

Faces do realismo no retrato da Amazônia brasileira

Facets of realism in the portrayal of Brazilian Amazon

Marli Tereza Furtado

Universidade Federal do Pará, Belém, Pará, Brasil.

marli.tareja@hotmail.com

Resumo: O texto analisa o papel do escritor marajoara Dalcídio Jurandir (1909-1979) na construção de uma série romanesca, que retrata a Amazônia brasileira, rasurando o conceito tradicional de realismo: aquele que insiste na objetividade e na fidelidade da cópia. Parte-se da recusa do autor em aceitar, como técnica, o resultado do que ele chama de autor com uma kodac na mão e vai-se demonstrando como ele sedimenta, pouco a pouco, nos romances do ciclo do *Extremo Norte*, publicados entre 1941 e 1978, técnicas que contrariam essa fotografia do real, trazendo à tona uma Amazônia de heróis fracassados, mas enfocados a partir de suas subjetividades. Discute-se o lugar de Dalcídio Jurandir na literatura brasileira. No início de seu percurso, entre os rapsodos Mário de Andrade e Guimarães Rosa, também próximo de Graciliano e José de Lins do Rego; no final, entre os que resistiram ao naturalismo mero reprodutor da violência do sistema.

Palavras-chave: Dalcídio Jurandir, realismo, Amazônia brasileira.

Abstract: The text examines the role of marajoara writer Dalcídio Jurandir (1909-1979) in the construction of a Romanesque series, which depicts the Brazilian Amazon as it erases the traditional concept of

realism: one which insists on the objectivity and accuracy of the copy. This paper departs from the author's refusal to accept a technique that results in what he calls 'the author with a Kodak in hand' and aims at demonstrating how he founds, little by little, in the novels of the cycle known as Extremo Norte [Far North], published between 1941 and 1978, techniques that run counter to that picture of the real, bringing to surface an Amazon of loser heroes whose subjectivities become the focus. This paper, then, discusses the place of Dalcídio Jurandir in Brazilian literature: at the beginning of his career, between the rhapsodes Mário de Andrade and Guimarães Rosa, also around Graciliano and José Lins do Rego; in the end, among those who resisted a naturalism that merely reproduced the violence inherent in the system.

Keywords: Dalcídio Jurandir, realism, Brazilian Amazon.

Recebido em 26 de maio de 2015.

Aprovado em 21 de setembro de 2015.

Durante a década de 1930, o escritor marajoara Dalcídio Jurandir (1909-1979) residia ainda em seu estado natal e contribuía na imprensa de Belém, assinando grande número de textos para o jornal *O Estado do Pará*. Entre eles, destacam-se as críticas literárias que elaborou sobre obras de diversos autores e de diferentes regiões brasileiras. Interessa-nos, sobretudo, uma de 1938 assentada no discurso que Osvaldo Orico (1900-1981) proferiu em sua posse na Academia Brasileira de Letras, mas que retoma, por contraste, o Osvaldo Orico de *Seiva*, obra publicada no ano anterior:

Osvaldo Orico entrou na Academia com a manhã de sol de seu discurso. Me fez reconciliar com o apressado romancista da "Seiva". "Seiva" é apenas estilo. Não tem humanidade, a força interior, o sentimento da terra que se encontram nos romances de Gorki, Knut Hansum, de Pearl Buck, na obra de Lins do Rego, Abguar Bastos. O autor não meteu os pés na lama das várzeas nem sujou as mãos no lodo da aninga, não ficou de molho num barracão das ilhas para ver e ouvir a terra em sua misteriosa e dramática profundidade com os seus bichos e o seu povo.

O romancista de “Seiva” foi à Amazônia a bordo dum vaticano, de gravata, uma kodak, uma boa Brahma, muito bem-posto como um bom turista. (JURANDIR, 1938)

Do excerto nos vem alguns dados interessantes: o possível acervo de leitura de Dalcídio Jurandir; a crença na pesquisa que o escritor deveria empreender sobre os assuntos por ele escolhidos; seu descaso pelo romancista que agia como se andasse com uma máquina fotográfica a tiracolo a fotografar realidades como um turista. Se observarmos as expressões “humanidade”, “força interior”, “sentimento da terra” antepostas a essa imagem, podemos depreender que ele está tentando discutir um conceito de realismo literário, deixando claro que apenas a verossimilhança externa não garante ao romancista envergadura à sua obra, ou seja, aos dados externos, à moldura, não podem faltar os dramas humanos, densamente trabalhados para que nos passem força interior.

Também podemos pensar que a proposta formal de Dalcídio Jurandir ainda se fundamentava no Realismo do século anterior o qual, em contraste com o Romantismo, levava o escritor ao que Bosi (2006) chama de “descida de tom no modo de relacionar-se com a matéria de sua obra, que o levava a tomar a sério as suas personagens, sentindo-se no dever de descobrir-lhes a verdade.” Entretanto, ao mesmo tempo parece que Dalcídio está recusando a objetividade que responde aos métodos científicos daquele mesmo Realismo, que levaria o escritor a dissecar os móveis do comportamento das personagens.

Um ano depois dessa crítica, Dalcídio Jurandir reescreveu suas duas primeiras tentativas romanescas, dando vida a *Chove nos campos de Cachoeira* e a *Marajó* que foram parar, no ano seguinte, no concurso da Ed. Vecchi e do jornal *Dom Casmurro*, este pelas mãos de um amigo e aquele pelas próprias mãos do autor. O primeiro foi premiado e publicado em 1941, o segundo saiu do prelo em 1947, seis anos depois. Puxando fios temáticos, principalmente do primeiro romance, a esses dois o autor acrescentou oito e formou o ciclo do *Extremo Norte* “concluído”¹ em 1978, próximo de sua morte.

