andando junto dela, chorando de fome, brigando com os outros... E quando reencetou a marcha pela estrada infundável, chamejante e vermelha, não cessava de passar pelos olhos a mão trêmula: - Pobre do meu bichinho! (Queiroz, 2003, p. 67).

Observa-se que a escritora não só destacou o pobre, a seca, a marcha do retirante em busca da terra prometida, mas problematizou acima de tudo a questão social da região. Suas atenções recaíram desse modo no homem enquanto ser social, o homem como protagonista de sua história. A linguagem empregada pelo narrador através da personagem nos dá um testemunho do quanto o espírito humanizador da romancista está presente nas entrelinhas do romance, destacando a vida social dos retirantes buscando abrigo, alimento e vida.

Já *O Menino do Engenho* apresenta novos elementos a serem questionados pela crítica literária brasileira. Para Castello (2004, p. 288), coube a José Lins do Rego a representação do nordeste brasileiro voltado para tradições, valores e mudanças, desde a sociedade rústica do sertão a aristocracia canavieira em declínio.

2.1.2 O tempo da inquietação

O início da década de 30, segundo Bueno (2002, p. 254) é “marcado por uma necessidade de superar a dúvida gratuita do ceticismo anatolino do início do século.” Para o crítico literário Wilson Martins, revisando o romance de Luís Delgado (1906-1974), *Inquietos* (1929), e o romance de Jorge Amado (1912-2001), *O país do carnaval* (1931), “os dois livros têm em comum o fato de se constituírem não pela narrativa das ações de uma figura central, mas a trajetória de um grupo de jovens intelectuais”. (Bueno, 2002, p. 254-256).

Segundo Bueno (2002), os dois romancistas não conseguiam manter a postura da geração anterior, nutrida pelo ceticismo anatoliano; por outro lado, não encontravam chão ideológico que lhes servisse de apoio. O exemplo da personagem Eugênio Prado, no romance *Inquietos*: “Eu não sei o que quero, mas quero absolutamente alguma coisa”. No prefácio de *O país do carnaval*, Amado confirma este estado de inquietação: “Nós já começamos a luta contra a dúvida. A geração que chega combate às atitudes céticas” (*apud* Bueno, 2002, p. 256).

Os escritores do período que vai de 1930 a 1945 produziram seus romances diferentemente das produções anteriores. Os separatismos políticos, as guerras, o desemprego, a fome e outros elementos formavam um panorama tanto na área rural, quanto na área urbana, apresentando a miséria do país advinda da política do café com leite, momento decisivo para uma nova produção literária. Os escritores brasileiros que fizeram parte da segunda geração do Modernismo no Brasil discutem os valores da pessoa humana, tecendo uma narrativa de forma linear e pautada em temas sociais e psicológicos. Um deles é *O Gororoba* (1931), do escritor baiano Lauro Palhano (1881-1947). O romance *O Gororoba*, de Lauro Palhano, traz um operário como protagonista, José Amaro, nascido no Ceará e fugindo da seca de 1877, ganha o apelido de Gororoba, migra para Belém do Pará, depois para o Rio de Janeiro, o que faz com que muitos críticos declarem a obra como o nascimento do romance proletário no Brasil.

Notadamente, esse estilo literário em destacar nos romances personagens a partir das camadas sociais mais baixas vai estar presente nas obras de Rachel de Queiroz (1910-2003), em *O Quinze* (1930), e de José Lins do Rego (1901-1957), com *Menino de Engenho* (1932). Para Bueno (2002; 2015), os dois romances apontam que um novo mundo se insinua.

2.1.3 Plena polarização

O termo polarização traduz um significado perigoso, ou seja, representa uma divisão da sociedade em polos. Nessa perspectiva, entendem-se ideias dualistas, e ainda a tensão política entre os escritores.

As ideologias políticas no Brasil que culminaram no início da década de 30, estavam expressas na seguinte situação: de um lado estavam aqueles que fortaleciam o movimento da Ação Integradora Brasileira (AIB), os quais representavam a extrema direita (fascista) e por outro lado, aqueles que comungavam com a Aliança Nacional Libertadora (ANL), extrema esquerda (comunistas).

É a partir desse marco de polaridades que o romance no Brasil aponta uma nova estética, ao colocar em discussão a realidade nacional. Para compreender a diversidade e a complexidade do “romance de 30”, Bueno (2015), enfatiza: “A presença do amor em *Vidas Secas*”, que em meio às agruras da família de retirantes se flagra a existência, de desejos, sentimentos e afetos, aos quais se liga a sua própria esperança de sobrevivência.

Para Bueno (2015), pode parecer loucura se estabelecer uma tendência forte dentro da produção ficcional brasileira. A esse respeito, argumenta sobre o salto que ocorreu entre os meses de julho e agosto de 1933 com as publicações de: Jorge Amado, *Cacau* (1934); de Oswald de Andrade (1890-1954), *Serafim Ponte Grande* (1933); e de Amando Fontes (1899-1967), *Os Corumbás* (1933).

O debate sobre *Cacau* e *Corumbás* foi grande, trazendo aos mesmos a condição de *best-sellers* do ano. Apesar de no mesmo ano (1933) Patrícia Rehder Galvão, Pagu (1910-1962) ter publicado *Parque industrial*, que relata a vida urbana dos operários da grande São Paulo, o livro não teve o mesmo destaque que os romances: *Cacau* e *Corumbás*. Convém lembrar que o romance *Cacau* só ganhou o reconhecimento de romance proletário com a nota do próprio autor: “tentei contar neste livro com o mínimo de literatura [...] será um romance proletário, quando já a crítica literária tomava como tais características para tal condição, a revolução da massa, a rebeldia etc.” (*apud* Bueno, 2015, p. 160).

Alberto Passos Guimarães (1908-1993) afirma que o romance *Cacau* concretiza o projeto de literatura engajada na revolução e traz significativa contribuição para a literatura brasileira. E ao indagar-se o que constitui literariamente um romance proletário define como: “uma espécie de necessidade histórica por ser a forma que quadra bem a um capitalismo decadente e tem que ter os seguintes elementos: valorização da massa, rebeldia, descrição veraz da vida proletária.” (Bueno, 2015, p. 164).

Os sucessos que obtiveram esses romances *Cacau* e *Corumbás* trazem um novo argumento à crítica literária, “um verdadeiro mergulho da ficção brasileira naquilo que podemos chamar de a figuração do outro” (Bueno, 2002, p. 262), trabalhando no tecido da narrativa, como protagonista, o operário, o camponês, a mulher, a criança, o desequilibrado mental: “Eles fizeram o esforço de olhar para além dos limites de sua própria classe e integraram

à cultura letrada brasileira elementos até aquele momento tidos como bastardos ou nitidamente inferiores.” (Bueno, 2002, p. 270).

Já no romance *Suor* (1934), de Jorge Amado, é narrado um cotidiano de miséria nos quartos do cortiço (homens e mulheres convivem com ratos e baratas), o que pressupõe que o escritor quer posicionar-se como um representante da classe miserável: “É como se, no romance *Suor*, Jorge Amado enfrentasse os impasses de sua condição sem ter que criar uma figura pouco verossímil de burguês decaído a alugado, para poder falar de outros alugados.” (Bueno, 2002, p. 265). A ideia do autor em *Suor* é dar início a um novo tipo de romance, numa única obra desenvolver destinos individuais para compor o corpo coletivo.

2.1.4 O tempo da dúvida

Bueno classifica o terceiro tempo como o tempo da nova dúvida (1937-1939). Lucia Miguel Pereira (1901-1959), em artigo publicado logo após o lançamento do romance *Vidas Secas* (1938), de Graciliano Ramos (1892-1953), afirma: “veio quando já o público está meio cansado de histórias do nordeste [...]. Isso não lhe altera naturalmente o valor intrínseco, mas lhe diminuirá a repercussão” (*apud* Bueno, 2002, p. 275). Essa observação levantada por Lúcia Pereira, argumenta Bueno, “dá testemunho de um novo fenômeno na década de 30: o romance social chegara a uma espécie de esgotamento”. (Bueno, 2002, p. 275). Por sua vez, Graciliano Ramos retoma a discussão da polarização e se mostra não satisfeito com a formação dos dois grupos de escritores, os do Norte e os do Sul, pautados na literatura intimista, a qual Graciliano taxa de “espírito de tapeação”. (Bueno, 2002, p. 276).

Para Bueno (2002), o final da década de 30 acaba se encaminhando para uma nova dúvida, no entanto, diferente da dúvida dos inquietos:

Cansados do ceticismo buscavam alguma convicção firme e construtora. Agora é a dúvida que nasce da incerteza diante de um regime definitivamente fechado e da perspectiva de uma guerra que iria decidir o destino do mundo. Nesses romances da nova dúvida o que temos são personagens Desamparados diante de uma máquina social terrível que os ameaça. (Bueno, 2002, p. 279).

Nesse sentido, percebe-se que os três tempos do romance de 30 defendidos por Bueno trazem significativas contribuições para a produção literária brasileira. O primeiro tempo defendido por Bueno retrata a inquietação dos autores que buscavam criar uma literatura que firmasse as suas ideologias. Os seus autores buscavam algo mais que uma definição ideológica. Para o segundo tempo, Bueno defende o auge do romance social, o romance proletário, trazendo

na narrativa como novidades protagonistas marginais e o rompimento com o romance burguês. E o terceiro tempo definido por Bueno é o tempo da dúvida (1937-1939), momento em que o romance social passa pelo esgotamento, pois já não é mais visto como novidade e a incerteza nasce diante de uma guerra que pode decidir o destino do mundo:

É um começo que supõe muito mais a dificuldade de agir do que a risonha floração de algo novo, como se para enfrentar o novo dia fosse preciso estar atento, consciente das dificuldades, mergulhado na dor que domina o momento desse amanhecer, esquecido de algum sonho que dera colorido à noite. Num tempo de dor, é preciso assumir a dor e construir sobre ela o futuro. A única opção além dessa parece ser a de desistir. É esse o alvorecer da nova década que o romance brasileiro desenha: o da ditadura e o da ameaça da vitória nazista numa guerra de impensável violência. (Bueno, 2002, p. 283)

Dessa forma, a imagem de mundo será definida como um novo amanhecer, um momento de chegada do campo para a indústria, do rural para o urbano, definindo as relações de trabalho assalariado e passando por significativas mudanças. Um novo mundo de ideias e movimentos populares, de transformações políticas, econômicas e sociais.

2.2 O ROMANCE DE DALCÍDIO JURANDIR

É no curso desses três tempos do romance de 30 definidos por Bueno (1930-1945) que o romancista Dalcídio Jurandir escreve e publica a primeira edição do romance *Chove nos Campos de Cachoeira* (1941), após a sua participação no concurso promovido pelo Jornal Dom Casmurro e a Editora Vecchi. Essa obra lhe consagra o prêmio de primeiro lugar, mesmo concorrendo ao lado de escritores já conhecidos no círculo literário brasileiro. A partir dessa publicação, o romancista publica mais nove romances, que formarão o Ciclo do Extremo Norte: *Marajó* (1947), *Três casas e um rio* (1958), *Belém do Grão-Pará* (1960), *Passagem dos inocentes* (1963), *Primeira manhã* (1968), *Ponte de Galo* (1971), *Os habitantes* (1976), *Chão dos lobos* (1976) e *Ribanceira* (1978).

Ao contrário de muitos escritores brasileiros, que esgotam suas narrativas em um ou dois romances, Dalcídio se consagra ao escrever seu Ciclo do Extremo, sobretudo destacando a região amazônica.

Quanto à denominação formulada por Dalcídio de “ciclo romanescos”, explica Nunes (2006), há dois sentidos: no primeiro sentido, Dalcídio prioriza o conhecimento do indivíduo em seus ambientes sociais. Da mesma forma fez Balzac em seus vários romances intitulando-os de “comédia humana”. Nesse propósito, argumenta Nunes que “o ciclo de Dalcídio não tem um projeto cognoscitivo, tampouco pretende comprovar conceitos abstratos” (*apud* Bolle,

2011, p. 426), uma vez que os dez romances integram um ciclo romanesco, seja pelas personagens, seja pela linguagem que os constitui. Dalcídio, do início ao fim de sua vida trabalhou em apresentar “uma constelação de falas memoráveis do seu povo”, e dessa forma deixa claro, pelas referências de Balzac (1799-1850) e Zola (1840-1902), que as obras dalcidianas se enquadram na tradição realista e naturalista, que no Brasil será retomada na década de 1930 como romance social.

