

Benedito Nunes (UFPA)

“Desde os vinte anos eu sonhava em fazer uma obra que fosse o pensamento da juventude”, declarou Dalcídio Jurandir, nascido em Cachoeira do Arari (Marajó), referindo-se ao ciclo romanesco de sua autoria. Iniciado em *Chove nos campos de Cachoeira* e pela doença interrompido no décimo volume, *Ribanceira* (1978), mal o romancista chegava à velhice, pode-se dizer, diante da extensão alcançada por esse ciclo, que o escritor maduro, falecido em 1979, conseguiu concretizar o pensamento de juventude, o seu sonho juvenil.

Mas por que se pode aplicar a essa obra sonhada a expressão *ciclo romanesco*?

Muito embora, pelos seus antecedentes folhetinescos, a escrita do romance em geral tenda ao episódico, à recorrente multiplicação de ações, situações e personagens em períodos de duração determinada, não são tão numerosos, como se poderia crer, os romances de caráter cíclico, nos dois sentidos que é lícito dar a essa expressão. O primeiro sentido corresponde à execução de amplo e continuado projeto, seja o de conhecimento do indivíduo em meios e ambientes sociais diversos, como o que Balzac perseguiu em seus vários romances, sob o título geral de *Comédia Humana*, seja de uma tese ou a comprovação de uma idéia, como a da hereditariedade fatal das taras em famílias debilitadas pela pobreza e pelo álcool, ordenadora do grande painel naturalista de Emile Zola, os *Rougon-Maquard*. Entre nós, Octávio de Faria escreveria uma *Tragédia Burguesa* em mais de dez volumes para focalizar a decadência moral e espiritual da sociedade brasileira moderna.

Mas o ciclo de Dalcídio Jurandir não tem projeto cognoscitivo antecipado nem obedece ao intuito científico de comprovar conceitos abstratos. O que não está ausente em qualquer das obras que o compõem é, porém – e teremos o segundo sentido da expressão, com

a denominação de *roman fleuve* – a interligação de cada uma delas com as demais. Tal como acontece em *O tempo e o vento*, de Érico Veríssimo, os *Brudenbruck*, ou *José e seus irmãos*, de Thomas Mann, ou, ainda em *Os sonâmbulos*, de Hermann Broch, o romance de Dalcídio, com paisagens, personagens e situações comuns, desdobra-se em romances. Em todos eles encontramos uma história dividida em histórias de diversificada narrativa, mas de forma circular, porque sempre voltando aos mesmos pontos, em longo percurso temporal, que pode depender da memória de quem narra, lembrança após lembrança, parte após parte, tomo após tomo, como no *La recherche du temps perdu*, de Marcel Proust. Tal como nesta, a memória do narrador, remergulhando na sua infância e na sua juventude, abastece o ciclo do nosso romancista.

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 – os quais, por sua vez descendem da narrativa “naturalista” do paraense Inglês de Sousa, nascido em Óbidos –, também não me é possível esquecer, por esse lado da introspecção, de que depende o mergulho na infância e na juventude, o seu parentesco espiritual com Marcel Proust.

Com paisagens urbanas recorrentes – Cachoeira do Arari e Belém, o vilarejo na ilha do Marajó e a Metrópole, que se personificam na memória de Alfredo, um dos seus principais personagens, se não for a sua figura central como ligação entre os romances componentes, e que mais visceralmente próximo está do narrador, com um estilo indireto livre tendendo ao monólogo – o ciclo do extremo-Norte, enxerto da introspecção proustiana na árvore frondosa do realismo, afasta-se das práticas narrativas do romance dos anos 30, como uma certa construção do meio ambiente e a tendência objetivista documental, afinadas com a herança naturalista, graças à força da autoanálise do personagem e à poetização da paisagem. De maneira precisa, esse afastamento, já marcante em Belém do Grão Pará se tornará definitivo em *Passagem dos inocentes*. Este romance se volta, de novo, para Belém, que aquele primeiro abriu num largo panorama urbano, e onde Alfredo já estivera.

Cumpre-nos abrir um parêntese sobre esse panorama. Quem lê *Belém do Grão Pará*, como o romance dos Alcântara (o casal seu

Virgílio/D. Inácia e a filha Emilinha), lê a inteira cidade dos anos vinte, tal como a tinha deixado, após o início da decadência econômica, conseqüente à crise da borracha, que culminara em 1912, as reformas do Intendente (prefeito) Antônio Lemos. O drama daquela família, com a qual vivia Alfredo, drama todo exterior, de perda de “status”, levando a uma mudança de casa e de rua, está relacionado com aquela decadência. Mas só o curioso Alfredo, dono de mágico carocinho, vê a cidade com olhos poéticos: as ruas sombreadas de mangueiras, o Largo da Pólvora sonolento, com o Teatro da Paz, neoclássico, no meio da verdura, as casas baixas ajaneladas, de corredor ou puxadinha, os sobrados revestidos de azulejos que brilham ao sol.

