

ALGUNS ASPECTOS NARRATIVOS DE TRÊS CASAS E UM RIO, DE DALCÍDIO JURANDIR*

Marli Tereza FURTADO
Universidade Federal do Pará

RESUMO: O texto objetiva demonstrar a chave de leitura do romance *Três casas e um rio* de Dalcídio Jurandir, no qual três planos se entrecruzam: o da realidade ficcional, o do imaginário popular e o da simbologia. Por meio deles, podemos perceber que Alfredo labora dramas internos e passa pelo processo de individualização. Depois aceita a mãe alcoólatra e negra, bem como sua própria negritude. Dois episódios da obra são recortados para essa leitura: a noite de São Marçal e a visita de Marinatambalo, no capítulo sete, que pode ser lido como próximo de um conto de fadas dentro da narrativa.

PALAVRAS-CHAVE: realidade ficcional, imaginário popular, simbologia, *Três casas e um rio*.

ABSTRACT: This paper aims at unveiling the key to the understanding of the novel *Três casas e um rio* (Three houses and a river), by Dalcídio Jurandir. Three different levels intermingle in the plot the fictional reality, the popular imaginary and symbolic one. It is by alternating in these levels that Alfredo labors internal problems and crosses the individuation process. It is only after this that he accept his alcoholic black mother, as accepts his own color. Two episodes of the novel are analyzed in order to demonstrate this interpretation: *São Marçal's* night and the visit to the *Marinatambalo* farm, in the seventh chapter, which can be read as a fairy tale inside the narrative.

KEY WORDS: fictional reality, popular imaginary, symbology, *Três casas e um rio*.

* Texto resumido e reorganizado do capítulo *Três casas e um rio: Alfredo e Luciola – um passeio pelas ruínas órficas de Marinatambalo*, da tese de doutorado *Universo derruído e corrosão do herói em Dalcídio Jurandir*, defendida por mim em 2002, na UNICAMP/SP.

Três casas e um rio, terceiro livro do ciclo *Extremo Norte*, foi publicado por Dalcídio Jurandir em 1958, dezessete anos após o primeiro romance da série e, embora possa ser lido como autônomo ao ciclo, retoma a saga de Alfredo, na luta junto à família, para ir estudar em Belém, o que consegue, após longo processo de sofrimento. Esse processo leva-o a duas tentativas fracassadas de fuga e à elaboração de certos conflitos internos. Por isso, sai dele amadurecido e pronto para o encontro com a musa Belém, no próximo romance, *Belém do Grão-Pará*.

Dividido em quatorze capítulos não titulados, este livro, denso e extenso, tem início diferente dos demais porque o narrador se preocupa em historiar e descrever a vila de Cachoeira para os leitores, bem como, no decorrer da narrativa, se utiliza de um procedimento incomum na série: explicar algum termo e/ou algum costume singular da região. Vejamos a abertura do livro:

Situada num teso entre os campos e o rio, a vila de Cachoeira, na ilha de Marajó, vivia de primitiva criação de gado e da pesca, alguma caça, roçadinhos aqui e ali, porcos magros no manival miúdo e cobras no oco dos paus sabrecados. O rio, estreito e raso no verão, transbordando nas grandes chuvas, levava canoas cheias de peixe no gelo e barcos de gado que as lanchas rebocavam até a foz ou em plena baía marajoara. Na parte mais baixa da vila, uma rua beirando o rio, morava num chalé de quatro janelas o major da Guarda Nacional, Alberto Coimbra, secretário da intendência Municipal de Cachoeira, adjunto do promotor público da Comarca e conselheiro do Ensino. (T.C.R., p. 5)¹

Observe-se que este é um início típico dos romances do realismo clássico: a pintura da paisagem, com um olhar panorâmico que depois vai aproximando o objeto pretendido, como um zoom., passando do sumário para a cena. Interessante, todavia, que este é o

¹ Usaremos a abreviatura T.C.R para designarmos a obra em análise. Utilizamos para consulta a 3ª edição do livro, editada pela CEJUP, Belém, 1994.

único livro da série que contém uma passagem que pode ser lida como próxima do maravilhoso, na acepção de Todorov (1975) contrariando esse modo do realismo clássico inicial.

Notemos que o parágrafo de abertura nos introduz tanto a vila de Cachoeira, como a personagem do Major Alberto Coimbra, sobre a qual, aliás, o narrador se deterá mais nesta obra, aprofundando-lhe o perfil já bem esboçado no livro anterior². Em se tratando de personagens, aliás, *Três casas e um rio* traz pouca novidade, já que a grande maioria de seu elenco, por habitar na vila de Cachoeira, teve participação no enredo da narrativa anterior. Alguns deles, como Felícia, têm a morte narrada como pretérito; outros, como Dionísio, têm a morte entremeada ao enredo atual, e alguns são apenas referidos. Ganham destaque nas referências Eutanázio, citado como morto, e Irene que adquire um certo ar lendário. Por outro lado, serão importantes na obra, exatamente pela ascendência sobre Alfredo, Major Alberto, Dona Amélia e Lucíola Saraiva. O mesmo se pode dizer de dois personagens não trabalhados anteriormente: a menina Andreza e o de certo modo também lendário Edmundo Meneses.

Usamos intencionalmente o termo *lendário* para duas personagens como forma de introduzir a chave de leitura de *Três casas e um rio*, construído através de três planos que se entrecruzam, a saber: o da realidade ficcional, o do imaginário popular e o da simbologia.

Enquanto realidade ficcional, o enredo da narrativa se desenvolve sobre a fábula de Alfredo que sonha com os estudos em Belém. Destacam-se no desenvolvimento do enredo a angústia que o exaspera, as duas fugas que empreende, o encontro e a amizade com a menina Andreza, as mortes de Mariinha e de Lucíola. Duas passagens fundamentais da obra são o que denomino de “Noite de São Marçal” e a visita a Marinatambalo.

² Leia-se sempre como livro anterior *Chove nos campos de Cachoeira*, pois a saga de Alfredo tem início nesse livro e prossegue no romance que estamos tratando, não no segundo da série, *Marajó*.

Fazendo parte do contexto regional, ganha destaque na obra o imaginário popular. Dessa forma, lendas locais, como a da cobra socuba, a do pé de maniva, a do boto, a dos três pretinhos da porotoça, juntam-se a histórias populares, como a do velho e a folha do lilás, e são demarcadas ou narradas por personagens que representam narradores populares. E o que pode até existir no plano ‘real’ ganha caráter lendário para o povo ou na voz do povo de Cachoeira, conforme o mistério que encerra, caso da fazenda Marinatambalo.

Essa fazenda aguça a imaginação e o imaginário locais, tanto que no sétimo capítulo, Alfredo, em desespero, foge para lá. Nessa fuga cumpre-se no plano psicanalítico o processo de individuação de Alfredo, assim como a aceitação da mãe negra, alcoólatra e “amásia” de Major Alberto Coimbra, o pai branco e instruído. E, no plano formal, casa-se bem o número cabalístico do capítulo (o sete indica o sentido de uma mudança depois de um ciclo concluído e de uma renovação positiva) com o que ele encerra. Dessa forma, imaginário popular e simbologia se cruzam para assentar o real da obra.

1 ALFREDO: ENTRE O SONHO E A EXASPERAÇÃO

Sigamos a narrativa até o sétimo capítulo. O primeiro deles, o mais longo do livro, apresenta as principais personagens do enredo e o universo cachoeirense, além de serem introduzidos os conflitos que se adensarão nos capítulos seguintes.

Seguindo o parágrafo de abertura, o narrador apresenta a figura de Major Alberto que, apesar de ser associado a várias artes, aparece de forma um tanto caricatural, de um modo um tanto rebaixado³, de “pé no chão, uma haste dos velhos óculos segura por um barbante”, desajeitado, com “os punhos soltos da camisa

³ Trabalhamos aqui com a nomenclatura utilizada por Flávio R. Kothe no texto O percurso do herói. *Tempo Brasileiro*, Rio de Janeiro, n. 9, p. 96-120, abr. jun. 1982.

desabotoada e fora da calça de seu antigo uniforme da Guarda Nacional”. (T.C.R., p.6)

A seguir, aparece Alfredo entretido a pescar por entre as frestas do assoalho. Aqui se apresenta um dado importante para a narrativa: a relação de Alfredo com o rio de Cachoeira o qual ganhará maior dimensão à proporção que representar função ambivalente, elemento de segregação de Alfredo, mas também via de saída para o mundo. E o rio, lembre-se que ele está presente no título da obra, será bastante personificado no decorrer do enredo da narrativa. O mesmo acontecerá com o chalé, outro elemento do espaço romanesco. Assim, logo nessas primeiras páginas, o menino aparece espionando o rio e por ele também sendo espionado: “O menino espiava o rio (...). Também o rio espiava o menino.(...) Rio e menino continuavam se espionando”. (T.C.R., p. 8)

Antes, porém, o chalé aparece distinto das demais casas e ilhado, tal como elas. O narrador assinala que “era pelas enchentes de março que ilhavam o chalé e as palhoças naquela rua da beirada” (T.C.R., p. 7), aproveitando para delimitar o tempo do enredo (pelas enchentes de março), e, depois dizer que este é o primeiro inverno após a morte de Eutanásio.

