

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
DEPARTAMENTO DE LÍNGUA E LITERATURA VERNÁCULAS
CENTRO DE LETRAS E ARTES
CURSO DE MESTRADO EM LETRAS**

LUIZ GUILHERME DOS SANTOS JUNIOR

**TRA[D]IÇÃO E O JOGO DA *DIFERENÇA* EM *MARAJÓ*, DE
DALCÍDIO JURANDIR**

**BELÉM
2006**

LUIZ GUILHERME DOS SANTOS JÚNIOR

**TRA[D]IÇÃO E O JOGO DA *DIFERENÇA* EM MARAJÓ, DE
DALCÍDIO JURANDIR**

Dissertação apresentada para obtenção de grau de
Mestre em Teoria Literária, Departamento de
língua e literatura vernáculas, Centro de Letras e
Artes, Universidade Federal do Pará.

Área de Concentração: Estudos Literários

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Marlí Tereza Furtado.

**BELÉM
2006**

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Biblioteca do CLA/UFPA - Belém - Pará – Brasil

Santos Junior, Luiz Guilherme de.
TRA[D]IÇÃO E *DIFERENÇA* EM MARAJÓ, DE DALCÍDIO
JURANDIR / Luiz Guilherme dos Santos Junior;
orientadora, Marlí Tereza Furtado. – 2006.

Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do
Pará, Centro de Letras e Artes, Programa de Pós-Graduação em
Letras, Belém, 2006.

1. Literatura Comparada. 2. Jurandir, Dalcídio, 1909-
1979. Marajó. Crítica e interpretação. I. Título.

CDD - 20. ed. 809

LUIZ GUILHERME DOS SANTOS JÚNIOR

**TRA[D]IÇÃO E O JOGO DA *DIFERENÇA* EM MARAJÓ, DE
DALCÍDIO JURANDIR**

Dissertação apresentada para obtenção de grau de
Mestre em Teoria Literária, Departamento de
língua e literatura vernáculas, Centro de Letras e
Artes, Universidade Federal do Pará.
Área de Concentração: Estudos Literários
Orientadora: Prof^a. Dr^a. Marlí Tereza Furtado.

Data de aprovação: 24/10/2006

Banca Examinadora:

Marlí Tereza Furtado

Orientadora
Doutora
Universidade Federal do Pará

Andrea Ciacchi

Membro
Doutor
Universidade Federal da Paraíba

José Guilherme Fernandes

Membro
Doutor
Universidade Federal do Pará

Luis Heleno Montoril Del Castillo

Suplente
Doutor
Universidade Federal do Pará

RESUMO

Este trabalho, que escolheu como tema a presença da tradição no romance *Marajó* de Dalcídio Jurandir, procura investigar como a escritura do romance citado dialoga intertextualmente com a tradição literária, mitológica e oral, sem anular o caráter social da ficção dalcidiana. Defendo a hipótese de que o jogo intertextual presente na obra não está a favor de uma exaltação das fontes ou como mera transposição de influências, mas se projeta como *diferença*. A base teórica do trabalho se fundamentou, sobretudo, a partir das discussões sobre “fonte” e “influência” estabelecidas pela literatura comparada nas figuras de autores como Tania Franco Carvalhal e Silviano Santiago e de algumas considerações de escritores importantes da literatura moderna como T. S. Eliot e Jorge Luis Borges, reconhecidos como os iniciadores das discussões acerca do legado da tradição, retomada pela literatura modernista. A escolha da literatura comparada possibilitou a presente leitura, uma abertura teórica em que entram em cena, na abordagem, a Psicanálise freudiana, a escritura-jogo de Roland Barthes, Júlia Kristeva e Jacques Derrida, além de outros pressupostos analíticos de pesquisadores da ficção de Dalcídio Jurandir como os professores Vicente Salles, Marli Tereza Furtado, Paulo Nunes, Audemaro Taranto Goulart e Pedro Maligo e estudiosos da tradição como Anthony Giddens, Homi Bhabha, Stuart Hall e Walter Benjamin.

Palavras-chave: Tradição, *Marajó*, intertextualidade, jogo, *diferença*, literatura comparada.

RESUMÉ

Ce travail, qui a comme sujet la présence de la tradition, dans le roman *Marajó* de Dalcídio Jurandir, entreprend de chercher comment le titre du roman mentionné, dialogue, d'une façon intertextuelle, avec la tradition littéraire, mythologique et verbale, sans annuler le caractère social de la fiction de Dalcídio. Ils se proposent, de cette manière, à défendre l'hypothèse dont le jeu intertextuel, présent dans l'œuvre, n'est pas pour une exaltation des sources ou comme une simple transposition d'influences, mais il se présente comme *différance*. La base théorique du travail s'est basée dans les discussions sur "source" et "influence" établies par la littérature comparée dans les figures d'auteurs comme Tania Carbalhal et Silviano Santiago et de quelques considérations d'auteurs importants de la littérature moderne, tels que T. S. Eliot et Jorge Luis Borges, reconnus comme les amorces des discussions concernant le legs de la tradition, reprise par la littérature moderniste. Le choix de la littérature comparée a rendu possible à cette lecture, une ouverture théorique dans laquelle on a sur scène, l'abordage, et la Psychanalyse freudienne, l'écriture-jeu de Roland Barthes, Júlia Kristeva et Jacques Derrida, et d'autres présuppositions analytiques de chercheurs de la fiction de Dalcídio Jurandir comme les enseignants Vicente Salles, Marlí Tereza Furtado, Paulo Nunes, Audemaro Taranto Goulart et Pedro Maligo et des étudiants de la tradition comme Anthony Giddens, Stuart Hall e Walter Benjamin .

Mots clés: Tradition, *Marajó*, intertextualité, jeux, *différance*, littérature comparée.

Para **France**, minha imagem edipiana e **Dani**,
minha esposa amorosa.

Em memória: **Manuel Natividade**, meu Avô
inesquecível e **Rômulo Santana**, eterno amigo
do Mestrado em Letras.

AGRADECIMENTOS

À Coordenação do Curso de Mestrado e à Dr^a Marlí Tereza Furtado, pela fiel contribuição para a pesquisa sobre Dalcídio Jurandir na Amazônia, pela orientação sincera, intervenções de grande valia e compreensão diante do caminho teórico que o trabalho seguiu.

Ao Dr. Joel Cardoso, pelas “provocações” literárias, pelo incentivo nos momentos mais difíceis de minha caminhada intelectual e profissional no mestrado da UFPA.

Ao Dr. Latuf Mucci, pelas suas palavras confortadoras minutos antes de minha defesa.

Ao Dr. Luis Heleno Montoril Del Castillo, pela iniciação na teoria derridiana e nos pressupostos teóricos de Gilles Deleuze e Félix Guattari.

Ao Dr. Ernani Chaves, pela iniciação na obra de Sigmund Freud e Jacques Lacan, além de indicações psicanalíticas importantes presentes em *Marajó*.

Ao Dr. Evando Nascimento, Professor de Juiz de Fora, incentivador dos estudos sobre Jacques Derrida no Brasil, e um dos primeiros leitores de meu trabalho.

Aos meus amigos do Mestrado da UFPA: Edílson Pantoja, Rômulo Santana, Jorge Almir, Salomão Laredo, Maria Domingas, Gustavo Lopes e Regina Isabel (Bibliotecária).

Ao amigo e Mestre eterno, Professor José Cabral.

Primeiro, ninguém pensa que as obras e os cantos poderiam ser criados do nada. Eles estão sempre ali, no presente imóvel da memória. Quem se interessaria por uma palavra nova, não transmitida? O que importa não é dizer, mas redizer e, nesse redito, dizer a cada vez, ainda, uma primeira vez.

Conversação infinita – Maurice Blanchot

O jabuti que só possuía uma casca branca e mole deixou-se morder pela onça que o atacava. Morder tão fundo que a onça ficou pregada no jabuti e acabou por morrer. Do crânio da onça o jabuti fez seu escudo.

Quarup – Antonio Callado

*Nunca fomos catequizados. Vivemos através de um direito sonâmbulo. Fizemos Cristo nascer na Bahia.
Ou em Belém do Pará.*

Manifesto Antropófago – Oswald de Andrade

SUMÁRIO

RESUMO

RESUMÉ

DESCENDO PELA TOCA DO COELHO.....	10
1 - A TRADIÇÃO TEÓRICA.....	19
1.1 - As preliminares do Jogo.....	19
1.2 - Tradição/Traição e o Jogo da <i>Diferença</i>	24
2 - A TRADIÇÃO LITERÁRIA DA AMAZÔNIA.....	29
2.1 - Por <i>Certos Caminhos</i> e <i>Cenas</i> de um <i>Ciclo</i> literário amazônico.....	29
2.2 - Dalcídio Jurandir e a Tra[d]ição do Romance de 30.....	34
2.3 - <i>Marajó: Círculo</i> de uma Tra[d]ição.....	40
3 - A TRA[D]IÇÃO E O “KLAMM” DOS COUTINHOS.....	44
3.1 - Coutinho, o Incesto e o Centauro.....	44
3.2 - Missunga, Ulisses e a Omissão.....	51
3.3 - Alaíde e a Tra[d]ição das Sereias.....	57
3.4 - Ormindá e a Tra[d]ição das <i>Silvanas</i>	62
3.5 - A Tra[d]ição dos Contos de Fadas.....	73
4 - A TRA[D]IÇÃO DOS CONTADORES E MALAZARTES.....	76
4.1- Guita e a Lua na Caixa de Fósforos.....	76
4.2 - Ciloca: Tra[d]ição e Malandragem.....	82
4.3 - Ramiro e a Tra[d]ição dos desvalidos.....	87
4.4 - <i>Seu Felipe</i> e o último <i>Navio Encantado</i>	93
O DEPOIMENTO DE ALICE	98
REFERÊNCIAS	101

DESCENDO PELA TOCA DO COELHO

...olhou para as paredes do poço e notou que estavam cobertas de guarda-louças e prateleiras de livros.

Lewis Carroll – *Alice no país das maravilhas*

O interesse pelo estudo da vida e da obra de Dalcídio Jurandir (1909–1979) surgiu no ano de 1998, quando entrei no curso de Letras da Universidade Federal do Pará e tive a oportunidade de assistir, naquele ano, à defesa da dissertação de mestrado do Professor Paulo Nunes. Esse interesse foi maior quando percebi, a partir dos apontamentos pessoais desse estudioso, que a ficção de Jurandir estava muito além de qualquer enquadramento regionalista ou a favor de um discurso ufano sobre a Amazônia. Depois de realizada a leitura de dois livros do ficcionista, *Chove nos campos de Cachoeira* (1941) e *Marajó* (1947), iniciei uma busca de outros trabalhos teóricos sobre a sua obra. Minha surpresa foi que existiam raros trabalhos sobre o primeiro romance e quase nenhum sobre o de 1947.

Com o avanço das pesquisas sobre o ficcionista, principalmente depois da dissertação de Paulo Nunes, começaram a surgir outros estudos que fizeram parte do primeiro “Colóquio” sobre Dalcídio Jurandir, no ano de 2001, homenageando os 60 anos do romance *Chove nos campos de Cachoeira*. A partir do evento e do reconhecimento do valor da obra do escritor, vários outros estudiosos passaram a ler e a estudar o autor, de modo a dar-lhe ar de novo “fenômeno” da Literatura Brasileira.

Esse entusiasmo em relação a Dalcídio Jurandir abriu caminho para que, no ano de 2003, fosse possível a realização de meu trabalho de conclusão de curso que intitulei *A desmitologização do imaginário popular em Marajó, de Dalcídio Jurandir*; um título diferente, mas que já trazia os rastros necessários para um trabalho de maior amplitude e ousadia.

Com minha entrada no mestrado em 2004, busquei dar continuidade à pesquisa sobre o romance *Marajó*. De forma embrionária, a proposta do anteprojeto era pesquisar a influência das tradições populares nesse romance; mas o que acabou me surpreendendo, com o decorrer das leituras da obra, foi a sua abertura e o diálogo, não apenas com o popular, mas também com escrituras “estranhas” ao contexto amazônico.

Quando comecei a cumprir as disciplinas optativas e obrigatórias do mestrado, iniciei o rastreamento daquelas que mais encontravam identificação com minha proposta de pesquisa. Nessa busca, três disciplinas me chamaram bastante a atenção: *Metodologia do*

*Ensino da Literatura, Literatura e Psicanálise e Seminário de Literatura Regional.*¹

Na primeira delas, o professor ministrante, com um espírito crítico e polêmico, em alguns momentos, me fez – mesmo afetando minhas concepções mais íntimas sobre literatura – refletir que a escritura literária é uma espécie de *Phármakon*, para lembrar Jacques Derrida (1997, p.14), isto é, assim como pode ser o “antídoto”, pode ser também o “veneno”.² O lema do professor era atrativo: fazer da Literatura uma “Provocação”, termo da hermenêutica de Hans Robert Jauss (apud ZILBERMAN, 1989, p.68), para demonstrar que ela (Literatura) é uma ciência capaz de ter seu próprio método e objeto de pesquisa, a linguagem literária. A partir de suas “provocações” freqüentes, entendi que a teoria é um veículo e não um fim, que ela não é eficaz em todos os momentos e por isso, às vezes, precisa ser repensada, mesmo que para isso tenhamos que “pagar o preço” da incompreensão.

A disciplina *Literatura e Psicanálise* possibilitou um diálogo mais consciente entre os limites da Psicanálise diante do texto literário. A base teórica freudiana representou mais um olhar sobre a escritura literária que abriu chaves de leitura essenciais para o entendimento de algumas relações edipianas na escritura de *Marajó*.

Já a proposta da última disciplina era estudar as manifestações literárias do “Extremo Norte” e suas implicações regionais e universais. O estudo e aprofundamento de teorias vindas de correntes francesas e de autores como Jacques Derrida, Gilles Deleuze e Félix Guattari, além de Roland Barthes foram cruciais para ampliar meu olhar no tocante aos estudos da Literatura de expressão amazônica, já que esses estudiosos ampliam as concepções relacionadas à escritura literária, fornecendo uma base teórica que, aplicada no contexto da produção literária amazônica é capaz de inverter o discurso que re-afirma a superioridade das literaturas “centrais” sobre as “periféricas”.

Nesse período, a *Literatura Comparada* também foi um descobrimento, pois seu estudo possibilitou a expansão necessária para explicar ou buscar explicações sobre alguns “enigmas” da escritura do romance *Marajó*. Unidas essas forças, me propus a fundamentar teoricamente meu trabalho, sobretudo a partir da teoria comparativa e alguns conceitos

¹ As disciplinas foram ministradas, respectivamente, pelos Professores Doutores: Joel Cardoso, Ernani Chaves e Luis Heleno Montoril Del Castillo. A escolha dessas disciplinas como cerne de meu trabalho não tenta, de forma alguma, desmerecer as outras disciplinas cumpridas no decorrer do mestrado.