Em 63, momento da publicação da *Passagem dos inocentes*, encontrei-me, no Rio, com Dalcídio, então emocionalmente abalado, senão traumatizado, pela leitura de *Grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa. Escritor nato, ele jamais tentaria imitar Rosa; mas esse impacto estético serviu para despertar nele as mais recônditas potencialidades de sua linguagem, um tanto recalçadas pela vigilância realística, senão política, que exercia sobre o seu estilo. A *Passagem dos inocentes*, objeto deste pequeno artigo, não foge ao realismo, mas requalifica, lingüisticamente, o permanente vínculo com a sociedade e com o mundo que essa tendência respeita.

É preciso dizer desde logo, para evitar todo equívoco, que pelo uso não só de termos locais ou regionais, tanto substantivos, adjetivos e verbos, quanto expressões coloquiais, a narrativa do nosso autor, sempre primou, desde *Chove nos campos de Cachoeira* (1941), pelo relevo dado à fala dos personagens, como um dos principais dados de atestação documental da realidade, também preeminente em *Marajó* (1947), *Três casas e um rio* (1958) e *Belém do Grão Pará* (1960). Lá estão, como amostras desses dados, em *Passagem dos inocentes*, assar (aborrecido), panema (azarado), sereno (os que assistem festa do lado de fora), mundiar (atrair a caça), pitiar (cheirar a peixe) e seu derivado pitiosa (com pitiú, cheiro de peixe), ariar (limpar com areia), zinideira (zumido de pernilongo), variar (ter alucinações), que não será preciso reforçar com os nomes regionais peculiares de árvores, ervas, velas, mastros, cordames de barco, quando não fosse com as diversificadas expressões: vocativa (mea filha),

exclamativa, de repulsa ou asco (axi!), diminutivas (iazinho, descercinho) ou com as várias palavras que o romancista pode ter inventado, apoiando-se no imaginário lingüístico da região, como, entre outras, nessa rápida coleta, empanemar (de panema), tristição, ralhenta, despaciente, trovoadal, navegagens, esposarana, etc. etc. Assim, as metamorfoses da língua, já trabalho do imaginário lingüístico, que sempre responde a uma realidade humana, social e politicamente dimensionada à qual se ata, ingressam largamente, mas principalmente através da fala dos personagens, na fabulação da narrativa e no seu desenvolvimento romanesco.

Chamamos de fabulação da narrativa a resultante da elaboração de uma história pelo discurso que a exprime mediante o ato de narrar, a narração propriamente dita como voz de quem conta, encadeando os fatos numa seqüência de ordem temporal. Em geral, a voz do narrador é neutralizada pela dos personagens a que dá iniciativa, seja quando monologam, seja quando dialogam.

Em *Passagem dos inocentes*, como nos anteriores romances, se a dominância do estilo indireto livre evita o completo monólogo, não tolhe porém a introspecção, a conversa do personagem consigo mesmo, sua reflexiva reação aos acontecimentos e aos outros ou a sua visão do mundo manifesta, verbalizada:

Por certo a professora nunca viu um laranjal e dele falava na forma de números, riscos, fração... Faltava laranja na aula. Uma boa aula de maracujá faltava. Em vez da laranja ou do maracujá, era: Quem em mil quinhentos e quarenta e nove chegou na Bahia?... Ensinar era palavrear? Aprender engolir palavra? Alfredo não via os objetos de que falavam as lições... Aquela figuração da terra num globinho paradinho em cima da mesa, de redondez de não se acreditar, em cores, seus continentes e mares de papelão? Mais planeta terra era o seu carocinho sobe e desce na palma da mão, no mesmo segundo à roda do sol, colégio, chalé, rio, Andreza e borboleta, e ele, Alfredo, trapezista, no arame do equador.(p. 115-116)

Mas o que sucede nesse texto, *Passagem dos inocentes*, é, precisamente, como requalificação da narrativa pela linguagem, a adesão da voz de quem narra à fala dos personagens, o que leva a um

grau de máxima aproximação o ato de narrar e a maneira de ver e sentir o mundo de cada um deles – de Dona Cecé, do filho dela, Belerofonte, do marido, seu Antonio, de Leonidas, do bêbado falastrão, o Cara-Longa, postado na taberna da esquina, em concorrência com o ponto de vista onipresente de Alfredo.