Embora o Major se mostre incomodado com a situação da política cachoeirense, parece uma atmosfera tranqüila a que se respira no início do primeiro capítulo da obra, a ponto de pensarmos que o narrador se entretém em pintar um quadro doméstico rotineiro da família do Major Alberto no inverno local. Veja-se o quadro: o pai imprime rótulos, Alfredo brinca de pescar e ignora as preocupações daquele, mas, de repente há o momento de perturbação total para ambos. Na brincadeira de queimar caturras, alguns papéis se incendiam, incendiando também o camião de Mariinha.

Está criada, pois, a situação desestabilizadora de Alfredo. E o narrador registra-lhe o sofrimento de semanas, enquanto a irmã se recupera. O sofrimento do momento é reforçado por um medo que o confrange: uma intuição de que pode perder a irmã a qualquer

momento. Mas seu grande desassossego é movido também por um complexo de culpa muito forte por ter sido dele a iniciativa de brincar com fogo. Note-se, então, como água e fogo, uma antítese de densa significação simbólica, servirão como elementos de exasperação à personagem de Alfredo: “O menino exagerava os riscos do fogo e da água, fogo e água conspiravam contra o chalé. Chuvas e chamas inundavam-no de desespero e solidão.” (T.C.R., p. 19).

Se no primeiro livro da série o menino é introduzido no enredo sob o signo da corrosão pelo fogo – ele volta cansado dos campos queimados – e tem o final sob a quase asfixia da inundação do inverno que reduz o chalé a uma ilha, neste livro volta a se sentir, logo no início, acossado pelo dupla água/fogo. Agora, porém, os dois elementos devem ser vistos em suas proporções simbólicas. Enquanto o segundo elemento está ligado ao princípio masculino, o primeiro liga-se ao princípio feminino, assim como “é o elemento que melhor aparece como transitório, entre o fogo e o ar de uma parte – etéreos – e a solidez da terra. Por analogia, a água é mediadora entre a vida e a morte, na dupla corrente positiva e negativa de criação e destruição” (CIRLOT, 1974). Ainda, “psicologicamente, a água, povoada por seres misteriosos, é símbolo das camadas profundas e inconscientes da personalidade”, (BIEDERMANN, 1993).

Diante disso, podemos dizer que o narrador preparou uma atmosfera na qual se indicia o processo de elaboração interna em que o menino se encontra. Afinal, qual dos pólos seguiria? O pólo do pai branco, de cultura erudita (leitor de grandes autores; consultor do *Dicionário Prático Ilustrado*; alicerçado em algumas consultas ao *Chernoviz*; destinatário de catálogos do mundo todo; enfim, major de tantas artes); ou o pólo da mãe negra, de linhagem analfabeta, exalando natureza e sabedoria popular (ela socorre a pobreza local com mezinhas, sem consulta ao *Chernoviz*), essencialmente intuitiva? Obviamente, a embasar essa elaboração está a sexualidade de Alfredo que ainda precisa se firmar na opção por um desses pólos.

Criada a situação desestabilizadora para o menino e enquanto ele acompanha, fragilizado, a recuperação de Mariinha, o narrador

insiste na idéia de ilhamento da personagem que “Viu-se só naquele fim de tarde com as suas invisíveis queimaduras doendo.” (T.C.R., p. 23)

As queimaduras físicas de Alfredo também se traduzem como esse processo de elaboração interna pelo qual passa, assim como a angústia do ilhamento e de ver fechado o caminho do colégio, para ele igual às portas do mundo. Veja-se a dialética que move a personagem, para quem colégio e mundo estão imbricados. Ambos aparecem como opostos ao chalé, oposição que dá margem ao devaneio e que faz ganharem significado as palavras de Bachelard (1978) sobre a dialética entre casa e universo: “A casa e o universo não são simplesmente dois espaços justapostos. No reino da imaginação, animam-se mutuamente em devaneios contrários”. Lembremos que a morte de Eutanázio, no final de *Chove nos campos de Cachoeira*, se deu no inverno, e esta narrativa tem início pelas enchentes de março, um inverno após a morte dele. Nos dois momentos Alfredo se sente ilhado e angustiado, reflexo do que indica Bachelard (1978, p. 224): “De todas as estações do ano o inverno é a mais velha. Põe tempo nas lembranças. Remete-nos a um passado distante”. Ainda aproveitando o estudo de Bachelard, na dialética da casa e do universo, a chuva no primeiro livro e as águas da inundação no segundo representam o mesmo papel da neve dos textos estudados pelo filósofo:

A neve, em particular, aniquila facilmente o mundo exterior. Ela universaliza o universo numa única tonalidade. Numa palavra, na palavra neve, o universo é expresso e suprimido para o ser abrigado. (1978, p. 223)

Notamos, então, que se antes o inverno já suscitava inquietação em Alfredo, agora a inquietação mistura-se ao devaneio, a lembranças do vivido, do ‘não vivido’, do que lhe parece impossível viver e, retomemos, está a mexer com as camadas internas e profundas de seu Ser, demarcando-lhe a entrada na adolescência.

A água das inundações do inverno restringe o universo de Alfredo para uma única tonalidade, na proporção em que prende mais as pessoas ao seu dia-a-dia e a apenas um ponto perdido no universo: a casa. Presos por demais a casa, às suas moradas (leia-se seus mundos internos), os adultos do chalé demonstram esquecimento dos sonhos do menino, o qual, conquanto também muito preso à sua morada, tem planos para o futuro e eles não se concretizarão naquele local circunscrito.

Apesar de cerceado pelas águas, abrem-se frestas do mundo para Alfredo não se esquecer do colégio no período em que se desvela por Mariinha. Danilo, o piloto da pequena montaria que percorre os alagados, reproduz notícias trazidas por outrem, das embarcações maiores. Fala do mar alto... Faz Alfredo vislumbrar Belém... E a “caixa do cinema”, trazida da Intendência pelo Major, se faz também outra fresta para vislumbrar o mundo: “Alfredo viajava naqueles vidros coloridos, vestindo trajes estranhos, no Tirol ou na Índia, ora num trem, ora montando num urso na neve.” (T.C.R., p.29)

Nesse primeiro capítulo do livro há ainda um fato essencial para o prosseguimento da narrativa e dos três planos nela imbricados: um período de cegueira de Alfredo: “Uma inflamação dos olhos obrigou Alfredo a recolher-se durante dias na saleta, como bicho de caroço.” (T.C.R., p. 65)

Atente-se para o fato de Alfredo recolher-se na saleta, um dos principais cômodos da casa, onde Major tem a rede instalada e duas estantes com livros e, ainda, lugar preferido de Eutanázio, onde ele laborou grandes consumições. Então Alfredo, com os olhos vendados por um pano preto, redundância da escuridão que o acomete, febril, corrói mágoas e realiza uma das travessias necessárias ao prosseguimento de seu crescimento interno. Impossibilitado de enxergar o exterior, como bicho de caroço mesmo, remoerá o interior, até a volta da luz.

Este é um momento de infinita dor para ele. Isolado porque acometido pela cegueira, isolado porque ilhado no chalé, tece

elaboraões sobre a morte. Lembra-se, condoído, da morte de Eutanázio, da atmosfera de morte do tempo da *influenza*, de Felícia morta. Felícia, aliás, tem a agonia reconstituída: de vela na mão, falava em levar os dois bens materiais acumulados em vida, o crucifixo e a estampa de Nova York que tinha na parede. Delirava, posto que ambos haviam sido queimados quando Dionísio, o bêbado, incendiara-lhe o barraco, cena patética como que recolhida pela memória de Alfredo.