O segundo sentido da expressão “ciclo romanesco”, para Nunes, é o de *roman-fleuve*³. Refere-se à interligação de uma obra a outra, como se percebe em *O tempo e o vento* (1949), de Érico Veríssimo (1905-1975), e em *Os sonâmbulos* (1930), de Hermann Broch (1886-1951). Também há em Dalcídio paisagens, personagens e situações comuns, que, de forma circular, voltam ao mesmo ponto por depender da memória de quem narra.

Benedito Nunes, em seus estudos, procura sublinhar o vínculo da obra de Dalcídio Jurandir com a de Proust, em oposição aos críticos que só o aproximam aos escritores brasileiros classificados como regionalistas. Segundo Bolle (2011), Nunes destaca as obras do escritor paraense sobre “o lado memorialista e introspectivo, em detrimentos dos aspectos documentais e de crítica social” (Bolle, 2011, p. 427).

Para Bolle (2011), o estilo documental e político-social do projeto de Dalcídio Jurandir em uma das suas oscilações filia-se à poética do romance de cunho crítico e social predominante dos anos 1930, o que não deve ser visto como negativo, uma vez que a sua obra abre diálogos com as Ciências Sociais. Descrição clara no último romance do autor, *Ribanceira*, cujo cenário focaliza a cidade de Gurupá, situada às margens do rio Amazonas, local estratégico para controlar o acesso à bacia amazônica e representativa para a cultura cabocla na Amazônia.

As ações do romance *Ribanceira* ocorrem entre 1929 a 1930, período em que o romancista assumiu o posto de secretário do intendente. Nesse mesmo tempo, a personagem Alfredo, protagonista do romance, assume a função de observador participante. Quanto às personagens das obras, estas não retratam uma sociedade em desenvolvimento, mas sim as marcas do poder público sobre as pessoas que sobrevivem à margem dessa polarização entre dominadores e dominados.

Bolle (2011) apresenta as quatro “oscilações” destacadas nos estudos de Benedito Nunes: a primeira oscilação do ciclo refere-se ao rural de Cachoeira e ao urbano da metrópole paraense, cenários presentes nos três primeiros romances (*Chove nos Campos de Cachoeira*, *Marajó* e *Três Casas e um rio*); a segunda oscilação do ciclo refere-se à descrição da realidade

³ O termo *roman fleuve* teve como criador Romain Rolland e se refere a uma sequência de romances interligados pela trajetória de um mesmo personagem individual ou de uma família.

rural ou urbana e à sua recriação poética; a terceira oscilação do ciclo refere-se ao porte memorialístico; e a quarta oscilação do ciclo refere-se ao indivíduo e o coletivo.

Os estudos de Bolle tiveram como fonte inspiradora alguns estudos já realizados sobre Dalcídio Jurandir, entre os quais do professor Benedito Nunes. *Dalcídio Jurandir: as oscilações de um ciclo romanesco* (2006), quanto à estética dalcidiana e aos elementos constitutivos da sua prosa romanesca.

Para Bolle, Benedito Nunes procura não só explicar, mas também apresentar uma avaliação que os críticos brasileiros não fizeram sobre Dalcídio, ou seja, vincular a obra de Dalcídio com a de Proust e analisar as relações entre essas obras: o narrador, remergulhando na sua infância e na sua juventude, abastece o ciclo do nosso romancista (Nunes, 2006, p. 246)”. Para Nunes, esse mergulho possibilita aos críticos brasileiros uma maior aproximação de Dalcídio a outros autores: a interligação de cada uma das obras com as demais. Tal como acontece em *O Tempo e o Vento*, de Érico Veríssimo (1905-1975) ou, ainda, em *Os Sonâmbulos*, de Hermann Broch, (1886-1951) como em *À la recherche du temps perdu*, de Marcel Proust. (Nunes, 2006, p. 246). E:

Se não posso deixar de relacionar o roman-fleuve de Dalcídio com os de Balzac e com os escritos ficcionais do Nordeste nos anos 30 (...), também não me é possível esquecer, por esse lado da introspecção (...), o seu parentesco espiritual com Marcel Proust (Nunes, 2006, p. 246).

A partir dessa constatação tentamos entender os motivos que levam a obra de Dalcídio a não fazer parte do cânone da Literatura brasileira, como argumenta Bosi ao tratar em sua obra sobre a permanência e transformação do regionalismo:

Tiveram numerosa prole romances que encarnavam um regionalismo menor, amante do típico, do exótico, e vazado numa linguagem que já não era acadêmica, mas que não conseguia, pelo apego a velhas convenções, ser livremente moderna. Não haveria mãos a medir se se pretendesse aqui arrolar os autores que das várias partes do país concorreram para engrossar esse gênero de ficção. Que, aliás, assume, nos casos mais felizes, um inegável valor documental. Parte dela resiste à leitura pelo decoro verbal que logrou atingir. É o caso dos romances dos amazonenses de Peregrino Jr., escritor que vem dos fins da década de 20 (*Pussunga* é de 1929; *Matupá*, de 1933), de Abguar Bastos (*Terra de Icamiba* e *Safra*, de 1937), de Osvaldo Orico (*Seiva*, 1937), de Raimundo de Moraes (*Os Igaráunas*, de 1938; *Mirante do Baixo Amazonas*, 1939); enfim, dos mais complexo e moderno de todos, o marajoense Dalcídio Jurandir, cujo ciclo do Extremo-Norte se compõe de *Chove nos Campos de Cachoeira* (1941), *Marajó* (1947), *Três Casas e um Rio* (1956), *Belém do Grão Pará* (1960) e *Passagem dos Inocentes* (1960). (Bosi, 2013, p. 454-455).

Percebe-se na citação de Bosi, o quanto os críticos literários brasileiros se distanciam da leitura dos escritores da região Norte do Brasil, e até mesmo do próprio Bosi, quando faz essa classificação dos escritores amazonenses e do marajoense Dalcídio Jurandir, como

escritores que encarnavam um regionalismo menor. Exceto Dalcídio Jurandir, que dentre outros nortistas, ele o classifica como o mais moderno de todos.

Para Nunes (2006), o fato de Dalcídio apresentar um romance documental e de crítica social, predominante nos anos 30, então apontado pela recepção sobre a leitura da obra, não pode ser visto como algo negativo, tendo em vista que em sua construção narrativa vamos identificar diálogos abertos com as ciências sociais e demais áreas do conhecimento. Dalcídio argumenta de forma clara as cenas, através de suas personagens, pontos específicos da Vila de Cachoeira (Cachoeira do Arari), Município onde Dalcídio nasceu. Através das janelas entre o fluvial e as perspectivas da vida urbana de ir para Belém, o autor retrata a época histórica da fartura dos tempos da borracha e seu declínio e ruínas econômicas na região paraense.

E para dar conta dessa rica fatura narrativa, Dalcídio se concentra nas oposições desses mundos de homens, mulheres, idosos e crianças que habitam o espaço amazônico, numa perspectiva de criar um narrador que tenha essa visão de emancipar através das suas personagens a sua linguagem literária, rompendo com as tradições e pondo em questão principalmente o homem ser lobo do próprio homem se fechando em si mesmo.

3. O NARRADOR EM CHOVE NOS CAMPOS DE CACHOEIRA

3.1. UNIVERSO DERUÍDO DE ALFREDO

Na tese apresentada de doutoramento, com o título *Universo derruído e corrosão do herói em Dalcídio Jurandir* (2002), Marli Tereza Furtado revela outra classificação de narrador, o “narrador derruído”.

Tal classificação denota a ideia de que, Dalcídio, não apresenta um romance encharcado de romantismo com heróis retornando à praia da ressurreição, glorioso por ter ido à guerra e vencido os inimigos. O escritor posiciona um narrador num mundo onde não há heróis e nem deuses, na verdade, ele entra em um mundo onde é frequente a maldade humana e põe em questão a fragilidade da existência humana diante do medo de vencer o próprio medo.

Segundo Furtado (2002), Dalcídio quebra com a tradição literária ao escrever os seus romances sobre uma Amazônia até então desenhada como espaço geográfico opulento e majestoso, e saindo dessa narrativa tradicional o escritor revela em sua obra os efeitos contraditórios da decadência da borracha na região amazônica.

Dalcídio apresenta em sua obra espaços que vão desde o ambiente natural ao espaço encharcado, e nesses estão incluídos inúmeros problemas sociais. Cenas, ações, encaminhamentos que invadem os pensamentos de cada uma das personagens apropriando-se das suas carências. Segundo a conceituação de Marli Furtado (2002), “heróis derruídos”. Classificação direcionada aos personagens centrais da obra dalcidiana, os quais dialogam como se fossem um espelho quebrado em minúsculos pedaços e buscando unir esses pedaços, a corrosão de um herói destruído e humilhado por ter perdido a guerra sem mesmo ter lutado por ela.

O romance *Chove nos Campos de Cachoeira*, é o primeiro ou um dos primeiros romances da região Norte do Brasil, que documenta as realidades cotidianas da região marajoara e as consequências do latifúndio que se implantava nessa região, a partir do fim do século XIX, colocando o homem do campo diante dos extremos sociais e dos mundos diversos que constroem a sociedade brasileira.

E são entre tantas diversidades culturais presentes nas percepções de Alfredo ao manusear o seu carocinho de tucumã, de forma imaginária lhe proporcionando descobertas desses fenômenos de outros mundos possíveis que lhe poderiam vir através da educação, um mundo todo pronto que o aguardava, real, a partir das relações que o homem estabelece com as

coisas em sua volta, com o outro e com ele mesmo, mas essa descoberta não se dá por acaso, ela surge e se revela cheia de significados, e o narrador adentra no pensamento de Alfredo quando o menino bole⁴ com o seu caroço de tucumã:

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. Mais para longe já eram os campos queimados, a terra preta do fogo e os gaviões caçavam no ar os passarinhos tontos. E a tarde parecia inocente, diluída num sossego humilde e descia sobre os campos queimados como se os consolasse. Voltava donde começavam os campos escuros. Indagava por que os campos de Cachoeira não eram campos cheios de flores, como aqueles campos de uma fotografia de revista que seu pai guardava. Ouvira Major Alberto dizer à D. Amélia: campos da Holanda. (Jurandir, 1995, p. 15)

O mundo compreendido por Alfredo se apresenta diante dos fatos que ele observa, e de como as coisas estão presentes em sua imaginação por vezes fantasiosa. A de um mundo pronto e que não lhe seja familiar com a vida vivida diária dentro do chalé. A imagem colorida dos prados de Holanda. Considera Alfredo, como um horizonte capaz de nutrir as suas expectativas, um mundo colorido como o da revista, sem as feridas presentes e ausentes no seu corpo:

Voltar para casa era voltar às feridas, que apesar de saradas lhe deixaram marcas nas pernas e na nuca. Não poderia ser mais um menino de pernas limpas como Tales, Jamilo e outros meninos felizes. Agora com a marca das feridas o seu corpo era feio, corpo também moído pela febre. Sentia-se humilhado quando sua mãe ia lavar-lhe as feridas, e por mais que as mãos de D. Amélia fossem leves e pacientes sentia que aquelas feridas nunca lhe deixariam de doer o desejo muito seu de partir daqueles campos, de parecer menino diferente do que era.
— Menino ferido, dizia D. Amélia brincando. (Jurandir, 1995, p. 16).

Compreender o universo derruído de Alfredo nos encaminha a fazer uma leitura dessa teia discursiva que gira em torno de um mundo de ações lineares tentando esclarecer a natureza humana que salta de dentro da alma para entender a sua presença no mundo, questionamento constante nos pensamentos da personagem.

Embora Alfredo se perceba fazendo parte desse mundo cotidiano, a sua visão está além desse espaço acerca das coisas, e, à medida que os acontecimentos vão surgindo, ele descobre que está sempre se fazendo ausente e presente ao mesmo tempo do mundo marajoara, observando os meninos desprovidos de bens materiais mínimos diante dele revelando as suas realidades cotidianas ao comer um passarinho para saciar sua fome.

O conflito mental em Alfredo era voltar para o chalé, era atravessar o campo queimado, era olhar para o alto e ver os passarinhos tontos, vulneráveis para os gaviões era olhar para o chão e ver as borboletas mortas, era passar pela casa da Lucíola e sentir-se atraído pela melodia

⁴ O termo “bole”, tem vários significados no romance *Chove nos Campos de Cachoeira*, do romancista Dalcídio Jurandir. Diante disso, entendemos tratar-se de uma transposição, ou seja, a personagem Alfredo, ao manusear o caroço de tucumã, transportava-se para outros mundos possíveis, que o levasse para obter conhecimento. (grifos nossos)

diabólica que ela cantarolava, era entrar na saleta e encontrar Eutanázio com a cara amarrada e perdido em um mundo vazio.

