



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
CAMPUS UNIVERSITÁRIO DE CASTANHAL
FACULDADE DE LETRAS

TAMIRYS SANTANA SANTOS

**A SIMBOLOGIA E AS VERTENTES DO FANTÁSTICO EM *TRÊS*
CASAS E UM RIO, DE DALCÍDIO JURANDIR**

Castanhal
2018

TAMIRYS SANTANA SANTOS

A SIMBOLOGIA E AS VERTENTES DO FANTÁSTICO EM *TRÊS CASAS E UM RIO*, DE DALCÍDIO JURANDIR

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado para obtenção do grau de Licenciado em Letras (habilitação em Língua Portuguesa), Faculdade de Letras do Campus Universitário de Castanhal, Universidade Federal do Pará. Área de concentração: Língua Portuguesa e Literatura Brasileira.
Orientadora: Prof.^a M^a. Mêrivania Rocha Barreto

Castanhal
2018

TAMIRYS SANTANA SANTOS

A SIMBOLOGIA E AS VERTENTES DO FANTÁSTICO EM *TRÊS CASAS E UM RIO*, DE DALCÍDIO JURANDIR

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado para obtenção do grau de Licenciado em Letras (habilitação em Língua Portuguesa), Faculdade de Letras do Campus Universitário de Castanhal, Universidade Federal do Pará. Área de concentração: Língua Portuguesa e Literatura Brasileira.
Orientadora: Prof.^a M.^a Mêrivania Rocha Barreto

Data de aprovação:

Banca Examinadora:

Prof.^a M.^a Mêrivania Rocha Barreto
Universidade Federal do Pará
(Orientadora)

Prof.^a M.^a Karina Paraense Monteiro
Universidade Federal do Pará
(Membro)

Castanhal
2018

Dedico este trabalho à minha mãe e minha filha.
Seres que me constituem e me inspiram e, acima
de tudo, afluaram em mim o mais bonito
sentimento; o amor.

AGRADECIMENTOS

O Primeiro agradecimento pela realização deste trabalho dedico à Deus, pois a minha fé manteve-me forte, dedicada e motivada para que esse processo fosse finalizado. Agradeço por conceder vida e esperança e a transcender através dos teus ensinamentos sagrados que a sabedoria é a fonte da qual sempre devemos beber;

Agradeço imensamente à minha orientadora prof.^a MSc. Merivânia Barreto por me acolher e pacientemente me conduzir de forma clara e competente. Obrigada pelos conselhos certos e pela boa vontade;

Ao corpo docente da Universidade Federal do Pará (UFPA) pela boa formação acadêmica;

Ao grupo de pesquisa Alteridade, literaturas do insólito e psicanálise (ALLIP), que me embrenhou nos estudos literários de forma enriquecedora e que impulsionou o gosto pela pesquisa;

À minha mãe, Cleideana, composição de mulher que me inspira e que me incentiva; minha eterna gratidão pelo cuidado, pelo apoio e pelo “amor bruto” que só nós temos; E Ao meu querido pai, Jair, por me auxiliar nos momentos difíceis.

À minha amada filha, Heloíse, por fazer brotar em mim o desejo de continuar a acreditar na minha capacidade, todas as conquistas são dedicadas a ela;

Mônica, prima querida, e minha amada vó Deuza por cuidarem de minha filha com imenso carinho. Serei eternamente grata;

Ao Sandro, amigo e confidente ao longo dessa árdua caminhada; minha imensa gratidão pelos incentivos e por me apresentar a literatura nos seus vários ângulos e facetas.

À Gabriela Dias, que me auxiliou na revisão do texto; muito, obrigada. E à Letícia, querida amiga, que gentilmente ouviu minhas angústias e me aconselhou; Obrigada por estender às mãos sempre que “gritei por ajuda”. Amo você.

Ao Vitor que no decorrer da minha vida acadêmica me encorajou e me apoiou;

A todos àqueles que me ajudaram e não pude citar um a um, saibam que; o sentimento é de imensa gratidão e amor.

“Sou um também daqueles de lá, sempre fiz questão de não arredar pé de minha origem e para isso, ou melhor, para enterrar o pé mais fundo, pude encontrar uma filiação ideológica que me dá razão. A esse pessoal miúdo que tento representar nos meus romances chamo de aristocracia de pé no chão”.

(Dalcídio Jurandir – Folha do Norte 23 de outubro de 1960)

SUMÁRIO

RESUMO	8
ABSTRACT	9
INDRODUÇÃO	10
CAPÍTULO 2 – UM MERGULHO NA TEORIA:	16
2.1 O SIMBOLISMO.....	17
2.2 O FANTÁSTICO E O REALISMO MARAVILHOSO.....	24
CAPÍTULO 3 – DALCÍDIO JURANDIR: PAINEL LITERÁRIO E BREVE CONTEXTUALIZAÇÃO DO ROMANCE TRÊS CASAS E UM RIO.	34
3.1 - A SIMBOLOGIA NA OBRA.....	44
3.2 - MARINATAMBALO: ENTRE O SOBRENATURAL E O REAL.....	55
CONSIDERAÇÕES FINAIS	66
REFERÊNCIAS	70

RESUMO

Este trabalho detém-se no terceiro romance do ciclo Extremo-Norte de Dalcídio Jurandir: *Três casas e um rio*. Nele, a partir dos apontamentos de Furtado (2002), investiga-se dois planos imbricados, à saber: o imaginário popular e a simbologia. Portanto, por meio de uma leitura analítica e interpretativa, a pesquisa tem como objetivo geral examinar a simbologia, como mecanismo que articula os significados dos dramas humanos e verificar o imaginário como um aspecto próximo da literatura fantástica. Além deste, tem-se como objetivos específicos: compreender a estrutura simbólica da narrativa e as vertentes fantásticas nos seus ritmos e formas de seus eventos, como fatores-chave de leitura da obra; analisar a configuração da simbologia como mecanismo metafórico marcante, assim como, o processo de fantasia do protagonista, um menino de onze anos, sendo mais um jogo simbólico; verificar no sétimo capítulo da narrativa como se instaura os eventos insólitos. O texto literário de Dalcídio, considerado por muito tempo pela recepção crítica como regionalista, vai além dessa representação. Na referida obra, o marajoara exhibe as mazelas sociais e as questões humanas de forma singular e produziu, no capítulo VII, um universo narrativo com manifestações comuns nas vertentes da literatura fantástica. Tais traços são observados, especialmente, nas cenas onde surge o reino de Marinatambalo, lugar que aguça o imaginário dos moradores de Cachoeira e de Alfredo, protagonista do ciclo. A referida pesquisa se faz relevante, porque trará um novo olhar sobre a produção literária de expressão amazônica, através de todo seu aspecto simbólico. Para tanto, o estudo se amparou nas premissas teóricas do conceito de simbolismo a partir de Sigmund Freud (2017), Chevalier e Gheerbrant (2003) e Northrop Frye (1973). E da noção de literatura fantástica de Tzvetan Todorov (2014) e David Roas (2017).

Palavras-chave: Simbologia. Fantástico. Expressão Amazônica.

ABSTRACT

This work details the third novel of the Extremo-Norte cycle of Dalcídio Jurandir: *Três casas e um rio*. In it, one investigates itself from two overlapped planes, namely: the popular imaginary and the symbology pointed out by Furtado (2002). Therefore, through an analytical and interpretative reading, the research has as a general objective to investigate symbology, as a mechanism that articulates the meanings of human drama and to verify the imaginary as an aspect close to the fantastic. In addition to this, we have as specific objectives: to understand the symbolic structure of the narrative and the fantastic strand in its rhythm and form of its events, as a key factor of reading the work; to analyze particularly the symbology configuration relations as a striking metaphorical mechanism and the fantasy process of the protagonist, an eleven-year-old boy, as another symbolic game; to verify, in the seventh chapter of the narrative how it establishes the unusual events. The literary text of Dalcídio, considered for a long time by the critical reception as regionalist, goes beyond this representation. In this work, the marajoara exhibits social ills and human questions in a singular way and produced, in Chapter VII, a narrative universe with manifestations common in the strands of fantastic literature. Such traces are observed, especially, in the scenes where the kingdom of Marinatambalo appears, a place that sharpens the imagination of the residents of Cachoeira and Alfredo, protagonist of the cycle. The mentioned research becomes relevant because it will bring a new look on the production of literature of Amazon expression through all its symbolic aspect. For that, the study was based on the theoretical premises of the concept of symbolism from Sigmund Freud (2017), Chevalier and Gheerbrant (2003) and Northrop Frey (1973). And the notion of fantastic literature by Tzvetan Todorov (2014) and David Roas (2017).

Keywords: Symbology. Fantastic. Amazonian Expression.

1 INTRODUÇÃO

Dalcídio Jurandir é um dos principais representantes da literatura do norte que registrou nos seus romances a representação identitária do homem ribeirinho. Suas obras surgiram inicialmente na segunda fase do movimento modernista, junto aos grandes autores desse período, como Graciliano Ramos e Jorge Amado. Alguns estudiosos e teóricos literários admitem que o ciclo dalcidiano possui um valor documental, por retratar o painel amazônico nos seus romances seguindo o contexto histórico da Amazônia do século XX. Em meio aos conflitos desse momento histórico, a inserção de histórias da tradição popular destaca a vivência cultural, não de forma aleatória, mas com o propósito de atrelar a ficção uma identidade popular, traços que configuram a essência do povo amazônico.

O estudo proposto neste trabalho e a escolha pela obra de Dalcídio Jurandir assenta-se sobre dois aspectos: o primeiro corresponde à forte identificação com os temas da narrativa como a crença popular, as lendas e mitos amazônicos, enfim todo o fundo cultural e folclórico que compõe o enredo de *Três casas e um rio*. O segundo corresponde à forma de abordagem do romancista, que por muito tempo permaneceu “esquecido” ou pouco citado no cenário da Literatura Brasileira e classificado apenas como um autor de um “regionalismo menor”. Alfredo Bosi em sua *História Concisa da Literatura Brasileira*, dedica poucos trechos a Dalcídio Jurandir, afirma apenas que o marajoara “é o mais complexo e moderno de todos os autores de romances que encanavam um regionalismo menor” (BOSI, 2003, p. 73). Já para Benedito Nunes¹ Dalcídio Jurandir, embora seja injustamente esquecido, forma um ciclo amazônico que “guarda considerável distância das experiências regionalistas” (NUNES, 2012, p.231). O paraense afirma que suas ficções evidenciam uma grande e densa interiorização que estimula uma experiência interior.

*Três casas e um rio*², publicado em 1958, após dez anos de ter sido concluído (1948) propõe, ao leitor, o “olhar” do homem simples que tem como casa a natureza imensurável e, mesmo assim, vive de modo reduzido e por vezes precário. O seu

¹ Em entrevista concedida ao jornalista José Castello. O Estado de S. Paulo, São Paulo, 27 jan. 1996. Caderno 2.

² A edição usada nesse trabalho, é a 4ª ed. Data de 2018. Que foi financiada por uma campanha realizada entre dezembro de 2017 e janeiro de 2018. Projeto da Pará.grafo editora, que visa resgatar narrativas importantes de expressão amazônica. Aqui nos referimos a obra por TCR.

conjunto de dez romances movimenta o homem sob o fluxo da miséria social, política e econômica.

O quadro de elenco do romance evidencia com nitidez as condições humanas primitivas que marcam a paisagem marajoara. Os personagens mais estruturados na obra são: Major Alberto, Dona Amélia, Alfredo, Mariinha e Lucíola Saraiva. Muito embora, outros apareçam marcando discursos com valores culturais, como é o caso do tio Sebastião, negro, contador de histórias e representante da cultura popular.

Dalcídio exhibe uma qualidade literária que explora as mazelas e conflitos do homem amazônico com naturalidade e dá voz a uma complexa construção interior, como afirma Bruno de Menezes. O seu ciclo Extremo-Norte narra a estória de Alfredo, menino que sonha em estudar em Belém, sonho que o corrói e a única forma de realizá-lo é num jogo de faz de conta com um carocinho de tucumã. Esta é a obra que mais se aproxima de um evento mágico/fantástico, que podemos relacionar próximo à noção de fantástico, na acepção do búlgaro Tzvetan Todorov. Diante disso, a simbologia também salta como mais um operador que se funde com o imaginário popular, que foi bastante trabalhado em *Marajó* e aparece em *Três casas e um rio* como elemento de tessitura do enredo³.

Desse modo, este trabalho detém-se no terceiro romance do ciclo Extremo-Norte de Dalcídio Jurandir: *Três casas e um rio*. Nele, a partir dos apontamentos de Furtado (2002), investiga-se dois planos imbricados, à saber: o imaginário popular e a simbologia. Portanto, por meio de uma leitura analítica e interpretativa, a pesquisa tem como objetivo geral examinar a simbologia como mecanismo que articula os significados dos dramas humanos e verificar o imaginário como um aspecto próximo da literatura fantástica.

Além deste, tem-se como objetivos específicos: compreender a estrutura simbólica da narrativa e as vertentes fantásticas nos seus ritmos e formas de seus eventos, como fatores-chave de leitura da obra; analisar a configuração da simbologia como mecanismo metafórico marcante, assim como, o processo de fantasia do protagonista, um menino de onze anos, como mais um jogo simbólico; verificar, no sétimo capítulo da narrativa, como se instaura os eventos insólitos. Dessa forma, a

³ Furtado, Marlí T. "Três casas e um rio" e as travessias de Alfredo. Travessias de Dalcídio Jurandir? Prefácio. In: Jurandir, Dalcídio *Três casas e um rio*. 4ª ed. Belém: Pará.grafo, 2018.

abordagem irá abrir discussões para levantar e observar tais operadores que compõem significativamente o enredo de TCR.

A justificativa da nossa escolha, que movimentava a escrita desse texto, é a inclinação para explorar a simbologia e o insólito⁴ presente no sétimo capítulo da obra, com a intenção de desvendar as possíveis interpretações e sentidos que movimentam os elementos do ambiente amazônico. A representação do real e a fantasia dão um tom simbólico e universal ao romance. A pesquisa também surgiu a partir do interesse pelas temáticas discutidas no projeto de pesquisa Alteridade, Literaturas do Insólito e Psicanálise (ALLIP), grupo que atualmente concentra os estudos em torno da alteridade e o maravilhoso amazônico: estudos da antropofagia e da poética de Raul Bopp.

A partir da leitura da obra, brotou-se o desejo por desenvolver uma reflexão acerca dessas possibilidades de estudos nele inseridos, em especial, os elementos simbólicos e a vertente sobrenatural. A leitura e a pesquisa de uma literatura regional, com características tão peculiares se faz necessário, pois a intenção é de colocar-se diante da obra com um olhar crítico e, assim, levantar questionamentos e procurar entender como ocorre o processo de composição do objeto. Portanto, para a área de letras a pesquisa implica em dar ênfase para a literatura paraense com o intuito de valorizar as produções regionais e, também, como forma de incentivar na contribuição, como meio de consulta, para futuras pesquisas.

Desse modo, o fio condutor de nossa análise vai percorrer os caminhos da obra buscando compreender quais vivências e experiências possuem um valor simbólico no corpo da narrativa e dentro do contexto imaginário quais acontecimentos podemos identificar como noção de fantástico ou realismo maravilhoso. É no âmbito desse viés, que procuramos, com base nas discussões de inúmeras pesquisas sobre a literatura do marajoara, evidenciar e aflorar o desejo de estudos que envolvam a nossa produção literária. Esta análise, assim, tende a reafirmar a literatura de Dalcídio Jurandir mais do que uma literatura regionalista e também apontar possíveis reflexões sobre o imaginário popular do ribeirão amazônico.

⁴ Utilizaremos esse termo de acordo com García (2007) que considera o termo insólito quando se quer falar em maravilhoso, fantástico, realismo maravilhoso, absurdo.

O trabalho será desenvolvido com base em uma pesquisa de cunho bibliográfico, logo, os procedimentos realizados nesta análise recorrerão aos suportes metodológicos habituais da área de Letras, pautado na análise literária. Para a análise, tomaremos como aportes teóricos, os estudos de Jean Chevalier e Alain Gheerbrant em o *Dicionário de Símbolos* (2003), *A interpretação dos sonhos e outros sonhos VI* (2017) de Sigmund Freud, *Introdução à literatura Fantástica* (2014), de Tzvetan Todorov, *A Anatomia da Crítica* (1973), de Northrop Frey, *A ameaça do fantástico: aproximações teóricas* (2017) de David Roas, dentre outros de cunho crítico e literário. Portanto, a leitura interpretativa estará ancorada aos estudos da crítica literária, aos conceitos a respeito de literatura fantástica e do maravilhoso, dos conceitos sobre a simbologia, tanto da psicanálise quanto da crítica literária e de pesquisas feitas sobre o romance escolhido, bem como sobre a literatura de Dalcídio Jurandir.

Quanto à fundamentação teórica deste trabalho, tomamos por base a noção de símbolo a partir da obra *A interpretação dos sonhos e outros sonhos Volume VI* (2017) de Sigmund Freud, *Dicionário de símbolos* (2003) de Jean Chevalier e Alain Gheerbrant e *A anatomia da crítica* (1973) de Northrop Frey. Tais reflexões teóricas abrirão caminhos para a compreensão da função simbólica, tema tão complexo e discutido por diferentes vertentes do conhecimento. Assim, o presente estudo será iniciado com uma breve apresentação teórica sobre o simbolismo, centrada nas concepções da psicanálise, da crítica literária e do *Dicionário de Símbolos* (que entrelaça ideias, imagens, crenças e emoções em mais de 1.200 palavras).

Primeiro apresentaremos as considerações introdutórias de Chevalier e Gheerbrant que fazem um breve levantamento histórico do surgimento e do interesse da modernidade pelos símbolos de todas as espécies culturais e sociais, esclarecendo que o dicionário não deve ser visto como um conjunto de definições, já que o símbolo “escapa a toda e qualquer definição”. Posteriormente, serão apresentados os estudos de Sigmund Freud em que o simbolismo é visto como algo mais restrito que se concentra em um sentido inconsciente e fruto de um recalçamento. E a teoria de Northrop Frye que formula no seu segundo ensaio *Crítica Ética: Teoria dos Símbolos* a busca por estabelecer um conceito capaz de abarcar vários meios possíveis de sentidos que auxiliaram na análise literária. O autor pensa em uma série de *sentidos*

nos quais contextos ou relações literárias possam ser centradas em suas características.

E quanto a análise dos eventos insólitos no romance, tomaremos como base os aportes teóricos sobre os gêneros fantástico e maravilhoso. Nossa abordagem irá se ancorar nas concepções de Tzvetan Todorov em sua *Introdução à literatura fantástica* (2014). O autor, considerado grande teórico da literatura fantástica, deu base para os estudos sobre esse fenômeno como gênero, influenciado por alguns teóricos de sua época, como Louis Vax e Howard Phillips Lovecraft. O búlgaro destaca a hesitação como fonte primordial do gênero. Logo, a observação de Todorov (2014), nos leva a compreender o fantástico como um acontecimento que se encontra no limite de dois gêneros: o maravilhoso e o estranho. Cada fenômeno que foge das explicações racionais, que estão no campo do extraordinário ou que por algum aspecto interrompe a ordem do natural, possuem características muito próximas, mas que para o autor a definição dos fenômenos, exatamente, dependerá do efeito que, no caso do fantástico, não dura mais que um instante.

Também nos apoiaremos nas teorias de David Roas, teórico mais contemporâneo, em *A ameaça do fantástico: aproximações teóricas* (2017) cujo o espanhol tenta chegar a uma definição do fenômeno considerando as teorias anteriores. Para Roas, o fantástico se nutre do real e que essa categoria parte dos seguintes aspectos: a realidade, o impossível, o medo e a linguagem. Aponta o fenômeno como sentido de expressão humana e que não se limita apenas a literatura, mas que possui um caráter multidisciplinar.