O episódio da cegueira merece reflexão. Simbolicamente, a cegueira encerra significado que compensa o que ela faz faltar, isto é, à ausência de luz exterior se sobrepõe a abundância de luz interior, daí adivinhos e poetas da antiga Grécia terem sido representados como cegos, e seguir-se a tradição de interpretar a cegueira como forma de enxergar melhor que os outros. Na literatura, enquanto motivo literário, assim foi interpretada⁴ e com essa significação foi inserida nesta narrativa, pois, encerrado do visível no mundo, Alfredo tece elaborações esclarecedoras desse visível, e sairá da cegueira pronto para enxergar muito do que não consegue ainda de modo nítido, exemplo, o alcoolismo da mãe.

A cegueira de Alfredo, neste início de narrativa, prenuncia o drama que viverá com Lucíola, o de bezerro-encourado com sua mãe “adotiva”⁵, bem como, nesse episódio, introduz-se a personagem Andreza, importante para o enredo presente e para o de narrativas seguintes.

Dois fatos marcam ainda o enredo do capítulo e aparecem de modo concomitante. O primeiro é o início da racionalização de Alfredo sobre o alcoolismo de Dona Amélia, ainda apenas intuído por ele. O segundo se marca pela chegada de seu tio Sebastião, irmão

⁴ Apenas um exemplo: em *Lazarillo de Tormes*, obra fundamental na história do romance, o primeiro amo de Lázaro, um cego, se revela tão sagaz que desarticula todos os truques daquele para ludibriá-lo.

⁵ Esse episódio estabelece relação com *Infância*, de Graciliano Ramos. Em um capítulo (“Cegueira”), a personagem explica o apelidos de bezerro-encourado que recebia da mãe: “Bezerro encourado é um intruso. Quando uma cria morre,

de Dona Amélia, que será para o menino elemento de projeção tanto no que diz respeito à sexualidade, quanto à negritude.

Alfredo, impressionado com o tio, vai com ele se identificando. O tio, em contraste com Major Alberto, experimentou vivências díspares desde cedo e se transforma em narrador de suas aventuras ao menino e, alcunhado pela irmã como Malazartes, não deixa de se aproximar desse herói popular, tantos os dissabores por que passou. Esse lado aventureiro do tio se estende também para o campo afetivo – é um conquistador de mulheres – portal da curiosidade e da admiração do ainda menino Alfredo.

2 A NOITE DE SÃO MARÇAL

Ao segundo capítulo da obra caberia o nome Noite de São Marçal⁶. Nesse capítulo, convidado pela mãe para ir à rua participar das festas ao santo, Alfredo vai confrangido, uma vez que intui o escândalo de se revelar publicamente o problema de Dona Amélia.

Esse episódio é fundamental para o que Alfredo está fermentando em si, a elaboração de aceitação da mãe e de sua (a dela e a dele) negritude. Temos ainda a destacar o trabalho de Dalcídio Jurandir com a cultura popular, quer seja na representação carnavalesca de episódios carnavalescos (além do boi bumbá há a reprodução de um carnaval anterior), quer seja na seleção de traços concentrados em Dona Amélia, a qual exala natureza e cultura locais.

Vale observar como o olhar de Alfredo sobre a mãe está mudando. No trajeto em que a acompanha, os dois topam com um parente de Dona Amélia e Alfredo nota que ele era ‘negro, negro

tiram-lhe o couro, vestem com ele um órfão, que, neste disfarce, é amamentado. A vaca sente o cheiro do filho, engana-se e adota o animal.” (s/d. p. 29).

⁶ A comemoração a esse santo se dá no dia 30 de junho, com fogueiras de paneiros, danças do boi bumbá e cordão de bichos, no encerramento dos festejos juninos na região.

sem nenhum atenuante' e conclui que 'sua família perdia-se em fundas e insondáveis origens negras'. Inicia-se a conformação do menino, já embasada pela simpatia ao tio Sebastião, e que será reforçada após sentir o respeito que ela inspira na comunidade.

Enquanto o enredo do primeiro capítulo se desenrola quase que inteiramente dentro do chalé (lembre-se do inverno), este segundo, ambientado no verão, praticamente, se passa todo na rua. Mas a chuva é presente nesse desenrolar e a lama se faz a argamassa para os transeuntes. Isso ajuda a criar uma atmosfera contrastante, pois ao mesmo tempo em que se apresenta alegre, festiva para os participantes dos cordões, ela é pesada e triste porque o leitor não pode deixar de acompanhar Alfredo na expectativa angustiante do que vai acontecer e, depois, no desespero dele diante do que acontece.

Assinalemos que é intensa neste capítulo a presença de sinestésias ligadas ao olfato: o capítulo é batido de chuvas e lamas de verão. O cheiro da lama é enfatizado. Na lama chapinha o povo e o cheiro do povo também é lembrado, bem como o cheiro dos cabelos de Dona Amélia.

Interessante que nesse chapinhar pelo lamaçal, na tentativa de acompanhar o cordão e a pantomima do boi bumbá, e nessa mistura de cheiros, os sentidos das duas personagens centrais, Alfredo e Dona Amélia, são tocados e atçam-lhes a recordação do vivido.

A recordação de ambos, no entanto, é permeada pela presença da morte. Na de Alfredo reproduz-se a cena do assassinato da mulher de um homem agora preso, na de Dona Amélia, a morte do folião Damiano e de três outras foliãs. Todos mortos devido a uma onda de paludismo que invadiu a vila de Muaná, onde então morava Dona Amélia.

Mas a morte também ronda este episódio: Dionísio, o velho Dionísio beberrão e 'brincante' do boi, está moribundo.

Notemos que a rua é o palco da ação do capítulo; a chuva, a lama, os 'cheiros' são elementos de ambientação; a intuição e a memória dos protagonistas estão aguçadas; entra e sai de foco a

brincadeira do boi bumbá, com as danças e pantomimas características; e a costurar os fatos, surge, como um leitmotiv, a lembrança de Dionísio, havendo inclusive um momento muito interessante em que, na memória de Alfredo, Dionísio 'encarna' Dionísio, o mito. Vejamos:

(...) Era mestre na arte de matar o "Caprichoso" ao fim dos festejos, quando, ao empunhar a faca nova, sangrava o pescoço de pano da vítima, onde por dentro se alojava um garrafão de vinho aberto no mesmo instante pela "tripa" que se conservava debaixo do boi. O sangue jorrava no chão, nas cuias, nos copos. Dionísio aparava o vinho com a boca numa avidez sombria. (T.C.R., p. 116)

O narrador ainda reproduz, neste capítulo, o encontro dos dois bois (Garantido e Caprichoso), as provocações obscenas de seus respectivos apreciadores e a representação da 'comédia' do boi, momento em que entram em cena as figuras características da pantomima. Toda essa representação demonstra a sensibilidade de Dalcídio Jurandir na percepção do povo e sua acuidade na seleção dos aspectos que realçam o tom carnavalesco dessa festa popular.

Vale ressaltar que, embora os aspectos carnavalescos dessas manifestações populares locais, o estruído e o boi bumbá, estejam tão bem recriados nesse capítulo, eles se restringem à matéria com que o autor trabalha ficcionalmente, sem que incidam no gênero da unidade, ou, porventura, da narrativa em questão⁷. Entretanto, não se presta o autor à estreita e estática pintura de costumes⁸, conforme

⁷ Ao texto dalcidiano aplica-se o que Mikhail Bakhtin disse: "(...) o carnaval, *strictu sensu*, e outros festejos de tipo carnavalesco (touradas, por exemplo), a linha da máscara, a comicidade do teatro de feira e outras formas de folclore carnavalesco continuam até hoje a exercer certa influência direta na literatura. Na maioria dos casos, porém, essa influência se limita ao conteúdo das obras sem lhes tocar o fundamento de gênero." In: *Problemas da poética de Dostoiévski*. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Ed. Forense-Universitária, 1981, p. 113.

