

Espaço ficcional em *Ponte do Galo*, de Dalcídio Jurandir

Alcir de Vasconcelos Alvarez Rodrigues¹ (UFPA)

Resumo:

*Esta é uma análise elaborada de forma preliminar à dissertação **Espaço ficcional no romance Ponte do Galo, de Dalcídio Jurandir**. É estudo intrínseco à obra, pois o espaço ficcional é uma entre outras categorias que na narrativa constroem a ficção romanesca. Contudo, ainda não recebeu a devida atenção nos Estudos Literários, fato que constitui uma lacuna, portanto. Em vista disso, partindo de nosso livro-corpus, sétimo (de um total de dez) do **Ciclo do Extremo-Norte**, tencionamos contribuir para o aprofundamento e detalhamento do estudo da categoria narrativa do espaço, e da ambientação, sua caracterização, funcionalidade e efeitos de sentido gerados por antíteses e oxímoros espaciais. Com isso, pretendemos coadjuvar no preenchimento de tal lacuna. Para isso, consideramos fundamental a ferramenta teórica da Narratologia, mantendo diálogos com a semiótica da Escola de Tartu.*

Palavras-chave: espaço ficcional, ambientação, **Ponte do Galo**, Dalcídio Jurandir, Ciclo do Extremo-Norte.

Introdução

Como dado de esclarecimento absolutamente necessário, ressaltamos o fato de que este artigo constitui, ainda, um ponto aonde chegamos até agora no desenvolvimento de nossa pesquisa. Pode ser nomeada, portanto, de pesquisa *in progress*, visto que nossa dissertação somente será defendida no primeiro semestre de 2009, como está previsto. Logo, as conclusões a que chegamos não podem — e não devem — ser consideradas definitivas.

Embora constituindo um estudo em andamento, a pesquisa revelou, entre outros achados, a espantosa polissemia e amplitude de sentidos do vocábulo **espaço**. “Para o confirmar, basta verificar, num bom dicionário, as suas múltiplas acepções nos âmbitos mais diversificados: da filosofia à física, da geometria à literatura” (GORDO, Antônio, 1995, p. 19). Nossa análise, sendo intrínseca à obra, não está centrada nesse aspecto: enfoca tão-somente um dos componentes estruturais da narrativa literária que, aliando-se à ação, personagem, narrador, tempo e enredo, engendram o universo da ficção romanesca.

Pretendemos, a partir do estudo do livro-corpus **Ponte do Galo**, erigir uma ponte que ligue a problemática da escassez de trabalhos acadêmicos sobre a categoria do espaço na narrativa de ficção à outra problemática, que é a leitura rarefeita das obras do grande romancista da Amazônia, **Dalcídio Jurandir**. Com isso, contamos poder contribuir para a aproximação/interligação dessas duas complexas margens e, outrossim, contribuir, modestamente que seja, para tentar apontar outra (sobretudo para o autor deste trabalho), onde uma senda, um caminho mais auspicioso, permita palmilhar tal terreno com menos insegurança.

1 Espaço e ‘espaço ficcional’

Segundo Gordo (1995, p. 19) o “[...] universo espacial da narrativa só subsiste e se entende como réplica artística do outro, o real ou cósmico, em cuja experiência o homem funda o conceito de espaço.” Na verdade, nos novos mundos fictícios inventados pela literatura, o espaço não

¹ Alcir RODRIGUES, Mestrando.

(Programa de Pós-Graduação em Letras do Centro de Letras e Comunicação/ UFPA/Belém)
ay21a@yahoo.com.br

funciona senão como instância indireta em que a apreensão do real se manifesta, sendo os objetos espaciais finitos e indeterminados, só possivelmente atingindo o *status* inverso disso no espaço real. Ao leitor, segundo Roman Ingarden (1973, p. 245), cabe o preenchimento imaginativo dessas lacunas. A Escola de Semiótica de Tartu contribui sobremaneira para essa discussão enriquecedora, cuja necessidade premente de clarificação nos recomenda operar com o conceito de **sistemas modelizantes primários e secundários**, pensamento basilar dentro dos estudos desenvolvidos por Iuri Lotman ² no âmbito da disciplina Semiótica da Cultura ³. O sistema modelizante primário é a linguagem natural, isto é, a verbal, estruturadora do mundo na mente do ser humano. O sistema modelizante secundário é a cultura, isto é, todos os sistemas semióticos existentes: mitos, religião, artes (inclusive a literatura), etc.