² Segundo Derrida, em *A Farmácia de Platão* (1997, p.7), a escritura literária reserva “sempre uma surpresa à anatomia ou à fisiologia de uma crítica que acreditaria dominar o jogo, vigiar de uma vez todos os fios, iludindo-se, também, ao querer olhar o texto sem nele tocar, sem pôr as mãos no ‘objeto’, sem se arriscar a lhe acrescentar algum novo fio, única chance de entrar no jogo tomando-o entre as mãos”. Quando o teórico francês afirma que a escritura pode ser um antídoto ou um veneno, ele quer ressaltar que não é possível dominar todas as variantes de um texto com uma “fórmula”. Nesse sentido, o que poderia ser a “cura” para um texto ou o seu desvendamento, acaba se tornando ineficaz, “envenenando” o próprio leitor, ao projetar uma imagem unilateral desse texto.

teóricos dos autores estudados nas disciplinas.

A dedicação e o estudo dos textos dessas disciplinas foram cruciais para o estabelecimento da metodologia que deveria seguir em minha pesquisa. O caminho mais acertado era me basear na Literatura Comparada, na perspectiva de Tania Franco Carvalhal e de Silviano Santiago que procuram transcender a busca anterior da teoria comparada de “fontes” ou “influências”, como dívidas contraídas das escrituras anteriores. Desse modo, no trabalho, verifiquei a relação entre o romance *Marajó* e a tradição literária, mitológica e oral, com o objetivo de encontrar convergências e, sobretudo, diferenças entre os textos. De certo modo, até o momento de escolha do campo teórico que deveria seguir, não tinha percebido a complexidade da pesquisa que dialogava bem mais com os estudos comparados, pois a pluralidade de vozes em *Marajó* me conduzia a uma intensa intertextualidade.³

Segundo Carvalhal (2001, p.51), é o conceito de intertextualidade proposto por Julia Kristeva, no livro *Introdução à Semanálise*, que indiretamente vai abalar as concepções anteriores sobre “fonte” e “influência” e apontar um novo caminho para os estudos das relações “dialógicas” que se estabelecem entre escrituras de tempos e espaços diferentes, obrigando, desse modo, a um tratamento “diferente” do problema. Para a estudiosa, o que entra em discussão no momento presente é entender como o “texto segundo” se relaciona com o anterior ou “texto[s] primeiro[s]”. Por isso, o “fenômeno” passa a ser discutido como um “procedimento natural e contínuo de reescrita dos textos”.

A atitude do comparatista, a partir dessa nova perspectiva, é entender o porquê das relações entre textos diversos e do processo de apropriação, não mais como passividade ou mimese, mas como “repetição diferencial” em que a presença de uma tradição literária em uma escritura posterior tem um caráter não de continuidade, mas sim de “traição” ao original.⁴ Dessa maneira, o posicionamento do pesquisador frente a esse fenômeno não é estabelecer equivalência entre os textos ou eleger qualquer papel de valor entre eles, porém analisar de que maneira uma determinada escritura [re]significa essa tradição em seu contexto ficcional.

³ Os estudos da Psicanálise freudiana foram de grande relevância para minha “interpretação” do romance *Marajó*, principalmente, quando analiso a convergência entre os temas mitológicos com os personagens dalcidianos. Ressalto, nesse sentido, o trabalho pioneiro do professor Ernani Chaves (Revista *Asas da Palavra*) no tocante a aplicação da psicanálise na escritura de Dalcídio Jurandir, presente no artigo “Rio-Mar: imagens de Soure em *Marajó*, de Dalcídio Jurandir” (2004, p.47-51).

⁴ Nesse sentido, é importante ressaltar o ponto de vista de Jacques Derrida (2002, p.38) em *Torres de Babel* sobre a questão da originalidade, que dialoga com a proposta de leitura que desenvolvo no tocante à escritura dalcidiana: “a dívida não engaja a restituir uma cópia ou uma boa imagem, uma representação fiel do original: este, o sobrevivente, está ele mesmo em processo de transformação. O original se dá modificando-se, esse dom não é o de um objeto dado, ele vive e sobrevive em mutação: pois na sobrevida, que não mereceria esse nome se ela não fosse mutação e renovação do vivo, o original se modifica. Mesmo para as palavras solidificadas existe ainda uma pós-maturação”.

Outro dado não menos importante nessa relação constante entre os textos é que o resultado nunca é passivo, pois, “sendo os textos um espaço onde se inserem dialeticamente estruturas textuais, eles são um local de conflito, que cabe aos estudos comparados investigar numa perspectiva sistemática de leitura intertextual” (CARVALHAL, 2001, p.53).

Saindo desse contexto teórico, pode-se afirmar que esse jogo intertextual entre tradição e *diferença*⁵, em que há uma nítida incorporação de escrituras anteriores, iniciou-se no contexto literário da Amazônia, numa perspectiva mais ampla, com Dalcídio Jurandir em seu primeiro romance *Chove nos campos de Cachoeira* (1941), considerado pelo próprio autor, como o embrião de todo o *Ciclo do Extremo Norte*.⁶

Nesse romance, que venceu de início o concurso *Vecchi/Dom Casmurro* em 1940, já é possível notar uma preocupação do ficcionista paraense em “mover” a sua escritura para além das referências propriamente regionalistas. Como “signos em rotação”, para lembrar o título do livro de Octavio Paz, a obra já tenciona marcar a *diferença* dentro do cânone amazônico e brasileiro, ao “citar” escrituras modelares como o *Morro dos Ventos Uivantes*, de Emily Brönte (epígrafe do romance), *O Corvo*, de Edgar Allan Poe, o *Conde de Monte Cristo*, de Alexandre Dumas, *As Mil e Uma Noites*, o *Primo Basílio*, de Eça de Queiroz, *Amor de Perdição*, de Camilo Castelo Branco, entre outros da tradição literária brasileira nas figuras de Olavo Bilac, Raimundo Corrêa, Gonçalves Dias e Castro Alves.⁷

Nota-se, desde o primeiro romance do *Ciclo do Extremo Norte*, uma preocupação estética em que não está em evidência apenas uma “prática de leitura” do escritor, mas o papel do leitor enquanto um elemento tão participante na criação do texto quanto o próprio autor, como ensina Roland Barthes (2002, p.23):

⁵ Segundo o conceito de Derrida (apud NASCIMENTO, 1972b, p.13): “A *différance* é o que faz com que o movimento da significação seja apenas possível se cada elemento dito ‘presente’, aparecendo na cena da presença, se relacionar com outra coisa diferente dele próprio, guardando em si a marca do elemento passado e logo se deixando escavar pela marca de sua relação com o elemento futuro, o rastro não se relacionando menos com o que se chama futuro do que com o que se chama passado, e constituindo o que se chama presente pela relação mesma com o que não é ele: de forma alguma ele, ou seja, nem mesmo um passado ou um futuro com presentes modificados”.

⁶ Dalcídio Jurandir esclarece que o romance *Chove nos campos de Cachoeira* é a matriz de todo o *Ciclo* por ele concretizado (*Asas da Palavra*, 1996, p.28). No capítulo segundo, explícito cronologicamente os romances que compõem o que se configurou como o *Ciclo do Extremo Norte*.

⁷ A presença constante de citações de obras e autores no texto de *Chove nos Campos de Cachoeira*, aponta, sobretudo, para uma dimensão intertextual que dialoga com os apontamentos teóricos de Antoine Compagnon em sua obra *O Trabalho da Citação*. Segundo o estudioso francês (1996, p.41), “a citação é um operador trivial de intertextualidade. Ela apela para a competência do leitor, estimula a máquina da leitura, que deve produzir um trabalho, já que, numa citação, se fazem presentes dois textos cuja relação não é de equivalência nem de redundância. Mas esse trabalho depende de um fenômeno imanente ao sentido conduzindo a leitura, porque há um desvio, ativação de sentido: um furo, uma diferença de potencial, um curto-circuito. O fenômeno é a diferença, o sentido é a sua resolução”.

Na cena do texto não há ribalta: não existe por trás do texto ninguém ativo (o escritor) e diante dele ninguém passivo (o leitor); não há um sujeito e um objeto. O texto prescreve as atitudes gramaticais: é o olho indiferenciado de que fala um autor excessivo (Ângelus Silesius): “O olho por onde eu vejo Deus é o mesmo olho por onde ele me vê”.⁸

Assim, de um modo mais radical, por exemplo, Jorge Luis Borges e Julio Cortazar tencionam “re-significar” a tradição universal, levando ao extremo a idéia de “leitor-criador” apregoada por Barthes. Por outro lado, *Chove nos campos de Cachoeira* também não exclui a presença da tradição oral – perceptível sobremaneira em *Marajó*, conforme se depreende do estudo de Vicente Salles (1978) – que exerce um papel fundamental na estilística do texto a partir de referências a canções e a outros dados de cunho popular.⁹

A leitura e a pesquisa do segundo romance do *Ciclo do Extremo Norte*, *Marajó*, publicado em 1947, mas escrito no final dos anos trinta, confirmou esse fenômeno intertextual, demonstrando que Dalcídio Jurandir procura dar continuidade a uma experimentação estética. No entanto, são menos evidentes na tessitura desse romance a “citação” de obras com seus respectivos títulos, ao contrário do que acontece em *Chove nos campos de Cachoeira*. Aparentemente, o que poderia estar, em termos de conteúdo manifesto, ausente no romance, está, em termos de “conteúdo latente”, ainda mais aglutinado, complexo.¹⁰ Essa marca da ficção de *Marajó* pode ser entendida a partir do que Leyla Perrone-Moisés (1979, p.211) chama de a não fronteira entre os textos. Segundo a autora, o escritor diante do texto alheio “nada declara, pode dialogar com outros escritores sem os chamar pelo nome, utiliza os bens alheios como se fossem seus. Quando muito, pisca o olho

⁸ Raros são os momentos em que Dalcídio Jurandir fala de suas leituras pessoais; mas em um texto escrito por ele sobre o poeta Antonio Tavernard (1998, p.41-3), é possível demarcar algumas dessas leituras. Entre elas destaco *A Gaya Ciência* e *Assim falou Zarathustra*, de Nietzsche, o *Cronwell*, de Vítor Hugo, *Os Irmãos Karamazov*, de Dostoievski e *Quincas Borba*, de Machado de Assis.

⁹ Eduardo Coutinho (2003, p.19), na obra *Literatura Comparada na América Latina*, afirma que “o comparatismo vem pondo em xeque seus pressupostos básicos, de teor etnocêntrico, e reformulando constantemente seus cânones. Nessa trilha, vêm conquistando espaço gradativamente não só as literaturas até então tidas como periféricas, como as do chamado Terceiro Mundo, quanto outras formas de registro até recentemente relegadas a plano secundário: as manifestações folclóricas ou populares e a chamada ‘literatura oral’”.

¹⁰ É importante ressaltar que esse “conteúdo latente” da escritura dalcidiana está presente em *Ribanceira* (1978, p.33), último livro do *Ciclo do Extremo Norte*, em que surgem referências indiretas na figura do Coletor Federal quando este em “Noite de sábado, anda [...] todo de luto pela praia, com a caveira na mão num surdo monólogo”; cena que nos remete a *Hamlet* (1988, ATO V, p.117-126), de William Shakespeare. Em outra passagem do mesmo romance (1978, p.48), é possível notar nas palavras de um personagem-Intendente uma referência parodiada da *Odisséia*, de Homero: “— Eu queria ver-e-não-ver a quase noiva, aquela desventurada que me esperava na Paraíba fiando rede. Lá na Paraíba fiando. Esperando-me, esperando-me, durante os anos na Faculdade. Por feiosa e sem fortuna não tinha pretendentes. Colei grau, soavam as harpas aqui no Paraíso. Fugi daquela Panélope noiva e me vi de pijama e dores na tripa a bordo do vaticano subindo o Xingu, engolindo elixir paregórico. Com quarenta graus ia me atirando no Xingu não fosse me agarrarem na proa. Não me amarrei no mastro quando as tais cantavam. O herói agora tropeça nos pardieiros, capina três cemitérios” [Grifo meu].

ao leitor, que não exige dele o que requer do crítico: que defina muito claramente de quem e do que fala”.

De posse dessa característica da construção estética de *Marajó*, o segundo passo da pesquisa foi realizar um levantamento da bibliografia existente sobre a tradição. Nessa revisão bibliográfica, indubitavelmente, o texto que se tornou a grande “inspiração” para o desenvolvimento da presente abordagem foi o artigo *Chão de Dalcídio*, do já referido Vicente Salles, publicado originalmente no ano de 1978. Nele, o pesquisador analisa a trajetória de alguns personagens do romance *Marajó*, em contraponto com outros que aparecem em contos e romances populares da Europa. Sua principal analogia é entre o romance de origem popular *Dona Silvana* e os dramas vividos por Orminda, quando o pesquisador afirma que

vislumbramos neste romance algo que nos parece extremamente valioso e inovador na técnica da ficção brasileira: a sua estrutura é basicamente a estrutura de um dos mais difundidos exemplares do nosso romanceiro. O romance “Dona Silvana”, tradição ibérica que se incorporou ao folclore brasileiro (SALLES, 1978, p.369).

O ponto de vista de Salles é extremamente valioso, pois, a partir de seus estudos aprofundados sobre o folclore, ele depreende uma das “faces” do romance: o jogo intertextual com o “romance” *D. Silvana*.¹¹ Contudo, verifica-se nesse artigo que sua comparação não utiliza qualquer conceito, categoria literária ou teoria para fundamentar o seu “achado”, deixando, por isso, um questionamento para os trabalhos posteriores: “No caso particular deste romance de Dalcídio Jurandir, cabe aprofundar a análise do propósito manifestado pelo romancista de seguir a trilha temática do romance tradicional” (SALLES, 1978, p.371).¹²

A problemática levantada por Salles representa, na verdade, a ponta do “fio de Ariadne”, pois a escritura de *Marajó* guarda outras significações em sua estrutura que ampliaram a pesquisa e também me fizeram questionar a “pluralidade” do romance e, como

¹¹ Outra importante pesquisa no âmbito do “Imaginário popular”, em específico, na ficção de Dalcídio Jurandir é o trabalho de Marlí Tereza Furtado (2003, p.131-8) em que a estudiosa analisa “A incorporação Estética do Imaginário Popular” no *Ciclo do Extremo Norte*, presente em romances como *Chove nos campos de Cachoeira*, *Marajó*, *Três Casas e Um Rio* e *Belém do Grão Pará*. O trabalho de pesquisa da autora é dividido com a Professora Maria de Fátima do Nascimento que analisa a incorporação do “Imaginário Popular” na obra de Benedito Monteiro.

