

caletroscópio



Volume 7 | Nº 1 | Jan./Jun.2019 | Semestral
Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos da Linguagem
Universidade Federal de Ouro Preto
Mariana, MG
ISSN 2318-4574





Este trabalho está licenciado com uma Licença Creative Commons - Atribuição-NãoComercial-SemDerivações 4.0 Internacional

UNIVERSIDADE FEDERAL DE OURO PRETO

REITORA

Cláudia Aparecida Marlière de Lima

VICE-REITOR

Hermínio Arias Nalini Júnior

DIRETOR DO INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS

Luciano Campos da Silva

VICE-DIRETORA DO INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS

Helena Miranda Mollo

CHEFE DO DEPARTAMENTO DE LETRAS

Emílio Carlos Roscoe Maciel

COORDENADORA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS: ESTUDOS DA LINGUAGEM

Soélis Teixeira do Prado Mendes

Revisão textual

Dayane de Oliveira Gonçalves e Soélis Teixeira do Prado Mendes

Revisão dos abstracts

Adail Sebastião Rodrigues Júnior

Formatação/Diagramação

Danúsia Natália Monteiro Gomes

Imagem de capa:

Tarsila do Amaral – Ouro Preto, 1924, Grafite sobre papel - Foto Mônica Gama

Formato A4 210 x 297 mm (online)

Revista Caletrosópio / Programa de Pós-Graduação em Letras:
Estudos da Linguagem da Universidade Federal de Ouro Preto – Volume 7,
Número 1 – Janeiro/Junho de 2019 – Mariana: UFOP, 115p.

Semestral

ISSN: 2318-4574

Modo de acesso: <<http://www.caletrosopio.ufop.br>>

1. Linguagem 2. Memória cultural 3. Tradução 4. Práticas
discursivas 5. Ensino/Aprendizagem.

Universidade Federal de Ouro Preto. Programa de Pós-Graduação em Letras.

CDU: 81:82.09

REVISTA CALETROSCÓPIO

Universidade Federal de Ouro Preto Instituto de
Ciências Humanas e Sociais
Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos da
Linguagem Rua do Seminário, s/n – Centro –
Mariana/MG
CEP: 35420-000
Tel. (31) 3557- 9418
E-mail: revistacaletrosopio@gmail.com

©2019 - Todos os direitos reservados, nenhuma parte desta revista poderá ser reproduzida ou transmitida, sejam quais forem os meios empregados, sem permissão por escrito.

caletroscópio



Volume 7 | Número 1 | Janeiro/Junho 2019 | Semestral
Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos da Linguagem
Universidade Federal de Ouro Preto
Mariana, MG ISSN
2318 - 4574

EDITORA-CHEFE DA REVISTA CALETROSCÓPIO

Soélis Teixeira do Prado Mendes - Universidade Federal de Ouro Preto

EDITORES

Adail Sebastião Rodrigues Júnior - Universidade Federal de Ouro Preto

Cilza Carla Bignotto - Universidade Federal de Ouro Preto

José Luiz Vila Real Gonçalves - Universidade Federal de Ouro Preto

Soelis Teixeira do Prado Mendes - Universidade Federal de Ouro Preto

CONSELHO EDITORIAL INTERNO

Adail Sebastião Rodrigues Júnior - Universidade Federal de Ouro Preto

Bernardo Amorim - Universidade Federal de Ouro Preto

Cilza Bignotto - Universidade Federal de Ouro Preto

Clézio Roberto Gonçalves - Universidade Federal de Ouro Preto

Emílio Carlos Roscoe Maciel - Universidade Federal de Ouro Preto

José Luiz Vila Real, Universidade Federal de Ouro Preto

Kassandra Muniz, Universidade Federal de Ouro Preto

Leandra Batista Antunes - Universidade Federal de Ouro Preto

Maria Clara Versiani Galery - Universidade Federal de Ouro Preto

Mônica Gama - Universidade Federal de Ouro Preto

Paulo Henrique Aguiar Mendes - Universidade Federal de Ouro Preto

Rivânia Maria Trotta Sant'Ana - Universidade Federal de Ouro Preto

Soelis Teixeira do Prado Mendes - Universidade Federal de Ouro Preto

William Augusto Menezes - Universidade Federal de Ouro Preto

CONSELHO EDITORIAL EXTERNO

Aléxia Teles Duchowny - Universidade Federal de Minas Gerais

Antônio Luiz Assunção - Universidade Federal de São João del-Rei

Carlos Gouveia - Universidade de Lisboa, Portugal

Daniela Mara Lima Oliveira Guimarães - Universidade Federal de Minas Gerais

Eni Puccinelli Orlandi - Universidade do Vale do Sapucaí

Fábio de Souza Andrade - Universidade de São Paulo

Fábio Durão - Universidade Estadual de Campinas

José Carlos de Almeida Filho - Universidade de Brasília

Lorenzo Vitral - Universidade Federal de Minas Gerais

Marcelo Cizaurre - Universidade de São Paulo

Maria Antonieta Amarante Cohen - Universidade Federal de Minas Gerais

Patrick Charaudeau - Université Paris XIII, França

Vera Lúcia Menezes de Oliveira e Paiva - Universidade Federal de Minas Gerais

Wander Emediato de Souza - Universidade Federal de Minas Gerais

ASSISTENTES DE EDIÇÃO

Danúsia Natália Monteiro Gomes

Dayane de Oliveira Gonçalves



BELÉM DO GRÃO-PARÁ: SIGNOS DA RUÍNA E DA DECADÊNCIA NO ROMANCE DE DALCÍDIO JURANDIR

BELÉM DO GRÃO-PARÁ: SIGNS OF RUIN AND DECADENCE IN THE NOVEL BY DALCÍDIO JURANDIR

Ivone dos Santos Veloso⁷
Alex Santos Moreira⁸

RESUMO

No romance *Belém do Grão-Pará* (1960), de Dalcídio Jurandir, são observáveis as ruínas deixadas pela decadência do ciclo econômico da borracha que anunciava o progresso na Amazônia. Nessa perspectiva, considerando alguns pressupostos do pensamento de Walter Benjamin, fazemos uma breve análise desse romance apontando alguns signos da ruína que permeiam a narrativa dalcidiana, reatualizando e inserindo esse romance na tradição do imaginário da decadência.

