

ÚTERO DE AREIA: UMA METÁFORA EM DALCÍDIO JURANDIR

Paulo NUNES*

Universidade da Amazônia

RESUMO: a questão da metáfora em Dalcídio Jurandir encontra universalidade a partir da expressão “útero de areia”, propulsora do projeto de metaforização do enredo de Belém do Grão-Pará. Paul Ricoeur é o teórico de que se lança mão para sustentar a argumentação aqui utilizada.

PALAVRAS-CHAVE: romance brasileiro, extremo norte, Dalcídio Jurandir, metáfora.

ABSTRACT: The use of metaphor in Dalcídio Jurandir finds its universality in the “sand womb” idea, which catalyses the metaphorization process of the plot in Belém do Grão Pará. The reasoning followed in this paper is based on the theories of Paul Ricoeur.

KEY WORDS: Brazilian novel, far North, Dalcídio Jurandir, metaphor.

A questão da metáfora é dos pontos mais controversos da chamada retórica. E não é diferente quando a abordamos no texto literário. Massaud Moisés, ao tratar do tema, afirma que “considerável parcela da complexidade apresentada pela metáfora advém de suas profundas ramificações com outros recursos estilísticos vizinhos, os tropos ou figuras de linguagem e pensamento” (MOISÉS, 1999, p.324). Moisés aponta também que Aristóteles, n’*A Poética*, ocupou-se do tema. Afirma o professor da USP:

As primeiras observações acerca do conceito de metáfora devem-se a Aristóteles: ‘a metáfora consiste no transportar para uma coisa

* Doutor em Letras; professor da Universidade da Amazônia – Belém-PA; autor, junto com Josse Fares, de *Transmares: ensaios de literatura de expressão amazônica* Ed. UNAMA, 2007.

o nome de outra, ou do gênero para a espécie, ou da espécie para o gênero, ou da espécie de uma para a espécie de outra, ou por analogia' (MOISÉS, 1999, p.326).

Paulo Ricoeur, outro que se põe a refletir sobre a questão, em *A metáfora viva* (2000), cita, em certa passagem, Gerard Genette, o qual "leva às últimas conseqüências a metáfora espacial da figura, segundo seus dois valores: distanciamento e configuração" (GENÉTTE apud RICOEUR, 2000, p.227). Ricoeur aborda o problema do signo lingüístico e o sentido [denominado de *virtual*] que dele advém, num contexto que os leitores deduzimos ser de criação literária. Argumenta o estudioso francês:

Há justamente duas idéias [sobre o distanciamento e a configuração]: o desvio entre o signo e o sentido virtual, que constitui 'o espaço interior da linguagem', e o contorno da figura: 'o escritor desenha os limites deste espaço' (RICOEUR, 2000, p.227).

Quero aproveitar a deixa dos argumentos levantados por Ricoeur para dizer que se o escritor "desenha os limites" do espaço da figura na linguagem, o mesmo ocorre, em sentido de preenchimento lacunar do texto (cumprindo o que preconiza a Estética da Recepção) com o leitor. E é utilizando as habilidades de leitor que invisto no deciframento das figuras literárias que considero essenciais na interpretação do romance *Belém do Grão-Pará*.

Na arquitetura romanesca traçada por Dalcídio Jurandir, percebemos que saltam aos olhos algumas figuras, dentre estas está a metáfora, embora em torno dela, sabemos, haja muitas controvérsias a respeito de conceitos e delimitações. Utilizo-me aqui mais uma vez de Ricoeur para quem "a metáfora e o espaço do discurso é parcialmente traduzível: sua tradução é a teoria da denotação, e o que nela é intraduzível é seu poder de assinalar um valor afetivo, uma dignidade literária [ao texto]" (RICOEUR, 2000, p.227).

Pois bem, Dalcídio Jurandir, muito mais do que usar a conotação como simples artifício, o faz com o intuito de emprestar

substância à argamassa do romance, que se institui como texto plurissignificativo. Daí é que salta aos olhos, no contexto do enredo, a expressão conotativa "útero de areia", já assinalada neste trabalho, e que é grafada pela primeira vez no capítulo dois do romance. Esta expressão singularizada no texto dalcidiano está associada, em primeira instância, a Emilinha, que a própria mãe, dona Inácia (inadaptada à sua condição feminina numa sociedade falocêntrica) a fim qualificar sua filha como inútil, usa para desqualificá-la. Leiamos:

[Dona Inácia] tinha desejado tanto que Emília tivesse nascido macho porque, no fundo, embora falasse da 'canalha que trazia a vara do Diabo entre as pernas' desfazia mais das mulheres que dos homens (...) Por isso lastimava a mana Vitória foi emprenhar, deu um Nenê.