¹² A pergunta formulada por Vicente Salles, respondida parcialmente por ele naquele momento, se configura como uma hermenêutica literária. Segundo Jauss (apud, ZILBERMAN, 1989, p.68), a hermenêutica “conhece essa relação de pergunta e resposta a partir de sua prática interpretativa, quando se trata de compreender um texto do passado na sua alteridade, ou seja: recuperar a pergunta para a qual ele, inicialmente, foi a resposta, construindo, a partir daí, o horizonte existencial de perguntas e respostas, dentro do qual a obra originalmente se inseriu”. Nesse sentido, subjacente à minha análise do romance *Marajó*, parto da assertiva de Jauss (1994, p.26) sobre a literatura que, segundo o teórico alemão “cumpre-se primordialmente no horizonte de expectativa dos leitores, críticos e autores, seus contemporâneos e pósteros, ao experimentar a obra”.

afirma Barthes (1970, p.127) em sua análise sobre a novela *Sarrasine* de Balzac, analisar “a sua possibilidade infinita (circular) de ser transcrito”.¹³

Os apontamentos de Paulo Nunes (1998, p.31), em sua *Aquonarrativa: uma leitura de Chove nos campos de Cachoeira, de Dalcídio Jurandir*, vieram despertar ainda mais essa “suspeita”:

Dalcídio Jurandir estava atento à modernidade do romance ocidental, à moda de Stendhal, Proust, Joyce, entre outros escritores [...]. Desse modo, o romance de Dalcídio está demarcado de um lado por Stendhal, Proust e Joyce (romances da metrópole) e, de outro, por Dostoievsky e Tolstoi (romances do campo), os últimos, russos, que, nos idos da segunda metade dos oitocentos, constituíram-se descobertas relativamente novas aos leitores da Europa Ocidental.

Cabe observar que as opiniões de Vicente Salles e Paulo Nunes aparentemente se contradizem, pois o primeiro depreende na ficção de Jurandir uma “influência” de caráter folclórico-popular, enquanto que Nunes ressalta com mais ênfase o intertexto com autores consagrados do cânone ocidental. A aparente contradição não se justifica, mas são complementares, já que se direcionam para uma amplitude da ficção de Dalcídio Jurandir que se “apropria” de uma tradição, não demarcada apenas pelo legado literário europeu, mas levando em consideração uma tradição oral já trabalhada na Amazônia por Inglês de Sousa.

Dos autores pesquisados, aquela que melhor sintetizou os dois pensamentos anteriores foi a Professora Marlí Tereza Furtado, em sua pesquisa sobre a *Incorporação estética do Imaginário Popular em Dalcídio Jurandir*, quando a estudiosa faz um breve traçado sobre as propostas do Modernismo de 1922 e as transformações do romance moderno brasileiro, que, segundo ela, conseguiu fazer um diálogo entre o imaginário popular brasileiro e as novas diretrizes da Antropofagia que tinha como principal proposta, a “devoração” e a “assimilação” do estrangeiro (FURTADO, 2003, p.132). Na esteira dessa proposta, têm-se, como exemplos, o *Macunaíma*, de Mário de Andrade e *Cobra Norato* (poesia), de Raul Bopp.

O efeito dessas transformações na ficção de Dalcídio Jurandir está nessa abertura de sua escritura para as inovações estéticas fundadas não apenas pela *Antropofagia* de Oswald de Andrade, mas também pelo sopro “desconstrutor” das Vanguardas Europeias, com um adendo importante de que essas inovações estéticas não anulam o caráter ideológico de sua ficção, já que o período em que o autor se instaura – Romance de 30 – se propõe a questionar

¹³ Entendo que o mais importante na análise literária não é, simplesmente, explicar o texto ou obter uma explicação final, única e definitiva sobre a significação da obra, mas como afirma Barthes (2000, p.183), “entrar, pela análise (ou o que se parece com uma análise), no jogo do significante, na escrita: numa palavra, realizar, pelo trabalho, o plural do texto”.

as estruturas sociais e culturais do Brasil.¹⁴ Esses temas, relacionados ao contexto histórico-social de cada país, geralmente de uma tradição Realista, persistiram no contexto Modernista. Entretanto, segundo Davi Arrigucci Jr. (1979, p.121), os temas ganharam maior “profundidade e amplitude de enfoque que somente procedimentos técnicos muito mais complexos poderiam permitir”, como o uso do monólogo interior, a simultaneidade das cenas narrativas e a paródia.

Feito esse apanhado crítico, a proposta central da presente dissertação é fazer uma análise sobre os *rastros* da tradição presentes em *Marajó* e como o romance atua como [re]escrita dessa tradição. Desse modo, percebe-se que a técnica de apropriação e transformação estética de fontes literárias e populares, presente no romance, não se sobrepõe às reflexões sociais sobre a Amazônia em seu contexto histórico-social, mas as redimensiona.

O trabalho está dividido em quatro capítulos, além de sub-capítulos alinhados da seguinte forma.

No capítulo I, “A tradição teórica”, é feita uma discussão acerca dos estudos sobre “fonte” e “influência” na literatura moderna latino-americana em que se reflete sobre os pontos de vista de autores como Antonio Candido, Haroldo de Campos, Silviano Santiago e Tania Franco Carvalhal. Em seguida, abordam-se alguns pontos sobre a formação da Literatura Comparada no Brasil e suas contribuições para os novos estudos de intertextualidade, na tentativa de re-pensar a idéia de “dependência” e “originalidade” dentro do cânone literário. Em seguida, estudam-se as relações entre tradição e modernidade, através dos pressupostos de Antoine Compagnon e de autores importantes da literatura universal, como T. S. Eliot e Jorge Luis Borges. Além disso, aprofunda-se o debate sobre a “dívida” e a originalidade do artista diante de uma tradição indelevelmente presente no diálogo com o romance moderno, para, em seguida, debaterem-se breves reflexões sobre a retomada da tradição feita por Dalcídio Jurandir em sua escritura ficcional, além de explicitar alguns conceitos sobre o tema, presentes nos estudos de Stuart Hall, Anthony Giddens e Silviano Santiago.

No capítulo II, “A tradição literária da Amazônia”, é exposto um retrospecto sobre a tradição literária da Amazônia, a partir dos autores como Inglês de Sousa, Abguar Bastos, Clóvis Gusmão e Bruno de Menezes, com a análise de alguns pontos de convergência entre eles e Dalcídio Jurandir, no tocante aos temas que envolvem o imaginário social e mítico da

¹⁴ De forma embrionária, em meu artigo intitulado “Tradição e crítica social em *Marajó*, de Dalcídio Jurandir” (2005, p.250-5), já demarco algumas idéias sobre o assunto. Ver referência completa do artigo ao final do trabalho.

região, além das diferenças essenciais entre a ficção dalcidiana e a escritura literária desses autores. Na continuidade do capítulo, dá-se lugar a algumas notas sobre a trajetória literária e política de Dalcídio Jurandir e sobre a composição do *Ciclo do Extremo Norte*, debate que deu suporte à discussão de algumas questões sobre a relação entre o ficcionista do Norte e o chamado Romance de 30. Parto, desse modo, dos estudos realizados por Antonio Candido e João Luiz Lafetá, que abordam as transformações estéticas e ideológicas que estavam em jogo na cena do romance brasileiro da época. No término do capítulo, são tecidas algumas considerações sobre o romance *Marajó*, atentando, principalmente, para seu caráter de “escritura” a partir da teoria barthesiana. Faço em seguida algumas considerações sobre a composição estruturante do romance dalcidiano, que rompe com os padrões comuns da escrita naturalista do século XIX.

Dando prosseguimento, no capítulo III, “A tradição e o ‘Klamm’ dos Coutinhos”, procedo à análise do romance *Marajó*, demarcando, primeiramente, alguns pressupostos teóricos a partir dos estudos comparados, acerca da retomada de certos temas e figuras lendárias e mitológicas feita por escrituras atuais. Nesse sentido, fixo a abordagem nos personagens Coronel Coutinho, Missunga, Alaíde e Orminda.

No último capítulo, “A Tra[d]ição dos contadores e *Malazartes*” analiso o percurso de quatro personagens a partir de alguns fios temáticos que os unem: o contar histórias e o fato de alguns deles se aproximarem bastante do estereótipo do malandro proposto por Roberto da Matta e Antonio Candido em seus estudos sobre a malandragem, sem, entretanto, deixar de estabelecer possíveis jogos comparativos com a tradição popular e mitológica. Finalizo o capítulo com algumas considerações sobre o embate entre tradição e modernidade, em que discuto esse processo, a partir dos pressupostos teóricos de Anthony Giddens, Homi Bhabha e Stuart Hall, no contexto ficcional do romance, tendo como foco o personagem *seu* Felipe, em quem se aplica o conceito de narrador popular conforme Walter Benjamin.

1 – A TRADIÇÃO TEÓRICA

1.1 – As preliminares do jogo

Alice estava começando a se cansar de ficar sentada ao lado da irmã à beira do lago, sem ter nada para fazer: uma ou duas vezes ela tinha espiado no livro que a irmã estava lendo, mas o livro não tinha desenhos, nem diálogos. “E de que serve um livro”, pensou Alice, “sem desenhos ou diálogos?”

Lewis Carroll – *Alice no país das maravilhas*

Pensar em uma autenticidade da literatura latino-americana e principalmente da literatura de expressão amazônica é lidar com problemas relacionados ao discurso colonial de dependência cultural, econômica e literária. A respeito dessa realidade, Antonio Candido (1979, p.352-3) afirma que

as nossas literaturas latino-americanas (como também as da América do Norte) são, basicamente, galhos das metropolitanas. E se atestarmos os melindres do orgulho nacional, veremos que, apesar da autonomia que foram adquirindo em relação a estas, ainda são em grande parte reflexas.

Candido se refere à dependência secular da literatura dos trópicos em comparação à Europa, isto é, ramificações de um modelo canônico instituído pela relação que se estabeleceu a partir da colonização das Américas do Sul e do Norte. Desse modo, tem-se uma possível dívida com as literaturas européias, no tocante a influência marcante do “modelo” literário europeu, exportado para suas colônias. Contudo, segundo Haroldo de Campos (1989, p.12), em *O seqüestro do Barroco na formação da literatura brasileira*, Antonio Candido deixa antever em seu discurso um “ideal metafísico de entificação nacional”. Analisando o contraponto feito por este teórico, sem desmerecer as proposições teóricas do autor de *A Formação da Literatura Brasileira*, vê-se que a crítica feita por Campos quer, sobretudo, desconstruir a autonomia absoluta das literaturas “centrais” em relação à literatura brasileira. Um exemplo clássico na Literatura Brasileira é o poeta baiano Gregório de Mattos Guerra que foi analisado por uma parte da crítica literária como um plagiador dos espanhóis Gôngora e Quevedo. Porém, com o advento da Literatura Comparada no Brasil, a partir da década de 50, o “olhar” sobre a sua produção ganhou novo fôlego, pois o que se denominava “plágio” em sua obra foi interpretado, mais tarde, por Augusto de Campos (apud CAMPOS, 1989, p.75), como os primeiros “suspiros” da literatura antropofágica brasileira, isto é, a assimilação da

literatura ibérica como *diferença* e a impossibilidade de uma pretensa pureza ou autenticidade de um discurso ufano-nacional em nossas letras.¹⁵

Num sentido mais histórico, dentro dos estudos brasileiros de Literatura Comparada, alguns autores se destacam como pioneiros nas discussões que envolvem as questões de “dependência” e “autenticidade”, como Haroldo de Campos, Roberto Schwarz e Silviano Santiago (NITRINI, 1997, p.211). Entre esses teóricos, destaco a relevância da construção teórica de Silviano Santiago para as discussões aqui desenvolvidas. Em seu artigo *Apesar de dependente, universal*, o teórico admite que é inevitável pensar em “independência” quando na verdade tem-se um discurso acadêmico enraizado no caráter imitativo das literaturas latino-americanas, além do velho discurso de influência literária herdada da Europa que reafirma a supremacia da *fonte* como verdadeiro modelo universal (SANTIAGO, 1982, p.20). Sobre essa perspectiva de um discurso que exalta a “fonte” em detrimento de suas “ramificações”, n’*O entre-lugar do discurso latino-americano*, Santiago (1978, p.20) demarca que

a *fonte* torna-se a estrela intangível e pura que, sem se deixar contaminar, contamina, brilha para os artistas dos países da América Latina, quando estes dependem da sua luz para o seu trabalho de expressão. Ela ilumina os movimentos das mãos, mas ao mesmo tempo torna os artistas súditos do seu magnetismo superior. O discurso crítico que fala das influências estabelece a estrela como único valor que conta. Encontrar a escada e contrair a dívida que pode minimizar a distância insuportável entre ele, mortal, e a imortal estrela: tal seria o papel do artista latino-americano, sua função na sociedade ocidental.

Percebe-se nas palavras do estudioso um *tom* de ironia quanto ao discurso corrente sobre a literatura nos trópicos. Por isso, ele reforça a necessidade de

declarar a falência de tal método implica a necessidade de substituí-lo por um outro em que os elementos esquecidos, negligenciados, abandonados pela crítica policial serão isolados, postos em relevo, em benefício de um

¹⁵ Na busca de uma afirmação nacional para a literatura brasileira é importante, segundo Haroldo de Campos (1992, p.237), “de se pensar a *diferença*, o nacionalismo como movimento dialógico da diferença (e não como união platônica da origem e rasoura acomodatória do mesmo): o *dês*-caráter, ao invés do caráter; a ruptura, em lugar do traçado linear; a historiografia como gráfico sísmico da fragmentação eversiva, antes do que como homologação tautológica do homogêneo. Uma recusa da metáfora substancialista da evolução natural, gradualista, harmoniosa. Uma nova idéia de tradição (antitradição), a operar como contraevolução, como contracorrente oposta ao *cânon* prestigiado e glorioso”. Atente-se, desse modo, para as palavras de Oswald de Andrade em relação a Gregório de Mattos: “foi sem dúvida uma das maiores figuras de nossa literatura. Técnica, riqueza verbal, imaginação e *independência*, curiosidade e força em todos os gêneros, eis o que marca a sua obra e indica desde então os rumos da literatura nacional” (apud CAMPOS, 1989, p.9)

novo discurso crítico, o qual por sua vez esquecerá e negligenciará a caça às fontes e às influências e estabelecerá como único valor crítico, a diferença (loc. cit. 1978).

Entretanto, dentro desse debate, surgem as seguintes perguntas: como é possível uma autenticidade diante da influência inevitável da literatura européia? Seria possível uma literatura autêntica na América Latina, sem recorrer ao regionalismo literário ou ao fechamento em modelos ufanistas? Esses são alguns dos pontos mais importantes para repensar a literatura latino-americana, mais precisamente a literatura brasileira, dentro do contexto literário do cânone mundial, pois envolvem não apenas a busca de uma autenticidade literária, mas uma forma de resistir, ou melhor, de se relacionar com a “influência” européia. Nesse contexto, é inevitável não citar o projeto antropofágico de Oswald de Andrade, que representa um “revide” da Literatura Brasileira em relação à européia, isto é, um movimento de agressão contra o discurso colonizador para assimilar apenas o que é útil. Além disso, a Antropofagia oswaldiana apregoa a [re]versão de todo o processo de colonização literária exercido pelo “modelo” europeu, pois, conforme Haroldo de Campos (1992, p.234-5),

ela não envolve uma submissão (uma catequese), mas uma ‘transculturação’: uma visão crítica da história como função negativa (no sentido de Nietzsche), capaz tanto de apropriação como de expropriação, desierarquização, desconstrução. Todo passado que nos é ‘outro’ merece ser negado. Vale dizer: merece ser comido, devorado.

