

Composições do corpo grotesco em Dalcídio Jurandir: estudo comparado entre *Chove nos campos de Cachoeira* e *Belém do Grão-Pará*

Tânia Sarmiento-Pantoja

*Doutora em Estudos Literários pela Universidade Estadual Paulista.
Professora da área de Literatura de Língua Portuguesa da
Universidade Federal do Pará.*

Viviane Dantas Moraes

*Doutora em Estudos Literários pela Universidade Estadual Paulista.
Professora da área de Literatura de Língua Portuguesa da
Universidade Federal do Pará.*

RESUMO:

O presente trabalho pretende analisar, a partir do estudo comparado, as configurações do grotesco nos romances *Chove nos campos de Cachoeira* e *Belém do Grão Pará*, ambos do escritor paraense Dalcídio Jurandir, com o objetivo de verificar como as imagens do “corpo grotesco” podem favorecer a compreensão dos elementos históricos e culturais subjacentes à escrita deste escritor.

PALAVRAS-CHAVE:

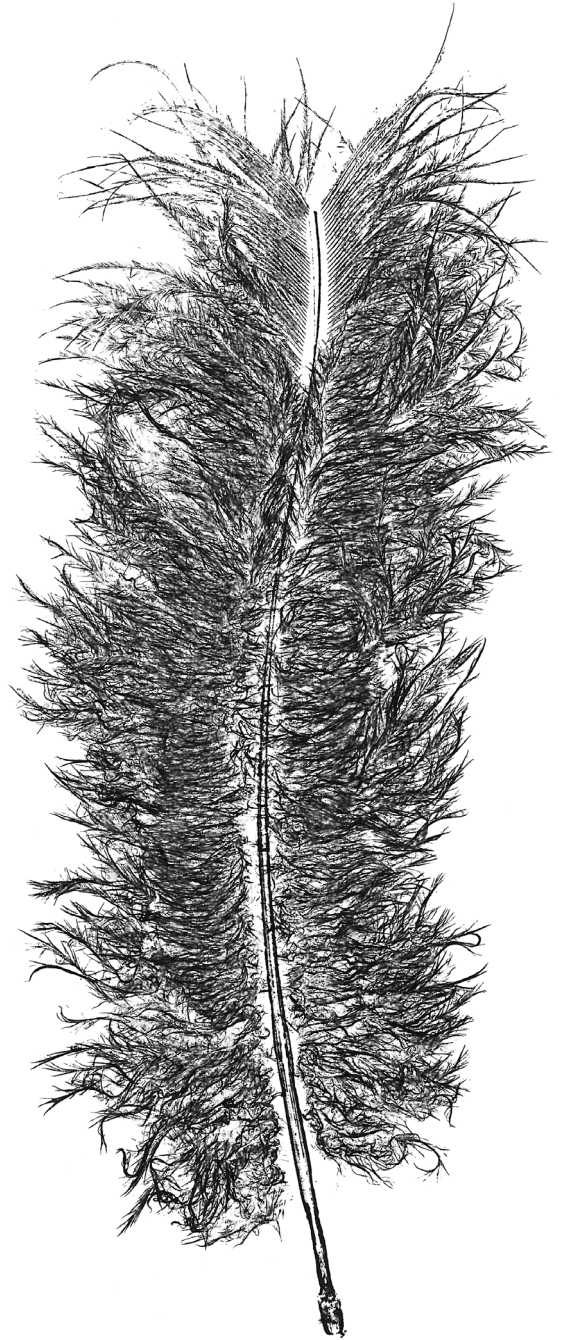
história – cultura – grotesco - Dalcídio Jurandir.

RÉSUMÉ:

Ce travail a le but d’analyser, d’après les études de comparaison, les configurations du grotesque dans les romans *Chove nos campos de Cachoeira* e *Belém do Grão Pará*, tous les deux faisant partie de l’oeuvre de l’écrivain paraense Dalcídio Jurandi. L’objectif principal c’est de vérifier de quelle façon les images du « corps grotesque » peuvent permettre la compréhension des éléments historiques et culturels sous-jacents à l’écrite littéraire de cet auteur.

MOTS-CLÉS:

histoire – culture – grotesque - Dalcídio Jurandir.





1.