⁸ Bakhtin também registra que "a partir do século XVII, certas formas do grotesco começam a degenerar em "caracterização" estática e estreita pintura de costumes,

padrões do Naturalismo, tanto que carrega nas tintas do grotesco em vários momentos da brincadeira do boi para poder reforçar o estranhamento de Alfredo. Observe-se:

Alfredo procurou prestar atenção a uma nova cantiga, a uma pancada mais viva, do tambor, o ar se enchia do hálito dos bêbados, de odores misteriosos e ácidos, nomes obscenos e da soturna apalpação com que os machos cercavam e apertavam as raparigas.(...) Certos palavrões soavam como se fossem a única coisa festiva daquela noite. (T.C.R., p. 121)

Afinal queria compreender melhor aqueles divertimentos que fediam a suor, a peixe, a urucu, a cachaça e a tijuco. A coxa do índio sangrava, mas os dentes dele alvejavam num riso de presumida satisfação. Os tambores sacudiam aqueles corpos, aquelas tangas, aqueles falsos adornos, numa excitação crescente. Alfredo sentiu-se só. (T.C.R., p. 115)

No último excerto aparece o índio cuja coxa sangrava. Interessa explicar isso. No momento do desembarque do “Garantido”, os ‘índios’ são os primeiros a saltar. Um deles tenta um salto de baliza, resvala e cai na água, de uma boa altura. Sai da lama do tijuco um tanto descaracterizado, ou seja, como um caboclo que segura a cabeleira de índio molhada na mão, o cocar partido e a coxa sangrando. Esse é um dado importante, pois o caboclo, que na divisão social de classe insere-se no que se pode chamar de plebe, assumiu status ao representar alguém na pantomima do boi (não importa que esse alguém na escala social esteja no mesmo nível que ele ou inferior a ele). Mas, ao tentar exhibir-se, cai na água, o herói é rebaixado (KOTHE, 1982). Ao ascender à superfície, estão ambos rebaixados, o caboclo e sua máscara. Logo, é em meio à lama, aos bons e maus

como conseqüência da limitação específica da concepção burguesa de mundo.” In: *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*. O contexto de François Rabelais. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: HUCITEC; Brasília: ed. da Universidade de Brasília, 1987, p. 45.

cheiros, aos heróis rebaixados, aos palavrões obscenos relativos às mães, que Alfredo, com “o coração faminto de partir”, sente que esta será a noite de sua mãe e sofre por pressentir-se ainda mais rebaixado quando do rebaixamento de Dona Amélia, alcoólatra como tantos bêbados da festa.

Ressaltemos que, no fechamento do capítulo, apesar de toda a revelação do drama de Dona Amélia, diante da solidariedade dos que a ouviam cantar, o rebaixamento do herói Alfredo ganha menores proporções, mas o juiz substituto da cidade é totalmente rebaixado posto ter uma orelha decepada por alguém do povo. Esta é uma cena sobretudo grotesca em que há um ritmo acelerado. Tudo acontece muito rapidamente. Bêbado, o juiz “mastigava palavrões” ao desafiar um grupo de homens. De repente, um caboclo de gatinhas pela lama passou-lhe uma rasteira. O juiz desabou na vala para onde o grupo de homens se precipitou e de onde o juiz saiu amparado pelos caboclos e com a orelha decepada. Analise-se. O juiz seria um herói elevado diante dos caboclos. Bêbado, iguala-se a eles, mas posa de elevado porque os desafia. De repente, na lama e na vala é totalmente rebaixado, ficando mais abaixo dos caboclos que para a vala se precipitam e ficam acima dele. Sai da vala, mas continuará rebaixado uma vez que marcado para sempre pela ausência da orelha.

Tudo isso honra Dionísio, o bêbado, e reforça o tom carnavalesco do capítulo. Dionísio morre, mas as homenagens a Baco continuarão posto que o outro bêbado, agora mutilado, continuará as honrarias e Dona Amélia se encarregará de outras tantas. Parece, pois, que o cordão de bichos e o boi bumbá se fizeram para Dionísio.

Dado que a revelação do alcoolismo de Dona Amélia passa para a realidade social de Alfredo e para sua consciência, a pressão sobre ele e de dentro dele tomará mais força e o medo de perder o que ainda não tem (o colégio) o levará a Marinatambalo, de onde voltará renovado e esclarecido em certos mistérios seus, quer dizer, amadurecido. Antes, passará por ganhos e perdas. Ganhará a amizade de Andreza que passará a atuar fortemente na narrativa a partir do terceiro capítulo. Perderá quem ele sempre pressentiu e temeu perder:

Mariinha. A morte da menina ajuda a criar uma atmosfera de completa desestabilização do e no chalé, face ao assoberbamento de seus três moradores.

A imagem do chalé como ilha volta com força revigorada no sexto capítulo, pois Dona Amélia dá evasão à dor da perda da filha através da bebida. Major Alberto pensa até em expulsá-la do chalé e Alfredo, quando vê os pais brigando, sente neles o conflito entre branco versus negro, ou seja, ele sente no pai o branco dominando sobre uma empregada negra, demonstrando que não superara o conflito interno de ser um mulato.

Ao fim do capítulo, ao ver a mãe caída, exâmine como um cadáver, ele se desespera e foge. Inicia sua fuga ao reino de Marinatambalo. Seguido por Lucíola, formará com ela o par de protagonistas do capítulo mais importante da obra, em que realidade fictícia, simbologia e imaginário popular estarão essencialmente amarrados e nele Alfredo elaborará melhor seus conflitos, amadurecendo, começará a travessia do período de latência para a adolescência⁹.

3 O REINO DE MARINATAMBALO

Necessário se faz esclarecer que desde a primeira vez em que é citada no romance, a fazenda Marinatambalo vem ligada à semântica do fantasioso, do fantástico, do mágico, do maravilhoso, como se queira denominar o que foge às regras triviais do real. Assim, o narrador, logo na primeira parte do capítulo, resgata a origem do nome da fazenda (remoto nome dado à ilha de Marajó pelos espanhóis ou holandeses) e nos informa que seu antigo dono a denominara Reino de Marinatambalo.

⁹ Lemos os textos de Sigmund Freud Três ensaios sobre a teoria da sexualidade. In: *Obras Completas*. Rio de Janeiro: Imago, 1969. v.8.

A partir de então, haverá riqueza de traços que associam a fazenda aos contos de fadas a ponto de parecer que o capítulo em estudo é um conto de fadas inserto na narrativa principal. Tenhamos como intróito de análise a observação de Bruno Bettelheim (1980, p. 46-47) sobre mitos e contos de fadas:

Há uma concordância geral de que mitos e contos de fadas falamos na linguagem de símbolos representando conteúdos inconscientes¹⁰. Seu apelo é simultâneo à nossa mente consciente e inconsciente, a todos os seus três aspectos – id, ego e superego- e à nossa necessidade de ideais de ego também. Por isso é muito eficaz; e no conteúdo dos contos, os fenômenos internos psicológicos recebem corpo em forma simbólica.

Os psicanalistas freudianos se preocupam em mostrar que tipo de material reprimido ou de outro modo inconsciente está subjacente nos mitos e contos de fadas, e como estes se relacionam aos sonhos e devaneios.

Os psicanalistas jungianos frisam, em acréscimo, que as figuras e os acontecimentos destas estórias estão de acordo com (e por conseguinte representam) fenômenos psicológicos arquetípicos, e simbolicamente sugerem a necessidade de ganhar um estado mais elevado de autoconfiança- uma renovação interna que é conseguida à medida que as forças pessoais e raciais inconscientes tornam-se disponíveis para a pessoa.

Vejamos que, dada a diferença (Bettelheim nos fala da função dos contos enquanto fruição do leitor, não ‘vivência’ in loco de personagens), qualquer que seja o viés psicanalítico que tomemos, freudiano ou jungiano, para interpretarmos a fuga a Marinatambalo, teremos como resultado a elaboração ou ordenação do caos interno de Alfredo.

Quando pensa que a mãe, a causadora da atual desagregação do chalé, está morta e morreu de tanto beber, sai a expiar sua dor, mas também necessita que esta mãe-madrasta (não nos esqueçamos que estamos trabalhando com categorias dos contos de fadas) seja

assassinada para poder aceitar Dona Amélia de modo completo, com o lado bom e o lado mau. Portanto, a expiação da dor também é a expiação da culpa de ter assassinado a mãe. Por isso, assim que começa a procurar o caminho de Marinatambalo, a dor física acompanha-lhe o sofrimento interno. É noite. Em meio à escuridão,

Atravessava uma zona de terroadas que lhe doíam nos pés descalços. Os juqueris espinhentos cortavam-lhe os dedos. Principiou a coçar-se: eram os mucuins subindo-lhe pelo corpo. (T.C.R., p. 218)

Antes de descobrir um caminho liso, o menino se debate amedrontado pelo caminho de aterroados descrito acima e tem medo das cobras porque sentiu no seu rastro algo como uma cobra que o perseguisse, simbolicamente, imagem de forças primitivas particulares, revelação do temor de Alfredo a si mesmo, as seus sentimentos confusos.

