

“UM PASSEIO NOS CAMPOS SERIA UMA VIAGEM PELO MUNDO”: A POÉTICA DOS CAMPOS DE DALCÍDIO JURANDIR
"A walk in the fields would be a trip around the world": the poetics of Dalcídio Jurandir fields

André Luis Valadares de AQUINO³²
UFPA
alvdeaquino@gmail.com

Gunter Karl PRESSLER³³
UFPA
gupre@ufpa.br

RESUMO: A linguagem poética na prosa de Dalcídio Jurandir, que estreou em 1941 com *Chove nos campos de Cachoeira*, revela a característica do romance moderno de poetizar a estrutura narrativa. Este fato estético é recorrentemente posto à margem pela interpretação dominante na história da recepção da obra dalcídiana no Brasil, sob o argumento da representação documental e regionalista. A abordagem da linguagem poética e sua força figurativa justifica-se como procedimento de identificação da nova tendência do *nouveau roman nouveau* (Stierle, 1997), categoria de dimensão universal na obra de Dalcídio Jurandir, pois a linguagem poética abre uma

³² Professor de Teorias do Texto Poético, Faculdade de Letras, Universidade Federal do Pará. Mestre pelo PPG Linguagens e Saberes na Amazônia (UFPA), com bolsa pela CAPES. Bolsista de pesquisa e experimentação artística, pelo Instituto de Artes do Pará (IAP), em 2011. Desenvolveu pesquisas crítica e criativa sobre a linguagem poética do romance de Dalcídio Jurandir.

³³ Professor de Teoria Literária da Universidade Federal do Pará. Pós-Doutorado no Interdisciplinary Center for Narratology (ICN) da Universidade de Hamburgo/Alemanha, com bolsa da CAPES, 2014/2015. Doutor pela FFLCH da Universidade de São Paulo, 1995, com tese sobre a recepção de Walter Benjamin no Brasil, livro/CD, 2006.

constelação de sentidos, instáveis e imprevistos, desestabilizadora da determinação referencial.

Palavras-chave: Dalcídio Jurandir; Romance Moderno; Linguagem Poética; Prática Significante.

ABSTRACT: The poetic language of the prose of Dalcídio Jurandir's *Chove nos campos de Cachoeira* published in 1941 reveals the characteristics of the poetic use in the narrative structure of the modern novel. This aesthetic fact is recurrently marginalized by the dominant interpretation in the history of the literary reception of Dalcidian work in Brazil, based on the argument that his works are restricted to merely a documentarian and regional representation. The approach of the poetic language and its figurative strength justify itself as a procedure of identification of the new literary tendency of the *nouveau roman nouveau* (Stierle, 1997). This category has an universal dimension in Dalcídio Jurandir's work, because the poetic language enables a constellation of unstable and unpredictable feelings that destabilize the referential determination.

Keywords: Dalcídio Jurandir; Modern Romance; Poetic Language; Significant Practice.

Os campos dos Campos³⁴ de Dalcídio Jurandir

Dalcídio Jurandir, escritor nascido em Ponta de Pedras na Ilha de Marajó/Pará, opera um uso poético da linguagem no texto em prosa *Chove nos Campos de Cachoeira* (1941), seu romance de estreia. O fato estético é recorrentemente posto à margem pela interpretação dominante na história da recepção da obra dalcidiana sob o argumento

³⁴ JURANDIR, Dalcídio. *Chove nos Campos de Cachoeira*. CEJUP: Belém, 1991, p. 42. Consideraremos para análise o texto de 1941, reeditado várias vezes e, no final, pela edição crítica da Rosa Assis, em 1998. A estudiosa da linguagem regional de Dalcídio Jurandir apresentou uma nova versão do romance, em 2011, que sofreu alteração, que R. Assis considerou consistentes, a fim de reeditar o romance modificado.

da representação documental e regionalista. A abordagem teórica da qualidade estética da obra se justifica como procedimento identificar uma categoria de dimensão universal nos romances do século 20: a linguagem poética; as figuras de linguagem de cunho poético-lírico abrem uma constelação de sentidos, instáveis e imprevistos, desestabilizadora da determinação referencial de um romance moderno³⁵. A “Poética dos Campos”, neste sentido, abrange as propriedades do som e da “palavra-objeto” na obra de Dalcídio Jurandir, pensando na terminologia de Jean-Paul Sartre, deformadoras da narratividade e fragmentadoras da história. A nossa leitura privilegia os “campos” de dimensões irrestritas e em expansão, hectares incomensuráveis de linguagem, na direção da expressão poética: “Um passeio nos campos seria uma viagem pelo Mundo” (JURANDIR, 1991, p. 151).

A teoria do texto poético tem seu funcionamento regulado pela Linguística, ou, ainda, pela primeira Semiologia de Roland Barthes, a que corresponde à sua fase de fascínio científico (*Éléments de sémiologie*, 1964). Sabemos que Barthes compreendia, naquela primeira fase da sua obra crítica, que a Linguística ocuparia o lugar de uma ciência geral dos signos, do ponto de vista inverso ao *Curso* de Saussure, no qual linguística é uma disciplina semiológica³⁶. Nesse

³⁵ Afrânio Coutinho aponta, em 1959, à nova linguagem da prosa, ela é mais da “écriture artiste” e investe menos na importância das coisas do que na “maneira de dizê-las, ‘compensando a insuficiência do objeto pelo excesso da forma’” (Coutinho *apud* Pressler, 2014, p. 16).

³⁶ “No estado atual de pesquisa [1966], parece razoável dar como modelo fundador à análise estrutural da narrativa a própria linguística” (R. Barthes, “Introdução à Análise Estrutural da Narrativa”, in: *A Análise Estrutural da Narrativa*. Seleção de Ensaios da revista ‘Communications’. Petrópolis, RJ: Vozes, 1971, p. 22 ; cf. também o ensaio “Comunicação na poesia de vanguarda”, de Haroldo de Campos, em *A arte no horizonte*

sentido, a Poética linguística de Roman Jakobson é paradigmática, mais precisamente sua investigação sobre a análise dos relacionamentos entre som e sentido, não abre o espaço arbitrário, ela estabelece um sentido implícito na linguagem. O poeta, professor de semiologia e crítico literário Haroldo de Campos ressalta as considerações de R. Jakobson: “na poesia [...] *reina o jogo de palavras, a paranomásia*, figura esta entendida num sentido amplo de correlação de som e sentido” (1969, p. 143; H. de Campos exemplifica isto em Ana Clara ao invés de Clara Ana, se apoiando no exemplo de Jakobson, I like Ike). Esta investigação é o cerne da nossa abordagem neste estudo.

Jakobson foi a referência fundante para a teoria do texto poético brasileira executada na prática teórica, tradutória e criativa de Augusto e Haroldo de Campos, para a “Teoria da poesia concreta”. A Poética concretista visou à elaboração de uma teoria da prosa de invenção, do texto de concentração significativa, da obra de subversão de gênero, tal qual o texto de Dalcídio Jurandir se configura. Haroldo de Campos atuou pela superação do “regional”, contra o isolamento criativo e receptivo da poesia no Brasil, segundo uma metodologia sincrônica³⁷, ou seja, estética e contemporânea:

Para mim, ao invés de clausurar, a poesia concreta abriu. Permitiu-nos passar de uma reflexão regional (a etapa-limite do desenvolvimento possível de uma poética) a uma reflexão mais geral: pensar o concreto na poesia. Para mim, hoje, toda

do provável. São Paulo: Perspectiva: 1969, p. 132: “Para Roland Barthes [...] a linguística não seria uma parte [...] mas a semiologia é que constituiria uma parte da linguística”.

³⁷ H. de Campos diz no ensaio “Apostila: sincronia e Diacronia”: “A poética sincrônica (estético-criativa), no sentido que a conceituo para propósitos bem definidos, está imperativamente vinculada às necessidades criativas do presente [...] para efeitos de revisão do panorama diacrônico do presente rotineiro”, em *A arte no horizonte do provável*. São Paulo: Perspectiva, 1969, p. 222-223.

poesia digna desse nome é concreta. De Homero a Dante. De Goethe a Fernando Pessoa. Pois o poeta é um configurador da materialidade da linguagem (lembre-se o teorema de Jakobson). Nada melhor que a operação tradutora para tornar evidente, como que tangível, esta afirmação. (CAMPOS, 1992, p. 264).

O procedimento de interpretação que desempenhamos sobre o texto dalcidiano é paralelo àquele que Haroldo de Campos executou na sua operação de tradução “transcriativa”, precisamente a demonstração do relacionamento das formas para a abertura significativa. O trabalho das formas está em função de uma explosão semântica. Do ponto de vista haroldiano, a “tradução da forma”³⁸ não é a tradução do significado no significante, mas a tradução do significante no significado. O procedimento crítico da tradução poética corresponde à entrada no “sem fundo” da “significância”, no conceito da teoria do texto plural de Roland Barthes (BARTHES, 2004, p. 271-272).

Os ensaios de *Sertão dos Campos – duas vezes Euclides* (1997) qualificaram a nossa leitura dos campos dos “Campos” de D. Jurandir. Este livro apresenta ensaios dos irmãos Campos a propósito da configuração da mensagem estética na prosa de Euclides da Cunha, *Os Sertões* (1902), contra a sua canonização na forma estrita de um relato documental. O ensaio “Transertões”, de Augusto de Campos, tem em mira “transtornar o discurso meramente didático ou expositivo e dar-lhe a configuração sensível e diferencial que eleva o repórter de Canudos às alturas de um notável criador literário” (CAMPOS, 1997,

³⁸ Noção que H. de Campos reconhece no ensaio “A tarefa do tradutor” (*Die Aufgabe des Übersetzers*), de Walter Benjamin, como oposta ao paradigma da tradução referencial, da “transmissão inexata de um conteúdo inessencial”. Haroldo diz, em citação a Benjamin, “a tradução é uma forma / Übersetzung ist eine Form” (CAMPOS, 1994, p. 182).

p. 34); o poeta concreto ainda “traduz” *Os Sertões* da prosa ao poema, elabora uma estruturação em verso e acentua o ritmo da linguagem euclideana. Haroldo de Campos, no mesmo *Sertão dos Campos*, produz uma leitura do fato de estilo euclidiano, do seu “efeito” poderoso e “feito” estilístico (CAMPOS, 1997, p. 51), em “Transgermanização de Euclides”. Elege, para esse programa, a tradução da obra por Berthold Zilly (*Krieg im Sertão*, de 1994), a partir do episódio do “Estouro da boiada”, onde, do ponto de vista haroldiano, “certas qualidades de estilo... estão representadas... intensamente” (CAMPOS, 1997, p. 57). Por isso, a poética da tradução de Haroldo de Campos é, de uma só vez, uma teoria do texto poético: “O tradutor, pelo menos no momento ‘metalinguístico’ de seu trabalho, deve submeter a escrutínio as operações formadoras do texto”, por uma “tradução plena da forma”, nos termos de Walter Benjamin (CAMPOS, 1997, p. 68).