Aquilo que Lotman nomeia de espaço artístico é o produto do processo de modelização de uma modelização, ou seja, a versão que resulta da estruturação de um mundo outro, secundário (a arte, em nosso caso, a literatura), a partir de um primeiro (a língua natural, verbal), por si mesma considerada por Tartu um “sistema modelizante do mundo” (SILVA, 1997, p. 91). A idéia de espaço fictício — que aqui se quer literário e narrativo — que ‘recria’ na sua finitude o infinito exterior à obra na qual se acha incrustado, fica evidente nas palavras de Lotman: “O sistema modelizante secundário de tipo artístico constrói o **seu** sistema de referentes, que não é uma cópia, mas um modelo do mundo dos referentes na significação lingüística geral” (1978, p. 95 apud **Montagem**, p. 9). Nessa perspectiva, a literatura é, pois, sistema modelizante secundário. Logo, o romance, uma forma narrativa literária, é uma manifestação desse sistema. E, sendo o **espaço** um componente primordial de organização dessa modalidade narrativa, resta-nos concluir que o espaço é, também, produto de modelização secundária (REIS & LOPES, 1987, p. 131).

1.1 O espaço na narrativa

“Espaço é, por definição, o lugar onde se passa a ação numa narrativa.” “[...] O termo **espaço**, de um modo geral, só dá conta do lugar físico onde ocorrem os fatos da história; para designar um ‘lugar’ psicológico, social, econômico etc., empregamos o termo **ambiente**” (GANCHO, 2002, p. 23). Todavia, não necessariamente o espaço ficcional na literatura deve ser somente narrativo. Em muitos poemas descritivos, a espacialidade é evidenciada, presente na representação-clichê do *locus amoenus*, por exemplo, em formas poemáticas como o idílio e a écloga, tipicamente convencionais e peculiares ao Arcadismo brasileiro. Porém, como nosso propósito é analisar tal categoria romanesca em **Ponte do Galo**, restringir-nos-emos ao espaço narrativo, a respeito do qual Antônio Dimas (1994, p. 21) afirma que o romancista e também pesquisador Osman Lins (1976, p. 77-94) estabeleceu uma distinção essencial entre espaço e ambientação. Nos comentários do primeiro, o espaço “puro e simples”, referencial e denotado, que se reporta a lugares interiores e exteriores, só ganha *status* de ambientação se não for patente e explícito, se for, pelo contrário, implícito e subjacente em seus dados da realidade, conotativos por excelência, portadores de complexidade e destinados a leitura mais perspicaz (op. cit. p. 13).

Pretendemos enfocar os espaços gerais e amplos e os particulares e restritos, a que se refere Antonio Candido, no artigo **Espaço e degradação**, comentado por Dimas (op. citat., p. 13). Interessam-nos, também, os espaços físicos, sociais e psicológicos a que se referem Gordo e Carlos Reis e Ana Cristina Lopes ⁴, assim como suas relações funcionais com os personagens, discutidas por Cândida Vilares Gancho (2002, p. 24-25), além de tornar evidentes temas e figuras espaciais

² “Iuri ou Yuri Mijailovich Lotman (1922-1993).” In: Revista *Montagem*, 2001, p. 7.

³ Disciplina do Programa de Pós-Graduação da PUC, de São Paulo. Disponível em <<http://www.pucsp.br/pos/cos/cultura/>>. Acesso: 04 jun. 2008.

⁴ REIS, C. & LOPES, Ana Cristina M. (1987, p. 130). Cf. também em Gordo (1995, p. 27 e 52-57).

representados por pares opostos dialéticos com “marcado caráter espacial” (antíteses e oxímoros), como alto/baixo, próximo/distante, cidade/interior, centro/periferia, por exemplo ⁵.

Dos espaços físicos, destacamos os macroespaços, que são dois: Cachoeira, na Ilha de Marajó (no estado do Pará), e Belém, a capital do mesmo estado. No âmbito desses dois espaços amplos, destacam-se os microespaços. Por exemplo, em Cachoeira — o espaço do interior —, o chalé da família de Alfredo (personagem central do romance), onde moram os pais do ginásiano, dona Amélia e ‘seu’ Alberto, onde com eles o filho passa as férias. E na cidade — no *locus* urbano —, no bairro do Telégrafo, a outra casa onde o estudante reside (de favor) durante o período das aulas, com a costureira dona Dudu, tia de Ana e Nini. Luciana, a que “caíra na vida”, a que vive na rua, a desabenhçada (para quem o pai, o “Cel.” Braulino Boaventura, construíra a casa), lá também deveria morar. A procura das três, Alfredo, como um *flâneur*, perambula pela cidade, muitas vezes com a parteira, dona Santa, avó das duas primeiras e tia da última. Tanto em Cachoeira como em Belém, é ele um notívago. Contudo, é no subúrbio da cidade que sua deriva sem meta nem fim, por excelência, se evidenciará, como alerta Ernani Chaves ⁶.