¹ Fazem parte do ciclo: *Chove nos campos de Cachoeira* (1941), *Marajó* (1947), *Três casas e um rio* (1958), *Belém do Grão-Pará* (1960), *Passagem dos inocentes* (1963), *Primeira manhã* (1967), *Ponte do galo* (1971), *Os habitantes* (1976), *Chão dos Lobos* (1976), *Ribanceira* (1978). Mas em carta à amiga Maria de Belém Menezes disse que completaria a saga no décimo segundo romance.

Interessante que, no decorrer de quase quarenta anos e na criação desses dez romances, não cedeu lugar ao regionalismo pitoresco, fugindo da fotografia, e daquela objetividade fotográfica, de uma Amazônia cujos mistérios naturais conquistassem mais o leitor do que a humanidade de seus habitantes, contrariando uma tradição literária do retrato da região que vinha de longe, principalmente dos viajantes cientistas.

No entanto, como membro do Partido Comunista Brasileiro (PCB), coube a ele a missão de escrever um livro encomendado pelo Partido para seguir as normas do realismo socialista, então defendido por A. A. Zdanov e difundido no Brasil pelo PCB. Curiosamente, a realidade a ser pesquisada pertencia ao outro extremo do Brasil: a vida dos operários da indústria pesqueira do porto do Rio Grande (RS). Assim, Dalcídio Jurandir nos legou *Linha do Parque* figurando outra realidade, enformada proximamente a outra forma estética, o realismo socialista, variação do conceito de realismo que ele tentou discutir nos anos 1930. Variação carregada de ideologia partidária, assinale-se.

O livro não saiu publicado pelo Partido, que o rejeitou quando pronto, em 1952, mas por iniciativa do próprio autor, em 1959, embora tenha sido traduzido para o russo e publicado na União Soviética, em 1963. Sua versão não agradou aos dirigentes partidários menos porque não retratasse as agruras de gerações de operários nos embates do ganha pão e da militância, apontando para a revolução proletária como saída, mas, provavelmente, porque Dalcídio Jurandir foi buscar as origens do movimento sindical rio-grandense no anarquismo espanhol.

Se isso o afastava das expectativas do Partido, que entendia como distanciamento dele das leis zdanovistas, também não fica clara a postura do autor com relação a essa forma de realismo nos três textos que escreve para o jornal comunista *Imprensa Popular*, no ano de 1954, em que empreende uma discussão estética: *Romances*; *Romance, Realidade e História*; e *A realidade histórica no romance*. Neles, estabelece conceitos para a criação literária, mas delega a Jorge Amado e à série que esse autor lançara, *Os subterrâneos da liberdade*, tudo o que poderia enfeixar propostas do realismo socialista.

Quando Dalcídio Jurandir colaborava na *Imprensa Popular* já morava no Rio de Janeiro há muitos anos, vivia da profissão de jornalista e era conhecido no universo literário local e como homem do Partido. E se já havia lançado os dois livros da juventude, acima referidos, um ano antes de *Linha do Parque* lançou *Três casas e um rio*, continuando

a saga do menino mestiço Alfredo, um dos protagonistas de *Chove nos campos de Cachoeira*, o romance premiado em 1941.

Em carta ao amigo Nunes Pereira, datada de 1948 (NUNES, 2004), dá a entender que pensara o ciclo a partir de *Três casas e um rio*, pronto já naquela data, depois “engavetado” por dez anos.² Mais tarde, vinculou as demais narrativas com aquela premiada, dizendo que *Chove nos campos de Cachoeira* trazia embrionariamente tudo o que desenvolvera nas obras subsequentes.

De fato, para o leitor atento não escapam os temas que se desdobram desse romance para os demais, a ponto de considerarmos *Chove nos campos de Cachoeira* o carocinho de tucumã do ciclo romanesco do *Extremo Norte*. Explique-se o porquê da imagem. Nesse romance, Alfredo, filho de um homem branco, ilustrado e de formação erudita, e de uma mulher negra e semianalfabeta, vive, em Cachoeira do Arari na Ilha de Marajó, o sonho da ilustração e da ascensão social via estudo. Em seus anseios, cultiva o desejo de estudar em Belém, cidade referência de beleza e luminosidade, inclusive no sentido que essa luminosidade pode ter com relação à luz, iluminação e “iluminismo”.

Como um elemento intermediador entre a realidade e seus sonhos, Alfredo carrega sempre consigo um carocinho de tucumã para o qual faz pedidos e se sente como se o carocinho lhe atendesse as vontades. Na simbologia local, o caroço de tucumã guarda os segredos da noite, daí a magia emanar dele conforme o menino o maneja em suas mãos. Logo, parece-nos que Dalcídio Jurandir, antes de escrever cada um dos novos romances do ciclo, sacudia o livro-carocinho de tucumã e de lá saía um tema, ou um enfoque ou uma técnica para serem ampliados.³

Um dos primeiros temas a saltar desse embrião diz respeito à identidade étnica e cultural desse menino que, a princípio, não aceita a negritude da mãe, sente-se dividido entre os universos culturais contrastantes apontados pelos pais e rejeita sobretudo o que advém do universo popular. Logo, sente-se deslocado naquele mundo circunscrito que Cachoeira do Arari representa. Durante o percurso que traceja como protagonista de nove romances da série, da rejeição, Alfredo passa a aceitar-se mulato, a orgulhar-se da mãe e a valorizar o que emanava das classes populares.

² Com exceção do primeiro romance, os demais do autor amargaram tempos em gavetas, ocorrendo grande distância entre o momento de sua composição e o de sua publicação.

³ Imagem sugerida pelo autor, na entrevista dada a Antônio Torres, Haroldo Maranhão e Pedro Galvão para a revista *Escrita*, ano I, n. 6, 1976, p. 4.