Emília, aplicada ao refego, sentindo aquelas palavras da mãe, ergueu os olhos pestanudos:

Ora, mãezinha, espere. Espere que se eu não nasci macho, hei de arranjar um para salvar a família.

Tu, minha gorda filha, és maninha. Nem mulher parirás. A geração acabou aqui nesta barriga, minha gente. Nem Veiga nem Alcântara. Já foi muito para mim te poder gerar. Tens útero de areia.

Emilinha saltou, com refego na mão, enquanto as Veigas riam. Mas a mãe engrossou a voz:

Não salta, não protesta. Esse teu aí só tem banha e bucho, desgraçada (...) (JURANDIR, 1960, p.23)

Percebe-se claramente o discurso frustrado de dona Inácia, que, entre outras coisas, deprecia a filha e, por extensão, todas as mulheres, as quais, afinal, não se comparam à "canalha que nasceu com a vara entre as pernas", estas sim, superiores, pois detêm o poder de mando. Muito mais, entretanto, que uma simples forma designativa e depreciativa da "herdeira" dos Alcântara, a expressão metafórica –

útero de areia – amplia-se metonimicamente no sentido de designar a própria situação da capital do Pará, que, então, sabe-se, mergulhava em profunda crise econômico-social e, por que não dizer, moral. Desse modo, à teoria da denotação de que nos fala Ricoeur, se assoma à capacidade do leitor acrescer a decifração ligada à questão histórica. A agonia econômica, advinda do *crack* da borracha, faz com que o leitor vislumbre possibilidades metonímicas, nas quais as personagens femininas efetivam-se como metonímias da própria cidade de Belém. Assim, a metáfora *útero de areia* desliza o sentido para ampliar reiterativamente o discurso enunciativo do texto que aponta para o declínio: afinal, em certo sentido, as cidades são as pessoas que nelas habitam; e este pensamento, penso eu, pode ser estendido às personagens de determinados romances, dentre os quais se situa *Belém do Grão-Pará*. E a Emilinha, útero de areia, sem deixar de ser metáfora, configura, por deslocamento de significado, uma metonímia da Belém-cidade-agônica.

É fato que a idéia de esterilidade ligada à mulher não é nova na literatura universal. Exemplo disso é o drama *Yerma*, de Federico García Lorca. Ali, a protagonista, Yerma, sofre diante de seus pares por não conseguir gerar uma criança. É desnecessário afirmar que na peça de Lorca o ambiente é campesino, o que configura um contexto diverso ao do enredo do romance do autor paraense. Mas o que importa aqui é a idéia de apropriação da metáfora¹, que carrega a mesma significação daquela empregada pelo autor espanhol. Embora não se possa afirmar com absoluta certeza que houve intencionalidade de Dalcídio Jurandir em fazer dialogar seu texto com o de Federico García Lorca, sabemos que o escritor brasileiro, um internacionalista convicto e voraz leitor, era admirador dos autores de língua espanhola.

¹ Em *Yerma* observamos diversas construções para designar a esterilidade feminina: mulher “inútil como um monte de espinhos”, “sangue de veneno”, “casada vazia”, e mas o mais aterrador, que me fez estabelecer a linha aproximativa com Dalcídio foi a metáfora “seios de areia”, ligada à figura de Yerma. No sentido lorquiano, Emilinha seria uma espécie de “solteira vazia”. E o designativo “vazia” vai muito além da de caracteres físicos. Emília é uma “vazia” moral e afetivamente.

Há em *Belém do Grão-Pará*, no entanto, outras metáforas que merecem nossa atenção, uma vez que elas nos ajudam a identificar a idéia de ruína que perpassa o enredo do romance. Dentre elas destaco o gramofone mudo, pertencente ao padrinho de Alfredo, seu Barbosa. A casa que outrora sediara o fausto de um próspero comerciante, agora não passava de um arremedo, uma melancólica pintura do que fora no passado, quando os ventos sopravam a favor dos barões da borracha. O gramofone, símbolo de luxo e sofisticação, agora que se vê calado, sintetiza toda a decadência e a melancolia de um passado próspero. Isso pode ser constatado na visita que Alfredo faz ao padrinho, em companhia de dona Amélia, sua mãe:

D. Amélia batia palmas [à frente da casa de Barbosa, seu compadre].

Alfredo impaciente, encabulado com a sua cabeça em pêlo, voltava-se às palmeiras da Trindade² (...)