Em decorrência de nossa pesquisa estar ainda em andamento, enfocaremos aqui apenas um aspecto, que consideramos fulcral: a transfusão de espaços. O narrador — manipulador *da* e, ao mesmo tempo, manipulado *pela* mente de Alfredo — transfunde os espaços. Entre Cachoeira e Belém, não mais o rio e a baía separam (e unem, paradoxalmente) os espaços, mas a memória de Alfredo, como ponte, traz e leva os fatos, as pessoas, os lugares, numa viagem que é um jogo, também pondo o leitor em xeque: “Onde estou?” A passagem abaixo, do romance **Ponte do Galo** — em que fica evidente a onisciência do narrador heterodiegético, ao revelar a fusão topográfico-memorialística de Alfredo —, é exemplar:

Seguiu sob a chuva, não de Belém, chuvas de Cachoeira, as de outrora sobre o chalé, sobre a casa de seu Cristóvão, sobre Eutanázio andando. Também Rodolfo, com a chuva no telhado, redistribui pelas caixas de tipos o “Cachoeira Nova”, por falta de papel e logo vai compondo outro número e assim por diante até que chegue, ou nunca chegue a prometida bobina de papel, tão prometida pelo Dr. Lustosa (JURANDIR, 1971, p. 139).

Tudo porque o personagem se sente um *dépaysé*, tal como diria um Gabriel Marcel (apud GORDO, 1995, 21): “Um indivíduo não é distinto de seu lugar; ele é seu lugar mesmo”. Então, o ginásiano não se ‘ambienta’ na sua Belém, onde sonhava ir para estudar, nem tampouco consegue estar em Cachoeira sem ‘viajar’ em pensamento até a Cidade das Mangueiras. Neste ponto, é bom que se perceba que o filho de dona Amélia não só transfunde espaços, mas tempos também: “**Este** tempe, em Cachoeira, é apanha de tucumã e gogó” (op. cit., p. 138). Só que o “**este tempe**”, ao qual se refere o narrador, está registrado na mente de Alfredo como uma estação passada — as tais “chuvas de Cachoeira, as de **outrora** sobre o chalé” —, como reminiscências, assim como as recorrentes lembranças de sua infância, de Mariinha (sua irmãzinha, já morta), do tio Sebastião e de outros personagens, fundem tempo e espaço, numa perfeita representação do cronotopo.

Daí que se deduza a impossibilidade de um estudo do componente espacial de forma isolada do componente temporal, já que o ser ocupa lugar no espaço e é, ele mesmo, espaço. Mas espaço marcado pelo tempo, ser ativo-passivo de ações, de eventos, de mudanças ou transformações que se realizam não em um espaço, mas em um tempo-espaço ou espaço-tempo, como o afirmam os astrofísicos e filósofos. O mesmo, logicamente, estende-se ao campo dos Estudos Literários, com a denominação de cronotopo, estabelecida por Bakhtin ⁷, que a ótica do estudioso Ítalo Meneghetti

⁵ Cf. em AYBAR-RAMÍREZ, María-Dolores. A espacialidade do texto artístico: Iuri Mijailovich Lotman na fronteira textual. In: **Montagem**, p. 11.

⁶ Cf. em Ponte do Galo: a cidade como labirinto do desejo. In: LEITE, Marcus Vinnicius C., 2006, p. 40.

⁷ Cf. BAKHTINE, M. *Esthétique et théorie du roman*. Paris: Galimard, 1978, p. 237. Apud GORDO (1995, p. 41 e 49).

Filho ⁸ vai denominar com o neologismo ‘tempoespacialidade’. Então, disso tudo podemos abstrair a idéia de que só um recorte analítico de natureza didático-metodológica pode permitir uma discussão em separado de um dos elementos desse par. É o que ocorre quando se busca classificar o espaço em topográfico, cronotópico (ambos no nível da diegese) e textual (no nível do discurso). É nessa perspectiva que operaremos com esses componentes narrativos na análise de **Ponte do Galo**.

Dentro do âmbito dos macroespaços, na narrativa estudada avultam os microespaços, todos eles impregnados de sentidos de importância fundamental para o funcionamento do universo ficcional de Dalcídio Jurandir, pois estão, todos eles, sobrecarregados da peculiar semântica de decadência atribuída por ele à região amazônica das primeiras décadas do século XX ⁹, com o fim do Ciclo da Borracha. Porém, deter-se no estudo dos espaços físicos do romance só faz sentido para nós se deles emerge o signo do social e do existencial. Por isso, por último, examinaremos os espaços sociais de poder (agrário, econômico, político, de gênero), os espaços simbólicos das casas (o chalé da família, em Cachoeira, e nele a “saleta”, a “varanda” do prelo, a cozinha e a despensa; a casa do Telégrafo, em Belém, entre outros espaços), os ‘lugares de passagem’, as ruas, a ponte em Cachoeira, a Ponte do Galo, etc. Interessa-nos, essencialmente, o que emana desses espaços em termos de sentimentos humanos e existenciais e como neles se vivenciam as relações sociais.