Anteriormente ao ensaio e “tradução” da prosa à poesia de Augusto de Campos sobre o texto de Euclides da Cunha, o escritor e crítico Benedito Monteiro realizou em *O Cancioneiro do Dalcídio*, de 1985, uma “comparação entre a prosa poética de Dalcídio e os poemas que compõem este cancionário”, segundo ele “servirá [...] para realçar a imensa poesia de seus romances” (MONTEIRO, 1985, p. 10). Posição essa que se afirma como “espelho adiantado” (PRESSLER, 2007) na leitura poética da narrativa. No caso dalcídiano, a leitura artística dos seus romances aponta antes para as dimensões da linguagem poética (sonora, visual, dramática) em relação à recepção acadêmica³⁹. Também o músico Rafael Lima apresentou, em 2009,

³⁹ No debate acadêmico, o ensaio de Gunter Pressler “Dalcídio Jurandir – A escrita do Mundo Marajoara não Regional, é Universal” (2002) abre possibilidades para uma

durante a programação do centenário de Dalcídio Jurandir, a opereta “Reinavam com o Castiçal”, executou musicalmente 13 páginas consecutivas do romance *Primeira Manhã* (1968), o que implica a compreensão da linguagem dalcidiana como significante sonoro, ou seja, do seu texto como romance lírico ou como prosa musical. Em 2011, com os fotógrafos Durval Soeiro, Elza Lima e Leidiane Leal, realizamos na região dos Marajó dos Campos, no Pará, uma documentação do fictício romanescos, na forma de fotografia poética e “diários de viagem”, pelo prêmio da bolsa de criação e experimentação artística do Instituto de Artes do Pará (IAP), leitura criativa da dimensão visual do texto dalcidiano.

A recepção acadêmica, entretanto, desenvolveu com prioridade a recepção regionalista, repetitiva desde a primeira crítica, que se estabeleceu como canônica, como a de Alfredo Bosi, na *História Concisa da Literatura Brasileira* (1970), que fixou a obra dalcidiana como representante de um “regionalismo menor” (BOSI, 1970, p. 479). A recepção pragmática da obra de Dalcídio Jurandir, a interpretação de orientação estritamente externa, desinteressada da “forma” (forma entendida como o relacionamento entre significante e significados múltiplos), produz uma avaliação de fechamento e enclausuramento receptivo regional.

A presente leitura é, assim, uma “re/visão”⁴⁰ da obra de Dalcídio Jurandir e, portanto, do discurso crítico, abordagem do significante

recepção crítica do romance lírico dalcidiano, aponta para a prosa de Dalcídio Jurandir na sua configuração de “língua altamente poética” (p. 279).

⁴⁰ A noção de “Re Visão” foi utilizada por Haroldo de Campos como operador que define uma visada estética de leitura, crítica e transgressora do cânone, notadamente em vista da revitalização das obras de Sousândrade e Gregório de Mattos. Cf. “Re Visão de Sousândrade”, com Augusto de Campos (1964) e “O sequestro do Barroco na Formação da Literatura Brasileira” (1989).

dalcidiano, para a constituição de uma “Poética dos Campos”, conceito operacional fundamental ao presente estudo, que contempla o texto dalcidiano no seu excedente de sentido, formado por alianças sonoras e por conjugação de imagens. A sua “teoria do texto”, a que nasce da sua própria “prática significativa” (BARTHES, 2004), não admite o fechamento regionalista, mas produz um gesto de abertura significativa; uma perspectiva que identifica Dalcídio Jurandir a um arquiteto do código e “designer da linguagem”⁴¹, aos “poetas da estruturação”, como chamou Roman Jakobson a de Fernando Pessoa, no ensaio “Os oxímoros dialéticos de Fernando Pessoa”⁴², ou seja, Dalcídio Jurandir como configurador da materialidade da linguagem.

“Chove nos campos de Cachoeira”

Chove nos campos de Cachoeira: que pode tal título sugerir pelo jogo de sua “configuração verbal subliminar” (JAKOBSON, 1970, p. 81)? “Chove”: ante todo horizonte linguístico disponível, Dalcídio Jurandir seleciona uma forma em ausência de sujeito, uma forma no presente do indicativo, com efeito, a ação em estágio corrente e inacabado.

O código dalcidiano admite unidades verbais como “Chove” e “Cachoeira” a produzir ênfase no estado líquido da linguagem, por atuar essa dupla ocorrência no mesmo título. A esse favor operam, de igual forma, a predominância fônica das consoantes fricativas, a sugestão aliterante do ruído de quedas d’água; as palavras

⁴¹ Expressão de Décio Pignatari, que aponta a afinidade entre o poeta, o diagramador de linguagem e o desenhista industrial (Cf. CAMPOS, 1969, p. 142).

⁴² Ensaio presente no volume *Linguística. Poética. Cinema* (1970), reunião que considerou as intervenções de Jakobson durante a sua estadia no Brasil, em 1968.

posicionadas estrategicamente nas extremidades do enunciado, bloqueando ou *ilhando* os “campos”:

Diagrama 1.

I. “Chove”	–	II. “campos”	–	III. “Cachoeira”
Signo de água	–	Signo de terra	–	Signo de água
		(Ilha de linguagem)		

A porosidade (iconograficamente dada pela repetição da vogal /o/) e a permeabilidade da linguagem avançam na direção da palavra-ilha, “campos”, que queria dizer sobre um estado de firmeza e estabilidade, também com a retomada harmônica da consoante /c/. Assim, permanecem os “campos” de linguagem em situação de submersão e isolamento. Dessa feita, a forma do título anuncia a demarcação do seu idioma próprio, uso especial e imprevisível, o “idioleto” (CAMPOS, 1969, p. 147) dalcidiano. A simetria gramatical do texto poético desse projetista de linguagem é meticulosamente arranjada entre os três monemas, I. “Chove”, II. “Campos” e III. “Cachoeira”, à exceção dos vocábulos de ligação, pela distribuição vocálica: I. 2 vogais; II. 2 vogais; III. 5 vogais. A terceira palavra poética abrange as demais, pelo restabelecimento das vogais distribuídas entre as duas primeiras. Ademais, a primeira e a última aparecem como as palavras mais fluidas do enunciado, funcionando os fonemas fricativos como mecanismos de irrigação e umidificação. Ainda não do ponto de vista da fatura fônica, mas pelo menos da distribuição material dos caracteres tipográficos em ação interativa, a sequência vocálica global se estabiliza da seguinte maneira: o – e – o – a – o – e – a – o – e – i – a. Assim, o jogo alternante entre vogais abertas e fechadas, arredondadas e não-arredondadas.

Em vista das possibilidades de enlances de acentuação, é notável, nos três casos, a prioridade da opção pela cadência paroxítona, impondo uma equação rítmica: as pancadas harmonicamente posicionadas sugerem a emissão vocal fluida e desobstruente, um dado a mais da permeabilidade dos "campos". Porém, o título do capítulo inicial, "A noite vem dos campos queimados", de saída, contradiz o estado de coisas articulado naquele *design* poético fundamental, "Chove nos campos de Cachoeira", para tanto convocar íntima relação material.

"A tarde sem chuva em Cachoeira... os campos escuros"

I

A NOITE VEM DOS CAMPOS QUEIMADOS

1. Voltou muito cansado. 2. Os campos o levaram para longe. 3. O caroço de tucumã o levara também, 4. aquele caroço que soubera escolher entre muitos no tanque embaixo do chalé. 5. Quando voltou já era bem tarde. 6. A tarde sem chuva em Cachoeira lhe dá um desejo de se embrulhar na rede 7. e ficar sossegado 8. como quem está feliz por esperar a morte. 9. Os campos não voltaram com ele, 10. nem as nuvens nem os passarinhos 11. e os desejos de Alfredo caíram pelo campo como borboletas mortas. 12. Mais para longe já eram os campos queimados, 13. a terra preta do fogo 14. e os gaviões caçavam no ar os passarinhos tontos. 15. E a tarde parecia inocente, diluída num sossego humilde 16. e descia sobre os campos queimados como se os consolasse. 17. Voltava donde começavam os campos escuros. 18. Indagava por que os campos de Cachoeira não eram campos cheios de flores, 19. como aqueles campos de uma fotografia de revista que seu pai guardava. 20. Ouvira Major Alberto dizer à D. Amélia:

*campos da Holanda. 21. Chama-se a isso prados.
(JURANDIR, 1991, p. 15).*

Do choque entre os primeiros enunciados geradores de expectativas se registra a seguinte distribuição vocálica, harmonizada conforme critério fonológico:

Diagrama 2.

“Chove nos campos de Cachoeira”

Vogal não-arredondada /a/: 3 vezes

Vogal arredondada /o/: 4 vezes

Vogal não-arredondada /e/: 3 vezes

“A noite vem dos campos queimados”

Vogal não-arredondada /a/: 3 vezes

Vogal arredondada /o/: 4 vezes

Vogal não-arredondada /e/: 3 vezes

“A noite vem dos campos queimados” contém em si o componente nasal em excesso, 4 vezes. A reiteração da palavra “campos”, do contexto do título da obra, desloca a expectativa dos campos submersos pela surpresa dos campos em chamas. O par “chuva” e “noite”, em resultado da aliança entre o título da obra e o título do capítulo, ativa a possibilidade da encenação de um estado melancólico e produz um “ensombrecimento” da própria linguagem, desde então permeada de vogais fechadas /o/ e /u/: “Voltou muito cansado”, com efeito já o texto “muito cansado”.