Na sequência das ações, o narrador segue apreendendo as atenções do leitor relatando as confusões mentais de Alfredo, dos campos para o chalé: “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” (Jurandir, 1995, p. 15). Os seus conflitos se debatiam em constatações reais, levando-o a percorrer mundos indagativos que o deixavam cansado e sentindo dor nas suas feridas já saradas. Alfredo perdia-se em expectativas aspirando a mudanças, em transformar os campos queimados em campos floridos como os prados de Holanda. Sentia-se angustiado ao ver seu pai folheando as páginas do catálogo e os seus sonhos perdidos.

As aspirações de Alfredo por mudanças o levavam para longe dos campos queimados. A forma como olhava o mundo que surgia dos campos queimados lhe apresentava alternativas, possibilidades de mudanças que estavam num entre curso de expectativas. Somente sua mãe aspirava ao mesmo sonho. O sonho de um menino preso num mundo de faz de conta com seu carocinho de tucumã. O seu companheiro que soube escolher entre outros. No entanto, precisa encontrar outro para fazer-lhe companhia: “Agora tem que ir ao tanque escolher outro caroço que fale como o outro, lhe mostre os campos de Holanda, lhe arranque daqueles campos mormacentos”. (Jurandir, 1995, p. 17).

Os desejos de Alfredo de ir para Belém estudar, também estavam nos pensamentos de Dona Amélia: “Quando as chuvas voltavam, então era que D. Amélia sentia mais desejos de levar Alfredo para Belém. Já está crescendo, ele, tudo pode acontecer com aquelas águas que iam e vinham mornas e silenciosas”. (Jurandir, 1995, p. 17). As aflições de Dona Amélia tinham por motivo perder Alfredo para as águas das enchentes de Cachoeira quando chegassem as grandes marés de março que alagavam os campos. A enchente poderia levar o seu menino ferido da mesma forma como levou o outro filho.

Na fatura da narrativa, o outro filho de Dona Amélia não tem nome. O narrador sempre relata: o filho que morrera afogado em Araraquara e cuja a mãe não o pôde salvar. Em outra passagem da narrativa, quando Dona Amélia lavava roupas, Alfredo escorrega e cai no poço. Dona Amélia, sem pensar, se atira no poço para salvar o menino, momento oportuno para o narrador que observava as ações e as atitudes imediatas de Dona Amélia: “D. Amélia não deu um grito. Saltou, e foi buscar Alfredo no fundo do poço que era raso” (Jurandir, 1995, p. 16). Para Dona Amélia, a dor de perder mais um filho seria tão grande que para ela a palavra “salvar”

a vida de um filho não encontrou nenhum obstáculo, até mesmo a profundidade do poço não a assustou.

O narrador dalcidiano onisciente multisseletivo, antes de ser aquele que narra, é quem observa e dá encaminhamento na narrativa. E em razão do desequilíbrio emocional das personagens na construção dos fatos na narrativa, é quem avança abrindo caminhos que despertem os sentimentos dos personagens diante da ação que se complica na alternância dos fatos.

A técnica de criação literária utilizada por Dalcídio Jurandir, são os recursos da alternância da voz narrativa, ou seja, a de um sujeito que fala, de outro que vivencia e a voz que dá o testemunho das ocorrências. Essa técnica narrativa caracteriza a experiência do escritor em tornar a sua obra mais verossímil. Segundo Pedro Maligo:

Sua obra é de grande importância para o leitor que deseja ter acesso a uma visão autóctone da Amazônia. Ela representa um contraponto à literatura naturalista dos primeiros trinta anos do século XX, a qual consiste principalmente de obras de autores não amazônicos; ademais, quer tomados separadamente ou em conjunto, os romances de Jurandir exibem um nível de realização formal que os coloca entre os melhores da literatura brasileira de pós-modernismo. (Maligo, 1992, In: Revista da USP, p. 48-57).

Adentrar no universo da escrita dalcidiana requer entender a sua sensibilidade, a sua origem, não apenas regional, mas as raízes de brasilidade que estão nas entrelinhas de sua prosa enriquecedora. A importância da escrita de Dalcídio Jurandir para as análises da crítica literária, requer entender o contexto social e histórico que circula em sua obra inicial e que vai se estender a outros romances com a personagem Alfredo, a pensar nas possibilidades de sua emancipação do convívio familiar, como mudança e perspectiva de olhar para o mundo e descrever a sua trajetória de vida e lutar pela sua liberdade.

3.2. A SAGA DE EUTANÁZIO

No dicionário *on-line* de português, “saga” significa: Narrativa ou história de ficção repleta de incidentes: Narrativa mitológica, pertencente à literatura medieval escandinava, que surgiu por volta dos séculos XIII e XIV. A palavra saga tem sua raiz etimológica no latim (*saga.ae*).

Literalmente, a palavra saga significa os incidentes que podem ocorrer sobre uma determinada aventura, a qual pode envolver uma ou mais personagens dentro de uma narrativa. Partindo desse pressuposto, é um estado de ações que abrem expectativas para nossas análises no romance *Chove nos Campos de Cachoeira* e dentro dessa perspectiva estão os elementos constitutivos que tecem a fatura narrativa de Dalcídio Jurandir, naquilo que o romancista se

propôs a ressaltar: a realidade do povo marajoara, as suas dores, o perfil dos habitantes daquela região, tão excluídos do mundo.

Nessa perspectiva, a nossa análise pretende interpretar o círculo de dramas são desenvolvidos pela personagem Eutanázio, foco produzido pelo escritor para que possamos não só pensar, mas refletir sobre as questões humanas tão próximas de nós e que podem ser identificadas através da personagem. Dramas que são alinhados a todo um processo histórico, político, social e cultural que atravessava a sociedade brasileira, na década de 1930. Mudanças avassaladoras e profundas, tanto na economia, quanto nas artes, na literatura principalmente, rompendo com as tradições que vigoravam no Brasil àquele momento.

É através dessas transições históricas, sociais e culturais, que Dalcídio cria a sua personagem Eutanázio, como vítima dessas mudanças que irão afetar e abalar o seu psicológico. Eutanázio esquelético, dentes em cacos, amor doentio não correspondido e, para piorar o estado de coisas, contrai uma DST que o leva à podridão. A partir de então, Eutanázio não sabe se vive ou se é um homem morto que vê a sua própria exumação. Vive entre sombras criadas por ele mesmo. Um ser que se maldiz a todo instante e quando olha da janela do Chalé, mergulha na transividade da narrativa, desde a rua de baixo, marginal ao rio, à rua de cima, que o leva a casa de seu Cristóvão para ver Irene rir.

Eutanázio é o segundo protagonista do romance *Chove nos Campos de Cachoeira*. Vive em constante introspecção e se vê como um “hipocondríaco”. É a personagem que mais se movimenta na narrativa, passando por todas as casas da vila de Cachoeira. Quando se debruça na janela do chalé, ele vai, apenas em pensamento, vagando pelos mesmos caminhos. O percurso é quase o mesmo diariamente, e sempre noturno.

É a sua saga: sair do chalé, passar no comércio de Didico para pegar charutos, tabaco etc., e levá-los para a casa do seu Cristóvão. Essa é a estratégia que Eutanázio encontra para ver a sua amada Irene. Apesar dos seus esforços, Irene o despreza. Eutanázio tem dentro de si esse conhecimento do desprezo de Irene, através das ações que ela dirige a ele; no entanto, ele está ali, quase todos os dias, para atender as necessidades da família de Irene.

As respostas de Irene se dão sempre por desdém. Ele vê, sente, e o narrador o envolve na ficção com idas e vindas à casa do seu Cristóvão. Esta é uma das marcas deixadas por Dalcídio em sua obra *Chove nos Campos de Cachoeira*: a proximidade do leitor com o autor.

Segundo Leite:

Essa proximidade pode nos dar a ilusão de que estamos diante de uma pessoa nos expondo diretamente seus pensamentos, quando, na verdade, tanto o narrador como o leitor ao qual ele se dirige são seres ficcionais que se relacionam com os reais, através das convenções narrativas: da técnica, dos caracteres, do ambiente, do tempo, da linguagem. (Leite, 2002, p. 12).

Nas afirmações de Leite, pressupõe-se que o narrador dalcidiano trabalha uma linguagem buscando efeitos particulares. Citando como exemplo a linguagem desenvolvida na narrativa, o narrador descreve Eutanázio como um drama em si mesmo, denomina-o como hipocondríaco, e a própria personagem desenvolve essa linguagem, como se quisesse chamar a atenção do leitor e colocá-lo a fazer parte dos seus dramas, a condoer-se da sua saga. Esse posicionamento do narrador dalcidiano é uma das características do projeto intelectual do autor: esclarecer a necessidade que o homem tem de relacionar-se com o outro e compreender a si mesmo.

Eutanázio procura ter o amor de Irene e dedica-se à obrigação diária de levar até a casa dela charutos, tabaco e outros. Ao caminhar, ele busca explicações para as suas mazelas. Vive no vazio provocado por ele mesmo. Não obstante tantas despesas, Eutanázio não se dá conta da dívida no armazém do turco, que só crescia e ele não possui renda própria. A notícia chega ao conhecimento do Major Alberto. O pai enfurecido o agride com gestos violentos, com palavras ásperas, tentando corrigir os erros do filho:

Major Alberto só faltou amarrotar-lhe a conta na cara. Eutanázio respondeu com desaforo. Não se rebaixou.
 – Seu patife! – E o velho avançou. Sopapou-lhe a cara diante do espanto de Alfredo e Maninha. Eutanázio querendo se desviar, com os cabelos escorrendo pela cara e já por fim se deixando esbofetear pelo pai.
 – Dá porque é pai! – Era o grunhido de Eutanázio apanhando.
 – Sem-vergonha, malcriado, seu patife. Quem é você?
 – Homem, não está vendo? Foi o senhor mesmo que me fez.
 Major tornou a avançar, mas D. Amélia tinha vindo da cozinha:
 – Que é isso, seu Alberto? Então filho e pai...
 – Madraço. Malandro. Ainda a doença e conta para minha cabeça! Onde vou arrumar dinheiro pra pagar uma conta dessa? Para meter no bandulho daquele pessoal. Vá-se embora para onde estão suas irmãs! Vá para Muaná! Patife! Arranja as suas contas e joga para cima de mim. Não basta a sua doença, não bastam às contas que tenho pago, ainda a vergonha, o ridículo que sofre por si, metido naquele coito! (Jurandir, 1995, p. 204).

No diálogo entre pai e filho, o narrador tem conhecimento dos fatos das suas personagens: os sentimentos, as emoções que se desdobram em pensamentos contraditórios. Segundo o que a própria personagem declara, quando mesmo necessitando e tendo a possibilidade de ser curado pelo lambedor feito por Dona Gemi, ele recusa. Irrita-se com as falas da senhorinha:

Ele ouvia com uma irritação crescente. Mocidade é isso mesmo! Mocidade é isso mesmo, uma ova! Um palavrão chocou na boca, como que rolou pelo estômago. Sentiu náuseas de tudo. Uma vontade de esbofetear a velha, enxotá-la com aquela vassoura que Maninha nas suas brincadeiras deixara embaixo da estante. Mocidade e ele com quase quarenta anos! Sim, estava próximo dos quarenta. Como foi que o tempo passou? Como chegou há ter vinte anos sem ter percebido? (Jurandir, 1995, p. 21)

As irritações da personagem revelam-se um homem que vive dentro de um mundo subjetivo, construído de amargas lembranças da sua infância, e que teme a própria existência. Dentro desse mundo de conflitos, nega-se, não consegue desprender-se das amarras que ele mesmo fez da sua vida. Essas inquietudes vividas pela personagem são propriamente a realidade da vida humana em tempo real (as ações vividas, observadas e ouvidas por outrem). Resta-lhe reinventar-se e viver pelo próprio abandono de si mesmo.

O romancista marajoara é muito inteligente nesse sentido, querendo nos colocar à vontade para dialogar com a obra. E ao afastar-se temporariamente, para deixar em aberto a figura de Eutanázio olhando da janela ao lembrar do livro *Dores do mundo*, queria que a presença do livro justificasse a sua trajetória de vida. Eutanásio fazia uma releitura de sua trajetória.

E Eutanázio pensava que doença do mundo ele tinha era na alma. Vinha sofrendo desde menino. Desde menino? Quem sabe se sua mãe não botou ele no mundo como se bota um excremento? Sim, um excremento. Teve uma certa pena de pensar assim sobre sua mãe.