1.2 A ambientação segundo Osman Lins

Osman Lins, no livro **Espaço romanesco de Lima Barreto**, de 1978, resultado de sua tese de doutoramento, sistematiza uma sólida tipologia para a ambientação, que nos parece ter funcionalidade ainda válida atualmente, em uma ótica narratológica. Este autor afirma que ambientação consiste em um conjunto de procedimentos empregados no texto narrativo com o fim de evocar a idéia de um ambiente. Diz ainda que, para aferir o espaço, o leitor leva em consideração a experiência que tem de mundo. Entretanto, com respeito à ambientação, “[...] onde aparecem os recursos expressivos do autor, impõe-se um certo conhecimento da arte narrativa” (1978, p.77). E, segundo esse mesmo autor (apud DIMAS, p. 19-26), a ambientação pode ser franca, reflexa e dissimulada ou oblíqua, de cujos conceitos e exemplos passamos a discorrer agora: por **franca** entende-se

aquela em que o narrador introduz, pura e simplesmente, a descrição física do ambiente, estabelecendo um hiato no desenrolar da ação. Neste caso, a ambientação não contribui para a compreensão da trama, ou do estado de espírito da personagem. Funciona, tão-somente, como uma moldura, um pano de fundo dos acontecimentos. O leitor poderia pular este trecho, e em nada seria prejudicada a compreensão do enredo” (Atlas das representações literárias de regiões brasileiras, 2006, p. 23).

Um exemplo característico encontramos nas primeiras linhas de **Três casas e um rio**:

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 roça, roçadinhos aqui e ali, porcos magros no manival miúdo e cobras no oco dos paus sabrecados. O rio, estreito e raso no verão, transbordando nas grandes chuvas, levava canoas cheias de peixe no gelo e barcos de gado que as lanchas rebocavam até a foz ou em plena baía marajoara. Na parte mais baixa da vila, uma rua beirando o rio, morava num chalé de quatro janelas o major da Guarda Nacional, Alberto Coimbra, secretário da Intendência Municipal de Cachoeira, adjunto do promotor público da Comarca e conselheiro de ensino (JURANDIR, 1994, p 5).

⁸ Do artigo “Por uma epistemologia do espaço ficcional em literatura — a Geografia do afeto”. In: REVISTA GARRAFA. Rio de Janeiro: UFRJ, n°. 7 set. dez., 2005. Disponível em: <<http://www.ciencialit.letas.ufrj.br/garrafa7/4.html>>. Acesso em: 25 mar 2005.

⁹ Cf. a relevante contribuição de FURTADO, Marli Tereza, em sua tese **Espaço derruído e corrosão do herói em Dalcídio Jurandir**, constante nas referências bibliográficas.

Em **Ponte do Galo**, a rigor, tal procedimento de ambientação não é empregado pelo autor; por causa disso, o exemplo foi extraído de seu terceiro romance. Pelo que se pode deduzir, constitui esse fato uma evolução dentro da obra do autor marajoara, que vai aperfeiçoando sua técnica narrativa de romance a romance. Quanto à **ambientação reflexa**, certamente não se confunde com o ato praticamente estanque da cisão levado a efeito pela ambientação franca, ao contrário disso: “Ela é percebida pela personagem, o que evita o hiato na trama. De qualquer forma, o entorno está sendo enunciado e não tem, necessariamente, uma relação intrínseca com o desenrolar dos acontecimentos” (Id., *ibid.*, p. 23). Como passagem exemplar de **Ponte do Galo**, transcrevemos esta:

Fronteou a casa da avó, espiou, espiou, foi, espiou pela fresta da porta e o escuro lá de dentro lhe dizia: nem as netas nem a avó. Quis bater. Mexeu na porta, só encostada, hesitou, estalava os dedos, esperou sob o chuveiro. O catavento gemia moroso. A velha, sabia aonde? Pelos caminhos do subúrbio fantasmal e gotejante, entre os fedores de vacaria, feira de peixe e bucho e a ruidosa insônia das crianças. Com o seu hálito, ou com a sua mão que sempre faz nascer e a paixão pelas netas, purificava o subúrbio e este a parir sempre, nas tocas e barracas, como nos estábulos (JURANDIR, 1971, p. 136).

É por intermédio de Alfredo que o leitor absorve a sensação do lugar, vivido e percebido por esse adolescente marajoara, do subúrbio de Belém, de uma periferia fétida (FURTADO, Marli. In: *Asas da palavra*, 2004, p. 105). E, por fim, chegamos à **ambientação oblíqua** ou **dissimulada**: é uma construção narrativa que consiste em destacar como característica primordial a ausência de

[...] um corte no desenrolar dos acontecimentos. A ambientação dissimulada exige a personagem ativa: o que a identifica é um enlace entre o espaço e a ação. [...] Assim é: atos da personagem, nesse tipo de ambientação, vão fazendo surgir o que a cerca, como se o espaço nascesse de seus próprios gestos. (LINS, 1976, p. 83-84)” (*Atlas das representações literárias de regiões brasileiras / IBGE, Coordenação de Geografia. Rio de Janeiro, 2006, p. 23*).