“O caroco de tucumã”, um tipo de objeto mágico⁴³ para Alfredo, até para a linguagem, rola de palavra em palavra na superfície

⁴³ Terminologia cara ao comparatista russo Vladimir Propp, na sua *Morfologia do conto Maravilhoso* (1926). O “caroco de tucumã” repara o falta da cidade idílica de Alfredo, Belém da imaginação da criança, e o salva do padecimento melancólico. A propósito da

tipográfica, posto em relevo na percepção da materialidade e da visualidade da letra /o/ quando da visão panorâmica da forma total do texto poético. “Os campos queimados”, “a terra preta do fogo” são imagens que contradizem a expectativa orientada pelo título de abertura, assim d’“a tarde sem chuva em Cachoeira” só irradia calor, mesmo com a retomada daquela condição inicial, a sua evocação enquanto ausência. Permanece, porém, a atmosfera nebulosa como estímulo para “o desejo de [Alfredo] se embrulhar na rede e ficar sossegado como quem está feliz por esperar a morte”.

“E a tarde parecia inocente, diluída num sossego humilde e descia sobre os campos queimados como se os consolasse” (JURANDIR, 1991, p. 15): a tarde em crepúsculo se dissolve, como se escorregasse pelo ralo da noite, na contribuição da consoante fricativa /s/, sugestão tanto do resultado sonoro de sua articulação, quanto da disposição concreta exposta graficamente na sua sinuosidade e deslizamento. A despeito da carência de umidade, prevista pelas imagens semânticas por elas mesmas, avança o aspecto sensível da mensagem estética no sentido de um ataque acústico, para dizer que se escondem arestas de retenção de líquido “sobre os campos queimados” com a realização frequente e intensa daquela consoante fricativa. Por isso, agem, de uma só vez, chuva e calor. Toda forma desenha vias de irrigação mútua, o vazamento da linguagem, confirmadas na integralidade do texto. “Os campos escuros”, esses “campos de Cachoeira [que] não eram campos cheios de flores”, impõem a morte como horizonte, edificam pela linguagem, a tendência de cessação e indisposição para a vida, “um desejo de se embrulhar na rede e ficar sossegado como quem está feliz

função narrativa do caroço de tucumã; cf. o ensaio de Rosa Assis “Dalcídio Jurandir, uma leitura do caroço de tucumã: vias de sonhos e fantasias”, In: *Revista Asas da Palavra*, n. 17. Belém, 2004, p. 23-31.

por esperar a morte”. A descrição da paisagem prescinde da falta e da carência (de chuva, de flores). O cansaço da criança, “as borboletas mortas”, “os passarinhos tontos” (JURANDIR, 1991, p. 15), em um só relevo, na forma de evento simultâneo, preparam os estados da natureza para a ocupação do posto animado das personagens: para o corpo adoecido homem-natureza.

A personificação é a figura que atravessa o texto paradigmaticamente, sempre a atuar sobre os elementos da natureza, a começar pelo título deste primeiro capítulo, “A noite vem dos campos queimados” a conduzir Alfredo em companhia ainda dos campos, “os campos o levaram para longe”, “o caroço de tucumã o levava também”. As “nuvens” e os “passarinhos” “não voltaram com ele”, “a tarde parecia inocente”. Ainda não a chuva, o evento mobilizado no título do texto de Dalcídio Jurandir, de todo modo, o “ensombrecimento” dos campos e dos homens é agenciado por uma expectativa de umidade, compensada pelo fluxo do rio a conduzir os campos, por força da personificação:

1. Uma nuvem mais pesada de chuva cresceu no céu. 2. Quando chove, Cachoeira fica encharcada. 3. Os campos de Cachoeira vinham de longe 4. olhar as casas da vila à beira do rio, 5. com desejo de partir com aquelas águas. 6. Quando chovia, mesmo verão, as chuvas eram grandes 7. e os campos ficavam alagados. (JURANDIR, 1992, p. 23).

O recurso das aliterações concentra o estado viscoso da linguagem pelo funcionamento das fricativas, sua estrutura de escoamento.

Uma narrativa enferma

A estrutura de contaminação da história pela chaga degenerativa do poema⁴⁴ reverbera no avanço de sua comunicação: “A vila caía num sono como uma menina doente” (JURANDIR, 1991, p. 18). Para tanto, a ocorrência da infecção pela linguagem se baseia nas metáforas de abatimento e indisposição, antes a atingir o espaço dos campos, identificado comparativamente com o enfraquecimento humano. O Jogo das tônicas vlla / caía / menIna intensifica a ação da metáfora, apoia a relação imprevista. Desse modo, o reforço das consoantes nasais produz uma nebulosidade equivalente, envolve de sombras toda linguagem.

Prossegue o movimento de expansão do estado de adoecimento, logo na apresentação do personagem que porta no nome um signo de contingência de morte: “a doença de Eutanázio, misteriosa moléstia essa que parecia invadir todo o chalé” (JURANDIR, 1991, p. 16). A propósito desse “poeta triste” (JURANDIR, 1991, p. 135), do seu quadro existencial:

1. Eutanázio gostava um bocado de passear pelos campos. 2. De atravessar os campos 3. para chegar à casa de seu Cristóvão que ficava na ponta da rua 4. para os lavrados. 5. Às vezes chegava, para ver Irene, 6. com a roupa escorrendo, os cabelos pingando. 7. Irene ria. (JURANDIR, 1992, p. 23).

No âmbito das singularidades gramaticais onomásticas, informa sobre o personagem Eutanázio, ainda, Irene, pela possibilidade das

⁴⁴ Vale dizer que o grupo russo de Opoiaz (formalismo russo) defendeu a linguagem poética como “estrutura de deformação” (PORMOSKA, 1972 p. 41), como enfraquecimento da organização lógico-sintática, no sentido da sobrevida do efeito rítmico, a sua vibração e a conquista do seu corpo material.

metáteses em ajuste, na constituição de /ir/, /vir/, /rir/, a indicar o sofrimento diário desse “poeta doente” no atravessamento os campos:

1. Eutanázio caminha no rumo da casa de Irene. 2. As grandes marchas noturnas. 3. As mesmas marchas solitárias. 4. O caminho nos campos é estreito e sinuoso. 5. O vento mais frio. 6. O olhar de Irene o envenena todo. (JURANDIR, 1991, p. 43).

A tal ponto de intitular o capítulo XIII por duas palavras: “Eutanázio anda” (JURANDIR, 1991, p. 204). Bem menos o olhar que o riso de Irene para proporcionar a “morte voluntária” como única experiência possível, esse tipo de eutanásia, “Irene ri como se o triturasse”:

1. [Eutanázio] Vai para a casa de seu Cristóvão puxado pelo riso de Irene. 2. Aquele riso é um tentáculo. 3. Como uma corrente que o enrolasse pelo pescoço 4. e fosse arrastando ele para o suplício daquela varanda. (JURANDIR, 1991, p. 34).

Irene traz no próprio nome a definição do riso que rasga pela pronúncia onomatopaica do /r/ vibrante, assim, evocá-la impõe a dor acentuada pela violência contida só na palavra:

1. Um riso que o cortava todo, 2. caía nos nervos como vidro moído. 3. À noite, muitas vezes, quando os seus nervos se arrepiam 4. e sente-se só, 5. sem amigos, sem pensamentos, sem saudade, 6 .os risos de Irene voltam tenebrosos. 7. Os risos o cortam como chicotadas. (JURANDIR, 1991, p. 28).

A forma e a sensação da dor são intensificadas pelo arranjo das consoantes oclusivas, em especial /p/, e as linguodentais /t/ e /d/, recorrentemente, a aplicar sobre o doente “golpes” pontuais – se poderia dizer *le coup*, a cifra mallarmeana, para que se incluam de uma só vez as acepções de “lance” e “corte”. “As horas pingam vagarosamente sobre a sua solidão [...]. Os risos de Irene caem sobre as horas como pedras pontiagudas” (JURANDIR, 1991, p. 28). Do mesmo modo, prolongam-se de forma aguda metáforas de dor:

“rompiam-se no seu silêncio dores fundas, pequenas dores, meias dores monótonas pingando das horas” (JURANDIR, 1991, p. 30).

Em função do delineamento e do contorno do “rosto” das personagens se ajusta um recurso de sensação, estimulado na realização fono-acústica. Dessa forma, a seguir o texto estabelece uma relação indivisível entre os homens e os campos: “Felícia ficou humilde, e cheirava a terra úmida, a terra dos caminhos pisada por todos os caminhantes” (JURANDIR, 1991, p. 26).

O acúmulo das séries metafóricas, por isso, não submete os termos comparantes à perspectiva de qualquer hierarquia que seja na relação entre natureza e cultura, animal e humano. Tal forma é facilitada pela simultaneidade dos eventos e pela eficiência da coordenação entre som e significado.

1. Eutanázio ergue-se e vai espiar o corredor. 2. Não havia luz. 3. D. Amélia não trouxera o candeeiro para o corredor. 4. Eutanázio vai buscar o candeeiro da saleta para ver se é dona Gemi. 5. No fundo do corredor a vela é como Felícia; 6. por que se lembra de Felícia? 7. O crucifixo vem atrás de D. Gemi 8. e os arranha-céus de Nova Iorque caminham. 9. D. Gemi vem andando. 10. Um rato correu pelo telhado. 11. Um morcego esvoaçou e partiu. 12. Eutanázio volta com o candeeiro e espera. 13. D. Gemi vem com medo. 14. D. Amélia tinha ido a uma ladainha na casa de siá Bernarda. (JURANDIR, 1991, p. 31, grifo nosso).

“Um morcego esvoaçou... Eutanázio volta”, estão os *signos em rotação* (PAZ, 1972) para beneficiar a identidade “Morcego”-“Eutanázio” a alçar um só voo ruidoso (fricativo), “es-v-oaçou”-“v-olta”. No contexto do par “vela”-“Felícia” coteja-se pela iluminação precária da “Santa Felícia” (JURANDIR, 1991, p. 29) no interior “do [seu próprio] quarto escuro e sujo” (JURANDIR, 1991, p. 25). “Os olhos de Irene em certas horas têm traços de paisagens desconhecidas,

talvez um reflexo duma alegria dela, perdida” (JURANDIR, 1991, p. 32, grifo nosso). Ora, é *mister* a correspondência do olhar de Irene, extensão do seu riso, com o “caminho daquela tortura de todo dia” (JURANDIR, 1991, p. 35), não obstante, da viagem pelos campos, esse lugar de errância: “vida perdida na casa de seu Cristóvão” (JURANDIR, 1991, p. 64).