Foi também de grande relevância as teses e estudos em torno do romance, aqui destacado, e trabalhos dedicados a literatura de Dalcídio, como: “*Universo derruído e corrosão do herói em Dalcídio Jurandir*” Tese de Marlí Tereza Furtado (2002, Universidade estadual de campinas); “*Útero de areia: um estudo do romance ‘Belém do Grão Pará’, de Dalcídio Jurandir*” Tese de Paulo Nunes (2007, Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais); “*Ruínas Idílicas: a realidade amazônica de Dalcídio Jurandir*” artigo de Pedro Maligo (1992, Revista Usp); assim como as demais referências que serão citadas ao longo do trabalho.

O trabalho está estruturado em seções, as quais obedecerão à seguinte forma: apresentaremos primeiro a seção introdutória; a segunda seção será teórica e diz respeito aos pressupostos teóricos que apresentam o conceito de símbolo e em

seguida a respeito de literatura fantástica e dos seus gêneros, nesta subseção apontamos alguns autores com visões distintas dessa categoria; na terceira seção, apresentaremos, de forma sucinta, o percurso literário do escritor paraense Dalcídio Jurandir e uma breve contextualização do romance *Três casas e um rio*. Em seguida, nas subseções, verificaremos como se dá a simbologia na obra e posteriormente realizar-se-á a análise do capítulo VII do livro com base nas abordagens teóricas de fantástico e realismo -maravilhoso e, por fim, as considerações finais com a retomada das questões em pauta.

2 UM MERGULHO NA TEORIA

Este capítulo abordará uma breve investigação do panorama teórico sobre o conceito de símbolo à luz de campos de diferentes estudos; assim como o conceito de literatura fantástica e realismo maravilhoso. Não há pretensão de apresentarmos uma definição de simbólico, dada a complexidade de tal conceito, porém, através da compreensão de algumas perspectivas é que buscamos assumir uma posição que nos parecer mais acessível e coerente, para a interpretação dessa categoria tão marcante em TCR. Quanto ao conceito de literatura fantástica e de seus gêneros, apresentaremos alguns aspectos teóricos com o intuito de analisarmos mais detalhadamente como se dá essa vertente, também simbólica, com o foco voltado para o capítulo VII da obra.

Agregar significados a seres, objetos e fenômenos é uma prática que sempre ocorreu, isto é, podemos assinalar que toda e qualquer sociedade estabelece e/ou atribui um grau de valor aos elementos que os rodeiam. Portanto, o símbolo pode ser então considerado algo que está na subjetividade e que o homem precisa agregar valores para que tudo a sua volta tenha sentido.

O estudo também se debruça sobre os gêneros fantástico e maravilhoso, como mais um modelo de construção da narrativa. Desse modo, faz-se necessário verificarmos como estes são configurados e como podemos identificar os gêneros dentro do romance. A construção ficcional vincula-se a diversas manifestações de tom lendário, mítico e imaginativo, por este motivo, partindo do que Furtado (2002) assinala a respeito do capítulo que apresenta a fazenda misteriosa, é que buscamos a linha de pensamento que configuram a semântica das leis que se opõe à razão humana. Em suma, de maneira sucinta, apresentaremos alguns conceitos sobre o fantástico e o realismo maravilhoso.

Para melhor entendermos essas categorias dentro da narrativa iremos tecer um rápido levantamento teórico com base nos estudos sobre o símbolo. Para tal usaremos os conceitos de Sigmund Freud, Northrop Frye, Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, entre outros. E para a discussão sobre a literatura fantástica nos deteremos mais detalhadamente nas proposições de Tzvetan Todorov e David Roas, usando, também, vez ou outra, outros materiais da área de estudo.

2.1 O Simbolismo

No decorrer dos estudos feitos no campo da psicanálise, da semiótica, da antropologia, da linguística, dentre outros, observa-se que elas foram as responsáveis por fundar um estudo mais aprofundado a respeito do símbolo. Com o intuito de compreender as coisas e dá a elas um tratamento, os signos e símbolos adquiriram conceitos importantes, já que o mundo, como um todo, se torna um amontoado de significados que se criam e se renovam, por isso julgamos importante conduzir uma análise com a intenção de abordar o que há de mais marcante na obra destacada.

Etimologicamente, a palavra “símbolo” vem do grego “sýmbolon” (LALANDE 1968 Apud GARCIA-ROZA, 1985, p. 73), que era empregado como algo que representava duas partes, metades de um objeto, que ao unir-se representavam sinais ou acordos importantes na antiguidade grega. Tendo um sentido de encaixamento, assim, o símbolo se tornou essencial para o desenvolvimento de algumas funções para o homem. De acordo com Chevalier; Gheerbrant (2003):

Na sua origem o símbolo é objeto que se divide em dois fragmentos de cerâmica, de madeira ou de metal. Duas pessoas ficam, cada uma delas, com uma parte: o hospedeiro e o hospede, o credo e devedor, dois peregrinos, dois seres que se vão separar durante muito tempo... ao juntarem as duas partes reconheceram mais tarde os seus laços de hospitalidade, as suas dívidas, a sua amizade. Os símbolos foram também, para os Gregos da Antiguidade, sinais de reconhecimento que possibilitavam os pais reencontrar os filhos abandonados (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2003, p. 21).

O sentido de “símbolo” se desenvolveu bastante ao passar dos anos e, devido as teorias que foram surgindo, seu sentido foi adquirindo uma vasta significação e ganhando um vasto espaço em diferentes campos de estudos. Segundo os autores, antigamente, os símbolos eram associados, por exemplo, aos oráculos, presságios, fenômenos considerados provindos dos deuses e vários tipos de sinais de compromisso, como o anel de casamento, dentre outros. Conforme a grande variedade de sentido, o termo passou gradualmente a referir tudo que pudesse, de alguma forma, representar seres, objetos e fenômenos.

Para Chevalier; Gheerbrant (2003) a história do símbolo evidencia que tudo ao nosso redor pode adquirir valores simbólicos, ou seja, pode ser desde algo natural (pedras, animais, flores, fogo, rios, raio etc.) ou algo mais abstrato (número, ideia,

forma geométrica etc.). Dessa forma, podemos entender que encontramos facilmente representações simbólicas em ambientes distintos e variados. Nos diversos campos de estudos, a teoria do simbólico passou a ganhar maior relevância a partir dos levantamentos do campo da psicanálise com Sigmund Freud e posteriormente com Carl Jung, cujos símbolos passaram a ser investigados nas manifestações da psique humana, mais precisamente, nos sonhos. Conforme os autores:

No sentido freudiano o símbolo exprime de forma indirecta, figurada e mais ou menos difícil de decifrar, o desejo ou os conflitos. O símbolo é a relação que une o conteúdo manifesto dum comportamento, dum pensamento, dum palavra ao seu sentido latente. A partir do momento em que reconhecemos, por exemplo num comportamento, pelo menos dois significados em que um substitui o outro [...] (CHEVALIER; GHEEBRANT, 2003, sem paginação).

Na obra *A interpretação dos sonhos* publicada em 1900, de Sigmund Freud, o exame do simbolismo⁵ foi um conceito bastante controverso, pois se deu primeiramente quanto ao simbolismo dos sonhos. Garcia-Roza (1985) aponta que na primeira edição de *Traumdeutung* entre a *interpretação simbólica e o método de decifração*, o simbolismo obteve uma compreensão vaga do assunto. O exame se restringiu a algumas páginas e a um modelo de sonho com simbolismo de caráter sexual, mas com alto valor de interpretação.

O primeiro emprego que Freud faz da noção de símbolo é em seu artigo de 1984: as neuropsicoses de defesa. Utiliza-o como “sinônimo mnêmico” ou “sintoma histérico”, querendo com isso dizer que o fenômeno em questão funciona como “símbolo” de um traumatismo patogênico (GARCIA-ROZA, 1985, p. 74).

No entanto, nas edições posteriores, o tema ganhou relevância e foi remanejado na estrutura da obra, feito na edição de 1914 quando se inclui no capítulo VI uma seção chamada “A interpretação por meio de símbolos no sonho – Outros sonhos típicos”.

A análise deste último sonho, de cunho biográfico, é uma prova clara de que reconheço desde o início a presença do simbolismo nos sonhos. Mas foi apenas gradualmente, e à medida que minha experiência foi aumentando, que cheguei a uma apreciação plena de sua extensão e importância, e o fiz sob a influência das contribuições de Wilhelm Stekel [...] (FREUD, 2017, p. 11).

⁵ Para o estudo do simbolismo aqui utilizamos “A interpretação dos sonhos (II) e sobre os sonhos” edição da Standard Brasileira das obras Psicológicas completas de Sigmund Freud Volume VI data de 2017 da Imago Editora.

Freud então admite que o símbolo, no sonho, insere um significado importante para a sua interpretação, mesmo sendo um processo lento de verificação, pois a discussão abre uma série de contradições. Na primeira edição da sua obra, a simbolização de material sexual já tinha uma certa abordagem. Como consequência das contribuições de Stekel (1911) sobre o símbolo, cujas interpretações se deram por meio da intuição, no qual Freud afirma que não se “pode contar com a existência desse dom em termos gerais; sua eficácia está isenta de qualquer crítica e, por conseguinte, seus resultados não podem pleitear credibilidade” (FREUD, 2017, p. 10). De acordo com Garcia-Roza (1985):

É, porém, em A interpretação dos sonhos que Freud vai se referir a símbolos que distinguem fundamentalmente dos referidos antes. A existência desses símbolos foi-lhe sugerida pelo fato de que certos desejos ou certos conflitos eram apresentados no sonho de forma semelhante, independentemente do sonhador (GARCIA-ROZA, 1985, p. 75).

Assim, a concepção freudiana caminha no sentido de que o conceito de simbolismo, após ter sido identificado como função que atribui um “material sexual” em 1900, ganhou acréscimos em 1914. As novas contribuições apresentaram uma válida observação que implicou admitir a questão do simbolismo como aspecto que deveria ser abordado em outro plano fora do trabalho do sonho. Essa causa, se deu devido à complexidade em delineá-lo, pois isso podia levar a uma esfera além da interpretação do sonho segundo o psicanalista, devido aos inúmeros problemas ligados ao conceito de simbólico.

A função simbólica possui uma abordagem baseada na história da cultura humana, como afirma o autor, cujo esse simbolismo não é algo próprio da atividade do sonho, mas que é característico da reprodução inconsciente, que na natureza é “encontrado no folclore e nos mitos populares, nas lendas, nas expressões idiomáticas, na sabedoria dos provérbios e nos chistes correntes em grau mais completo do que nos sonhos” (FREUD, 2017, p.10).

Nesse aspecto, Freud também reconheceu que não é possível especificar a representação por símbolos devido ao seu aspecto enigmático, nesses termos, não seria possível estabelecer um “quadro conceitual” sobre o sentido das suas características, ou seja, essa observação indica as dificuldades em definir um conceito de símbolo, pois ainda não se tem a capacidade de entender as suas características distintas. Ainda ressalta, que a relação simbólica possui uma natureza histórica

porque a carga simbólica comum “se estende por mais tempo que do que o uso de uma língua comum” (FREUD, 2017, p.11).

Freud previamente atribui uma universalidade ao significado de símbolo. Muito embora, podendo também ser tomado por um sentido próprio de acordo com as lembranças particulares de quem sonha. Como podemos verificar na seguinte passagem:

[...] muitos dos símbolos são, habitualmente ou quase habitualmente, empregados para expressar a mesma coisa. Não obstante, a plasticidade peculiar do material psíquico [nos sonhos] nunca deve ser esquecida. Muitas vezes, um símbolo tem de ser interpretado em seu sentido próprio, e não simbolicamente, ao passo que, em outras ocasiões, o sonhador pode tirar de suas lembranças particulares o poder de empregar como símbolos sexuais toda sorte de coisas que não são comumente empregadas como tal (FREUD, 2017, p.11).

O que a leitura de Freud permite compreender é que na maioria dos símbolos que aparecem no sonho não necessariamente terá uma simbolização e que de certo modo o seu significado pode ser ou expressar a mesma coisa. Conforme a afirmação de Garcia-Roza; “No caso dos sonhos que empregam os símbolos, o sonhador se serve de algo já pronto” (1985, p.76). Isto é, o sonhador utiliza o símbolo que pertence à cultura, mas transcende o seu significado, pois esse sonhador emprega um sentido peculiar ao símbolo, principalmente, ao de cunho sexual como explica Freud.

Desse modo, ele esclarece que o simbolismo vai apresentar uma compreensão que coloca o que há de universal e singular na sua interpretação. É porém, a existência desses símbolos que Freud vai se referir aos símbolos que passam a ser encontrados não mais nos sonhos, mas na arte, nos mitos, no folclore e que esses mantêm a relação entre símbolo e simbolização.

Segundo Garcia-Roza (1985), Freud também tece considerações sobre os símbolos que representam formas, funções, e ritmos. Para essas particularidades, o psicanalista chamou de símbolos de “elementos mudos” do sonho e que sobre eles o paciente será incapaz de prover associações, visto que essas características não podem ser definidas e o sonhador dificilmente chega nesses elementos.

A presença desses símbolos no sonho incumbe dois modos diferentes de interpretação: uma será através do uso das informações dadas pelo paciente e a outra será desempenhada diretamente com o símbolo. Essa técnica deve ser feita com

cautela, pois o trabalho de intérprete, para Freud, é um trabalho incompleto devido a função simbólica possui um aspecto maleável.

No entanto, o referido autor, faz uma ressalva importante, já que as incertezas do trabalho do intérprete derivam de algumas particularidades dos “símbolos oníricos” (como a morte e a vida, a nudez e a sexualidade, etc.), que podem transferir mais de um significado já que “essa ambiguidade dos símbolos vincula-se à característica dos sonhos de admitirem uma “superinterpretação” – de representarem num único conteúdo pensamentos e desejos que são, muitas vezes, de natureza amplamente divergente” (FREUD, 2017, p.12).

Como afirma Chevalier e Gheerbrant (2003), para muitos psicanalistas, aquilo que é simbolizado, sempre tem a ver com que está no inconsciente. Como exemplo, cita a criança que recalca e finge menos o seu desejo do que o adulto, o seu sonho não é tão simbólico porque as crianças, de acordo com os autores, sonham de forma mais clara, ou seja, sem grandes elaborações ou complexidades e por isso os sonhos são mais nítidos. Isso evidencia que nem todo sonho possui uma simbolização e que as formas de compreendê-lo vai depender da sua particularidade.

Garcia-Roza (1985) diz que a noção de símbolo é admitida com maior intensidade a partir de Cassirer que identifica a “função simbólica” como um medidor entre o real e a subjetividade. Para Cassirer (1945 Apud GARCIA-ROZA, 1985, p.74) a definição do homem não deveria ser como a de um animal racional, mas “deveríamos defini-lo como um animal simbólico, pois não é a racionalidade que torna possível a simbolização, mas, ao contrário, esta é que é a precondição da racionalidade humana”.

Northrop Frey em sua *Anatomia da Crítica*, publicado pela primeira vez em 1957, dedica uma análise para a relevância do uso da palavra símbolo, o qual considera que é preciso estabelecer um conceito que fundamente um sistema teórico adequado para abarcar todos os níveis de sentido possíveis dessa categoria, por meio dos quais uma obra pode ser analisada.

O autor deixa claro que a crítica dessa definição leva em consideração o simbolismo literário. Frey segue expressões que devem ser usadas para classificar os diferentes tipos de simbolismo e tenta trabalhar de forma independente dos campos

da semântica e dos problemas da lógica simbólica, pois a sua questão, nesse aspecto, é compreender o sentido de uma teoria literária na própria literatura.

Frye (1973) ao longo dos estudos feitos sobre a definição de símbolo, estudos muito distintos uns dos outros, em sua teoria crítica, se coloca diante de uma série de autores e críticos que utilizam materiais da psicologia, antropologia, psicanálise, sociologia, dentre outros, valendo-se como ponto de partida para formular a sugestão de uma teoria e fazê-la criativamente. O autor esclarece que existem duas direções básicas para desenvolver uma teoria: O primeiro passo é ter em mente que se pode admitir “o princípio da polissemia”, isto é dos sentidos, ou escolher um dos estudos já desenvolvidos para provar a veracidade da sua teoria sem desmerecer as outras. Segundo o crítico:

O primeiro é o caminho da erudição, e leva ao progresso do conhecimento; o segundo é o caminho da pedanteria, e nos dá uma ampla escolha de objetivos, sendo hoje os mais conspícuos o conhecimento fantástico, ou crítica do mito; o conhecimento controverso, ou crítica histórica; e o conhecimento sutil, ou "nova" crítica (FRYE, 1973, p. 76).

Pelo trecho citado, a reflexão do autor admite a polissemia, que é a capacidade de atribuir vários sentidos, como princípio que expressa e dá significações dentro de uma narrativa. O que Frye tem em mente, basicamente, é uma acepção que classifica o simbolismo no seguinte aspecto:

Sempre que estamos lendo, vemos que nossa atenção se move ao mesmo tempo em duas direções. Uma direção é exterior ou centrífuga, e nela ficamos indo para fora de nossa leitura, das palavras individuais para as coisas que significam, ou, na prática, para nossa lembrança da associação convencional entre elas. A outra direção é interna ou centrípeta, e nela tentamos determinar com as palavras o sentido da configuração verbal mais ampla que elas formam. Nos dois casos lidamos com símbolos, mas, quando ligamos um sentido exterior a uma palavra, temos, em adição ao símbolo verbal, a coisa representada ou simbolizada por ele (FRYE, 1973, p.77).

Conforme a citação, a visão de leitura que adotamos sempre está carregada de símbolos, que identificamos de acordo com as associações que fazemos através das palavras e, assim, do significado que conhecemos delas. A outra direção, segundo o autor, é aquela na qual tentamos obter um sentido mais pleno, ou seja, quando se caminha em relação ao centro da estrutura verbal. Em um contexto geral, ambas as direções possuem uma determinada carga simbólica, posto que é através

dessa carga que temos acesso a inúmeras representações e que dentro de um texto é possível levar o leitor à reflexão.

Frye (1973) ainda ressalta, sobretudo, que os símbolos podem ser compreendidos como signos, pois estes, como “unidades verbais”, são capazes de manifestar diferentes significados fora do seu contexto natural. Nesse pressuposto, convém ressaltar a seguinte consideração de Chevalier e Gheerbrant:

A compreensão de símbolo depende menos das disciplinas racionais do que de uma certa percepção direta através da consciência. Pesquisas históricas, comparações interculturais, o estudo das interpretações dadas pelas tradições orais e escritas, as prospecções da psicanálise contribuem certamente para torna essa compreensão menos ariscada. Tenderia, porém, a imobilizar-lhe a significação, se não se insistisse sobre a natureza global, relativa, móvel e individualizante do conhecimento simbólico (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2003, sem paginação).

Desse modo, é possível compreender a complexidade em se definir um conceito de simbolismo. Apesar de, todas as contribuições teóricas, os símbolos sempre ultrapassam todas as estruturas que lhes servem de apoio, posto que sua natureza global é relativa, instável e ainda individualizante.

Como se pode observar, o símbolo é um campo de interesse de várias áreas. Apesar de, cada uma ter seu ponto de vista, nota-se, nas que aqui apresentamos, o reconhecimento e esclarecimento de que não é tarefa fácil fundar um conceito acerca do símbolo. Assim, o que mais ficou claro é que a maneira como vamos compreender determinado símbolo vai depender do modo como esse símbolo aparece e das contribuições de que este adquiriu e, por outro lado, também da subjetividade que ele pode apresentar, não descartando os seus múltiplos sentidos, como afirma os autores Chevalier; Gheerbrant (2003).

Logo, é por esse viés, como cita os autores, de admitir essa diversidade que devemos compreender a função simbólica considerando sua “imensa rede de relações”. Como observa Frey (1973) as representações simbólicas, de modo singular exprimem o desenvolvimento humano e, em um texto literário, incentiva o leitor a pensar, imaginar e refletir.