Todavia, se a personagem demora a se identificar com os de sua etnia e com os pobres, isso acontece para amplificar o projeto dalcidiano de focalizar o universo social dos pobres. Ele declarou a Eneida de Moraes, em 1960:

Todo meu romance, distribuído, provavelmente, em dez volumes, é feito, na maior parte, da gente mais comum, tão ninguém, que é a minha criaturada grande de Marajó, Ilhas e Baixo Amazonas. [...] A esse pessoal miúdo que tento representar nos meus romances chamo de *aristocracia de pé no chão*. (MORAES, 1996, p. 32-33 - grifo nosso)

Esse enfoque, que também salta do romance-carocinho nos faz encontrar um número pequeno de personagens da elite dominante atuando com relevância no ciclo. Destaque-se que apenas em *Marajó* os latifundiários são personagens protagonistas, concentrados principalmente na família dos Coutinho, mas, em antítese a esses, há um grande painel que inclui: a infância desvalida (além de Alfredo que inicia o enredo próximo dos dez anos de idade, temos várias crianças protagonizando dramas intensos); mulheres famintas, ou pobres, ou solitárias, ou carentes de afeto, ou estigmatizadas; trabalhadores braçais (brancos, negros, mulatos); proprietários decaídos, pequenos proprietários, posseiros.

Ainda salta do romance-carocinho a iteração de signos da decadência para a figuração de uma Amazônia empobrecida pós-auge da economia da borracha e sem perspectivas. Desse modo, além de o primeiro romance iniciar-se com uma imagem dos campos queimados de Cachoeira, haverá uma profusão de casas que desabam ou que, em ruínas, comprovam a derrocada financeira de seus habitantes. Destaque-se que em *Belém do Grão-Pará*, quarta obra do ciclo, a teimosa família Alcântara, que quis ostentar status social, mudou-se para uma casa praticamente em ruínas, em rua nobre da cidade, mas no final do enredo tem que retirar-se com mobília e tudo para a rua porque a casa está para desabar. Além da casa, em vários momentos, temos outros ícones a indicar as ruínas de um tempo e de uma economia: caleches usadas anacronicamente por personagens (*Três casas e um rio*), ou abandonadas em locais públicos (*Ribanceira*), muros em ruínas.⁴

⁴ Ressalte-se que dessa unidade temática resultaram trabalhos acadêmicos sobre o autor.

Observemos que, em *Chove nos campos de Cachoeira*, há uma personagem chamada Dr. Lustosa que vai, aos poucos, construindo um latifúndio, cercando terras e encurtando os espaços dos moradores locais. Essa personagem aparece referenciada como um latifundiário no romance *Marajó*, em que os Coutinho são protagonistas. E se o latifúndio é trabalhado nesses dois romances, nos demais o tema funciona como algo do subterrâneo, ou seja, objetivamente o sistema latifundiário local não é tematizado, mas fica claro ao leitor que ele funciona como mola da estrutura econômica local. Parece-nos que, ao agir assim, o autor cumpriu o conselho que deu a Nunes Pereira, em carta:

Apenas não esqueças que existe um método de interpretação histórico-social que não debes desprezar. Esse método pode ser aplicado sem ser citado. Do contrário, podes colher ótimo material e, levado por certas interpretações históricas ou culturalistas brilhantes, podes pisar em falso. Mesmo em falso farás uma contribuição notável. No entanto, não esqueça que o fundamental, ou melhor, a estrutura social do Brasil está assentada, de maneira geral, no latifúndio e na submissão ao imperialismo. Deves examinar a propriedade de terra em Marajó a partir da colônia e verificar até que ponto evoluiu. Sem esquecer a influência da cabanagem em Marajó. (NUNES, 2004)

Ou seja: o autor entendia que não poderia reiterar essa temática para não cair no jogo latifundiário versus pobres desvalidos, para evitar o jargão explorador versus explorado, tão ao gosto de certas obras reivindicatórias que não escamotearam o tom panfletário, bastante presente na literatura brasileira, especialmente a partir de 1930.

Um dos pontos cruciais, tão importante quanto a aquisição de identidade cultural da personagem central, que salta do livro embrião, liga-se tanto à temática quanto à forma dos romances. Trata-se do trabalho de incorporação estética das narrativas orais da região, primeiramente

Vide: 1) MALIGO, Pedro. Ruínas idílicas: a realidade amazônica de Dalcídio Jurandir. *Revista USP*, São Paulo, n. 13, 1992; 2) FURTADO, Marli Tereza. *Universo derruído e corrosão do herói em Dalcídio Jurandir*. IEL; Unicamp: Campinas, 2002. Tese de doutorado, publicada com o mesmo título pela Mercado de Letras: Campinas, 2010; 3) FREIRE, José Alonso. *Entre construções e ruínas: uma leitura do espaço amazônico em romances de Dalcídio Jurandir e Milton Hatoum*. Tese de doutorado. USP, 2006.

assinalada por Vicente Salles na segunda edição de *Marajó*, em 1978. Na época, o folclorista demonstrou a inserção na tessitura do enredo daquele livro, do chamado “rimance” de origem portuguesa, de Dona Silvana, uma filha desejada pelo pai e condenada a morrer de inanição em uma torre, daí a eterna súplica da moça: “Cavaleiro de meu pai/ Dá-me um jarrito d’água” (SALLES, 1978). Na obra de Jurandir, a personagem Ormindá, filha da paupérrima negra Nhá Filismina e do coronel Manuel Coutinho, desejada tanto pelo pai quanto pelo irmão, repete, de certo modo, a trajetória de Silvana.