Percebe-se na citação que a busca de uma autenticidade para a literatura nos trópicos não está na negação total do legado europeu, mas sim na apropriação e na [re]significação dessa herança, para então se pensar na *diferença*.¹⁶ Assim, pode-se afirmar que a autenticidade da literatura latino-americana está na *diferença*, no *entre-lugar* de sua construção estética “movediça”, e não num fechamento radical nacionalista.¹⁷ Pode-se dizer

¹⁶ Dessa forma, como explica Santiago (1975, p.114-5), “chegado é o momento de deixar cair tanto a história que se quer retrospectiva, que enfatiza apenas a obediência e a tradição, como ainda certos conceitos como o de origem e evolução (no sentido teleológico), ou de aprimoramento – conceitos todos que apenas pedem uma visão linear e unívoca do fenômeno literário. Chegado é o momento de começar a investigar novas possibilidades de formalização do problema da passagem de um determinado sistema retórico, em vias de esgotamento, para outro que se pretende novo e original. O encaixe é antes de mais nada um instante de ruptura, de reorganização; ruptura com relação ao objeto ou objetos anteriores, como ainda é a partir do encaixe que se começa a pensar a diferença”.

¹⁷ Machado de Assis (1873) no ensaio “Instinto de nacionalidade”, já em pleno século XIX questionava as bases de uma literatura “autenticamente nacional”, presa somente aos elementos comuns de uma região. Em um determinado ponto de seu texto em que comenta a produção romanesca brasileira, ele afirma com veemência: “Devo acrescentar que neste ponto manifesta-se às vezes uma opinião, que tenho como errônea: é a que se reconhece espírito nacional nas obras que tratam de assunto local, doutrina que, a ser exata, limitaria muito os

que o surgimento da *Antropofagia* foi um grande salto nos estudos comparativos, pois foi possível antever um diálogo inevitável com a intertextualidade. A partir desse ponto de vista, rompeu-se com uma influência unilateral possibilitando essa [re]versão em que a Literatura Brasileira poderia ser exportada não como “modelo”, mas como possibilidade de [re]pensar o cânone, como, por exemplo, assegura Santiago (1978, p.54) no tocante à relação entre *O Primo Basílio*, de Eça de Queirós, e *Madame Bovary*, de Flaubert, relação esta que não visa a estabelecer o débito do escritor português para com o francês, “mas o enriquecimento que ele trouxe para o romance de Ema Bovary; se não enriquecimento, pelo menos como *Madame Bovary* se apresenta mais pobre diante da variedade de *O Primo Basílio*”.

Esse referido confronto entre “literaturas periféricas” e “centrais” surge como uma discussão em que os pontos principais são as relações estéticas entre literaturas diversas. Nesse sentido, na América Latina, um dos exemplos clássicos, citado pela maioria dos teóricos, é o escritor argentino Jorge Luís Borges, que, em seu conto *Pierre Menard, autor del Quijote*, reflete sobre o papel do escritor latino-americano no contexto da literatura universal. No texto de Borges, o personagem Pierre Menard representa “a metáfora ideal para bem precisar a situação e o papel do escritor latino-americano, vivendo entre a assimilação do modelo original, isto é, entre o amor e o respeito pelo já-escrito, e a necessidade de produzir um novo texto que afronte o primeiro e muitas vezes o negue” (SANTIAGO, 1978, p.25).

O desejo de Pierre Menard é escrever *o Quixote*, isto é, “produzir algumas páginas que coincidissem – palavra por palavra e linha por linha – com as de Miguel de Cervantes” (BORGES, 1999, p.493). O resultado desse trabalho, segundo o próprio narrador é que “o texto de Cervantes e o de Menard são verbalmente idênticos, mas o segundo é quase infinitamente mais rico. Mais ambíguo, dirão seus detratores; mas a ambigüidade é uma riqueza (op. cit. 1999, p.496).¹⁸

Entre as possíveis leituras desse conto de Borges, chama atenção do leitor a evidência de que é impossível uma tradução que recomponha fielmente o significado do texto de Miguel de Cervantes. A *tradução* de Menard é idêntica quanto ao significante, entretanto, perde-se o significado, pois Menard escreve em outro contexto histórico, cultural e ficcional.

cabedais da nossa literatura”. Em ou momento do mesmo texto ele ratifica sua opinião: “Não há dúvida que uma literatura, sobretudo uma literatura nascente, deve principalmente alimentar-se dos assuntos que lhe oferece a sua região; mas não estabeleçamos doutrinas tão absolutas que a empobrecam. O que se deve exigir do escritor antes de tudo, é certo sentimento íntimo, que o torne homem do seu tempo e do seu país, ainda quando trate de assuntos remotos no tempo e no espaço”.

¹⁸ “Anulando o princípio da identidade, Borges nega a originalidade, nega que algo do muito que foi escrito possa considerar-se patrimônio individual de um autor. O livro não tem realidade e só se impõe por sua multiplicação possível. Assim como cada mito só tem sentido em confronto com os demais, cada livro só terá significação em relação com outro” (JOSEF, 1986, p.264).

Vista por esse prisma, a tradução está dentro de uma categoria intertextual, em que a assimilação representa um rompimento com o texto original de Cervantes, não em seu significante, mas em seu significado.¹⁹ Dessa maneira, é preciso dizer que nesse processo de incorporação estética de tradições literárias modelares, entra em cena, inevitavelmente, a *diferença*. Mesmo diante de um processo de transcrição quase total de um texto – como Oswald de Andrade fez em seus *Poemas da colonização*, em que ele “transcreve”, na íntegra, passagens da *Carta de Pero Vaz de Caminha* –, o “significado” da escritura primeira não é restabelecido.²⁰ Neste sentido, de acordo com Carvalhal (2003, p.19), o estudo da intertextualidade tornou-se essencial para as investigações literárias, levando em consideração a “polifonia” dos textos, já que ela “aponta para a sociabilidade da escrita literária, cuja individualidade se afirma no cruzamento de escritas anteriores”. Além disso, explica a autora:

A contribuição do conceito [de intertextualidade] para os estudos de literatura comparada é decisiva, pois modificou as leituras dos modos de apropriação, das absorções e das transformações textuais, alterando o entendimento da mobilidade contínua dos elementos literários e revertendo a compreensão das tradicionais noções de fontes e influências. (Colchete meu)

Esse novo direcionamento dos estudos intertextuais tem como consequência um questionamento do cânone e de sua “imobilidade”. Outra consequência desses estudos é a possibilidade de transitar “livremente” entre outras correntes teóricas, como a Psicanálise, os Estudos Culturais, a crítica Histórica e Sociológica, entre outras, já que a própria Literatura Comparada move-se “entre várias áreas, apropriando-se de diversos métodos, exigidos pelos objetos que coloca em relação” (CARVALHAL, 2003, p.35).²¹

A análise comparativa e intertextual que é proposta neste trabalho não tem por

¹⁹ Carvalhal (2001, p.67) esclarece algo importante quanto à interpretação do conto de Borges ao dizer que “a reprodução de Menard logra outros sentidos interpretativos, graças ao novo contexto em que ela é relançada. O deslocamento no tempo e no espaço resulta, portanto, benéfico. Ao copiar o *Dom Quixote*, Menard o reconstrói. Sob a pena de um autor deste século, as idéias de Cervantes surgem com uma nova roupagem; ganham interpretações renovadoras, que somente um leitor do século XX lhes poderia dar”.

²⁰ Em *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*, Deleuze e Guattari (1995, p.11-2) *desconstroem* a idéia de um significado adjacente ao texto quando dizem que “Não se perguntará nunca o que um livro quer dizer, significado ou significante, não se buscará nada compreender num livro, perguntar-se-á com o que ele funciona, em conexão com o que ele faz ou não passar intensidades, em que multiplicidades ele se introduz e metamorfoseia a sua, com que corpos sem órgãos ele faz convergir o seu”. O ponto de vista dos teóricos franceses acaba dialogando com a proposta da intertextualidade ao enfatizar uma pluralidade do texto que engendra suas possibilidades significativas e polifônicas, típicas do romance moderno.

²¹ Levando em consideração que no romance *Marajó* está presente uma “circulação infinita da linguagem”, para usar a expressão de Barthes (1970, p.127) sobre o texto literário, a multiplicidade teórica usada em meu estudo está em consonância com a abertura teórica proposta pela Literatura Comparada. Ressaltam-se, desse modo, as multifaces da literatura que, segundo o mesmo Barthes (1997, p.18), “assume muitos saberes”; capacidade esta que para o teórico francês representa a primeira força da literatura.

objetivo rastrear influências na ficção de Dalcídio Jurandir, mas analisar como o romance *Marajó* [re]escreve e [re]significa criticamente (*diferença*) essa tradição literária, independente se a “fonte” é a oralidade ou escrituras basilares do cânone universal.

1.2 – Tradição/Traição e o Jogo da *Diferença*

Para baixo, para baixo, para baixo. A queda nunca ia chegar ao fim?

Lewis Carroll – *Alice no país das maravilhas*

T. S. Eliot (1888-1965) poeta anterior a Jorge Luis Borges, em seu famoso trabalho sobre *A tradição e o talento individual*, de 1917, foi o primeiro autor a desenvolver reflexões acerca da “tradição” e da “dívida” dos escritores em relação ao passado. Suas discussões compreendem os campos da poética e da crítica literária que impulsionaram o desenvolvimento dos estudos comparativos (CARVALHAL, 2001, p.61). Eliot explica em seu artigo que a originalidade de um artista está em seu conhecimento aprofundado da tradição dos artistas que o precederam, portanto, o autor d’*A terra desolada* via com naturalidade essa presença, pois se tratava de reconhecer e estudar a herança artística anterior como uma estratégia de busca de uma diferenciação. Desse modo, tradição e modernidade não se separam e se reinscrevem como totalidade em que o artista tem um olhar que oscila entre os diversos tempos. Esse ponto de vista se institui como um dos grandes paradoxos da modernidade e da arte modernista, como afirma Octavio Paz (apud COMPAGNON, 1996, p.10), n’*Os Cinco Paradoxos da Modernidade*:

esse paradoxo anuncia o destino da modernidade estética, contraditória em si mesma: ela afirma e nega ao mesmo tempo a arte, decreta simultaneamente sua vida e sua morte, sua grandeza e sua decadência. A aliança dos contrários revela o moderno como negação da tradição, isto é, necessariamente tradição da negação; ela denuncia sua aporia ou seu impasse lógico.

Dessa maneira, esclarece Compagnon (1996, p.10) que “o termo moderno justaposto à tradição evoca sobretudo a traição, traição da tradição, mas também repúdio incansável de si mesmo”, fenômeno marcante na construção estética de *Marajó*.²² Portanto,

²² Eneida Maria de Souza (1988, p.24), em *A Pedra Mágica do Discurso*, chama esse processo arduo de um ato de *lembrar-esquecer*, ao se referir às acusações feitas por Raymundo Moraes em relação ao *Macunaíma*, de

quando apresento no título de meu estudo um *jogo* que envolve uma tradição/traída, questiona-se a autonomia e a autoria de outros textos, de uma herança popular ou mitológica, quando tomados de empréstimo pela escritura dalcidiana.²³

As reflexões basilares de Eliot e de Compagnon têm um grande significado dentro dos estudos sobre a tradição na arte em geral, pois vislumbra a possibilidade de [re]ver o passado com vistas de modificá-lo no presente a partir de uma consciência artística vanguardista que não rejeita o antigo, mas o re-dimensiona de maneira crítica. Então, onde está a originalidade do criador? Pode-se dizer que está no grau de subversão causado pelo artista moderno capaz de lançar outro olhar sobre o passado, mas também uma crítica em relação à permanência do cânone. Partindo desse raciocínio, a tradição está sempre em profunda transformação e sendo [re]visitada pela modernidade literária.

Como foi afirmado no primeiro capítulo, Jorge Luis Borges representa na América Latina, junto com outros mestres da literatura moderna latino-americana, aquele que faz uma ampla reflexão sobre o papel do artista diante da “influência”. A presença de ícones da literatura universal nos textos do escritor argentino é marcante; são “referências vindas de obras variadas. Os textos são recheados de repetições de outras obras ou da própria, na consecução de uma poética fundada na leitura, na identificação primeira do escritor como leitor” (PINTO, 1998, p.177).

Ainda segundo Júlio Pimentel Pinto (1998, p.190), a tradição em Borges tem um propósito claro, pois significa

Tradição pela criação – já antes indicada, do presente em direção ao passado – de uma rede de influências que sustentam o texto, ancorando-o numa trajetória de autores e obras, situando-o dentro da história literária, identificando seus precursores e sucessores. Um movimento que corre em mão dupla, com o precursor determinando seus sucessores e um auto-denominado sucessor inventando seus precursores. Trata-se da produção de uma tradição para nela inserir seus textos, algo que fica claro em Borges quando proclama repetidas vezes o nome dos autores, fundamentalmente clássicos, dos quais extrai suas questões e preocupações, sejam elas estéticas ou temáticas. (Grifo do autor)

Mário de Andrade, que teria plagiado as lendas colhidas por Koch-Grüberg. Esse ato (*lembrar-esquecer*), tradição, traição, está em consonância com o projeto do Modernismo Brasileiro diante de uma dependência secular exercida pelo cânone literário e pela cultura européia. É preciso destacar, no entanto, que tal ato não implica a destruição de uma memória literária e cultural acumulada, mas uma [re]leitura, uma transgressão ou uma [re]versão dessa herança.

²³ Harold Bloom em *Um Mapa da Desleitura* (1995, p.43), refletindo sobre a dialética que envolve a tradição, afirma que a superação de uma obra ou de um passado literário anterior corresponde ao assassinato do Pai Sagrado pelos filhos rivais, numa alusão ao que Freud expõe em seu *Totem e Tabu*. Desse modo, afirma-se que as relações que envolvem tradição e modernidade caminham sempre por uma trilha tortuosa em que entram em *jogo*, a transgressão do ensinamento, a tentativa de um apagamento da origem e a traição do modelo inicial.

Dalcídio Jurandir demonstra essa preocupação em demarcar possíveis “leituras” da tradição, como foi exemplificado em *Chove nos campos de Cachoeira*. Tal experimentação estética representa um grande salto na escritura ficcional do escritor amazônico, que no desenvolver de outras obras do *Ciclo* vai se tornar mais complexa e aglutinada. Falando sobre o romance *Marajó*, percebe-se a continuação desse trabalho estético, mas as referências sobre a tradição se “perdem” na escritura, na qual apenas encontram-se alguns *rastros*, pistas, “linhas de fuga”.