2.2 O Fantástico e o Realismo Maravilhoso

Esse é outro tópico importante que se faz necessário para posteriormente tecermos a análise do sétimo capítulo de *Três casas e um rio*, capítulo que mais se aproxima do fantasioso, fantástico ou maravilhoso como afirma Marlí Furtado. Esse panorama, ajudará a entender como podemos classificar os episódios que acontecem no sétimo capítulo onde se apresenta o Reino de Marinatambalo, lugar que possui em seu um aspecto sobrenatural. É válido ressaltar, que o homem amazônico transita entre os mitos e lendas das florestas e dos rios e nesse ponto se fala em imaginário popular, lugar também de símbolos que se concentram traçando uma relação que compõem toda a cultura da região amazônica.

É preciso esclarecer, antes de tudo, que quando pensamos em Literatura Fantástica podemos ser levados a pensar que é apenas uma categoria que se aplica apenas a um *corpus*. Existe uma gama de subcategorias que fazem parte desse estilo literário e por ser um meio de liberação do imaginário, permite uma extensão do fantasioso em suas inúmeras formas. Segundo Felipe Furtado:

Em português, tal como na maioria das línguas românicas, o termo “fantástico” torna-se com frequência objeto de emprego ambíguo, dado ser (nem sempre conscientemente) aplicado a, pelo menos, duas ordens diferentes de conceitos no domínio dos estudos literários. Com efeito, surge, não raro indiferentemente, a designar quer um gênero quer uma noção de maior abrangência (de há muito apontada por críticos como Northrop Frye, Gérard Genette ou Robert Scholes) que, em regra, se denomina *modo*. Esta expressão, por sua vez, aplica-se a categorias que envolvem um elevado grau de generalidade e abstracção (algo como universais da arte literária) cuja vigência se tem mantido praticamente inalterada através dos tempos a despeito das contingências e mutações inerentes ao evoluir dos sistemas sociais e culturais (FURTADO, 2009, SEM PAGINAÇÃO).

Como fonte de debates entre os críticos, o fantástico tem passado, nos últimos anos, por diversas definições. Isso acontece, segundo o autor, por ser uma noção que possui um sentido ambíguo, pois se aplica a duas ordens teóricas diferentes, cuja uma é *gênero* e a outra é *modo*. A essa expressão, fantástico como modo, é a maneira mais ampla de compreendermos já que envolve um grande número de manifestações ligadas ao insólito. Por outro lado, a concepção de Tzvetan Todorov define o termo como gênero e afirma que a expressão “literatura fantástica” se refere a uma variedade da literatura ou, como se diz normalmente, a um gênero literário.

É certo que existe um limite entre o término de um gênero e o início de outro devido às suas singularidades. Esse caso, de certa forma, pode ser aplicado na categoria do fantástico. Podemos entendê-lo como um plano que movimenta fenômenos, mas que não admite fronteiras rígidas, ou seja, há, de certo modo, marcações que indicam a distinção entre um e outro fenômeno que, muitas vezes, podem ser confundidas. Mas, que no geral constituem essa natureza sobrenatural, por isso é mais fácil compreendermos o fantástico como *Modo*.

No artigo do professor Flávio García⁶ intitulado *Dos fantásticos ao fantástico: um percurso sobre a teoria dos gêneros*, o autor discorre que a partir do século XVIII a literatura fantástica começou a ter destaque, pois houve uma expressiva abordagem de escritores que começaram a se interessar por temas sobrenaturais. Século esse, conhecido como o século das luzes, em que as ideias racionalistas do iluminismo se disseminaram pela Europa. O racionalismo foi um pensamento da época em que filósofos e estudiosos cientistas questionavam tudo que atingia um campo de incertezas, de superstições e crenças. Eram muitas as ideias sobre o homem, a lei e a natureza. Assim, a corrente fantástica aparece com um ideal que vai contra todo o pensamento racional, com abordagens que traziam o sobrenatural, o mistério e a magia. Segundo o crítico espanhol David Roas:

A literatura fantástica tem gerado nos últimos cinquenta anos um considerável corpus de aproximações ao gênero a partir de diversas correntes teóricas como o: estruturalismo, crítica psicanalítica, mitocrítica, sociologia, estética da recepção, desconstrução (ROAS, 2017, p.29).

Portanto, temos um grande resultado de concepções teóricas distintas sobre a definição de literatura fantástica, por isso, talvez, a complexidade em traçar uma via de identificação mais precisa. Por outro lado, ainda segundo Roas, a maioria dos críticos assinalam que há uma condição indispensável para que se produza o efeito fantástico, que no caso, é a presença do sobrenatural.

Introdução à Literatura Fantástica do búlgaro Tzvetan Todorov, publicada em 1970, foi a obra que marcou as discussões em torno do fantástico e, a partir da sua concepção estruturalista, ele apresentou com maior detalhamento as suas

⁶ Flávio García é Doutor em Letras e Professor Associado da UERJ. Atua na Graduação em Letras, bem como no Programa de Pós-Graduação em Letras – Mestrados em Literatura Portuguesa e em Teoria da Literatura e Literatura Comparada e Doutorado em Literatura Comparada. Coordena o SePEL.UERJ (Seminário Permanente de Estudos Literários da UERJ).

características formais, apresentando-o de modo tradicional, incluindo duas variações que completam a sua noção: o estranho e o maravilhoso. Todorov advertiu que dentro desses casos existe uma linha correspondente aos subgêneros, o estranho-puro e o maravilhoso-puro. Para o autor:

Somos assim transportados ao âmago do fantástico. Num mundo que é exatamente o nosso, aquele que conhecemos, sem diabos, sílfides nem vampiros, produz-se um acontecimento que não pode ser explicado pelas leis deste mesmo mundo familiar. Aquele que o percebe deve optar por uma das duas soluções possíveis; ou se trata de uma ilusão dos sentidos, de um produto da imaginação [...] ou então o acontecimento realmente ocorreu, é parte integrante da realidade, mas nesse caso esta realidade é regida por leis desconhecidas para nós (TODOROV, 2014, p.30).

Nesse sentido, Todorov (2014, p.47) entende o fantástico como um fenômeno que “dura apenas o tempo de uma hesitação”. Essa hesitação é provocada pela ambiguidade da estória, ou seja, é o tempo da indefinição, da incerteza causada pelo personagem e pelo leitor diante de um acontecimento incomum.

O fantástico ocorre nesta incerteza; ao escolher uma ou outra resposta, deixa-se o fantástico para se entrar num gênero vizinho, o estranho ou o maravilhoso. O fantástico é a hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, face a um acontecimento sobrenatural (TODOROV, 2014, p.31).

Quando resolve-se a questão do fato insólito, o terreno do fantástico sai de cena e entra um dos gêneros vizinhos, segundo o autor; o maravilhoso ou o estranho. Portanto, a literatura fantástica é a elaboração entre o real e o sobrenatural. É sentido na vacilação, na dúvida diante de um acontecimento que foge às leis convencionais, daquilo que é explicável.

“A hesitação do leitor é a primeira condição do fantástico”⁷, diz o búlgaro. No entanto, para que isso ocorra é indispensável o fato de o leitor se identificar com uma personagem, mas existem exceções, esclarece o autor: “O leitor não se identifica pois com qualquer personagem, e a hesitação não está representada no texto”⁸, Isso apenas seria uma regra facultativa do fantástico, que pode ocorrer sem precisar dessas condições. Portanto, a hesitação é experimentada tanto pelo leitor quanto pelo personagem.

⁷ TODOROV, 2014, p. 37.

⁸ Ibid, 2014, p. 37.

Segundo o autor, para facilitar a identificação, o narrador será um “nome-meio”, no qual todo (ou quase todo) leitor possa reconhecer-se. Esta é a forma mais direta de penetrar o universo fantástico. (TODOROV,2014, p. 45). Assim, o fantástico poderá ser reconhecido a partir da postura do narrador, pois é ele quem vai facilitar a colocação do sobrenatural marcando o enfrentamento dessas duas leis.

Com efeito, o leitor encontrará, nos textos fantásticos, acontecimentos incomuns. O fantástico, então, faz fronteira com dois gêneros que, segundo o autor, “Ele antes parece se localizar no limite de dois gêneros, o maravilhoso e o estranho, do que ser um gênero autônomo”⁹. Todorov (2014) examina os gêneros vizinhos do fantástico destacando-os como suas subdivisões: de um lado o fantástico e o maravilhoso e do outro o fantástico e o estranho. E nas margens dessas linhas estaria o maravilhoso puro e o estranho puro.

No fantástico há sempre uma oscilação entre uma explicação racional e uma sobrenatural. Assim, se optarmos por uma explicação racional estaremos diante do estranho (esse seria o estranho puro). Categoria que mais se aproxima da realidade, no sentido em que cada fato seria definido e explicado através dos parâmetros naturais e científicos. “Nas obras pertencentes a esse gênero, relatam-se acontecimentos que podem explicar-se perfeitamente pelas leis da razão, mas que são, de uma ou outra maneira, incríveis, extraordinários, chocantes, singulares, inquietantes, insólitos [...]”¹⁰. Não obstante, é importante ressaltar que, embora, exista uma explicação racional, o estranho também causará alguns sentimentos inquietantes e, por essa razão, se assemelha ao efeito do fantástico por provocar no leitor e na personagem tais reações.

Vale salientar, o exemplo de fantástico-estranho o qual, assim como no estranho puro, no fim sempre há uma explicação natural que ao longo de toda a estória os acontecimentos levaram o leitor e a personagem a crer no evento sobrenatural, isso ocorre devido a presença do caráter insólito. Todorov (2014) enumera os tipos de explicações que reduzem o sobrenatural que iriam das coincidências à loucura, meios pelos quais acontecimentos incomuns podem ser levados à crença do irreal. Daí

⁹ Ibid, 2014, p. 48.

¹⁰ [...] diferente do fantástico, o estranho não é um gênero bem delimitado; dito com mais exatidão, só está limitado pelo lado fantástico; por outro lado, dissolve-se no campo geral da literatura [...] Segundo Freud, o sentimento de estranho (das Unheimliche) relacionaria-se com a aparição de uma imagem aparecida na infância do indivíduo ou da raça [...] (TODOROV, 2014, p. 53).

ressalta, dois grupos de causas que correspondem às oposições real-imaginário e real-ilusório:

No primeiro grupo, nada de sobrenatural aconteceu, pois nada aconteceu: o que acreditávamos ver era apenas fruto de uma imaginação desregrada (sonho, loucura, drogas). No segundo, os acontecimentos se produziram realmente, mas se explicam racionalmente (acazos, fraudes, ilusões) (TODOROV, 2014, p. 52).

Quanto ao fantástico-maravilhoso o autor refere-se ao grupo de narrativas que exibem o fantástico, mas que por fim aceitam o sobrenatural. Destaca que, essas narrativas são as que mais se aproximam de um fantástico puro, pelo simples fato de esse permanecer sem explicação, não racionalizado, que nos dá a impressão de que o fenômeno de fato faz parte da realidade. “O limite entre os dois será então incerto; entretanto, a presença ou a ausência de certos detalhes permitirá sempre decidir” (TODOROV, 2014, p. 58).

Por sua vez, o “maravilhoso puro” é aquele que foge às regras das explicações racionais; diante do sobrenatural, o herói e o leitor implícito aceitam a natureza mágica, isto é, os fenômenos relatados não estabelecem um questionamento, pois o universo “irreal” faz parte da sua própria realidade e não está inserido no mundo regido por regras lógicas.

“A característica do maravilhoso não é uma atitude, para os acontecimentos relatados a não ser a natureza mesma desses acontecimentos” (TODOROV, 2014, p. 59-60). Essa seria a característica de um maravilhoso puro já que os acontecimentos não provocam qualquer reação especial. A isso podemos ser levados a pensar no conto de fadas, no entanto o autor esclarece:

Costuma-se a relacionar o gênero do maravilhoso com o do conto de fadas; em realidade, o conto de fadas não é mais que uma das variedades do maravilhoso e os acontecimentos sobrenaturais não provocam nele surpresa alguma: nem o sonho que dura cem anos, nem o lobo que fala, nem os dons mágicos das fadas (para não citar mais que alguns elementos dos contos de Perrault). O que distingue o conto de fadas é uma certa escritura, não o status do sobrenatural (TODOROV, 2014, p. 60).

Os contos de fadas por inserirem nas histórias varinhas mágicas, princesas, fadas, etc. são facilmente confundidos com o gênero maravilhoso. Para Todorov é

mais uma variedade desse universo, e não pode ser considerado apenas como aquele que representa o gênero maravilhoso¹¹.

Todorov (2014, p.63) ressalta, que as variedades do “maravilhoso “desculpado”, justificado, imperfeito, opõe-se ao maravilhoso puro, que não se explica de nenhuma maneira”. Logo, é possível observar a peculiaridade dessa categoria que, apesar de ter uma “definição” possui alguns conceitos operacionais que podem ser examinados segundo as suas particularidades, ou seja, através dos aspectos marcantes na narrativa.

Na acepção do crítico espanhol David Roas, em seu estudo *A ameaça do fantástico - aproximações teóricas* (2017), o maravilhoso é aquele que reside em uma realidade aceita e que não coloca em foco a incerteza, de acordo com o autor:

Diferentemente da literatura fantástica, na literatura maravilhosa o sobrenatural é mostrado como natural, em um espaço muito diferente do lugar em que vive o leitor [...] O mundo maravilhoso é um lugar totalmente inventado em que as confrontações básicas que geram o fantástico (a oposição natural/sobrenatural, ordinário/extraordinário) não estão colocadas, já que nele tudo é possível – encantamentos, milagres, metamorfoses – sem que os personagens da história questionem sua existência, o que permite que seja algo normal, natural (ROAS, 2017, p. 33).

Roas diz que o mundo maravilhoso é um lugar inventado e por esse motivo não surge a oscilação por parte dos personagens, posto que nesse mundo tudo é possível. O sobrenatural do gênero maravilhoso é facilmente visto como uma lei natural, em outras palavras, não há uma hesitação ou choque esperado pelo personagem, ele lida com o mágico e o fantasioso como algo perfeitamente possível e não ver como algo absurdo como acontece no fantástico.

O mundo maravilhoso, de certo modo, se encontra em uma ordem na qual podemos compreender, assim como ocorre no fantástico, como muitos tipos de mundos possíveis. Porém, não escapa ao domínio do sobrenatural. É ele que vai funcionar como estrutura essencial do seu comportamento, pois o sobrenatural é o

¹¹ Todorov aponta três variedades de maravilhoso, são eles: o maravilhoso hiperbólico (fenômenos sobrenaturais são descritos de forma exagerada); o maravilhoso exótico (o espaço é desconhecido); o maravilhoso instrumental (instrumentos maravilhosos impossíveis na época descrita, como tapetes voadores, lâmpadas mágicas, cavalo que voa, etc. que depois são perfeitamente possíveis) e o maravilhoso cientista que hoje é chamado de ficção científica (o sobrenatural é explicado de modo racional, porém a ciência contemporânea não reconhece).

meio que vai desenrolar as “leis”, os fenômenos, os acontecimentos ou qualquer outra palavra que defina essa realidade.

Uma outra definição do gênero que vale salientar é o “realismo maravilhoso”, que seria um mundo semelhante ao nosso, que integraliza o irreal e o real. Segundo Chiampi (1980) para defini-lo, é necessário admitir a “poética da homologia”, isto é, de uma integração e equivalência absoluta do real e do extraordinário”. (Apud ROAS, 2017, p. 36). Conforme essa concepção, o realismo maravilhoso estabelece as conhecidas oposições natural e sobrenatural, em uma “única representação de mundo”. Dessa forma, no realismo maravilhoso não há uma ruptura entre os planos, e suas manifestações são inquestionáveis. Com isso, Roas (2017) ressalta:

É desse modo, então, que o realismo maravilhoso se distingue por um lado, da literatura fantástica, já que não se produz o enfrentamento sempre problemático entre o real e o sobrenatural que define o fantástico e, por outro lado, da literatura maravilhosa, ao ambientar as histórias em um mundo cotidiano até em seus mínimos detalhes, o implica um modo de expressão realista – por isso o termo “realismo maravilhoso” (ROAS, 2017, p. 37).

No mais, podemos entender, como leitor, que esse realismo maravilhoso é aquilo que pertence ao que conhecemos de realidade, dado que o mundo criado, na ficção, não é descolado das regras e leis da natureza humana. Nesse ponto, podemos ratificar o que Roas afirma, que se trata então de uma forma “híbrida entre o fantástico e o maravilhoso” (ROAS, 2017, p.38).

Vladimir Propp em *Morfologia dos contos maravilhosos*¹² afirma que “A divisão mais habitual dos contos maravilhosos é a que distingue os contos de conteúdo miraculoso, os contos de costumes e os contos sobre animais” (PROPP, 2001, p.9). Segundo o autor, o tratamento que os contos maravilhosos receberam, em um primeiro momento, foi mais por uma intuição dos seus pesquisadores. Esta classificação, para ele, parece tratar de uma divisão coerente, porém, no âmbito dos fenômenos maravilhosos, se questiona se estas considerações são suficientes.

Seguindo nessa linha de raciocínio, David Roas defende que a transgressão do fantástico provoca no leitor um profundo questionamento, porque o destino da personagem será inusitado. Esse “destino inusitado”, ocorre devido ao fantástico se alimentar do real, por ser profundamente realista. O autor esclarece o seguinte:

¹² Edição publicada pela copymarket.com Disponível em:
https://monoskop.org/images/3/3d/Propp_Vladimir_Morfologia_do_conto_maravilhoso.pdf acesso em:
 02/11/18

Para conseguir esse efeito é necessário estabelecer, em primeiro lugar, uma identidade entre o ficcional e a realidade extratextual. Mas não basta reproduzir no texto o funcionamento físico dessa realidade, que é condição indispensável para produzir o efeito fantástico; é preciso que o espaço da ficção seja uma duplicação do cotidiano em que está situado o leitor (ROAS, 2017, p. 25).

Ou seja, na visão do espanhol, o leitor deve reconhecer-se e reconhecer o espaço da ficção e, a partir dessa condição é que o fantástico vai acontecer, posto que para o leitor a situação vai gerar inquietação e gerar um conflito no mundo conhecido como natural.

Para o autor, a literatura fantástica é o gênero que não funciona sem o sobrenatural, mas que para o relato acontecer o cenário deve ser semelhante ao que o leitor habita, porque esse espaço será invadido por fenômenos desestabilizadores e inquietantes que irão ameaçar o natural. Por esta razão, esse sobrenatural vai surgir sempre como algo que ameaça o real. Roas ainda ressalta, que o fantástico é o gênero irreduzível, ele não pode ser inserido em nenhuma lei de conhecimento e que o leitor possui papel fundamental nessa condição, pois é ele que vai confrontar os acontecimentos extraordinários.

Em entrevista à revista Usp, David Roas esclarece a importância do leitor para o efeito do fantástico:

Como decía antes, sí, es indispensable tener en cuenta la recepción del lector, porque el efecto de lo fantástico va dirigido fundamentalmente hacia él: el fenómeno imposible no tiene otro objeto que hacernos cuestionar nuestra idea de realidad (extratextual)¹³ (ROAS, 2017, v 7, p. 18).

Conforme o pensamento do autor, o efeito do fantástico é direcionado fundamentalmente para o leitor e que o fenômeno impossível não tem outro objetivo a não ser nos fazer questionar a ideia de realidade (extratextual). Por esse motivo, este possui importante papel na sua produção. Considerando a relevância do leitor nessa categoria, vale fixar as considerações de Roas no que se refere ao tema do medo na literatura fantástica. Em contraste ao ponto de vista de Tzvetan Todorov que considera mais como um efeito estético e, que apesar de estar ligado ao fantástico, o medo não é condição necessária do gênero. Quanto ao sentimento de medo, o

¹³ ROAS, David. Entrevista concedida a Flávio García e Marisa Martins Gama-Kalil. LITERARTES, São Paulo; v. 7, p. 18, 2017 – Disponível em: www.revistas.usp.br/literartes/article/view/141486/137218

espanhol defende que esse é um aspecto fundamental para a permanência do gênero fantástico. Nesse sentido, Roas esclarece:

Outro problema interessante: como distinguir medo, angústia, terror, horror, inquietação ...? Reconheço que, por conveniência (não preguiça), uso o termo "medo" como sinônimo de todos os termos mencionados em sua pergunta em relação àquele impacto emocional sobre o receptor, e "medo metafísico" de me referir ao medo exclusivo do fantástico. (Não existe em outros gêneros ou categorias), diretamente ligado, como eu disse, ao impacto intelectual que gera a irrupção do impossível dentro de um quadro de realidade que reflete o mundo em que vivemos (ROAS, 2017, v. 7, p.20, tradução nossa).