Desde Kayser (1986, p. 17-18) que a derivação de *Grotta* (Gruta) para o pensamento sobre o grotesco tomou vários percursos, grande parte deles apontando para a dinâmica das transformações, metamorfoses, recombinações, desde a harmonia dos contrários que está no Prefácio do *Cromwell*, de Victor Hugo, à manifestação de uma mente não presa às regras, como avalia Kayser, até o longo percurso da teoria bakhtiniana, que se espraia por vários estudos, dentre os quais destacamos o trabalho de Albertino Gonçalves (2002) que, fundamentado na longa produção filosófica de Maffesoli, procura observar os modos como o corpo pode condensar, conservar e expressar potências demoníacas:

A experiência do mundo grotesco concentra-se em domínios e momentos bem demarcados. Assim sucede com os intervalos e os interregnos que quebram a rotina oficial mediante a suspensão do tempo ou a evasão em determinados nichos do tecido social (...). A sua actividade baralha, inverte e fustiga as hierarquias, as práticas e os valores vigentes (GONÇALVES, 2002, p.118).

A índole grotesca, afeita aos exercícios de embaraçamento, susceptível ao manuseio do corpo, evoca possibilidades de insurreição ou mesmo desmascaramento de ordens opressivas. Considerando essa posição, pensamos o grotesco a partir de uma hipótese mais ampla e que se desdobra em outras ao longo do estudo que ora apresentamos: pode o grotesco ser uma ferramenta de compreensão dos elementos históricos e culturais subjacentes a determinadas produções ficcionais, como é o caso da produção dalcidiana?

2.

Dalcídio Jurandir é paraense e nasceu em Ponta de Pedras, na Ilha do Marajó. Foi escritor e jornalista. O conjunto de sua obra consta de 11 (onze) livros publicados, sendo que 10 (dez) deles formam o chamado *Ciclo do Extremo Norte*: **Chove nos campos de Cachoeira** (1941), **Marajó** (1947), **Três casas e um rio** (1958), **Belém do Grão - Pará** (1960), **Passagem dos inocentes** (1963), **Primeira manhã** (1968), **Ponte do galo** (1971), **Os habitantes** (1976), **Chão de lobos** (1976), **Ribanceira** (1978) e um livro publicado isoladamente desse ciclo, intitulado **Linha do parque** (1959). O conjunto da obra de Dalcídio Jurandir tem grande importância por sua qualidade literária, principalmente por desvelar, de modo extremamente crítico, o drama social dos moradores da Ilha do Marajó em uma narrativa repleta de personagens com forte densidade psicológica. Nesse sentido, o autor foi atípico, pois ao invés de explorar a exuberância e a riqueza da fauna e da flora amazônica – o que foi muito comum entre os escritores paraenses da década de 1930 – ele preferiu dar a sua produção um tom mais social, focando a miséria e a falta de perspectiva que violam a existência dos habitantes da Região Amazônica.

O romance **Chove nos campos de Cachoeira** (1941), por exemplo, denuncia, através do drama dos personagens, a miséria material e espiritual que assola os moradores de Cachoeira do Arari, na Ilha do Marajó. Grande parte da narrativa desta produção, a primeira do autor, se concentra em contar a trajetória do personagem Eutanázio, um homem de meia idade que não vê sentido na vida e que mantém uma relação hostil com as pessoas. Ele é filho do primeiro casamento de Major Alberto, secretário da Intendência e vive em um chalé com o pai, com o menino Alfredo, seu meio-irmão, a meia-irmã, a pequena Mariinha e a companheira – amásia do Major, D. Amélia, mãe das duas crianças. Eutanázio vive em conflito consigo mesmo e com o mundo, sente vergonha de sua própria condição existencial, de sua impotência, tanto que é visto como um fracassado aos olhos de seu pai. Ressalta-se que, apesar do destaque dado a Eutanázio, o romance em questão dá início à saga do personagem Alfredo que, quando chega à condição de protagonista, vai perpassar sua infância e adolescência pelas narrativas do Ciclo do Extremo Norte, vivendo o conflito constante entre a esperança e a frustração na sua incessante busca por se realizar enquanto cidadão do mundo.

Alfredo, efetivamente protagonizando a narrativa dalcidiana a partir de **Três casas e um rio** (1958), o terceiro romance do ciclo, experiência seu território como elemento interno – inerente – à paisagem, mas que consegue observar seu entorno a partir de uma visão ampliada, de um olhar além-fronteiras, ao mesmo tempo em que olha para seu próprio território. Sempre alimentando no seu íntimo uma sede cosmopolita, a vontade de sair do seu local de origem que a seus olhos é um local sem perspectivas, consegue finalmente, com o apoio da mãe, ir embora de Cachoeira para Belém, a cidade que sempre permeara seu imaginário como um lugar onde ele poderia finalmente progredir. O final do romance **Três casas e um rio** (1958) descreve o momento de libertação de Alfredo, quando ele pega o barco rumo à capital paraense.