Ao sentir-se só naqueles campos, desejou ser rapaz crescido, forte, e a projeção se dá no tio Sebastião. Logo, note-se a questão da sexualidade, ele pensa que naquela solidão Clara poderia surgir transformada em fumaça maléfica e indomável, ao que se soma a lembrança de outros seres mágicos do campo (a matinta, a mãe do fogo e os espectros do boi rosilho, do cavalo branco e da ilha, que aparecia e sumia). Ao pensar-se adulto, imagina-se forte e vigoroso como o tio. Ora, o tio era um conquistador de mulheres, razão de Clara, a que seduzia Alfredo e morreu encerrando-se no mistério, aparecer-lhe em seguida, mas associada ao maléfico. O menino elabora o despertar da sexualidade, com os dissabores que lhe são próprios.

Nessa mesma atmosfera aterrorizante, prosseguindo a ação, como não poderia faltar a um conto de fadas, o menino se encontra em meio à floresta que, personificada e medonha, lhe impinge medo, e ele, ao mesmo tempo em que deslumbrado e assustado, sente vagas impressões da primeira infância. Ele sente que precisa atravessar a floresta para ganhar as campinas do outro lado, quer dizer, precisa deslindar problemas internos para melhor lidar com os problemas

externos que lhe surgirem¹⁰. Precisa sobretudo de elaborações internas ligadas à primeira infância, à sobreposição de mães que então teve: a negra Dona Amélia, a branca Lucíola Saraiva.

Ambas aparecem-lhe imbricadas sem que ele o saiba. Lucíola seguiu-o e por ele chama. Ele pensa que os gritos dela podem ser de sua mãe, Dona Amélia, mas teme pela possibilidade de serem gritos de uma morta. O vulto de Lucíola também lhe parece um espectro, assim como a lua, outro elemento ligado ao princípio feminino, tornou-se “disforme, primitiva feroz, bruxa escorrendo sangue e cólera, devoradora de crianças”, prova de que os conflitos de Alfredo também se estabelecem com as representações do feminino.

Quando tomba cansado e adormece, Lucíola o encontra, protege-o e cobre-lhe o peito com seus cabelos soltos, revelando-se aí, novamente o simbólico. Os cabelos tanto “são uma manifestação energética, como também correspondem ao elemento fogo: simbolizam o princípio da força primitiva” (CIRLOT, 1984, p.130). Lucíola para Alfredo está ligada à primeira infância, assim como fora ela a preceptora de Alfredo ao imaginário popular e a medos infundados ligados a ele. Nada mais natural que seja ela a acompanhá-lo ao reino do fictício e do imaginário, Marinatambalo.

Enilda Tereza Newman Alves (1984), associou a travessia de Alfredo pela floresta ao mito de Teseu no labirinto à procura do fio de Ariadne. Se assim procedermos, podemos dizer que ao término da travessia se dá o encontro de Teseu com o mito de Diana, a caçadora, encarnado por Lucíola neste capítulo e nesta obra, conforme o desfecho da personagem. Vejamos.

Lucíola Saraiva, a solteirona virgem, desgastada pelo sofrimento, pela decadência financeira e por anos de espera, não projetou em Alfredo somente seu anseio de maternidade. Misturou

¹⁰ Cirlot afirma que Jung interpretou os terrores da floresta, tão freqüentes nos contos infantis, como símbolos do aspecto perigoso do inconsciente, de sua natureza devoradora e ocultante (da razão). op. cit. p.129.

a esse sentimento a sexualidade reprimida e criou a argamassa necessária em que se pode assentar em sua interpretação o mito de Diana.

Ainda no primeiro capítulo da obra, o narrador assinalara que Lucíola compreendia como definitivo o afastamento de Alfredo porque contribuiria para tanto. E reconstrói na mente a cena da visita inesperada do menino a seu quarto, movido pela curiosidade sobre a nudez feminina:

Surpreendeu-a no quarto, despida. Ela deu um pequeno grito, tapando os seios com um pano de retalhos. O cabelo, que tentava, com a mão esquerda, sustentar no alto da cabeça, derramou-se pesadamente sobre o corpo inteiro. Logo, porém, baixou o pano e lançou o peso dos cabelos para as costas, abandonando-se numa intimidade que constrangeu Alfredo. Mas a curiosidade era maior que o constrangimento. O corpo da mulher tinha a brancura das galinhas cozidas. E foi nesse instante que ela lhe disse num timbre de ressentimento:

Você bem que podia ter-se criado nestes seios Fredinho. (T.C.R., p.70)

Quando se culpa pelo ocorrido, Lucíola se ressentia pensando que perdera o tato para lidar com meninos crescidos. No momento em que o encontra adormecido no bosque, ela sente como se ele tivesse crescido um palmo só naquela noite e se questiona sobre o tamanho que ele terá no outro dia. E se ressentia mais ainda quando pensa que amanhã ele será também como os outros: Não haverá mais nada de extraordinário nele depois que atingir os 16 anos. Perderá essas feições, essa inocência, esse sono, homem como os demais. (T.C.R., p. 224)

Note-se que neste momento Lucíola não está pensando como mãe, mas como mulher, e está pensando no menino enquanto homem, igualando-o aos demais homens, com o ressentimento de mulher contra os homens. É como se ela ninasse em seus braços o príncipe encantado por quem procurou, inclusive na caçada que empreendeu pela floresta. Surge, então, na narrativa, um dado que explicita a

intencionalidade do narrador em associar Lucíola ao mito de Diana. Ela reconhece, no muro da mata defronte, o bosque de Marinatambalo. Recorda-se que havia ali um pavilhão de caça e quer levar o menino para lá. Já na fazenda (perceba-se que o menino achara o caminho da fazenda, mas foi Lucíola quem o introduziu em seu bosque), ela reconstrói aquele espaço na memória, pois lá estivera uma vez, em 1910:

Lucíola lembrava-se do pavilhão azul e branco, coberto de telha francesa, de outrora. Na parede do fundo, via-se a estampa de Diana, a caçadora. Suspensos, pelo teto, peles, cabeças de onça, armas troféus de caça espalhados também pelo chão. (T.C.R., p. 226)

Que a fazenda tivesse tido um pavilhão de caça assim sofisticado não surpreende ninguém, afinal ela fora Reino e outras descrições desse reino faustoso, do lauto período da borracha completarão o quadro de riquezas do lugar. O surpreendente é a coincidência de Lucíola encontrar Alfredo ali, perto do muro de Marinatambalo, onde começava seu bosque e próximo do pavilhão de caça.

Uma vez dentro dos muros de Marinatambalo, ela não o leva para o pavilhão de caça, porque muito decadente, mas dele se recorda, conforme adiantamos. Enquanto, como Diana guardando a caça, Lucíola espera que Alfredo acorde, completa-se a saga de Marinatambalo enquanto reino, posto que ela se recorda de dois dias em que lá passara e que marcaram o fim de uma época de esplendor e pompa. Esplendor e pompa que ilustram o toque aristocrático do *modus vivendi* da classe paraense proprietária de grandes latifúndios, naquela época mais enriquecida pelos altos preços da borracha.

No intróito do capítulo, quando narra que o antigo dono de Marinatambalo chamava a fazenda de reino, o narrador diz:

O Reino de Marinatambalo levantou fama de luxo, de esbanjamento e de crueldade também. Dr. Meneses tinha um irmão, o Edgar, administrador da fazenda, que amarrava vaqueiros nos troncos,

marcava-os com a sua marca, surrava-os com as cordas com que amansava os poldros, matava caçadores e ladrões de seu pomar, tudo em meio dos pavilhões de caça, jardim zoológico, moinho de vento, fábrica de doces, carruagem, gasômetro, naturalistas etc. (T.C.R., p. 219)

Do recordado de setembro de 1910, além do esplendor do reino, sobrelevam-se as sutis emanções da libido de Lucíola e o recalque de não ter sido seduzida pelo cavalheiro que a acompanhou em um galope pelo campo. Afinal, nesse galope, no momento da caça estabelecida pelos anfitriões, que imitavam os lordes ingleses, Lucíola se despira de seu recato e encetara a corrida com pujança ambígua, não se sabia se movida pelo ardor da caça aos bichos ou se pelo ardor da sexualidade reprimida no recato de virgem. A segunda alternativa é a que prevalece posto que, quando volta a olhar Alfredo, pensa na possibilidade de poder ter sido ele o filho daquele instante inesperado na campina, se tudo houvesse mudado por causa daquele galope insensato.

Completando melhor ainda a atmosfera de conto de fadas, depois que Alfredo acorda e se encontra com essa mãe interposta, recebendo notícias de que a mãe verdadeira não morrerá, aparece-lhes uma carruagem, na verdade, uma velha caleche desconjuntada, como se carregasse o peso das ruínas de Marinatambalo. Como Alfredo fizera antes, Lucíola se questiona se aquilo não era uma visão, exageros de suas memórias, pois até os animais da carruagem pareciam fantásticos, feitos do orvalho que enevoava o bosque.