Não tinha grandes amores pela mãe. Morrera, e quando o caixão saiu, ele, sem uma lágrima, sentiu sede e foi fazer uma limonada. Aquele choro das irmãs, dos parentes, lhe pareceu ridículo. Enfim, sua mãe tinha morrido. Ele saltou de dentro dela como um excremento. Nunca dissera isso a ninguém. 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, 1995, p. 22).

A questão das lembranças apresentadas por Eutanázio deixa-nos essa questão de Dalcídio ao relacionar a personagem Eutanázio à obra de Schopenhauer e, de certa forma, ao atribuir-lhe as características pessimistas de Arthur Schopenhauer (1788-1860), autor de *As Dores do Mundo*. Schopenhauer, durante a sua vida terrena, teve muitas dificuldades de lidar com o sexo feminino, mas, apesar desse seu comportamento pessimista, possuía um olhar observador sobre a natureza humana:

Todo homem que despertou dos primeiros sonhos da mocidade, que tem em consideração a sua própria experiência e a dos outros, que estudou a história do passado e a da sua época, se quaisquer preconceitos demasiado arraigados não lhe perturbam o espírito, acabará por chegar à conclusão de que este mundo dos homens é o reino do acaso e do erro.

[...]

Com respeito a cada um em particular, a história de uma existência é sempre a história de um sofrimento, porque toda carreira percorrida é uma série ininterrupta de reveses e de desgraças, que cada um procura ocultar, porque sabe que, longe de inspirar aos outros simpatia ou piedade, dá-lhes enorme satisfação, de tal modo que se comprazem; - é raro que um homem no fim da vida, sendo ao mesmo tempo sincero e ponderado, deseje recomeçar o caminho, e não prefira infinitamente o nada absoluto. (Schopenhauer, 2014, p. 32).

Observa-se que nesse olhar pessimista, tanto em Dalcídio quanto em Schopenhauer, apresentam-se dualidades quanto à interpretação do termo “pessimista”, haja vista que em ambos os autores são lançados olhares sobre a natureza humana, ou seja, que mesmo o homem fugindo dos seus desejos, sentindo-se jogado no mundo, transitando entre a dor, o amor, o ódio, as enfermidades etc., ele busca meios de criar fugas em benefício de sua própria existência.

Essa fuga em buscar algo que o anime, que lhe dê vida, é obscura, é uma necessidade que Eutanázio cria para entender as consequências advindas das suas ações. Ele próprio trapaceia as suas vontades, quer ser a vítima dessa existência de sentir-se jogado no mundo e por destino viver entre a dor e ressentimentos: “daí o seu silêncio de exumação. Obsessão de rever as ossadas, os vestígios de certos sonhos, certos desejos que mal se completaram como fetos, na sua mocidade solitária e inútil”. (Jurandir, 1995, p. 29-30). A negação de si mesmo o leva aos extremos de melancolia, para um homem que já chegou aos 40 anos preso num passado movido entre dramas destacados pelo narrador, como se no meio das ossadas se encontrasse “um despertar de cataléptico no fundo da cova fechada. Via contorções desesperadoras dentro de seu passado” (Jurandir, 1995, p. 30).

Por outro lado, podemos interpretar a negação em Eutanázio como algo inseguro. Daí ele permanecer com o olhar fixo na dor e no sofrimento que o abraçava cotidianamente. O pessimismo em Eutanázio é latente. Para ele não adianta fazer planos, é uma tentativa insana, sempre trará sofrimento e dor, porque o homem sempre se coloca preso ao passado, não vê o presente e não vive o presente:

Tudo foi entulhado pela náusea de si mesmo. Os sonhos vieram abaixo como paredões desabados. Mas nem tudo parece que está morto. No meio dos sonhos mortos, dos desejos extintos, das esperanças abortadas, haverá algum tímido desejo palpitando, algum sonho, alguma esperança com sinal de vida. O certo é que os desejos apodreceram e por medo da contaminação era melhor deixar tudo enterrado para acabar mais depressa. Porque, enfim, os que ainda mostrassem sinais de vida, tarde ou cedo morreriam inevitavelmente. Sim, sim, foi melhor contemplar os esqueletos contorcidos no desespero da impossível sobrevivência. Eutanázio criara os monstros que o devoravam, lentamente. Rompiam-se no seu silêncio dores fundas, pequenas dores, meias dores monótonas pingando das horas. Pequenos ódios, remorso de não odiar como devia, de não se maltratar como é preciso. Ter assim um desprezo de si mesmo. (Jurandir, 1995, p. 30).

Portanto, tudo é efêmero. Viver é ter que caminhar com a dor. Essa é a condição da vida humana, observada pela personagem. Esses pensamentos surgem no calor das horas, quando Eutanázio está sentado na cadeira, com os olhos cerrados, dialoga com a sua própria companhia: “O vento dos campos bem pode dar uma impressão de distância, de horizontes. Os campos lhe podiam encher de horizontes a vida. Se pudesse chorar talvez aliviasse” (Jurandir, 1995, p. 33).

Mas como ir além, se a sua vontade em tentar chorar para aliviar as suas dores já nasce com um talvez, com a dúvida de que será uma tentativa vã. O seu sofrimento excede a vontade de viver e ir à luta. Eutanázio não luta por sua saúde, foge sempre das poucas possibilidades que lhe são oferecidas para preservar a vida. Eutanázio é um ser escravo da própria vontade de ver a vida:” Toda a sua infância fora triste, indecisa, infeliz” (Jurandir, 1995, p. 35).

Eutanázio desde a sua infância apresentou comportamentos de indecisão intelectual: “aprendia com aborrecimento ou com indiferença, frieza ou desapontamento. Ninguém se interessava por ele” (Jurandir, 1995, p. 36). Esses distanciamentos o levavam a pensar que ler e escrever não fazia nenhuma diferença para ele. Essa abertura que o narrador apresenta na fatura da obra, sobre Eutanázio como uma personagem dotada de conhecimento poético e ao mesmo tempo um Eutanázio que questiona o próprio conhecimento é reflexo das suas percepções diante do próprio seio familiar que não respeita o seu fazer poético. Diante disso, a personagem se fecha, e passa a comporta-se de forma crítica sobre si mesmo. A dualidade dos posicionamentos críticos de Eutanázio nesse sentido caminha em sentidos opostos, como quem pergunta para si mesmo qual é a finalidade do conhecimento.

Ademais, por acreditar que o mundo dos homens sábios estava parado no tempo e sem perspectiva alguma de mudança, pois não encontrava nenhum apoio dentro de casa junto aos seus, as suas investidas sempre se tornavam vãs: “Papai, quero ser encadernador. Queres morrer de fome? (Jurandir, 1995, p. 38). Para Eutanázio, lidar com os livros seria uma vocação tranquila, posto que os livros lhe agradeceriam ser cuidados por ele:

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

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

Eutanázio ficou olhando o homem tresandando a cachaça que, com aquelas roupas teatrais de mendigo, desaparecia na sombra, resmungando. Pareceu-lhe um desconhecido que tivesse saído de dentro de si mesmo, uma voz de sua inteligência insondável, de sua intuição inabordável.

Encadernava os livros pensando ou tentando compreender as palavras do vagabundo. Como? Como que os livros ficam a margem? Era uma pergunta inacessível à sua inteligência, talvez fosse igual a certas agonias, a certas sensações que vinham de seu próprio desconhecido. (Jurandir, 1995, p. 38).

No tecido do romance, a partir das observações do personagem Eutanázio, mostram-se as inquietudes que o próprio escritor estabelece sobre a existência humana. Apesar de nesta

pesquisa discorrermos mais sobre uma personagem, Eutanázio, é relevante ressaltar que, na fatura narrativa dalcidiana em *Chove nos Campos de Cachoeira*, há outras personagens que problematizam, através dos seus anseios, os conflitos existenciais humanos, sobretudo aqueles que vivem à margem da sociedade da Vila de Cachoeira.

No movimento dos seus passos a caminho da casa do seu Cristóvão, Eutanázio retoma algumas lembranças do tempo vivido em Muaná. A desordem interior cheia de lamentações é a sua própria essência existencial gritando a dor do não ser nada: “tenta tirar de seu passado alguma coisa que o reanime, alguma coisa a descobrir. Para àquelas horas de náuseas de si mesmo, vendo ossadas entulhando o seu passado, risos sobre risos de Irene fermentando dentro de sua angústia” (Jurandir, 1995, p. 42). Eutanázio vive em pesadelos. Rememorando o seu passado, conversa com todas as fadigas do seu corpo e com todos os exageros da sua imaginação. Um sofrimento que só aumenta.

O anseio de Eutanázio em saber do acontecido na casa do seu Cristóvão rende-lhe algum sentimento. Ele olha o seu mundo, a sua humanidade, colocando-se como disposto a ouvir qual problema havia na casa, após muitas lágrimas, D. Dejanira fala do rompimento do noivado de Bitá com Joaquim Carvalho, homem astucioso, que matara um homem e foi inocentado por tantos trabalhos feitos a fazendeiros e à custa das muitas safadezas ganhou fazenda.

Explica o narrador, o casamento a região marajoara é normalmente pensado para sustentar a família da noiva. Por esse motivo e já sendo o sétimo noivado desfeito com Bitá, isso causava desespero a D. Dejanira. Contando com o enlace, ela se precipitou em fazer dívidas para o sustento de sua família.

Com efeito, sabemos que a união entre Bitá e Joaquim Carvalho, o casamento entre ambos se tratava de jogo de interesses, primando unir o casal para suprir a necessidade familiar dos pais da noiva. No entanto, com o rompimento do noivado a família volta ao caos. E as relações familiares tornar-se-ão mais complicadas diante a sociedade de Cachoeira. Possivelmente Bitá ficará mal falada, já que se trata de um sétimo noivado rompido. Essas eram as lamentações de D. Dejanira em lágrimas envolvendo Eutanázio na sua trama familiar.

Nesse sentido, pressupõe-se que a obra dalcidiana, enquanto arte, comporta-se como um ímã num campo de limalha de ferro a ser descoberto pela ciência social, ou seja, o que remete ao outro como identidade de uma realidade existente que reúne em si um mundo que se contrapõe ao próprio mundo existente. “Um mundo modelado pelo próprio mundo, e a partir dele a imaginação torna-se fuga de uma realidade”. (Adorno, 1970, p. 20-21).

Segundo a pesquisadora Marli Furtado (2002), Dalcídio apresenta no romance *Chove nos Campos de Cachoeira* “heróis derruídos”, heróis que dizem respeito ao homem diante de

si mesmo, envolvido com seus desvios de conduta, os dramas da consciência. Para Lukács, a personagem é um “herói sempre em busca”, herança que vem desde a epopeia (Lukács, 1982, p. 66) Convém lembrar que no romance dalcidiano as personagens centrais não podem ser comparadas com os heróis homéricos conquistadores, gloriosos, etc. E em Dalcídio, os heróis são personagens que vivem no caos, mergulhados no abismo de si mesmos e explorando as profundezas dos seus inconscientes.

Do ponto de vista literário, o romance *Chove nos Campos de Cachoeira* constitui a engenhosidade de Dalcidio, focalizando tramas que ilustram a degradação do ser humano, os conflitos que permeiam a alma humana, ações que são observadas na personagem Eutanázio quando dentro dele surge a dura saga de todos os dias: “Eutanázio caminha no rumo da casa de Irene. As grandes marchas noturnas. As mesmas marchas solitárias” (Jurandir, 1995, p. 43).

Dalcidio adota uma narrativa aberta em denúncias de cunho social, trazendo em sua fatura narrativa as injustiças e a degradação humana. A sua obra aborda temáticas de luta pela sobrevivência. Ela é tecida por um narrador em terceira pessoa em uma visão ampla, destacando a realidade e os modos do homem em seu meio social, meios que transcendem do local para o universal, de um narrador testemunho das realidades do homem que luta por sua existência:

Eutanázio sente o peso do sujo no corpo, a vontade dum banho. Como dormiria, talvez, depois dum banho! Cristino deve estar com o violão debaixo do braço nalguma barraca da rua das Palhas. Quer que a chuva que cai em Cachoeira, nos campos, fique caindo toda a noite sobre ele como um sono. Que terá acontecido com Felícia? Por que o crucifixo não defendia Felícia contra o Juiz e Dionísio? Os arranha-céus estarão lá na sombra e Cristo nada fará por Felícia. (Jurandir, 1995, p. 90).