Palavras-chave: Ruína; Decadência; Dalcídio Jurandir; Belém do Grão-Pará.

ABSTRACT

In the novel Belém do Grão-Pará (1960), by Dalcídio Jurandir, it is observable the ruins left by the decline of the rubber economic cycle that announced the progress in the Amazon. From this perspective, considering some of the assumptions of Walter Benjamin thoughts, I do a brief analysis of this novel pointing some signs of ruin that permeate the dalcidiana narrative, reviving and inserting this novel in the tradition of the imaginary decay.

Keywords: ruin-decay- Dalcídio Jurandir; Belém do Grão-Pará

1. Belém do grão-pará e decadência: uma introdução

O romance *Belém do Grão-Pará*, de Dalcídio Jurandir (1909-1979), foi publicado em 1960, pela Livraria Martins Editora, e é a quarta narrativa do Ciclo *Extremo-Norte*⁹. O Ciclo é uma série de dez romances que constitui o projeto literário do escritor marajoara de representação de uma Amazônia imersa nas ruínas deixadas pela decadência do ciclo econômico da borracha, que outrora promoveu a *Belle Époque* paraense; momento de enriquecimento e de expansão de um ideário civilizador cuja proposta era a modernização da região.

Embora seja o quarto livro desse projeto literário, a obra é a terceira a narrar a trajetória de

⁷ Professora da Universidade Federal do Pará (UFPA). *Campus* universitário do Tocantins/Cametá (CUNTINS), Cametá, Pará, Brasil. Mestra em Estudos Literários, doutoranda em Letras (PPGL/UFPA). E-mail: yvoneveloso@gmail.com.

⁸ Professor da Universidade Federal do Pará (UFPA). *Campus* universitário de Castanhal, Castanhal, Pará, Brasil. Mestre em Letras, Doutorando em Letras (PPGL/UFPA). E-mail: alex.smoreira15@gmail.com.

⁹ O Ciclo *Extremo-Norte* inicia com *Chove nos campos de Cachoeira* (1941) e tem sequência com *Marajó* (1947), *Três casas e um rio* (1958), *Belém do Grão-Pará* (1960), *Passagem dos Inocentes* (1963), *Primeira Manhã* (1967), *Ponte do Galo* (1971), *Os Habitantes* (1976), *Chão dos Lobos* (1976) e *Ribanceira* (1978).



Alfredo, personagem central do conjunto de romances¹⁰, e é a primeira a trazer para o centro da narrativa a cidade de Belém, espaço que oscilará, na visão do jovem Alfredo, entre o encantamento e o desencantamento. O romance traz à cena, por meio do processo de rememoração de alguns personagens e de outros recursos narrativos, as reminiscências de uma cidade que viveu os áureos tempos da borracha e que gozou das benesses políticas do Intendente Antônio Lemos¹¹. No presente da narrativa, vive um processo de derrocada.

A narrativa tem seu enredo iniciado em *in media res* e os acontecimentos narrados passam-se durante os anos de 1920. A focalização narrativa centra-se nos membros da arruinada família Alcântara (Virgílio, D. Inácia e Emilinha) e nos dramas do reflexivo Alfredo, um jovem que no romance anterior do Ciclo *Extremo-Norte* (*Três casas e um rio*) sai da ilha de Marajó, especificamente da Vila de Cachoeira, em busca do sonho de estudar em Belém. Ao chegar à capital paraense, Alfredo, devido a favores, torna-se um agregado na casa da família Alcântara. Inicialmente, para revelar o estado de ruína dos Alcântara, o narrador descreve a situação socioeconômica da família que vive modestamente bem à margem do luxo remanescente do período da borracha.

Com a queda do velho Lemos, no Pará, os Alcântaras se mudaram da vinte e dois de junho para uma das três casas iguais, a do meio, de porta e duas janelas, nº 160, na Gentil Bittencourt. [...] A sessenta mil-réis de aluguel e mais seis de taxa d'água, sem platibanda, meia vidraça, persianas, passeio ralo na frente e algum carapanã, podiam se dar por felizes naquele "ostracismo" [...] Longe estavam da sorte dos Resendes, Lemistas de cabo a cabo, hoje coitados se acabando numa palhoça dos Covões [...] Ali morando, com uma e outra mão de oca na parede da frente, a família contava já os seus dez anos. (JURANDIR, 2004, p. 45)

Nesse fragmento, já podemos entrever a relação que se constrói no romance entre espaço e personagens, desdobrando-se em relações que apontam para os signos da ruína e da decadência. Nesse caso, a descrição da casa em que vão morar na rua Gentil Bittencourt aponta para a situação de declínio financeiro da família Alcântara, mas que ainda é de melhor sorte que a da família Resende que se "acaba" nos Covões.

O termo "Covões" chama a atenção porque por vezes se dá a sua repetição na narrativa, como um eco do que os espera: "— Emilinha por um triz que não estás dançando hoje nos Covões. Era a tua verdadeira entrada no mundo. Nos Covões minha filha. Nos Covões. Hei de te mostrar os Covões" (JURANDIR, 2004, p. 72).

