



*Tudo fazia para que
Alfredo se encharcasse
de sonho, de
imaginações. A bolinha
subia e caía na palma
da mão.*

DALCÍDIO JURANDIR:

as oscilações de um ciclo romanesco

Benedito Nunes*

O romance de Dalcídio Jurandir (Ramos Pereira), nascido na vila de Ponta de Pedras, no Marajó (Pará), em 1909, é uma formação plural. Cresceu por acréscimo, obra após obra: *Chove nos campos de Cachoeira*, *Marajó*, *Três casas e um rio*, *Belém do Grão Pará*, *Passagem dos Inocentes*, *Primeira manhã*, *Ponte do Galo*, *Os habitantes*, *Chão dos Lobos* e *Ribanceira*. Dez romances ao todo, publicados de 1941 a 1978, e que excluindo-se *Linha do Parque*, de temática proletária, posta em ação no Extremo-Sul, integram um único ciclo romanesco, quer pelos personagens quer pelas situações que os entrelaçam e pela linguagem que os constitui, num percurso de Cachoeira na mesma ilha - cidade de sua infância e de sua juventude - a Belém, onde o autor viveu antes de transferir-se para o Rio de Janeiro. "Desde os vinte anos eu sonhava em fazer uma obra que fosse o pensamento da juventude", declarou Dalcídio Jurandir, referindo-se a esse ciclo romanesco iniciado em *Chove nos campos de Cachoeira* e pela doença interrompido no décimo volume, *Ribanceira* (1978), mal o romancista chegara à velhice. Pode-se dizer que o escritor maduro, falecido em 1979, conseguiu concretizar nessa obra extensa o pensamento de juventude, o seu sonho juvenil.

A primeira oscilação do ciclo é a que vai, acompanhando o seu percurso, do rural ao urbano, de Cachoeira, focalizada em *Chove nos campos de Cachoeira* e *Três casas e um rio* à metrópole paraense, *Belém do Grão Pará*, que dá título ao quarto livro da série, e que será ainda em *Passagem dos Inocentes*, *Primeira manhã*, *Ponte do Galo*, *Os habitantes*, *Chão dos Lobos*, o

* Filósofo, Professor Emérito da UFPA

horizonte da ficção do nosso autor, antes de retornar, em *Ribanceira*, a uma urbe rural da Amazônia. *Cachoeira*, como descrita em *Três casas e um rio* "vivía de primitiva criação de gado e da pesca, alguma caça, roçadinhos aqui e ali, porcos magros no manival miúdo e cobras no oco dos paus sabrecados". Salvo as notabilidades locais, a cujo número pertence o Major Alberto, pai do menino Alfredo, que o tivera da preta retinta Dona Amélia, sua empregada e ama solícita, salvo as grandes famílias, proprietárias de latifúndios, onde um gado ainda selvagem dispunha de imensas pastagens, os personagens, nascidos nas páginas do primeiro livro, *Chove nos campos de Cachoeira*, pertencem à arraia miúda: são vaqueiros, empregados das fazendas, domésticas, pequenos criadores, vendedores ambulantes na metrópole. Personagem central do ciclo, *alter ego* do narrador, Alfredo só não está presente em *Marajó*. É ele, ainda criança transferido para Belém a fim de prosseguir nos estudos, que faz do conjunto um ciclo biográfico e geográfico, da Ilha do Marajó à capital do Estado do Pará. Porém esse percurso vai estender-se indefinidamente dentro do romance, graças ao mínimo e miraculoso objeto, um caroço de tucumã, fruto comestível de uma palmeira espinhenta, manejado como veículo de imaginação pelo menino, e que dele, de suas mãos, salta logo em *Chove*. "Era então necessário aquele carocinho na palma da mão, escreve-se em *Três casas e um rio*, subindo e descendo, de onde magicamente desenrolava a vida que queria [...] Com efeito, o carocinho de tucumã na palma da mão e no ar, era movido por um mecanismo imaginário, por um pagezinho fazendo artes dentro do coco."

Mas por que se pode aplicar a essa obra sonhada a expressão ciclo romanesco?