Alfredo pedia para que ninguém viesse atender. Teriam saído? (...)

A mãe voltou a bater palmas. Mas não havia mais campainha. Bateu com a velha maçaneta.

Abriu uma persiana, a medo, uma cabeça, furtiva, logo se recolheu (...)

Quando aquela moça abriu a porta, onde estava o tapete, onde andava a menina e o menino?

Atravessaram a sala dos discos, cheia de estantes, e entraram na sala de jantar que se avarandava para o pátio onde, em torno de um tanque seco, ao pé de uma cadeira de embalo sem assento e um resto de caramanchão, grasnava um ganso muito velho. Seria o ganso, aquele? Ainda, depois de tantos anos. Nada perguntou à mãe. Dominando os móveis, solene, num consolo repousava o gramofone. Um pouco atrás, das duas mulheres que seguiam,

² O local descrito, o largo da Trindade, onde se localiza a casa de seu Barbosa, permanece ainda hoje quase inalterado. Defronte dele fica localizada a OAB, num prédio que abrigou a antiga Faculdade de Direito do Pará, onde estudou Raul Bopp, quando este morou em Belém.

vagarosamente, Alfredo deteve-se. A mãe havia lhe contado que o ganso passava tempo a escutar o gramofone, mas um dia não reinou? E avançou contra aquela boca enorme e aquela voz (...)

Com esse bicho aí, pensou Alfredo, era possível tocar para uma missa campal. Olhou dentro do bocal do gramofone. Escuro, mudo, insondável. Essa escuridão e mudez enchiam a casa, Mas desolada e deserta pela silenciosa quantidade daqueles discos nas estantes e este e aquele a grasnar do ganso velho... (JURANDIR, 1960, p.46-47)

É fácil perceber o cenário decrépito que mãe e filho, recém-cegados do Marajó, encontram na casa de seu Barbosa. O enunciado do texto é constantemente alimentado por uma enunciação reiterativa de decadência: a falta de campainha, a maçarota velha, o tanque seco, cadeira de embalo sem assento, um resto de caramanchão, um ganso muito velho e, finalmente, o escuro, mudo e insondável gramofone. O que fica ao leitor, com toda a força sugestiva do discurso do texto, é o modo como o gramofone, com seu silêncio insondável, infesta toda a casa, que se institui pela ausência de vivacidade. Afinal, seus habitantes – Barbosa e sua filha – estão carcomidos pelos cupins da decadência. O curioso aí, entretanto, parece ser um gramofone mudo e um ganso velho, este que se esforça para substituir o som da melancólica felicidade do passado, que era propagado pelo aparelho musical. É curioso perceber-se que o ganso avança raivoso sobre o gramofone, assim como a decadência, decorrente do empobrecimento da sociedade da borracha, avança sobre toda a classe média de Belém. O ganso, portanto, figura como o pirata inglês que, ao roubar as sementes de látex e embarcá-las para a Inglaterra, acaba deixando a classe média emudecida, murcha, feito o gramofone de seu Barbosa.

Outra construção da obra que tem pulsação metafórica, diz respeito a Alfredo e a suas sensações iniciais sobre a cidade de Belém. Após o desembarque, o menino defronta-se com uma significativa cena do morto solitário no necrotério³ da doca do Ver-o-Peso, Alfredo

³ O prédio do necrotério ainda existe. Ele, entretanto, tem hoje, outra destinação,

reflete sobre o abandono e a solidão na cidade grande, que não dispensava nem os mortos; modo tão diverso do modo como Cachoeira, a terra natal de Alfredo, tratava seus defuntos. É, pois, neste instante que flagramos o narrador, a dizer:

Lá fora a doca se agitava, longe seguia a senhora de pluma e leque, latejava a cidade, agora ao menino, incompreensível, assustadora.