“Paisagens desconhecidas”

A geografia da região dos campos, delineada no título primeiro do romance poético⁴⁵, adquire realce pela conexão com o título do capítulo III, “O chalé é uma ilha batida de vento e chuva” (JURANDIR, 1991, p. 63), de todo modo, lastro da paisagem referencial, da região dos campos de Marajó, mas principalmente arranjo regulador do componente imaginário ativado no leitor. A situação hibernal e de exilamento é por uma fala uníssona dos homens pelo corpo da natureza, dos campos ao equivalente mais íntimo, o chalé, da contingência da solidão, do erro no horizonte do mundo próprio, “Eutanázio olha o seu mundo” (JURANDIR, 1991, p. 50).

“O chalé é como um mundo de músicas distantes” (JURANDIR, 1991, p. 91). Participante da erupção sonora, o auditório leitor só pode ocupar um “país indocumentado” (BORGES, 1972, p. 16). A cadeia de relação ascendente chalé-campos-mundo constrói o edifício de toda linguagem dalcidiana, baseada no adicionamento de um novo espaço de experiência, o preparo de uma topografia para o engano no trajeto

⁴⁵ Ralph Freedman em *The lyrical novel: studie in Hermann Hesse, Andre Gide and Virginia Woolf*(1963) entende que o romance poético ou “romance lírico” dirige a atenção do leitor à linguagem, transfere a percepção e análise do enredo para a sonoridade e a plasticidade do texto, como funciona o nosso procedimento.

(BLANCHOT, 1987 p. 74): o leitor, por isso, é convocado a dar sentido errante a sua viagem.

1. A chuva não traz uma esperança para os desassossegos 2. que estagnaram em Eutanázio como balesdos. 3. O vento dos campos vem dos lagos, 4. do sono dos jacarés nos pântanos, 5. do voo dos patos brabos nas baixas, 6. do miado das onças rondando as malhadas. 7. O chalé é como uma ilha batida de vento e de chuva. 8. Irene vem através da chuva lhe trazer uma roupa macia, 9. limpa, cheirando a roupa guardada em baú de mulata. 10. Cheirando a cama arrumada, 11. a carne de mulher saindo dum banho. 12. Irene vem contar quantos cabelos brancos ele tem, 13. quantos desesperos há na sua solidão. (JURANDIR, 1991, p. 91).

“A voz da chuva”

A expectativa de chuva é recuperada naquele terceiro bloco do texto, antes experimentada só em presença do efeito linguístico aliterante, dos “índices”⁴⁶ fônicos (“chove”, “Cachoeira”, “encharcada”). Agora,

*1. **Chove.** 2. O vento zune. 3. A chuva **bate com violência** nas janelas do **chalé**. 4. Mariinha dorme 5. e Alfredo se remexe na rede, 6. sem sono. 7. Eutanázio ainda não veio. 8. Major Alberto deixa os catálogos na estante 9. e bocejando recita baixinho, 10. como sempre gosta de recitar quando chove: 11. **Ó que aspérrimo Dezembro...** (JURANDIR, 1991, p. 63, grifo nosso).*

⁴⁶ No sentido dado pela semiótica de Charles S. Peirce, atestado por R. Jakobson no ensaio *À procura da essência da linguagem* (1965), como contiguidade de fato entre significante e significado, manifesto como um tipo de predição ou um sinal de presença, Jakobson exemplifica pela forma do “vestígio” (JAKOBSON, 2003, p. 101).

O “**chalé**” em identificação com a “**chuva**” pelo seu revestimento material registra a umidificação de toda forma, pela fusão gramatical e lexical, para acumulação semântica e jorro metafórico:

1. D. Amélia dorme. 2. Minu acorda com um rumor de ratos para a banda da despensa. 3. Major Alberto deixa de sonhar. 4. Os catálogos descansavam. 5. Por que Eutanázio não voltou ainda? 6. Será que aguenta ainda mais uma daquelas doenças? (JURANDIR, 1991, p. 63-64).

O texto dalcidiano, máquina de metáforas, permite a proliferação significativa em função de um “efeito poético” (JAKOBSON, 1970, p. 73) poderoso, pelo resultado do seu procedimento linguístico especial. “A voz alta do **pai** era como uma voz vinda de longe, dentro do sono e **espoucando** naquele **despertar** como a **pororoca** nas **pedras** do Moirim” (JURANDIR, 1991, p. 83, grifo nosso). O estrondo das oclusivas, /p/, intensifica o resultado da ação verbal, impõe à leitura a condição de experiência.

1. A chuva escorre 2. e o sono faz Alfredo ver uma grande cidade 3. cheia de navios, 4. trens apitando, lojas soltando balões, 5. meninos andando em pernas de pau 6. como Joaquim Leão andava em Cachoeira. 7. Eutanázio sabe que ficará acordado a noite toda 8. com as dores e o torpor em que está, 9. como se tivesse rolado numa ribanceira 10. na lama. (JURANDIR, 1991, p. 83).

O sonho da criança, Alfredo, põe a linguagem bem mais em estado lúdico, abre mais a possibilidade de multiplicação dos campos, lugar do qual deseja o sentido da fuga. Alfredo defende um “sonho de viagens” ou um “sonho da cidade” (JURANDIR, 1991, p. 103): para não errar sem fim.

1. Mas Alfredo acorda 2. com aquela cidade cheia de torres, 3. chaminés, palácios, circos, 4. rodas giratórias 5. que lhe encham o sonho e o carocinho. 6. De olhos abertos para o

telhado, 7. pensa na sua ida para Belém. 8. Seu grande sonho é ir para Belém, estudar. (JURANDIR, 1991, p. 86).

A cidade de Alfredo, apenas disponível na riqueza de possibilidades da sua imaginação (a criança que é modelo de leitor), aquela disponível no “sonho”, é sempre a da velocidade, do movimento, das sensações difusas, do ruído dissonante:

1. E Alfredo, maravilhado, contemplava o clarão 2. na grande noite nos campos. 3. Ali estava todo o seu sonho da cidade 4. de bondes elétricos, arraial de Nazaré, largo da Pólvora, as lojas de brinquedos, a Torre de Malakof, das 5. senhas vermelhas. (JURANDIR, 1992, p. 103).

Em função da qualidade poética do texto de Dalcídio Jurandir, uma dezena de páginas à frente, a chuva persiste em comprometer as bases rígidas do discurso referencial. O adoecimento, a morte, o sonho, a solidão adquirem relevo: “Quer que a chuva que cai em Cachoeira, nos campos, fique caindo toda a noite sobre ele como um sono” (JURANDIR, 1991, p. 90). A dialética da sua construção poética prevê a estratégia de comparação, /como/, para que não se determine nem o resultado metafórico, para a possibilidade de uma percepção da forma do mundo: “Seus olhos palpitam **como** duas aranhas na escuridão. Por que Irene o persegue assim, fatiga-o, esgota-o e mora dentro dele **como** uma larva crescendo?” (JURANDIR, 1991, p. 90, grifo nosso).

*1. Irene, por que não atravessas a chuva, 2. não vens correndo pelo aterro 3. e pelos campos 4. para embalar esta rede parada, 5. acender um candeeiro na sala, 6. e ficar em silêncio, 7. como um anjo da guarda? 8. As mãos de Eutanázio gelam com a chuva, 9. com a falta de sono e de Irene. 10. Tua voz, Irene, apagará a **voz da chuva**. (JURANDIR, 1991, p. 91, grifo nosso).*

Antídoto para a doença de Eutanázio, para a sua solidão, para o ruído da chuva que atravessa o texto poético: a iluminação de Irene pelo seu calor diurno, a mesma para a suspensão da morte. Para lhe restituir da doença, da impossibilidade de correspondência amorosa, repercute uma “música distante” (JURANDIR, 1991, p. 91): “Que o teu corpo fique ausente mas tua voz sem riso, a tua voz pura, vagarosa, chegue trazendo uma paz, um sono, a madrugada” (JURANDIR, 1991, p. 91). A “função mágica ou encantatória da linguagem”, a “conativa” para Jakobson (2003, p. 126).

“Dia clareou em Cachoeira... Mas Eutanázio sentia-se perdido”

O capítulo IV evidencia no título a expectativa pela manhã, pela luminosidade adquirida com reforço das vogais abertas, /a/, constituídas na tríplice verbal: “Dia clareou em cachoeira” (JURANDIR, 1991, p. 93). O branco da paisagem é surpreendido, porém, pela opacidade do horizonte perceptivo, por uma nebulosidade agora agenciada por signos de calor:

1. E nos campos, naqueles horizontes pesados 2. de fumo e fuligem 3. do fogo ateado, 4. havia uma desolação, 5. um terror, 6. o dobrado dos sinos, 7. o gado mugindo e chorando, 8. rastro de rês morta. (JURANDIR, 1991, p. 101, grifo nosso).

A sequência de aliterações, por ação da consoante fricativa, ataca a visão com obstáculos de vapor, para o “ensombrecimento” da linguagem. Do mesmo modo, a pancada sobre os sinos ressoa no interior da palavra “doBRado”, sobre a qual o ruído que sugere o movimento do objeto provoca a sensação de estilhaçamento.

“Metafísica para os vermes” (JURANDIR, 1991, p. 112), título do capítulo V, exprime esteticamente a atração entre natureza e cultura, na forma prosopopaica, para o cumprimento do motivo da morte, para o consumo e enfraquecimento da estrutura lógico-discursiva da prosa. É imperioso distinguir, dessa feita, a preferência pela permutação fonêmica sugestiva da perfuração da “metafísica” pelos “vermes”, quer dizer, as unidades significantes da segunda palavra, à exceção de /r/, estão contidas na primeira, assim o par de consoantes nasais /m/, as fricativas /s/, /f/ e /v/, e o par de vogal média. Nesse capítulo, é destacável, em função do argumento em evidência, o seguinte caso: “A barba era feita de espuma de ninho de peixe de tamuatá” (JURANDIR, 1991, p. 115). Do ponto de vista da distribuição dos acentos as unidades relacionais se harmonizam, também com a forma das oclusivas participantes, constituindo um elo a mais: **barba-espuma-peixe**. “Casa de Seu Cristóvão” (JURANDIR, 1991, p. 125), o destino de Eutanázio para o seu encontro a cada vez mais corrosivo com “a doença do mundo [que] ele tinha era na alma”, nomeia o capítulo VI, além do que abriga na sua matéria verbal a frequência da consoante oclusiva /c/ em posição inicial, a produzir estreita ligação aliterativa.