Como um viandante, abandona o território da infância e se lança a um percurso no tempo e no espaço, um percurso que se deixa atravessar entre outras coisas por uma lógica, e uma logística calcadas na exclusão. Desse modo, é especialmente em **Belém do Grão Pará** (1960) que o exílio emerge a partir da frustração diante da degradação familiar sofrida pela família Alcântara, com quem o protagonista passa a habitar: o quinhão territorial que os cabe, após a perda dos privilégios de classe, apresenta vários códigos da degradação e do exílio social e político a que ficam sujeitos após a queda de Lemos, a quem apoiavam.

Vindo a ser habitante potencial da casa dos Alcântara, Alfredo estabelece com a cidade uma relação ao mesmo tempo de encanto e conflito, elementos que se evidenciam nas oscilações pelos quais ele passa. Menino com um pé no “chão cachoeirense” (JURANDIR, 1960, p.17) e outro nas trilhas do bonde em Belém, as ruas para ele se parecem com “um rio ondulante” e ao se deparar com esses territórios tão misturados e ao mesmo tempo tão diferentes o menino cisma, tentando compreender porque, sendo tão bom conhecedor de rios “suas impressões não podiam ser

tão nítidas” (JURANDIR, 1960, p.17) sobre uma cidade que parece ondular como um deles. Dessa maneira, suas primeiras impressões sobre Belém misturam-se à memória da infância recente, a partir de códigos sintonizados por um mesmo movimento sinestésico: é o toque do quartel, um trem que apita, zunidos enfim quase iguais aos apitos das lanchas que ele avistava do chalé cachoeirense. E reticente, se pergunta: “Vinha, com efeito, morar à margem de outro rio?” (JURANDIR, 1960, p.17).

A respeito dessa condição é preciso que se diga que estes estatutos são geradores de conflito no âmbito da narrativa de **Belém do Grão Pará** (1960). Tal observação torna-se pertinente em função do modo como o protagonista é constituído enquanto personagem. A mirada partida relaciona-se à condição errante de Alfredo, sujeito cambiante, em contínuo estado de passagem, excluído de ambos os cantos do mundo do seu Ser-origem, ser oscilante tanto em relação à Cachoeira (lugar de origem) quanto à Belém (lugar da utopia da *civitas*). Entre as duas cidades, sobre-põem-se duas casas, dois tempos, e entre cada uma dessas possibilidades Alfredo percebe paulatinamente o seu mergulho numa espécie de zona intersticial, zona em que as cidades, as casas e os tempos se imbricam, interligando coisas e sentimentos inomináveis. As impressões da paisagem vêm, assim, fazer eco a esse momento interior vivido por Alfredo: “Não era mais menino e não chegava ser rapaz. Perdia o chão de Cachoeira e ainda não sentia ainda o chão de Belém” (JURANDIR, 1960, p. 22).

A luta entre Cachoeira e Belém não é uma luta entre dois polos é uma luta em busca de uma tentativa de conciliação que nunca virá. Alfredo é consciente da fratura identitária que lhe traz não apenas a solidão, mas igualmente uma sensação de um viver intermediário:

A migração de Alfredo impõe-lhe desilusões, expectativas, consciência de classe e certo distanciamento das suas origens, suficiente para reexaminá-las lucidamente, mas, ao mesmo tempo, saudades dos afetos e valores que aprendera em Cachoeira (FIGUEIREDO, 2005, p. 4).

Nas suas impressões diante desse viver intermediário, na sua dificuldade em ser a partir dessas impressões, Alfredo desloca para a linguagem as suas estupefações e descobertas: os perfumes, os sabores, a menina Libânia “que trazia a rua nos olhos, nos pés, no fio de pó em volta do pescoço” (JURANDIR, 1960, p.22) compõem a gramática dessa nova experiência. A luta entre Cachoeira e Belém é também a luta entre o rio e a cidade, a água e a terra. Assim, o rio e a casa em **Belém do Grão do Pará** são os referentes mais imediatos dos subterrâneos do tempo e do território que o alimenta. O rio, na produção dalcidiana, relaciona-se “a lado escuro da vida” (INOSTROZA, 2005, p.245) é preciso apartar-se dele para não ser diluído em suas entranhas. A casa representa a materialização da ruína; é preciso fugir, refugiar-se em outras possibilidades, para não fenecer junto com ela. O rio e a casa oferecem à recepção recursos para compreender dois territórios e com isso o *modus operandi* de um determinado universo:

Para o menino, em resumo, as imagens polimórficas das águas estão associadas à passagem do mundo familiar e rural ao mundo citadino. A mudança traria um crescimento para sua vida, tanto do ponto de vista pessoal quanto nas suas relações com os diversos grupos sociais, situação que abre espaço para que o autor do “Ciclo do Extremo Norte”, Dalcídio Jurandir, represente uma ampla gama de personagens que fazem parte de diversas camadas da sociedade paraense (INOSTROZA, 2005, p.245).

Nesse mundo social, notívago aos olhos do menino, outra contradição enreda Alfredo: de um lado a ânsia por conhecer Belém. A capital lhe encanta, seja pelo *glamour* que essa experiência representa, seja pelo sentimento de transcendência, vinculado aos aspectos pragmáticos detonadores da sua vinda para a capital. A esse sentimento de transcendência relaciona-se a legitimação como vencedor de alguma etapa, ainda que não saiba exatamente de que.

É a partir dessas malevolências do olhar que o grotesco se instaura em **Belém do Grão-Pará** (1960)¹. São essas precipitações da paisagem que fazem cintilar em Alfredo a consciência de que há uma gordura a assolar toda aquela existência, pois tudo à volta de Alfredo parece gordo demais: o defunto que ele enxerga logo ao chegar à cidade, as perguntas que lhe são feitas pelas mulheres da nova residência, os membros da família que o recebe. Nesse caso, a gordura é uma singularidade, especialmente quando relacionada à jovem filha dos donos da casa. Trata-se de uma gordura fundada na ideia de excesso, mas que termina por dar visibilidade também à ideia de escassez. Ao contrário da gordura saudável das comidas de Cachoeira trata-se agora de uma gordura obscena, doente, estorvante, deslocada para outros objetos e suas malevolências são incompreensíveis para o menino. Menos ainda a particular contradição entre essas gorduras e um tempo em que as “vacas gordas na Amazônia não voltaria nunca mais” (JURANDIR, 1960, p.53).

Só muito depois, pelo olhar de Alfredo, é possível reconhecer nessas gorduras os códigos da ruína, da corrupção, da hipocrisia, da falsa opulência que viria a se abater sobre os Alcântara e seus agregados e por metonímia, das contradições sociais e culturais presentes naquele circuito. Há nessa gordura figurações do grotesco, se pensarmos com Bayer-Berembaum (BAYER-BEREMBAUM, 1982, p. 28-29 apud. QUINTEIRO, 2011, p.5) que o grotesco sempre resulta de uma combinação inusitada entre elementos diversos e é sempre produto de um efeito de estranhamento implicado no modo como as partes - de um determinado todo - se organizam, expressando assim o caos subjacente, que então se descobre. Aliás, é Kayser quem primeiramente salienta que além dos hibridismos, das misturas, o desordenado, o desmedido e o desproporcional se configuram nas principais características do grotesco.

Considerando então o desenvolvimento da narrativa de **Belém do Grão-Pará** (1960) e mesmo sua peculiaridade no interior do Ciclo do Extremo Norte² avaliamos que também a percepção da gordura, por vezes desconfortável para o protagonista, é um prolongamento da cisão Cachoeira-Belém. Contudo, transcendendo esta polaridade, a gordura termina por instaurar a presença do “corpo gro-

tesco". A hipótese aqui é a de que há um forte conteúdo histórico e social subjacente à imagem grotesca desses corpos imantados em gordura.

Desse modo, nas acomodações entre a gordura dos Alcântara em contraste com os signos da falta condensados nos corpos dos agregados vislumbra-se um desajuste, que revela mais do que a desmedida entre corpos que habitam o mesmo recinto, mas não as mesmas dimensões sociais. Essas gorduras entranhadas no universo observado por Alfredo estabelecem um jogo de contrastes e confrontações, fundamentado na desproporção.