Excluindo os pesquisadores da obra de Dalcídio Jurandir citados no princípio do trabalho, raros são aqueles que discutiram ou estudaram como a tradição se articula na ficção dalcidiana. Entre eles, Adonias Filho pode ter sido o pioneiro, em *Modernos ficcionistas brasileiros* (1965). Nesse livro, o autor faz um balanço sobre o romance de 30 no Brasil, em que enquadra Dalcídio Jurandir, e enfatiza a continuidade da tradição nas letras brasileiras ao afirmar (1965, p.33) que

o romance brasileiro de hoje — em seus caminhos mais largos, suas linhas mais flagrantes, suas tendências mais ostensivas —, não se opõe à tradição e essa tradição continua sobretudo no círculo dos movimentos temáticos. Na enorme variação das órbitas, da extroversão mais aberta ao intimismo mais fechado, o que se verifica é a continuidade mesma da tradição. Não será apenas histórica, porém, essa tradição. Conseqüência das raízes sociais, resultantes por sua vez dos produtos que o engendraram o complexo cultural brasileiro, ela se afirma à sombra dos movimentos temáticos e das constantes literárias. Dir-se-ia que o romance, na dependência de suas próprias raízes, não pôde superar a tradição na base dos valores decisivos.²⁴

O ponto de vista do autor sobre o romance moderno brasileiro parece convergir para uma idéia de repetição sumária da tradição, além de excluir as referências externas vindas da Europa, como, por exemplo, as Vanguardas. O que fica entendido a partir da citação é uma rígida dependência em relação ao passado brasileiro, como repetição inevitável. Analisando bem as palavras de Adonias Filho, verifica-se que o seu olhar sobre a tradição está baseado na idéia de que a tradição é simplesmente o "o ato de passar algo para outra pessoa, ou de passar de uma geração a outra geração. Assim, através do elemento dito ou escrito algo é entregue" (BORNHEIM, 1997, p.18). Essa maneira de entender a tradição no romance brasileiro é problemática, pois traz certa herança vinda dos estudos folclóricos do século XIX. A idéia de uma permanência “viva” da tradição também é defendida por Câmara Cascudo

²⁴ Adonias Filho (1965, p.35) enquadra Dalcídio Jurandir em uma “tradição documentária herdada dos autos e contos populares, que, em se manifestando literariamente, comprova um dos processos da ficção brasileira”.

(1978, p.27) em suas pesquisas sobre cultura popular e oralidade no Brasil, quando ele afirma que o termo significa “transmitir, passar adiante, o processo do conhecimento ágrafo”; isso inclui, sobretudo, as lendas e os mitos.

Com o advento dos Estudos Culturais e seu diálogo com as pesquisas da Literatura Comparada, foi possível repensar a tradição e trazê-la para as discussões sobre a dialética, que envolvem a herança literária do passado e as propostas vanguardistas do início do século XX. Assim, cabe destacar alguns conceitos sobre o tema, começando com alguns apontamentos teóricos de Stuart Hall e Anthony Giddens.

Hall é considerado, hoje, um dos teóricos mais preocupados com os processos culturais na pós-modernidade e com o papel da tradição dentro das transformações sociais. Em seu estudo sobre a *desconstrução do popular*, presente em seu livro *Da Diáspora* (2003, p.259-0) ele estabelece que

a tradição é um elemento vital da cultura, mas ela tem pouco a ver com a mera persistência das velhas formas. [...] Esses arranjos em uma cultura nacional-popular não possuem uma posição fixa ou determinada, e certamente nenhum significado que possa ser arrastado, por assim dizer, no fluxo da tradição histórica, de forma inalterável. Os elementos da *tradição* não só podem ser organizados para se articular a diferentes práticas e posições e adquirir um novo significado e relevância.

Na citação, percebe-se o caráter de mutação da cultura e a visão de que se torna improvável uma idéia fixa (persistência das velhas formas) que não permita uma articulação entre diferentes tradições (hibridismo). Essa articulação, segundo ele, pode construir um *novo significado* ou, conforme suas próprias palavras, “uma nova dissonância”.

Giddens (1997, p.80), também um dos importantes estudiosos da tradição e da modernidade, confirma a idéia de Hall quando assegura que, indubitavelmente, “a tradição é uma orientação para o passado, de tal forma que o passado tem uma pesada influência ou, mais precisamente, é constituído para ter uma pesada influência sobre o presente”. Assim como Hall, o referido estudioso (1997, p.82) não acredita na persistência das velhas formas, “mas no trabalho contínuo de interpretação que é realizado para identificar os laços que ligam o presente ao passado”.

O que esse novo olhar sobre a tradição pode oferecer aos estudos comparados e o desenvolvimento da presente análise sobre o romance *Marajó*? Para responder essa questão é necessário unir esses conceitos e configurá-los dentro do Modernismo brasileiro, precisamente do período que vai da Semana de Arte Moderna até a Geração de 45. Seguem-

se, então, algumas considerações de Silviano Santiago sobre a “permanência do discurso da tradição no modernismo”. Em seu estudo, o autor de *Vale quanto pesa* (1997, p.115-7) retoma o pensamento teórico de Eliot, mas sua análise vai enfatizar o trabalho de Octavio Paz, *Os filhos do barro*, em que este teórico aborda dois tipos de tradição: a da ruptura e da analogia. No Brasil, fica mais evidente que o discurso da tradição, desde o início do Modernismo, está mais relacionado à “analogia”. Desse ponto de vista, o que os primeiros modernistas buscavam era um retorno a uma tradição nacional, mas não com fins de “resgate” e sim com a possibilidade de repensá-la dentro de uma ótica modernista e de uma revolução estética. Um bom exemplo é o já referido Oswald de Andrade, em sua busca “utópica” de “Pindorama” e um horizonte para os novos caminhos da Literatura Brasileira, sintonizada às transformações vanguardistas.

Os modernistas brasileiros não vão aderir à tradição da ruptura proposta pelo Futurismo de Marinetti, que pregava a destruição das bibliotecas e a morte do passadismo (HELENA, 1996, p.18). Na mente dos artistas, o mais coerente era o jogo da intermediação ou o *entre-lugar*; pois já não era mais possível uma busca utópica de uma identidade nacional pura como queria, por exemplo, Policarpo Quaresma do romance de Lima Barreto, que, segundo Alfredo Bosi (1973, p.98), “encarna a obsessão nacionalista, o fanatismo xenófobo”. A originalidade artística brasileira naquele momento estava em sua capacidade de “deslocamento” e “englobamento”, de articulação entre a tradição brasileira, a tradição européia e as propostas experimentais das Vanguardas Européias.

Em relação ao gênero poético, um exemplo clássico de retorno à tradição é a retomada feita por Carlos Drummond de Andrade do tema da “máquina do mundo”, de *Os Lusíadas* de Camões. Essa retomada parece uma quebra com a postura seguida em seus livros *Sentimento do mundo*, *Rosa do povo* e *Claro enigma*. No caso da poesia, “o apelo à tradição no Modernismo vai estar sempre próximo do rompimento do poeta com uma linha de participação política do tipo marxista” (PAZ apud SANTIAGO, 1997, p.124).

Como será explicado no decorrer do desenvolvimento, nota-se que a escritura de Dalcídio Jurandir, ao retomar a tradição, não “obscurece” o caráter social que marca seu estilo e de outros escritores como Graciliano Ramos e José Lins do Rego, contemporâneos de Dalcídio. Seu posicionamento artístico diante da tradição abrange não apenas o diálogo com a literatura estrangeira ou com as vanguardas, mas também um “compromisso” de renovar a Literatura Amazônica, incorporando mitos, lendas, contos populares, redimensionados esteticamente e dialeticamente.

2 - A TRADIÇÃO LITERÁRIA DA AMAZÔNIA

2.1 - Por Certos Caminhos e Cenas de um Ciclo literário Amazônico

Alice não ficou nem um pouco machucada e levantou-se num segundo. Olhou para cima, mas estava tudo escuro no alto.

Lewis Carroll – *Alice no país das maravilhas*

No decorrer deste capítulo, não pretendo aprofundar o estudo sobre a tradição literária da Amazônia, pois, seria preciso refazer um caminho tortuoso por fontes literárias que não estão disponíveis, no contexto da história literária da região Norte. Além disso, faltam estudos sobre a literatura amazônica e sobre a história literária para que seja possível entender como se realizou a evolução dos estilos de época e como os escritores se comportaram com relação a eles.²⁵ Entretanto, isso não é um impedimento para “eleger” um cânone ou mesmo algumas breves anotações literárias que antecederam o surgimento de Dalcídio Jurandir nas letras amazônicas.²⁶ Entre esses autores, destacam-se Inglês de Sousa, Clóvis Gusmão, Abguar Bastos e Bruno de Menezes.

Inglês de Sousa é considerado, segundo Vicente Salles (1990, p.7), o “primeiro romancista da Amazônia”, com um *Ciclo (Cenas da Vida do Amazonas)* de obras fundamentais que questionam as relações latifundiárias e incorporam mitos e lendas do imaginário popular, configurando uma proposta bem definida sobre a interação desses elementos com a escritura literária. Isso é confirmado por Paulo Maués Corrêa em suas pesquisas sobre o autor, que, segundo ele, incorpora em seus contos, “entes” da mitologia amazônica como a *mãe d'água, o curupira, a cobra grande, o boto*, entre outros. Sobre esse modo de apropriação da tradição oral, Corrêa (2003, p.48) afirma que “não se trata de mera citação que visa simplesmente a moldar o cenário das narrativas para realçar o exotismo da região”.

Na opinião de vários estudiosos sobre a Literatura de Expressão Amazônica, uma das grandes interfaces de Dalcídio Jurandir vem da tradição inglesiana. No entanto, a escritura dalcidiana surge no cenário amazônico, com um apuramento estético mais amplo a partir das “influências” literárias da Europa.

²⁵ Sobre essa discussão, ver meu ensaio *Literatura Paraense: autores e obras* (2006, p.93-9), apresentado no décimo encontro do IFNOPAP e publicado no livro *Revisitando o Marajó: Um arquipélago sob a ótica da ciência, educação, cultura e biodiversidade*; uma publicação organizada pela Professora Maria do Socorro Simões.

²⁶ Meu intuito não é “rastrear” influências, mas contextualizar o escritor Dalcídio Jurandir dentro de um processo literário e cultural da Amazônia.

No século XX, a figura de Clóvis Gusmão é marcante, não como poeta, mas como um intelectual que abriu as letras amazônicas para o cenário do Modernismo nacional. Segundo algumas informações de Aldrin Moura de Figueiredo (1998, p.307-8), esse intelectual, no ano de 1929, no Rio de Janeiro, era um dos colaboradores da *Revista Antropofágica*. Ao lado de Oswald de Andrade e Raul Bopp, ele se propôs a repensar a articulação entre as propostas vanguardistas e as tradições folclóricas da Amazônia, sem a preocupação de “resgatar” essas manifestações, mas com o objetivo de “marcar” o caráter nacional da cultura brasileira através da “diferença”. O poeta fazia parte de um grupo literário ainda no Pará, perto dos anos 20, chamado “Os Novos”, que tinha contatos com as informações literárias vindas da capital federal e da Europa. Clóvis Gusmão pode ser considerado o primeiro a levar até as “últimas conseqüências” o trabalho de incorporação estética do imaginário popular amazônico, sobretudo em suas publicações para a *Revista Antropofágica*. Ele, na companhia dos antropófagos, pregava que “manifestações populares, festas religiosas, lendas interioranas, crenças indígenas e africanas – tudo isso poderia ser mastigado e deglutido, gerando um caldo cultural representativo do que poderia ser uma legítima síntese cultural do país” (op. cit. 1998, p.309).²⁷

No estudo sobre o romance *Marajó*, esse processo de “devoração crítica do legado cultural universal”, tomando de empréstimo as palavras de Haroldo de Campos (1992, p.234), está presente na obra a partir do espírito da Antropofagia, com o objetivo de reintegrar a Amazônia em um contexto nacional e universal, através de uma literatura sem os resíduos românticos e naturalistas do passado. Entretanto, em harmonia com esse projeto estético, havia a necessidade de questionar a história amazônica e brasileira a partir de um conhecimento aprofundado da cultura popular e da tradição dos povos ribeirinhos e interioranos, um dos prováveis motivos que levaram Dalcídio Jurandir a afirmar em uma de suas entrevistas que sua ficção: “Foi a tentativa inicial de transmitir, em termos de ficção, o que vive, sente e sonha o homem marajoara” (*Asas da Palavra*, 1996, p.28).

Outro intelectual importante desse período e que fazia parte da “Associação dos Novos” foi Abguar Bastos, autor de uma trilogia amazônica em que figuram os romances: *Terra de Icamiba* (1932), *Certos Caminhos do Mundo* (1936) e *Safra* (1937).²⁸ Uma

²⁷ Segundo Joaquim Inojosa (1994, p.121), Clóvis Gusmão fazia parte de um grupo de renovadores das letras no Pará. Na companhia de Bruno de Menezes, De Campos Ribeiro, Eneida de Moraes, entre outros, traçaram os novos rumos da literatura amazônica.

²⁸ Abguar Bastos foi autor de um Manifesto literário intitulado *Flami-n’-Assú* (em tupi, significaria “grande chama”). A proposta do Manifesto, segundo Marinilce Oliveira Coelho (2005, p.80), “incorporou um traço romântico em suas reivindicações, pois o tema da independência da cultura nacional aproxima-se, de uma forma ou de outra, do tópico encontrado no nacionalismo europeu desde o Pré-romantismo”.

temática comum entre os três romances é a luta social pela terra diante do latifúndio e da natureza “selvagem” da Amazônia. No prólogo de seu primeiro romance, lançado antes dos anos 30, Abguar Bastos (1934, p.5) afirma que:

Fiz um livro n’Amazônia. Ajustei símbolos à realidade. Procurei o homem na paisagem da vida, mas fixei a vida no panorama da terra. Andei, vi, perscrutei. Três anos contaram os passos do autor no vale imenso e profundo. Nada é novo, contudo. As histórias estão tatuadas nas gentes, trabalhadas nas pedras, calcadas nas árvores, delineadas na terra, submersas nas águas. Todos podem lê-las convenientemente. É questão de querer descer ao chão e escutar, com amor, os corações subterrâneos. Aí estão as lendas remotas, os mitos sagrados, os hieróglifos eternos, os totens propiciatórios. Aí estão os homens e os bichos, a música e as figuras, os hábitos e as cerimônias. Tudo é relevo quando conscientemente analisado. Não há mistérios. Há silêncio nas interpretações.