¹⁰ Alfredo é uma espécie de fio de alinhavo do Ciclo *Extremo-Norte*, pois protagoniza quase todas as narrativas da série, com exceção do romance *Marajó* (1948), que, por sua vez, apresenta outro protagonista e outro núcleo de personagens.

¹¹ Antonio Lemos foi uma figura importante na história da política paraense. Além de Coronel das Forças Armadas Nacional, foi senador, presidente do Partido Republicano Paraense (PRP) e Intendente de Belém (1897-1911). É considerado o principal responsável pelo desenvolvimento urbano da capital paraense.



Dessa forma, os Covões remetem desde logo a uma figuração das ruínas, uma vez que, linguisticamente, se referem a “covas grandes”, lugar em que se enterram o sonho burguês de projeto civilizador, mas que também resguardam os seus resíduos. Nesse sentido, os Covões que ecoam na narrativa como um futuro vindouro, “Hei de te mostrar os Covões” (JURANDIR, 2004, p. 72), são uma representação de uma decadência inevitável, que se verá ao final do romance.

Refletindo sobre essa inevitabilidade da decadência, vamos ao encontro do pensamento de Walter Benjamin em cujos escritos essa categoria surge numa configuração constelacional; isto é, constitui-se por fragmentos, não sendo possível isolar tal conceito em um texto, de uma maneira totalizante, mas é apreendido à medida que o leitor vai associando os fragmentos e construindo relações. Conforme Willi Bolle, esse modo de construção conceitual: “trata essencialmente de um texto espacial, não-sequencial, em que as relações sintáticas entre as partes se estabelecem de forma constelacional, por associação de ideias ou por meio de links” (BOLLE, 2006, p. 1148).

Desse modo, seguindo alguns desses “links” do pensamento benjaminiano, observamos algumas associações entre a ideia de decadência e ruína, de decadência e experiência com a exceção e de decadência como dissolução. Aspectos que podemos notar no romance dalcidiano em questão, especialmente porque a narrativa permite um passeio pelo espaço da capital paraense marcado pelas ruínas de um passado de glória e que enfatiza o processo de ruína moral de alguns personagens, como é o caso de Virgílio Alcântara.

Assim, os signos da decadência e da ruína estão bem marcados em *Belém do Grão-Pará*, tanto que Marlí Furtado (2010) aponta a sobreposição de planos na estrutura do romance e revela o nó narrativo feito por Dalcídio Jurandir para relacionar a derrocada de uma família com a derrocada de todo um sistema de exploração do capital. Segundo Furtado, a obra, estruturalmente, apresenta dois planos narrativos: o primeiro, que a princípio parece se centrar sobre a trivial vida da família Alcântara e sobre o primeiro ano de Alfredo na escola em Belém; e o segundo, que se estabelece com as lembranças dos Alcântara, conforme progride o enredo, e com uma série de acontecimentos paralelos à vida dos personagens, tais como os levantes sociais que expõem a agitação política e social na capital paraense e no restante do Brasil. Os relatos desses acontecimentos chegam aos personagens centrais como notícias distantes. Isto aproxima a obra do romance histórico:

que consiste em pôr em primeiro plano um personagem fictício ou semifictício (os Alcântara e Alfredo), que serve de pretexto para traçar em plano mais distante as personagens históricas (como o senador Lemos) e a reconstituição do momento em que se passa a narrativa, e ao qual se prendem solidamente os acontecimentos, históricos ou fictícios [...] Dalcídio traz à tona os áureos tempos da borracha e do Lemismo em Belém, em contraste com a pobreza daquele momento do Laurismo, através do enfoque da derrocada final da fictícia família



Alcântara e da perda das ilusões do fictício menino Alfredo, o qual completa neste livro a passagem para a adolescência. (FURTADO, 2010, p. 90-91)

Para representar e enfatizar a ruína do decaído modo de exploração econômico na região, o narrador dividiu a ação do romance entre dois grupos de personagens (FURTADO, 2010, p. 91). O primeiro é constituído pela família Alcântara – um subgrupo formado por Alfredo, membro agregado ao seio familiar, e por Libânia e Antônio, também agregados, porém estes vivem em situação inferior à de Alfredo, sendo responsáveis pelos afazeres da casa. O segundo grupo é composto por trabalhadores, na maioria negros, autônomos ou assalariados (Mãe Ciana, Magá, Seu Lício, Isaura, Violeta e os seus irmãos). Assim, o trabalho é a característica que distingue este segundo grupo do primeiro. Esses personagens, por sua vez, estão ligados aos Alcântara por meio da costureira Isaura, prima da mãe de Alfredo.

Vale dizer que a importância dos núcleos de personagens para a composição do romance está na negação do modo de vida e na crítica às aspirações de ascensão social dos Alcântara. O núcleo formado por trabalhadores, apesar dos dramas sociais vividos, mantém-se na rotina do trabalho. A convivência com o núcleo secundário da narrativa leva Alfredo a fazer julgamentos sobre a realidade decadente de uma parcela da elite belenense e sobre a valorização do trabalho, pois o jovem Alfredo passa a nutrir admiração pelos parentes trabalhadores.

Para Thiago Sousa (2012), pesquisador que realiza uma leitura de *Belém do Grão-Pará* mostrando o contato entre as questões estéticas e políticas presentes no romance, a relação entre os dois núcleos evidencia que:

os rumos da *práxis* humana, segundo a interpretação de Dalcídio, apontam para a ruína historicamente determinada no seio das classes dominantes, mas que não é coextensiva às camadas trabalhadoras, que mantêm uma dinâmica ativa pelo trabalho e pela vivência concreta. (SOUSA, 2012, p. 112)

Nesse sentido, acrescenta Sousa, provavelmente o romance ganhe essa configuração e esse tom crítico ao modelo de vida capitalista, pelo fato de a obra ter sido produzida no decorrer dos anos de 1950, mais ou menos no momento em que o escritor estava envolvido nas discussões sobre o realismo socialista¹², aproveitando, desta forma, a realidade histórica para compor sua ficção.