No VII Capítulo, apresentado pelo título “30\$000, ONDE ANDAIS?” (JURANDIR, 1991, p. 135), a nebulosidade já instituída na natureza atinge os personagens, oculta à sombra toda saída, assim como a narrativa perde o movimento para frente, deve cambiar de cores vaporosas e cobrir de bruma até a percepção estética: “Mas Eutanázio sentia-se perdido. Irene era uma espécie de nebulosa transfiguração. O que ele chamava o ‘seu eu’ perdia a cor, o movimento, o repouso, a sensação comum” (JURANDIR, 1991, p. 139).

“O corpo da imaginação”

O capítulo VIII, “Caroço de tucumã” (JURANDIR, 1991, p. 142), dá ênfase à participação de Alfredo, em especial, à sua relação com uma semente provida de poderes mágicos, por sua força imaginante, a mesma que o leitor deve atrair para sua experiência: “Só a bolinha tomava corpo de gente, era uma amiga. Era o corpo da imaginação” (JURANDIR, 1991, p. 144). A animação do caroço de tucumã acena para a possibilidade de salvação e restauração da própria vida e da natureza: “E assim ia fazendo de conta. Cachoeira que ficava no inverno com os campos debaixo d’água tinha de ficar livre das inundações” (JURANDIR, 1991, p. 145). Do espaço de “Cachoeira” se abre sempre um espaço a mais de percurso, por uma transgressão de limites: “Um passeio nos campos seria uma viagem pelo mundo com a bolinha de tucumã pulando na palma da mão” (JURANDIR, 1991, p. 151).

“A conspiração dos catálogos” (JURANDIR, 1991, p. 155, grifo nosso) como o anúncio para o capítulo IX reforça a acuidade dalcidiana no trabalho dos títulos em estreita relação formal, fonética e semântica. “Felícia, o crucifixo e os arranha-céus” (JURANDIR, 1991, p. 164, grifo nosso), essa construção coordenada por adição, para a identificação agora do capítulo X, ressalta junto com a colocação do nome próprio à sequência de nomes comuns, o alto grau de ligação morfofonêmica. A cifra dalcidiana é agenciada pela réplica de certos componentes sensíveis, sobretudo no âmbito da dupla inicial de substantivos, mas também no terceiro signo. O rigor de simetria revela ainda a imagem concreta do crucifixo proporcionada na forma e sugestão do designer da letra /x/.

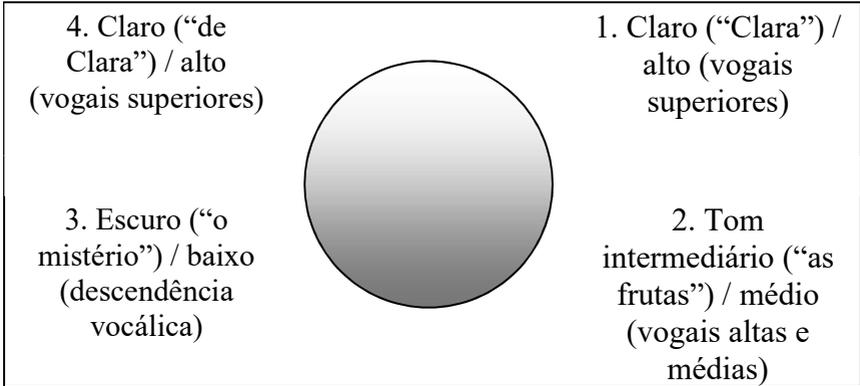
Um Claro Enigma

A fulguração das imagens poéticas intervém modelarmente mediante a concentração da linguagem por sobremontagem de metáforas, paranomásias, onomatopeias, prosopopeias, comparações, aliteraões, oximoros e assonâncias⁴⁷, tal como projetada no capítulo XI, “Clara, as frutas e o mistério de Clara” (JURANDIR, 1991, p. 170). Em ação subliminar, a sequência 1. “Clara” – 2. “frutas” – 3. “mistério” – 4. “de Clara” demonstra um movimento circular de coloração (impulsionado pela aparência do branco), por ordem do signo perfeito para a identidade entre som e sentido, “Clara”, esse nome coberto de vogal aberta; em seguida, pelo tom intermediário, uma coloração de “fruta”, pelo reforço da alternância fônica entre vogal aberta e fechada; nessa ordem, o “mistério”, o obscuro, funciona pela integração de sons médios e fechados, pelo cancelamento de qualquer lembrança daquele signo claro. Contudo, o escuro atinge mesmo o claro, “o mistério de Clara”, formulando um tipo de aliança por oximoro. A gradação da linguagem pode ser expressa pelo diagrama:

⁴⁷ Consideramos as definições linguísticas de Roman Jakobson, no conjunto dos ensaios de *Linguística e Comunicação* e ainda *Linguística. Poética. Cinema*, como fenômenos de dominância no texto poético, sobretudo a metáfora (“[...] a vinculação de um significante a um significado secundário, associado por semelhança ou contiguidade com o significado primário”, Cf. *A procura da essência da linguagem*, 2003, p. 103) e o oximoro (“[...] uma palavra é unida ao termo contraditório ou então ao termo contrário” simetricamente, no caso do poema *Ulysses* de Fernando Pessoa, produzido uma “simetria em espelho”, cf. *Os Oximoros Dialéticos de Fernando Pessoa*, 2007, p. 101).

Diagrama 3.

“Clara, as frutas e o mistério de Clara”



É memorável o oximoro de Carlos Drummond de Andrade por esse projeto mesmo: o seu “Claro enigma” (1951).

A novidade perante o domínio antes das formas sombrias é, assim, a iluminação da paisagem literária. Essa diferença qualitativa se dispõe imperiosa ainda mais à frente:

1. Veio Clara.

*2. Quando apanhava **água do poço**, empurrava montaria, em pé, em riba do banco do casco, se podia ver aqueles braços, aquele **corpo** vigoroso. 3. Às vezes vinha, no **inverno**, dentro d'água. 4. **Chegava rindo**, água até os joelhos. 5. **o vestido ensopado**. 6. batataranas e mururés pelos cabelos. 7. e sanguessugas nas pernas. (JURANDIR, 1991, p. 171, grifo nosso).*

“Veio Clara” para proteger a linguagem do escuro: o clareamento da linguagem adianta também para a reconciliação do poema com a

umidade, a chuva sobre os campos inunda tudo de solidão (“O chalé é uma ilha batida de vento e de chuva”, JURANDIR, 1991, p. 63), mas é já o fluido de revelação para a imagem irradiante de Clara. A riqueza da composição do corpo de Clara se faz porque atravessado pela natureza, tornam-se indistinguíveis. Com efeito, tal afinidade toma realce em vista do fenômeno acústico-articulatório, formulado com grau máximo de acuidade, a começar pela envolvência aliterante, na lexia⁴⁸ 3. a consoante /v/, para significar o movimento de Clara. A lexia 5. expressa, além da correspondência pela consoante /s/, um jogo sonoro pelos finais de palavras em “_ido” e “_ado”, assim a reiteração dos fonemas /p/ /t/ /d/ para sonorizar até o gotejamento daquele “vestido ensopado”. Adiante, 6. “batataranas e mururés pelos cabelos” expõe a tessitura por aliança onomatopaica dos vocábulo, além do eco final “_elos”, agente umidificador, sobrecarregado pelas 7. “sanguessugas nas pernas”, os seus /s/.

*1. Gostava do verão mas o **inverno** era que a encantava, 2. as águas lhe faziam **mais alegre**, 3. **mais** doída, andando em montarias, 4. pescando jijus para isca, 5. jogando farinha para os matupirís que boiavam na porta da sua barraca, 6. apanhando **flor de mururé**, 7. **que desabrochava linda dentro d'água**, 8. para pôr ao pé de S. Pedro no oratório. (JURANDIR, 1991, p. 172, grifo nosso).*

⁴⁸ O trabalho das “lexias” formulado por Roland Barthes em *S/Z* (1970) é requalificado em *R. B. par lui-même* (1975) nos seguintes termos: “a lexia (fragmento de leitura) é comparada àquele trecho do céu recortado [...] Essa imagem lhe agradou: devia ser lindo, outrora, aquele bastão apontado [...] para o inapontável; [...] esse gesto é louco: traçar solenemente um limite do qual não sobra imediatamente nada, a não ser a remanência intelectual de um recorte, consagrar-se à preparação totalmente ritual e totalmente arbitrária de um sentido” (BARTHES, 1977, p. 54). A operação da “lexia” se revela desde o primeiro gesto de destaque do texto dalcidiano, e acontecerá sempre daqui para adiante.

O *brilho* da alegria de Clara cintila mesmo no “inverno”, o que ameaça o argumento arrolado nas estruturas antecedentes, quando o “inverno” estava evocado para cobrir o texto poético de sombra e de melancolia. Bem assim, o florescimento só ocorre na superabundância da água, por outro lado, Alfredo, no primeiro capítulo, “indagava por que os campos de Cachoeira não eram campos cheios de flores” (JURANDIR, 1991, p. 15). É notável, nesse conjunto, a proporção das assonâncias financiadas pela vogal /i/.

*1. Aquele **corpo** dominou todo o quarto, encheu o chalé, **era toda a natureza**. 2. **As pernas nuas tinham a cor d'água** que Alfredo gostava de ver no inverno, 3. ao meio-dia, da janela de seu chalé. 4. Clara depois levava ele para jantar **murici** nos campos, 5. em novembro, descalça, com aquele seu chapéu de pano. (JURANDIR, 1991, p. 172, grifo nosso).*

A síntese da fusão prosopopaica dominante, homem-natureza, se encontra no anúncio do desenho do corpo de Clara, pelo jorro das imagens líquidas. O corpo de Clara avança, em 1., a cada vez mais para ocupar o lugar de toda paisagem, de toda experiência. A clareza do dia, em 3., desinibe o calor, os tons quentes então são aqueles intermediários (Cf. *Diagrama 3*), devem se apoiar sobretudo nas matizes das “frutas”.