Muito embora, pelos seus antecedentes folhetinescos, a escrita do romance em geral tenda ao episódico, à recorrente multiplicação de ações, situações e personagens em períodos de duração determinada, não são tão numerosos, como se poderia crer, os romances de caráter cíclico, nos dois sentidos que é lícito dar a essa expressão. O primeiro sentido corresponde à execução de amplo e continuado projeto, seja o conhecimento do indivíduo em meios e ambientes sociais diversos, como o que Balzac perseguiu em seus vários romances, sob o título de *Comédia humana*, seja a comprovação de uma idéia ou tese, como a da hereditariedade fatal das taras em famílias debilitadas pela pobreza e pelo álcool, ordenadora do grande painel naturalista de Emile Zola, os *Rougon-Macquard*. Entre nós, Octávio de Faria escreveria uma *Tragédia burguesa* em mais de dez volumes para focalizar a decadência moral e espiritual ou religiosa da sociedade brasileira moderna.

Mas o ciclo de Dalcídio Jurandir não tem projeto cognoscitivo antecipado nem obedece ao intuito científico de comprovar conceitos abstratos. O que não está ausente em qualquer das obras que o compõem é, porém - e teremos o segundo sentido da expressão, com a denominação de **roman fleuve** - a interligação de cada uma delas com as demais. Tal como acontece em *O tempo e o vento*, de Érico Veríssimo, os *Buddenbrooks*, ou *José e seus irmãos*, de Thomas Mann, ou, ainda em *Os sonâmbulos*, de Hermann Broch, o romance de Dalcídio, com paisagens, personagens e situações comuns, desdobra-se em romances. Em todos eles encontramos uma história dividida em histórias de diversificada narrativa, mas de forma circular, porque sempre voltando aos mesmos pontos, em longo percurso temporal, que pode depender da memória de quem narra, lembrança após lembrança, parte após parte, tomo após tomo, como no *La recherche du temps perdu*, de Marcel Proust. Tal como nesta, a memória do narrador, remergulhando na sua infância e na sua juventude, abastece o ciclo do nosso romancista.

Se não posso deixar de relacionar o **roman fleuve** de Dalcídio com os de Balzac e com os escritos ficcionais do Nordeste nos anos 30 - os quais, por sua vez descenderiam da narrativa "naturalista" do paraense Inglês de Sousa (*O Missionário* e *O Coronel Sangrado*) nascido em

Óbidos - também não me é possível esquecer, por esse lado da introspecção, de que depende o mergulho na infância e na juventude, o seu parentesco espiritual com Marcel Proust.

As paisagens urbanas e rurais recorrentes - Cachoeira (do Arari) e Belém, o vilarejo na Ilha do Marajó e a Metrópole, além de Santarém, no Baixo Amazonas - se personificam na memória de Alfredo, um dos principais personagens, se não for a sua figura central como ligação entre os romances componentes, e que mais visceralmente próximo está do narrador, com um estilo indireto livre tendendo ao monólogo. O ciclo do Extremo-Norte, o ciclo de Dalcídio, enxerto da introspecção proustiana na árvore frondosa do realismo, afasta-se, graças à força de auto-análise do personagem e à poetização da paisagem, das práticas narrativas do romance dos anos 30, como uma certa constrição do meio ambiente e a tendência objetivista documental, afinadas com a herança naturalista. De maneira precisa, esse afastamento, já marcante em *Belém do Grão Pará* se tornará definitivo em *Passagem dos Inocentes*. Este romance se volta, de novo, para Belém, onde Alfredo já estivera e que aquele primeiro abrisse num largo panorama urbano.

Cumpre-nos abrir um parêntese sobre esse panorama. Quem lê *Belém do Grão Pará*, como o romance dos Alcântara (o casal seu Virgílio / D. Inácia e a filha Emilinha), lê a inteira cidade dos anos vinte, tal como a tinha deixado, após o início da decadência econômica conseqüente à crise da borracha, que culminara em 1912, as reformas do Intendente (prefeito) Antônio Lemos. O drama daquela família, com a qual Alfredo vai viver, drama todo exterior, de perda de status, levando-a, após o lémismo, a uma mudança de casa e de rua, está relacionado com aquela decadência. Sob a inspiração da gorda filha⁸ do casal, os Alcântara, para tentar recuperar o status perdido, transferem-se para a rua dos ricos, dos fazendeiros, a Av. Nazaré, mas vão habitar uma casa arruinada pelo abandono e pelos cupins, enquanto seu Virgílio se deixa subornar pelos contrabandistas perdendo o emprego público. É o momento em que a casa, que cheirava a cupim e a mofo, ameaça desabar. A família, com a participação dos empregados e de Alfredo, carrega, de madrugada, os poucos móveis que lhe restam, incluindo um piano, símbolo da perdida distinção social, que a adiposa Emilinha mal podia dedilhar, para a acolhedora sombra das mangueiras à beira da calçada. Só o curioso Alfredo, dono de mágico carocinho, vê a cidade com olhos preparados para descobri-la.