Salles aprimorou essa recolha de narrativas do imaginário social da região na obra de Dalcídio Jurandir, expandindo de uma para nove. Então, além do rimance de D. Silvana, ele nos apresenta: a estória do Sapateiro (*Chove nos campos de Cachoeira*); a estória de Maria da Pau (*Marajó*); a estória da cegueira, a do Bicho Socuba e “Meuã”, gente metida com bicho (*Três casas e um rio*); Mãe do Mato (1 e 2) (*Belém do Grão-Pará*); a estória de Maria Sabida (*Ribanceira*) (SALLES, 2001).

Vai muito além, no entanto, a enumeração dessas narrativas, que não se restringem ao imaginário social da região, alargando-se para outras regiões, das quais assinalamos, em acréscimo ao trabalho de Vicente Salles, apenas algumas mais conhecidas: a lenda da mandioca, os três pretinhos da pororoca, a ilha encantada que aparece e desaparece num átimo, a matintaperera, a lenda do bezerro mole, a princesa encantada no lago, a estória da formiga taoca, a figura de Pedro Malazartes, a história do cego e dos três filhos, o folguedo do boi-bumbá. Além disso, temos a presença de festas populares, de reisados a santos, como Nossa Senhora da Conceição, São Sebastião e Santo Ivo. Não podemos deixar de assinalar que o boi-bumbá aparece, em seus dados narrativos,⁵ amalgamando histórias de personagens em *Marajó*, depois, como folguedo intercalado ao enredo de *Chão dos Lobos*.

Convém assinalar que, nesse aspecto, há um salto do romance -carocinho para os demais. Nele, a história do sapateiro, contada por um adulto a uma criança, não aparece em seu momento de enunciação, mas reportada por uma narração em terceira pessoa, como se interceptada pelo narrador da obra e não por aquela personagem narradora. Depois, nas demais narrativas do ciclo, elas aparecem enunciadas por

⁵ Ela conta a história de um vaqueiro que transgrediu a lei de seu trabalho, matando uma rês do patrão para realizar o desejo de sua mulher, grávida, de comer carne.

personagens, em linguagem que se aproxima da oralidade local sem cair na tentativa retrógrada de muitos naturalistas e regionalistas de reproduzir fonologicamente as palavras, tornando, na maioria das vezes, o texto hermético ao leitor.

Esse aspecto da obra de Dalcídio Jurandir nos leva a Walter Benjamin (1980, p. 69) quando assinala que “o grande narrador se enraizará sempre no povo, antes de mais nada nas suas camadas artesanais”, uma maneira de demonstrar o acervo da “experiência” desse narrador.

Logo, podemos pensar em Dalcídio Jurandir na literatura brasileira, fazendo um elo com dois autores rapsodos: Mário de Andrade e João Guimarães Rosa, se concordarmos com Massaud Moisés (1978, p. 427) que “nos domínios literários o vocábulo ‘rapsódia’ equivale à compilação, numa mesma obra, de temas ou assuntos heterogêneos e de vária origem.” Aqui, os autores rapsodos também representam esse narrador experiente, enraizado nas camadas artesanais populares.

De Mário de Andrade, Dalcídio aproxima-se na rapsódia para a figuração da Amazônia, sendo óbvia a lembrança de *Macunaíma*, de 1928; de Guimarães Rosa, na recolha e tessitura desse universo popular, embora não avance nos procedimentos linguísticos como avançou Rosa, também bebedor de fontes anteriores: Mário de Andrade, mais próximo no tempo, mas, por seu lado, precedido por Monteiro Lobato dos adultos, um pouco mais recuado temporariamente da produção de Rosa.

Segundo o crítico Wilson Martins (1977, p. 185), coube à rapsódia marioandradina, *Macunaíma*, “abrir horizontes” tanto para criações que ele considera mais próximas de outros modelos, o “romance nordestino”, por exemplo, como para a obra de João Guimarães Rosa, já então fora da época modernista.

Ressaltemos a lembrança de Martins das trilhas abertas por Mário de Andrade também ao romance nordestino, uma das designações do nosso conhecido romance de 30. Aqui, precisamos dar uma parada para depois voltarmos a essa questão da rapsódia.

Os dois primeiros romances de Dalcídio Jurandir, publicados em 1941 e 1947, conforme já adiantamos, foram elaborados na década de 1930, tendo o autor relatado que os reescreveu em 1939, mas, sobretudo *Chove nos campos de Cachoeira*, o mais próximo do fechamento da década, escapa dos padrões do chamado neonaturalismo ou do romance social/neorrealista do período justamente por se caracterizar como um romance intimista. Ao drama do menino Alfredo, soma-se o de seu

meio irmão Eutanázio, um herói decadente e “fracassado”, conforme a conhecida caracterização de Mário de Andrade (1974, p. 189). Deslocado como o irmão, naquele universo circunscrito, Eutanázio aproxima-se do drama de Luís da Silva, de *Angústia*, de Graciliano Ramos.⁶

Como Luís da Silva, Eutanázio passa boa parte de seu enredo, colhendo pistas da possível gravidez “adúltera” da amada, que se entregara a quem de dinheiro. Diferentemente de Luís da Silva, a ideia de vingança não se lhe torna obsessiva, posto que o ‘malfeitor’ é figura distanciada e ele se encontra enfraquecido demais pela doença que o aniquila. Afinal, Irene, a amada, é sua obsessão e a vingança ele já a realizara contra si mesmo, quando procurou Felícia, a prostituta miserável, e com ela se deitou, mesmo sabendo-a doente. Aparecendo a doença, recusou-se ao tratamento e espera a morte, no final da narrativa.