O narrador observa Eutanázio e descreve o seu corpo sujo, cujo asseio lhe possibilitasse uma noite tranquila, com a chuva caindo e embalando o seu sono, mas, de súbito, sobrevoam-lhe pensamentos sobre Felícia, a qual sujou indevidamente o seu corpo; no entanto, as imagens do quarto de Felícia denunciam aos olhos de Eutanázio que até o próprio Cristo não a defende das injustiças do Dr. Campos, tampouco de Dionísio invadindo o seu barraco para violentá-la sexualmente. As imagens de Felícia que passam nos pensamentos de Eutanázio se dão desde que a conheceu ainda “menina brincando de roda com os meninos de Cícero Câmara” (Jurandir, 1995, p. 91). Há certa ironia: “Felícia, uma vez, saiu na procissão vestida de anjo. Era a pastora perdida das ‘Filhas da Galileia’ do mestre Miranda no tempo de natal”. (Jurandir, 1995, p. 92).

As características destacadas por Eutanázio sobre Felícia denotam um discurso investido de uma carga semântica dentro de uma sociedade fortalecida pela superioridade daqueles que alimentam a ideia de dominação sobre aqueles que vivem em precárias situações, de pessoas vistas como sombras dentro da sociedade. O olhar de Eutanázio apresenta-se

questionador diante as descrições do olhar do escritor observando o espaço social da vila de Cachoeira e o discurso pejorativo dessa comunidade.

Dalcídio, através da sua personagem Eutanázio, nos convida a ler e interpretar o universo pessimista de Schopenhauer, leitura que são citadas no livro *As Dores do Mundo*. O filósofo Schopenhauer mergulhou nos estudos filosóficos aprofundando seu conhecimento sobre a existência humana logo após o pai cometer suicídio e as suas intrigas frequentes com sua mãe. A partir desses momentos trágicos, o filósofo dedicou-se a descrever o homem com as dores, os seus desejos e os seus sofrimentos.

Dalcídio, ao descrever as ações de Eutanázio, não limita o vazio, a solidão, a dor direcionada a sua personagem, e a descrição da dor não é somente física, mas também espiritual, de que qualquer ser humano pode ser acometido. As dores do mundo que recaem sobre Eutanázio são um fardo adquirido desde que era feto. Essas lembranças amargas são de certa forma enfermidades que podem acontecer com qualquer indivíduo e por vezes sufocam Eutanázio, a ponto de ele pensar em confessar para alguém a sua dor:

Se pudesse confessar a todo mundo, confessar a sua miséria, a sua desonra, aquilo que de incompreensível e sujo, injusto e pútrido se passa nele! Confessar a um amigo. Um amigo que compreendesse. Não o absolvesse, não o aconselhasse. Mas compreendesse. Um amigo a quem se mostrasse com as suas torpezas e as suas possíveis reações. Somos capazes da maior infâmia e da... “Grandeza” foi à palavra que se esboçou no seu espírito. Todo homem tem o seu momento de grandeza. É capaz dum ato de grandeza. Quando não chega a esboçar esse ato tem, em suma, o ato da morte. Mas Eutanázio sente que ele está infamemente ligado à vida. E se desespera e fica naquela prostração na escada, ouvindo o barulho, sabendo que ainda podia reagir, que só faltava um aceno, um olhar de compreensão de alguém, para se levantar, regressar à casa de suas irmãs. Contar histórias à ceguinha. Criar um gato muito bonito para ela. Tudo fazer para lhe comprar uma vitrola. Se pudesse um dia, comovido e com os olhos úmidos, juntar em suas mãos as mãos de sua irmã cega e beijá-las, umedecê-las de lágrimas. Coisa absolutamente impossível. (Jurandir, 1995, p. 166).

Dividir a sua dor com alguém, pensava Eutanázio, encontrar alguém que lhe estendesse o ombro, lhe escutasse sem culpá-lo das suas perdas, dos seus encontros e desencontros, alguém que lhe explicasse que tipo de doença que lhe corroía até a alma; no entanto, nem ele próprio tinha certeza que doença era essa e se realmente a adquiriu quando passou pelo barraco de Felícia. A única certeza que ele tinha era que a doença lhe consumia dia após dia e a cada dia novas dores apareciam.

Dalcídio atribuiu para o nome da personagem Eutanázio o ponto final de todo ser humano “a morte”. Eutanázio remete à eutanásia. Situação apontada pela própria personagem, que, ao saber estar doente, não procura meios para libertar-se do sofrimento causado pela enfermidade que o corroía por dentro. Doença que a cada dia o leva a declinar para o caminho da morte. Para Schopenhauer:

A vida é um mar cheio de perigos e de turbilhões que o homem só evita à força de prudência e de cuidados, embora saiba que, mesmo que consiga lhes escapar por perícia e esforços, não pode, contudo, à medida que avança, sem retardar o grande, o total, o inevitável naufrágio, a morte que lhe parece correr ao encontro: é esse fim supremo de tão laboriosa navegação, para ele infinitamente pior que todos os perigos dos quais escapou. (Schopenhauer, 2014, p. 35)

Para Schopenhauer, a vida de cada homem apresenta-se sempre como um espetáculo trágico, e por tal motivo os poetas colocam os seus heróis em situações cheias de tormento no dia a dia, em inquietações momentâneas, etc. Ao homem que luta o que lhe irá restar são os erros funestos da vida inteira, e com isso os sofrimentos se acumulam:

Os homens assemelham-se a relógios a que se dá corda e trabalham sem saber por quê; e sempre que vem um homem a este mundo, o relógio da vida humana recebe corda de novo para repetir mais uma vez o velho e gasto estribilho da eterna caixa de música, frase por frase, compasso por compasso, com variações quase insensíveis. Cada indivíduo, cada rosto humano e cada existência humana são um sonho, um sonho efêmero do espírito infinito da natureza, da vontade de viver persistente e teimosa. (Schopenhauer, 2014, p. 37).

Contudo, diz o filósofo que é esse o lado da vida que faz com que todo indivíduo possa pensar e refletir, e a partir daí urge a vontade de viver, mesmo que seja de forma violenta, que cada um pague por suas fantasias vãs. O preço é a dor.

Schopenhauer, em sua obra inaugural *Mundo como vontade e como representação*, apresenta como questão o mundo tal qual conhecido sob o princípio da razão, ou seja, aquilo que conhecemos e se apresenta à nossa consciência, como fenômeno. Quanto à vontade, segundo o filósofo, é o mundo em si para além do que conhecemos como fenômeno, é a essência. Portanto, o mundo em si é vontade e para a nossa consciência é representação.

A doença física e a mental provocam em Eutanázio náusea, irritação. Ele faz uma autoanálise de toda a sua vida, dos seus devaneios, sonhos perdidos. Tudo o irrita e agrava as suas dores físicas e mentais. Como afirma Schopenhauer, “o bem estar e a felicidade são, portanto, negativos, só a dor é positiva” (Schopenhauer, 2014, p. 25). Nas afirmações do filósofo, os estados que provocam prazer ao indivíduo estão aquém das expectativas do mesmo, visto que o bem, a felicidade, a satisfação, tudo tem uma vontade, e a esse respeito é saber se o prazer é superior ao desgosto, tendo em vista que a vida do homem é um eterno combate “não só contra males abstratos, a miséria ou o aborrecimento, mas também contra os outros homens”. (Schopenhauer, 2014, p. 26).

Diante dessas afirmações do filósofo. Pressupõe-se que o narrador procura esclarecer que as irritações da personagem Eutanázio resultam da desistência do mesmo em construir uma vontade para vencer o que lhe atormenta física e mentalmente. E por conta de sua negatividade, o seu olhar se volta sempre para o passado, sem nenhuma expectativa de encontrar o remédio

para os seus tormentos existenciais. E dessa forma os anos passam e o peso da miséria cai sobre o seu corpo em podridão.

Para Schopenhauer:

Tudo o que procuramos colher resiste-nos; tudo tem uma vontade hostil que é preciso vencer.

Ao tormento da existência vem ainda juntar-se a rapidez do tempo, que nos inquieta, que não nos deixa respirar, e se conserva atrás de cada um de nós como um vigia forçando-nos de chicote em punho. – Poupa apenas aqueles que entregou ao aborrecimento.

Portanto, assim como o nosso corpo rebentaria se estivesse sujeito à pressão da atmosfera, do mesmo modo, se o peso da miséria, do desgosto, dos revezes e dos vãos esforços fosse banido da vida do homem, o excesso de sua arrogância seria tão desmedido que o faria em bocados, ou pelo menos o conduziria à insânia mais desordenada e à loucura furiosa. (Schopenhauer, 2014, p. 26).

O posicionamento do narrador focaliza um comportamento desviante de Eutanázio, que não reage no que é possível fazê-lo. Eutanázio tem clareza que ele possui uma vida sobrevivida, portanto, vê as cenas como que repetidas e sem interrupção, as quais não fazem nenhum efeito se forem dissipadas, pois já não trazem sequer qualquer novidade.

Percebe-se que o narrador, na fatura da narrativa, elenca uma pluralidade de vozes a partir de entre os mundos acabados, medo, desilusão, sonhos, irritação, raiva, demonstrando a miséria que se alastra na sociedade da Vila de Cachoeira, conduzindo-nos a mergulhar nessa dissonância de impossibilidades vigentes no cotidiano desses habitantes. Segundo Candido:

Nada mais importante para chamar a atenção sobre uma verdade do que exagerá-la. Mas também, nada mais perigoso, porque um dia vem à reação indispensável e a relega injustamente para a categoria do erro, até que se efetue a operação difícil de se chegar a um ponto de vista objetivo, sem desfigurá-la de um lado nem de outro. É o que tem ocorrido com o estado da relação entre a obra e o seu condicionamento social, que a certa altura do século passado chegou a ser vista como chave para compreendê-la, depois foi rebaixada como falha de visão, - e talvez só agora comece a ser proposta nos devidos termos. Seria o caso de dizer, com ar de paradoxo, que estamos avaliando melhor o vínculo entre a obra e o ambiente, após termos chegado à conclusão de que a análise estética precede considerações de outra ordem. (Candido, 2010, p. 13).

O excerto apresenta a crítica sociológica descrita por Candido, propondo uma reflexão sobre o gênero romance em nossa era moderna, sobretudo a importância das especificidades da ficção para atrair as atenções do público leitor e permitir-lhe novas reflexões sobre o romance. A partir do século XVIII, instauram-se polêmicas provenientes das novas técnicas de escrita que esse gênero literário passa a provocar, descrevendo cenas dos meios familiares e levando ao leitor ações das personagens semelhantes às da vida real (violências, conflitos entre pais e filhos), e essas semelhanças entre a realidade cotidiana e a ficção levam ao leitor a ideia de que essas personagens sejam reais e verdadeiras.

Candido, em “A literatura e a formação do homem”, levanta a questão da literatura como função humanizadora. Esse é o papel que a obra literária desempenharia na sociedade, construindo uma independência intelectual em cada indivíduo:

Há no estudo da obra literária um momento analítico, se quiserem de cunho científico, que precisa deixar em suspensos problemas relativos ao autor, ao valor, à atuação psíquica e social, a fim de reforçar uma concentração necessária na obra como objeto de conhecimento. (Candido, 1972, p. 80).

As afirmações de Candido são reveladoras e se aplicam às nossas análises do romance dalcidiano, quando observamos as cenas imaginadas pelo autor ao descrever as relações entre as personagens (por conveniência e interesses) através das ações cotidianas. Cenas visivelmente presentes no gesto enfurecido do Major Alberto, quando este se debruça na janela a resmungar os desafetos do filho em alimentar os interesses da casa do seu Cristóvão:

Psiu, psiu, acaba limpando as necessidades de D. Dejanira. Acaba assim. Pois posso pagar uma conta dessa? Não pago. Não assumo responsabilidade. Mal ganho pra comer e ainda sustentar safadezas!
E debruçou-se na janela. A manhã punha uma suavidade de ninho no sossego da vila. O ar parecia tecido de asas. Onde passava tanto pássaro? Um raio de sol bateu bem na testa do Major e Maninha pulou de contente ao ver um passarinho entrar pela varanda, atordoado, e logo sair para pousar no ingazeiro. Marinha batia palmas. Minu tinha os olhos cobiçosos. De repente, o dobre do sino. Major saiu da janela, irritado. (Jurandir, 1995, p. 205)

A irritação do Major Alberto é interrompida ao ouvir as baladas do sino, deveras gritante para o seu dia. O tipo de balada contínua significava o anúncio de morte de alguém da vila. Esse procedimento era comum, o meio de comunicação para os habitantes da vila de Cachoeira avisar a coletividade que alguém havia morrido. Então resmunga o Major Alberto: “- Ainda mais isso. Eu acabava com sino anunciando morte. Isso é de aldeia. Agora é o dia todo! Quem morreu! – A mulher do Domingão – disse D. Amélia trazendo o bule de café”. (Jurandir, 1995, p. 205). Como o povoado era constituído por famílias conhecidas, essa prática de anunciar aos habitantes também era um chamado para que todos fossem velar o falecido.