A segunda oscilação do ciclo é a que vai da descrição da realidade rural ou urbana à sua recriação poética. São os olhos do menino do sítio, matuto e bicho do mato, que inventam os recantos e encantos da grande cidade: as ruas sombreadas de mangueiras, o Largo da Pólvora sonolento, com o Teatro da Paz, neoclássico, no meio da verdura, as casas baixas ajaneladas, de corredor ou puxadinha, os sobrados revestidos de azulejos que brilham ao sol. "E que silêncios naqueles azulejos, que viver lá dentro muito do bem macio, sossego de se respirar o cheiro. Não sabia se por causa das mangueiras ou por ficar embevecido nos azulejos de baixo, lhe parecia que as arroxeadas casas subiam céus a dentro com aquele azul de cima e as nuvens por telhado" (p.79). Alfredo surpreende a riqueza pictórica do Ver-o-Peso, inseparável de sua densidade humana. E na fase das águas grandes, das enchentes. "Viva maré de março visitando o mercado de ferro, lojas e botequins, refletindo junto ao balcão os violões desencordoados nas prateleiras. Os bondes, ao fazer a curva no trecho inundado navegavam. As canoas, no porto veleiro, em cima da enchente, ao nível da rua, de velas içadas, pareciam prontas a velejar cidade a dentro amarrando os cabos nas torres do Carmo, da Sé, de Santo Alexandre e nas samaumeiras do arraial de Nazaré" (ps.68/69). Ora, nessa recriação poética da paisagem urbana, alternam-se, como antes na poetização do interior ou dos campos do Marajó, a fabulação e a rememoração,

pólos da terceira notável oscilação desse ciclo, cunhando o seu porte altamente memorialístico, de que provém, por vezes, as passagens mais patéticas e pungentes dos romances já mencionados. Assim, a auto-análise prima no episódio da morte da irmãzinha de Alfredo em *Três casas e um rio*: "Alfredo não quis ver a irmã no caixão [...] os passarinhos revoando, chocavam-se na parede de madeira do chalé. Teriam compreendido também?/ Dirigiu-se à sala e olhou novamente o relógio. Gostaria que o relógio se pusesse a trabalhar andando para trás até a primeira hora em que nasceu Mariinha" (p.211) Esse traço proustiano se adensa com um toque forte, à maneira de Dostoievski, da mimese de rebaixamento, de que fala Nortrop Frye, quando esse personagem central descobre que a mãe, Dona Amélia, para desgosto e indignação de Major Alberto, se embriagava: "Abandonando a mão de pilão, Dona Amélia veio em busca dele e Alfredo sentiu-lhe o hálito tão forte, como o hálito dos bêbados que se habituara a observar na taberna do Salu ou no mercado. [...] De repente, despregou os cabelos, abandonou o pilão, passou a mão cheia de alho nas fontes, dirigiu-se para o fogão num andar vacilante. Soprou as brasas, uma onda de cinza cobriu-lhe o rosto e espalhou-se pela cozinha. Alfredo naquele instante não sentia nenhuma piedade por ela e sim um ácido ressentimento quase próximo do ódio, do horror e da repulsa. Quis gritar qualquer coisa quando ela se voltou para ele, puxando-o para o seu colo e o acariciou com aquele ardor de bêbada e de louca, com aquele fedor de álcool e de alho. (p.222)

Em 63, momento da publicação da *Passagem dos Inocentes*, encontrei-me, no Rio, com Dalcídio, então emocionalmente abalado, senão traumatizado, pela leitura de *Grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa. Escritor nato, ele jamais tentaria imitar Rosa; mas esse impacto estético serviu para despertar nele as mais recônditas potencialidades de sua linguagem, um tanto recalçadas pela vigilância realística, senão política, que exercera sobre o seu estilo, sem que jamais tivesse podido afiná-lo ou desafiná-lo pelo metrônomo do realismo socialista, então fórmula adotada pelo Partido Comunista Brasileiro a que desde a juventude pertencera.