Ao contrário de Luís da Silva, Eutanázio não tem estirpe e não contempla, como aquele, a ruína pela perda dos sobrenomes. Ele é apenas Eutanázio, o Coimbra, herdado do pai, não lhe faz diferença. Seu drama se revela, pois, menos o de alguém que se descobre burguês, ou camufla o burguês que há em si, como pensamos sobre Luís da Silva, do que o poeta inconstituído, que sente as dores do mundo, ao modo schopenhaueriano, mas é impotente para dizê-las por meio da poesia. Ele necessita organizar o caos de dentro de si, dar respostas às perguntas que emergem do subterrâneo do seu ser e necessita fazê-lo pela arte, mas o máximo que consegue se resume nos populares versos do boi-bumbá, literatura que considera menor.

O drama do poeta inconstituído, na figura do quarentão Eutanázio, e o drama do menino que se recusa a enxergar sua mestiçagem e sua negritude, embora localizado em um lugar, na época no mínimo exótico e, atualmente, turístico da Amazônia, a Ilha de Marajó, não serve de veículo para a figuração da paisagem amazônica nem como *inferno*, nem como *paraíso*, dicotomia criada por Euclides da Cunha, um dos paradigmas no registro da Amazônia brasileira para uma leva de autores que o sucederam.

A subjetividade da obra, que tem a presença de um narrador em terceira pessoa, mas que muda de posição em muitos momentos,

⁶ Dalcídio Jurandir não foi apenas leitor de Graciliano Ramos, mas também seu crítico, pois publicou, em agosto de 1935, na *Revista Acadêmica*, do Rio de Janeiro, o texto *O patrão em São Bernardo*.

fundindo seu discurso ao das personagens, em longos trechos de discurso indireto livre, ou, como se queira, na sinonímia, de monólogos interiores, desautoriza as aproximações que dela se queira fazer dos romances naturalistas de feição regionalista, como a crítica acadêmica acabou designando especialmente essa obra de Dalcídio Jurandir.

Os livros subsequentes do ciclo, os que se desdobram a partir do romance-carocinho e são publicados até 1978, seguem questionando o que era próprio do romance social neorrealista de 30, e de alguns ciclos romanescos da época: retratar a decadência, questionando a modernidade destrutiva, representada pelo capitalismo. No entanto, o diferencial de Dalcídio Jurandir ao narrar essa decadência também em ciclo é o narrar de dentro, com base nos reflexos das personagens, ou seja, o processo da solidão, da derrota, da derrocada, a partir do subjetivo. Daí sua aproximação de Graciliano Ramos e de José Lins do Rego, embora os cinco últimos romances não se enquadrem nem se aproximem daqueles de 30.

Voltemos ao rapsodo, já que o ciclo como um todo deve ser lembrado. A recolha das histórias do imaginário social e a voz narrativa emprestada a personagens populares se intensifica a ponto de Alfredo, em vários romances, dividir a cena com personagens que, às vezes por muitas páginas, assumem a narrativa para falarem de si, contarem sua história. Em *Ribanceira*, último romance da série, há uma narradora popular, D. Sensata, que traz histórias em um balaio, mas narra acreditando na veracidade das narrativas e Alfredo, já um rapaz que se compraz com as histórias dela, lhe adverte: “quem inventa somos nós”, numa clara alusão ao processo narrativo desapegado do decalque e da possível “verdade real”.

Retomemos alguns pontos sobre o lugar ocupado por Dalcídio Jurandir como um romancista da Amazônia. Para tanto, necessitamos pensar no sistema literário que se formou sobre a região, tomando de Antonio Candido o conceito de sistema literário articulado, que se assenta no tripé “autor-obra-público, em interação dinâmica e em certa continuidade da tradição” (CANDIDO, 1975). Se pensarmos a partir do Realismo, enquanto movimento estético literário do século XIX, no qual o romance brasileiro amadureceu nas mãos de Machado de Assis e, por que não, nas de Aluísio Azevedo, temos dois nomes de relevo: Inglês de Souza e José Veríssimo, ambos filhos da terra e que impingiram às suas obras um tom social.

Ainda no final do século, começam as narrativas sobre o ciclo da borracha que transplantam o nordestino páginas adentro, uma vez que protagonizou a história da exploração da borracha na Amazônia. Temos, em 1899, *O paroara*, do baiano-cearense Rodolfo Teófilo (1853-1932)⁷ a abrir essa tipologia narrativa. Ganhou muita fama o conto do maranhense Humberto de Campos (1886-1934), *O seringueiro*, possivelmente escrito próximo de 1906, mas publicado em 1932.

Entre o romance de Teófilo, de 1899, e o conto de Campos, de 1932, temos 33 anos de distância e um grande número de narrativas, em língua portuguesa, que focalizam o espaço amazônico no movimento da economia da borracha, assumindo faces multiformes, mas interessantes, embora às vezes não muito “palatáveis” ao leitor comum. Em sua maioria, focalizam o migrante nordestino, às vezes denominado metonimicamente *cearense*.

A maioria dessas narrativas, no entanto, segue o paradigma de Euclides da Cunha (1866-1909), criado a partir de *A margem da história* (1909), e o de Alberto Rangel (1871-1945) de *Inferno Verde* (1908), e é comum prestarem tributos a esses dois autores paradigmáticos e à leva de cientistas que explorou a Amazônia em tempos mais próximos, no século XIX, ou em tempos mais distantes, prova de um sistema literário sobre a região e da região.