As badaladas dobradas também incomodaram Eutanázio: “Eutanázio saiu sem tomar café. Aquele dobre de sino entrou nele como um escárnio. Vila quietinha dentro da manhã tinha um ar de felicidade que sorria de Eutanázio, do dobre a finados, da explosão de Major Alberto”. (Jurandir, 1995, p. 205). Observando as inferências do discurso do narrador sobre Eutanázio, percebe-se o emprego de uma linguagem de ironia sobre a personagem que caminha sem nenhuma perspectiva de cura da sífilis contraída por Felícia.

O sentido da linguagem trabalhada pelo narrador de uma manhã feliz a sorrir de Eutanázio denota o conhecimento total e controle do desdobramento da narrativa. O discurso narrativo focaliza uma voz intrusa que sorri da desgraça alheia. O enfoque da morte sobre

Eutanázio. Um conflito interno que ele não pode resolver. Nesse sentido, o narrador tem a liberdade de narrar à vontade, adotando um ponto de vista que lhe possibilita narrar de fora ou de frente, para mudar e adotar outras posições.

A focalização do narrador no romance *Chove nos Campos de Cachoeira* convida o leitor a caminhar através dos passos da sua personagem Eutanázio e sob esse ponto de vista o conduz a passar pelo interior das casas dos moradores da vila de Cachoeira, isto é, o narrador, ao adotar esta posição, instiga o leitor a posicionar-se também de frente como um intruso e com isso adotar inferências sobre as ações da personagem.

O narrador é quem nos dá o conhecimento de cada detalhe do texto narrativo, pelo fato de o mesmo ter pleno conhecimento dos sentimentos e emoções de cada personagem. O narrador vai revelando, sobretudo através de Eutanázio, as ações que se destacam no enredo. As percepções de Eutanázio sobre as atividades diárias de cada morador da vila de Cachoeira se apresentam para ele como repetidas vozes diárias que não contribuem para mudar seu estilo doentio e cético: “[...] Eutanázio sente os minutos longos como velório. Queria viver aquele sossego da vila banhado de felicidade, aquela vila de cartão postal na luz da grande manhã que vinha dos campos.” (Jurandir, 1995, p. 205).

As contradições entre uma e outra ação percebida por Eutanázio não mudam os seus pensamentos. Ainda que este perceba as ações de outros moradores da vila, seus pensamentos se fecham sobre si mesmo: “[...] Didico se arruma para pescar. Rodolfo já vinha compor os rótulos do Salu. Lucíola puxava água do poço e Dadá cantava. Alfredo se espreguiçou com a lembrança de ir ao mercado. Se ao menos levasse dinheiro para o mingau de D. Verônica!” (Jurandir, 1995, p. 205). O que atormenta a mente de Eutanázio provém das suas dores emocionais.

O narrador interrompe o fluxo da narrativa e se distancia como quem quer dar à personagem o livre-arbítrio para expor suas emoções e sentimentos, e com isso permitir ao leitor perceber essas mudanças do discurso, construído para dar seguimento às ações da personagem.

Uma característica peculiar em Eutanázio era compadecer-se da condição social na qual viviam alguns cachoeirenses. O cenário da pobreza da vila de Cachoeira de certa forma o incomodava bastante. As idas e vindas à casa de um e outro morador da vila revelavam os problemas sociais existentes. Eutanázio conhecia cada habitante, a exemplo de Felícia:

Viu Felícia menina brincando de roda com os meninos de Cícero Câmara. Corria pelos campos atrás de muruci, de pegar passarinho, apanhando pixuna e empurrando montaria a vara no tempo da enchente na vila de baixo. [...] Era a pastora perdida das

“Filhas da Galileia” do mestre Miranda no tempo de natal. Mas outras chuvas caíram, os campos encheram, os gogozeiros carregaram-se de frutos, o Arari transbordou, os jacarés vinham roncar debaixo das casas e Felícia pela primeira vez sorriu com certa intenção para o Teodoro que, na cabeça da ponte do Delfim, pescava piranha. [...] Depois foi a tentativa de fuga com um soldado de polícia. Ela foi esperar de montaria no meio do rio a canoa Perseverança onde o praça Vinte e Quatro baixava para Belém. As águas corriam. Os tripulantes vaiaram Felícia. (Jurandir, 1995, p. 91-92).

Em todos esses espaços havia angústia, fome e miséria humana. E de certa maneira Eutanázio se posicionava igual à Felícia: “Ao menos Felícia era como ele: não tinha dentes, cheia de marcas de feridas, a miséria, os braços cheios de titingas, o sorriso mono. [...] Ele só era grande porque estava humanizado pelos olhos, pelas chagas, pela presença de Felícia.” (Jurandir, 1995, p. 91).

As descrições que Eutanázio infere à Felícia são construídas por um certo escárnio, como quem quer fugir da realidade; porém, por trás desse discurso, há um eu interno culposo que vive as consequências das ações e, através desse discurso, procura enganar-se com o remorso pelo desvio dos trinta mil-réis de Felícia. Queria poder dizer a ela: “Ou mesmo declarar a verdade. Felícia era boa. E se lhe desse o juízo de dizer-lhe: – Olha Felícia eu tinha trinta mil-réis para lhe dar, mas como você me contagiou fico com os trinta mil-réis” (Jurandir, 1995, p. 211).

Mas seus pensamentos nebulosos são despertados ao passar pela casa do Dr. Campos, que aos gritos humilha Felícia. Eutanázio fica à escuta das agressões verbais para a pobre de quem roubara os trinta mil-réis. Observa através da janela os insultos do Dr. Campos, que, ao perceber tal presença, tenta disfarçar as agressões verbais. No entanto, Eutanázio ouvira tudo. A ira de Dr. Campos era impetuosa:

Que dia hoje nasceu para mim! Pensou Dr. Campos gritava:
– Pois lhe mandei chamar para isso, sua podre! Você além de morar naquele casebre porco, fedorento, onde se vende a cinco tostões, dez, quanto der, a troco dum cigarro, dum pedaço de tabaco, além de tudo isso. Rah! Não sei onde estou que não lhe mando botar no xadrez. Sim por que essa desgraça de código Penal não previu o delito venéreo. (Jurandir, 1995, p. 211)

O foco narrativo toma como referência o lado pobre e soberbo do rico na comunidade cachoeirense, como para convencer o leitor da distância de direitos sociais entre pobres e ricos na sociedade de Cachoeira. Observa-se que o narrador apresenta cenas na narrativa como quem quer dar informações das diferenças entre esses: o barraco podre de Felícia, a casa do seu Cristóvão, a casa do Dr. Campos, o Chalé do major Alberto.

Em *A Poética do Espaço*, Gaston Bachelard (1884-1962) define a casa como o lugar de paz e sossego e integrado aos valores fundamentais. Nas palavras do filósofo, “a casa afasta

contingências, multiplica seus conselhos e continuidade. Sem ela, o homem seria um ser disperso. Ela mantém o homem sossegado e protegido das tempestades do céu e das tempestades da vida” (Bachelard, 1993, p. 26). Para o filósofo, a casa é o espaço habitado pelo homem. Ao contrário disso, a narrativa de Dalcídio deixa claro que o que predomina são as desigualdades existentes entre esses espaços.

Apesar de Eutanázio condear-se ao ver o estado de Felícia, não quis de forma alguma intervir nas ações do juiz. Ainda tenta explicar-se, quando estes, em estado de embriaguez, a violentaram. Felícia até tentou avisá-los, mas o gesto violento do Dr. Campos ao apertar-lhe a garganta a impossibilitou de falar: “Mas Dr.... Quando... o Sr. foi... O Sr... estava naquele estado... Dionísio... Avisei. O Sr. botou a mão na garganta... e não tinha tempo... E...” (Jurandir, 1995, p. 213). A violência vivida por Felícia pelos homens que passavam pelo seu barraco a deixava ainda mais vulnerável. E, apesar da brutalidade sexual e verbal, nas palavras de Dr. Campos as trocas estavam bem pagas:

Lhe dei dois mil-réis, a semana passada, mandei um quilo de açúcar, hem? Um quilo! Tabaco... E agora... Olha que eu enlouqueço, acabo rachando de uma vez, com um pontapé, essa podridão que és tu mesma... E puxe daqui, puxe-se daqui, senão te mando botar creolina e ainda ponho de molho no xadrez (Jurandir, 1995, p. 212).

Após expulsar Felícia de sua casa, Dr. Campos convida Eutanázio para acompanhá-lo até a farmácia do Ribeirão para comprar remédios. No entanto, temia ser descoberto, pois a fama de Ribeirão de comentar sobre a vila toda poderia comprometer a sua carreira de juiz. Logo cairia na boca do povo da vila que estava com sífilis, e a sua posição social de juiz substituto ficaria bem delicada diante da sociedade de Cachoeira.

Nessa saída da casa de Dr. Campos, Eutanázio passa por várias situações, as quais são descritas pelo narrador, ou seja, o narrador, por ser de onisciente e possuir visões diversas sobre todos os fatos da narrativa, se afasta temporariamente para atribuir a cada personagem novos elementos e com isso dar prosseguimento às cenas.

Observa-se que o narrador em *Chove nos Campos de Cachoeira* atribui ao décimo terceiro capítulo da obra o título “Eutanázio anda”. De fato, ele entrega ao leitor um acervo de conhecimentos e técnicas inovadoras da ficção brasileira, quando, em um único capítulo torna possível analisar os capítulos anteriores. Eutanázio anda, e para onde ele anda? Para a inevitável realidade humana, o fim ou recomeço das suas limitações. O seu tempo de vida está no limite, por estar contaminado pela sífilis. Doença que aos poucos vai avançando e deixando-o inquieto. Ademais, vive cercado de relações desgastadas, desde o berço familiar à casa do seu Cristóvão, cheia de intrigas. Caminha de forma circular, sem se dar conta de que há um mundo real e que as implicações cotidianas são necessárias para o desenvolvimento humano.

O capítulo trata através da personagem Eutanázio, da necessidade de ler. Ler para a personagem é um exercício de liberdade, no intuito de mudar a face das coisas: “o livro que desejava comprar chama-se *Dores do Mundo*” (Jurandir, 1995, p. 205). A metáfora se estende à vida desventurosa de Eutanázio e seu amor não correspondido por Irene. No entanto, refaz seus pensamentos: “não há livro que dê jeito na sua vida, não tem mais nada que lhe tire da cabeça aquela Irene, aquela casa do seu Cristóvão, aquela doença”. (Jurandir, 1995, p. 205).

Para Friedman, “a aparência dos personagens, o que eles fazem e dizem, o cenário, todos os materiais da estória, portanto, podem ser transmitidos ao leitor unicamente através da mente de alguém presente” (Friedman, 2002, p. 177). Trata-se, nesse sentido, de um narrador onisciente seletivo múltiplo, que narra e a história vem diretamente através da mente das personagens. Considerando as afirmações de Friedman, o autor trabalhou em sua narrativa os pensamentos, percepções e sentimentos através da mente das personagens, predominando o discurso indireto livre. Dalcídio destaca isso desde o primeiro capítulo:

Os campos o levaram para longe. [...] Os campos não voltaram com ele. [...] Indagava porque os campos de Cachoeira não eram campos cheios de flores, como aqueles campos de uma fotografia de revista que seu pai guardava. Ouvira Major Alberto dizer à D. Amélia campos de Holanda. Chama-se a isso de prados. (Jurandir, 1995, p. 15).

Voltar para o Chalé abrange uma poética de significados. O narrador transborda a sua fala sobre uma região marajoara que atravessa fronteiras utilizando uma linguagem simples e descrevendo a sua travessia percorrida por um campo queimado de onde surge uma poética que particulariza muitos sentimentos: vontades, desejos, sonhos, imaginação etc. Uma narrativa que se inicia contextualizando os elementos locais de uma extensa e singular Amazônia.