Na caleche vem o príncipe louro, de faces pálidas, mas de olhar apagado e com sua velha e louca avó que sofria de acessos epiléticos. Lucíola, já tratada como uma aparição pelo menino, agora é interpelada por D. Elisa, como se fosse uma bruxa que viera enfeitiçar-lhe o neto.

Acolhidos pelos Meneses, Alfredo e Lucíola continuarão a comprovar que o reino de Marinatambalo atual, ruína de um mundo fantástico porque esplendoroso, beira mais as fronteiras do fantasioso

do que as do real. E ambos perfazem travessias internas. Ele tem a oportunidade de ser cruel com esta mãe branca e imagem da primeira infância, numa continuidade de libertação da mãe-madrasta. Em compensação, matando a mãe-madrasta, pode ficar com a mãe-mãe. Neste dolorido processo, Alfredo tem a oportunidade de exacerbar a dor da morte de Mariinha, para dela se libertar. O narrador assinala: “Aqui Alfredo deixou que todo o golpe da lembrança de Mariinha morta lhe doesse infinitamente”. (T.C.R., p. 239)

Lucíola, por sua vez, tem a oportunidade de levá-lo a conhecer a fazenda “para dela levar uma lembrança muito grande, da qual nunca se esquecerá”, quer dizer, ela tem a chance de imergi-lo nas camadas de seu psiquismo para delas emergir renovado. Todavia ela se defrontará com os malefícios de sua sexualidade reprimida, tendo clareza da quase obsessão de querer tornar Alfredo seu filho. Em todo caso, se como Diana foi à caça para resgatar o que de sagrado existia em sua maternidade casta, como borracheira conseguiu seu príncipe, Edmundo Meneses, cuja trajetória sui generis até chegar à fazenda, parecendo um fantasma, é resgatada em analepse. A construção do capítulo, aliás, se dá via sobreposição temporal: passado e presente se interpõem continuamente uma vez que o presente da fazenda só pode ser entendido via pretérito e o passado ganha maior significação via presente.

Embalados pela sonoridade desse “nome cheio”, conseguido graças à alternância entre bilabiais e vogais médias, mas também pelas histórias de Marciana, a criada que convive com fantasmas e deles fala com naturalidade — observe-se a fronteira com o fantástico — em companhia de Edmundo, o lorde, visitam o mondongo, região pantanosa, na última parte do capítulo. O mondongo está fortemente ligado ao fantástico e as três personagens passam por processos interessantes nessa parte da narrativa, tanto em momentos que antecedem o passeio como durante o passeio.

Alfredo se acumula de indagações, destacando-se três delas. Aos relatos de Marciana sobre as queixas dos fantasmas que via, forma através da qual se resgatam as atrocidades do reino, cometidas

sobretudo por Edgar Meneses, o menino se pergunta se ‘toda riqueza será feita sempre à custa de tanta malvadeza’; assoberbado pelas ruínas de Marinatambalo, ele se questiona sobre a possibilidade de a felicidade estar apenas no passado e por que o presente é marcado pela corrosão e não pelo progresso.

Por fim, no rastro das ruínas ele se indaga sobre o saber, o estudo, uma vez que Edmundo estudara tanto, fora do país, e de nada lhe serviam os estudos para levantar novamente a fazenda. Nesse momento, cansado, atira fora o carço de tucumã, tal a confusão em que fica e mais um reforço de sua entrada na adolescência.

Lucíola Saraiva vê-se na fazenda como num espelho. O auge de progresso e luxo do Reino coincidiram com o auge de sua juventude. A fazenda decaiu e Lucíola também, física e financeiramente, além do que, embora esse dado só seja perceptível ao leitor, assim como a fazenda está associada ao imaginário da região, Lucíola é associada três vezes no capítulo ao que não pertence ao real: ‘aparição’, ‘bruxa’, ‘matintaperera’. Não seriam essas designações reforços à simbologia de Diana?

Já Edmundo Meneses cumpre o papel que lhe foi dado desde o início. Sua insistência em permanecer na fazenda como um pseudo administrador de ruínas e o deslocamento de sua figura naquele espaço soam menos como excentricidades que como loucura. A todo o momento ele mais parece um dos fantasmas com quem Marciana convive, do que um ser real. A ele cabe a responsabilidade de um tom grotesco, ao mesmo tempo em que mítico ao local, uma vez que carrega a avó ‘fantasmagórica’ e louca na caleche desconjuntada, e que monta um búfalo nas incursões solitárias pela fazenda.

Fechado o sétimo capítulo, a narrativa de *Três casas e um rio* se acelera dado que os outros sete capítulos restantes estão contidos em cerca de cento e vinte páginas, enquanto os sete anteriores ocuparam cerca de 270 páginas.

Para também acelerarmos um pouco a análise, mister se faz que sigamos o destino de Alfredo e dos que estavam com ele pela

terra encantada de Marinatambalo até seus respectivos desfechos. Antes, porém, não podemos deixar de assinalar que as três personagens aparecem como uma visão de encantamento quando chegam à vila que, pasmada, assiste à entrada da velha caleche, puxada por dois cavalos castanhos, guiados por aquele homem que parecia vindo do ‘cemitério ou daqueles encantados de que falavam os vaqueiros e caçadores de jacaré’. Ao regresso de Edmundo, à noite, sabemos que

O ruído [da caleche] parecia ecoar pelos campos, pela vila, pelas margens do rio. A vila ficou em agitados serões e conversas de esquina, acompanhando aquela viagem noturna. (T.C.R., p.276)

E daqui em diante, a vila passará a ter bastante assunto para os serões, haja vista a frequência das visitas de Edmundo a Cachoeira, ou melhor, à casa dos Saraivas, além da grande surpresa: Edmundo e Lucíola marcam casamento. Sigamos, primeiramente, a trajetória de Lucíola Saraiva até o final.

Vejamos, ela foi a Marinatambalo premida aparentemente pelo instinto maternal que sempre dedicou a Alfredo, mas se assemelhou a Diana em busca de sua caça, uma vez que o menino cada vez mais dela se distanciava e, naquele momento, mesmo precisando de sua proteção, a repelia. Em Marinatambalo, aguça-se-lhe a memória. Através de suas recordações se recompõe o auge daquele Reino dos Meneses, mas também o auge de sua juventude. A festa no Reino também representou o auge de Lucíola posto que para ela, ter participado daquela festa à inglesa, foi o máximo de pompa que teve na vida. Mas na reconstituição que faz dos fatos, é traída pela memória e reconstrói, na cena da caça, o galope insensato, o qual, infelizmente, representou o máximo de sedução a que chegou como mulher.

Na fazenda, se interpõem a ela as figuras de dois príncipes: Alfredo, a quem ela demonstrara um desejo interdito na cena de nudez, e Edmundo, o louro, o gentleman, mas fantasmagórico e arruinado tal como Marinatambalo, tal como Lucíola mesma.

A estada no Reino aguçou-lhe a consciência da juventude perdida, da pobreza adquirida e da perda de Alfredo para a vida, mas também para Dona Amélia, a quem seu preconceito não deixava de encarar-la como menor porque preta, amásia e, agora, bêbada. Embora continue preconceituosa, Lucíola volta do reino com a consciência muito aguçada para o social, no que Alfredo tem sua contrapartida. A companhia constante do menino pouco antes e depois de Marinatambalo tem sido a menina Andreza. Paupérrima e quase só no mundo, vive com um tio doente porque a família – avô, pai e irmão – fora assassinada pelo feroz Edgar Meneses que queria estender as divisas do reino de Marinatambalo.

A saga dos Bolachas, família de Andreza, é reconstruída novamente via recordação de Lucíola, prova da ligação entre ela e a fazenda, para quem funciona como a memória. Por isso, à morte de Lucíola, Edmundo desaparecerá de modo também lendário e será o fim do Reinado de Marinatambalo.

Lucíola voltara do Reinado como princesa defunta, numa caleche defurta guiada por um ser lendário. Os sentimentos da moça estão revoltos e aguçados (sente-se muito só e com uma terrível sensação de ruína), motivo por que percebe a notação grotesca daquele pedido de casamento que aceitara, embora sentido como ‘um misto de farsa e de ultrajante piedade’. Há um crescendo no sofrimento de Lucíola até descambar para o ‘não’, o não dito ao noivo na hora do casamento e para o seqüente suicídio.