Nessas narrativas, Euclides da Cunha é por vezes citado, seja em epígrafes, seja no corpo do texto, em claras demonstrações dos narradores em lhe prestar tributo. Ressalve-se que esses narradores se prestam ao papel de antropólogos e etnólogos da Amazônia, daí suas narrativas se aparentarem mais a estudos sobre a região do que a ficções sobre ela. Assim se apresentam: *Os seringais* (1914), de Mário Guedes; *Deserdados* (1921), de Carlos de Vasconcelos; *Terra imatura* (1923), de Alfredo Ladislau; *Terra verde* (1925), de Aduardo Fernandes. Entre elas, apenas *Deserdados*, do cearense Carlos de Vasconcelos (1871-1923), se apresenta como romance, sendo que as demais podem ser vistas como estudos descritivos e analíticos sobre a região, com o intento de abrangê-la no maior número possível de aspectos, em alguns momentos, no entanto, com imagens de grande sabor literário.

⁷ Assinale-se que ele nasceu na Bahia, filho de pais cearenses, e aos quinze dias de nascido foi levado para o Ceará, terra que adotou como berço.

No bojo dessas narrativas evidencia-se a recolha das histórias do imaginário social da região, mas em todas, elas aparecem compiladas em um único capítulo, à guisa de um documento, por um narrador culto que quer mostrar conhecimento sobre a região e que timbra nas constatações juízos de valor e, às vezes, reivindicação de mudanças daquela realidade, bem ao estilo reivindicatório euclidiano.

Cabe a essas obras, enquanto conjunto, a aplicação do que nos diz Izabel Margato ao discorrer sobre o realismo como a arte de criar mundos:

Tornou-se um lugar-comum a identificação de realismo como os procedimentos da imitação, da fidelidade e da cópia, ou ainda com formas de representação que evidenciem a “relação intensa e austera com o real, subitamente exigida pela arte do século XIX” [FOUCAULT, 2001, p. 347]. Aprofundar mais ou menos a intensidade dessa relação é, nos termos desse lugar-comum, a forma de garantir o maior ou menor grau de realismo de uma obra. A austeridade, o segundo termo da exigência, seria, então, a garantia do rigor e da neutralidade, tão necessários à configuração de um olhar que se pretendia cientificamente objetivo e voltado para um mundo então concebido como um dado único e absoluto. Como todos sabemos, o mito do olhar objetivo e do mundo como um dado único e absoluto são “cúmplices poderosos” [GOODMAN, 2006], quando se trata de atender à exigência de se construir um critério de interpretação e de articulação de sentidos. (MARGATO, 2012, p. 92)

Ora, se confrontarmos essa constatação de Margato com a imagem do artista com a máquina fotográfica nas mãos, criada por Dalcídio Jurandir para rejeitar a “relação intensa e austera com o real”, reiteramos nossa aproximação dele como rapsodo à la Mário de Andrade e não ao estilo de um Adauto Fernandes, ou de um Alfredo Ladislau, uma vez que as conquistas de 22, por mais que se polemize em torno delas, não podem ser apagadas, pois, conforme assinala Luís Bueno (2006, p. 66), “o desejo de fazer uma arte brasileira, incluindo o uso de uma linguagem mais coloquial e uma aproximação da realidade do país, é um dado de permanência do espírito de 22 durante a década de 30”, embora a realização estética em si mesma seja diferente e a forma de atuação também outra.

Tal como Mário de Andrade, Dalcídio Jurandir se apropriou do lendário local, bem como de algumas lendas e contos populares de outras regiões do país (a figura de Pedro Malazartes, por exemplo) e os trabalhou na urdidura de sua obra, parafraseando-os, se não parodiando-os vez por outra. Por exemplo, em vez de recontar a lenda dos três pretinhos da pororoca, ele coloca a personagem Alfredo, com sua amiga Andreza e duas crianças quase morrendo na pororoca ao nela se jogarem para encontrarem os três pretinhos, seus habitantes e responsáveis pelo barulho que ela provoca.

Grande leitor, Dalcídio Jurandir demonstra conhecer a tradição sobre a Amazônia, mas aplica ao que escreve o que ainda recomendou ao amigo Nunes Pereira: “é necessário dominar a exaltação panteísta” (NUNES, 2004) e, além de sua obra apontar para *Macunaima*, aponta também para obras do escritor de maior mérito inovador que retratou a região em 30: Abguar Bastos (1904-1995) autor do *Manifesto Flaminaçu*, de 1927, que lança o Movimento Modernista de 1922 na Amazônia. Desse manifesto advém o romance-manifesto *Terra de Icamiba*, de 1934, mas publicado em primeira edição, em 1931, com o nome *A Amazônia que ninguém sabe*. Depois, em 1935, publicou *Certos Caminhos do mundo*, e, em 1937, lançou seu terceiro romance, *Safra*, também publicado na Argentina dois anos depois, além de *Somanlu – o viajante da estrela*, de 1953, contos infantis baseados no folclore amazônico.

Assinale-se que Dalcídio Jurandir se reportou ao ciclo da borracha como parte da memória coletiva local e traz em flashes e lembranças de personagens atos e fatos do período, sendo *Três casas e um rio* a narrativa em que isso é mais constante. Por outro lado, abusou dos realistas e naturalistas ao copiar um trecho do conto *Voluntário*, de Inglês de Sousa, do livro *Contos amazônicos*, de 1893. Eis o texto, em itálico no romance de Jurandir:

É naturalmente melancólica a gente da beira do rio. Face a face toda a vida com a natureza grandiosa e solene, mas monótona e triste do Amazonas, isolada e distante da agitação social, concentra-se a alma num apático recolhimento, que se traduz externamente pela tristeza do semblante e pela gravidade do gesto. O caboclo não ri, sorri apenas: e a sua natureza contemplativa revela-se no olhar fixo e vago... (JURANDIR, 1967, p. 69)⁸

⁸ No texto de origem, está na página 6, da edição da Martins Fontes, 2005.

O excerto é colado em *Primeira manhã* (1967) num momento em que, em suas andanças, Alfredo se lembra de que Manaus está nas mãos dos revoltosos (atente-se que o enredo deve localizar-se aproximadamente no ano de 1926, no contexto dos conflitos que antecederam 30) e pensa no levante do forte de Óbidos e nos habitantes ribeirinhos, a passarem silenciosos e apressados pela noite escura.