O autor esclarece que reconhece o termo “medo” mais por conveniência e que utiliza-o como sinônimo em relação aos outros termos (inquietude, terror, horror, etc.). Esses evidenciam o impacto emocional causado ao leitor e salienta que o medo metafísico é exclusivo do fantástico, pois é este que provoca a irrupção do impossível dentro do espaço real. Ademais, salienta que o medo é a condição necessária para o fantástico, além da hesitação diante do evento insólito. Essa ruptura na realidade, ruptura desconhecida, gera o medo e por isso ameaça o real. Ainda segundo o autor, o medo será experimentado tanto pelo leitor quanto pelo personagem. *Nos Labirintos do medo: Estudos sobre o método de ficção* a pesquisadora Marisa Gama-Kalil chama atenção para a noção desse termo:

Roas explica que o medo sobrevém de um perigo real ou imaginário e adverte, outrossim, que há distinção entre o medo e a angústia. Elucida com base em Delumeau, que concernem ao medo o temor, o espanto, o pavor, o terror; e a angústia, a inquietude, a ansiedade, a melancolia. O medo relaciona-se ao conhecido; a angústia ao desconhecido. O medo tem um objeto determinado, a angústia não tem, e, em função disso, ela é mais difícil de tolerar do que o medo (GAMA-KALIL, 2018, p. 23).

Por conseguinte, ainda que o medo e angústia sejam sentimentos que possuem suas singularidades, eles também se interligam. E por esse motivo, somos levados a inferir o uso dos termos como sinônimos¹⁴ (citado acima). David Roas em sua concepção de fantástico atribui “lo fantástico suscita la perplejidad tanto del personaje como del lector a los que obliga a buscar una explicación, um sentido a lo que ocurre” (ROAS, 2018, p. 30). Assim, para o estudioso espanhol o medo seria o

¹⁴ Sé que mi apuesta por el término miedo puede resultar problemática dada la confusión que se produce en el uso habitual que se da a este concepto y a otros considerados sinónimos: terror, inquietud, angustia, horror, aprensión, desconcierto... (ROAS, op. cit., p. 28).

método que obriga, tanto personagem como leitor, a buscar uma explicação para os acontecimentos que manifestam uma impressão estranha ou incomum e, por esta razão, o medo é uma condição necessária para a criação do fantástico.

As noções de fantástico, maravilhoso e as demais terminologias existentes, são frisadas de acordo com a concepção de cada autor e crítico do assunto. Por esse lado, muitas vezes as denominações teóricas, das que apenas apresentamos aqui, por mais semelhantes que pareçam ser, levando em consideração alguns pontos de vista, em alguns aspectos, os estudos ao longo dos anos, desde as primeiras manifestações literárias dessas categorias, passaram por uma considerável mudança quanto aos seus sentidos. Ao longo dessa discussão, acreditamos que através do efeito que uma narrativa, desse universo literário, causará no leitor, será o meio pelo qual essa identificação poderá ser mais clara. Conforme Propp (2001):

Não cabe dúvida que os fenômenos e os objetos que nos rodeiam podem ser estudados, quer do ponto de vista de sua composição e construção, quer do ponto de vista de sua origem ou dos processos e alterações a que são submetidos. Há outra evidência que não necessita de demonstração: não se pode falar da origem de um fenômeno, seja ele qual for, antes de descrevê-lo (PROPP, 2001, p. 9).

Eis alguns dos muitos caminhos que podemos seguir para chegar a uma certa interpretação desses planos que transcendem, o que conhecemos de leis naturais. Torna-se necessário, apenas, nos atentarmos para o que Propp explica em relação a primeiro descrevermos o fenômeno para então poder falar sobre ele.

Como se depreende, de um rápido exame, dos conceitos que acabamos de expor, tentamos resumi-los desse modo para melhor compreensão a respeito dessas temáticas, com intuito de relacionarmos a composição dos conteúdos e a forma de abordagem do capítulo VII do romance escolhido. Apesar das divisões, o que fica claro é que essa literatura “fantasiosa” vai sempre imprimir determinada característica de um ou de outro gênero.

3 DALCÍDIO JURANDIR: PAINEL LITERÁRIO E BREVE CONTEXTUALIZAÇÃO DO ROMANCE TRÊS CASAS E UM RIO

Nasceu e cresceu em Pontas de Pedras, na Ilha do Marajó estado do Pará, Dalcídio Jurandir Pereira Ramos (1909-1979), um dos grandes nomes da literatura paraense. Ficou conhecido por ganhar premiações importantes da Literatura Brasileira, como: O prêmio *Vecchi-D. Casmurro de Literatura* no ano de 1940 com a obra *Chove nos campos de Cachoeira*. Publicado um ano depois do concurso, esse foi o primeiro romance do projeto literário cujo o autor seguiu por quase 40 anos. Segundo Nunes (2007) Jurandir ainda venceu o mesmo concurso com duas obras: *Chove nos campos de Cachoeira*, em primeiro lugar e, *Marinatambalo* (que mudou para Marajó), em terceiro; Em 1972, recebeu o prêmio *Machado de Assis*, pelo conjunto da obra, concedido pela Academia Brasileira de Letras. Em 1973, a Assembleia Legislativa do Estado do Pará, concedeu-lhe o título honorífico de Honra ao Mérito, pelos serviços prestados como escritor e jornalista. Em janeiro de 1979, recebeu uma medalha do Conselho de Cultura do Pará.

Entre os anos de 1941 e 1978 publicou onze romances em que dez compõe o chamado Ciclo Extremo-Norte, são eles: *Chove nos Campos de Cachoeira* (1941); *Marajó* (1947); *Três casas e um rio* (1958); *Belém do Grão Pará* (1960); *Passagem dos Inocentes* (1963); *Primeira Manhã* (1967); *Ponte do Galo* (1971); *Chão dos Lobos* (1976) e *Ribanceira* (1978). Em 1959 publicou o romance *Linha do Parque*, único romance que não integra o ciclo, pois narra as lutas de classes operárias da região sul país.

Um fato curioso no trajeto literário de Dalcídio, é que no período em que publicou suas obras, de 1941 a 1978, o romancista não teve muitos problemas com a censura¹⁵ por ter iniciado e terminado seu movimento sob regimes ditatoriais: de Getúlio Vargas (1937-1945) e do regime militar (1964-1984). Para Furtado (2002) embora Dalcídio tivesse uma militância política, impõe esclarecer que o escritor pertencia ao Partido Comunista e voz ativa dentre a intelectualidade considerada de

¹⁵ A filiação ao partido comunista e a adoção do realismo socialista como enunciação de seus romances, está distante da ideia de se reduzirem à “panfletos ideológicos”. Por consequência, às suas convicções políticas, o autor descobriu sua veia jornalística e apoiou-se a ela como um meio para sobreviver, e daí iniciou seus trabalhos na revista *Diretrizes*, do Partido Comunista Brasileiro.

esquerda na região, dialogando com nomes como o de Bruno de Menezes, Jacques Flores, Jorge Amado, Zélia Gatai, Guimarães Rosa, Cecília Meireles, dentre outros.

Dalcídio Jurandir foi muito premiado em vida, mas não teve grande reconhecimento como outros autores, que surgiram no cenário literário brasileiro da sua época. Apesar de, os seus romances tratarem de temas de caráter universais, o marajoara, por muito tempo, foi classificado como um escritor do “regionalismo menor”, já que o panorama amazônico com o seu povo singular é o pano de fundo das suas narrativas. Acredita-se que o “não sucesso” de Jurandir se deve ao fato de seu trabalho ter sido pouco divulgado e mal circulado, como afirmam Santos; Furtado (2016):

Dalcídio Jurandir reclamava e reivindicava a falta de incentivo às publicações dos escritores menos favorecidos, por parte dos governos locais, que, segundo ele, só apoiavam os artistas de fora, afirmando que a geração a que ele pertenceu foi de artistas sem condições financeiras, logo com muitas dificuldades para publicar seus livros e, inclusive, para sobreviver. A expressão “Geração do Peixe Frito” é denominada dessa forma uma vez que, o escritor marajoara compara os escritores de sua geração com aquelas pessoas que trabalham em emprego mal remunerado e, por isso, compram o peixe para comerem-no frito. Este era o tipo de alimentação de menor valor aquisitivo na época (SANTOS; FURTADO, 2016, p.04).

Conforme Costa; Nunes (2016) “Academia do Peixe Frito”, foi uma assembleia composta por 13 intelectuais, em sua maioria negros, pobres e autodidatas, que discutiam questões de cunho político, cultural e social de Belém na primeira metade do século XX. Contrapondo-se ao clima “europeizado” da época, seus encontros ocorriam nas barracas do mercado do Ver-o-Peso¹⁶ onde a cachaça e o peixe-frito eram seus aperitivos. O grupo deixou uma vasta obra literária e jornalística, que contribuíram para sedimentar um olhar sobre a cultura amazônica.

Dalcídio conseguiu publicar suas obras com o que obteve de reconhecimento de um público restrito e, apesar de ter sido uma tarefa árdua, não deixou de construir uma estética romanesca exótica que representou a cor local e que reproduziu a linguagem cabocla com sensibilidade e sedução. E além dessa representação cultural do território amazônico paraense, denunciou os dramas reais daqueles que habitam as beiradas dos rios, os chamados por ele de “minha criaturada de pé no chão” (NUNES, 2007, p. 54).

¹⁶ Maior mercado livre e ponto turístico e econômico de Belém do Pará.

Em 1928, Jurandir abandonou os estudos e viajou para o Rio de Janeiro onde trabalhou como lavador de pratos e sem receber remuneração atuou como revisor da revista feminina *Fon-Fon*. Ao retornar à Belém em 1931, assumiu serviços de cargos públicos e começou a colaborar com a imprensa paraense, nos jornais *Imprensa Popular* e *O Estado do Pará* e nas revistas como *A Terra Imatura* e *A Semana*¹⁷.

No geral, o contexto literário do marajoara é marcado por um movimento expressivo através do chamado “Ciclo Extremo-Norte”. O ciclo marca a trama de Alfredo, um menino mestiço de pai branco e a mãe negra, distintos culturalmente, que sonha em estudar na grande Belém. A série de romances não se deslocam dos aspectos sociais e econômicos ocorridos na região norte, ou seja, não se desarticulam dos eventos da década de 20 a 30 do nosso contexto histórico. Segundo Furtado (2015):

A trajetória de Dalcídio Jurandir em nossa literatura é no mínimo, curiosa: iniciada em 1930, sob a ditadura de Vargas, e concluída em 70, sob a ditadura militar pós-golpe de 1964; apesar de laureada com quatro prêmios, amargou um quase ostracismo na crítica acadêmica e nas histórias literárias brasileiras. Quando de seu surgimento, seu nome é alinhado entre outros autores menores e continuadores de nossa produção romanesca de 30; na década de 70, na qual publicou cinco romances, passou ao largo dos autores considerados renovadores e representativos, como Ignácio de Loyola Brandão, Ivan Ângelo, Antônio Torres (FURTADO, 2015, p. 193).

O cânone literário brasileiro que aspira a englobar uma lista de autores e obras considerando-as modelos de referência que devem ser estudadas e preservadas, em um primeiro momento, não percebeu o juízo de valor dos romances de Dalcídio Jurandir, por isso muitos críticos teceram vagos comentários sobre a sua literatura. Todavia, essa recepção foi aos poucos se modificando devido aos estudos levantados, principalmente, pelos professores e críticos da região norte, como afirma o professor e pesquisador Paulo Nunes em sua tese *Útero de areia, um estudo do romance ‘Belém do Grão Pará’, De Dalcídio Jurandir*.

Apesar da recepção de suas obras em primeiro instante terem sido consideradas algo de menor valor, é possível verificar que sua expressão “típica” ganhou ritmo e um espaço importante para o cenário da Literatura Brasileira. Suas

¹⁷Furtado, Marlí Tereza. Dalcídio Jurandir e o romance de 30 ou um autor de 30 publicado em 40. *Teresa revista de Literatura Brasileira* n.16; São Paulo, 2015. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/teresa/article/download/115425/113035/> Acesso em: 10/07/2018

narrativas são carregadas por uma linguagem que traz a essência do popular, do nortista e apresenta ao mundo o espírito de um autor singular e genuíno.

Fato curioso, que vale ser citado, é a informação em uma carta de Nunes Pereira¹⁸, que evidencia o quanto Jurandir era “zeloso” com os seus escritos. Ao finalizar suas narrativas tomava o cuidado de buscar um especialista para que revisasse seu texto, mas com o cuidado de manter os traços estilísticos intactos, marcas específicas do autor e do movimento literário que o país vinha passando, especificamente, a segunda fase modernista. O professor Paulo Nunes apresenta um trecho da carta de Dalcídio ao amigo Nunes Pereira, sobre *Três casas*:

...Dei o ‘Três Casas’ a uma senhora amiga para fazer a acentuação ortográfica. Ela leu e disse – trata-se de uma professora e leitora de bom nível de leitura – que entre outras qualidades está a de que a leitura prende do começo ao fim e que gostou mais dele do que de ‘Marajó’ (NUNES, 2007, p. 124).

O autor esclarece que, talvez Jurandir fosse consciente de suas limitações e por esse motivo tinha preferência em revisar seus textos e confiá-los aos amigos próximos ou aos profissionais especialistas no estudo da gramática da Língua Portuguesa. Por conseguinte, isso implica dizer que, embora houvesse esse cuidado com a escrita final de seus romances, não significa que esse cuidado não lhe trouxe alguns problemas com as publicações.

Como se depreende, é possível identificar Dalcídio como pertencente à segunda geração modernista, que vai de 1930 a 1945, que nos traz escritores como Jorge Amado, Rachel de Queiroz, José Lins do Rego e Graciliano Ramos. Mesmo havendo uma dificuldade em enquadrar a obra do romancista, é possível verificar essa aproximação, pois a produção inicial do autor coincide ao momento de consolidação do movimento modernista.

É importante destacar, a beleza metafórica de suas obras e a forte identificação com algumas conjecturas do modernismo. Segundo Coutinho (2001) o movimento trouxe temas como a liberdade estética que rompeu com o tradicionalismo e enalteceu a independência nacional e cultural, apresentou a essência e a voz popular e deu

¹⁸ Manoel Nunes Pereira (1892-1985) foi um antropólogo e ictiólogo que passou a maior parte do tempo na cidade de Manaus e, que ao lado de escritores como Benjamim Lima e José Chevalier, foi um dos fundadores da Academia amazonense de Letras.

tanto a literatura quanto a todos “os setores” a redescoberta das várias faces de um Brasil na sua versão original.

Essas características, estão presentes nos romances do marajoara e por esse ângulo é possível inserir o escritor como um espírito inovador, que surge a partir da Semana de Arte Moderna de 1922. Na ressalva de Nunes (2007):

[...] a obra do Extremo Norte, ou pelo menos parte dela, tem identidades com a geração do romance de 30 do nosso Modernismo, devido, principalmente, a algumas recorrências temáticas, a saber: a preocupação com a denúncia social, a amostragem do espaço local, enriquecido pelos dramas vividos pelas personagens, o que dá um tom universalista à literatura produzida naquele momento por um expressivo grupo de escritores, que assim podem ser chamados de “engajados” (NUNES, 2007, p. 127).

Os elementos do movimento modernista como o “sentimento de brasilidade” (COUTINHO, 2001 p.283), que podemos identificar em Dalcídio Jurandir é sua preocupação em evidenciar as raízes mais profundas do homem amazônico e trazer à tona os retratos de um povo comum. Portanto, ao lado dos negros, dos indígenas, dos operários, está também o caboclo ribeirinho, retratado pela primeira vez como protagonista na arte e na literatura com as mesmas funções sociais e políticas ante a sociedade.

Nessa perspectiva, é visível perceber a preocupação em retratar a cultura popular e, mais precisamente, acentuar as mazelas sociais da região norte do país que refletem a decadência pós-ciclo da borracha. Não há intenção, por parte do escritor em narrar “o processo em andamento da queda do ciclo da borracha nem a passagem de um modo de apropriação da terra a outro, ou de um modelo econômico a outro” (FURTADO, 2015, p.248). O ciclo romanesco desnuda a face de um período econômico cuja queda deixa a marca da ruína naqueles que habitam o cenário que desencadeou uma das mais importantes atividades econômicas do país, por quase meio século, que na Amazônia foi responsável apenas por um pequeno período faustoso, no qual, segundo a autora, “uma minoria chegou a acender charuto com dinheiro”. Benedito Nunes elucida muito bem essa projeção:

A passagem e o meio já se tornam em Dalcídio estados interiores, distantes da tendência objetivista do romance documental como de teor naturalista, do século XIX, predominante em Inglês de Sousa [...] O meio ambiente passa a ser antes de tudo uma recriação poética do romancista (NUNES, 2012, p. 391).

Diante disso, verificamos que a literatura de Jurandir surge com a voz daqueles que estão a margem, que marcam o fracasso e a pobreza de modo grotesco, mas que por outro lado, são personagens que compõe a paisagem amazônica na sua forma “nua”, sem romantismo exacerbado. Isso, implica dizer que as relações retratadas, embora, façam parte de textos ficcionais, não deixam também de representar fatos de uma realidade social. Para melhor entendermos, faz-se necessário retomarmos as palavras de Furtado (2002):

Graças à deglutição das dicotomias local x universal, popular x erudito, urbano x rural, Dalcídio conseguiu reconstruir de maneira intimista e poética o processo de decadência (mas também de resistência) de uma região e de seus habitantes, causado pela ganância do capitalismo aliado a uma estrutura arcaica de relações sociais (FURTADO, 2002, p.253).

Percebe-se, aqui, que a professora Marlí Furtado explana a capacidade de Jurandir de constatar tais dicotomias através de uma visão limpa e realista perante a realidade amazônica. Sua compreensão e interpretação diante do drama de “sua gente” não desconsidera as condições históricas, ainda que se atente a um mergulho na subjetividade e ao imaginário do povo comum.

Ainda, podemos ratificar pela afirmativa de Pedro Maligo¹⁹ em seu artigo *Ruínas Idílicas: a realidade amazônica de Dalcídio Jurandir* (1992) que as obras de Dalcídio Jurandir concebem uma “tentativa de afastar-se do discurso tradicional, o qual o autor compara à velha ordem econômica cujas consequências devastadoras ele denuncia continuamente até o último romance do ciclo” (MALIGO, 1992, p. 49).

É importante realçar, que o estilo do autor de acordo com Nunes (2007), se atrela a chamada aquonarrativa, isto, devido a uma representação mais “encharcada” nos três primeiros romances do ciclo. Segundo o autor “[...] observa-se uma tendência de o escritor vestir cenas, personagens e situações na paisagem líquida da Amazônia” (NUNES, 2007, p.105). Essa característica reforça o plano simbólico na poética do escritor marajoara, pois não se trata somente de um elemento comum da região amazônica, mas que a presença das águas acentuam estados de devaneios, de angústias, de imaginação e sonhos.

As interpretações das águas nos textos de Jurandir são distintas de uma obra para outra. Isso ocorre devido às diversas situações que acontecem de forma

¹⁹ Professor no departamento de idiomas em Columbus State University, Columbus, GA.

progressiva ao longo de todo o ciclo romanesco. Esse “encharcamento” de acordo com Nunes (2007), traz como resultado a verificação da experiência de espaços ficcionais humanizados nos quais as personagens confrontam a natureza ou se moldam a ela.