Essa vigilância podia exercer-se como censura interna ou externa, o que de qualquer forma gerara uma situação dramática para o escritor, pondo em causa o ciclo, seu sonho de juventude, mas não a causa política, que, de certa maneira foi outro sonho. A solução do autor, para esse conflito, foi, a meu ver, sacrificial. *Linha do Parque*, que está fora do ciclo, é uma outra escrita. Dalcídio não podia afinar com o realismo socialista, prescrito pelo Partido, sem trair o seu sonho de juventude. E para não traí-lo ou trair-se fez-se outro autor escrevendo *Linha do Parque*. Sem pseudônimo. Outrou-se, como diria Fernando Pessoa na criação de uma escrita romanesca diferente: escreveu um livro de aventuras, com personagens heroificados lutando em prol da causa do Partido. O autor é aí uma personalidade literária diferente. Um heterônimo.

Passagem dos Inocentes, quinto volume do ciclo, não foge ao realismo, mas requalifica lingüisticamente, o permanente vínculo com a sociedade e com o mundo que essa tendência respeita.

É preciso dizer desde logo, para evitar todo equívoco, que pelo uso não só de termos locais ou regionais, tanto substantivos, adjetivos e verbos, quanto expressões coloquiais, a narrativa do nosso autor, sempre primou, desde *Chove nos campos de Cachoeira* (1941), pelo relevo dado à fala dos personagens, como um dos principais dados de atestação documental da realidade, também preeminente em *Marajó* (1947), *Três casas e um rio* (1958) e *Belém do Grão Pará* (1960). Lá estão, como amostras, desses dados, em *Passagem dos Inocentes*, assar (aborrecido), panema (azarado), sereno (os que assistem festa do lado de fora), mundiar (atrair a caça), pitiar (cheirar a peixe), e seu derivado pitiosa (como pitiú, cheiro de peixe), ariar (limpar com areia),

zinideira (zunido de pernilongo), *variar* (ter alucinações), que não será preciso reforçar com os nomes regionais peculiares de árvores, ervas, velas, mastros, cordames de barco, quando não fosse com as diversificadas expressões: vocativa (mea filha), exclamativa, de repulsa ou asco (axi!), diminutivas (iazinho, descerzinho) ou com as várias palavras que o romancista pode ter inventado, apoiando-se no imaginário lingüístico da região, como, entre outras, nessa rápida coleta, *empanemar* (de panema), *tristição*, *ralhenta*, *despaciente*, *trovoadal*, *navegagens*, *esposarana*, etc.etc. Assim, as metamorfoses da língua, já trabalho do imaginário lingüístico, que sempre responde a uma realidade humana, social e politicamente dimensionada à qual se ata, ingressam largamente, mas principalmente através da fala dos personagens, na fabulação da narrativa e no seu desenvolvimento romanesco.

Chamamos de fabulação da narrativa a resultante da elaboração de uma história pelo discurso que a exprime mediante o ato de narrar, a narração propriamente dita, como voz de quem conta, encadeando os fatos numa seqüência de ordem temporal. Em geral, a voz do narrador é neutralizada pela dos personagens a que dá iniciativa, seja quando monologam, seja quando dialogam.

Em *Passagem dos Inocentes*, como nos anteriores romances, se a dominância do estilo indireto livre evita o completo monólogo, não tolhe porém a introspecção, a conversa do personagem consigo mesmo, sua reflexiva reação aos acontecimentos e aos outros ou a sua visão do mundo manifesta, verbalizada: " Por certo a professora nunca viu um laranjal e dele falava na forma de números, riscos, fração... Faltava laranja na aula. Uma boa aula de maracujá faltava. Em vez de laranja ou do maracujá, era: Quem em mil quinhentos e quarenta e nove chegou na Bahia?... Ensinar era palavrear? Aprender engolir palavra? Alfredo não via os objetos de que falavam as lições... Aquela figuração da terra num globinho paradinho em cima da mesa, de redondez de não se acreditar, em cores, seus continentes e mares de papelão? Mais planeta terra era o seu carocinho sobe e desce na palma da mão, no mesmo segundo à roda do sol, colégio, chalé, rio, Andreza e borboleta, e ele, Alfredo, trapezista, no arame do equador" (ps.115/116)