A configuração do narrador intitulado pelo romancista marajoara parte exatamente do ponto de vista daquela que Walter Benjamin afirma como “o fim da arte de narrar” (Benjamin, 2012, p. 9), o qual vem da ideia de reconstrução da *Erfahrung* (experiência) que deveria surgir de uma nova forma de narratividade. Essa capacidade dalcidiana, convém destacar, materializa das suas personagens as suas identidades, considerando todos os seus sofrimentos acumulados no passado.

Essa relação destacada da narrativa dalcidiana refere-se a três condições que Walter Benjamin destaca como transmissão de experiência. A primeira diz que a experiência transmitida do narrador para o ouvinte transformou-se em abismo, criando distância entre ambos. Hoje o ancião sábio transmissor de conhecimento não passa de um velho esquecido em qualquer canto da casa. A segunda condição para a transmissão de experiência e a sua realização destaca sobre a relação comunitária entre “vida e palavra” (Benjamin, 2012, p.10), como se fosse um trabalho artesanal “entre a mão e a voz, entre o gesto e a palavra” (Benjamin, 2012,

p. 10). A terceira condição, sendo “a dimensão prática da narrativa tradicional” (Benjamin, 2012, p. 11), aquela transmissora de uma sapiência a qual o ouvinte irá receber como uma advertência, uma moral, um conselho, coisas então em fase de extinção no mundo contemporâneo.

Essa definição de narrador formulada por Benjamin é construída através do seu olhar crítico aos anos de 1930 sobre a questão da experiência, “agora dentro de uma nova problemática, e com o enfraquecimento da *Erfahrung* no mundo capitalista moderno em detrimento de um novo conceito *Erlebnis*, “experiência vivida” (Benjamin, 2012, p. 9)”. O crítico postula que essa experiência vivida é uma característica do indivíduo solitário, o qual necessita reconstruir-se para garantir a sua memória e com isso evitar o seu esfacelamento social.

Partindo dessas análises apontadas por Benjamin, observamos nos comportamentos da personagem Eutanázio, que, sem saber o que fazer quanto ao seu isolamento dentro de si mesmo, dentro do seio familiar e nos círculos coletivos de Cachoeira, procura na escuridão da noite a casa de seu Cristóvão para alimentar o seu sofrimento através do sorriso de Irene: “Os campos levam-no para o riso de Irene, para aqueles olhos densos de feiticeira estupidez e nojo” (Jurandir, 1995, p. 42).

Nesse sentido, Dalcídio, através de sua personagem, nos chama a atenção para quanto os indivíduos em uma sociedade estão cada vez mais isolados, e a partir desse olhar global ele insere um narrador coletivo para também inserir um leitor a estar dentro desse fluxo narrativo e vivenciar a sua história.

O fluxo narrativo em *Chove nos Campos de Cachoeira* não se esgota na própria obra, ao contrário. Dalcídio sente a necessidade de transportar esse indivíduo isolado para as suas obras futuras, evocando no seu texto narrativo a voz de um narrador em terceira pessoa para atingir o seu objetivo o de mergulhar no mais íntimo da alma humana.

Dos vinte capítulos da narrativa, sete fazem maior referência ao segundo protagonista, Eutanázio, homem com quase 40 anos de idade e mergulhado em conflitos existenciais. Sua doença sexualmente transmitida surgiu na noite que passou pelo barraco de Felícia ao retornar da casa do seu Cristóvão; porém, as ações desse fato dramático são descritas detalhadamente pelo narrador no segundo capítulo e a partir daí segue como feridas abertas sempre sangrando e atormentando a mente da personagem.

A construção das cenas que atormentam o protagonista aconteceu naquela noite quando Eutanázio, sentido seu corpo pedir prazer, estivera com Felícia. Observamos nessa cena a presença de um narrador que teve conhecimento das ações dos frequentadores do barraco de

Felícia e como ela já estava acostumada a se entregar aos homens que vinham das “canoas encalhadas na beira da doca onde tem cavaquinho, peixe assando na brasa, homens tirando carga” (Jurandir, 1995, p. 26). Era possível de esta ter sido contaminada sem saber.

Para Eutanázio, a sua ida em procurar Felícia era qualquer coisa que lhe contentava e também o castigava, em decorrência da sua incapacidade de resistir aos risos de Irene. Sentiu náuseas de ter estado naquela noite para contrair o mal, minutos de nojo, sentiu vontade de transmitir a sua doença a todas as mulheres do mundo, principalmente às aristocráticas.

Remorsos, ódio e nojo são os conflitos de Eutanázio, de um mundo de incoerências, e o levam a autoanálises e a denominar-se de hipocondríaco, um homem que tivera uma infância infeliz, um morto vivo que vê no seu silêncio a sua exumação.

No primeiro capítulo a ideia da morte aparece nove vezes: 1- “feliz por esperar a morte”; 2- “como borboletas mortas”; 3- “podiam morrer”; 4- “dois filhos *mortos*”; 5- “podia acontecer que *morresse*”; 6- “desejo de *morrer, morrer*”; 7- “moleques sujos que *matavam*”; 8- “apanhou o pobre *morto*” 9- “quantas vezes Henrique não *matou* a fome com um passarinho de espeto”. (Jurandir, 1995, p. 15-20).

Embora essas percepções sejam do primeiro protagonista, Alfredo, irmão de Eutanázio, a temática não surge com o mesmo sentido observado em Eutanázio. A morte citada por Alfredo refere-se às consequências das queimadas nos campos, que deixam umas espécies do bioma vulneráveis a outras. Já em Eutanázio, o narrador, classifica como fim de um ciclo de uma vida. O próprio nome da personagem já é o indício de um estado que caminha para o fim.

Mesmo quando Eutanázio pretende construir seus versos graças à sua facilidade em decorar poemas, cita como *Se se morre de amor*, do escritor romântico Gonçalves Dias (1823-1864). Essa referência ao poeta por Eutanázio se reporta ao seu sentimento por Irene, mas, com a doença contraída com Felícia, ele apodrece dia após dia, o que o distancia ainda mais da possibilidade de ter Irene.

O narrador dalcidiano faz questão de demonstrar o seu conhecimento literário, colocando como leitor desse mundo literário o protagonista Eutanázio. Ele faz várias citações de obras de autores brasileiros, como Olavo Bilac (1865–1918), com os seus sonetos falando de amor.

A exemplo do soneto XIII de *Via Láctea* (1888) inclusive este é um dos mais conhecidos de Olavo Bilac, inclusive é um do mais conhecidos e versa sobre temas como paixão, sentimento que leva um homem apaixonado que vive a falar com as estrelas, e com isso se torna diante dos outros um estranho. O narrador também cita “As Pombas” publicada em 1883, de Raimundo Correa (1859-1911). Observa-se que essas referências poéticas da personagem

Eutanázio demonstram o seu conhecimento de leitura de autores e obras. Conforme descreve a personagem, a sua paixão ao ler “As Pombas” lhe dava a expectativa de escrever seus versos de acordo com a estética dos parnasianos:

Impotente, incapaz até de fazer um soneto. Um sofrível soneto na vida. Não alteraria a ordem universal das coisas se fizesse o milagre de minutar um soneto sofrível, mesmo contrariando sua própria natureza cujas leis eram cegas e rígidas. Ficava como que docemente humilhado com a derrota. E sofrendo as melancolias de sua mediocridade voltava a encadernar os livros pacientes, a espiar os passarinhos que bem junto de casa faziam os seus ninhos como ninguém no mundo seria capaz de escrever sonetos. Ser consciente de sua impotência era um consolo, mas às vezes o exasperava. Antes tivesse a total inconsciência de sua mediocridade. Consciente era deixá-lo de qualquer forma em confusão. Em plena lucidez de sua miséria e ainda por cima a inexplicável necessidade de teimar, de prosseguir estupidamente nos seus deveres de amanuense das Musas. (Jurandir, 1995, p. 40).

As reflexões da personagem lhe corroem devido à sua incapacidade estética para compor verso e isso o deixa no seu caminhar noturno para chegar à casa do seu Cristóvão e alimentar a sua obcecada ilusão de ver Irene, o seu mito. Nesses passos sombrios, recorda *Paulo e Virginia*⁵, de Bernadin de Saint-Pierre (1737-1814), *A Vingança do Judeu*⁶, de Vera Kryzhanovskaia, (1861-1924), *O Conde de Monte Cristo*, de Alexandre Dumas (1802–1870).

O cruzamento poético das obras citadas por Eutanázio denota a mistura de sentimentos da personagem. A sua luta em buscar explicações para tantos desafetos sempre se construía nos seus passos sombrios à casa de seu Cristóvão. No entanto, ele percebia que essa ida não se consolidava em nenhuma conquista, mas sim em uma derrota.

A temática da morte é apresentada no capítulo IV, em decorrência de algumas doenças transmissíveis, como a sífilis e a gripe espanhola: “Era a Espanhola, os enterros atravessando o campo para o cemitério, era a morte em Cachoeira” (Jurandir, 1995, p.101). E o sineiro, por ter perda de audição, alucinava os cachoeirenses com a sua insistência no dobrar dos sinos, anunciando a ida de mais uma vítima da espanhola. Era a espanhola levando e trazendo graves consequências à vila: “O pesadelo dos sinos fazia Major Alberto exclamar, irritado: - Parem com este sino! Parem. E isso que chama ainda mais a morte!” (Jurandir, 1995, p. 101).

O sineiro não se importava, até jantava ao pé dos sinos. Precisava sustentar a sobrinha e recebia gorjetas para tocar os sinos com muita insistência, não se importando se o barulho incomodava os doentes e adoecia os que estavam são. E o povo, por temer a morte, marchava em cortejo no vilarejo em procissão, rogando ao céu proteção da guerra que mandara para

⁵ O romance de Bernadin de Saint-Pierre foi escrito no século XVII, auge do Iluminismo.

⁶ Vera Kryzhanovskaia constrói um romance cheio de reviravoltas e emoções, enfrentadas pela personagem Samuel e ocasionadas pela dor da rejeição de Valéria que tem amor por Raul e abandona Samuel. A partir do desfecho amoroso, Samuel passa a desejar vingança, a qual vai afetar as pessoas que estão próximas a ele.

Cachoeira a Espanhola. Eutanázio não se intimidava diante da morte, caminhava sem medo, e ajudando a família de seu Cristóvão quem perdera Sinuca, filho de D. Tomázia. Situação que chegou até abalar o velho Abade:

- Não posso mais. Já acabei com toda a madeira da vila. Não posso com tanto defunto. Eu morro. - Não posso mais, Eutanázio, não posso mais! Os defuntos pobres iam mesmo nas redes velhas, nas esteiras. As covas já nem eram de sete palmos. Enterravam dois, três, numa cova. Os heróis - coveiros da gripe - foram Gaçaba, Dionísio Souza, Maguá, Dionísio, bêbado, enterrava. Abria covas pingando suor e cachaça. (Jurandir, 1995, p. 101-102).

A narrativa de *Chove nos Campos de Cachoeira* utiliza os elementos que trazem ao leitor a sensação de melancolia, de temor, e do terror da morte. Logo no primeiro capítulo, “A noite vem dos campos queimados”, dois elementos são constantes: a queimada dos campos para preparar o solo para o plantio; em seguida, o período das grandes enchentes alagando os campos. Essa transição temporal da natureza simboliza o ar fúnebre trazido das queimadas até as enchentes. Revelações presentes em Eutanázio:

Uma nuvem mais pesada de chuva cresceu no céu. Quando chove, Cachoeira fica encharcada. Os campos de Cachoeira vinham de longe olhar as casas da vila à beira do rio, com desejo de partir com aquelas águas. Eutanázio gostava um bocado de passear pelos campos. [...] A nuvem de chuva crescia. Os campos escureciam ao largo como se fossem um mar no mau tempo. (Jurandir, 1995, p. 22).

As cenas na narrativa apresentam conotações, tempos de transformação, densas chuvas, campos escuros e encharcados despertando estados de melancolia para Eutanázio, trazendo-lhe o vazio que assola a vida humana fazendo-o ver que todas as espécies na terra são vidas que precisam ser preservadas, marcas deixadas pelo narrador pontuando o número de mortes na fatura do romance. A primeira a ser mensurada é o filho de D. Amélia que morrera afogado. Menino que no curso da narrativa não teve nome. A segunda refere-se à mãe de Eutanázio. Segundo o narrador, a personagem não sofreu nenhum abalo com a perda da mãe, a falta de afeto entre ambos fez Eutanázio pensar que ele saltou de dentro dela como se fosse um excremento. Portanto para ele a ida de sua mãe para ele nada significava: “Não tinha grandes amores pela mãe. Morrera, e quando o caixão saiu, ele, sem uma lágrima, sentiu sede e foi fazer uma limonada”. (Jurandir, 1995, p. 22).