Desse modo, observa-se que a escrita do autor é uma escrita atenta que movimentava o espaço geográfico e reúne aspectos significativos e simbólicos aos elementos da natureza. Como acontece com o carocinho de tucumã que acompanha a saga de Alfredo desde a infância até a vida adulta. Ou seja, as crenças, os valores, as superstições são elementos-chaves na ficção de Dalcídio Jurandir.

Assim, somos levados ao terceiro romance do ciclo, *Três casas e um rio* do escritor marajoara, publicado após dezessete anos do primeiro romance. É o livro que pode ser lido de forma aleatória ou autônomo a série. O pano de fundo da narrativa é a Amazônia e os mistérios que permeiam esse cenário. A configuração da obra se atrela em várias temáticas, dentre elas; às de cunho social e as que correspondem às temáticas que pertencem ao imaginário.

Na narrativa, o leitor é levado para Cachoeira do Arari no início dos anos de 1920, onde o narrador apresenta uma vila entre os campos que é banhada pelo rio. Cenário também marcado pela criação de gado, da pesca, de poucas caças e porcos magros. No enredo de TCR acompanhamos o drama de Alfredo, um menino de onze anos, que desenvolve uma complexa construção interior. O chalé da sua família é um espaço de conflitos e desgraças, podemos citar: A morte do seu irmão Eutanázio e de Mariinha, o drama alcoólico de D. Amélia e a falta de dinheiro, mesmo com o cargo importante de Major Alberto Coimbra. Destarte, temos um romance de panorama social, econômico e psicológico. Esse terceiro volume da série apresenta também Lucíola Saraiva, “solteirona virgem”, que tece por Alfredo um grande sentimento de posse e Edmundo Menezes que aparece como o último proprietário e descendente de uma família de latifundiários, que no ano de 1910, viveu um grande período de riquezas no auge do ciclo da borracha.

Um dos realces do romance traça a relação do imaginário com a realidade dos nativos marajoaras, que desenvolve um aspecto peculiar de uma cultura cujas crenças não são apenas crenças, mas são aquilo em que o povo admite como uma realidade verídica. A “afinidade” desse homem nativo da Amazônia com os seres que pertencem a uma realidade outra é tão “íntima”, se cabe assim dizer, que abre caminho para uma

discussão por um viés mais filosófico, conforme essa relação se entrelaça ao longo de toda a obra.

Nessa obra, as temáticas rodeiam o protagonista Alfredo, filho de mãe negra de cultura popular e pai branco de cultura erudita, que sonha em estudar em Belém e que acaba sofrendo uma crise identitária. Apoiada nessas tensões, a narrativa tece todo o processo de sofrimento do menino. Esse é o romance que retoma a saga de Alfredo e o seu desejo de ir estudar em Belém. Como afirma Furtado (2002):

Três casas e um rio retoma a saga de Alfredo, na luta junto à família, para ir estudar em Belém. E ele o 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, com alguns conflitos resolvidos, e pronto para o encontro com a musa Belém (FURTADO,2002, p.69).

Outro ponto importante, tratando-se de personagens, o terceiro livro do ciclo não traz grandes novidades, a maioria do elenco dos dois primeiros romances permanece em *Três casas e um rio*, principalmente, por se tratar de um espaço “pequeno”, que é a Vila de Cachoeira do Arari. Os personagens que ganham um maior destaque no enredo, como citamos acima, além de Alfredo, são D. Amélia, Major Alberto, Mariinha, Lucíola Saraiva e Edmundo Menezes. Todo o contexto do romance gira em torno da ascensão do menino.

A narração remonta três planos que se entrecruzam, como diz Marlí Furtado, que são: o da realidade ficcional, o do imaginário popular que traz as lendas e mitos e o da simbologia, no qual os elementos, como o rio, marcam fortes significados. Esses laços, apontam o testemunho de uma narrativa cujas imagens são montadas ao longo que cada um desses aspectos constroem, a partir do espaço, um movimento que, ora dá atenção para a descrição do ambiente e dos personagens e ora intensifica os dramas e conflitos que se sobressaem ao longo de cada capítulo.

Verifica-se esses aspectos, a partir do primeiro capítulo onde o narrador faz uma apresentação detalhada do cenário, que é a vila localizada na Ilha de Marajó. As primeiras linhas da narrativa se aproximam de um realismo clássico, como aponta Furtado (2002). Observamos a passagem:

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 em plena baía marajoara (TCR, 2018, p. 15).

Em seguida, o narrador passa ao perfil do personagem Major Alberto Coimbra no qual faz uma longa descrição, que evidencia as características de um homem branco de cargo importante na região e que representa a figura culta no romance. Como afirmar Leal (2008):

O pai de Alfredo representa a erudição, conhecimento de mundo europeizado, é através desse personagem que os moradores do chalé recebem notícias do mundo. Ele, para os moradores de Cachoeira, é “um homem de representação”. Entretanto, mesmo com esse acúmulo de conhecimento, M. Alberto sente-se um indolente, visto que não está em um emprego que lhe ofereça certa liberdade financeira (LEAL, 2008, p.64).

Major Alberto, apesar de possuir a bagagem de uma cultura muito diferente da cultura local e possuir uma aversão as tradições populares da região, preza por conservar o *status* de uma família com uma condição financeira mais favorável que as demais, embora a realidade no espaço do chalé onde vivem não se enquadre com a imagem que o pai de Alfredo preserva. No mais, para o menino, todo o conhecimento transmitido pelo pai o encanta e ao mesmo tempo estabelece um dualismo quanto a sua identidade, já que a mãe é negra representante da sabedoria popular e quase analfabeta.

Posteriormente, aparece Alfredo ainda menino brincando de pescar entre as fendas do assoalho. Como aponta Furtado (2002) o narrador, nesse primeiro capítulo, apresenta um ambiente tranquilo, podemos inferir uma certa musicalidade e lentidão junto ao tempo em que se inicia a obra; o tempo das enchentes do mês de Março. Referente ao narrador, diz Leal (2008):

O narrador onisciente ora apresenta aspectos externos da vida dos personagens ora exterioriza os pensamentos dela, à medida que os conflitos individuais surgem, segundo a tipologia de Norman Friedman. Nota-se que é um narrador com liberdade de “narrar à vontade”, de acordo com Jean Pouillon, a percepção adotada pelo narrador é “visão por trás” (LEAL, 2008, p. 21).

A autora afirma, que há na posição do narrador uma oscilação, pois assume a narração com a postura de quem conhece todos os detalhes da trama tendo conhecimento sobre seus personagens, desde sentimentos, emoções e pensamentos, por isso faz intromissões utilizando-se da primeira pessoa. Essa voz narrativa apresenta aos poucos a realidade do ambiente marajoense no primeiro

capítulo, que é o mais denso da obra. Como remete Nunes (2007, p. 104) “Curiosamente, o narrador dos três primeiros romances, encenados no interior do Pará, extrapola os limites diegéticos e, camaleonicamente, aporta em Belém, quando se ajusta”.

Não obstante, essa primeira parte de apresentação de uma atmosfera lenta e serena será a forma, de clima tranquilo, que dá início aos dramas e as ruínas dos personagens. Nos quatorze capítulos não titulados, o narrador vai explorar o espaço central do romance, que é a Vila de Cachoeira do Arari e aprofundar os conflitos, medos e aflições do cotidiano de seus moradores.

Retomando a análise do protagonista, observa-se que o seu conflito identitário, as incessantes brigas no chalé, a descoberta do alcoolismo de sua mãe D. Amélia, as mortes de seus irmãos e o desejo de alcançar Belém, desencadeiam em Alfredo pressões que o sobrecarregam e geram um surto, ápice de todo esse caos, que acaba levando o menino à fuga para um lugar misterioso.

É preciso marcar, que o caráter imaginário abriu caminho para interpretações que vão além de um simples método fictício, de inserir algo mágico em uma narrativa, uma vez que fundamentam aspectos ideológicos de um grupo de indivíduos que a partir de uma inquietação buscam, no imaginário, uma forma de justificar determinados acontecimentos fora do plano compreendido como real.

Dessa forma, o homem ribeirinho sofre influência do local onde mora, já que a natureza é a principal responsável por desencadear as crenças populares. Uma outra relação importante, a ser citada, é o discurso ficcional da obra, que abarca toda a estética do romance, visto que possui uma condição que pode ser entendida como algo que pertence ao gênero do Maravilhoso e do fantástico. Segundo Furtado (2007) “[...] Interessante toda via que este é o 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”²⁰.

Por isso, o texto dalcidiano não traz apenas um “recurso” que evidencia uma forte característica da região amazônica, mas também, evidencia e/ou denuncia por trás desse aspecto cultural, as mazelas sociais que são diluídas nos dramas dos

²⁰ Ver em Rev. Moara. Belém n 27 p 186-215 jan/jun, 2007. Disponível em: <https://periodicos.ufpa.br/index.php/moara/article/view/3343>

personagens. A visão de Amazônia, no texto de Jurandir, não se apresenta apenas como palco de crenças e misticismos, mas aponta a face real por trás dessa natureza.

Como afirma Pedro Maligo:

Um dos principais eixos que orienta a representação da Amazônia em Jurandir é o tempo. Se, para fins de análise, divide-se tal eixo em tempo material e tempo idealizado, subdividindo-se cada qual em passado e presente, nota-se que tais unidades mantêm uma relação assimétrica, de vez que o elemento correspondente ao passado idealizado recebe pouca atenção (MALIGO, 1992, p.3).

A visão do autor esclarece que o contexto central de Dalcídio é a vida do homem que vive nas palafitas das beiradas do rio, por conseguinte, o tempo material a qual se refere é o tempo em que os episódios e traços dessa gente são narrados revelando uma difícil realidade social e econômica. Ainda, ressalta que um “subtema” é desenvolvido dentro da narrativa, dado que o desejo do personagem principal é sair da vila de Cachoeira e a maioria das cenas sempre retornam a essa temática. Essa inquietação, constante, obtém a forma de uma “transformação mágica da realidade presente em um futuro idealizado” (MALIGO, 1992, p.4). Em outras palavras, a composição temporal harmoniza os assuntos de cunho social e o tempo presente e que as idealizações e desejos de Alfredo resultam em um tempo idealizado.

3.1 A Simbologia na obra

Para melhor compreender a obra de Dalcídio, faz-se necessário investigar a forma como se dá a configuração simbólica em todo o enredo de TCR. Por esse ângulo, iremos notar como o rio, o caroço de tucumã, o pedaço de tecido preto no momento de cegueira do protagonista tornam-se símbolos importantes dentro do texto. Uma forma de refletir sobre o assunto é lembrar, que o espaço ficcional concedido é um dos fatores chave para compreendermos o primeiro sentido desse operador no romance. Antes, vale a reflexão quanto ao conceito de real de Ivete Walty, que diz:

O real é o fruto de um processo de relações do homem com outros homens e com a natureza. Os valores sociedade se distinguem dos valores de outra, o real de um povo se distingue do real de um outro, dependendo de suas relações socioeconômicas (WALTY, 2001 p.19).

Disso, podemos inferir que o real será um conceito muito distinto de uma sociedade para outra, o que significa que esse termo é compreendido de maneira muito específica em cada civilização. Logo, os romances que compõem o ciclo Extremo-Norte são a forma escrita, através da poética, da representatividade de um real capturado pelos olhos de um autor sensível e jeitoso a crítica da “paisagem exata” como diz Câmara Cascudo.

A obra, aqui destacada, por se tratar de uma ficção, possui no enredo elementos que se agrupam às significações simbólicas. Visto que toda a representação sociocultural, de modo geral, de *Três casas e um rio* é composta por tais aspectos. Vejamos a passagem do primeiro capítulo:

O menino espiava: o rio, com efeito, chegara até o assoalho, crescendo e em sua escuridão poderia, de súbito e silenciosamente desaparecer o chalé. Também o rio pela mesma fenda, espiava o telhado que dava para a despensa, aquele alguidar cheio d'água para apanhar as caturras à luz do candeeiro na mesa de jantar (TCR, 2018, p.18).

A relação do menino com o rio, em toda a narrativa, funciona como um marcador na vida de Alfredo por estabelecer uma relação que vai além da mera afinidade. O rio dá ritmo na trajetória do personagem e evidencia seus dramas, seus desejos, seus medos e é aquele que vai auxiliá-lo no momento de suas crises. As águas do Arari movimentam toda a sensibilidade do jovem cujo sonho é estudar na cidade de Belém. Desse modo, é nítido observar que o rio, além de ser a principal via de acesso da comunidade ribeirinha, ele também se torna um símbolo que fertiliza mais do que as terras a sua volta, ele se transforma em um grande fluxo de significações.

Para Maligo (1992):

[...]Sem dúvida, embora seja possível propor uma leitura psicanalítica da interação de Alfredo com o rio, em meu estudo pretendo apenas ilustrar dois aspectos do rio enquanto símbolo. No caso de Alfredo, a função prática do rio como via de transporte é desde logo relegada a segundo plano devido à importância da dimensão mágica que lhe é atribuída como a única via de escape possível de Cachoeira (veja-se a exemplo de *Três casa e um rio*). Consequentemente, para Alfredo em especial, o rio transforma-se numa entidade viva, que combina um elemento mítico (representado pelo poder de interferir no destino das pessoas) com uma função simbólica (pois representa o espaço do desejo) (MALIGO, 1992, p.7).

Pelo que se pode perceber, o estudo de Pedro Maligo ressalta a importância de se considerar o rio como um elemento simbólico, já que na trama acentua-se o

desejo do menino Alfredo em sair da pequena vila de Cachoeira. O autor considera que o rio abarca essa significação porque adquiri o papel personificado que traz a lume “um estado de espírito”. E, em especial, para o protagonista do ciclo essa representação é ainda mais forte, em razão de espelhar, profundamente, a sua subjetividade, isto é, a relação íntima construída entre o menino e o rio estabelece uma condição que realça e completa o sentido da sua trama.

A representação das águas, nas obras de Dalcídio, acarretam não só a ideia de espaço, mas funcionam como algo que rege e movimenta a vida do ribeirinho²¹. O Rio, além de ser determinante no modo de vida da população, também aguça o imaginário popular.

É nítido, que o universo retratado nos textos do marajoara representam poeticamente um universo encharcado e mergulhado na essência cultural do homem amazônico. Esse caráter aquático, conforme Nunes (2007), estabelece uma singularidade na compreensão de toda a série Extremo-Norte, pois implica em inúmeros sentidos e significações relacionados com as condições de vida cotidiana no Marajó e ao mundo sobrenatural criado a partir desse contato.

“Olhou o rio que se fechava na curva como se lhe dissesse: Por mim não sairás de Cachoeira” (TCR, 2018, p.256). Aqui, observamos, a forma como rio torna-se um símbolo relevante, em especial, para Alfredo que estabelece uma afinidade com o rio desde o primeiro livro. Por isso, torna-se símbolo de uma libertação e ganha, ao longo da saga do menino, uma personificação e/ou humanização. No trecho: “Na manhã seguinte, decidiu fugir novamente com toda a segurança, mas pelo rio, com um rumo certo: Belém (TCR, 2018, p.343), nessa passagem observa-se que o rio é para o menino a sua válvula de escape, o ‘único’ meio no qual alcançara a tão sonhada Belém.

Em consequência, é notável observar o rio como símbolo que transborda múltiplos significados. É o elemento que se movimenta, que enche e esvazia diversas situações, assim, diferencia-se do chalé que é um espaço fixo, onde para o rapaz era uma “ilha de atribulações e ódios em meio do campo adormecido sobre o rio” (TCR,

²¹ INUSTROZA, Fernandez. Marajoando nas águas do fogo. Dissertação (Mestrado). Campinas, Sp: Unicamp: IEL, 2005. p. 45. Disponível em:

2018, p.253). Essa relação íntima contempla no menino o forte desejo de fugir da sua realidade, daí as águas do Arari serem um meio de escapar de situações turbulentas. Nesses trechos é possível verificar que o rio é sua principal via de acesso para alcançar a tão sonhada Belém. Segundo Inustroza (2005), pensar nesse elemento, dentro da narrativa, é chegar no valor que a paisagem amazônica produz para a vida humana, em termos gerais, este é um sistema natural que propicia, favorece e sustenta o caos que é o ser humano.

Convém destacar, que no texto ficcional do marajoara a expressão do real e do imaginário do rio se completam. Segundo Maligo (1992, p.54), “consequentemente, para Alfredo em especial, o rio transformar-se numa entidade viva, que combina um elemento mítico [...] com uma função simbólica”.

Portanto, a presença da água em TCR também é significativa, porque é um espaço propício à construção de um imaginário mítico, como dissemos anteriormente. Natural nas regiões, como o Marajó, as lendas e mitos são características muito fortes na realidade dos nativos amazônicos.

Destarte, identificamos mais uma particularidade do elemento água na narrativa. Essa capacidade de influenciar no dia-a-dia das comunidades ribeirinhas deu ao rio uma categoria mítica e lendária, característica que está condicionada ao aspecto cultural do caboclo, uma vez que esse homem constrói e manifesta as histórias do seu imaginário que derivam, simultaneamente, da sua natureza humana.

Já para Furtado (2002) o rio é um elemento personificado dentro da narrativa e, assim como a estação chuvosa e as inundações que surgem como elementos que intensificam as inquietações de Alfredo, resultando no que a autora chama de “a angústia do ilhamento”, pois o acesso para o mundo idealizado encontra-se restringido pelas enchentes do mês de Março, cercando-o nas suas lembranças e devaneios, esse estado do menino é intensificado com um breve momento de cegueira, onde ele é corroído pela temática da morte.

Antes se vangloriava de não ter acontecido morte alguma no chalé enquanto nas outras casas, sobretudo nas palhoças, enquanto luto! Se o paludismo não voltava, as feridas da perna secavam, se o desejo do colégio o exasperava menos ou se transferia para data indefinida, as mortes em Cachoeira, desde o tempo da influenza, flagelavam o menino, deixando-o arrepiado de pressentimentos (TCR, 2018, p. 84).

A cegueira sublinha, por um lado, o sofrimento do jovem, pois por conta das chuvas, permanece preso no chalé e com um pano preto nos olhos devido a inflamação, deparando-se com as recordações doloridas registradas no segundo romance do ciclo; por outro lado, desvenda a fase em que o seu eu entra em um momento de travessia, donde a sua percepção para as coisas a sua volta será mais clara. É como se, esse período de escuridão, fosse necessário para que o menino, de alguma forma, voltasse a “luz” com o olhar mais amadurecido. Como afirma Furtado (2007, p.164) “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”.

O término da doença de Alfredo não é narrado, apenas fica subtendido no momento em que o menino está quieto com pensamento distante e misterioso, depois da visita de Lucíola e Andreza. Essa passagem, merece reflexão como aponta Furtado (2007, 194), pois “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”. Ou seja, no momento em que os olhos de Alfredo não estão mais inflamados e sua visão volta ao normal, indica também uma visão, agora amadurecida, do menino em relação a mãe e aos momentos trágicos que vivenciou, como a morte do irmão mais velho e o acidente com o fogo de sua irmã Mariinha, que se esvaziam junto as águas que baixam no fim do período chuvoso. Esse marco introduz, junto a nova estação, um certo receio. Como no trecho:

Alfredo olhou os campos, como se visse algo muito além, acima mesmo do seu próprio entendimento. Quem escutaria o seu instinto, a massa obscura e já efervescente de seus sonhos e desejos que o verão despertava? Tinha um olhar inquieto, o rosto ao sol, o coração distante (TCR, 2018, p. 92).