Dona Cecé da Passagem dos Inocentes, no Umarizal, perto da Santa Casa, que desejava fosse a mais nobre Passagem Mac Dowel, a mesma Dona Celeste do sobrado de Muaná, fala; queixosa e maternal, com a menina cabocla Arminda, vinda do interior para trabalhar nos serviços caseiros:

—... tu não vieste para um castigo, isto aqui não é um degredo, Arlinda, aqui podes encorpar ou não cresces, és baé? Pior era se teu tio – Deus te livre – te metesse no orfanato. Amanhã, possível, estás aí emplumada, saindo daqui pelas mãos dum rapaz trabalhador. Doutra modo não. Te assoa neste pano, toma. Prum castigo tu vieste? Te disseram isso? Vai aquela menina, puxa um balde d'água, te asseia, te passa sabão, te esfrega com sabugo de milho, passa folha de vindicá no braço e peito, tu precisa é de uma lixa, te desencardir minha encardida! Ariar bem teu corpo, sua pitosa, minha papa-siri, mea papa-gurijuba...

Cara-Longa fala mal de todos, vizinhos e autoridades, apostrofando, criticando, condenando:

Que vale que amanhã é quarta-feira, feriado na Inocentes. Vou contratar banda de bombeiros... Vai sair numa carruagem invisível, de pluma e sombrinha, a rainha de nossas palhas. Vai passar a cidade em revista. Vai dar o seu bordo, sim, o seu giro pelo Centro. É a sua via amorosa? Cala-te Sardabapalo... Gente, soa por aí que o forno da Cremação, adeus, se apagou, se quebrou, parou de vez reduzido a ferragem. não tem mais onde incinerar o lixo e os cachorros hidrófobos. Não ouviram que principiou a dar uma moléstia nas crianças que os médicos não sabem? As repartições de saúde estão renindo, conferências e mais conferências.

Talvez seja esta adesão do narrador ao personagem – maior no caso de Cara-Longa, quase uma invasão ao ponto de vista – que

também possibilita pluralizar a narrativa. Essa pluralização se torna patente com a entrada, na estrutura do romance, das múltiplas vozes em tumulto de uma multidão rebelada, protestando contra o descaso das autoridades responsabilizadas pela morte de numerosas crianças, vítimas de um surto epidêmico, batizado popularmente de tiaguite (o nome do Prefeito, Tiago), que grassava na cidade:

Alfredo correu-que-correu para o Largo da Pólvora, deslizou pela macia calçada do Rotisserie, cego para os cartazes do Olímpia, rodeia o chafariz sem água, avistou: lá se vai, lá se vai, na sina do caminhar, já noutra lado, meio desfeita na sombra bem fechada das mangueiras... Em tão tamanha acumulação de pessoas que é que acontecia? Alfredo atrapalhou-se, engolido pela enchente, não sabia romper as malhas, cai num rebojo fundo, que tantas criaturas, procissão de santo não era, então que era, que era? (p. 201)

Inicia-se, então, longa e diversificada passagem dramática, onde interferem, a lado de incidentais discursos autônomos, faixas, cartazes de protesto e diálogos cruzados de anônimas figuras do povo.

É uma cena aberta na Praça da República. Ao pé da estátua alegórica republicana, aglomeram-se diferentes grupos de trabalhadores, homens e mulheres, que envolvem Alfredo, ali chegado depois de haver seguido, por muito tempo e de longe, Dona Cecé, num de seus misteriosos passeios das quartas-feiras. A narrativa continua em distintiva forma dialogada, em que se alternam Uma voz, A mulher grávida, A primeira voz, A voz de outra mulher, o tamanco na mão. Faixas se sucedem: Sociedade Beneficente dos Funileiros, Federação das Classes em Construção Civil, União dos Caldeireiros de Ferro. Depois, a Voz do cabeludo empunhando a bandeira. Dos protestos contra a tiaguite, passa-se ao protesto político e à reivindicação social (Segundo o *Eclesiastes*, p. 210).

Esse transbordamento dramático, a rigor cênico da ação, é uma polifonia de vozes, decorrente do entrechoque dos diversos falares em tumulto, em correspondência com a dilatada envergadura lingüística da narrativa. Creio que a partir de *Passagem dos inocentes*, a envergadura romanesca do Ciclo do Extremo Norte cresceria na proporção dessa envergadura lingüística da narrativa.