*1. Tudo para ela era como se comesse uma **fruta** muito saborosa, 2. meio **ácida**, com o sumo escorrendo pelo canto da boca. 3. Ele a viu comendo um **taperebá** perto do poço. 4. Os dentes de clara deixavam a marca na polpa da fruta 5. e riam com os fiapos do taperebá. 6. A **boca úmida** devia estar **doce como** a fruta. 7. As frutas pareciam ter aparecido no mundo para terem **prazer** também em ser saboreadas por Clara. 8. As frutas eram mais gostosas comidas por ela, 9. **partidas por aqueles dentes**. (JURANDIR, 1991, p. 172, grifo nosso).*

As frutas para coloração desse bloco de imagens são aquelas ácidas, dessa forma intensificam o resultado solar. Sob esse fundo, a sugestão ativada pelo esquema de comparação 6. “boca úmida... doce” – “fruta” libera um componente erótico bastante delicado (Roman Jakobson diria: “subliminar”), facilitado pela seleção da palavra 7. “prazer” para participar do arranjo local indefectível.

1. Uma **tardinha**, Clara comia uma **manga**. [...].
2. Para Clara o mundo era aquele taperebá, aquela manga, aqueles beijos.
3. Dava para Alfredo muruci com açúcar, amassado com as suas mãos.
4. E lambia e chupava os dedos lambuzados de muruci e açúcar.
5. Os dedos pareciam mais gostosos do que o próprio muruci.
6. Era como uma criatura que tivesse nascido também das fruteiras,
7. dos muricizeiros, das resinas, dos mururés,
8. daquelas águas e daqueles peixes
9. que as grandes chuvas traziam para Cachoeira. (JURANDIR, 1991, p. 172-173, grifo nosso).

A doçura e o calor das imagens (a exalação e a multiplicação das frutas), ao mesmo passo, o extravasamento da linguagem confirmam a expectativa de uma erupção de formas eróticas, conforme os grifos, sobre o corpo só natureza de Clara:

1. Sonhou: Clara, com os pés n'água como raízes
2. e pelo corpo nu as frutas nasciam já maduras,
3. amarelinhas.
4. Murucis, mangas, bacuris, taperebás. Era só estender o braço.
5. Quanto mais se apanhava fruta do corpo de Clara,
6. mais nascia fruta.
7. Clara ou a morte de Clara tinha de ficar mistério
8. dentro de Alfredo.
9. Ficou dentro do carocinho.
10. Toda a vez que Alfredo desejava uma menina para passear nos campos, ser amiga dele no colégio, ler com ele os livros de viagens, o carocinho fazia Clara da idade do menino
11. e era meia hora de sonho.
12. Com a morte de Clara as frutas deixaram de ser, como eram, tão gostosas. (JURANDIR, 1991, p. 134, grifo nosso).

O ritmo de escoamento (o movimento mediado pelo líquido) convoca mais ainda a dispersão das formas, liberadas pela ambiência do sonho: Clara era a própria fruta, capaz do reabastecimento da vida (da luz que acende pelo seu nome) naquele “mundo” (Cf. lexia 2. da citação anterior a esta).

“Clara ou a morte de Clara”, a vida ou o desfalecimento, equivalem ao “mistério” da iluminação do “caminho dos campos” (JURANDIR, 1991, p. 142), para encontrar os caminhantes perdidos. O oximoro do título, “o mistério de Clara”: o claro e o escuro, vida-morte. A morte de Clara deve restabelecer todo som de solidão.

“Noite de silêncio no chalé”

Instaura-se uma “**Noite de silêncio** no chalé” (JURANDIR, 1991, p. 175, grifo nosso), anunciada pelo título do capítulo XII. Tal desvio coincide com o atendimento da expectativa, contra a alegria sonora e luminosa de Clara fulgura na linguagem poética a escuridão.

A seguir, no XIII capítulo, a narratividade do poema flagra o movimento degenerante, de saída, contido no jogo morfológico onomástico: “Eutanázio anda” (JURANDIR, 1991, p. 204, grifo nosso), toda condenação, pelo nome, de morte, de errância, está expressa no espelhamento entre os vocábulos, a despeito da variação leve entre as consoantes oclusivas.

*1. E debruçou-se na janela. 2. A **manhã** **punha** uma **suavidade** de **ninho** no **sosego** da vila. 3. O ar parecia tecido de asas. 4. Donde passava tanto pássaro? 5. **Um raio de sol** bateu bem na testa do Major 6. e **Mariinha** pulou de contente ao ver **um passarinho** entrar pela varanda, atordoado, 7. e logo sair para pousar no ingazeiro. 8. **Mariinha** batia palmas. 9. **Minu** tinha os olhos cobiçosos. 10. De repente, o dobre do sino. (JURANDIR, 1991, p. 205, grifo nosso).*

O relacionamento entre 2. “manhã”-“punha”-“ninho”, ainda entre “suavidade”-“sossego” se expõe pela distribuição das aliterações, justo por atração semântica em projeto. Dessa feita, a conexão dos eventos sucede, como já efetuado, pela equidade sintaticamente processada entre animal e humano, de uma só vez “um passarinho”, “Mariinha” e “Minu” (o cão de estimação). O perfil configurativo dos conteúdos plurais do texto dalcidiano, em especial aqueles operacionalizados na forma dos títulos, recupera sempre uma propriedade sônica apta a despertar significações por ordem de uma experiência sensível. Por isso, o título do capítulo XIV é constituído mediante permutação das unidades materiais, perante rotatória dos signos, possibilitadoras de um *campo* vasto de combinações inusitadas: “Irene assim é mais amada” (JURANDIR, 1991, p. 217, grifo nosso).

1. *Como Irene estava com os olhos nos campos 2. que se estendiam através das cercas da Estação de Monte 3. e se deixavam engolir por aquelas muitas bocas de mato azul 4. ou iam embora para o sem fim, 5. Eutanázio pode observar-lhe os seios que, 6. com o corpo meio curvado, 7. pendiam como cachos dentro da blusa encarnada, 8. o ventre ligeiramente crescido, 9. os quadris abundantes e apertados na saia. (JURANDIR, 1991, p. 219, grifo nosso).*

Pela experiência de visão na direção do infinito dos campos, de sua mutidirecionalidade, os “campos” são o “mundo”. Irene corporifica algo da paisagem, 5.-7. “os seios [...] pendiam como cachos”, compete a 7. “blusa encarnada” com o 3. “mato azul”. Essa coloração nova distingue e antecipa o evento para uma forma especial da natureza: quiçá a que faz coincidir, por uma só vista de Eutanázio, a expansividade e horizontalidade dos campos e dos quadris de Irene (8.).

1. Mas permanecia bela naquela postura 2. como uma árvore vergada de fruto 3. e o vento sacudia a manga de sua blusa que parecia tremer como as folhas do limoeiro 4. que crescia junto da cerca, 5. defronte da janela. (JURANDIR, 1991, p. 220, grifo nosso).

“Irene”-“árvore” pende com o peso do “fruto” (resultado de fecundidade), uma metáfora para a gravidez (?) facilitada, de todo modo, por caractere de comparação, /“como”/.

O capítulo XV seguinte confirma a alternância estratégica entre os tropos paranomásticos e metafóricos, “Envenenar aquelas cartas” (JURANDIR, 1991, p. 223), reformula o estado de coisas significado nos capítulos iniciais, a produção de calor, compensada pela ação surpresa do sorriso de Eutanázio (1.), o sorriso que deveria estar em Irene, e do olhar de Irene-paisagem na direção de Eutanázio, movimento oposto à articulação de antes quando Irene projetava um lance os olhos sobre os campos (JURANDIR, 1991, p. 219, v. 1): “1. **Eutanázio sorriu** 2. e voltou-se para aqueles **campos esfumacados** donde vinha o **vento morno**, 3. o **horizonte cheio dos olhos de Irene**” (JURANDIR, 1991, p. 223, grifo nosso). Demora-se um pouco mais sobre essas formas de vapor obliterante, as mesmas que confundem a participação natural-humana:

*1. Os **passarinhos** entravam pela janela, brincavam no telhado. 2. Os **periquitos no ingazeiro**. 3. E aquele **sopro de terra queimada** que era como a respiração **de Irene** 4. **no amor com Resendinho**. (JURANDIR, 1991, p. 224, grifo nosso).*

Até Alfredo emite calor, o de seu adoecimento melancólico e pulsão de morte, de sua sensação dolorosa: “Mamãe, é a **febre**. Eu **morro**, mamãe. A senhora não me leva para Belém e eu vou é bater no **cemitério**, mamãe. **Dói** este **frio**. Dói” (p. 235). “Febre” paralela

àquela manifesta no capítulo inicial: “Alfredo não sabia que voltava com a **escura solidão** dos campos **queimados**” (JURANDIR, 1991, p. 18, grifo nosso). Pelo título do capítulo XVI “Aquela **face violentamente bela**” (JURANDIR, 1991, p. 240, grifo nosso) se exhibe o oximoro formulado pela atração dos caracteres do código, o perfil de beleza está necessariamente contido na sua forma de violência.

“A chuva apodrecia os campos e os homens”

Já experimentamos a cada vez mais os horizontes dos “campos”, os das formas de percepção, os das possibilidades de significação, em abertura, toda extensão de um espaço literário. Assim, com êxito o capítulo XVII, pelo seu título, estatui o “mundo” na forma do mais local e íntimo: “A **saleta** era o **universo**” (JURANDIR, 1991, p. 250, grifo nosso):

1. Com as janelas fechadas, 2. na vaga luz da tarde quase morta, 3. a rede de Eutanázio, na saleta escura e morna, 4. parecia encardida, 5. as roupas, suspensas num cabide, 6. mais sujas, a mesa, as estantes, os retratos [...]. (JURANDIR, 1991, p. 250 grifo nosso).