Conforme o trecho, Alfredo estabelece uma reflexão que aponta uma oscilação, ao mesmo tempo em que o seu “ilhamento” chega ao fim, ou seja, denuncia um estado de passagem que produz uma impressão oscilante do menino. Antes, Alfredo era acostumado a confidenciar seus sonhos, angústias e medos ao rio e mesmo assim sentia-se solitário, agora sob um efeito mais “seco” se questiona: a qual elemento fará suas confissões? Por outro lado, o novo clima desperta no jovem a esperança de realizar o seu sonho. Desse ponto em diante, é possível constatar que o protagonista constitui uma incerteza, isso significa dizer, de modo especulativo, que a sua natureza é inquieta e por isso sua identidade é imprecisa.

Faz-se também, necessário pensarmos o conceito significativo de que a presença da água representa “vida e morte”. Assim, o simbolismo da água estabelece um claro “princípio dialético” entre começo e fim, para melhor entendermos de acordo com Furtado (2002):

Se no primeiro livro da série o menino é introduzido no enredo sob o signo da corrosão pelo fogo – ele volta 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 sentir, logo no início, acossado pela dupla água/fogo. Agora, porém, os dois elementos devem ser vistos em suas proporções simbólicas” (FURTADO, 2002, p.186).

Diante disso, cabe aqui uma sugestiva reflexão a respeito desse outro movimento que as águas trazem para dentro do texto. No *Dicionário dos símbolos* a água possui o seguinte significado:

Todavia, a água, como aliás, todos os símbolos, pode ser encarada em dois planos rigorosamente opostos, embora nenhum modo irreduzível, e essa ambivalência se situa em os todos os níveis. A água é fonte de vida e fonte de morte, criadora e destruidora (CHEVALIER, 2003, p.16).

Vale frisar, que as águas estabelecem em TCR, alterações na paisagem e no ritmo dos personagens e para Alfredo esse ritmo se intensifica à medida que cresce sua instabilidade. Esse fator, exerce a retomada de pensamento sob a água ser símbolo de vida e morte. “Toda a água que inundava o campo, rodeando o chalé, era água de cemitério em que boiavam as almas” (TCR, 2018, p.84). Nesse aspecto, a referência de morte recai sobre o rio que rodeia o chalé e que as almas carregadas por ele ameaçam e assustam quando a noite chega, mas sua mãe, D. Amélia, era a que protegia o chalé, pois para o menino ela tinha a força e a sabedoria para lidar com a morte.

Furtado (2002), observa que nesse momento o narrador indica uma atmosfera densa que causa a sensação de que tudo naquele lugar navega e que isso reforça em Alfredo a imagem do chalé como um barco, mas um barco que não pode navegar. Nesse sentido, atemo-nos no seguinte trecho: “As raízes do cemitério atingiram-lhe os alicerces, prenderam a sua âncora. Seus tripulantes e passageiros estavam agora submetidos às leis daquele porto” (TCR, 2018, p. 86). Essa possibilidade de interpretação, compõe a imagem desse rio como cemitério e que a família de Alfredo

está fadada a permanecer em Cachoeira e, portanto, está condicionada a infelicidade. Como indica a seguinte passagem:

Pois a infelicidade era também estar morto e boiando naquelas águas tão espelhadas no rio e nos campos. [...] Em noites de pesadelo, o menino via, de bubuia, o cemitério, de velas acesas, navegando nos campos, descendo o Arari. Era a cidade de pés juntos, iluminada, na direção do lago onde os mortos lá no fundo pudessem em fim sossegar (TCR, 2008, p. 85).

A manifestação, desse caráter simbólico, de um rio que estaria transcorrendo os mortos da vila, destaca a vida desse ribeirão destinado ao abandono e ao esquecimento. Nos dá a impressão que os seus corpos sem vida permanecerão vagando no mesmo lugar. Além disso, destaca o medo de Alfredo em não sair de Cachoeira e realizar o sonho de estudar em Belém. Aqui, temos essas duas condições: um lugar sem perspectivas e miserável e um menino mestiço e pobre que sonha em melhorar de vida. Vale salientar, que Alfredo²² é a única criança citado na obra que carrega esse desejo de estudar em uma boa escola.

Em uma outra perspectiva, para D. Amélia o rio também traz recordações que lhe causam dor. A sua relutância relaciona-se à perda por afogamento de seu primeiro filho, arrastado por uma sucuri e ao quase afogamento de Alfredo. “D. Amélia puxou a filha para junto de si, os olhos no chão vendo as crescidas águas de março nas ilhas que levaram seu primeiro filho” (TCR, 2018, p.22). Desse modo, as águas condicionam a memória e a mortalidade.

Pensamos que a finalidade das águas atribuírem um significado também de morte. Assim, traz à tona a discussão por outro caráter, pois é comum ser admitida como símbolo de vida, de fertilidade ou purificação como apontam os autores Chevalier; Gheerbrant (2003). Reflexões acerca desse sentido, possibilita retratar esse outro movimento das águas, como uma forte correnteza que, assim como carrega a vida, também carrega a morte. Daí a importância de registrar na literatura essa face de significados que um elemento pode abarcar, como aponta Inustroza (2005).

Convém assinalar, que a cegueira de Alfredo nos leva a outra possível discussão; ao tema da morte. Para compreendermos a forma como essa temática é

²² Nessa narrativa Alfredo não aparece como as outras crianças ribeirinhas. Sempre acaba se referindo à elas como moleques, pé rapados ou as crianças da rua de baixo. Também não gostar de brincar ou manter contato, sua brincadeira é apenas com o carocinho de tucumã ou com o rio.

abordada e como o menino se sente diante dessa condição que desencadeia o luto e a tristeza, vale a análise do momento em que fica um curto período com os olhos vendados, por conta de uma inflamação.

No instante em que seus olhos estão cobertos pelo pano preto e nesse caso podemos mencionar; a cor do pano que envolve os seus olhos, podemos inferir como algo que também sinaliza o momento melancólico do menino, essa relação alimenta o drama interno de Alfredo. Convém verificar o seguinte trecho:

Fechava-se os olhos um maldito pedaço de pano preto, do mesmo pano que vestia de luto as pessoas de Cachoeira. Era do mesmo fumo posto pelo pai no seu chapéu de palhinha e no braço pela morte de Eutanázio. Alfredo tinha horror aquela roupa preta em que Luciola se enfiou por morte da mãe e com o suicídio do irmão. Meninos de preto, em roupas tingidas nas cascas e raízes lhe davam a sensação da morte sempre presente. E para castigo seu, pela primeira vez houve luto, pela primeira vez, no ano passado, saíra um morto do chalé. Este acontecimento, recordado agora com a inflamação dos olhos, doeu-lhe infinitamente (TCR, 2018, p.84).

Temos então, um espaço selecionado para discutirmos a luta de Alfredo, o seu caos interno, que começa a ser intensificado a partir desse momento em que sofre a inflamação nos olhos. Essa luta interna atravessa boa parte da narrativa. Aqui, a condição que o pano preto estabelece para o protagonista gera o assombro da morte de Eutanázio, a imagem da menina Felícia no caixão e os recentes terrores vivenciados, todos esses acontecimentos motivam Alfredo a imaginar as “cargas de defunto” da vila de Cachoeira, causando-lhe um constante sofrimento.

Esses eventos traumáticos, ocasionam um certo horror ao pensar na cor preta do pano. Por isso, o garoto se sente apavorado ao ter em seus olhos um pano que remete às mais cruéis lembranças. Já que “O preto é cor de luto; não como o branco, mas de uma maneira opressiva” (CHEVALIER; GHEEBRANT, 2003, p. 740). Por isso, simbolicamente é notável compreender o seu aspecto frio e negativo, porque o preto é cor de luto, significativamente sombria e maçante.

É notório que as travessias do protagonista de TCR, mesmo que apresente um processo de amadurecimento, há sempre uma permanência na oscilação. Alinhado a esse processo, está uma importante característica do protagonista. Vejamos:

Com efeito, o carocinho de tucumã na palma da mão e no ar, era movido por um mecanismo imaginário, por um pajezinho fazendo artes dentro do coco. (TCR, 2018, p. 180).

Chegamos, então, a um outro importante símbolo da narrativa. Ao elemento mítico e/ou mágico, como é chamado por muitos autores e críticos literários da obra de Dalcídio Jurandir. O carocinho de tucumã que Alfredo evoca desde o primeiro livro do ciclo, que aparece como uma “varinha de condão”, que dá ao menino o poder de realizar seus sonhos, que permite o momento de fuga da sua realidade e ora ou outra “admite a identidade do garoto e por isso pode ser considerado como um personagem-caroco”²³ (Assis, 2015, p.20). Sendo um elemento norteador da imaginação de Alfredo e que possui uma marca do fantasioso, por permitir que o menino crie uma realidade em que tudo é possível, esse carocinho impulsiona o ato criador da imaginação do protagonista. Como no trecho:

Ninguém, antes dele, inventara aquele estilo de faz de conta que não transmitiria a ninguém e ninguém saberia. E como inventara? Como foi? indagava a si mesmo, um tanto intrigado com as suas próprias fantasias (TCR, 2018, p. 180).

Logo, para Assis (2015) esse elemento enigmático que acompanha Alfredo, funciona como via de acesso a sonhos e fantasias. Esse carocinho, semente do fruto tucumã, comum na região norte, que vem de uma palmeira geralmente solitária e cheia de espinhos, estende nas narrativas dalcidianas poderes mágicos. Aqui, vale ressaltar, que este também estabelece uma significação simbólica, já que carrega a ideia de misticismo. Nas considerações de Benedito Nunes:

É ele, ainda criança, transferido para Belém, afim de prosseguir nos estudos, que faz do conjunto um ciclo biográfico e geográfico, da Ilha do Marajó à capital do estado do Pará esse percurso vai estender-se indefinidamente dentro do romance, graças ao mínimo e miraculoso objeto, um caroco de tucumã, fruto comestível de uma palmeira espinhenta, manejado como veículo de imaginação pelo menino, e que dele, de suas mãos, salta em *Chove* (NUNES, 2012, p. 378).

Assim, faz-se necessário assinalar o jogo de faz-de-conta de Alfredo. O narrador apresenta o carocinho de tucumã na palma da mão do menino que ao jogar no ar, movia pela sua imaginação, a vida que queria. Jacqueline Held em *O imaginário, no poder, a criança e a literatura fantástica* focaliza um estudo sobre a literatura fantástica; na sua abordagem há uma questão que possamos nos atentar, segundo a francesa “Todos sabem que a criança atravessa inevitavelmente, uma longa fase de

²³ ASSIS, Rosa. Dalcídio Jurandir, uma leitura do caroco de tucumã: vias de sonhos e fantasias. Estudos Dalcidianos, Belém – 4.ed. p. 18-23. Abril, 2015. Disponível em: https://issuu.com/revistapzz/docs/estudos_dalcidiano/115

“brinquedo simbólico”, e ninguém se espanta ao vê-la brincar de boneca, de casinha, de fazer compras, de cavalo ou de guerra” (HELDE, 1980, p. 45). A imaginação, segundo a autora, é gratuitamente da criança, é por “puro prazer”, por esse motivo prolonga uma “visão animista” do mundo que acaba se tornando um refúgio ou proteção da vida externa.

Em decorrência disso, assinala Propp (1997, p. 22) “Os auxiliares – seres vivos e objetos mágicos – têm em princípio a mesma função”. Por esta razão, convém discutir a importância da manifestação de um elemento mágico, que nas mãos do protagonista, torna-se mais um elemento personificado e simbólico.

Reportamo-nos, assim, ao caroço de tucumã, Rosa Assis diz que o carocinho foi como uma chave mágica “vinda da floresta amazônica e da cultura indígena, do folclore regional que o romancista marajoara recolheu e recriou para servir como um tipo curioso e quase personificado de *leitmotif* do personagem”²⁴. Para a autora, o caroço de tucumã é um elemento constante do início ao fim da série Extremo Norte e que é mais frequente e relevante no primeiro romance de Dalcídio.

Esse carocinho de tucumã é um dos principais elementos que representam essa categoria miraculosa dentro do texto. Esse objeto mágico, próprio do personagem, permite que Alfredo crie uma “realidade a seu modo”. Como no trecho: “Era então necessário aquele carocinho na palma da mão, subindo e descendo de onde, magicamente, desenrolava a vida que queria” (TCR, 2018, p.179). Esse recurso que o menino utiliza para mudar fatos de sua vida, que poderiam ser melhores, atua como meio de satisfazer os seus desejos e interesses. A forma de resolver seus conflitos é sempre através da escolha do carocinho, não qualquer caroço, teria que ser um caroço especial. Vejamos:

la ao colcho dos porcos onde ficavam os caroços frescos ainda da casca devorada, como pequenos ossos mal descarnados. Escolhia um deles. Deixava alisar-se no chão, secar ao sol, afeiçoar-se à nova existência, compreender o seu ofício mágico. Para fazê-lo pular nas mãos imediatamente era necessário um caroço descoberto ao acaso, meio enterrado, escuro como madeira acapu batido de chuva, pés de animais, de meninos e homens, sereno, sol. Nem todos tinham o elementos que a imaginação exigia, o dom. Era também o moinho que moía o seu aborrecimento e sua raiva (TCR, 2018, p. 180).

²⁴ ASSIS, Rosa. loc. cit.

A busca pelo caroço perfeito para o Alfredo não era como qualquer brincadeira, a pretensão de todo o processo de escolha dos “oito ou mais carocinhos” que consumia para mover a imaginação era uma tarefa importante, onde, apenas ele podia cumprir com êxito. Para Held (1980, p. 39) “É muito clássico lembrar, por causa dos grandes psicólogos, que a criança até certa idade, difícil de determinar, dá vida ao que toca: animais, plantas, pedras, objetos técnicos do mundo moderno [...]”.

Como destaca, Bettelheim “A fantasia preenche as enormes lacunas na compreensão de uma criança que são devidas à imaturidade de seu pensamento e à sua falta de informação pertinente” (BETTELHEIM, 1980, p. 77). Assim, notamos que Alfredo utiliza-se da fantasia como forma de escape provocado por suas ansiedades e necessidades, pois sua realidade não permite que os seus problemas sejam resolvidos.

Como mais um jogo simbólico, o “faz de conta” de Alfredo é o modo mais fácil de fugir dos seus tormentos e superá-los. Como assinala Held (1980), a criança assimila de uma forma mais prazerosa o seu eu e tudo que vivencia quando ativa a sua imaginação. O universo mágico é também a oportunidade de desenvolvimento das habilidades cognitivas e emocionais da criança.

Nessa elaboração, observarmos que o conceito de símbolo recai sobre vários elementos da natureza, o que evidencia, simultaneamente, a forte relação do homem amazônico com o seu habitat. O poder e a função simbólica organizam o núcleo temático do romance dalcidiano. Reconstrói e traduz, por uma linguagem poética, as questões da natureza humana, estabelecendo uma colagem de diversos elementos que constituem o plano significativo da obra. O próprio título do romance passeia pelo conceito de símbolo, no qual as três casas fazem referência: ao chalé onde mora a família do protagonista, a casa de Lucíola Saraiva²⁵ e a decadente fazenda de Marinatambalo. E o rio que carrega um forte e importante papel simbólico dentro da narrativa, como já dito.

Essa configuração simbólica possui relevância, pois cada uma representa as “travessias internas” do menino e, assim, aprofundando a sua evolução psicológica.

²⁵ Não nos deteremos na análise da casa da personagem Lucíola, pois perderíamos o foco desse trabalho. Mas, é importante frisar que a personagem tem profunda afeição por Alfredo, que desenvolve um sentimento de posse pelo menino. Alfredo, ao contrário, rejeita esse amor apesar de Lucíola sempre ceder aos seus caprichos.

Nas palavras de Maligo (1992, p. 52), “Nesta prosa de investigação social e psicológica, todos os elementos do cenário têm função simbólica relevante para a composição de personagens e seus estados de espírito”.

3.2 Marinatambalo: entre o sobrenatural e o real

Alfredo havia desaparecido (TCR, 2018, p.261).

Nas linhas a seguir iremos analisar como o universo mágico/fantasiado ganha forma na narrativa de Dalcídio Jurandir. O conjunto realidade, sonho e fantasia conduzem o enredo de TCR e nos oferece uma perspectiva da criança e do seu imaginário.

O lado inquietante de Alfredo pela luta em sair de Cachoeira captura uma essência infantil bastante comum que é a facilidade em criar um mundo mágico, como vimos, com o jogo simbólico do seu carvão de tucumã e a partir das suas dimensões problemáticas, o protagonista é levado ao caminho das ruínas de Marinatambalo²⁶. À luz do fantástico e do realismo maravilhoso examinaremos o sétimo capítulo da obra. Dessa forma, tomamos o seguinte trecho de Furtado (2002):

Necessário se faz esclarecer que desde a primeira vez em que é citada no romance, a fazenda Marinatambalo vem ligada à semântica do fantasiado, do fantástico, do mágico, do maravilhoso, como se queira denominar o que foge às regras triviais do real (FURTADO, 2002, p 91).

Conforme Furtado (2002), a fazenda lendária de Cachoeira do Arari, chamada Marinatambalo, cujas pessoas mau pronunciam o nome direito, nome este, estranho para todos os moradores, descoberto por Major Alberto durante uma pesquisa em um artigo da história do rio Amazonas no qual constava que a fazenda recebeu o nome dado à Ilha de Marajó pelos espanhóis ou holandeses e que Dr. Menezes havia batizado o lugar porque gostava de nomes ‘cheios’.

Poucas pessoas na vila pronunciavam o nome direito. Alfredo parou pensando nesse nome estranho, nessa fazenda estranha. Seu pai consultara o *Tupi na Geografia Nacional* e não encontrara o nome. Achou-o num volume sobre a história do rio Amazonas. Marinatambalo. Era um antigo nome dado à ilha de Marajó pelos espanhóis ou holandeses – sabia-se lá — quando

²⁶ Nome indígena da ilha de Marajó. No romance é a fazenda da família Menezes, chamada de “Reino de Marinatambalo”.

andavam pela Amazônia e aproveitado pelo Dr. Menezes para batizar a sua fazenda (TCR, 2018, p. 263-264).

Compreendemos como Alfredo lida com as situações extremas que vivencia e a consequência dessas situações para a construção do seu imaginário. Mas, esse poder de imaginar dura pouco, pois a vida no chalé está lançada a conflitos e caos. O drama alcoólico da mãe, a morte da irmã Mariinha, as brigas constantes dos pais resultam no momento ápice no qual a única saída é fugir do chalé. Alfredo então corre em direção ao caminho da fazenda misteriosa levado sob o desespero de ter visto D. Amélia no chão bêbada e suja de lama. Já distante do chalé, a voz narrativa reflete a partida do menino à fazenda estranha, que já foi lugar de festas e bosque de grandes caças.

O reino de Marinatambalo levantou fama de luxo, de esbanjamento e de crueldade também. Dr. Menezes tinha um irmão, o Edgar administrador da fazenda, que amarrava vaqueiros nos troncos, marcava-os com a sua marca, surrava-os com cordas com que amansava os poldros, matava caçadores e ladrões de seu p0omar (TCR,2018, p. 264).

A voz narrativa nesse momento nos apresenta com mais detalhe o que foi o reino de Marinatambalo. Observa-se pela descrição que o lugar foi palco de grandes festas e riquezas, mas também palco de barbaridades. Logo, podemos inferir que esses acontecimentos dão os primeiros indícios sobre a atmosfera atual da fazenda.

Após o episódio da briga dos pais onde a mãe termina caindo de “costas no chão, como um cadáver”, dá-se início ao trajeto à fazenda misteriosa para onde Alfredo corre sem rumo, aturdido. Ele sempre pensou em ver o que restava de Marinatambalo, embora não soubesse o seu caminho. Seguiu-se pelos sentimentos que os perturbava e avançava em meio à floresta com dificuldades e com medo das cobras. “Pôs-se a correr apanhando pedaços de sacaí que atirava para trás. Deu muitas voltas em meio do campo, acreditando que assim enganaria o agressor desconhecido” (TCR, 2018, p.265).