A casa dos Alcântara – tanto a da Gentil quanta a da Estrada de Nazaré – perfaz um canto do mundo enfaticamente visto como vil pela matriarca da família, e onde os códigos da degradação e do exílio ganham substrato a partir da geografia da habitação: primeiramente na casa da Gentil a família oscila verticalmente entre a porteira da frente, cujas vistas se abrem para uma das principais avenidas da cidade, lugar, portanto, de indivíduos socialmente privilegiados, e a “baixa”, esse termo tão próprio do vocabulário do norte do Brasil, aqui signo de duas marcas do inferior: como ponto geograficamente mais baixo em um terreno plano e como núcleo em que se amontoam os menos favorecidos economicamente. Relacionando-se a ideia de resíduo e ralé, a “baixa” assimila os códigos da involução e representa a derrocada das ilusões classistas, evidenciando o charco social e econômico em que a família Alcântara veio a se instalar após a perda dos seus privilégios de classe.

Contudo, a experiência de tais perfídias são dialeticamente vistas pela matriarca, dona Inácia, como único esteio que restou à família: são afinal o reconhecimento e a aceitação das condições indignas provocadas pela degradação social que trazem um último laivo de dignidade à casa dos Alcântara. Mas isso também se perde quando, por obra da filha, a família se muda para, nas palavras da própria matriarca “mentir nas três janelas da Estrada de Nazaré” (JURANDIR, 1960, p.72). As aparências levam os Alcântara a abrir mão desse último esteio e a família vai, junto com a casa, desabando aos poucos, sucumbindo aos cupins, aos lacraus, à hipocrisia e ao tempo.

Nesse universo corroído pela degradação e pelos cupins a gordura dos Alcântara se opõe a magreza de Libânia, à amarelidão de Antônio – a magreza e a amarelidão como radicais signos da falta, à estupefação de Alfredo frente aos pés eternamente nus de uma Libânia sempre coberta de trapos, sem-sapatos e rede para dormir. A presença desses signos da falta reverbera contra os signos da opulência. Nessa perspectiva de análise lembremos o que diz Chevalier e Gheerbrant (2000, p.475), para quem a simbologia das matérias graxas (gorduras) não somente se associam à riqueza e à abundância, mas também estabelecem vínculo coeso com a cor vermelha. Ou seja, Libânia, Antônio e mesmo Alfredo, todos agregados da gorda casa dos Alcântara, se resumem a um agrupamento de exilados de quase tudo. As gorduras assim conflitam com os signos desse exílio, especialmente do exílio social, na medida em que são desproporcionais à magreza de Libânia, metáfora da carência material e do desamparo. E conflitam, igualmente com a amarelidão de Antônio, índice da falta de vi-

talidade do menino, em oposição ao vermelho tão afeito às faces dos membros mais bem nutridos da casa, que assim o são justamente por serem bem nutridos e bem nascidos. Assim, comportando-se como escrita gótica, mas sem o ser, a escrita desse romance dalcidiano revela também uma paisagem singular, a do corpo, no qual se revela uma *historicidade*. Mello (2008), estudiosa da escrita gótica, observa que “Tratar as questões relacionadas ao corpo é pertinente ao gótico literário porque o questionamento e a evocação de paixões humanas passa pelo sentir, pelo tato, pelo suor. O corpo do personagem mostra a forma como vivencia sua experiência”.

Mesmo não sendo escrita gótica **Belém do Grão-Pará** (1960) resvala pelo viés do corpo, especialmente para problematizar as relações humanas. Nesse sentido, o olhar de Alfredo sobre a gordura e a magreza dos outros personagens é um olhar de re-conhecimento, é um olhar que desdobra relações latentes de poder e de castração social. É enfim um olhar demoníaco, entendendo-se demoníaco aqui como toda estratégia que pela desestabilização revela ordens calcificadas, dessopacifica a docilização dos corpos, quebrando de algum modo a inércia do corpo reprimido.

3.

No tópico anterior a análise do grotesco foi feita em relação à representação da gordura. A narrativa dalcidiana, como foi possível observar, ressalta o aspecto corporal como um elemento que possui uma significação que vai além do ôntico, ou seja, a deformidade, que é a essência do grotesco, se apresenta como tal, para resvalar um conflito que está implícito. Assim sendo, retomamos a partir deste momento, com mais profundidade, o drama de Eutanázio, personagem central de **Chove nos campos de Cachoeira** (1941) e um forte representante do grotesco na obra. Deste modo, nota-se a possibilidade de configuração do grotesco em mais de um romance do autor ratificando, assim, a presença do conceito como forma de compreender a densidade dos dramas humanos e sociais que se apresentam fortemente no conjunto da obra do escritor.