Em meio de seu desalentado assombro, o menino teimou agora em parecer o menos matuto possível, para achar tudo aquilo muito natural. Compreender a cidade, aceitá-la era a sua necessidade. Ser amado por ela, saboreá-la com vagar e cuidado, como saboreava um piquiá, daqueles piquiás descascados, cozidos pela mãe, receando sempre os espinhos. (JURANDIR, 1960, p.35)

Como se vê, para aquele que chega a cidade se transfigura em um complexo estranho. Alfredo, inicialmente, sabe o leitor, sente-se um desfocado, um matuto que tem os pés apertados pela sintomática liga de borracha que o incomoda. Embora ele não queira, tais quais os cidadãos belemenses o fazem, ver a morte com a indiferença dos que deixam o morto na pedra feito “um charque humano”, o garoto precisa rapidamente “compreender a cidade”, afinal “aceitá-la, era a sua necessidade” de menino interiorano que iria habitá-la a partir de então. Esta sensação de desconforto inicial deve ser superada. E é nesse viés que o escritor constrói a metáfora de Belém como piquiá suculento, que necessita ser saboreada com vagar e cuidado, receando sempre os espinhos que estão encravados em seu caroço. Neste sentido é que ocorre, no interior do Ciclo do Extremo Norte, a resignificação dos caroços. Explico: em *Chove e Três Casas e um rio* (narrativas marajoaras), o carocinho de tucumã manipulado por Alfredo tem o poder de condão⁴. Em *Belém do Grão-Pará*, narrativa

diversa daquela que aparece no romance.

⁴ Mais uma vez remeto a FARES, Josse (In: JACOB, Maria Célia: 1996: 54).

urbana, o caroço transmuta-se, ele ganha volume, afinal é de piquiá⁵, e está envolto de massa comestível que, entretanto, guarda um baú de espinhos. Os caroços, sabemos, têm grande significação na explicação do universo mítico da Amazônia. Mais uma vez, da passagem do caroço de tucumã ao caroço de piquiá, estamos diante de um ritual que se vê demarcado de simbolismos, nesta transferência de Alfredo do campo para a cidade.

A casa é outra construção que provoca o leitor. E ela, a casa, como representação de decrepitude e decadência, já foi dito, foi explorada pela professora Marli Teresa Furtado, no trabalho de doutoramento intitulado “Universo derruído e corrosão do herói em Dalcídio Jurandir”. Diz a professora que Dalcídio “objetivou traçar um quadro romanesco da Amazônia derruída pós ciclo da borracha”. (2002, p.13) A professora da Universidade Federal do Pará prossegue sua linha de raciocínio ao afirmar:

Na ambientação e nas personagens Dalcídio carrega nas cores e nos tons recriando com maestria um universo fictício no qual a corrosão sobressai como traço principal do painel (...) Do espaço, o grande ícone do derruído é a casa: ou ela se transforma em um espaço opressor (...) ou ela rui literalmente, como a casa da família Alcântara (em Belém do Grão-Pará), ou a casa de dona Cecé (Passagens dos Inocentes) que é desmanchada e vendida às escondidas pelo marido da proprietária (FURTADO, 2002, p.14).

Furtado, portanto, reitera a idéia de decrepitude, artifício recorrente a um projeto romanesco de compreensão e de representação da Amazônia. A Amazônia de Dalcídio afasta-se peremptoriamente do eldorado ou do rincão exótico: “a corrosão sobressai como um traço principal do painel” romanesco. A casa acaba por tornar-se um dos espaços privilegiados, talvez aquele que mais reiteradamente seja representado como decadente. O espaço

⁵ Fruto oleaginoso da *caryocar villosum*, de polpa comestível, sua madeira, segundo *Dicionário Houaiss*, serve para fazer embarcações, o que reitera sua importância para a mundiamazonividência.

da casa, assim, afasta-se tanto da esfera do recanto burguês, quanto do refúgio psicanalítico de útero materno defendido, por exemplo, por Gaston Bachelard⁶.

Em *Belém do Grão-Pará* são significativos os exemplos da morada de seu Barbosa, conforme já vimos aqui, e, sobretudo, a construção da Estrada de Nazaré, número trinta e quatro, que descerra o enredo numa impressionante cena de sugestão simbólica. Antes, entretanto, de ocorrer o epílogo agônico, Inácia ironiza a situação de sua família, ao conversar com Emilinha:

– Daqui da mansão vamos para os Covões, a residência imperial. Vamos para as pompas dos Covões, senhora dona Emília (...)