Mas o que sucede nesse texto, *Passagem dos Inocentes*, é, precisamente, como requalificação da narrativa pela linguagem, a adesão da voz de quem narra à fala dos personagens, o que leva a um grau de máxima aproximação o ato de narrar e a maneira de ver e sentir o mundo de cada um deles - de Dona Cecé, do filho dela, Belerofonte, do marido, seu Antônio, de Leônidas, do bêbado falastrão, o Cara-Longa, postado na taberna da esquina, em concorrência com o ponto de vista onipresente de Alfredo. A partir daqui, a partir desse *Passagem dos Inocentes*, a voz do narrador tende a ser neutralizada pela dos personagens, a que dá plena iniciativa nos diálogos que entretêm. É como se em *Primeira manhã*, *Ponte do Galo*, *Os habitantes*, *Chão dos Lobos*, a dialogação conduzisse a narração e com a narração se confundisse como maneira de ver e de sentir o mundo dos personagens em afluência. Os personagens afluem e confluem seus falares, suas dicções. É nesse nível, também, que a história se desdobra em histórias, o que é um procedimento clássico, usado desde Bocaccio e Cervantes. Que melhor exemplo do que caso contado por Dona Abigail em *Primeira manhã*?

"Isso de século seculorum me faz lembrar a vez que fui me confessar no padre, eu menina, me assanhando de moça, mas ninguém me achando senão moleca. Pois o padre, foi abrir a janelinha do confessionário, me viu, me cochichou: entreaberto botão, entrefechada rosa... Mas nunca, olhe que nunca mais me esqueci dessas palavras, não, nunca, então eu já não era menina, não? Eu podia me confessar? O padre me fazia moça. Menina não é mais, seu olhar dizia. Eu

escutei duas vezes, fiz que estava rezando, um medo me deu, mas contente, depois do espanto, de descobrir que eu chegava a moça. Assim ajoelhada. Num repente me botei de pé, enfiei a cabeça pela janelita, fiz uma língua deste tamanho pro padre: entreaberto é a mãe, reverendo, cuche! E olhe! Não sei como me vi no meio da rua, foi num relâmpago" (p.142)

Mas por esse mesmo lado, que acentua o caráter memorialista da obra (vejam-se os trechos da freqüentação do Ginásio Paes de Carvalho em *Ponte do Galo* e *Os habitantes*, a descrição dos meninos capinadores de rua, a morte de um carrossel do interior em *Chão dos Lobos*), destaca-se a oscilação do ciclo entre o individual e o coletivo. É como se o romancista fizesse a crônica de Belém - quando, por exemplo, critica os hábitos intelectuais da cidade na década de 20 a 30 (*Chão dos Lobos*, ps.26-28) - visando mais a ação de grupos ou a atividade coletiva.

Dona Cecé da Passagem dos Inocentes, no Umarizal, perto da Santa Casa, que desejava fosse a mais nobre Passagem Mac Dowel, a mesma Dona Celeste do sobrado de Muaná, fala, queixosa e maternal, com a menina cabocla Arlinda, vinda do interior para trabalhar nos serviços caseiros: "...tu não vieste para um castigo, isto aqui não é um degredo, Arlinda, aqui podes encorpar ou não cresces, és baé? Pior era se teu tio - Deus te livre - te metesse no orfanato. Amanhã, possível, estás ai emplumada saindo daqui pelas mãos dum rapaz trabalhador. Doutro modo não. Te assoa neste pano, toma. Prum castigo tu vieste? Te disseram isso? Vai aquela menina, puxa um balde d'água, te asseia, te passa sabão, te esfrega com sabugo de milho, passa folha de vindicá no braço e peito, tu precisa é de uma lixa, te desencardir minha encardida! Ariar bem teu corpo, sua pitosa, minha papa-siri, mea papa-gurijuba..." (p.125)

Cara-Longa fala mal de todos, vizinhos e autoridades, apostrofando, criticando, condenando: "Que val que amanhã é quarta-feira. Feriado na Inocentes. Vou contratar banda de bombeiros... Vai sair numa carruagem invisível, de pluma e sombrinha, a rainha de nossa palhas. Vai passar a cidade em revista. Vai dar o seu bordo, sim, o seu giro pelo Centro. É a sua via amorosa? Cala-te Sardanapalo... Gente, soa por aí que o forno da Cremação, adeus, se apagou, se quebrou, parou de vez reduzindo a ferragem, não tem mais onde incinerar o lixo e os cachorros hidrófobos. Não ouviram que principiou a dar uma moléstia nas crianças que os médicos não sabem? As repartições de saúde estão reunindo, conferências e mais conferências". (ps.175/176)