Em Cachoeira, lugar desprovido de progressos sociais, tecnológicos, urbanos e culturais, a rotina de Eutanázio, a qual se torna uma obsessão, se resume em, todos os dias, fazer o trajeto do chalé onde mora até a casa do Seu Cristóvão, para ver a neta dele, a graciosa e debochada Irene, por quem nutre uma complexa paixão em que se misturam o amor e o ódio. A casa de Seu Cristóvão é outro núcleo de dramas humanos. A falta de dinheiro e de comida é a maior angústia de D. Dejanira, esposa de Seu Cristóvão. Lá, além de seus filhos, mora uma leva de agregados, onde todos vivem à custa de migalhas e, às vezes, da ajuda de Eutanázio que se endivida para tentar agradar à amada, mesmo sabendo que seu esforço lhe rende apenas uma boa dose de humilhação. Usando a expressão frequentemente dita pelo personagem Dr. Campos, o juiz-substituto de Cachoeira, a casa de Seu Cristóvão é um “pandemônio”, pois com tanta gente sob o mesmo teto, se tornam inevitáveis as brigas, tumultos e confusões.

No romance, nota-se de imediato que Eutanázio é um homem em crise existencial. Ele mesmo procurava motivos que justificassem sua angústia de viver, e o principal deles era a paixão obsessiva por Irene, um sentimento que se mesclava entre o amor, o ódio e o prazer de ser rejeitado e maltratado por ela. O sofrimento do personagem ultrapassava os limites do emocional se revelando grotescamente na sua aparência, como demonstram alguns trechos do livro: “Eutanázio pensava que doença do mundo ele tinha era na alma” (JURANDIR, 1941, p.23)³. Podemos dizer que o personagem reúne sua moléstia de espírito à doença venérea adquirida conscientemente da prostituta Felícia, procurando, deste modo, o caminho da morte e da redenção de si mesmo.

Muito constantemente, temos um narrador metafórico, que busca destacar a essência do personagem, em que o drama interior de Eutanázio resvala dos limites da alma se refletindo fortemente na sua aparência: “Eutanázio era feio e azedo. E **ele** começava a se arrastar também no seu desejo como um sapo e como se aquilo fosse uma maneira de sofrer e de se castigar”. (JURANDIR, 1941, p. 105). Atenta-se, neste trecho do romance, que o narrador compara, com propriedade, Eutanázio a um sapo. Em vários aspectos, mas, sobretudo a partir da imagem do animal que nos é oferecida, podemos explorar inúmeros significados. O sapo, normalmente, causa repugnância na maioria das pessoas por causa de seu aspecto e de sua deformidade. É um animal de pele rugosa, gelida e pegajosa com verrugas espalhadas pelo corpo. A expressão “se arrastar no seu desejo como um sapo”, rebaixa Eutanázio à categoria de um animal asqueroso e masoquista que transforma seu projeto de vida em desejos rasteiros e vis. Se considerarmos além dessa, a expressão popular “engolir sapos”, perceberemos que ela também se encaixa na posição na qual o personagem se coloca diante dos outros, do mundo, sobretudo de seu pai, o Major, e de sua amada Irene, pois ele suporta a humilhação sem revidar, nesse caso, por pura impotência.

Percebemos, ao longo do romance, o destaque que o narrador dá à aparência de Eutanázio, na maioria das vezes, fazendo alusões pejorativas ao compará-lo com um sapo ou com um bicho tapuru⁴. Embora não menos importante para a nossa análise, observa-se que raramente o personagem é descrito, na narrativa, de maneira mais precisa. No início do romance, em que o narrador relata uma das inúmeras idas de Eutanázio a casa de Seu Cristóvão, oferece-nos um retrato do personagem:

Caminha devagar com a sua bengala noduda, a gravata voando ao vento. Sempre usava gravata. Um ou outro dia que saía de blusa. Ainda um pouco curvo, a cara bochechuda e cheia de pregas. Uma boca pequena e uns olhos espremidos. Seu andar é compassado, mas cheio de curvas. (JURANDIR, 1941, p.37-38).

Essas referências nos dão, portanto, a possibilidade do estudo do grotesco em Eutanázio, pois ele nos revela muitas vezes, na sua aparência, o conflito interior de um ser humano perdido em suas desilusões. Eutanázio, como já se pôde perceber, é um homem solitário, solteirão, feio e

azedo que causa estranheza pela sua aparência desgastada pelo sofrimento, sobretudo psíquico. Apenas Irene, “aque-la tão secreta e trágica necessidade de Irene” (JURANDIR, 1941, p. 21) era o que lhe dava forças, mas ao mesmo tempo o estava matando e o tornando cada vez mais intratável e visivelmente consumido pela doença “do corpo e da alma”.