Soa muito irônica a colagem de Dalcídio que nos orienta a ler o trecho como recusa a ver o homem amazônida daquela forma, assim como a narrá-lo daquele modo. A colagem contrasta fortemente com a narração que se enuncia no momento. O texto inserto, racionalmente ordenado como o são os textos do Realismo, segue a linha da explicação elaborada por um narrador extradiegético que, de cima, focaliza suas personagens. A enunciação de *Primeira manhã* desconstrói esse tipo de narração, a ponto de dificultar ao leitor o acompanhamento do foco narrativo. É brusca ou tênue a passagem da voz de um narrador externo para a voz interna da personagem, emanando daí a quebra na temporalidade e no espaço da narrativa. Por isso, depreendemos dessa atitude do narrador dalcidianiano a intenção de narrar recusando a atitude realista. Afinal ela existe e já cumpriu sua função, assim como pode ser usada a qualquer momento, como o faz esse narrador apenas em um flash, não no todo da obra.

Vale a pena observar, para constatar de que modo o autor aproveitará suas pesquisas/andanças amazônicas, o que relata em uma crônica de 1939:

Na minha viagem às ilhas pude ver de perto os trabalhos dos madeireiros. Madeira é nome que apaixonou o povo das ilhas como foi a borracha no seu tempo [...]. Andei pelas ilhas no casco, de reboque, em escaler, na montaria, em navio pontão. Peguei no remo de faia sob o solzão da baía de Curralinho quando um dos nossos remeiros, de baço inchado e peito comido pela febre, tinha um passamento e se vazava de disenteria. Andei pelo atoleiro do igarapé S. Roque e fui ver a rolação da coaruba no centro onde a onça deixa rastros o jaquirana boia espeta o ferrão no marupazeiro. Ali os homens mergulham no mato e saem com os toros enormes amassando a terra que a chuva empapa nestes últimos dias de Maio. Os homens, silenciosos e sombrios quando entram no mato, se transfiguram desde o momento que começam a rolar os toros nas estivas longas. Enchem de exclamações a floresta

contra os paus bem criados de duas ou três toneladas. [...] Tambariramba! É uma das interjeições selvagens com que eles dobram os paus encalhados ou caídos fora da estiva. Tambariramba! é um grito heroico, uma grande voz humana saltando da terra onde se abatem os madeiros [...]. (JURANDIR, 1939)

Vejamos como esse fato aparece remodelado em *Ribanceira*, livro que fecha o ciclo. Observe-se o trabalho com as onomatopeias para dar sonoridade àquele ato barulhento. Por outro lado, veja-se o papel do narrador que focaliza a cena aparentemente de fora dela, mas coloca a personagem Alfredo no local a observar os homens e, a partir daí, funde-se o discurso do narrador ao possível pensamento do rapaz:

Tambariramba! Tambariramba! Vinte homens rolam toros à luz dos fachos na várzea. Tambariramba! Vira! Tufa! Maracajá! Vamoembora, rá! Estremece, pau! Rompe, Faustino! Ah, pau macho! Rô! Hu! Rá! Tambariramba! Tambariramba! O facho mostra aquela argamassa de ombros e lama, faúlham os paus na estiva. Esta luz divide o mundo. Vinte, curvados e retesos, rolando no atoleiro o seu castigo. Alfredo, escorado no cipoal e na sua culpa, engole grito arquejo batida, este madeiro encalha mexe, pau! Tambariramba! Entre os toros rolados, a Bena de olho aceso, as coxas da indiarana, o sino do seu Dó, a mulher do Cabo fugindo do Fortim, o rosto da madona índia, o chalé aonde anda? Tambariramba! Tambariramba! (JURANDIR, 1978, p. 323)

Os homens, em número de vinte, tornam-se argamassa de ombros enlameados. Em vez do retrato do rosto, em detalhe, há a sugestão conseguida pelo facho de luz; por outro lado, a reprodução da voz e do grito, entrecortados pelo pensamento de Alfredo, ao mesmo tempo que mostra a força do grupo, desfaz o que seria um quadro realista direcionando-se para um impressionista.

Dalcídio Jurandir, pois, no encerramento do ciclo *Extremo Norte*, em plenos anos de ditadura militar, demonstra que amarrou as pontas da vida como literato, pois se, no momento em que surgiu, no final dos anos 30, rasurou parte do modelo vigente ao descambar para o intimismo, nos anos 70, rasurou, como muitos romancistas o fizeram, o modelo naturalista que novamente se apresentou aos autores como técnica, naqueles anos

de chumbo da ditadura vigente, mas que na observação de Alfredo Bosi (1981) “não tem necessariamente uma função pública de resistência. Às vezes, é um eco do sistema, é uma maneira psicológica pela qual o escritor acaba reproduzindo essa mesma violência do sistema.”

Para finalizar, gostaríamos de lembrar que Dalcídio Jurandir, ao quebrar paradigmas, abriu caminhos para a experimentação de autores como Márcio Souza em seu *Galvez, imperador do Acre* (1976), para Benedito Monteiro em sua *Tetralogia amazônica*, para Haroldo Maranhão, Milton Hatoum e outros. Ainda assim, há uma leva de autores, que surgiram pós-anos 60, insistindo em retratar a Amazônia temática e formalmente conforme alguns modelos ruins da economia da borracha. A esses, nossos olhos se voltarão analiticamente apenas para estabelecer o contraste com aqueles.

Referências Bibliográficas

ANDRADE, Mário. A elegia de abril. In: _____. *Aspectos da literatura brasileira*. 5. ed. São Paulo: Martins, 1974.