Essa longa citação do autor projeta algumas reflexões sobre a Amazônia a partir de uma ótica sociológica. Portanto, Abguar Bastos, em sua visão da Amazônia rompe com a idéia de “mistério”, mas instaura o “silêncio das interpretações”, em que o artista, diante disso, ajusta os “símbolos à realidade”. Esse olhar sobre a Amazônia, através da ficção, tem suas origens²⁹ na escritura literária de Inglês de Sousa, quando, ficcionalmente, o escritor de Óbidos já fazia críticas à situação social dos tapuios, como, por exemplo, em seu romance *História de um Pescador* (1876), em que é possível encontrar uma crítica sólida em relação a esse contexto quando o narrador, de certa forma, ironiza alguns autores que vêem a Amazônia apenas em sua superfície:

Os autores desses livros não chegam a ver senão a superfície das cousas. Demais eles não conhecem as nossas condições de existência! Sabeis o que é ser pobre no Amazonas? É ser escravo. É pior do que isso. O escravo tem seguro o alimento, e portanto a vida. O miserável tapuiio nada tem de seguro no mundo. N’uma terra em que não impera a lei, n’uma terra que o governo despreza, quando devia cuidar grandemente dela, quem tem a força tem razão e direito, quem tem a certeza do pão quotidiano é um ente feliz. São sempre injustamente acusados os tapuios. Não se fartam de dizer que são indolentes e preguiçosos, que não se sabem aproveitar dos vastíssimos recursos que lhe oferece a natureza!... [...] O mal do Amazonas está nesses homens vis e infames, que se locupletam com sangue alheio, nesses homens sem pundonor, sem alma nem coração, e que têm, entretanto, o apoio do

²⁹ As aspas não são para demarcar uma ironia em relação a Inglês de Sousa, mas sim para subentender o apregoado “apagamento da origem” de que nos fala a Professora Eneida Maria de Souza (1991, p.35). Pode-se, além disso, pensar a questão da “origem” a partir do que Roland Barthes chama de “disseminar as suas marcas segundo fórmulas irreconhecíveis, tal como se disfarça uma mercadoria roubada” (apud PERRONE-MOISÉS, 1979, p.214).

governo, que os alimenta, honra e robustece. O mal do Amazonas está na escravidão do trabalho, que o governo central criou com o fim de ter eleições vitoriosas (DOLZANI, 1990, p.49-0).

Nessa passagem do romance de Inglês de Sousa, publicado sob o pseudônimo de Luiz Dolzani, o narrador ressalta algumas idéias que vão ser retomadas por Abguar Bastos a partir do olhar modernista, como as diferenças sociais, o estereótipo do homem amazônico, “indolente” e “preguiçoso”, e o próprio “silêncio” diante do poder do latifúndio. Analisando a concepção que alguns intelectuais tiveram sobre a Amazônia, será possível verificar que essa opinião foi

timbrada pela reverberação do Verbo, na tentativa de desvelar uma Natureza opulenta e vitoriosa, quer pela herança primeira dos cronistas do séc. XVI, como Carvajal, reforçada pela caravana daqueles do século XIX, Spix e Martius, Agassiz e outros, quer pela herança de Euclides da Cunha, cujo estilo ressumbra na grandiloquência de uma leva de autores deste século que ambientaram seu universo fictício na região (FURTADO, 2002, p.11).

Bruno de Menezes (1893-1993), folclorista, poeta e romancista escreveu obras importantes como *Batuque* (Poesia – 1931), *Maria Dagmar* (Novela – 1950), *Candunga* (Romance – 1954), *Boi Bumbá – Auto Popular* (Folclore – 1958), entre outros trabalhos na área da cultura popular. O escritor paraense representa um dos grandes expoentes do Modernismo brasileiro ao lado de Abguar Bastos e Clóvis Gusmão, este companheiro de geração do escritor.³⁰ Foi um pesquisador que muito contribuiu para a história do negro no Pará, assim como Vicente Salles e, além disso, desenvolveu uma coleta considerável de lendas e expressões populares da Amazônia. O diálogo do autor, com a obra de Dalcídio Jurandir, é marcante e essa “influência” surge com grande ênfase em algumas obras do *Ciclo do Extremo Norte* como *Três Casas e Um Rio e Chão dos Lobos*, em que o enfoque do Boi Bumbá apresenta uma pesquisa sólida sobre a negritude e as relações de poder, presentes nesse Auto popular. Segundo Francisco Paulo Mendes (1993, p.10), mestre dessa geração, Bruno de Menezes com *Maria Dagmar* e *Candunga* inaugura a narrativa realista com “uma preocupação social e na constatação das injustiças sofridas duramente pelas classes não privilegiadas, obra de ficção que encontraria, mais tarde, entre nós, em Dalcídio Jurandir um brilhante e talentoso continuador”.

³⁰ Bruno de Menezes foi diretor da revista *Belém Nova*, responsável pela divulgação das propostas modernistas no Pará. Seu lançamento foi no dia 15 de setembro de 1923, durando até no ano de 1929 (COELHO, 2005, p.71).

Dentro desse processo de crítica em relação à situação do homem amazônico, Inglês de Sousa, Abguar Bastos e o próprio Bruno de Menezes, como afirma Paulo Mendes, “prepararam” o caminho para o advento da ficção de Dalcídio Jurandir, que, seguindo os passos do romance moderno e dos estudos sobre o contexto cultural do extremo Norte, vai “explorar”, através da literatura, uma nova história cultural e literária da Amazônia. Como afirma Vicente Salles (1992, p.368), “Não é possível escrever a história social paraense sem o conhecimento da obra de Dalcídio Jurandir”.

Logo na epígrafe de *Marajó*, o autor inicia seu questionamento sobre o olhar dos cronistas em relação à Amazônia ao retirar um trecho de uma “Carta ao Rei”, escrita pelo Padre Antonio Vieira, que ressalta a idéia de um “inferno verde” e labiríntico:

Na grande boca do rio das Amazonas está atravessada uma ilha de maior comprimento e largueza que todo o reino de Portugal...

.....
É a ilha toda composta de um confuso e intrincado labirinto de rios e bosques espessos; aqueles com infinitas entradas e saídas, estes sem entrada nem saída alguma... [grifo meu]

A presença dessa epígrafe em *Marajó* pode ser lida como uma crítica a uma tradição formulada a partir do olhar do conquistador e da catequese. Nesse sentido, a literatura funciona como um contra-discurso da história.³¹ É oportuno lembrar também que no *Manifesto Antropófago* de 1928, Oswald de Andrade (1980, p.82) desfecha críticas ao padre Antonio Vieira: “Autor do nosso primeiro empréstimo, para ganhar comissão”. Assim, de modo mais patente, Oswald de Andrade faz o que Dalcídio Jurandir somente sugere no uso da epígrafe, confirmando uma tentativa, de ambos, de reverter uma visão eurocêntrica. Por outro lado, marca-se o termo “labirinto” no texto de Antonio Vieira como alegoria do enorme espaço das terras do Marajó, em que a autoridade do “Minotauro” é exercida pelo Coronel Coutinho, senhor das leis do latifúndio.

De fato, o grande salto da ficção de Dalcídio Jurandir, em relação aos escritores anteriores e contemporâneos como Abguar Bastos, é a ousadia de suas experimentações estéticas e a visão dialética que ele projetou ficcionalmente em seus romances, nos quais

³¹ O caráter da epígrafe, segundo Antoine Compagnon (1996, p.80), representa para o autor da obra, “mostrar as cartas. Sozinha no meio da página, a epígrafe representa o livro – apresenta-se como seu senso ou seu contrasenso -, infere-o, resume-o. Mas, antes de tudo, ela é um grito, uma palavra inicial, um limpar de garganta antes de começar realmente a falar, um prelúdio ou uma confissão de fé: eis aqui a única proposição que mantereí como premissa, não preciso de mais nada para me lançar. Base sobre a qual repousa o livro, a epígrafe é uma extremidade, uma rampa, um trampolim, no extremo oposto do primeiro, plataforma sobre a qual o comentário ergue seus pilares”.

“figurou” a Amazônia, como ele mesmo entende, “nem como um inferno nem tampouco como um paraíso perdido” (*Asas da Palavra*, 1996). Para entender a maturação de sua produção romanesca, sobretudo dos anos 30 e 40, é necessário não renegar algumas pistas fornecidas pela trajetória que ele empreendeu nesse período e o contato com as novidades estéticas iniciadas no Modernismo de 1922.³²

2.2 - Dalcídio Jurandir e a Tra[d]ição do Romance de 30

Alice sentiu-se um pouco irritada com o fato da Lagarta fazer comentários tão curtos, e espichou-as para dizer muito séria: “Acho que deve dizer primeiro quem é a senhora”.

Lewis Carroll – *Alice no país das maravilhas*

Nascido em Ponta de Pedras, no Marajó, no ano de 1909, e falecido em 1979, no Rio de Janeiro, Dalcídio Jurandir Ramos Pereira escreveu um *Ciclo* de obras que se confunde com sua busca de uma renovação literária das letras amazônicas, que, por sua vez, se entrelaça com sua trajetória de militância política e o momento histórico-social do Brasil na primeira metade do século XX.

Os dez volumes que compõem o *Ciclo do Extremo Norte* estão agrupados nesta seqüência: *Chove nos campos de Cachoeira* (1941), *Marajó* (1947), *Três Casas e Um Rio* (1958), *Linha do Parque* (1959), *Belém do Grão-Pará* (1960), *Passagem dos Inocentes* (1963), *Primeira manhã* (1968), *Ponte do galo* (1971), *Os Habitantes* (1976), *Chão dos Lobos* (1976) e *Ribanceira* (1978).³³

Esse conjunto de romances traz não somente o olhar do escritor “preso” ao seu tempo, mas também a marca e a força do artesão da palavra diante da riqueza cultural e

³² Se Dalcídio Jurandir pode ser considerado um continuador de uma tradição literária fundada pelos escritores citados no capítulo, ele também deixou “continuadores” de sua experimentação antropofágica como o escritor Haroldo Maranhão em *Tetraneto Del-Rei*, de 1982, que faz apropriações ousadas demarcadas pelo próprio escritor: “No texto, há enxertos de versos e passagens de Fr. Amador Arrais, Pero Vaz de Caminha, Camões, Bocage, Gregório de Matos, Fr. Francisco de Mont’Alverne, Camilo Castelo Branco, Antero de Quental, Eça de Queiroz, Machado de Assis, Francisco Otaviano, Olavo Bilac, Fernando Pessoa, João Guimarães Rosa, Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade, João Cabral de Melo Neto, Mário Faustino e Lêdo Ivo”. A apropriação elaborada por Haroldo Maranhão incorpora o escritor Benedito Monteiro e o próprio Dalcídio Jurandir no trecho: “Viajo neste verde vago mundo [Benedito Monteiro], chão dos lobos: passagem dos inocentes [Dalcídio Jurandir]” (Colchete meu).

³³ Os dez volumes do *Ciclo do Extremo Norte*, com exceção de *Marajó* têm como protagonista o personagem Alfredo. Neste romance o personagem-herói é Missunga. Apesar disso, o romance não está desligado do contexto do *Ciclo*, pois em *Três Casas e Um Rio* Marlí Furtado (2002, p.201) detectou a raiz da linhagem da família dos Coutinhos (*Marajó*) que pertence à tradição de grandes proprietários de terras como o Coronel Bernardo e o Dr. Bezerra.

folclórica da Amazônia, transformada em matéria ficcional. A realidade crua em que vivem os homens dessa região, os preconceitos de cor, a submissão feminina, as contradições da vida cidadina, a herança do regime patriarcal secular e a incorporação estética do legado literário europeu formam a base de seu universo romanesco.

Dalcídio Jurandir ainda não teve o reconhecimento merecido da crítica literária nacional, apesar do grande número de trabalhos realizados na região Norte sobre sua ficção e de suas conquistas em Prêmios nacionais como o promovido pelo jornal *Dom Casmurro* e pela *Editora Vecchi* em 1940 e o prêmio *Machado de Assis* promovido pela *Academia Brasileira de Letras* no ano de 1972. Ressalte-se também que estudiosos renomados da Literatura Brasileira oferecem apenas poucas linhas a seu respeito ou mesmo o desconhecem, como Alfredo Bosi (*História Concisa da Literatura Brasileira*, de 1981), Massaud Moisés (*História da Literatura Brasileira*, de 1993), Nelson Werneck Sodré (*História da Literatura Brasileira*, de 1988), Fábio Lucas (*O caráter social da literatura brasileira*, de 1970) e Adonias Filho (*Modernos ficcionistas brasileiros*, de 1965).³⁴

Em contraposição a essa postura de esquecimento da crítica, o próprio escritor amazônico reafirma em seus depoimentos o trabalho ficcional do romancista moderno, além de enfatizar a sua preocupação em compor a saga do *Extremo Norte*, sem rótulos, mas com a consciência literária de um ficcionista. Para ele (1996, p.28), a construção do *Ciclo do Extremo Norte*

vale como um depoimento, uma memória, uma denúncia, uma antecipação. Tentei captar o trivial, o não-heroico, o dia-a-dia da vida marajoara, vida que parece tão coisa nenhuma e, no entanto, tão de todo mundo. [...] Criei nela o meu universo, a terra encantada, e escrevi com prazer, candura e desencanto, com obstinação ingênua e saboroso desgosto, horas e horas vivi na mais divertida e amarga ilusão literária.

Seu posicionamento político-literário era explícito, mas sem os “ranços” de uma ficção direcionada ou doutrinária. Questionado por Eneida de Moraes se os seus romances sempre tomavam partido, ele responde (1996, p.33):

Meus romances, sim, tomam partido. Sou um pequeno escritor de escritos, indeclináveis compromissos. Estes me dão a liberdade, que necessito, pois

³⁴ Achei não oportuno transcrever as citações desses autores sobre a ficção de Dalcídio Jurandir, algo que já foi repetido em vários trabalhos sobre o autor. Nesse sentido, remeto ao trabalho do professor Paulo Nunes Aquonarrativa: *uma leitura de Chove nos campos de Cachoeira, de Dalcídio Jurandir* (1998). Quanto aos trabalhos mais atuais sobre o romancista, serão devidamente referidos no decorrer de minha explicação, pois não é intento desta pesquisa fazer uma cronologia descritiva.

ser um pouco livre é muito difícil. Minha visão do mundo não se inspira em Deus nem no Demônio nem no Bem nem no Mal mas nesta vida em movimento, em que há classes sociais em luta, etc. Precária e miúda, seja, mas me ajuda a ver homens, coisas, paixões, a História, o cotidiano anônimo, o efêmero, a eternidade...

A idéia de uma ficção não doutrinária para Dalcídio Jurandir parte do princípio de que é possível questionar as velhas e novas estruturas do capital, através de uma literatura lúcida e experimental como a de William Faulkner, James Joyce e Franz Kafka que segundo o escritor nortista representam “Três grandes políticos no romance moderno sob a absoluta aparência de artistas puros ou puros visionários” (*Asas da Palavra*, 1996, p.33).³⁵

Para se entender melhor essa relação entre “engajamento” e literatura é necessário discutir alguns aspectos do momento histórico em que surge a produção literária de Jurandir, para se ter uma visão mais ampla de como se processou nesse período a sua ligação com o *Partido Comunista Brasileiro* e as propostas do romance de 30.