Certa vez, pensou em se casar, mas uma das pretendentes que lhe apareceu, a Mundiquinha, tinha certa repulsa em imaginá-lo como seu esposo e refletia que:

Ele era bom, mas por que não tomava banho? [...] Ficava olhando para o dedão do pé [dele] convencida de que não poderia nunca se casar com aquele homem esquelético e soturno que se mexia na sombra como um bicho tapuru (JURANDIR, 1941, p. 105-106).

Nota-se que essa é a segunda vez que o personagem Eutanázio é comparado a um animal e, no seu caso, com animais que normalmente despertam sentimentos de abjeção. Segundo Kayser (2003, p.115), a revelação do animalesco na criatura humana aumenta o efeito do estranhamento e, com ele, o seu caráter sinistro. No entanto, este autor ressalta que o animalesco chama atenção para a verdadeira natureza do homem: o seu interior.

Se pensarmos no que realmente é um bicho tapuru, a imagem de Eutanázio se torna completamente abjeta e entenderemos a sensação que Mundiquinha teve. De cor esbranquiçada, o tapuru é uma larva que se desenvolve a um tamanho notável, e seus movimentos dão a impressão de que estão em constante agonia. É um verme altamente contaminador, se em contato com animais ou seres humanos. Eutanázio parecia exalar o fedor da lama impregnada por tapurus que consumiam sua carne, sua alma e sua vida, e que a qualquer momento poderia contaminar toda Cachoeira, em uma explosão de si mesmo, colocando para fora a sua moléstia e o grotesco excremento o qual “acreditava ter sido depositado por sua mãe no seu nascimento”:

E Eutanázio pensava que doença do mundo ele tinha era na alma. Vinha sofrendo desde menino. Desde menino? Quem sabe se sua mãe não botou **ele** no mundo como se bota um excremento? Sim, um excremento. Teve uma certa pena de pensar assim sobre sua mãe. [...] **Ele** saltou de dentro dela como um excremento. Nunca dissera isso a ninguém. Depois a sua própria mãe contava que o parto tinha sido horrível. Os nove meses dolorosos. Sim, um excremento de nove meses. A gravidez fôra uma prisão de ventre (JURANDIR, 1941, p. 23).

Se pensarmos em Eutanázio a partir dessas descrições, imaginamos um ser que desperta asco nos outros pela sua aparência, mas, por outro lado, sabemos também que o asco parte dele por ele mesmo ao ter a consciência de que a sua “podridão” maior está na essência, mesmo sem entender a real causa de sua moléstia anímica, ou seja, que está ligada ao seu estado psíquico. Observa-se ainda, que muitas vezes, o narrador ressalta a náusea constante que o personagem sente dele mesmo, dado que se revela importante, como observou a professora Marli Furtado (2010, p. 25), ao demonstrar uma das formas como o narrador apresenta

Eutanázio, no segundo capítulo do romance, “[O narrador] insistirá em sua náusea, a qual aparecerá ligada a ele treze vezes, sendo que registrada como náusea (s) nove vezes e repugnância e nojo, duas vezes cada”. Percebe-se, portanto, que o próprio personagem, além de provocar, também partilha do sentimento de abjeção em relação a ele mesmo.

A comparação feita entre Eutanázio e o bicho tapuru, e ainda, anteriormente, a um sapo e também a um “excremento” revela o mais alto grau de “realismo grotesco” do personagem. O realismo grotesco, teoria defendida por Bakhtin (2008), se caracteriza principalmente pelo “rebaixamento” do indivíduo, a sua vivência enquanto matéria, em que as imagens do corpo representam a degradação, sendo exploradas no seu aspecto mais animalesco. As expressões “Um excremento de nove meses” e “prisão de ventre” sugerem que Eutanázio foi um estorvo para sua própria mãe, ao representar para ela momentos de agonia e de incômodo profundo, não deixando espaço para o sentimento de felicidade pela gestação, o que é comum se ver nas mulheres grávidas.

Como foi possível perceber, essa relação entre aparência, deformidade e conflito interior se revela bastante explícita durante a análise dos personagens. Eutanázio, por exemplo, é um homem “solteirão, feio e azedo” (JURANDIR, 1941, p. 105) e muitas vezes é comparado a animais que aludem a sua degradação, como o sapo e o verme tapuru. A sua crise existencial, a falta de sintonia que ele tem com o mundo e com as pessoas, além da sua tendência para a autodestruição, são elementos que, juntos, acabam se revelando em sua aparência, transformando-o em um ser disforme.