Enilda Tereza Newmann Alves viu nos dois últimos atos da moça, a consciência de não poder se casar com alguém de família que tanto mal causou ao social de Cachoeira. Nossa leitura se direciona para a completude do mito de Diana. Lucíola/Diana, a casta, não pode ser seduzida e aquele que o tentar será punido. Ora, movida pelo desejo interdito por Alfredo, ainda menino, sem representar perigo para sua castidade, ela se volta contra aquele que representará este perigo e o destrói com a negação do casamento. Entretanto, pune-se porque também representa perigo para sua castidade, uma vez que se sente embaralhada e confusa pelo desejo sexual.

Edmundo Meneses, o príncipe roto, tem a missão de fechar com chave de ouro o Reino de Marinatambalo. Renegado pela humilde plebéia arruinada, consolida-se de vez a decadência dos Meneses; sobrepujado pelo príncipe infante no coração da plebéia, só lhe resta ir a busca do misterioso e sinistro mondongo.

Ao narrar o final de Edmundo, o narrador abandona a onisciência demonstrada até então e se coloca como um dos que ‘ouvem’ a narrativa, recurso a que já recorreu em alguns momentos em *Chove nos campos de Cachoeira*, e que, neste momento lhe garante o caráter senão lendário pelo menos fictício da personagem dentro do contexto da obra. Observe-se:

Teria atravessado a primeira faixa do mondongo? Os vaqueiros contavam que enlouquecera com a agitação dos bichos e com o matagal dos pântanos ou conseguira transpor o “outro lado” que era o Sem Fim, o Deus te Guarde, o Alçapão, o Purgatório. Teria avistado a fazenda perdida? Outros afirmavam que foi visto na costa do Maguari apanhando um barco de garimpeiros. (...) Se avançou sobre o mondongo e se este o tragou, permitiu que ele se apossasse dos búfalos e acordasse, na sua fazenda, ouvindo, de madrugada, o canto dos galos submersos, não sabemos. (T.C.R., p. 374)

A importância de Edmundo Meneses na narrativa repousa em dois aspectos: o caráter lendário e simbólico que lhe dá um toque de Midas, estendendo-se a tudo a que está ligado, inclusive a sua atuação final junto a Lucíola Saraiva; o reforço da denúncia das mazelas sociais da região, causada por uma estrutura econômica mal intencionada.

Edmundo Meneses é o remanescente grotesco e estranho daquele legado. Alienado do espaço marajoara desde os três anos de idade e exilado na Inglaterra desde os quatorze, durante dez anos cultivou uma ilusão sobre a ilha e sobre a fazenda, as quais para ele eram o “paraíso”. Na volta ao Brasil, movido por idéia obsessiva, não aceita a realidade que se lhe apresenta: a perda da fazenda para os credores e a decadência daquele espaço. Entretanto, se teve

persistência para insistir em chegar até Marinatambalo, esta se dissipou tão logo Edmundo deparou o espaço real pelo qual insistia. Ao final, se ele se perdeu no mondongo significa que foi atrás de um espaço mágico, inatingível, e por ele foi tragado.

Não deixamos de ver em Edmundo Meneses a ironia do narrador perante a visão edênica da natureza amazônica propalada por certa literatura que faz o homem se curvar perante sua majestática força. No caso, Edmundo é tragado por uma miragem que ele criara dessa natureza.

Em se falando em ironia, se pensarmos na categorização de Northrop Frye (1973), na teoria dos modos, veremos que, a despeito de todo este caráter lendário, este aspecto de conto de fadas que cerceiam Edmundo Meneses e Marinatambalo, longe está este “herói” de ser classificado como pertencente à “estória romanesca”, classificação própria de personagens da lenda, do conto popular e suas filiações e derivados. Sua classificação recai no “modo irônico” dada a impotência que o caracteriza de realizar qualquer ato que beneficie a si ou a sua fazenda¹¹.

Quanto à trajetória final de Alfredo, na obra, assinala-se que, nos capítulos que sucedem a volta de Marinatambalo, percebemos a aceitação da mãe. Ele deixa claro a Luciola que não se dividirá mais por aquela sobreposição de mães. A despeito do que ela sofra, ele é filho de Dona Amélia e gosta de sua mãe legítima. Alfredo passa a encarar o alcoolismo da mãe como doença para a qual necessita de tratamento.

Apesar das crises de Dona Amélia, e de bate-bocas entre os pais, o chalé não mais aparece como ilha perdida, mesmo porque é estação de estígio. Na verdade, elas não atingem mais Alfredo como antes o faziam. O colégio, todavia, continua mobilizando as aspirações

¹¹ Quanto ao aspecto lendário que caracteriza esta personagem, resta ainda acrescentar que, desde sua aparição como encantado na caleche defunta, Edmundo aguça na vila de Cachoeira seu imaginário local. Este é assunto para outro artigo.

do menino que recorre a uma segunda fuga, agora para o lugar de seus anseios, Belém.

Alfredo sente que terá de emancipar-se se quiser sair de Cachoeira. Prepara tudo dissimuladamente, e então, pela porta de saída, o rio, tenta fugir clandestinamente em uma lancha. É traído pela grande amiga Andreza e resgatado em frente ao chalé, que “avançava para ele, com os seus quatro olhos sombrios”, sinal de que este continua um dos espaços fundamentais da obra.

Apesar da premência do colégio continuar a direcionar os desejos de Alfredo, na fase pós Marinatambalo, ele, de soturno que era, se mostra mais solto, mais leve, mais travesso. E a relação dele com Andreza demonstra isso. Percebemos que está claro para o menino o direcionamento para a heterossexualidade. Andreza transpira vivacidade, meninice, coragem, esperteza, curiosidade e, aos olhos do menino que não vêem mas não impedem o corpo de sentir, sensualidade (há um momento em que ela quase o beija e ele não a refuta).

Em companhia de Andreza, ele vive bons momentos de meninice, inclusive se iguala aos moleques da vila, quando os lidera na cruzada para não deixar a lagoa secar e para que a princesa do lago lá continue (outra história local, a da princesa do lago). Exatamente porque canalizou mais as fantasias para as meninices, Alfredo não nos é apresentado embalando tanto o carocinho de tucumã, embora dele não tenha se despojado. Isto quer dizer que o narrador também não se deteve tanto nos momentos introspectivos da personagem, mas na exteriorização de suas ações.

No último capítulo, depois de acabada a lenda de Marinatambalo, e depois de morta na realidade fictícia aquela mãe interposta, Alfredo, em companhia de Dona Amélia, realizará ainda mais uma travessia até chegar à tão sonhada Belém. Atravessará o rio, porta de saída de Cachoeira. Ele parte nas enchentes de abril e com “a sensação de que o chalé ia dentro, consigo, e ao mesmo tempo o via afogado na enchente de abril”. Leva no bolso a oração que

Inocência lhe deu na partida, em papel de embrulho, contra tempestades. A ela recorre, altas madrugadas, na última prova pela qual tem de passar antes de atingir o objetivo almejado: enfrentar uma tempestade que quase os naufraga e belamente descrita pelo narrador. A saga dele se encerra placidamente, nesta obra, porque, na calma, contempla a cidade que se aproxima.

Três casas e um rio fecha o ciclo marajoara em *Extremo Norte*, não só porque a partir de agora Belém será sempre o espaço central das narrativas, como também porque representou travessias internas da personagem central do ciclo: aceitação da mãe; opção sexual; exacerbação da dor em função da morte; elaboração sobre a morte; laboração positiva de medos internos. Ele teve a oportunidade de vivenciar três casas e um rio. As três casas são representadas pelo chalé, pela casa de Lucíola e pela ruína de Marinatambalo. A primeira se liga ao espaço real da narrativa, mas também à morada interna da personagem; a segunda, também real, se liga sobretudo ao simbólico, e à incursão do menino às camadas internas de seu psiquismo; a terceira, real ou não, se liga sobretudo ao imaginário social da região, à morada dos sonhos, à camada ainda mais profunda do psiquismo das personagens. E o rio, ora o rio, portal de entrada e de saída, é dialético por natureza, ao mesmo tempo em que liberta, também confrange, além do que pelas águas está ligado à simbologia ambígua de vida/morte. Vida/morte parece que esta oposição acompanhou Alfredo *pari passu* no seu percurso e fê-lo amadurecer em seu defrontamento.

REFERÊNCIAS

- A VIDA de Lazarelho de Tormes*. Trad. De Stella Leonardos. Rio de Janeiro: Alhambra, 1984.
- ALVES, Enilda Tereza Newmann. *Marinatambalo: construindo o mundo amazônico com apenas Três casas e um rio*. 1984. Dissertação (Mestrado) - PUC, Rio de Janeiro, 1984.