Um exemplo significativo disso é a passagem abaixo:

Da José Pio olhou a janela. Uma janela suspensa na tarde, na última luz, na última esperança. Olhava. Não está mais. Não estava. Alvos, solenes, num cortejo, passavam os zebus da Cocheira Jabuti. Corriam descalças pela Municipalidade as netas da velha parteira. Olhou, de novo, para a janela. Adeus, mulher da tarde. Mas não se arrependia do gesto, fosse a ela ou a outra, era a chave entregue, e à noite pôs-se a esperar pela visita. Tocava o sino de São Raimundo, apitou a Cremação, o Utinga apitou, e aqui embaixo do alicerce os soterrados bailes da gente Juruema (id., *ibid.*, p. 160).

Pode-se afirmar que é patente o dinamismo narrativo alcançado partir do emprego desse tipo de ambientação. É possível sugerir uma aparente simultaneidade entre o tempo da diegese e do discurso, pois aqui desaparece a cisão ‘despudorada’, que se constata principalmente na ambientação franca, entre o narrar e o descrever. A ação do personagem engendra um espaço que emana de seu percurso por meio de suas ações. Logo, personagem e ação, mediatizadas por um narrador heterodiegético e onisciente, fornecem ao leitor os índices necessários à ancoragem narrativa cronotópica.

Por último, Lins levanta ainda a possibilidade de, por outros prismas, podermos classificar a ambientação como **ordenada** e **desordenada** (1976, p. 86), assim como o que ele nomeia de ambientação **exaustiva** e **alusiva** (1976, p. 90). A essa classificação Antônio Dimas não faz nenhum tipo de referência em seu livro **Espaço e romance**. Ao contrário, imprime grande destaque apenas e tão-somente à distinção proposta por Lins entre espaço e ambientação (p. 19-20) e à

classificação da ambientação em três tipos, já apontados neste estudo (p. 20). Por ordenada entendemos a ambientação em que ordem e exatidão dos componentes do espaço são metodologicamente exigidas, enquanto a desordenada é a que, faz uma espécie de simples catalogação dos componentes, “[...] sem muita ordem” (id., *ibid.*, p. 86-87), como se, em aparência, elidisse qualquer forma de método organizacional. Exaustiva é aquela minuciosa, detalhista, que esquadrinha o ambiente, pontilhando-o de elementos em superpopulação. A alusiva, ao contrário, entendemos ser muito mais sugestiva e parcimoniosa. É importante salientar que ao autor essas ferramentas estão disponíveis para emprego de acordo com suas escolhas, conforme organicidade ou utilidade funcional aos efeitos de sentido desejáveis.

2 Ponte do Galo no contexto do Extremo-Norte

Acerca de **Ponte do Galo**, é necessário salientar que raríssimo material para pesquisa pudemos encontrar — sobre este que é o sétimo romance do Ciclo do Extermo-Norte. Na verdade, apenas uma minúscula resenha de jornal intitulada “Uma ponte simples”¹⁰, sem grande relevância em suas parcas e errôneas informações, além uma conferência proferida por Ernani Chaves¹¹, denominada de **Ponte do Galo: a cidade como labirinto do desejo**, II Ciclo de Conferências: Dalcídio Jurandir (Belém – UNAMA), 25 a 29 de junho de 2001. Vale dizer, também, que nada fácil foi encontrar a obra a ser estudada, uma vez que nunca foi reeditada, fato que ocorreu igualmente com os cinco últimos romances do ciclo: **Primeira manhã** (1968), **Ponte do Galo** (1971), **Chão dos lobos** (1976), **Os habitantes** (1976) e **Ribanceira** (1978). Os cinco primeiros foram editados, no mínimo, duas vezes: **Chove nos campos de Cachoeira** (1941, 1976, 1991, 1996, 1988), **Marajó** (1947, 1978, 1992), **Três casas e um rio** (1979, 1994), **Belém do Grão Pará** (1960, ed. Portuguesa de 197_, 2004) e **Passagem dos Inocentes** (1963, 1984). Um enorme desequilíbrio, portanto, na publicação da obra de Dalcídio Jurandir. Ficamos a nos perguntar, então: “Por que esse desprestígio com os últimos romances do Ciclo do Extremo-Norte? Será por causa do fato de serem os menos estudados? Ou será porque são mais recentes, por isso menos conhecidos? O tempo os tirará do ostracismo dentro da obra do romancista?”