Entre tantas citações de morte no romance, podemos destacar duas, que fazem referência ao elemento água, símbolo que representa tanto a vida quanto a morte. Nesse sentido destacamos como símbolo de morte, a do filho de D. Amélia, que morrera afogado, e a de Clara:

Está aí o que Clara foi fazer no Araquicaua. Uma menina que sabia nadar tão bem! Também ali é arriscado. Ali jacaré boiou a uns dois metros de mim. A salvação foi a beira, peno... — Quem, mamãe? Perguntou Alfredo, assustado. — Clara, meu filho.

— Que foi? Enterrou-se ontem na Laranjeira. — Clara? Clara, mamãe? (Jurandir, 1995, p. 174).

A resposta é silenciada por D. Amélia. Responder para Alfredo a causa da morte de Clara iria trazer de volta a dor da perda do filho mais velho. Ela não gostava de histórias sobre afogamentos, e, percebendo o silêncio da mãe, Alfredo não quis perguntar novamente, preferiu ficar na esperança de um dia reencontrar Clara:

A todo momento podia aparecer, podia vir dos campos com a cuia cheia de murucis. Aparecer com as grandes chuvas, entre os matupiris e os mururés.

Para onde teria ido o riso dos dentes de Clara? Sonhou: Clara, com os pés n'água como raízes e pelo corpo nu as frutas nasciam já maduras, amarelinhas. Murucis, mangas, bacuris, taperebás. Era só estender o braço. Quanto mais se apanhava fruta cio corpo de Clara, mais nascia fruta. Clara ou a morte de Clara tinha de ficar mistério dentro de Alfredo. Ficou dentro do carocinho.

Com a morte de Clara as frutas deixaram de ser, como eram, tão gostosas. (Jurandir, 1995, p. 174).

O narrador, através das suas personagens, apresenta no romance as faces da vida humana, afirmando que vida e morte caminham juntas, e essa certeza é apresentada através de Eutanázio na sua saga diária.

Eutanázio reconhece o seu fracasso. Desde a sua infância não obteve sucessos, tampouco vivenciou momentos de felicidade. Sempre viveu uma vida vazia, sem afetos. Ele é a personificação da morte ilustrada no romance. Como o seu próprio nome indica: eutanásia boa morte ou morte apropriada.

A voz que ecoa em Dalcídio Jurandir no romance *Chove nos Campos de Cachoeira* põe em evidência uma literatura que narra uma Amazônia especificamente a partir da sua realidade econômica, política, social e cultural herdada do ciclo de exploração pelo colonizador, e que essa herança ainda lança as suas fagulhas sobre os seus habitantes. Expressões demarcadas pelo escritor desde o primeiro capítulo, quando o menino Alfredo retorna dos campos queimados.

E dessa forma Dalcídio narra uma Amazônia marcada por confrontos existenciais trazendo do interior das suas personagens o que elas acumulam de ressentimentos, como se fosse o peso da cruz do mundo.

Nesse sentido, convém ressaltar que o escritor marajoara não foge às regras estabelecidas quanto à forma interna do romance referenciadas por Lukács em sua obra *Teoria do romance*:

A arte - em relação à vida - é sempre um "apesar de tudo"; a criação de formas é a mais profunda confirmação que se pode pensar da existência da dissonância. Mas em todas as outras formas, inclusive na epopeia, por razões agora já óbvias, essa afirmação é algo anterior à figuração, enquanto no romance ela é a própria forma. Eis por que nele a relação entre ética e estética no processo formador é diversa do que nas outras espécies literárias. (Lukács, 2000, p.72).

O romance *Chove nos Campos de Cachoeira*, obra inaugural de Dalcídio Jurandir no universo da ficção romanesca, adentra nesse mundo de criação poética em construir uma narrativa tendo como função humanizar o homem amazônico.

Portanto, a obra *Chove nos Campos de Cachoeira* requer do pesquisador adentrar os caminhos deixados por Dalcídio Jurandir nas entrelinhas do romance, o qual põe em questão a ideia de reconstruir a narratividade a partir de experiências. Segundo Candido, (1972, p. 81) “a fantasia quase nunca é *pura*. Ela se refere constantemente a alguma realidade: fenômeno natural, paisagem, sentimentos, fato, desejo de explicação, costumes, problemas humanos, etc.” Este é o seu legado literário e social: olhar o outro e, a partir desse conhecimento ficcional, procurar entender as inquietações da alma humana.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A proposta da pesquisa pautou-se em analisar o narrador em *Chove nos campos de Cachoeira* (1941), do escritor paraense Dalcídio Jurandir (1909-1979). Identificamos em nossas análises que o foco narrativo em Dalcídio Jurandir destoa dentro de seu universo marajoara, tecido de vozes múltiplas elencando, sobretudo, a existência humana.

Durante as nossas leituras construímos reflexões sobre a personagem Eutanázio, e a interligação com a obra de Artur Schopenhauer *As dores do mundo*, Dalcídio produziu em Eutanázio as suas dores do mundo, olhar a vila de Cachoeira era olhar o mundo do avesso encharcado de mazelas.

Dalcídio focaliza no seu romance inaugural o homem e a sua relação com a sociedade, a sua interligação com os meios culturais e, através dessa focalização, passou a compreender a sua postura como escritor diante desses meios como meio de humanizar o mundo marajoara através das suas representações locais. Segundo Candido (1972) esse universo de conhecimento numa obra literária tem a capacidade de humanizar o homem:

Há no estudo da obra literária um momento analítico, se quiserem de cunho científico, que precisa deixar em suspenso problemas relativos ao autor, ao valor, à atuação psíquica e social, a fim de reforçar uma concentração necessária na obra como objeto de conhecimento; e há um momento crítico, que indaga sobre a validade da obra e sua função como síntese e projeção da experiência humana. Tendo assim demarcado os campos, vejamos alguma coisa sobre a literatura como força humanizadora, não como sistema de obras. Como algo que exprime o homem e depois atua na própria formação do homem. (Candido, 1972, p. 80).

A literatura dalcidiana se baseia numa necessidade de expansão do local para o universal. A sua ficção narra sobre a vida das pessoas marajoaras que vivem em situação de abandono, esse é o campo literário de Dalcídio Jurandir em *Chove nos Campos de Cachoeira*, apontar os problemas que afetam e destroem humanamente as sociedades partindo das suas observações sobre a vila de Cachoeira, da transfiguração do real sob as diversas formas de relação humana que levam até o leitor a condição de poder lançar um olhar crítico e construtivo da condição humana, que é um ponto em questão frente ao mundo histórico e social do seu tempo narrativo.

O autor parte como exemplo dessa transfiguração do real com Eutanázio e as suas experiências de vida, os seus conflitos internos que tanto o martiriza passando por três fases constantes em sua existência: O amor, a dor e a morte. Fases que estão presentes na vida real de cada ser humano. Dessa forma, essas três questões nos chamam a atenção para que possamos estar mais atentos e ser mais humanos às questões que circulam nas sociedades de um modo geral.

E assim Dalcídio aponta três situações para que o narrador escolha em qual posição deve colocar-se para relatar os fatos, e sair quando necessário para dar ritmo ao desenvolvimento da narrativa. Como narrar uma história na qual vou morrer? Segundo Arrigucci:

Vemos três formas de narrar: a narrativa autoral ou a narrativa de personagem, ou então se elimina tudo e se deixa a história falar por si mesma. Mas, quando escolho uma dessas três possibilidades, escolho ao mesmo tempo um ângulo para contar. Se escolho a posição autoral, um narrador autoral, posso saber tudo e ser um narrador que, onisciente, pode estar em qualquer parte: dentro da personagem, na frente dela, atrás dela, vendo a história de cima, resumindo tudo num *vol d'oiseau*, refazendo o passado, como tantas vezes fazem os narradores de Balzac que param e contam como era o meio da época em questão, traçam um retrospecto enorme de páginas e páginas para reconstruir o passado de uma personagem. (Arrigucci, 1998, p. 19-20).

Esse modo de narrar mostra que a escolha da técnica do ponto de vista nunca é inocente. É desafiador do pessimismo aos conflitos de Eutanázio, buscando através deles explicações sobre a sua vida. Daí não tratar-se de uma inocente consciência que justifique as suas dores. Como afirma Schopenhauer, a dor é positiva.

Não podemos esquecer- nos da citação de Alfredo Bosi, (2013) em classificar Dalcídio como um “regionalista menor”. Enquanto, segundo Benedito Nunes (apud Bolle, 2011, p. 441), podemos classificá-lo bem mais como um escritor de uma vasta dimensão universal, embora mal visto pelos críticos literários. Em breves palavras, a qualidade estética e a produção das obras de Dalcídio, o seu ciclo romanesco, em nada ficam devendo em termos de qualidade a outras obras posteriores aos anos 30.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor. **Teoria estética**. Tradução Artur Morão. Lisboa: Edições 70 Ltda, 1970.
- ANDRADE, Mário de. **Aspectos da literatura brasileira**. 5ª Ed. São Paulo, Martins, 1974.
- ARRIGUCCI Jr. Davi. **Jornal de Psicanálise**, São Paulo, 31(57): 9-43, set. 1998.
- AUERBACH, Erich. **Mimesis**. Vários tradutores. 4. ed. São Paulo. Perspectiva 2002.
- BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. Tradução Antônio da Costa Leal e Lúcia do Valle Santos Leal. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Tradução Sergio Paulo Rouanet. Prefácio Jeanne Marie Gagnebim. 8. ed. São Paulo: Brasiliense, 2012.
- BOLLE, Willi. Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi. **Ciências Humanas**, v. 6, n. 2, p. 425-445, maio-ago. 2011.
- BOSI, Alfredo. **História concisa da Literatura Brasileira**. 4. ed. São Paulo: Cutrix, 2013.
- BUENO, Luís. **Uma história do romance de 30**. São Paulo: EDUSP; Campinas: EDUNICAMP, 2015.
- BUENO, Luís. **Os três tempos do romance de 30**. Disponível em: < Teresa revista de Literatura Brasileira/área de Literatura Brasileira. Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo — n. 3 p. 254-283. São Paulo: Ed. 34, 2002 >. Acesso em: 24 abr. 2023.
- CANDIDO, Antonio. **A Literatura e a formação do homem**”. Conferência pronunciada na XXIV Reunião Anual da SBPC. São Paulo, julho de 1972. Publicada em *Ciência e Cultura* (n. 9), vol. 24, São Paulo, set, 1972).
- CANDIDO, Antonio. **A revolução de 1930 e a cultura**. Porto Alegre, ERUS, 1983.
- CARVALHO, Alfredo Leme Coelho de. **Foco narrativo e fluxo de consciência: questão de teoria literária**. São Paulo: Pioneira, 1981.
- CASTELLO, José Aderaldo. **A Literatura Brasileira: Origens e Unidade**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2004.
- CUNHA, Euclides da. Os Sertões. São Paulo: Três, 1984 (Biblioteca do Estudante)
<https://lis.uff.br/arquivos/336>
- DUMAS, Alexandre. **O Conde de Monte Cristo**. Tradução André Telles e Rodrigo Lacerda. Rio de Janeiro, Ed. Jorge Zahar, 2008.
- FRAGA André Barbosa, Lago Mayra Coan, Mourelle Thiago. **Interpretações sobre a Revolução de 1930: história e historiografia**. Antíteses, Londrina, v.15, n. 29, p. 220-249, jan-jul. 2022.

FRIEDMAN, Norman. O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico. Revista USP, São Paulo, nº 53, p. 166-182, março/maio, 2002.

JURANDIR, Dalcídio. **Chove nos Campos de Cachoeira**. 4. ed. Belém/PA: Cejup, 1995.

KRYZHANOVSKAIA, Vera. **A Vingança do Judeu**. Disponível em: <https://oceanofpdf.com/authors/vera-ivanovna-kryzhanovskaia/pdf-a-vinganca-do-judeu-download/>. Acesso em 12/01/24.

LEITE, Ligia Chiappini Moraes. **O foco narrativo**. Série Princípios. São Paulo: Ática. 2002.

LUKÁCS, Georg. **Teoria do romance**. Tradução de Alfredo Margarido. Lisboa: Presença, 1982.

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

SAINT-PIERRE, Bernardin de. **Paulo e Virgínia**. Tradução de Rosa Maria Boaventura. - São Paulo: Ícone, 1986.

WATT, Ian. **A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding** Tradução Hildegard Feist. - São Paulo: Companhia das Letras, 2010.