- BACHELARD, Gaston. A poética do espaço. In: *Os pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1978.
- BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: O contexto de François Rabelais*. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: HUCITEC; Brasília: UNB, 1987.
- BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1981, p. 113.
- BETHELHEIM, Bruno. *A psicanálise dos contos de fadas*. Trad. Arlene caetano. Rio: Paz e Terra, 1980.
- BIEDERMANN, Hans. *Dicionário ilustrado de símbolos*. Trad. Glória Paschoal de Camargo. São Paulo: Companhia Melhoramentos, 1993.
- CIRLOT, Juan-Eduardo. *Dicionário de Símbolos*. Trad. Rubens Eduardo Ferreira Frias. São Paulo: Ed. Moraes, 1984.
- FREUD, Sigmund. Três ensaios sobre a teoria da sexualidade. In: *Obras Completas*. Rio de Janeiro: Imago, 1969. v.8.
- FRYE, Northrop. *Anatomia da crítica*. São Paulo: Cultrix, 1973.
- FURTADO, Marli Tereza. *Universo derruído e corrosão do herói em Dalcídio Jurandir*. Campinas: IEL/UNICAMP, 2002.
- KOTHE, Flávio R. O percurso do herói. *Tempo Brasileiro*, Rio de Janeiro, n. 9, p. 96-120, abr. - jun. 1982.
- RAMOS, Graciliano. *Infância*. Rio de Janeiro: Record, 20-.
- TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. Trad. Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 1975.

NORMAS PARA PUBLICAÇÃO NA REVISTA MOARA.

A Revista MOARA aceita artigos originais para publicação e devem ser encaminhados ao editor responsável pelo número a ser organizado. Os textos serão submetidos ao Conselho Editorial da revista, que se reserva o direito de sugerir ao autor modificações de forma e/ou de conteúdo. Seguem abaixo as normas para publicação.

1. Redigir o texto em português, inglês, francês ou espanhol.
2. Utilizar margens de 3 cm. à esquerda, 2 cm. à direita, 3 cm. na margem superior e 2 cm. na margem inferior em formato de papel A4.
3. O texto digitado deve ter entre 4 mil e 8 mil palavras, incluindo os anexos.
4. Digitar o texto em Word for Windows (edição 6.0 ou superior), fonte Garamond, corpo 12, espaçamento simples entre linhas e parágrafos, em modo justificado.
5. Entre partes do texto e entre texto e exemplos, citações, tabelas, ilustrações etc, utilizar espaço duplo. Para fazer isso, basta redigi-los na segunda linha após o parágrafo anterior.
6. Para texto citado com mais de três linhas, adentrar o texto em 2 cm. e utilizar fonte Garamond, corpo 10.
7. (L)Para texto citado com menos de três linhas, usar aspas no próprio corpo do texto.
8. Para notas de rodapé, usar fonte Garamond, corpo 10.
9. Utilizar paragrafação automática.
10. Apresentar o texto na seguinte seqüência: título do artigo, nome(s) do(s) autor(es), resumo na língua do artigo e em alemão, francês, espanhol ou inglês, palavras-chave em português e na outra língua do resumo apresentado, texto, referências e anexos.

11. Digitar o título do artigo centralizado na primeira linha da primeira página com fonte Garamond, tamanho 12, em formato negrito, todas as letras maiúsculas.
12. Os resumos devem ser antecidos pela expressão RESUMO em maiúsculas, seguida de dois pontos, na terceira linha abaixo do nome do autor e sem adentramento. O texto dos resumos segue na mesma linha e deve ficar entre 100 e 150 palavras. Digitá-lo em fonte Garamond, corpo 11.
13. As palavras-chave devem ser antecidas pela expressão PALAVRAS-CHAVE em maiúsculas, seguida de dois pontos, na segunda linha abaixo do resumo e duas linhas acima do início do texto. Utilizar entre três e cinco palavras-chave com fonte Garamond, tamanho 11, separadas por ponto e vírgula.
14. Digitar os títulos de seções com fonte Garamond, tamanho 12, em negrito. O título da introdução deve ser redigido na terceira linha após as palavras-chave. Os demais títulos, duas linhas após o último parágrafo da seção anterior (pular linha). Os títulos de seções são numerados com algarismos arábicos seguidos de ponto (por exemplo, 1. Introdução, 2. Fundamentação teórica). Apenas a primeira letra de cada subtítulo deve ser grafada com caracteres maiúsculos, exceto nomes próprios.
15. Digitar a primeira linha de cada parágrafo de texto com adentramento.
16. As referências no texto devem ser indexadas pelo sistema autor data. Para citar, resumir ou parafrasear um trecho da página 36 de um texto de 2005 de Pedro da Silva, a indexação completa deve ser (SILVA, 2005, p. 36). Quando o sobrenome vier fora dos parênteses deve-se utilizar apenas a primeira letra em maiúscula.
17. Citações no meio do texto sempre devem vir entre aspas e nunca em itálico. **Use itálico para indicar ênfase ou grafar termos estrangeiros.**
18. Exemplos de corpora analisados devem vir no padrão de citação.
19. Caso seja necessária transcrição fonética, o autor deve enviar a fonte utilizada juntamente com seu artigo, a fim de que a mesma possa ser instalada para editoração do artigo.
20. Notas devem ser digitadas em rodapé em seqüência numérica. Se houver nota no título, marcar com asterisco (*). Não se deve usar nota para citar referência
21. Tabelas, quadros, ilustrações (desenhos, gráficos etc.) devem ser entregues prontos para a editoração eletrônica. Não se admitem ilustrações xerocopiadas. Elas deverão ser devidamente escaneadas e inseridas no texto. Os títulos de figuras devem ser digitados com fonte Garamond, tamanho 12, em formato normal, centralizado. Tabelas, quadros, ilustrações devem ser identificados por legendas.
22. Os anexos devem ser entregues prontos para a editoração eletrônica. Para anexos que se constituem de textos já publicados, o autor deve incluir referência bibliográfica completa.
23. As referências devem ser antecidas da expressão Referências, em negrito. A primeira referência deve ser redigida na segunda linha abaixo dessa expressão. As referências devem seguir a NBR 6023 da ABNT: os autores devem ser citados em ordem alfabética, sem numeração, sem espaço entre as referências e sem adentramento; o principal sobrenome do autor em maiúsculas, seguido de vírgula e iniciais dos demais nomes do autor. Se houver outros autores devem ser separados uns dos outros por ponto e vírgula; título de livro, de revista e de anais, em itálico; título de artigo: letra normal, como a do texto; se houver mais de uma obra do mesmo autor, seu nome deve ser substituído por um traço de cinco toques; mais de uma obra do mesmo autor no mesmo ano, use uma letra (a, b, ...) após a data. Ordene referências de mesmo autor em ordem decrescente. Exemplos:

FERREIRA, M. *Morfossintaxe da Língua Parkatêjê*. Munique: Lincom-Europa, 2005.

FURTADO, M. T. A visão da Amazônia em Euclides da Cunha, Ferreira de Castro e Dalcídio Jurandir. In: JORNADA NACIONAL DE ESTUDOS LINGUÍSTICOS – GELNE, 20., 2004, João Pessoa, *Anais...*João Pessoa, 2004. p.1869-1874.

MAGNO E SILVA, W. Estratégias de Aprendizagem de Línguas Estrangeiras – Um Caminho em Direção à Autonomia. *Intercâmbio*, São Paulo, v.15. 2006. Disponível em: <http://www.pucsp.br/pos/lael/intercambio/pdf/silva_w.pdf>. Acesso em: 5 set. 2007.

PESSOA, F. C. As relações interpessoais nos domínios do contar e fazer contar as narrativas populares da Amazônia paraense. In: MARINHO, J. H. C.; PIRES, M. S. O.; VILLELA, A. M. N. (orgs.). *Análise do discurso: ensaios sobre a complexidade discursiva*. Belo Horizonte: CEFET-MG, 2007, p. 139-157.

SALES, G. M. A. . Um público leitor em formação. *Moara*, Belém, n. 23, p. 23-42, jan./ jun. 2006.

A desconsideração das normas especificadas acima resultará na não aceitação do artigo submetido.

Última atualização em 10/9/2007.

REVISTA MOARA
Curso de Mestrado e Letras
Campus Universitário do Guamá
Rua Augusto Corrêa, 1
CEP 66075-900 - Belém - Pará
Tel./Fax (91) 3201-7499
www3.ufpa.br/mletras
mletras@ufpa.br