Em torno da escrita da obra, uma nota publicada em 12 de junho de 1958, no jornal carioca, *Correio da Manhã*, ajuda a ratificar a hipótese de que a configuração histórica e a crítica ao modo de

¹² O realismo socialista foi uma orientação estética do Partido Comunista da União Soviética em torno das artes. Idealizado por Andrei Zhdanov, secretário do Partido, em suma, a proposta estética pregava a ruptura radical da arte com a cultura burguesa, promovendo uma arte de base totalmente soviética e proletária.



vida capitalista presentes em *Belém do Grão-Pará* estariam ligadas aos debates políticos e estéticos nos quais Dalcídio Jurandir estava imerso durante a década de 1950. A nota registra o seguinte dado:

Dalcídio Jurandir – que acaba de publicar *Três Casas e um Rio* – já tem pronto três novos romances, todos em poder do editor: *Companheiros*, *Os Alcântaras* e *Ponto no Igarapé da Almas*; e em preparo, a novela: *Pajé Mergulhão*. (CORREIO DA MANHÃ, 1958, p. 14)

Embora a notícia não especifique datas, – mas sabendo-se que ela é de 1958 e que menciona os romances: *Três Casas e um Rio*, publicado naquele ano; *Companheiros*, cuja escrita data do final da década de 1940, publicado apenas em 1959 com o título de *Linha do Parque*¹³; *Os Alcântaras* que teve o título mudado para *Belém do Grão-Pará*, este sendo lançado em 1960, e os livros *Ponto no Igarapé da Almas* e *Pajé Mergulhão*¹⁴, os quais pode-se supor que se tornaram, respectivamente, *Passagem dos Inocentes*, de 1963, e *Primeira Manhã*, de 1967, – as informações da nota de jornal ajudam a evidenciar os intervalos existentes entre a escrita e a efetiva publicação das obras de Dalcídio Jurandir.

Segundo a biografia do romancista, sabe-se que, durante as décadas de 1940 e 1950, ele esteve diretamente ligado às causas do Partido Comunista do Brasil (PCB), aspecto comprovado por sua intensa participação na imprensa comunista. Os temas debatidos lá, de certa forma, colaboraram para a composição de alguns de seus romances, como é o caso do já citado *Linha do Parque*. Quanto ao título dado inicialmente pelo romancista a *Belém do Grão-Pará*, acredita-se que a mudança ocorreu devido ao redimensionamento das intenções do escritor. Dalcídio Jurandir não queria narrar apenas a ruína de uma família, mas o fracasso de todo um modo de exploração do capital e do homem e, ainda, as consequências do estilo capitalista de vida.

2. Signos da ruína e da decadência

Em *Alegoria e Drama Barroco*, ensaio que constitui parte da tese de livre docência do filósofo, sobre a origem do drama barroco alemão, há um tópico sobre a ruína, em que Benjamim, citando Borinski, assevera:

¹³ O romance *Linha do Parque* começou a ser escrito no final da década 1940, conforme foi mencionado, e deveria ser produzido de acordo com as orientações do realismo socialista, todavia, vendo as limitações das orientações de Zhdanov para a literatura e as artes, Dalcídio Jurandir recusou segui-las. Isso fez com que o livro fosse boicotado pelo Partido Comunista do Brasil, tendo sua efetiva publicação apenas em 1959.

¹⁴ Dalcídio Jurandir não chegou a publicar nenhum dos dois títulos. Entretanto, como essas obras são mencionadas após o título inicial de *Belém do Grão-Pará* e como *Passagem dos Inocentes* e *Primeira Manhã* são os romances subsequentes ao livro que narra a ruína da família Alcântara, é de se supor que *Ponto no Igarapé das Almas* e *Pajé Mergulhão*, respectivamente, tenham dado origem a *Passagem dos Inocentes* e a *Primeira Manhã*.



A cumeeira quebrada, as colunas arrasadas devem testemunhar o milagre do edifício sagrado ter resistido mesmo as forças mais elementares da destruição, aos raios, aos terremotos, o elemento da ruína artificial aparece aqui como o último legado da Antiguidade, considerado apenas factualmente como pitoresco monte de escombros no chão moderno (BENJAMIM, 1986, p. 31).

Nessa perspectiva, podemos pensar que a paisagem arruinada que temos em *Belém do Grão-Pará* é indício de um passado que ainda resiste, o legado da *Belle Époque*, que não é exatamente a permanência de uma mesma realidade, mas uma nova totalidade/realidade construída a partir dos destroços, pois:

A cidade exibia os sinais daquele desabamento de preços e fortunas. Fossem ver a Quinze de Novembro como os seus sobrados vazios, as ruínas d’*A Província*, os jardins defuntos, a ausência da cal e do brilho nos edifícios públicos e nos atos cívicos. O São Brás era mesmo agora um Partenon (JURANDIR, 2004, p. 63).

Nesse fragmento, observamos que a cidade que se apresenta não é mais aquela do projeto iluminista, cidade-luz da razão e do conhecimento, mas uma cidade sem brilho, em cujo espaço estão as sombras ou as sobras de uma civilização, daí a imagem do Partenon ser bastante significativa, como símbolo derruído da cultura ocidental. Lembremos que, para Benjamim, é “com a decadência única e exclusivamente com ela, [que] o acontecimento histórico murcha e entra em cena” (BENJAMIN, 1986, p. 32). Assim, vemos que é nessa Belém decadente que se dá o devido distanciamento de uma experiência que murchou, desacelerou e que através desses cacos do passado se deixa compreender melhor, tal como vemos no trecho a seguir:

Na rotina da capatazia diante do cais murchado, as “gaiolas” em seco e os armazéns fechados, seu Virgílio foi se convencendo de que tudo aquilo não viera apenas da queda da borracha. Mas de que mal? Ambição? Imprevidência? Castigo de Deus? Obra do estrangeiro? (JURANDIR, 2004, p. 63).