Furtado (2002, p. 95) observa que “o menino se encontra em meio à floresta que, personificada e medonha, lhe impinge medo, e ele, ao mesmo tempo que deslumbrado e assustado, sente vagas impressões da primeira infância”. Isto é, essa seria uma travessia necessária segundo a autora, pois Alfredo precisa enfrentar os problemas internos para poder enfrentar os problemas externos que poderiam surgir daquele momento de travessia em diante.

O ambiente que Alfredo está atravessando o faz ter pensamentos sobre a morte da sua irmã, Mariinha, que desde o seu nascimento sempre teve a “saúde fraca”. Encontra no caminho uma pixuneira em flor que o faz lembrar os lábios da irmã morta. “Tinha a copa redonda e exalava um aroma que nunca havia aspirado nas pixuneiras. Em breve estava carregada de frutinhas roxas. Os lábios de Mariinha estavam roxos no caixão como se ela tivesse comido pixuna” (TCR, 2018, p. 265). Segundo Furtado (2002) Alfredo precisa exacerbar a dor da morte da irmã para poder lidar com as suas emoções. O menino não quis acompanhar o enterro e ainda não havia chorado e nem tocado no assunto e nem recorrido ao “caroço de tucumã para ressuscitar a irmã” (TCR, 2018, p. 252). Para o menino, morte era morte e a perda de Mariinha era para sempre e isso não seria possível de mudar até mesmo no seu faz de conta, conforme fala do narrador:

Sem tocar em uma só flor da pixuneira, o menino julgou tão súbita e misteriosa aquela floração que acreditou nalguma menina a enfeitar a árvore, nalgum gênio dentro daquele tronco e animando aqueles galhos, exalando bondade e consolo através daquelas flores [...]

Quis deitar-se ao pé da pixuneira e adormecer ali até o dia raiar. lembrou-se porém, da cobra, dos bichos, das aranhas venenosas, das viagens, enfim. E afastou-se da árvore, triste-triste, como quem se despede do sono onde haveria de sonhar os mais belos sonhos (TCR, 2018, p.265).

Alfredo desiste de deitar-se ao pé da pixuneira por ter se recordado dos bichos venenosos e das visagens que ali poderiam surgir. Logo, podemos compreender, simbolicamente, que além da flor que lembrara os lábios da irmã morta no caixão, o menino comodamente sentiu vontade em adormecer ao pé de uma árvore misteriosa, que lhe pareceu tão cheia de seres mágicos. Aqui, o menino estava próximo de Marinatambalo é como se o caminho para onde seguia já lhe mostrasse os ares da fazenda. Está seria uma primeira leitura, que poderia ser feita, acerca de um insólito, pois esse espaço dá início a uma importante descoberta; que é a de uma natureza mágica.

Nesse ponto, observamos a presença de um realismo maravilhoso. A princípio Alfredo enxerga o ambiente como um mecanismo que ilustra, por exemplo: um gênio que dentro do tronco movimentava os galhos da árvore e exala bondade ou na menina que enfeita a árvore, passando a imagem de um ser mágico. Presenciamos, assim, a integração do “ordinário e do extraordinário em uma única representação de mundo” (ROAS, 2017, p. 37). Em decorrência dessa manifestação, é interessante mencionar

que real e imaginário estão necessariamente apoiados um no outro, como afirma Held (1980, p. 67) “eles se tocam muito de perto, se interpenetram”.

Convém assinalar, que a trama do menino enquanto vaga em busca do reino misterioso, pode ser comparado ao que Propp (1997, p. 55) comenta sobre a travessia Para o russo o “[...] herói infalivelmente vai dar em uma floresta onde começam suas aventuras”. Logo, essa travessia pela escuridão das matas, faz com que o rapaz comece a presenciar os seus mistérios. Na seguinte passagem é notável a expressão de um clima sombrio. Alfredo estava só em um ambiente úmido no qual desejava ser rapaz forte e grande, “Estava só naqueles campos e desejou ser rapaz crescido, forte, para continuar a correr galopando em cavalos bravos, matando jacaré como seu tio” (TCR, 2028, p.266) e, posteriormente:

Naquela solidão, Clara poderia surgir mesmo de verdade, transformada em força maléfica e indomável como um redemoinho. Isto o fez estremecer e logo outros seres mágicos do campo, a matinta, a mãe do fogo e os espectros do boi rosilho, do cavalo branco e da ilha, que parecia e sumia, lhe brotavam do pensamento. Podiam conduzi-lo, para onde? Existiria de fato o Reino de Marinatambalo? (TCR, 2018, p. 266).

Ao mesmo tempo em que lhe brota o desejo de ser adulto, seu medo traz à tona a lembrança de Clara²⁷ que morreu misteriosamente e que agora lhe surgia como uma figura maléfica, fazendo-lhe pensar nos seres sobrenaturais que tanto houve falar. Esses elementos, brotam no personagem um breve sentimento de medo, porém, é provocado por um desgosto, fato que faz Alfredo questionar se essas histórias não seriam mais uma mentira, “desejando ser libertado desse medo e faz de conta” (TCR, 2018, p 266).

A realidade da região é representada a partir das crenças de cunho mítico e lendário, por isso é comum as crianças crescerem ouvindo que seres como a mãe d’água, matinta, boiuna, dentre outros, de fato, existem. Imaginário que constitui a identidade da cultura local e que está permeado pelo que entendemos dos pressupostos teóricos do fantástico e maravilhoso. O devaneio do personagem, remete às lendas do imaginário caboclo nas quais certos bichos encantados, que fazem parte da atmosfera amazônica, surgem para persegui-lo.

Vale ressaltar a afirmativa de Cascudo (2001):

²⁷ Personagem do segundo romance do ciclo, Marajó (1947), menina que seduzia Alfredo despertando-lhe os primeiros indícios da sexualidade.

Episódio heroico ou sentimental com elemento maravilhoso ou sobrenatural, transmitido e conservado na tradição oral popular, localizável no espaço e no tempo. De origem letrada, lenda, *legenda*, *legere*, possui características de fixação geográfica e deformação. Liga-se a um local, como processo etiológico de informação, ou à vida de um herói, sendo parte e não todo biográfico ou temático (CASCUDO, 2001, p. 201).

Em sentido amplo, as lendas se ligam a elementos regionais, já que normalmente surgem de um fator histórico ou inexplicável, por isso possuem um caráter fantasioso transmitida pela tradição oral através dos tempos. À vista disso, essas crenças populares manifestam-se na narrativa de Dalcídio cruzando mais uma vez o real e o imaginário do ribeirão amazônico.

Nesse contexto, nos aproximamos do realismo maravilhoso que marca o universo imaginativo como construção da própria realidade. Nas passagens seguintes, podemos observar que se instaura um acontecimento miraculoso, dentro do que compreendemos desse efeito.

[...] viu a noite diferente, os olhos molhados e ávidos para aquela espuma, luminosa e turva ao mesmo tempo, que se espalhava no céu. Ergueu-se para enxotar a suspeita de encantamento, de que sempre Luciola lhe falava, ter consciência de que estava dono de si, com os pés na terra. Não, não era bruxaria. [...] As árvores adquiriam vida animal, faces, cabeleiras, peitos e braços, mexiam-se e espreguiçavam-se, saindo de um sono de séculos e de uma misteriosa existência sem memória (TCR, 2018, p.267).

Nesse momento, o narrador apresenta os elementos da floresta como espécies mágicas que vão sendo despertadas à medida que o menino avança rumo a fazenda misteriosa. Alfredo, ao mesmo tempo que “ver” o encantamento da floresta, também insiste em manter-se “com os pés no chão” para que não seja movido por seus encantos.

Esse momento imprime atmosferas “que se apresentam fantásticas e que terminam por uma aceitação do sobrenatural” (TODOROV, 2014, p. 58). Notamos que o menino não quer ser ‘enfeitiçado’ pelo que ver e que as árvores estavam despertando de um “sono de séculos”. Dessa forma, podemos entender que o relato é próximo do maravilhoso, pois segundo esse autor o maravilhoso aceita o verossímil. Na seguinte passagem:

A lua lhe apareceu com a cabeça que o fio do horizonte tivesse cortado de alguma sereia e se erguia na bandeja de chumbo de uma grande nuvem. Tornou-se uma lua disforme, primitiva, feroz, bruxa escorrendo sangue e

cólera, devoradora de crianças. Sombras esguias e colunas de orvalho moviam-se nos campos claros. Abriam-se furnas na mata onde, como uma onça, a noite se recolhia (TCR, 2018, p.268).

Em razão disso, os fenômenos para Alfredo aparecem estranhos e aterrorizantes, causando no menino um grande medo. É como se sobrenatural e natural se interligassem. Podemos interpretá-lo, então, como um evento insólito que nos é introduzido de modo que o sobrenatural situa-se a partir da realidade conhecida. Essa inserção pode ser compreendida pela concepção de Roas (2017, p. 38), que diz: “Não se trata, portanto, de criar um mundo radicalmente diferente do leitor, como é o caso do maravilhoso, mas de que essas narrações o irreal aparece como parte da realidade cotidiana”.

Existe um importante aspecto, nesse episódio do menino, que é o sentimento de medo. Nos seguintes fragmentos, como: “começou a correr, gritando para espantar o medo”²⁸ ou “porque o menino começou a tremer de maior medo e espanto, ao ouvir um grito ecoando nos longes”²⁹, esse recurso funciona como fonte que envolve o leitor e, para alguns estudiosos, é uma expressão da literatura fantástica. Como no ponto de vista de Roas (2017), que salienta o medo sendo essencial no discurso fantástico.

O pensamento mágico presente na estória de Alfredo, representa a busca por entender o desconhecido, essa busca seria uma expressão significativa para o menino, posto que ele saíra da fazenda mais amadurecido, segundo Furtado (2002).

A experiência advinda dessa sensação, no referido capítulo de estudo, nos leva a ressaltar as passagens que podem ser analisadas como sendo próximas do que Todorov afirma sobre o fantástico-estranho. Vejamos o seguinte episódio:

Os gritos desapareceram. Um sapo – o mesmo que vira antes de olhar aceso? – pulou na touça adiante inchando de escuridão e magia. Para não provoca-lo, Alfredo deteve-se e olhou para trás. Quis gritar não pôde, as mãos tremendo sobre a boca. Surgindo no bosque, um vulto de branco corria no seu rumo, sob o luar, em que se evaporava, para emergir adiante numa levitação. No meio da campina, gritou (TCR, 2018, p 269).

Esse vulto faz Alfredo fugir e, sem reconhecer a voz, corre atordoado “com o nome de Nossa senhora na boca” para que a oração o proteja do perigo. Pensa que é um tipo de fantasma, que o persegue, como a lua que lhe apareceu “devoradora de

²⁸ TCR, 2018, p. 268

²⁹ TCR, loc. cit.

crianças”. Esse evento assusta o menino a ponto de suas pernas dobrarem e fazê-lo tombar, vendo a sua frente um tucumãzeiro morto com seus espinhos em fogo. Mas, na verdade era apenas Lucíola a seu encontro. “Depois, curvada sobre o menino, a mão sobre o rosto frio, estava Lucíola” (TCR, 2018, p. 269).

Dessa maneira, temos uma explicação racional para o que Alfredo pensou ser um tipo de assombração lhe perseguindo, e o choque do medo o faz entrar em desespero, a ponto de ter uma alucinação do tucumãzeiro que, para ele, rodava e crescia de encontro à lua e que o sapo fosse o causador daquilo tudo. Logo, podemos relacionar o acontecimento próximo ao fantástico-estranho, pois na acepção de Todorov (2014) nesses relatos os fenômenos sobrenaturais têm em seu final uma explicação racional e no que se refere aos seus tipos de explicação³⁰.

Com base no exposto, podemos inferir que o sobrenatural se reduz devido ao personagem, quanto ser psicológico, está evidentemente atordoado e acaba operando a visão de uma natureza sobre-humana, pois em uma série de acontecimentos estranhos, o personagem se espanta ao ponto de correr desesperado e desmaiar. Portanto, somos levados a deduzir que a explicação racional para o acontecimento não passa de uma ilusão dos sentidos.

Depois que Alfredo acorda, Lucíola, ao amanhecer, pensa ver uma aparição; “Suspensa, muda, a cabeça cheia de suposições confusas e absurdas, agarrou-se ao menino que olhava também perplexo, gelado de espanto” (TCR, 2018, p. 281). Uma carruagem, na verdade, uma velha caleche surgia como se carregasse todo o peso das ruínas de Marinatambalo, mas, indagava-se, tratava-se de uma visão fruto exagerado de suas recordações, devido aos grandes acontecimentos daquela madrugada? Já para Alfredo, de fato, se tratava de uma aparição, pois nunca tinha visto uma carruagem, para ele, estas serviriam apenas para conduzir enterros e eram aquelas que apareciam nas histórias de fantasmas. No entanto, o narrador nos conta: “Não havia dúvida. Era uma carruagem se aproximando no clarão da manhã que invadia o bosque. Lucíola reconheceu a caleche do Dr. Menezes, a mania da velha mãe deste, D. Elisa” (TCR, 2018, p. 281).

³⁰ [...] Pandeterminismo (o acaso será a explicação que reduzirá o sobrenatural), vêm em seguida o sonho (solução proposta em “Le Diable amoureux”, a influência das drogas (os sonhos de Alphonse durante a primeira noite), as fraudes, os jogos falseados (solução essencial no “Manuscrit trouvé à Saragosse) a ilusão dos sentidos [...] enfim a loucura, como em “A Princesa Brambilla” (TODOROV, 2014, p. 52).

Temos aqui, mais uma passagem com uma explicação racional para o que parecia ser um acontecimento sobrenatural, devido à reação dos personagens, logo, a descrição do fato pode ser mais uma vez relacionado a um fantástico-estranho. “A caleche parou de frente Lucíola. Dentro a senhora de luto ergueu a cabeça branca [...] Na boleia, o rapaz alto que se preocupava em abotoar o peito da blusa”. A senhora, que para Alfredo tinha aparência de bruxa, era D. Elisa junto de seu neto Edmundo Menezes que mais parecia um príncipe encantado ou um fantasma, devido a sua aparência, pois o rapaz tinha “os cabelos alourados, a face pálida, o olhar apagado, a boca semiaberta” (TCR, 2018, p. 282).

A personagem Lucíola Saraiva, nesse momento da narrativa, é figura de grande simbolismo, como uma segunda figura materna do menino, com certo indício de obsessão por ele. “Lucíola para Alfredo está ligada à primeira infância, assim como dona de uma cabeça fantasiosa, segundo D. Amélia” (FURTADO, 2002, p. 96). Segundo a autora, a personagem fora a “preceptora” do menino ao imaginário popular, tanto das lendas e mitos, como das superstições junto aos medos amalgamados. Por consequência, a presença de Lucíola nessa travessia do herói funciona de modo natural, já que ela acompanhou o período faustoso de Marinatambalo e para a personagem, esse momento, também será um processo de elaboração interna.

Percebemos, pelas recordações de Lucíola³¹ como o reino de Marinatambalo fora no auge do seu período fausto, mas que agora apenas reflete a ruína, assim como a personagem que nunca casou e nem teve filhos. Suas lembranças da fazenda remetem, também, a lembrança da sua mocidade e, por essa razão é figura de grande simbolismo. Na fala da personagem: “– Quem te viu e quem te vê... Quem viu o que foi isto, meu Deus” (TCR, 2018, p. 273).

Outra personagem importante é D. Marciana, a empregada da família, que apresenta a Alfredo e a Lucíola as estórias dos fantasmas que assombram a fazenda. Conta que durante a noite muitos fantasmas aparecem em busca de vingança de seus carrascos. Vejamos:

-- Eu vejo eles com esses olhos. Não tenho cara de mentir. Dou com a língua neles. Pergunto se é o Dias que morreu de uma bala de rifle no vazio. Se é o

³¹ 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 (FURTADO, 2002, p. 99).

Pedro Navegante que perdeu a fazendinha e se findou amarrado no tucumãzeiro. Se é o finado Armando Pessoa que mataram e botaram os grãos dele na boca, depois de cadáver. Se são os Bolachas, se são as moças infelicitadas, outros, outros. Mas eles não têm língua. Dão gargalhadas. Soluçam Gemem. Acedem velas (TCR, 2018, p.304).

Através da fala da personagem, desse relato que a marca o sobrenatural, chegamos a uma passagem pela qual, conseguimos, compreender o motivo de Marinatambalo ser conhecida como lugar de fantasmas. Pela narração de D. Marciana é possível acreditar na veracidade dos fatos, já que a personagem nos aproxima da realidade da fazenda quanto ambiente extraordinário, pois a empregada também é moradora do lugar. Na fala da personagem:

Começam de novo os gemidos, baques, bater de porta, barulho de gente apanhando, moças de cabeça baixa chorando. Acendo velas, tenho então uma pena de todas essas moças. Medo, não tenho. Pergunto se querem algum recado, saber notícia, uma ladainha, fazer qualquer confissão, culpar algum malvado ainda vivo (TCR, 2018, p.305).

No que se refere à representação desse irreal, a personagem deixa claro que ver e escuta os fantasmas. Por outro, lado também acaba construindo um relato que acompanha a linha histórica dos acontecimentos bárbaros de Marinatambalo. Posto que, a fortuna da família Menezes foi construída por uma série de eventos ilegais e mortes trágicas. Com base nesses relatos, entendemos o porquê da fazenda carregar a fama de ser mal assombrada. Assim, vale ressaltar a informação do narrador:

Dr. Menezes, prostrado, na cama de um hospital, cede tudo, gemendo que a solução era a paz do senhor ao lado da mulher. Joaquim e as irmãs, sem possibilidades de continuar a luta, decidiram então deixar Marinatambalo à sua própria sorte naquela hipoteca. E Edgar Menezes recolheu-se a um retiro de propriedade nas vizinhanças de Marinatambalo, confiando a fazenda à guarda de D. Marciana, velha empregada da família (TCR, 2018, p.302).

Por conseguinte, os peões da fazenda contam ter visto um “bezerro mole”, cambaleando como se não tivesse ossos, a vagar pelos campos de Marinatambalo. O fato de o animal não ter esqueleto pode referir tanto a uma criança, cujos ossos foram escondidos nas terras da fazenda, quanto ao colapso econômico, social e familiar dos Menezes que acabaram perdendo as bases de sustentação³². Por isso,

³² OLIVEIRA. Joanita Baú de. Mitos Regionais, Lendas Universais na Amazônia de Dalcídio Jurandir. In: Anais do XIII Congresso Internacional da ABRALIC. UEPB: Campina Grande, 2013. p. 1-10.

D. Marciana é a personagem pelo qual verificamos os reais acontecimentos de um lugar que um dia foi um 'reino'.

No decorrer desses acontecimentos, temos no final do capítulo um passeio ao mondongo da fazenda. Lucíola, Alfredo e Edmundo (o último Menezes proprietário do lugar) vivenciam um processo marcante na narrativa. A cena narrada nos apresenta um pântano, ao passo que os personagens adentram-no é como se ele recolhesse os seus bichos e as suas vozes, para recepcionar aqueles visitantes suspeitos. O mondongo está fortemente ligado ao sobrenatural e as três personagens passam por processos que os deixam desestabilizados, nessa última parte da narrativa:

O mondongo havia recolhido os seus bichos, as suas vozes para receber aqueles peregrinos que avançavam sobre ele como lhe fossem restituídos, habitantes que eram das primeiras idades da Terra. Calados como se perdessem a linguagem, à proporção que caminhavam, se despojavam de toda e qualquer aparência humana, recolhendo-se àquele pântano a fim de aguardarem a nova gênese (TCR, 2018, p. 321).

Era como se o mondongo se protegesse e ameaçasse. Edmundo, armado, estava pronto para se lançar aos animais fantásticos que surgiriam dos “mangues, dos aningais e da mata encharcada” (TCR, 2018, p. 323). O vento forte dava a impressão de estimular “mais o fogo do sol” fazendo com que o pântano ganhasse uma visão mais sinistra e obscura. Para Lucíola, o lugar tinha um ar sombrio e perigoso, enquanto Alfredo permanecia em uma tranquilidade como se estivesse em um profundo diálogo com a vegetação, fixava os olhos no mondongo para jamais esquecer-lo. Para Edmundo, o pântano os cercavam e os “Redemoinhos do vento pelo descampado desenhavam esguias e vertiginosas figuras de bichos, soprando poeira” (TCR, 2018, p. 324).