– Abriu a garrafa, emborcou-a escorrendo-lhe o vinho pelos cantos da boca, avançou para a cozinha.

– Te desmancha logo, filhinha, volta ao pó que és, que somos nós, cozinha do rei! Castelo dos Alcântaras, te despenha, teu dia chegou, desaba! (BGP, p.355)

A elocução de Inácia, traspassada de rascante ironia, se antecipa ao desfecho trágico, à agonia dos Alcântara, e por extensão, dos “filhos enjeitados” da borracha. A cena final, digna de uma película de Carlos Saura, salta aos olhos do leitor:

Ao ver que a filha também saía, fugindo, dona Inácia abanou as mãos, murmurou, cerrando os dentes:

– Esta? Vai aonde? Atrás de quem? Se pegar com as tias? Vai é de vergonha, corrida, antes que a Estrada de Nazaré veja o nosso lindo entulho na calçada, nós e a casa, despejados pelos fantasmas. E foi o que me coube gerar neste mundo, esta pobre, essa!

⁶ Bachelard, Gaston. *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*. São Paulo: M. Fontes, 1989.

A noite andando, Libânia tornou à ala para avisar que ouviu um novo estremecimento desta vez no corredor da cozinha (...) Fez ver: tinham de mudar aquela hora mesma. Para onde, não sabiam, mas tinham (...) Na calçada, então, antes que tudo fosse abaixo, e até outras futuras providências. E o piano? (...) Libânia correu até ao Largo da Pólvora em busca dos portugueses (...) encontrou um que convocou os demais e carregaram o piano até a porta. Aí perguntaram: aqui na calçada ou no leiloeiro? Libânia franziu a testa, indica-lhes ao pé da mangueira o lugar do piano. Manda-os trazer a mesa de jantar, o guarda-roupa... Alfredo e Antônio carregando as coisas para fora, vão e vêm, rápidos e sérios. “Madrinha-mãe, gritou Libânia para as sombras do quintal, madrinha-mãe, se vista e saia que tudo, os três, a gente toma conta”. E baixo, só entre os três: Ou quer também que os galegos carreguem a senhora no ombro? Não sai de vergonha na rua, da rua te olhando?

Mal o bonde passou, Antônio quebra a grande lâmpada do meio da rua:

– Assim escuro a madrinha-mãe sai já. (BGP, p.357-358)

“Nós e a casa, despejados pelos fantasmas”. Mas de qual fantasma refere-se dona Inácia? Afinal a rasura dos fantasmas é recorrente em *Belém do Grão-Pará*, como se prenuncia no capítulo nono, página 68, em que eles são evocados por Libânia, em conversa com Alfredo, na qual a moça tenta engendrar o outro nas artimanhas de uma outra cidade, mais cabocla talvez. Ali, entretanto, vemos os fantasmas como sinônimos do imaginário oral popular amazônida: “– Aqui nesta igreja⁷ está encantada uma menina. De uma enorme pedra só, a Santo Alexandre, com uma menina dentro encantada. Igreja feita ali ou nascida do próprio chão...” (JURANDIR, 1960,

⁷ A igreja de Santo Alexandre, espaço dos jesuítas até a expulsão destes pelo Marquês de Pombal, permaneceu quase trinta anos fechada para reformas intermináveis. Isso propiciou a criação de uma série de narrativas fabulosas, dentre as quais se insere a da menina que foi bater na mão com uma vassoura e ficou paralisada, assunto que alguns autores recentes tomaram para si em seus trabalhos. Dalcídio, como se percebe, antecipou-se a eles.

p.68). Mas os fantasmas, os outros de que fala a matriarca dos Alcântara, parecem instituir a fantasmagoria, como “produtos da imaginação (...), representações mentais que estimulam e acompanham os actos sexuais” (BASTIN, 1975, p.183). “Quando excessivos, estes produtos da imaginação são agentes de inadaptação à realidade” (BASTIN, 1975, p.184). Inadaptação à realidade é o que ocorre, efetivamente, no enredo do romance dalcidiano, com a família dos Alcântara, que é capitaneada por dona Inácia, que, de modo algum, aceita o declive em que se viram imersos, após a queda do intendente Antônio Lemos. Inadaptada está a matriarca; inadaptado está seu marido, Virgílio, que detesta morar em Belém e sonha em retornar ao seu Ceará; inadaptada está Emília, que não aceita sua condição de “solteira vazia”; inadaptado, ao menos inicialmente, está Alfredo à cidade grande; inadaptada ao seu estado de servidão semiescravista, está Libânia, que sonha romper com os grilhões que a amarram aos Alcântara. Em consequência de tanta inadaptação, a casa da Estrada de Nazaré, que lhes serve de abrigo, não tem outra destinação senão a de ruir, de desabar sobre suas cabeças, o que vem a ocorrer no final do enredo.