Em seu livro *Marxismo, cultura e intelectuais no Brasil*, Antonio Rubim (1995, p.41) faz um retrospecto dos anos 30, demarcando a produção cultural, política e literária daquele momento histórico. Nesse sentido, o período representa uma abertura literária para escritores estrangeiros que mantinham um posicionamento político e social em suas obras. Além disso, alguns escritores e intelectuais brasileiros vão se alinhar a essa literatura de caráter social, unida aos novos rumos da literatura brasileira dos anos 30. A consequência disso é que a realidade nacional passa a ser um tema primordial da produção de intelectuais e artistas. É nesse período, segundo Rubim (1995, p.66), que o Partido Comunista vai receber a filiação de uma grande leva de artistas, como Oswald de Andrade, Patrícia Galvão, Eneida de Moraes, Jorge Amado, Edison Cordeiro, Raquel de Queiroz, Mário Schenberg e Portinari.

Segundo informações de Renard Perez (1971, p.118), no início dos anos 30, Dalcídio Jurandir – ainda em Belém – já ensaiava “algumas idéias de esquerda”.³⁶ Na verdade, poucos são os registros acerca desse momento da vida política do escritor, antes de

³⁵ Edílson Pantoja (2006, p.95), detecta a “influência” de Kafka e Dostoiévski na escritura dalcidiana. Entretanto, o estudioso deixa bem claro que Jurandir “não se rende passivamente à influência”. Além disso, em seu estudo sobre *Chove nos campos de Cachoeira* e outras obras do *Ciclo do Extremo Norte*, o mesmo estudioso faz uma longa e inovadora análise sobre o tema da “morte” e do “desamparo”, a partir de filósofos como Kant, Shopenhauer, entre outros.

³⁶ De Campos Ribeiro no livro *Gostosa Belém de Outrora*, em uma crônica intitulada “O incomparável Professor Berilo”, diz que no ano de 1923 conheceu Dalcídio Jurandir num grupo de moços que se reuniam numa associação literária na “Magno de Araújo”. Na crônica, o escritor (1966, p.116) diz que numa “tarde foi apresentado aos novos um caboclinho de ar ingênuo, meio bisonho que, meia hora após, dizendo seus versos ganhava a simpatia do nosso grupo. O rapaz tinha nome de gente do interior, viera de Cachoeira: Dalcídio. Aquele Dalcídio José Ramos Pereira seria, muitos anos depois, o consagrado romancista Dalcídio Jurandir...”.

viajar para o Rio de Janeiro e filiar-se formalmente ao Partido Comunista.³⁷ Entretanto, Perez (1971, p.119) informa que Jurandir

em 1935 – ‘ano do casamento e da Aliança Nacional Libertadora – toma parte ativa no movimento. Vai falar no Largo da Pólvora (Belém), sobe nos caixões de comício do subúrbio. Em 1936 é preso: ‘preso incomunicável, nunca ouvido’, sem que nem mesmo jornal lhe permitiam folhear. [...] Superada a fase mais aguda da situação política brasileira, nesse período, volta o escritor ao pequeno emprego burocrático. Mas logo vem surgindo a campanha contra o fascismo. Em 1937 é preso novamente – desta vez por três meses. Fica na cadeia de São José, num xadrez comum, onde nem verba sequer havia para a alimentação dos detidos.

Segundo outras informações históricas, nesse período, mais ou menos em 1931, o Estado do Pará tem como mandatários um Governador militar e o Coronel Landri Sales Gonçalves que comandava as “Forças Revolucionárias do Norte do País” (DULLES, 1977, p.373). Juntos eles baixaram uma ordem radical que “mandará passar pelas armas, em praça pública, todo aquele que, estrangeiro ou não, propalar ou der curso a boatos sobre assuntos de propaganda comunista, tentando assim enxovalhar os grandes e nobres princípios da Revolução Brasileira”.

Ainda de acordo com informações de Perez (1971, p.120), Dalcídio Jurandir viaja novamente para o Rio de Janeiro no ano de 1941. Daí em diante sua carreira como jornalista ganha um grande impulso, pois ele passa a colaborar em publicações importantes, como *Radical* e *Diretrizes*. Além de fazer reportagens, colabora também em publicações de cunho literário e refaz o livro *Marajó* lançado pela Editora José Olympio no ano de 1947.³⁸

Poucas são as informações que possam registrar o ano em que Dalcídio Jurandir se filiou ao PCB. Denis de Moraes (apud FURTADO, 2006, p.75) afirma que no ano de 1945 ele, “Graciliano Ramos, Jorge Amado, Astrojildo Pereira, Álvaro Moreyra, Abguar Bastos, Dionélio Machado, Caio Prado Júnior e outros” foram “agraciados” com a carteira do Partido. Como repórter, no ano de 1950, Jurandir viajou para o Rio Grande do Sul com o objetivo de fazer um levantamento sobre a luta operária nessa região do País, registros que inspiraram seu romance *Linha do Parque*, lançado em 1958, traduzido para o russo e o único não ambientado na Amazônia.

³⁷ O mesmo autor diz (1971, p.116) que, no ano de 1928, Dalcídio Jurandir embarcou para o Rio de Janeiro não ficando por lá muito tempo devido à precariedade econômica que vivenciou lavando pratos, voltando em seguida para o Norte.

³⁸ Dalcídio Jurandir também colaborou em jornais ligados à causa comunista como: *Imprensa Popular*, *Voz Operária*, *Paratodos* (PEREZ, 1971, p.120).

Assim como a de outros autores, a produção literária de Jurandir se confunde com sua atuação política no PCB, suas pesquisas de cunho etnológico³⁹ e a leitura de autores estrangeiros lançados no Brasil. Há certa divergência quando Fábio Lucas (1970, p.103) diz que esse contato dos escritores brasileiros com as novidades literárias vindas do estrangeiro fazia parte de um “mimetismo literário” em busca de uma “renovação” nas letras brasileiras a partir da leitura de obras de Freud⁴⁰, Joyce, Kafka, Truman Capote, Marcel Proust, Faulkner, além de linhas filosóficas como o Existencialismo. Em contraponto ao pensamento do autor, pode-se afirmar que essas leituras faziam parte de um projeto de ‘renovação’, mas não como uma dependência literária ao extremo, já que a partir da Antropofagia de Oswald de Andrade era possível reverter a idéia de cópia através da apropriação literária dos clássicos.⁴¹ Além disso, como ressalta Davi Arrigucci Jr. (1979, p.120), “Existe uma possibilidade grande de invenção mesmo quando um autor retoma um recurso criado por outro”. Ainda segundo o estudioso,

a contribuição decisiva de Henry James, Proust, Joyce, Virgínia Woolf e Kafka, por exemplo, tem sido aplicada não só com grande eficácia, mas também renovada, transformada inventivamente, por ficcionistas posteriores, da mesma forma que esses mesmos autores utilizaram, com grande margem de inovação, procedimentos alheios.

Por outro lado, nesse momento da história literária e social do Brasil, segundo João Luiz Lafetá (1974, p.17), discutia-se “a função da literatura, o papel do escritor, as ligações da ideologia com a arte”. Na literatura, os embates ideológicos e a consciência da luta de classe tornam-se alavancas capazes de denunciar as relações desiguais e as estruturas

³⁹ Em meu artigo *História e ficção em Dalcídio Jurandir* faço um estudo sobre dois textos raros que encontrei na Revista *Cultura Política*, em que Jurandir discorre sobre alguns aspectos da região do Marajó. Esses textos são páginas importantes da trajetória do escritor nortista que foram escritas no Rio de Janeiro e permanecem em grande parte, sem pesquisas que possibilitem uma visão mais ampla da produção e da carreira pessoal do autor. Essa revista circulou no período do *Estado Novo* no Brasil e segundo Ângela de Castro Gomes (1996, p.125), era uma realização de dois órgãos importantes do *Estado Novo*: o Ministério de Educação e Saúde (MES) e o Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP). Ao final do trabalho encontram-se as referências completas dos textos encontrados na Revista [esperando publicação].

⁴⁰ No caso específico de Freud, há que se levar consideração o seguinte comentário de Otto Maria Carpeaux (s.d., p.137): “Sem a psicanálise não haveria literatura moderna, embora a influência nem sempre seja direta e admitida (...) a psicanálise serviu de pretexto para falar de sexualidade com franqueza inédita, transformando-se completamente o aspecto da literatura universal”.

⁴¹ Machado de Assis (1953, p.148), com antecipação, engendrava um espírito de modernidade em que, não importando a temática, nacional ou não, o escritor tinha que ser um visionário de seu tempo histórico, aberto à “influência” dos clássicos como pesquisa estética; para ele: “Nem tudo tinham os antigos, nem tudo têm os modernos; com os haveres de uns e outros é que se enriquece o pecúlio comum”. Com propriedade Machado de Assis vislumbrava o que seria o “futuro” da literatura brasileira que, naquele momento, pecava por não ter uma crítica literária mais lúcida capaz de corrigir os excessos e os deslizes da língua.

antigas do latifúndio no Brasil. Ao se referir à postura dos intelectuais brasileiros diante dos problemas sociais do País, Rubim (1995, p.101) enfatiza que o escritor

frente aos problemas de seu tempo e lugar; o engajamento (e por vezes a simpatia) as lutas político-sociais de sua época; a atenção com o povo, os aspectos da sua vida e cultura; o caráter nacional assumido e – talvez uma das poucas exigências estéticas – uma atitude realista, junto a outros elementos subsidiários, conformam o modelo de cultura e de arte construído historicamente pelo PC, que educa seus militantes e delimita os contornos de seu universo cultural.

Apesar de uma possível influência do PCB sobre as produções literárias do período, essa “intervenção” não afetou completamente a ficção dalcidiana – com a exceção do romance *Linha do Parque* – pois, longe de negar o seu posicionamento ideológico, Jurandir não abdicava, sobretudo, da idéia de renovação estética do romance modernista.

De acordo com Antonio Candido (1967, p.145), a produção literária do “entre-guerras” é um período em que a prosa se liberta e denuncia os “dramas contidos em aspectos característicos do país: decadência da aristocracia rural e formação do proletariado”, na figura de José Lins do Rego e outros. Além disso, o estudioso ressalta que tal abordagem é determinante para o “caráter do movimento dessa fase do romance, que aparece como instrumento de pesquisa humana e social, no centro de um dos maiores sopros de radicalismo da nossa história”. Esse projeto ideológico do romance de 30, segundo Lafetá (1974, p.18), representava a possibilidade de uma revisão estrutural das relações de classe, fazendo com que o artista questionasse as desigualdades entre campo e cidade. Por outro lado, o romance desse período estava em constante mutação, o que afetava, em primeiro plano, a visão academicista das questões sociais, conduzindo os romances para um aprofundamento “desmascarador da linguagem tradicional” (LAFETÁ, 1974, p.13).

No tocante a essas mudanças em relação ao papel da ficção e do artista, Dalcídio Jurandir aprimora sua escritura a partir de uma “tensão contínua” entre “heróis agônicos” e estruturas sociais decadentes, como projeção das “dores universais humanas” (FURTADO, 2004, p.102). Essa universalidade da escritura dalcidiana tem como base uma união harmônica entre o caráter ideológico do romance de 30 e a “herança” da tradição literária amazônica, brasileira e europeia. Como afirma Marlí Furtado (2004, p.13),

as técnicas de criação literária, aliás, também fator distintivo dos bons autores de após 30, sobrepõem Dalcídio Jurandir em seu contexto de

lançamento, reforçando-lhe o espírito de época, já que a estética vigente trazia à tona um romance renovado, pois já assimilara o de melhor apregoado pelos áureos anos 20.

Assim, é possível concordar com a autora quando ela entende que a ficção de Dalcídio Jurandir, mesmo trazendo um caráter ideológico marcante, oscila dentro do chamado romance de 30 no que diz respeito ao âmbito estético de suas obras. O olhar da crítica historicista e dos autores que foram citados no início deste capítulo rechaçou em grande parte a articulação estética das escrituras do *Ciclo do Extremo Norte*, limitando-as ao contexto histórico político da primeira metade do século XX, principalmente do romance *Marajó*, que, inegavelmente, demonstra uma “pesquisa” bem vasta sobre a Amazônia.

2.3 - *Marajó*: Círculo de uma Tra[d]ição

“Vão para os seus lugares!”, gritou a Rainha com uma voz de trovão, e todos começaram a correr em todas as direções, tropeçando uns nos outros. Entretanto, conseguiram se posicionar num ou dois minutos, e o jogo começou.

Lewis Carroll – *Alice no país das maravilhas*

Neste capítulo, faz-se um retrospecto crítico sobre o romance *Marajó*. Assim, abordam-se algumas informações mais imediatas sobre a obra para, em seguida, “demarcar” algumas “nuances” da sua estrutura narrativa e estética. Quanto à análise literária da obra referida, um direcionamento foi de grande valia: procurar o máximo possível não ver o romance preso a uma “estrutura”, mas como *obra aberta* a possibilidades interpretativas – eco constante em toda minha análise. Nesse sentido, vale destacar um pressuposto importante ensinado por Roland Barthes (1992, p.37) em *S/Z*, quando o teórico critica o olhar direcionador e único em relação à escritura literária, ao afirmar

que, à força de ascese, certos budistas conseguem ver uma paisagem inteira em uma fava. Este teria sido o sonho dos primeiros analistas da narrativa: ver todas as narrativas do mundo (há tantas, e tantas houve) em uma única estrutura: vamos extrair de cada conto seu modelo, pensavam em seguida, desses modelos faremos uma grande estrutura narrativa, que então derramaremos (para verificação) sobre qualquer narrativa: tarefa exaustiva (*Ciência com paciência, o suplício é certo*) e, no fundo, indesejável, pois o texto perde, dessa forma, sua diferença.

A partir desse pressuposto, notei que o jogo da diferença em *Marajó* se constitui como aquilo que Silviano Santiago (1978, p.28) denominou de *entre-lugar*, em que acontece uma intermediação entre o popular e o universal, “entre a submissão ao código e a agressão, entre a obediência e a rebelião, entre a assimilação e a expressão”; marcas relevantes que compõe a escritura do romance dalcidiano.

Em primeiro lugar, antes do título, *Marajó*, o romance foi chamado de *Missunga*. Sem o conhecimento de Dalcídio Jurandir – que adotou no Concurso da Editora Vecchi o pseudônimo de *Jagarajó* –, o livro foi enviado por Maciel Filho e Abguar Bastos ao referido Concurso literário, ficando em terceiro lugar, empatado com outro romance concorrente, e atrás de *Chove nos campos de Cachoeira*, o romance vencedor, e de *Ciranda, de Clovis Ramallete, segundo colocado* (ABREU, 1939, p.3). Sua publicação veio em 1947, pela editora José Olympio, já com o título *Marajó* e como segundo romance da seqüência do *Ciclo do Extremo Norte*, ganhando elogios de intelectuais como Sérgio Milliet, que ressaltou a ousadia e o melhor acabamento estético paradoxal do livro que unia o “deserto do lodo, do calor deliquiescente” (apud VIDAL, 2001, p.16).