_____. *Macunaíma. O herói sem nenhum caráter*. 21. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1985.

BENJAMIN, Walter. O narrador. Observações sobre a obra de Nikolai Leskow. In: _____. *Os pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1980.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 2006.

_____. Literatura e revolução. In: PORT, Pedro. Entrevista com Alfredo Bosi. *Revista Travessia*, Florianópolis, n. 2, 1981.

BUENO, Luís. *Uma história do romance de 30*. 1. ed. São Paulo: Edusp; Campinas: Unicamp, 2006.

CAMPOS, Humberto de. O seringueiro. In: _____. *O monstro e outros contos*. São Paulo: Opus, 1983.

CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira: momentos decisivos*. 5. ed. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1975.

CASTRO, Moacir Werneck de. *Dalcídio Jurandir*. Palestra proferida na VII FEIRA PAN-AMAZÔNICA DO LIVRO. Belém: SECULT, 2003.

CUNHA, Euclides da. *À margem da História*. 1. ed. São Paulo: Cultrix, 1977.

FERNANDES, Adauto de Alencar. *Terra verde*. 1. ed. Fortaleza: Tipografia Central, 1925.

FREIRE, José Alonso. *Entre construções e ruínas: uma leitura do espaço amazônico em romances de Dalcídio Jurandir e Milton Hatoum*. 2006. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

FURTADO, Marli Tereza. *Universo derruído e corrosão do herói em Dalcídio Jurandir*. 1. ed. Campinas: Mercado de Letras, 2010.

GUEDES, Mário. *Os seringais (pequenas notas)*. Rio de Janeiro: Ed. Jacinto Ribeiro dos Santos, 1920.

JURANDIR, Dalcídio. O patrão em São Bernardo. *Revista Acadêmica*, n. 13, p. 22-23, agosto de 1935.

_____. Romance, realidade e história. *Imprensa Popular*, Rio de Janeiro, 22 de agosto de 1954, p. 1; A realidade histórica no romance. *Imprensa Popular*, Rio de Janeiro, 29 de agosto de 1954, p. 3-5; Conflitos e personagens no romance. *Imprensa Popular*, Rio de Janeiro, 01 de setembro de 1954, p. 3-4.

_____. Osvaldo Orico e seu discurso na Academia. *O Estado do Pará*, Belém, 12 de agosto de 1938; Os viradores de madeiras. *O Estado do Pará*, Belém, 14 de junho de 1939.

_____. *Chove nos campos de Cachoeira*. 1. ed. Rio de Janeiro: Vecchi, 1941.

_____. *Marajó*. 2. ed. Rio de Janeiro: Cátedra; Brasília: INL, 1978.

_____. *Três casas e um rio*. 3. ed. Belém: Cejup, 1994.

_____. *Belém do Grão Pará*. 1. ed. São Paulo: Martins, 1960.

_____. *Passagem dos Inocentes*. 1. ed. São Paulo: Martins, 1963.

_____. *Primeira manhã*. 1. ed. São Paulo: Martins, 1967.

_____. *Ponte do galo*. 1. ed. São Paulo: Martins, 1971.

_____. *Os habitantes*. 1. ed. Rio de Janeiro: Artenova, 1976.

_____. *Chão dos Lobos*. 1. ed. Rio de Janeiro: Record, 1976.

_____. *Ribanceira*. 1. ed. Rio de Janeiro: Record, 1978.

_____. *Linha do parque*. 1. ed. Rio de Janeiro: Vitória, 1959.

- LADISLAU, Alfredo. *Terra imatura*. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1933.
- MALIGO, Pedro. Ruínas idílicas: a realidade amazônica de Dalcídio Jurandir. *Revista USP*. São Paulo, n. 13, 1992.
- MARGATO, Izabel. *Realismo, ou a arte de criar mundos*. In: MARGATO, Izabel; GOMES, Renato Cordeiro (Orgs.). *Novos realismos*. 1. ed. Belo Horizonte: UFMG, 2012.
- MARTINS, Wilson. *O modernismo*. 5. ed. São Paulo: Cultrix, 1977. [Coleção A Literatura Brasileira v. 6].
- MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. 2. ed. São Paulo: Cultrix, 1978.
- MORAES, Eneida. Eneida entrevista Dalcídio. Folha do Norte, 23/10/1960. *Revista Asas da palavra*, Belém, n. 04, junho de 1996.
- NUNES, Paulo (Org.). *Cartas amazônicas. A correspondência de Dalcídio Jurandir e Nunes Pereira (1940-1945?)*. Belo Horizonte, 2004 (não publicado).
- PORT, Pedro. Literatura e revolução – entrevista com Alfredo Bosi. *Revista Travessia*, Florianópolis, n. 2, 1981.
- RAMOS, Graciliano. *Angústia*. 41. ed. Rio de Janeiro: Record, 1993.
- RANGEL, Alberto. *Inferno Verde*. Tipografia Minerva: s/l, 1914.
- SALLES, Vicente. *VII jornada do conto popular paraense. Narrador: Dalcídio Jurandir*. 1. ed. Brasília: Micro Edição do Autor, 2001.
- _____. *Chão de Dalcídio*. In: JURANDIR, Dalcídio. *Marajó*. 2. ed. revista. Rio de Janeiro: Cátedra; Brasília: INL, 1978.
- SOUSA, Inglês de. *Voluntário*. In: _____. *Contos amazônicos*. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- TORRES, Antonio; MARANHÃO, Haroldo; GALVÃO, Pedro. Um escritor no purgatório. *Escrita*, São Paulo, ano I, n. 6, 1976.
- VASCONCELOS, Carlos de. *Deserdados*. Rio de Janeiro: Leite Ribeiro, 1922.