Uma iluminação precária e crepuscular, novamente rememorativa do capítulo primeiro, compõe com a penumbra e o calor do mundo de Eutanázio, a 2. “tarde [ou 3. “Eutanázio”] quase morta” contamina os objetos de escuridão (4.-5.-6.).

1. Felícia, Felícia! 2. Teus joelhos estavam tuíras de tijuco, 3. teu rosto respingado de lama, 4. teu vestido rasgado pelo galho de jacitara, 5. teus cabelos salpicados de folha do mato, 6. flor do campo e gotas d’água dos mururés, 7. quando passaste naquela canoa de Pindobal, com o chapéu de carnaúba nas coxas, 8. cheio de tucumã que prometeste. (JURANDIR, 1991, p. 252, grifo nosso).

A viagem de Eutanázio, suas “caminhadas **noturnas**” (JURANDIR, 1991, p. 251), o seu destino de morte, acontece no horizonte do “mundo”, que responde pelo acometimento dos campos e dos homens por toda forma de sombra e de degradação. Assim, “1. O chalé à ponta do aterro e 2. o **chalé dentro d’água** 3. será uma **ilha** nos campos de Cachoeira 4. entre **mururés, matupiris e poraquês**” (JURANDIR, 1991, p. 261, grifo nosso), a ligação significativa realizada pelo jogo de tônicas final (4.), signos de umidade, pressupõe a inundação ou o isolamento do território literário.

A aceitação da morte, testemunhada na fisicalidade do som, das formas e das cores (a eutanásia da linguagem) expande imagens de decomposição para tudo o que se dá à vista: “A saleta mais **escura**. Os **retratos se diluíram, escorreram na sombra**. A teia de aranha se **diluiu** na parede” (JURANDIR, 1991, p. 261, grifo nosso). Todavia, “Só o **carocinho** compreendia todas as coisas e **mudava os caminhos do destino, da vida e da morte**” (JURANDIR, 1991, p. 263, grifo nosso). A forma da morte, a encenação das palavras erráticas, por isso o desvio na viagem, são substituídas provisoriamente na condição de abertura para a viagem nova, pelos caminhos da imaginação de Alfredo, por via do “caroço de tucumã”.

O índice ou a sintomatologia (JAKOBSON, 2003, p. 101) concretizada com 1. “as primeiras chuvas” ensaia uma resposta a serviço da gradação da experiência de morte, de agudeza da dor e de impossibilidade de salvação – do afastamento ou do ilhamento de Irene para Eutanázio:

*1. Eutanázio **sentiu as primeiras chuvas** batendo no chalé 2. e se lembrou das **marchas no inverno**, 3. para Irene que a chuva fazia **mais distante**, 3. mais **impossível**. (JURANDIR, 1991, p. 265).*

Assim mesmo, contrastam os signos de fogo (o vinho de 1. “Dionísio”, 2., 5., 6) à água corrente, /ch/ (4., 7., 8., 9., 10., 11), despertando um oxímoro subliminar, convergente para a corrosão a cada vez mais intensa:

*1. **Dionísio** tinha 2. **queimado** a barraca de **Felícia**. 3. Depois ouvia o choro de Felícia se queixando para D. Amélia. 4. **Chorando**. 5. **O fogo queimara os arranha-céus e o crucifixo**. 6. **Felícia fugindo** do fogo pelo campo. 7. **Caíra pelo campo encharcado** 8. e foi quando **começou a chover**. 9. **Chegara**, a ponto de botar o coração pela boca, 10. no **chalé**, 11. como podia **chegar** em qualquer casa. (JURANDIR, 1991, p. 272, grifo nosso).*

A chuva, por isso, o estado líquido da linguagem (2. a lama, 4. a lágrima, 7. a inundação, 7. a flutuação), consome ainda mais porque não permite adiar a cessação da vida, porque a natureza se identifica metaforicamente mais com a assombração de Irene:

*1. Deu-lhe um desejo de **morrer** assim 2. vendo **Felícia enlameada**, 3. sob o pavor do **fogo**, 4. a cara lustrosa de **lágrimas**, 5. perto dele... 6. **A chuva apodrecia os campos e os homens**. 7. O **chalé**, com a **inundação**, devia **flutuar** e 8. iria deixá-lo até o **cemitério**. 8. Ficaria **sepultado** debaixo dos **mururés**, 9. **debaixo dos cabelos de Irene**. (JURANDIR, 1991, p. 272, grifo nosso).*

“Dentro a **morte chocava o seu ovo** na garganta do Eutanázio” (JURANDIR, 1991, p. 272, grifo nosso). A personificação, melhor, a naturalização, da morte acomete ainda a “Cachoeira [que] vai ficar toda **sumida na chuva**. Era preciso mandar fazer a **ponte**. As **chuvas aumentavam**. O rio estava para se **derramar nos campos**” (JURANDIR, 1991, p. 273, grifo nosso). De “Cachoeira” o texto poético deve lançar o seu jorro incontrollável de signos de morte, de

enlameadura, de palavras permeáveis por outras palavras (de significantes associados a um significado secundário por semelhança): erupção de metáforas:

1. As águas invadem os campos. 2. O chalé é agora uma ilha. 3. A pontezinha que liga ao aterro foi feita por Dionísio. 4. [...] D. Amélia se queixar que o inverno de novo matou a horta. 5. Luciola chora silenciosamente, na sua rede, 6. enquanto a chuva enche os campos. (JURANDIR, 1991, p. 274-275, grifo nosso).

“A morte é a volta ao estado natural”

“Bem comum cercou os campos” (JURANDIR, 1991, p. 275, grifo nosso), o título do XVIII capítulo cria uma estreita relação aliterativa e efeito de assonância mediante uma trama sensível de golpes /c/ e de amortecimentos /m/. De forma equivalente, o esquema arquitetural do título do capítulo XIX, “Chove nos Campos de Cachoeira” (JURANDIR, 1991, p. 281), atrai a expectativa de umidade (/ch/, /s/) e de isolamento (“Campos” em posição central), a mesma enunciada no título do romance.

1. Feito uma ilha nos campos cheios, 2. defronte do rio cheio, 3. o chalé ficava mais distante do mundo, 4. mais longe da cidade, 5. parecia boiar nas águas e se perder pelos campos, 6. desaparecer pelos lagos. (JURANDIR, 1991, p. 285, grifo nosso).

No texto dalcidiano a superioridade quantitativa e qualitativa das metáforas de incorporação entre as formas animal-humano alcança precipitação com a conjunção vida-morte:

1. A morte é a volta ao estado natural. 2. Como ficou reduzido esse homem. 3. Osso e pele... A morte... 4. Mariinha corre e se agarra nas pernas do pai. 5. D. Amélia manda abrir a janela da saleta. 6. Os campos

inundados fervem ao sol da tarde. 7. Sobe um calor das águas paradas que subiram meio metro. 8. Os peixes boiam n'água transparente comendo o resto de comida que Inocência sacode da toalha. 9. Major senta e espera. 10. Os ratos corriam pelo telhado. 11. Alfredo, com o carocinho na palma da mão, afastava a morte, 12. dava alegria ao chalé. (JURANDIR, 1991, p. 283-284, grifo nosso).

Por esse lado, a aparição dos pares sol/chuva, frio/calor, inundação/desertificação, entristecimento/alegria em associação significativa planeja a linguagem para a ocupação de um espaço ambíguo e plurissêmico, para fortalecer o evento de vida-morte. A preparação para o capítulo derradeiro expõe a agonia de Eutanázio em seu leito de morte e, o que é o mesmo, à espera da visita de Irene:

1. O **sol** semeava nas **águas** uma poeira de reflexos. 2. Irene virá?
[...]
3. Vinha chuva.
4. E quando, sob a **chuva**, a **noite** chegou, 5. **Irene** também chegou. (JURANDIR, 1991, p. 285, grifo nosso).

“Irene”-“chuva”-“noite” ocupa o espaço de morte. O encontro programado natureza/morte é equivalente a uma espécie de clímax da linguagem poética, quando a atração e o fluxo dos vocábulos concentram e explodem suas formas.

“Irene é o princípio do mundo”

“XX

IRENE É O PRINCÍPIO DO MUNDO

1. Sim, como veio tão bela! 2. Perdera aquela brutalidade, aquele riso, 3. aquele desleixo. 4. Veio calma na sua marcha para a maternidade. 5. Eutanázio abriu mais os olhos. 6. Ninguém ficou na saleta.

*7. Desejou passar a mão naquele ventre que crescia vagaroso
8. como a enchente, 9. com a chuva que estava caindo sobre os campos. 10. Desejaria beijá-lo. 11. Estava vendo ali a Criação, a Gênese, a Vida. 12. Havia nela qualquer coisa de satisfeito, 13. de profundamente calmo e de inocente. 14. Não dava mostra nenhuma de sofrimento, 15. nem de queixa, nem de ostentação. 16. Era como a terra no inverno. 17. Seu ventre recebeu o amor como uma terra. 18. Como a terra dos campos de Cachoeira recebia as grandes chuvas. 19. Por isso ela já humilhava-o de maneira diferente. 20. Tinha sido falada em Cachoeira e não mostrava senão a aceitação do filho como um triunfo. 21. Tinha um filho, tinha um filho, 22. seu ventre estava alto e belo. 23. E ele no fundo da rede ia morrer 24. sem aceitar a morte, 25. sem ter aceitado a vida. 26. Quando podia se reconciliar com ela, a serenidade daquele ventre humilhava-o, 27. cobria-o de ridículo. 28. Irene estava mansa, 29. sorria para ele com um sorriso de ser fecundado, 30. de criatura que renova em si mesma a vida. 31. Irene restituíra-se a si mesma. 32. O sorriso dela era manso e nascia de seu coração como luz de amanhecer. 33. Quanto ele não soube sofrer! 34. Morria miserável, ridículo, 35. com aquele medo da morte. 36. Diante de Irene queria se encher duma coragem imensa para aceitar o seu destino. 37. Irene era o Princípio do Mundo. 38. As grandes chuvas lhe traziam o filho. 39. Seus peitos cresciam, 40. se enchiam de leite como os das vacas. 41. Ela era tão magnificamente animal, 42. que em seu rosto calmo, em seu ventre, 43. em suas mãos só havia inocência, 44. a inocência de todo o mistério criador. 45. Só ela era a vida! 46. Só ela era a vida!. (JURANDIR, 1991, p. 285).*