Na verdade, o autor marajoara, ao receber da Academia Brasileira de Letras em 1972 o prêmio Machado de Assis, pelo conjunto da obra, quase já havia concluído seu ciclo romanesco, pois consta que houvesse já finalizado todos os romances até 1971 (ASAS DA PALAVRA, 1996, p. 9). Teria concluído **Os habitantes** em 1967, antes mesmo de publicar **Primeira manhã**, que é de 1968, ano de conclusão também de **Chão dos Lobos**. Em 1970, termina **Ribanceira**, um ano antes, portanto, da publicação de **Ponte do Galo**, de 1971. Contudo, seu desejo era incluir no ciclo no mínimo mais um romance, do qual escrevera pelo menos um capítulo:

Entreguei o **Ribanceira** ao editor, não é o romance que esperava fazer e não posso saber como e quando posso esboçar o último volume. A doença foi mais apressada do que eu. Vamos ver.

[...] pena que não possa escrever o último volume de Alfredo. Atrasei-me. As dificuldades são grandes. Talvez eu use um gravador e vá capengando, levantando a estrutura do livro. A mão não ajuda.

[...] Escrevi sete páginas do volume que viria encerrar a série dos romances e senti que o cérebro — memória, observação, senso da narrativa tudo vai bem. Não tenho dores de cabeça.

¹⁰ Cf. in: NUNES, Benedito; PEREIRA, Ruy & PEREIRA, Soraia Redon (orgs.), 2006, p. 137.

¹¹ Idem, p. 261. Esta conferência foi publicada no livro *Leituras Dalcidianas* (LEITE, Marcus Vinnicius C. (Org.), 2006, p. 37-46, constante em nossas referências.

[...] Perdoa te escrever assim. Fora dos ataques vejo-me boiando satisfeito por mais um capítulo vencido (ASAS DA PALAVRA, 1996, p. 39) ¹².

Como sétimo romance do ciclo, **Ponte do Galo** apresenta-nos agora um Alfredo — personagem central, de nove entre os dez do Ciclo — como um ginasião: “[...] mamãe passei, pregue a segunda divisa, segundo ano” [...] (JURANDIR, 1971, p.5), que chega “[...] De volta ao chalé, pelas férias [...] (id. ibid., p 3). Não mais um menino, já um adolescente, ele se encontra em Cachoeira revendo personagens familiares (o pai, Major Alberto, e a mãe, D. Amélia), e outros da vizinhança (Salu, Dadá e Didico, Sabá Manjerona, etc.), relembrando momentos do passado no chalé, momentos com o irmão Eutanázio e a irmã caçula, Mariinha, ambos já mortos. Pode se dizer que esses momentos de Alfredo em Cachoeira transcorrem muito mais na onisciência de um narrador, que segue a esteira de seu personagem central. Tudo isso se passa na primeira parte do romance, intitulada simplesmente pelo numeral romano **I** (que vai da pág. 3 à 120).

É com este personagem, também, que o narrador, como uma câmera de cinema, acompanha, bem de perto, seu retorno para Belém, capital do Pará, cidade antes de encanto (em **Chove nos campos de Cachoeira**) ¹³ e, agora, de desencanto. E já estamos na segunda parte, com o título econômico de **II** (da pág. 121 à 175: o fim do livro). Belém, não mais para Alfredo uma cidade de sonho, mas cidade de periferia, noturna, feia, cidade pós-lemismo ¹⁴, decadente e labiríntica para um Teseu que não encontra sua Ariadne, muito menos o fio a lhe guiar na sua busca por Luciana (CHAVES, Ernani. In: LEITE, 2006, p.40). Dona Santa, dona Dudu, Ana, Nini e a ausente-sempre-presente Luciana vivem e emanam vida na voz e na mente do narrador e de Alfredo, possibilitadores, os dois, de nosso passeio — como leitores que somos — por uma ponte interligadora entre Cachoeira e Belém, entre o Alfredo-menino e o Alfredo-adolescente, como nesta passagem de **Ponte do Galo**:

Deitou-se no soalho a olhar pelo buraquinho onde, quando guri, ficava com a sua linha conversando com os peixinhos, lá de baixo, tempo de cheia, tempo de Mariinha e Andreza, tempo em que o irmão, rompendo o lamaçal, o seu e o dos caminhos, ia ver Irene. Olhou, e lá estava, embaixo, no seco, o menino pescador. Rapaz e menino se miravam. Dizia o menino: E agora? Nem te ligo nem te conheço. Me traíste em Santana, enterraste o faz de conta, ganhaste a cidade. E aqui estou para sempre, fiel a este chão, aos carocinhos de tucumã espalhados no tanque e no meio dos peixinhos mal as águas chegam. E a tua pesca aí em cima? Que conversação é a tua, aí com o mundo? (JURANDIR, 1971, p. 92).