Aqui vemos a reflexão da personagem Virgílio Alcântara, questionando se a decadência que vê tem sua origem apenas no declínio do Ciclo da Borracha ou em outros fatores. Tal postura é possibilitada exatamente pelo fato de haver um distanciamento dos áureos tempos daquele ciclo econômico. Aliás, é pela memória de Virgílio que se recupera a época do Lemismo, suas festas e obras monumentais. Além disso, por meio da perspectiva do personagem que ironicamente se constrói o olhar crítico sobre aquele período histórico:

Virgílio nunca esquecerá a mulher repetindo a exclamação do oficial de gabinete do Palácio: “Este Guajará é o Adriático, o Senador é o Doge. Estamos celebrando as nupciais do Senador com o Adriático”. Era na festa veneziana em pleno Guajará com gaiolas e vaticanos embandeirados, feéricos, os fogos cruzando o rio. As três painéis altas de Caixa d’água vazias por dentro, por fora cheias de luz sobre a cidade (JURANDIR, 2004, p. 63).

Como se pode atestar, suas lembranças desvelam a ostentação do Governo de Antônio Lemos,



em um tom de escárnio, no qual se descortina aquele sistema que aparentemente ia bem (“por fora cheias de luz”), mas que na realidade não se sustentaria por muito tempo, uma vez que suas bases eram frágeis, “vazias por dentro”.

Ainda falando de Virgílio, é interessante que notemos a intersecção que há na narrativa entre o espaço da ruína e a ruína moral dessa personagem. Esse espaço ao qual nos referimos aqui, especificamente, é a casa que, conforme Marli Furtado (2010), é o grande ícone do derruído no *Ciclo Extremo-Norte*. Assim, na relação Virgílio/casa, esse espaço além de figurar a decadência social e moral do personagem, é palco de vários acontecimentos importantes na evolução do enredo, como, por exemplo, a visita de sr. Albuquerque, que prenuncia o desabamento da moradia dos Alcântaras na Estrada de Nazaré. Isso ocorre, talvez, pelo fato de a casa não estar apenas ligada à personalidade de Virgílio, mas também à situação de todos os membros daquela família e da própria região Norte.

Dessa maneira, seguindo esse liame entre o espaço casa e a personagem Virgílio, vemos o desenrolar do declínio social e moral do sr. Alcântara. Um processo que se inicia com a primeira mudança de casa.

Na primeira mudança, quando a família saiu da Vinte e Dois de Junho para o 160, na Gentil Bittencourt, não há nenhum transtorno interior em Virgílio, tanto que é ele mesmo quem traz as chaves da nova casa. Isso se justifica porque embora Virgílio estivesse abatido pela queda de Lemos, sentia-se deslocado naquela pomposidade dos lugares e das festas frequentadas por aqueles que recebiam as benesses do Governo Lemista. Desse modo, a casa do 160 estava em maior conformidade como o seu modo de ser, pois:

[...] era sem platibanda, meia vidraça, persianas, passeio ralo na frente e algum carapanã, podiam se dar por felizes naquele “ostracismo” [...]. Abacateiro entanguido; a velha goiabeira e as varas de secar roupa enchiam o quintal escasso e atolado nas baixas do fundo. Ali morando, com uma e outra mão de oca na parede da frente, a família contava já os seus dez anos [...]. (JURANDIR, 2004, p. 45)

Como se vê, uma casa que harmoniza com aquele homem que não se deslumbrava com o poder e que “trocava uma sessão cívica no Teatro da Paz por uma briguinha de galo na José Bonifácio” (JURANDIR, 2004, p. 62).

Repare-se que essa casa já dá sinais de ruína (“passeio ralo”, “entanguido”, “velha”, “escasso”, “atolado”), mas até então de uma ruína social, isto é, a passagem de um extrato social elevado para um outro inferior. Concomitante a isso, torna-se evidente o jogo de aparências, no qual nos é exemplar a referência à pintura da parede na frente da casa para simular essa nova condição dos Alcântara, uma preocupação mais evidente em Emília e Inácia do que em Virgílio.



Em contrapartida, a segunda mudança de casa da família Alcântara é de sentido bem diverso; primeiro porque, dessa vez, Virgílio é quem é surpreendido pela resolução já tomada por Emília e Inácia de habitarem o número 34 na Estrada de Nazaré. Tal decisão é uma tentativa de dissimular a situação financeira da família, de modo que a herdeira dos Alcântara pudesse arranjar um “bom casamento” e, assim, reverter o quadro de ruína social que se configurou com a primeira mudança. Em outras palavras, a intenção era ascender socialmente. No entanto, o que acontece é a derrocada total da família, figurada, principalmente, em Virgílio, seu patriarca.

No intervalo de uma mudança a outra, Virgílio passa a viver um conflito ético: participar ou não da negociata com a muamba na Alfândega? O personagem tinha consciência de que era um risco, da mesma maneira que era um risco ir residir em uma “casa de cupim”, prestes a ruir, cujo aluguel estava além de suas posses. Isso era sujeitar-se à sorte de empobrecer mais ainda. Mesmo assim, apesar de questionar a ida para a casa da Estrada de Nazaré, Virgílio deixa-se ir pois já não era mais o mesmo homem cauteloso e precavido: “Afinal a mudança de casa coincidia com a mudança de vida, de seu caráter, de seus hábitos” (JURANDIR, 2004, p. 289).