Eis a bruma da manhã, sutil e avassaladora. Ela vem sonora aos passos de Irene, 4. “vem calma na sua marcha para a maternidade”, o céu se fecha e se abre (“... sob a chuva, a noite chegou, Irene também chegou”; “o sorriso dela... como luz de amanhecer”): um “crepúsculo matinal”, algo que se registrou em um poema de Charles Baudelaire (2012, p. 357). 5. “Eutanázio abriu os olhos”: diante era paisagem de “princípio do mundo”, a imagem de Irene-Natureza, ambígua e paradoxal. Do encontro dos significantes antitéticos (2. “brutalidade” e 28. mansidão, 8. “enchente” e ressecamento, 17. fertilidade e 23. apodrecimento, 41. animalidade e humano, iluminação e escurecimento, 46. “Vida” e “morte”), (R. Barthes falaria nos termos seguintes:) da relação amorosa dos significantes: a produtividade da linguagem poética, a retenção do líquido-significado num surpreendente “sem fundo” para a prosa. De cujo choque de astropalavras no “Princípio do Mundo” provém “a Criação” e o *abismo*, quando se verifica a vaga da significância, a dispersão e a irrigação do “líquido” no sentido de todo texto. Se dissolve a narratividade, perdendo de vez um fio, fragmentando a história. A participação leitora no poema intervém sempre a partir de qualquer ponto, do aleatório, do acaso, na forma em que se frequenta uma constelação.

Mas Eutanázio é o fim do “mundo”, do seu próprio “mundo” que se ergueu para lhe defender da doença do amor. O “mundo” que lhe aparece poeticamente, solitariamente, secretamente, porque mesmo o leitor não pode ter acesso, a não ser pela narrativa da sua vida que já é experiência radical. O encontro amoroso Eutanázio-Irene (Vida-Morte) que parecia impossível até esta última sequência, realizado na forma, é o clímax poético da superação da própria morte quando ela mesma se realiza (é Eutanázio na iminência de morte, Irene é um brilho de vida). A morte é o lugar da vida (literária), que vai de abismo em

abismo à explosão dos sentidos. Sobre isso fala um poema de Mário Faustino (2012, p. 197), que poderia ser um poema de Eutanázio:

“A morte – somente
Retorno ao teu ventre.”

A poética dos campos

A nossa abordagem da “Poética dos Campos”, em Dalcídio Jurandir, abrange o romance inaugural *Chove nos campos de Cachoeira*, de 1941, embora *Marajó*, de 1947, e *Três Casas e um Rio* de 1958, tenham a região do arquipélago do Marajó, no Pará, como espaço referencial. Na verdade, cada um dos onze romances dalcidianos produz sua poética singular. A nossa classificação, de todo modo, considera o espaço da linguagem, a topografia errante, o gesto textual que ultrapassa o sentido comum e a comunicação referencial: “um passeio pelos campos seria uma viagem pelo mundo” (JURANDIR, 1991, p. 151), do local ao universal. A poesia como gesto de linguagem, de reconfiguração do regional, do familiar e do íntimo, para o global, o estranho e o impessoal, funciona como estratégia do romance dalcidiano para a constituição de sentidos sócio-políticos, caros à recepção dominante sobre a sua obra, comunicadores de um processo social mais amplo. Eutanázio, o “poeta doente”, por exemplo, é metonímia da condição do poeta moderno no final do século 19, virulento desde Baudelaire, marginalizado e melancólico, condenado à morte, como Walter Benjamin, nos ensaios da edição brasileira de *Um lírico no auge do capitalismo* (1989), interpreta o poeta francês no contexto da Modernidade capitalista-burguês.

O jogo fônico e visual do texto dalcidiano atesta a poeticidade narrativa e a transgressão de limites da prosa à poesia, a dos romances modernos e isto conduz o leitor de maneira *rotatória* e incessante ao

inacabamento dos sentidos, ao inacabamento do texto. A crítica contemporânea da obra, ainda na trilha do (Neo)Realismo e da representação ideológica (PRESSLER, 2004; 2014), não tinha ainda recursos teóricos, talvez por isso a recepção (a “tradução transcriativa”, operador da poética concretista) artística tenha se aproximado mais do aspecto da linguagem dalcidiana, em relação à recepção acadêmica, porque dá continuidade a sua operação poética, exigência de “eterno recomeço”, como pensa também Octavio Paz (1972) e analisa Berthold Zilly na obra de Euclides da Cunha: “O grande número de meios estilísticos não pode ser considerado uma *L’art pour l’art*, melhor dizer, Euclides cria, desta forma, um hiper-realismo de uma intensidade fantasmagórica, uma realidade atrás da realidade de uma insistente presença onírica” (2000, p. 781). O projeto literário de Dalcídio Jurandir está presente já na primeira sentença dêitico-narrativa: “Voltou muito cansado, os campos levaram para longe...”.

Referências

ANDRADE, Carlos D. de. **Claro enigma**. [1ª ed. de 1951]. Rio de Janeiro: Record, 1991.

AQUINO, A. de. “Um passeio nos campos seria uma viagem pelo mundo”: **Linguagem e Experiência em Dalcídio Jurandir**. Bragança/PA: PPGLSA/UFPA (Dissertação de Mestrado), 2013.

_____. *Diários de Viagem*. In: **Catálogo da 10ª edição da Bolsa de Criação. Experimentação, Pesquisa e Divulgação Artística**. Belém: IAP, 2012.

BARTHES, R. **Elementos de semiologia**. Trad. Izidoro Blikstein. São Paulo: Cultrix, 2006.

_____. **Inéditos, I: Teoria / Roland Barthes.** Trad. Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2004. (Col. Roland Barthes).

_____. **Roland Barthes por Roland Barthes.** Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1977.

_____. Introdução à Análise Estrutural da Narrativa. In: **A Análise Estrutural da Narrativa.** Seleção de Ensaios da revista ‘Communications’. Petrópolis, RJ: Vozes 1971. (Novas Perspectivas em Comunicação, 1)

BAUDELAIRE, C. Crepúsculo Matinal. In: **Flores do Mal.** Trad. Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012. p. 357.

BENJAMIN, W. **Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo.** Trad. José Martins Barbosa, Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989. (Obras Escolhidas, v. 3).

BLANCHOT, M. **O espaço literário.** Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

BORGES, J. L. **Ficções.** Trad. Carlos Nejar. Porto Alegre: Abril Cultural, 1972. (Col. Os Imortais da Literatura).

BOSI, A. **História concisa da Literatura Brasileira.** São Paulo: Cultrix, 1970.

CAMPOS, H. de. **A arte no horizonte do provável.** São Paulo: Perspectiva, 1969. (Col. Debates).

_____. **Metalinguagem e outras metas:** São Paulo: Perspectiva, 1992. (Col. Debates).

CAMPOS, A. de; CAMPOS, H. de. **Os Sertões dos Campos – Duas vezes Euclides.** Rio de Janeiro: Sette Letras, 1997.

CAMPOS, A. de; CAMPOS, H. de; PIGNATARI, D. **Mallarmé.** São Paulo: Perspectiva, 2006. (Col. Signos).

FAUSTINO, M. *Rupestre africano*. In: **O homem e sua hora**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. p. 197.

FREEDMAN, R. **The lyrical novel**: studies in Hermann Hesse, André Gide and Virginia Woolf. New Jersey: Princeton University Press, 1963.

JAKOBSON, R. **Linguística e comunicação**. Trad. Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2003.

_____. **Linguística, poética e cinema**. [Vários Tradutores]. São Paulo: Perspectiva, 1970.

_____. *Os Oxímoros dialéticos de Fernando Pessoa*. In: **Linguística, poética e cinema**. 2. ed. Trad. Haroldo de Campos, com a colaboração de Francisco Achcar. São Paulo: Perspectiva, 2007.

JURANDIR, D. **Chove nos Campos de Cachoeira**. Belém: CEJUP, 1991.

_____. **Edição crítica de Chove nos Campos de Cachoeira**. Coord. Rosa Assis. Belém: EDUNAMA, 1998.

_____. **Chove nos Campos de Cachoeira**. Apres. Rosa Assis. Rio de Janeiro: 7Letras, 2011.

MENEZES, F.; SANTOS, M.; PRESSLER, G. (Orgs.), **Dalcídio Jurandir. Bibliografia geral e estudos críticos**. La Coruña/Espanha 2014 [eBook].

MONTEIRO, B. **O cancionero do Dalcídio**. Belém: Falângola; Rio de Janeiro: PLG, 1985.

PAZ, O. **Signos em rotação**. Trad. Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 1972.

POMORSKA, K. **Formalismo e futurismo**. A teoria formalista russa e seu ambiente poético. Trad. Sebastião Uchoa Leite. Org. Haroldo de Campos e Boris Schnaiderman. São Paulo: Perspectiva, 1972.

PRESSLER, G. *O espelho adiantado: sobre a recepção da obra de Dalcídio Jurandir*. In: Biagio D'Angelo, Maria Antonieta Pereira. **Um rio de palavras**.

Estudos sobre literatura e cultura da Amazônia. Lima: Fondo Editorial de La Universidad Catolica Sedes Sapientiae, 2007, p. 125-147.

_____. **Benjamin (Baudelaire):** a Tarefa do Tradutor: Zilly (Euclides da Cunha), In: *MOARA* (Belém), n. 18, 2004, p. 147-158.

_____. *Dalcídio Jurandir – A escrita do Mundo Marajoara não é regional é Universal.* **Revista GELNE.** (Grupo de Estudos Linguísticos do Nordeste), vol. IV, n. 1/2, 2002, p. 277-279.

PROPP, V. **Morfologia do Conto Maravilhoso.** Trad. Jasna Paravich. Org. Boris Schnaiderman. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

STIERLE, K. **Ästhetische Rationalität. Kunstwerk und Werkbegriff.** München: Wilhelm Fink, 1997 [1996].

ZILLY, B. “Posfácio” in: Euclides da Cunha, **Krieg im Sertão.** Frankfurt a.Main/Alemanha, 2000. p. 757-783.

Aprovado em 30 de março de 2016.