Alfredo, dentro do espaço íntimo da casa (chalé dos pais), está no microespaço que mais lhe é louvável: a saleta, o lugar da tipografia, dos livros, onde na rede atada seu irmão Eutanázio (morto agora) costumava ficar, com o pensamento voltado para sua amada Irene, que tanto o **menosprezava**. Os elementos espaciais aqui avultam em quantidade e em valor sígnico. O assoalho é o elemento material mediador de dois espaços bipolarizados: o “lá de baixo” e o “aí em cima”. Relação de verticalidade, portanto. Porém, essas antíteses espaciais passam a conotar relações que, fora deste contexto particular, podem soar inimagináveis. Por exemplo, o assoalho (de madeira) é o meio que deveria separar, mas paradoxalmente — à maneira de um oxímoro —, por causa do “buraquinho”, torna-se câmera, olho mágico e (por que não?) a ponte que interliga o do alto, o adolescente em férias, ao do baixo, o menino que brincava com Mariinha e Andreza e com seu carocinho mágico de tucumã. O espaço acaba por se temporalizar, tornando-se como uma revelação

¹² Vide, na revista citada, ASSIS, Rosa: Uma leitura nas cartas de Dalcídio Jurandir. São trechos de três cartas escritas pelo romancista para Maria de Belém Menezes, filha de Bruno de Menezes, em 1978 (em 03/02, em 28/05 e em 11/09).

¹³ Cf. em JURANDIR, 1997, p. 86.

¹⁴ Antônio José de Lemos (1843-1913), que foi intendente municipal de Belém, de 1897 A 1911, modernizou esta capital, embelezando-a aos moldes franceses, durante o período áureo do Ciclo da Borracha, em plena *Belle-Époque* paraense.

do ser e do tempo, um espaço cronotópico onde/quando o **lá de baixo** representa o passado: a infância e suas isotopias: inocência, fantasia e encanto com a cidade e seu futuro nos estudos que na Vila não poderia ter. O **aí em cima** representa a não-aceitação do menino em relação ao adolescente, lembrando um Narciso pelo qual a imagem do reflexo sente rejeição, porque recusa a ‘traição’, já que em Santana Alfredo renuncia à inocência, tendo com Dolorosa sua iniciação sexual, perdendo aos poucos também seu encanto com a cidade e os estudos. Desse confronto entre o antes e o depois, quem ganha o jogo? Possivelmente, ninguém mais que o leitor.

No entanto, por maior riqueza que possam apresentar, os espaços e a ambientação não devem aflorar em um texto narrativo de forma gratuita, visto que participam de um sistema cuja relação entre os componentes deve e tem de ser intrínseca, sob o risco de comprometer o todo, por uso mínimo e por imprecisão, ou por exagero e detalhismo inconseqüente, procedimentos ambos que empobrecem a instauração do universo ficcional. É por isso que, na abordagem do problema da espacialidade, relevantíssima é a discussão acerca do uso da descrição como recurso de ancoragem narrativa. Até que ponto o narrador a introduz de modo útil ou inútil no preenchimento do espaço romanesco? Serve somente para caracterizar, decorar uma situação? Ou pode ascender à relevância de uma dimensão simbólica no universo ficcional? O que pode ser considerado mais intrínseco e essencial à construção da narrativa?

Neste ponto, a operacionalidade dos estudos de Tomachevski¹⁵ (interessam-nos mais particularmente os motivos associados e livres e a motivação caracterizadora) e Bournneuf e Ouellet¹⁶ (funcionalidade dos elementos espaciais) subsidiarão nossa pesquisa a partir daqui, muito embora estejamos limitados e restritos pelo espaço exíguo deste artigo e pela progressão da pesquisa, que nos conduzirá mais lá adiante, já na monografia dissertativa, pelos espaços dalcidianos, onde o eu existencial e social dos personagens vivenciam sua identidade cultural em um *locus* amazônida, porém este sem a moldura dos clichês do exótico e do pitoresco, tão comuns em obras de alcance literário duvidoso. E, assim, *a posteriori*, nossa investigação emergirá mais enriquecida e aprofundada em novo texto de artigo.

Conclusão

É evidente, portanto, a classificação de **Ponte do Galo** como romance de espaço, muito embora saibamos dos problemas advindos de uma classificação estanque, não permitindo outras ponderações, como a possibilidade de o considerarmos igualmente como romance de personagem, numa tipologia engendrada por Wolfgang Kayser e exposta por Vítor Manuel de Aguiar e Silva (1997, p. 685). Além disso, em vista dos procedimentos narrativos empregados em **Ponte do Galo**, postulamos que este romance é *corpus* mais que apropriado ao estudo proposto, em decorrência da forte presença do componente espacial na criação do ambiente como *locus* de ação dos personagens dalcidianos.

Muito ainda nos falta para concluir a pesquisa. No entanto, nem tudo são incertezas. Sabemos, por exemplo, que pode parecer ser (mas não o é) coincidência que aqui, neste artigo, queiramos erigir uma ponte entre a ainda rarefeita leitura dos livros de **Dalcídio Jurandir** e a pouca relevância dada a um componente narrativo sobremaneira valorizado em sua obra **Ciclo do Extremo-Norte**. Ponte, portanto, a ligar entre si essas duas margens problemáticas e, concomitantemente, proporcionar uma transposição, uma superação possível, um salto qualitativo numa direção mais auspiciosa. Assim, **Ponte do Galo** nos ajudará na travessia desses espaços ficcionais dalcidianos, que enfocam um *locus*, por excelência, amazônida (sem o clichê tão desgastante e desgastado do elemento pitoresco), proporcionando um estudo analítico que contribua para minimizar (ao menos

¹⁵ Cf. em Temática, do livro **Teoria da literatura**, 1971. Vide referências.