Ao atravessarem um igarapé, Edmundo sente os pés afundando:

Mas fundo que a lama era o terror em que esbulhava os olhos. Sem compreender o que se passava e com medo, o menino adiantou-se pelo atoleiro, fugindo para a terra. Edmundo pôde vergar a ponta do pé em algo consistente ao lado e rápido, num impulso, se estirou de comprido na superfície da lama como uma arraia para arrastar-se até a beira (TCR, 2018, p. 325).

Edmundo havia caído em um igarapé que “tinha lama gulosa”. Conforme Furtado (2002), o personagem cumpre o seu papel e é quase engolido pela areia indicando, como previsão do narrador, o seu fim. O relato da atmosfera do mondongo

ilustra uma série de elementos que provocam no leitor, a sensação de ser um lugar misterioso e medonho. Desse modo, encontramos frente a um episódio que exerce uma diferente manifestação insólita, pois o local traz uma inquietação que instaura mais um desconforto, embora Alfredo não sinta o mesmo que os outros personagens.

Conforme o pensamento de Held (1980, p.90), “Os efeitos do fantástico sempre são, com efeito, muito mais função da atmosfera do que dos temas explícitos aparentes”. Assim, levamos em consideração o efeito e o impacto dos personagens diante o ambiente do mondongo. O tom sério e sombrio do narrador nos passa a imagem de um lugar assustador e perigoso.

Notamos até aqui, que a série de passagens sobrenaturais decorrentes no capítulo pode ser analisada pela instauração de um insólito, termo que utilizamos segundo a concepção de Flávio Garcia, que perpassa tanto pelo viés do realismo maravilhoso, quanto do fantástico-estranho. Com efeito, sendo o “mundo maravilhoso um mundo inventado, lugar de milagres, metamorfoses, magias etc.” (ROAS, 2017, p. 36) observamos, ao longo de alguns episódios sobre a atmosfera do lugar, essas condições. E por instaurar, cenas que aludiram um evento incomum, mas que tiveram no seu fim uma explicação racional, podemos, então, situar esses eventos próximos ao fantástico-estranho, levando em consideração os estudos do búlgaro Tzvetan Todorov.

O capítulo VII de TCR transita por ambos os gêneros, uma vez que os dois estão justapostos representando na narrativa o imaginário local. Marinatambalo, por um lado, é palco que ambienta fenômenos estranhos, aterrorizantes e medonhos e, por outro, em seus entornos, ou mesmo nos caminhos que se direcionam a ela, apresentam uma realidade mágica, que é perfeitamente aceita e deslumbrante. Seguindo esse raciocínio, a natureza torna-se símbolo no qual não pode ser, exatamente, definida.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo da pesquisa analisamos o romance *Três casas e um rio* sob os seus aspectos simbólicos e investigamos no capítulo VII, da obra, os fenômenos os quais podemos relacionar às vertentes teóricas da literatura fantástica. Por meio desse estudo, procuramos elucidar a maneira como a narrativa de Dalcídio Jurandir pode ser considerada mais que regionalista, ainda que o destaque do seu ciclo Extremo Norte evidencie a realidade amazônica, pouco vista antes no cenário Literário Brasileiro.

A partir do levantamento sobre as teorias do símbolo observamos que, pelo fato do simbolismo ser maleável, os caminhos de interpretação são variados. Por conseguinte, foi possível investigar, no romance dalcidiano, que esse aspecto movimenta toda a estória e nos abre possibilidades variadas de interpretação, como já visto, a simbologia pode ser verificada através dos elementos como a água, a cegueira do menino Alfredo, os temas da morte e sobre os fenômenos descritos no capítulo VII.

Foi nesse contexto que esse trabalho se configurou, refletindo acerca da importância da função simbólica como um meio que permite ao protagonista do romance expressar seus desejos, confusões, tristezas etc. e adaptar-se gradativamente ao meio em que vive através do jogo de faz-de-conta com o caroço de tucumã. Não foi objetivo desse trabalho, nos debruçarmos sobre um conceito aprofundado dessa teoria, devido a sua complexidade, mas vimos que essa ressalva possibilitou uma visão mais detalhada da identidade de Alfredo e da temática da obra. O simbólico do título que apresenta as três casas, referencia: o chalé onde a vivência da família Coimbra está fadada ao conflito e ao caos; a casa de Lucíola Saraiva (que não possui um simbolismo, mas aparece no romance como mais um espaço ficcional) e pôr fim a fazenda de Marinatambalo, que aparece como ambiente sobre-humano (a morada de fantasmas), mas também espaço decaído e arruinado, assim como os seus proprietários; a família dos Menezes.

Para tanto, assinalamos que uma leitura atenta nos levou a perceber que o uso desse investimento estético que vaga entre o real, o simbólico e o 'fantástico' à medida que a trama se desenvolve, captura também um significado metafórico. A

personificação do rio, do caroço de tucumã, tece, pela representação literária, os temas emblemáticos da condição humana.

Nesse sentido, toda a representação dentro do universo simbólico existe através de uma estruturação que orienta e dar sentido, principalmente, à saga de Alfredo. Conforme Chevalier; Gheerbrant (2003) a propriedade simbólica, estabelece apresenta uma ideia relativa e constante. Mas, essas características, complexas, também organizam as sociedades e enriquecem suas projeções psíquicas. Por isso, vale destacar que dentro dessa percepção o campo do imaginário (aqui visto apenas como o fantasioso ou mágico) é um campo de extrema importância, já que nos permite indagar e refletir sobre uma configuração que marca um respectivo povo.

Assim, a obra de maneira simbólica, também mostra a construção do imaginário que está intrinsecamente ligado ao caráter da criança. De acordo com Propp (1997, p. 16), “A criança adequa o conteúdo inconsciente às fantasias conscientes, o que capacita a lidar com este conteúdo”. Portanto, a pesquisa nos permitiu compreender como o jogo simbólico e a imaginação funcionam como formas de escape para a criança, que nos seus próprios devaneios encontra soluções para os problemas da vida real.

Em síntese, procuramos aqui estudar os acontecimentos *insólitos* no momento da fuga de Alfredo à fazenda encantada de Marinatambalo, onde os acontecimentos vividos pelo menino e por Lucíola, podem ser considerados como fenômenos que possuem uma proximidade aos conceitos teóricos das vertentes fantásticas. Essa investigação, por sua vez, evidenciou a diversidade da escrita de Dalcídio.

Esse processo de composição, envolvendo o discurso fantástico e o realismo maravilhoso, instaura uma reflexão simbólica, posto que, constrói nas personagens no “plano psicanalítico o processo de individualização”³³ do menino pela aceitação da mãe negra e alcoólatra e, para Lucíola, a fazenda traz as lembranças da sua mocidade. Segundo Furtado (2002, p. 103) a personagem vê-se na fazenda como num espelho simples de entender, “a fazenda decaiu e Lucíola também”. Do mesmo modo, o reino arruinado de Marinatambalo aguça o imaginário e se entrelaça a

³³ Furtado, *ibid.* p.72

simbologia para ajustar o discurso do romance. Assim, vale o ponto de vista de Held (1980):

O fantástico nos toca se não for feito apenas de entidades, de seres abstratos. O que é que vivifica o fantástico e vem lhe dar sua verdadeira densidade senão a simples vida cotidiana, com seus problemas, sua comicidade, seus ridículos, sua mistura íntima de cuidados, de angústias, de pitoresco, de ternura? (HELD, 1980, p. 28).

Podemos compreender, na leitura do capítulo VII, exatamente, as considerações de Jacqueline Held a qual tece um estudo da relação da literatura fantástica, admitindo sua ambiguidade, não de forma estruturalista e nem como aquela onde reina a hesitação ou a inquietação³⁴, mas como a categoria que não se distancia da nossa realidade, que não precisa dirigir-se apenas aos adultos. Pensa em um fantástico como aquilo que existe na imaginação ou na fantasia.

Nesse sentido, *Marinatambalo*, é o espaço narrado, de um mundo em ruínas, de lugar que um dia foi palco de grandes eventos luxuosos e que também desembocou atrocidades. Agora é construída pela ideia de lugar enigmático e obscuro, uma morada de fantasmas, onde até os últimos proprietários, Dona Elisa e Edmundo Menezes, possuem a figura de seres amaldiçoados e/ou fantasmagóricos. Esse elo, entre o sobrenatural e o real, aparece pelo fato de a fortuna da família ter sido fruto das tomadas de terras, das tormentas e maltrato de escravos e de assassinatos daqueles que enfrentavam ou ameaçavam os Menezes.

Longe de limitarmos essa discussão e a leitura da obra, importamo-nos em observar a relação estabelecida entre dois operadores que se entrecruzam retirados daquilo que diz Furtado (2002, p. 21) “em que realidade fictícia, simbologia e imaginário popular estão essencialmente amarrados e nele Alfredo elaborará melhor seus conflitos e amadurecimentos”. Como forma de apresentar e analisar mais uma literatura de expressão amazônica, tão importante como essa que constitui um diálogo rico e criativo juntamente com a história de um ciclo econômico, no caso o pós período da borracha, que promove e atualiza o período atual, pois a realidade de quem vive nas beiradas dos rios, não está longe do que verificamos no texto de Jurandir.

³⁴ Faz-se necessário justificar que mesmo diferente do que defende Tzvetan Todorov, em relação ao fantástico, houve a necessidade de usar a teoria de Jacqueline Held para sustentar os argumentos a respeito da imaginação e da literatura fantástica na criança, reflexões que o búlgaro não discute em sua obra.

Pode-se, aqui pensar, que todos esses significados constituem um fator essencial no enredo, especialmente, para o protagonista da obra, já que tais aspectos apontam marcos que frisam muito intrinsecamente sua subjetividade. Isso, produz significações que equilibram a ideia do real e do subjetivo na obra dalcidiana. Esse aspecto da narrativa, afirma a construção de uma identidade que também possui um grande valor para a literatura nacional, pois constituem significações que demonstram uma singularidade cultural que por muito tempo foi colocada a margem da sociedade. Logo, por um viés social, foi de suma importância investigar um texto literário que se volta para os seres e as coisas de uma região de natureza tão simbólica e misteriosa como a Amazônia.

Na concepção de Pressler (2016):

A temporalidade do relógio e do calendário gera uma estrutura simbólica da “comunidade imaginada” que funciona como o enredo de um romance realista. Enquanto o tempo da interseção, o psicológico irrompe e questiona esta estrutura simbólica e dá voz a “instabilidade oculta” (F.Fanon) do discurso dominante da História. Possibilitam, em termos benjaminianos, a rememoração e a atualização. O tropo da narrativa dalcidiana não é nem a ideia do realismo e do social (embora autodeclarado e visível), nem o regional-folclórico do norte, do amazônica (veja os intérpretes), mas uma estranha e fascinante temporalidade do um e do outro: do universal e do local. A sua obra é grande demais (PRESSLER, 2016, p. 4).

É nítido que o trabalho do romancista representa o registro de uma literatura que não está, ou melhor, não poderia está classificada como uma literatura que apenas enfatiza o regionalismo. O seu tom ecoa traços de uma realidade sociocultural, que também pode ser identificada nos dias atuais. Tomemos então, as palavras de Pressler e as reafirmamos, pois a tessitura de caráter universal junto a simplicidade do caráter local, evidenciam o olhar dalcidiano que não se encaixa em um olhar dócil, mas que ratifica uma expressão que o autor consegue “ater-se a esse real e, a partir dele, imprimir no texto um grau máximo de humanidade, sem abrir mão de todas as gamas de poeticidade” (TUPIASSÚ, 2016, p. 71).

Portanto, se debruçar sobre os textos de Dalcídio Jurandir, além de ser uma tarefa árdua, pois seus romances são densos e extensos, não deixa de ser uma forma de revalorização das suas obras, trabalho que vem sendo realizado por muitos leitores que se encarregam de estudar e difundir a sua trajetória literária. A imagem, a linguagem e os aspectos singulares, bem como as visões sociopolíticas evidenciam a força narrativa do romancista moderno da Amazônia.

REFERÊNCIAS

- ASSIS, Rosa. **Dalcídio Jurandir, uma leitura do caroço de tucumã: vias de sonhos e fantasias**. In: Estudos Dalcidianos. Belém: Marques. 1 ed. p. 18-23, abril. 2016.
- BATISTA, Angélica Maria Santana; García, Flávio. **Dos Fantásticos ao fantástico: um Percurso por teorias do gênero**. SOLETRAS, Ano V, N° 10. São Gonçalo: UERJ, jul./dez.2005 Disponível em: <https://www.epublicacoes.uerj.br/index.php/soletras/article/download/4557/3333>. Acesso em: 15/10/2018
- BETTELHEIM, Bruno. **A psicanálise dos contos de fadas**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.
- BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. 3ª ed. São Paulo: Cultrix, 1993.
- CASCUDO, Luís da Câmara. **Dicionário do folclore brasileiro**. 11. ed. São Paulo: Global, 2011.
- COSTA, Vânia Maria T.C.; NUNES, Paulo Jorge M. **Academia do peixe frito: diálogos e interseções entre literatura, jornalismo e ciências sociais na Amazônia do século XX**. In: Anais do 40º Encontro Anual da Anpocs, Caxambu/MG 2016.
- Disponível em: <https://www.anpocs.com/index.php/papers-40-encontro/st-10/st02-8/10533-academia-do-peixe-frito-dialogos-e-intersecoes-entre-literatura-jornalismo-e-ciencias-sociais-na-amazonia-do-seculo-xx/file> Acesso em: 15/07/2018
- CHEVALIER, Jean; GEERBRANT, Alain. **Dicionário de Símbolos: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números)**. 18ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2003.
- COUTINHO, Afrânio. **Introdução à literatura no Brasil**. 17ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.
- ESTUDOS DALCIDIANOS. Belém: Marques, 1 ed. abril. 100p. 2016.
Disponível em: https://issuu.com/revistapzz/docs/estudos_dalcidiano/115
- FURTADO, Felipe. **Fantástico Modo**. In: E-Dicionário de termos literários de Carlos Ceia. Disponível em: <http://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/fantastico-modo/> acesso em: 26/10/2018
- FURTADO, Marli Teresa. **Universo derruído e corrosão do herói**. 2002, 254 f. Tese (doutorado). Campinas: IEL/UNICAMPI, 2002.
- Disponível em: repositorio.unicamp.br/bitstream/REPOSIP/270342/1/Furtado_MarliTereza_D.pdf
Acesso em: 05/04/2018

_____ **Alguns aspectos narrativos de Três casas e um rio, de Dalcídio Jurandir.** Rev. Moara, Belém, n 27, p.186-215. jan/jun, 2007. Disponível em: <https://periodicos.ufpa.br/index.php/moara/article/view/3343> Acesso em: 05/06/2018

FREUD, Sigmund. **A interpretação dos sonhos (II) e sobre os sonhos (1900-1901).** Volume V. Edição Standard Brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago, 2017.

FREY, Northrop. **Anatomia da Crítica.** São Paulo: Cultrix, 1973.

GAMA-KHALIL, Marisa M.; Santos, Jamile S. (org.). In:____. **Nos labirintos do medo: um estudo sobre o medo de ficção.** Rio de Janeiro: Bonecker, 2018.

GARCIA-ROZA, Luiz Alfredo. **Freud e o inconsciente.** 2 ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

INUSTROZA, Elias Tomas Hernandez. **Marajoando nas águas do fogo.** Dissertação (Mestrado). Campinas, Sp: Unicamp: IEL, 2005. p. 43 – 160.
Disponível em:
bdtd.ibict.br/vufind/Record/CAMP_04654ddc481a5097a076d641e7f199f4 Acesso em: 21/09/2018

JURANDIR, Dalcídio. **Três Casas e um rio.** 4ª ed. Belém: Pará.grado, 2018.

LEAL, Marcilene Pinheiro. **Identidade e Hibridismo: A formação identitária de Alfredo em Três asas e um rio.** Dissertação (Mestrado). Universidade Federal do Pará: Instituto de Letras e Comunicação. Belém, 2008.

MALIGO, Pedro. **Ruínas Idílicas: a realidade amazônica de Dalcídio Jurandir.** In: **Revista Usp.** v. 13. São Paulo: EDUSP, 1992.

NUNES, Benedito. **Do Marajó ao arquivo: breve panorama da cultura no Pará** Organização Victor Sales Pinheiro. Belém: Secult: Ed. Ufpa, 2012.

NUNES, Paulo J.M. **Útero de areia, um estudo do romance 'Belém do Grão Pará'.** 196 f. Tese (doutorado). Belo Horizonte, PPGL/PUCMinas, 2007.

ROAS, David. **A ameaça do fantástico: aproximações teóricas.** Tradução: Julián Fuks. 1 ed. São Paulo: Editora Unesp Digital, 2017.

Disponível em:

https://books.google.com.br/books?id=CxBLDgAAQBAJ&printsec=copyright&hl=pt-BR&source=gbs_pub_info_r#v=onepage&q&f=false. Acesso em: 17/10/2018

OLIVEIRA, Joanita Baú de. **Mitos Regionais, Lendas Universais na Amazônia de Dalcídio Jurandir.** In: Anais do XIII Congresso Internacional da ABRALIC. UEPB: Campina Grande, 2013. p. 1-10. Disponível em:

[https://www.google.com.br/search?q=Mitos+Regionais%2C+Lendas+Universais+na+Amaz%C3%B4nia+de+Dalc%C3%ADdio+Jurandir+Mestranda+e+Bolsista+do+CNPQ+Joanita+Ba%C3%BA+de+Oliveira+\(UFPE\)&oq=Mitos+Regionais%2C+Lendas+Universais+na+Amaz%C3%B4nia+de+Dalc%C3%ADdio+Jurandir+Mestranda+e+Bolsista+do+CNPQ+Joanita+Ba%C3%BA+de+Oliveira+\(UFPE\)&aqs=chrome..69i57.953j0j8&sourceid=chrome&ie=UTF-8](https://www.google.com.br/search?q=Mitos+Regionais%2C+Lendas+Universais+na+Amaz%C3%B4nia+de+Dalc%C3%ADdio+Jurandir+Mestranda+e+Bolsista+do+CNPQ+Joanita+Ba%C3%BA+de+Oliveira+(UFPE)&oq=Mitos+Regionais%2C+Lendas+Universais+na+Amaz%C3%B4nia+de+Dalc%C3%ADdio+Jurandir+Mestranda+e+Bolsista+do+CNPQ+Joanita+Ba%C3%BA+de+Oliveira+(UFPE)&aqs=chrome..69i57.953j0j8&sourceid=chrome&ie=UTF-8). Acesso em: 25/11/2018.

PRESSLER, Gunter Karl. “**Dalcídio Jurandir – A escrita do mundo marajoara não é regional, é universal**”, In: LEITE, Marcus. **Leituras dalcidianas**. Belém: EDUNAMA, 2006.

PROPP, Vladimir. **As raízes históricas do conto maravilhoso**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

_____. **Morfologia do conto maravilhoso**. Forense Universitária. Editora: CopyMarket.com, 2001.

SANTOS, Juliana Gomes dos; FURTADO, Marli T. **Dalcídio Jurandir, o jornalista: uma análise dos textos críticos**. Dorandina Revisteletrônica, Minas Gerais, v. 9 - n 1, set. 2016. Disponível em: <http://www.ufjf.br/darandina/files/2016/09/Artigo-Juliana-Gomes-dos-Santos-Marli-Tereza-Furtado.pdf>. Acesso em: 20/05/2018

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. Perspectiva, 2014.

WALTY, Ivete. **O que é Ficção?**. São Paulo: Brasiliense, 2001. p. 19.