* * *

Outros usos significativos de linguagem metafórica despontam nos capítulos iniciais do romance. Talvez fosse melhor falar-se em situações-metáfora que se explicitam quando o enredo demonstra o desconforto de Alfredo em relação à capital: “Belém era a casa alheia” (p. 43). A dificuldade do menino chegado do interior se transforma em artifício de linguagem que no nível da enunciação enfatiza o mal-estar, a inadaptação que fazem de Alfredo, naquele instante, um *displaced person*, menino que, ao esperar o desembarque, se via com as ligas de borracha apertadas nas pernas – artifício que reitera metaforicamente o sentimento dos amazônidas em relação à crise do látex? – “onde as marcas de feridas pareciam doer. O sapato, ao calçar, doeu-lhe” (JURANDIR, p.30-31). Após a infame passagem pelo

barbeiro “chique” da cidade, o narrador anuncia: “Coco rapado, o sol agora castigava [Alfredo]. A cidade ria dele. Com que cabeça voltaria ao barco? Que iam dizer os tripulantes? ‘Volta um doutor? Volta um pelado’” (JURANDIR, p.40-41).

O sentimento de desconforto do menino parece infestar o narrador que personifica a cidade a qual, segundo sente Alfredo, debocha de seu corte de cabelo: “Roendo o coco, a máquina lhe roía também o orgulho e aquele deslumbramento pela cidade” (p. 40). E é neste momento que, ao entrarem, Mãe e filho no bonde circular que os levaria a casa dos Alcântara, que o discurso sobrepõe metáforas que transplantam a “aquosidade” de Cachoeira para Belém: “O bonde, cuspidando e engolindo gente, mergulhava nas saborosas entranhas de Belém, macias de mangueiras” (JURANDIR, p.41). A considerarmos o verbo *mergulhar*, o bonde – e isso é um recurso que faz, como já afirmara anteriormente, o narrador contagiar-se com as emoções das personagens da trama – trafega como se um barco fosse. A cidade, por sua vez, feminilizada, é detentora de “saborosas entranhas (...) macias de mangueiras” (p. 41). É curioso que ao fim do percurso, Alfredo, como se atravessasse a agitada baía do Marajó, vê-se tonto com os cheiros de Belém. E o narrador exclama: “Alfredo parecia não ter viajado no bonde e sim no barco ainda. A rua era um rio ondulante” (p. 42). Esta idéia da rua como rio, por sinal, é reiterativo da necessidade de adaptação do garoto: “Quase o mesmo apito que [Alfredo] ouvia das lanchas no chalé. Em vez de barcos, da “Lobato” e da “Guilherme”, passavam trens. Vinha com efeito, morar às margens de outro rio?” (p. 44). Trata-se de um artifício de linguagem que, afinal, longe de ser novo, já fora explorado anteriormente por Raul Bopp, em *Cobra Norato*, e Ruy Barata⁸, em “Esse rio é minha

⁸ Ruy Guilherme Paranatinga Barata, nasceu em Santarém, PA, em 1920, faleceu em São Paulo, em 1990. O autor teve seu primeiro livro, *Anjo dos abismos*, editado pela José Olympio, em 1943. O texto recebe crítica de Antônio Candido, publicada no Estado de São Paulo. Comunista engajado, Ruy publicou também nos *Violões* de rua, da União Nacional dos Estudantes, em 1964. O poeta, entretanto, conheceu

rua”. Mas não é tudo, o narrador prossegue a associação metafórica ligada às águas amazônicas, quando o menino vê o “padrinho” Virgílio: “Alfredo via na rede de cordas, arquejando e resfolegando, aquele peixe-boi que era o seu já chamado padrinho Alcântara” (p. 52). A metáfora lembra o mamífero menos pela sua raridade e mais pela sua configuração exótica. É provável que o narrador, com o intuito de “aliar-se” a Alfredo no momento em que este se encontra com dificuldade de adaptação, busque as mais prováveis associações que digam respeito, mais uma vez, ao mundo marajoara. Ainda no capítulo quinto, as associações perduram com a mesma força simbólica:

Dos fundos, o hálito das baixas cobria o quintal. Varando o aguaceiro, o trem passava ruidoso e fumegante submarino. À noite, os sapos contra o sono [de Alfredo]. “E rompendo o chuvaral, revezavam-se os toques do quartel, muito distantes, como se marcassem um tempo extinto ou pedindo socorro na cidade que naufragava” (JURANDIR, 1960, p.52).

Como se pode perceber, o trem, aos olhos do narrador, transmuta-se em um submarino, e a cidade, descrita com tonalidades bíblico-diluvianas, naufraga diante das angústias de Alfredo, marcadas pelas dificuldades do menino em fincar raízes na nova morada, na nova cidade, afinal, Alfredo “queria era Belém, só, para tornar-se menino da cidade” (p.55). O tempo verbal condicional – queria – indicia a dificuldade de adaptação de Alfredo nesta difícil travessia, que não é somente física, mas simbólica, pois caracteriza ritos de passagem da infância para a juventude, do campo a cidade, do estado aquático ao misto de encharcamento e solidez urbana, que é explicitado pela transição do discurso do narrador de terceira pessoa ao discurso indireto livre, descortinador de almas das personagens:

a fama através das composições feitas com seu filho, Paulo André Barata, que fizeram grande sucesso na voz de Fafá de Belém, tais como “Foi assim”.

Escorria da montanha o colégio sonhado [por Alfredo]. Este sonho era o que diferenciava o diferenciava dos moleques de Cachoeira, o separava deles. Agora despojado do colégio, sentia-se igual ao moleques, qualquer menino de grupo escolar. A família Alcântara não acolhia um menino especial e sim este caboclinho que sou euzinho, cabeça rapada, sobrinho de Isaura, a costureira e esta, filha da tacacazeira do canto da Quintino (JURANDIR, 1960, p.55).

Mimeticamente, o discurso faz realçar a passagem da narração tradicional – o discurso de terceira pessoa – para o discurso indireto livre, técnica de narrar mais arrojada, desvendadora da interioridade das personagens. Tal artifício acaba por fazer com que a enunciação reflita todo o sentimento de transmutação do enunciado.

As artimanhas de discurso do texto dalcidiano naturalmente não se esgotam. O que se quis aqui foi observar um viés do “espaço da linguagem (...) [que é] conotado” (RICOEUR, 2000, p. 228-229): “conotado, manifestado, designado, falante mais que falado, que se trai na metáfora como o inconsciente se revela num sonho ou num *lapsus*” (GENNÉTTE apud RICOEUR, 2000, p.229).

Espero que esta leitura, que não se pretende unilateral, não tenha desvirtuado os fios intrincados das venturas e desventuras de Alfredo, rito que demarca o início da experiência urbana da “criaturada dos pés no chão”, elaborada por Dalcídio Jurandir.

REFERÊNCIAS

- FARES, Josse. “Mergulho ansioso nos campos de Cachoeira. Ou bebendo água da chuva na palma das mãos”, In: JACOB, Maria Célia (org.) *Asas da palavra*, revista da graduação em Letras da Universidade da Amazônia. n. 04, Belém: EDUNAMA, 1996.
- FURTADO, Marli Tereza. “Universo derruído e corrosão do herói em Dalcídio Jurandir” tese (doutorado). Campinas: IEL/UNICAMP, 2002.
- HOUAISS, Antônio. *Dicionário eletrônico de língua portuguesa*. Nova Fronteira/ Inst. Antônio Houaiss. 2001.
- JACOB, Maria Célia (org.) *Asas da palavra*, revista da graduação em letras da Universidade da Amazônia, n. 2, Belém: Ed.UNAMA, 1995.

- JURANDIR, Dalcídio. *Belém do Grão-Pará*. São Paulo: Martins, 1960.
- MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 1999.
- NUNES, Paulo; FARES, Josse. *Pedras de encantaria: dois estudos amazônicos*. Belém: Ed. UNAMA, 2001.
- RICOEUR, Paul. *A metáfora viva*. São Paulo: Loyola, 2000.