¹⁶ Cf. em *O universo do romance*. Coimbra: Almedina, 1976, p. 131-168. Vide referências.

um pouco) a problemática dupla do silenciamento da palavra do autor ponta-pedrense/cachoeirense¹⁷ e, ao mesmo tempo, aprofunde e pormenorize o estudo tão menosprezado da espacialidade na ficção narrativa.

Referências Bibliográficas

- [1] **ASAS DA PALAVRA** – Revista de graduação em Letras. Belém: UNAMA, v. 3 nº 4, 1996.
- [2] _____ – _____. Belém: UNAMA, v. 8 nº 17, 2004.
- [3] **Atlas das representações literárias de regiões brasileiras** / IBGE, Coordenação de Geografia. Rio de Janeiro: IBGE, 2006-.
- [4] AYBAR-RAMÍREZ, María-Dolores. A espacialidade do texto artístico: Iuri Mijailovich Lotman na fronteira textual. In: **MONTAGEM** – Revista do Centro Universitário Moura Lacerda. Ribeirão Preto: Centro Universitário Moura Lacerda. Ano 5, nº 5, 2001.
- [5] BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- [6] BARROS, Diana Luz Pessoa de. **Teoria semiótica do texto**. 4ª ed. São Paulo: Ática, 2002.
- [7] BOURNNEUF, Roland e OUELLET, Réal. O espaço. In: _____. **O universo do romance**. Trad. José Carlos Seabra Pereira. Coimbra: Almedina, 1976, p. 131-168.
- [8] CHAVES, Ernani. Ponte do Galo: a cidade como labirinto do desejo. In: LEITE, Marcus Vinnicius C. (Org.). **Leituras dalcidianas**. Belém: Unama, 2006, p. 37-46.
- [9] DIMAS, Antônio. **Espaço e romance**. São Paulo: Ed. Ática, 1994.
- [10] FILHO, Oziris Borges. As artimanhas do ser e do espaço em “Aparição”. In: **MONTAGEM** – Revista do Centro Universitário Moura Lacerda. Ribeirão Preto: Centro Universitário Moura Lacerda. Ano 5, nº 5, 2001.
- [11] FURTADO, Marli Tereza. **Universo derruído e corrosão do herói em Dalcídio Jurandir**. Campinas: UNICAMP/Instituto de Estudos da Linguagem, 2002 (Tese de doutorado).
- [12] GANCHO, Cândida Vilar. **Como analisar narrativas**. São Paulo: Ática, 2002.
- [13] GORDO, Antônio da Silva. **A escrita e o espaço no romance de Vergílio Ferreira**. Porto: Porto Editora, 1995.
- [14] INGARDEN, Roman. O estrato das objectividades apresentadas. In: _____. **A obra de arte literária**. 3. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1973. p.239-255.
- [15] JURANDIR, Dalcídio. **Chove nos campos de Cachoeira**. Belém: Cejup/Secult, 1997.
- [16] _____. **Ponte do Galo**. São Paulo: Martins [RJ] INL, 1971.
- [17] _____. **Três casas e um rio**. 3. ed. Belém: Cejup, 1994.
- [18] LEITE, Marcus Vinnicius C. (Org.). **Leituras dalcidianas**. Belém: Unama, 2006.
- [19] LOTMAN, Iuri. **Estrutura do texto artístico**. Coimbra: Editorial Estampa, 1978.
- [20] LINS, Osman. **Espaço romanesco de Lima Barreto**. São Paulo: Ed. Ática, 1978.
- [21] **MONTAGEM** – Revista do Centro Universitário Moura Lacerda. Ribeirão Preto: Centro Universitário Moura Lacerda. Ano 5, nº 5, 2001.
- [22] ORNELA, Paulo Sérgio. **Tempo e espaço em Belém do Grão-Pará, de Dalcídio Jurandir**. Belém: UFPA, 2003.
- [23] REIS, Carlos & LOPES, Ana Cristina M. **Dicionário de narratologia**. Coimbra: Almedina, 1987.
- [24] SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e. **Teoria da literatura**. 8 ed. Coimbra: Livraria Almedina, 1997.
- [25] TOMACHEVSKI, B. Temática. In: TOLEDO, Dionísio de Oliveira (org.). **Teoria da literatura: formalistas russos**. Porto Alegre: Globo, 1971. p 169-204.

¹⁷ Municípios do arquipélago de Marajó.