Talvez seja esta adesão do narrador ao personagem - maior no caso de Cara-Longa, quase uma invasão ao ponto de vista - que também possibilita pluralizar a narrativa. Essa pluralização se torna patente com a entrada, na estrutura do romance, das múltiplas vozes em tumulto de uma multidão rebelada, protestando contra o descaso das autoridades responsabilizadas pela morte de numerosas crianças, vítimas de um surto epidêmico, batizado popularmente de tiaguite (do nome do Prefeito, Tiago), que grassava na cidade. "Alfredo correu-quê-correu para o Largo da Pólvora, deslizou pela macia calçada do Rotisserie, cego para os cartazes do Olímpia, rodeia o chafariz sem água, avistou: lá se vai, lá se vai, na sina do caminhar, já noutro lado, meio desfeita na sombra bem fechada das mangueiras... Em tão tamanha acumulação de pessoas que é que acontecia? Alfredo atrapalhou-se, engolido pela enchente, não sabia romper as malhas, cai num rebojo fundo, que tantas criaturas, procissão de santo não era, então que era, que era?" (p.201)

Inicia-se, então, longa e diversificada passagem dramática, onde interferem, a lado de incidentais discursos autônomos, faixas, cartazes, protesto e diálogos cruzados de anônimas figuras do povo.

É uma cena aberta na Praça da República. Ao pé da estátua alegórica republicana, aglomeram-se diferentes grupos de trabalhadores, homens e mulheres, que envolvem Alfredo, ali chegado depois de haver seguido, por muito tempo e de longe, Dona Cecé, num de seus misteriosos passeios das quartas-feiras.

A narrativa continua em distintiva forma dialogada, em que se alternam Uma voz, A mulher grávida, A primeira voz, A voz de outra mulher, o tamanco na mão. Faixas se sucedem: Sociedade Beneficente dos Funileiros. Federação das classes em construção civil, União dos caldeireiros de ferro. Depois, A voz do cabeludo empunhando a bandeira. Dos protestos contra a tiaguite, passa-se ao protesto político e à reivindicação social: "Segundo o Ecclesiastes, o proveito da terra é para todos..." (p.210)

Esse transbordamento dramático, a rigor cênico da ação, é uma polifonia de vozes, decorrente do entrechoque dos diversos falares em tumulto, em correspondência com a dilatada envergadura lingüística, grupal e coletiva da narrativa. Creio que a partir de *Passagem dos Inocentes*, o ciclo do Extremo-Norte cresceria na proporção dessa envergadura, que adquire, em *Ribanceira*, um porte de sátira social. Novamente a ligação biográfica: Alfredo, Secretário da Intendência (Prefeitura) de uma cidadezinha das ilhas, a caminho do Baixo Amazonas. A geografia é bem outra: a sede do Município é uma ruína, parada no tempo. Mas a sátira não é arrogante ou perversa; o estilo adquire a leveza do transbordamento cômico, os personagens tornam-se caricaturas, a reflexão salto de clown de um Alfredo melancólico a ouvir do Chefe Prefeito: "Fino, ouviu? Fino. Neutro diante das altercações e boatos... Também vim para as próximas eleições. Não estamos tratando de capinar os cemitérios? Desde já agradando, com prioridade, aqueles nossos fiéis correligionários defuntos... Esta? Esta cidade é toda-toda cemitério..." Toma fôlego o Intendente, se encolhe, piscando muito. Salta a toíça de capim, cai-lhe um botão do dólmã. - Nomearam-me Intendente Municipal dos Escombros". Nesse interior do Pará, onde vai viver o Secretário, a História, jamais trágica, vira farsa.

O memorialismo do romance de Dalcídio entra numa galeria de espelhos, com múltiplos reflexos internos, em que o ciclo se converte. Cada romance traz a memória dos que o antecederam. No município pobre, "Alfredo vê os Alcântaras fugindo de casa, em Nazaré, que desabava. Apanha um caco de azulejo, se lembra de Dona Celeste e seu sobrado demolido." Em concorrência com o realismo do painel sócio-satírico, sem proselitismo político, dá-se, no ciclo do Extremo-Norte de Dalcídio Jurandir, a interna harmonia da vívida ou vivida lembrança proustiana, que é sempre recordação da infância, se não for sonho de juventude.