Ressalte-se que essa mudança no sr. Alcântara parece ter sido deflagrada por suspeitas contra a sua mulher. Fato é que essas incertezas interiores levam Virgílio a questionar sua existência e identidade:

E ele, apalpando-se quem era? Onde o verdadeiro espelho para lhe mostrar exatamente o rosto que, em consciência, teria de ter? O outro, o Virgílio de Capanema e da Gentil, embalava-se. Partira-se em dois, aquele da rede e o que ainda estava em si mesmo, ambos pura imaginação ou reais? Se reais, que restava dele Alcântara, esvaziado de um e de outro? Quem afinal não parecia existir era ele, Virgílio Alcântara. (JURANDIR, 2004, p. 487)

Desse ponto em diante, o Virgílio apresentado é um homem dividido entre a sua natureza, honesta e austera, e a possibilidade de mostrar-se capaz de uma aventura, de uma atitude surpreendente. Verdade era que nem mesmo ele sabia a razão de sua crise; “será pela inércia que levara a vida, naqueles anos indo e vindo da repartição para a casa? Pela enfatização, por não ter o que pensar, o que pedir, o que sonhar?” (JURANDIR, 2004, p. 294). Nesse sentido, Virgílio parece representar o sujeito que, sem perspectiva alguma, acaba degradando-se moralmente, até o ponto de descaracterizar-se e tomar para si uma nova identidade: “O Alcântara do Bonde Circular e da briga de galo sumia-se, nem mais fantasma. Só, único, irremediável, o Alcântara da Estrada de Nazaré” (JURANDIR, 2004, p. 488). Efetivada a mudança interior no patriarca da família, resta apenas a queda moral que, paralelamente, ocorre ao ruir da casa.

É interessante enfatizar como os personagens, o espaço e a ação estão interligados em *Belém*



do *Grão-Pará*, de maneira que o ambiente da casa, por exemplo, vai surgindo a partir dos próprios atos das personagens e não de blocos descritivos de um narrador ou mesmo de uma personagem:

Quando veio a hora da distribuição dos quartos coube o terceiro à Libânia, como esperava. Logo ocupou-o. Nem cal havia passado nas paredes. Era só o soalho e telhinha de vidro lá no alto. E ali embolado os panos da “cama”. Tinha um quarto, mas um bauzinho que fosse para a roupa, tinha? Roupa? Agora no quarto é que imaginava; como nada possuía! Receou o soalho bichado, que cumpinzal não era ali debaixo? Passeou no quarto como uma dona, estirou os braços na parede que esfarelava. Olhou as escáfulas de rede bem gastas (JURANDIR, 2004, p. 315).

O excerto acima evidencia, principalmente, a partir das ações de Libânia, que, de forma gradativa, no desenvolvimento do enredo da obra vai aparecendo elementos que compõem o cenário decadente daquela casa, sugerindo não só a ruína daquela habitação, mas também dos que nela habitam.

Do mesmo modo paulatino como a casa é revelada, é também revelada as modificações no caráter de Virgílio Alcântara. Primeiro, as suspeitas de adultério sobre D. Inácia; em seguida, o crescente desejo de “tomar” Libânia para si; após isso, a decisão em participar do esquema de contrabando, e, por fim, o patriarca bêbado expulsa Antonio de casa, ameaça agredir Alfredo e afronta D. Inácia. Esses acontecimentos denotam que Virgílio não era mais o homem passivo e moderado de outrora, todavia também são indícios da derrocada do personagem, pois, notemos que tudo isso “se partia invisível na casa velha” (JURANDIR, 2004, p. 493). O ponto máximo disso tudo, conforme anteriormente mencionado, ocorre com a visita de sr. Albuquerque, funcionário da Alfândega, que descobre a participação de Virgílio no caso de contrabando, deixando visível para o próprio Alcântara a sua ruína moral e, sobretudo, para a sua família.

É também notável que, a partir desse momento, a casa também dá sinais de que vai ao chão:

Madrinha-mãe, o telheiro da cozinha arrisca a arriar. A parede rachava, parte do telhado arriou sem atingir o fogão, seu Alcântara impondo calma desfazia o pânico. [...] Seu Alcântara verificou a cozinha, a parede resistiu, tinha sido só aquele pedaço do telhado. Mandaria, fazer reparos, escoras, folhas de zinco. (JURANDIR, 2004, p. 510-511)

Ao que parece, essa tentativa de Virgílio de reparar a estrutura da casa era na verdade uma tentativa de redenção íntima, pois, à medida que negociava com o sr. Albuquerque o silêncio acerca do esquema de contrabando e tentava evitar a possível prisão, o patriarca da família Alcântara pensava em devolver o dinheiro ilícito e demitir-se da Alfândega. No final do romance, essa tentativa de redenção íntima figura na decadente casa da Estrada de Nazaré, pois, embora a moradia ainda se mantenha em pé, todos sabem que ela se tornou inabitável.

Apesar de Virgílio ainda querer resguardar as aparências, é nesse momento que lhe cai a



máscara, mostrando o quanto ele é fraco e covarde. O personagem nem sequer espera o final dos acontecimentos para deixar a casa e muito menos fica ao lado da família, ele foge sozinho da vergonha de expor sua derrocada.

Essa imagem de Virgílio decaído reatualiza de certa maneira uma das figuras mais antigas do imaginário da decadência que, segundo Eduardo Veras, em *Baudelaire, Benjamim e Decadentismo*, é a queda do Homem e sua expulsão do paraíso. Essa figuração é, de certa maneira, duplicada no romance, já que no início da narrativa temos assinalada a derrocada de outro homem: “com a queda do velho Lemos, no Pará, os Alcântaras se mudaram da Vinte e Dois de Junho para uma das três casa iguais, a do meio, de porta e duas janelas, n 160, na Gentil Bitencourt” (JURANDIR, 2004, p. 45). Nesse caso, a história parece se repetir como ruína e decadência, ou como diz o sr. Albuquerque: “e viu que o barro do homem se recoze ao fogo da desgraça” (JURANDIR, 2004, p. 310).