O grotesco, lembremos, é uma manifestação artística que possui como essência estética a deformidade. Lembremos também, seguindo Butler (BUTLER, 1993, apud. Mello, 2008, p. 27) que o corpo pode ser modelado e remodelado distintamente e em consonância com os contextos e as relações sociais implicadas. Lembremos igualmente com Foucault (1988) que o corpo é fundamentalmente um objeto a ser reprimido, docilizado, e os dispositivos de tais demarcações podem se fazer presentes no modo como o corpo é constituído, no modo como é traduzido em discurso. Pensando em tais ponderações, a deformidade pode ser identificada, sobretudo, nas variadas formas de expressão corporal como foi possível observar no caso da gordura dos Alcântara, que representa a ruína e a degradação tal qual a expressão corporal do personagem Eutanázio. Ressalta-se, deste modo, que embora a aparência disforme, e por vezes abjeta, seja fundamental para a configuração do grotesco, é necessário atentarmos para o que está por detrás dela, ou seja, é preciso avaliar o que existe de obscuro nesta manifestação de deformidade para encontrarmos os motivos que a justificam.

NOTAS

1 Alguns aspectos constantes da análise de *Belém do Grão-Pará* foram sinteticamente apresentados em formato de comunicação intitulada “A cidade-rio em Dalcídio Jurandir e Milton Hatoum” na IX Jornada do HISTDBRED, na Universidade Federal do Pará, em julho de 2010.

2 Estamos nos referindo aqui ao protagonismo de Alfredo, que como já dito se inicia em *Chove nos campos de Cachoeira*, e ganha densidade inquestionável em *Belém do Grão-Pará*.

3 Salvo algumas adaptações em relação a problemas ortográficos, a grafia das citações da obra *Chove nos campos de Cachoeira* mantém-se fiel à obra, pois estamos trabalhando com a 1ª edição, de 1941.

4 O tapuru é um tipo de larva, com aparência de verme, que nasce na lama e se reproduz em resíduos de alimentos em putrefação, sendo também encontrado em cadáveres. É frequentemente visto em restos de mandioca podre. A mandioca é um tubérculo usado para fazer a farinha de mesa. É conhecido também como *aipim* ou *macaxeira*.

REFERÊNCIAS

- BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média: o contexto de François Rabelais*. Tradução Yara Frateschi Vieira. 6. ed. São Paulo: Hucitec, 2008.
- CHEVALIER, Jean. ;GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Tradução de Vera da Costa e Silva et al. Rio de Janeiro: J. Olympio, 2000.
- FIGUEIREDO, Elielson de Souza. *Identidade e história: “Belém do Grão-Pará” como narrativa da nacionalidade*. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal do Pará. Programa de Pós-Graduação em Letras, 2005.
- FOUCAULT, Michel. *História da Sexualidade 1: a vontade de saber*. Tradução Maria Thereza da Costa Albuquerque e J.A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988.
- FURTADO, Marlí Tereza. *Universo derruído e corrosão do herói em Dalcídio Jurandir*. Campinas, SP: Mercado de Letras, 2010.
- GONÇALVES, Albertino. “O delírio da disformidade: o corpo no imaginário grotesco”. In: *Comunicação e Sociedade*, Vol 4, 2002, p. 117-130.
- INOSTROZA, Elias Tomas Hernandez. *Marajoando nas águas do fogo*. Dissertação (Mestrado). Universidade Estadual de Campinas; Instituto de Estudos da Linguagem, 2005.
- JURANDIR, Dalcídio. *Belém do Grão-Pará*. Livraria Martins Editora: São Paulo, 1960.
- JURANDIR, Dalcídio. *Chove nos campos de Cachoeira*. Rio de Janeiro: Vecchi, 1941.
- KAYSER, Wolfgang. *O grotesco*. Tradução J. Guinsburg. 1. ed. São Paulo: Perspectiva, 67, 2003.
- MELLO, Camila. “Escrita Gótica”. In: *Cadernos do CNLF*, Rio de Janeiro, 2008, Vol. XI, n.5, pp. 16-25.
- QUINTEIRO, Sílvia. *O herói (e o) abjeto*. Disponível em <http://www.dosalgarves.com/revistas/N13/5rev13.pdf>. Acesso em 21 de abril de 2011.