Com efeito, a corrosão do *status* social e econômico é igualmente observada em outra personagem: Sr Barbosa, padrinho de Alfredo, um ex-comerciante da borracha, arruinado, cuja derrocada consumiu sua força vital. As marcas da ruína iniciam-se com as descrições da casa onde mora o ex-comerciante dos tempos da borracha e intensificam-se com as lembranças de Alfredo dos tempos em que o “padrinho possuía, então, comércio na Quinze de Novembro”. Ao visitar o padrinho, Alfredo se depara com uma casa totalmente diferente das suas lembranças:

E ali estava a casa de esquina, fechada a porta da frente, as quatro janelas, como também as numerosas sobre a travessa onde o capinzal servia de coradouro para a estância vizinha. Baixa, envelhecida, como se fosse aos poucos se afundando, a casa parecia consciente da ruína de seu dono. Talvez por ser pegada naquele palacete. “Do Governador”, informou d. Amélia. Com efeito, a velha casa do padrinho sentia o poder e mocidade da outra cada vez mais as suas janelas no calçamento (JURANDIR, 2004, p. 99-100).

A falta de cuidados com a fachada e o quase afundamento da casa mostram o estado de decadência do ex-comerciante. O interessante contraste com o passado abastado sobressai, principalmente, por meio das lembranças de Alfredo e da analogia da casa do padrinho com o palacete do “Governador”. O embate entre as duas residências enfatiza e personifica a ruína. Segundo Marlí Furtado (2010), a personificação da ruína é uma forma de se ampliar a derrocada física e espiritual do homem, uma vez que a casa é um símbolo da integridade do ser humano.

Casa arruinada e vida empobrecida são dísticos perfeitos que se aplicam aos personagens de *Belém do Grão-Pará* (FURTADO, 2010), sobretudo ao padrinho Barbosa, caracterizado “como um fantasma”. Note-se, no excerto, como a decadência da casa reflete a queda do padrinho Barbosa:

Ele entrou, sem ser percebido, tão silencioso como a casa. Deixou o chapéu, o guarda-chuva, o paletó ao pé do gramofone, seguindo para a alcova, onde permaneceu até que a filha o



chamou para o almoço só para ele servido na grande mesa da sala de jantar. Veio de camisa mudada. Mulato, magro, envelhecido, havia demoradamente lavado as mãos que tremiam. Desdobrava o guardanapo, lento e em silêncio, olhar não se sabia onde (JURANDIR, 2004, p. 102).

Padrinho Barbosa é a marca de um tempo que passou, um ser deslocado do seu tempo, cuja indicação do olhar perdido mostra um personagem que vive no submundo, à parte do mundo dos vivos. Veja-se que sr. Barbosa almoça sozinho, em silêncio, na sala de jantar, enquanto Alfredo, d. Amélia e Alcinda, filha do empobrecido aviador¹⁵ do baixo Amazonas, almoçam no “refúgio da copa”. O passado e presente se interpenetram na casa de sr. Barbosa, criando um jogo antitético no qual se pode inferir o passado como um *tempo idílico* (MALIGO, 1992) e o presente como um tempo infernal em que predomina o silêncio e a solidão. As escolhas sintagmáticas do narrador mostram o ambiente de uma casa que reflete a derrocada do ex-comerciante, pois, o “tanque seco”, “a cadeira de embalo sem assento”, “um ganso muito velho”, entre outras revelam a descida do personagem ao seu inferno moral, social e econômico (FREIRE, 2007).

A visita com “a sua mãe, rumo ao Largo da Trindade para conhecer os padrinhos” (JURANDIR, 2004, p. 99) faz com que Alfredo desça ao inferno dos derrotados vivenciado pelo padrinho. A degradação da casa de Sr. Barbosa, narrada no quarto capítulo do romance, é tanta que se torna impossível a um leitor mais culto não pensar na máxima de Dante ao ingressar pelos portões do inferno: “Deixai aqui todas as esperanças, ó vós que entrais”¹⁶. A alusão a Dante fica mais evidente no trecho em que Alfredo: “Ao avistar o Largo da Trindade, teve a emoção de que ia encontrar a mesma menina, o mesmo tapete no corredor. E ali estava a casa, fechada a porta da frente...” (JURANDIR, 2004, p. 99). No excerto, o narrador sutilmente mostra a quebra na expectativa de Alfredo ao omitir uma possível conjunção adversativa antes da oração “E ali estava a casa...”; pois, a esperança de reencontrar a luxuosa moradia e os objetos aos quais estava familiarizado logo é contrariada.

Além dessas imagens que temos visto até aqui, surgem no romance dalcidiano outros signos de ruína que também se inserem numa tradição de um imaginário da decadência, como a figura da prostituta e do piano dos Alcântara. A imagem da cortesã decadente na narrativa de *Belém do Grão-Pará* irrompe como uma fantasmagoria de um passado que insiste em assombrar:

¹⁵Aviador era o termo atribuído aos comerciantes, que durante o Ciclo da Borracha, forneciam o material necessário à sobrevivência e ao trabalho do seringueiro na Amazônia (forneciam inclusive as passagens). Tratava-se de um sistema de endividamento no qual o seringueiro antes de começar a trabalhar já estava devendo, ficando dessa forma preso ao patrão.

¹⁶Essa alusão à obra de Dante Alighieri originalmente é feita pelo professor José Alonso Tôrres Freire, no artigo “Variações em torno do mesmo tema: a descida” (2007).



Encontrou na esquina ao pé da Caixa d'água uma mulher morena, gorda um pouco, de chinelos, mas tão pálida, que, a luz das lâmpadas que acendiam se tornava arroxeadada, os lábios roxos-roxos, como machucados. Sua palidez no escuro, agora que seguiam por uma travessa escura, lembrava um rosto passado no azeite de dendê. (JURANDIR, 2004, p. 495)

A figura mórbida da prostituta, sua palidez e os lábios roxos de morta-viva apontam para as contradições sociais da modernidade e do capitalismo, que tudo transforma em produto: “-Putá, tu tens o rosto de pele de borracha suando. Tens um rosto de pele de borracha nova, mal saindo da defumação” (JURANDIR, 2004, p. 498). Dessa forma, ela representa melhor o sentido do “fetiche da mercadoria”, pois é produto autoconsciente, isto é, ela tem consciência de que se vende, ainda que barato:

Pois falavam de minha formosura. Sim, que eu tinha, o espelho me dizia, eu é que nunca me dei preço mesmo. Nunca me avaliei bem. Me fiz barata, bem barata. Mas, uai. Deus não me deu a formosura de graça? Distribui de graça, ora esta. (JURANDIR, 2004, p. 499)

Nesse caso, a mulher-mercadoria, antes bastante procurada nos áureos tempos, perde o seu valor de mercado. Sua decrepitude tanto se assemelha ao declínio da borracha quanto à própria decadência da humanidade que vai se tornando meramente um objeto do sistema capitalista.

Outro símbolo da ruína ligado aos Alcântara, que ajuda a remontar o passado glorioso da família, é o silencioso piano de marca alemã:

Mas na sala, como um jazigo o piano alemão. Seu silêncio não fazia recordar o lemismo nem qualquer afinidade com a família. Teria entrado naquela casa por engano, alheio ao Senador, aos Alcântaras, aos apitos e sinos, consciente do seu exílio? Esperava tornar ao seu verdadeiro dono? (JURANDIR, 2004, p. 77).

O instrumento musical, além de ser a marca de uma época de fartura pretérita, é o indicador da triste realidade dos Alcântara, tão diferente de outrora. O piano cumpre o seu papel de sinalizar um tempo de ruína, especialmente pelas cenas finais do romance, quando a casa da Estrada de Nazaré desmorona e ele é transportado para a rua, ficando ao pé de uma mangueira.

3. Considerações finais

Buscamos apontar, nessas breves reflexões, alguns signos da ruína que constituem a narrativa do quarto romance de Dalcídio Jurandir, *Belém do Grão-Pará* (1960), e que se prendem à construção espacial, aos personagens e a outras imagens que (re)criam um mundo derruído.

Nessa perspectiva, as figurações da cidade de Belém, das casas habitadas pelos Alcântara, da queda política de Antonio Lemos, da queda moral de Virgílio, da ruína do padrinho Barbosa, da



decrepitude da prostituta, do piano abandonado, assim como outras figurações de decaimento presentes no romance reatualizam uma longa tradição do imaginário da decadência, ao passo que inserem esse romance de Dalcídio Jurandir no conjunto de narrativas dessa tradição, não sendo, portanto, o romance *Belém do Grão-Pará* um mero documento romanceado da problemática da época pós-ciclo da borracha.

Na realidade, um olhar mais atento ao quarto romance dalcidiano demonstra que essa narrativa extrapola a regionalidade do contexto ficcional. Suas referências locais à paisagem, à cultura, à política e à economia paraense se alinham a uma tradição literária mais ampla, possibilitando outros diálogos possíveis e indicando a universalidade de uma narrativa que, aparentemente, põe o espaço em primeiro plano, mas que, na verdade, enfatiza os dramas da humanidade.



Referências

- CORREIO DA MANHÃ. Anúncio publicado na edição de 12 de junho. Rio de Janeiro: 1958, p. 14.
- BENJAMIM, Walter. *Documentos de cultura, documentos de barbárie: escritos escolhidos*. Seleção e apresentação Willi Bolle; trad. Celeste H. M. Ribeiro de Sousa et al. São Paulo: Cultrix: Edusp, 1986.
- BOLLE, Willi. Um painel com milhares de lâmpadas: Metrópole & Megacidade. In: BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte: UFMG, 2006.
- FREIRE, J. A. T.. Variações em torno do mesmo tema: a descida. *Aletria* (UFMG), v. 15, p. 179-187, 2007. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/1395/1493>. Acesso em: 29 out. 2013.
- FURTADO, Marli Tereza. *Universo derruído e corrosão do herói em Dalcídio Jurandir*. Campinas, SP: Mercado das Letras, 2010.
- JURANDIR, Dalcídio. *Belém-do-Grão-Pará*. Belém: EDUFPA, 2004.
- MALIGO, Pedro. Ruínas idílicas: a realidade amazônica de Dalcídio Jurandir. In: *Revista USP*, São Paulo, n.13, p. 48-57, 1992. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/25596/27338>. Acesso em: 29 out. 2013.
- SOUZA, Thiago. *Arte, realidade: A construção ficcional e o realismo dalcidiano em Marajó e Belém do Grão-Pará*. 2012, 129 f., (Dissertação de mestrado em Estudos Literários), Faculdade de Letras, Instituto de Letras e Comunicação, UFPA.
- VERAS, Eduardo Horta Nassif. Baudelaire, Benjamin e o Decadentismo. *Cadernos Benjaminianos*. Minas Gerais, n.02, 2010. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/cadernosbenjaminianos/article/view/5313/4721>: Acesso em: 30 out. 2013.

[RECEBIDO: 23/08/2017]

[ACEITO 13/05/2019]