Considerando as transformações do romance moderno, no Ocidente, principalmente a partir da publicação de *Ulisses* de James Joyce em 1922, e no Brasil, a partir também da publicação de *Memórias Sentimentais de João Miramar* (1924), *Serafim Ponte Grande* (1933), ambos de Oswald de Andrade e de *Macunaíma* (1928), de Mário de Andrade, *Marajó* apresenta uma série de rupturas que começa pelo tempo, passa pela configuração do espaço, pela articulação da linguagem e pela composição dos personagens. O romance *Marajó* aglutina esses elementos em um processo que não permite um natural “desvendamento” das possibilidades múltiplas de significação. Desse modo, entende-se que o romance de Dalcídio Jurandir se projeta como escritura “movediça”, na qual as “vozes” textuais se duplicam criando uma narrativa plural e ambígua a partir de seus “pontos de fuga” que vão da tradição oral à incorporação de escrituras clássicas do cânone literário. Segundo esse ponto de vista, o romance *Marajó* é, sobretudo, uma escritura “diferencial”; tomando de empréstimo as palavras de Barthes (1992, p.37) em *S/Z*.⁴² A composição narrativa da obra “se

⁴² Evando Nascimento (2002, p.140) explica com maestria o jogo estabelecido entre *S/Z* no estudo de Barthes sobre a novela *Sarrasine*. Segundo o estudioso, “Como imagem e reflexo num espelho deformador, *S* e *Z* são o emblema de uma inversão vetorial e de uma passagem contínua de um lado a outro – sumo paradoxo de limites que se desdobram”.

articula no infinito dos textos, das linguagens, dos sistemas: uma diferença à qual cada texto retorna”.⁴³

Em uma análise “panorâmica” de sua “estrutura”, é possível notar que *Marajó* se alinha a uma proposta de construção ficcional que rompe com determinadas “regras” ou com os padrões normais de formatação que visam a “informar” o leitor dos pormenores do texto e das células dramáticas. Por esse ponto de vista, cabe ao leitor “acostumar” os olhos diante das quebras do discurso no romance que flui do discurso direto ao indireto e ao monólogo sem indicações prévias do narrador. Na escritura de *Marajó*, o narrador perde parcialmente sua autonomia quando permite a inserção de outras vozes. Nesse sentido, não há uma rígida preocupação em explicar a trama do romance, a partir de demarcações precisas e descritivas sobre tempo e espaço.

O tempo, por exemplo, aparece na obra como dissolução, “desalento” e como “um tempo morto”, marcado por “antigas folhinhas” em que passeiam “as aranhas e as osgas tão tranqüilas e íntimas, como pessoas da família” (M, p.10). A angústia – do leitor e mesmo do narrador – diante da “indolência” do tempo é a impossibilidade de “desfolhar os dias”, “soltar o tempo”; pois o tempo é sempre um “devir” de mortes sucessivas, que se acumulam na obra e seguem naturalmente seu fluxo de dissolução, oscilando entre um passado “morto” e um presente sem perspectivas. Essa marca temporal da ficção dalcidiana foi anotada por Pedro Maligo (1992, p.50), que a entende como parte da angústia e introspecção das personagens e como “realidade defunta”.

A linha que demarca as diferenças entre tempo e espaço, na verdade, é tênue em *Marajó*; eles se interpenetram de forma cinematográfica em que o narrador nem sempre comanda a inércia do “rio parado” e a lassidão das coisas. O espaço, desse modo, se configura como ruína, de engenhos esquecidos, aspecto analisado por Marlí Furtado em sua tese sobre as “ruínas” e o “universo derruído” na escritura dalcidiana.⁴⁴

Segundo Anatol Rosenfeld (1973, p.80), ao se referir à abrangência do romance moderno e às várias modificações que esse gênero sofreu, destaca

uma modificação análoga à da pintura moderna, modificação que parece ser essencial à estrutura do modernismo. À eliminação do espaço, ou da ilusão do espaço, parece corresponder no romance a da sucessão temporal. A

⁴³ Parafrazeando Roland Barthes (2004, p.62), no famoso ensaio *A Morte do autor*, “sabemos agora que um texto não é feito de uma linha de palavras a produzir um sentido único, de certa maneira teológico (que seria a ‘mensagem’ do Autor-Deus), mas um espaço de dimensões múltiplas, onde se casam e se contestam escrituras variadas, das quais nenhuma é original: o texto é um tecido de citações, saídas dos mil focos da cultura”.

⁴⁴ Esse ponto de vista defendido não leva em consideração o fato de o romance ter algumas indicações ou nomes de lugares que geograficamente fazem parte da região do Marajó.

cronologia, a continuidade temporal foram abaladas, 'os relógios foram destruídos'. O romance moderno nasceu no momento em que Proust, Joyce, Gide, Faulkner começam a desfazer a ordem cronológica, fundindo passado, presente e futuro.

Essas transformações estruturais do tempo e do espaço no romance moderno dialogam com a proposta de Dalcídio Jurandir em criar uma ficção lúcida sem as imposições da mimese em que o tempo fornece a medida das dores universais das personagens. Maligo (1992, p.52) afirma que essa própria oscilação temporal na ficção de Jurandir ativa imagens de um “tempo perdido” diante da crua realidade do presente, algo que

constitui um dos principais artifícios usados por Jurandir na criação da tensão que permeia seus textos, nos quais a psique individual e a história social combinam-se para resultar num sentimento de desconforto, ou no *gauchisme* de uma personagem diante da dura realidade social.

As palavras finais do estudioso são oportunas para “compreender” a trajetória de alguns personagens de *Marajó* frente à “dura realidade social” em que vivem. Portanto, o tempo e o espaço da obra apresentam oscilações diferenciais, assim como a composição das personagens que, intertextualmente, se aproximam de outros personagens que figuram em textos de origem popular ou em escrituras basilares do cânone ocidental como será visto em seguida. Nesse sentido, o trajeto analítico a ser seguido permite apontar, nos personagens do romance de Dalcídio Jurandir, *rastros* intertextuais que os aproximam em vários pontos de figuras marcantes da tradição mitológica, oral e literária.

3 - A TRA[D]IÇÃO E O “KLAMM” DOS COUTINHOS

3.1 – Coutinho, o Incesto e o Centauro

O argumento do Rei era que tudo o que tinha cabeça podia ser decapitado, e que não deviam falar tolices.

Durante todo o jogo, a Rainha nunca parava de brigar com os outros jogadores, gritando “Cortem a cabeça dele!” ou “Cortem a cabeça dela!”

Lewis Carroll – *Alice no país das maravilhas*

Dentro dos estudos da literatura comparada, as recorrências de tipos lendários, maravilhosos, heróis míticos e populares e de temas universais podem ser estudados a partir do fenômeno de migração, em que esses elementos ressurgem na literatura de outros países. Essa importante área de estudos pretendia, anteriormente, apenas entender como aconteciam essas migrações para um outro contexto literário. Porém, com o avanço dos estudos comparativos, criou-se uma outra atitude diante dos textos, já que o método anterior se preocupava apenas em detectar a influência e suas fontes (WARREN; WELLEK, 1971, p.54). Atualmente, compara-se com o objetivo de encontrar aproximações entre as escrituras, mas, sobretudo, diferenças marcantes ou como um texto posterior retoma de maneira criativa um texto anterior. Em *Marajó*, há um constante movimento de temas que se entrelaçam com a trajetória dos personagens e que podem ser analisados comparativamente para se entender como se processa o jogo diferencial no romance.

Sobre o caráter da escritura literária enquanto “jogo”, recorre-se aqui aos estudos de Jacques Derrida (2004, p.8) sobre o assunto, pois, segundo ele, “o advento da escritura é o advento do jogo”; a partir desse prisma, a obra literária é uma abertura e não um fechamento interpretativo, que, segundo o teórico da *desconstrução*, arrasta “consigo todos os significados”.⁴⁵ Ainda no tocante à escritura-jogo, Derrida afirma que o texto “desdobra-se *em si mesmo*”, isto é, “o reflexo, a imagem, o duplo desdobra o que ele reduplica. A imagem da especulação torna-se diferença” (op. cit. 2004, p.45). Em relação à escritura-jogo do romance dalcidiano, nota-se um aparente fechamento, levando em consideração que os temas do incesto e do pai despótico são aqueles que mais chamam a atenção, nas figuras de Coronel Coutinho e Missunga. No entanto, essa constatação não é redutora, pois a sua escritura permite outras possibilidades interpretativas que dialogam com a tradição mitológica e

⁴⁵ A proposição de Derrida está em compasso com colocações de outro teórico que está subjacente em grande parte de minhas análises, Roland Barthes, especialmente no que tange à pluralidade da escritura e da proposição do jogo, da “trapaça”, conforme se lê em sua *Aula* (1978, p.16).

literária da Antigüidade, entre outros *agenciamentos*.⁴⁶

Seguindo o roteiro de *Marajó*, para um relativo entendimento do enredo, é possível demarcar dois grupos de personagens em que figuram a família e a tradição monárquica dos Coutinhos e de outro uma leva de “personagens-gauches” que se espalham pelas terras dominadas pela oligarquia local. Ficcionalmente, esse latifúndio que tem como “centro” a região de Paricatuba, espécie de *Castelo* kafkiano, é um grande império que avança na tentativa de anexar outros espaços em que habitam aqueles que se opõem a esse processo de expansão.⁴⁷ Isso se perpetua de geração em geração, mantendo intactas velhas estruturas de opressão e despotismo regidas pelo Coronel Coutinho. Este personagem, conforme a tradição do sistema latifundiário herda de seu pai uma vasta propriedade em que dá continuidade ao processo de controle e de opressão das classes menores.

Para iniciar a abordagem crítica, começo por uma consideração de Stuart Hall (2001, p.50) em seu estudo sobre as “comunidades imaginadas”, quando o estudioso diz que “uma cultura nacional é um discurso – um modo de construir sentidos que influencia e organiza tanto nossas ações quanto a concepção que temos de nós mesmos”. O discurso de Coutinho no romance confirma essa manutenção do poder na região, capaz de conformar as ações humanas a um sistema formado pela continuidade de uma tradição familiar. Dentro dessa situação de domínio, o poder se alinha ao discurso da arrogância, tornando-se, desse modo, um objeto ideológico. A continuidade familiar dos Coutinhos constrói e organiza o modo de existência dentro da ordem criada a partir dessa repetição e desse discurso.

Portanto, o sentido da “herança” no romance significa manter intactas as estruturas e os mecanismos que fortificam o poder de mando dos Coutinhos. Por uma ótica barthesiana (1992, p.12), pode-se dizer que o discurso de poder é contínuo e, ao mesmo tempo, “perpétuo no tempo histórico: expulso, extenuado aqui, ele reaparece ali; nunca perece; façam uma revolução para destruí-lo, ele vai imediatamente reviver, re-germinar no

⁴⁶ “Num livro, como em qualquer coisa, há linhas de articulação ou segmentaridade, estratos, territorialidades, ma também linhas de fuga, movimentos de desterritorialização e desestratificação. As velocidades comparadas de escoamento, conforme estas linhas, acarretam fenômenos de retardamento relativo, de viscosidade ou, ao contrário, de precipitação e ruptura. Tudo isto, as linhas e as velocidades mensuráveis, constitui um *agenciamento*” (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p.11-2).

⁴⁷ Note-se uma ressonância kafkiana importante em *Marajó*, a partir de um intertexto com *O Castelo* do referido autor, no tocante a descrição de um espaço que representa a imagem de um poder estabelecido a partir de um centro. Em *Marajó* o poder centraliza-se na *Casa-Grande*, já em Kafka o “Castelo” ganha imponência e respeito aos olhos dos subordinados que vivem sob a égide de Klammm e do conde Westwest, senhor desse espaço: “Agora podia ver o Castelo lá em cima, claramente definido no ar esplêndido, seus contornos tornados ainda mais definidos pela camada fina de neve que cobria tudo” (KAFKA, 2003, p.16). As aproximações entre as duas obras vão muito além de “semelhanças” espaciais, pois em Dalcídio Jurandir e Kafka é possível notar, pela voz de alguns personagens, o discurso de poder que centraliza e ratificam a “ordem”, a “autoridade de controle” e a obediência às “leis”.

novo estado de coisas”. A afirmação do teórico francês sobre o sentido do poder vem ao encontro do romance em questão, se for considerado o aspecto ideológico deste. A descrição que o narrador faz da organização construída pela tradição latifundiária em que aquele “era um mundo à parte, privado, lhes pertencia totalmente” (M, p.28), demonstra que existem, na verdade, *poderes*⁴⁸, que se articulam sob um poder maior representado pela tradição do colonizador e pela herança patriarcal. Gilberto Freyre (1980, p436), ao analisar as estruturas coloniais, faz referência a uma tradição de linhagem registrada na formação cultural, política e econômica do Brasil, desde o início da ocupação européia. Segundo ele, quando os senhores de terras sentiam “aproximar-se à (sic) morte, pensavam [...] nos seus bens e escravos em relação com os filhos legítimos seus descendentes; os testamentos acusavam a preocupação econômica de perpetuidade patriarcal através de descendentes legítimos”.

Diante disso, o sistema latifundiário regido pelos Coutinhos pode ser entendido a partir do que Eric Hobsbawm (1984, p.9) chama de “Tradição inventada”, isto é “um conjunto de práticas..., de natureza ritual ou simbólica, que buscam inculcar certos valores e normas de comportamento através da repetição, a qual, automaticamente, implica continuidade com um passado histórico adequado”. No romance, a imagem da *Casa-Grande* tem uma relação estreita com essa continuidade “inventada”. Sua descrição re-constrói um “cenário” que representa, também, a extensão do poder dos Coutinhos e a continuação do velho sistema patriarcal:

Aquela casa-grande, de azulejos, os pesados candeeiros, as malas como arcas no corredor, a gorda varanda patriarcal, lhe davam conforto e inveja. Esquecia o pôquer e o relancinho dos navios e barracões do Baixo Amazonas. Na sombria sala de visitas onde se ostentam graves cadeiras antigas, a vasta escrivaninha de mogno, gostava de folhear coleções e coleções de revistas e jornais desarrumados diante do gramofone, a ruma alta dos discos, consolos poeirentos, armários atulhados de almanaques, callhamaços e baratas. Entre as fotografias de Pedro II e dum reproduutor puro sangue Zebu — Coronel fora o introdutor do Zebu nos campos do Arari — a do Conselheiro Rui Barbosa. Num consolo a um canto, o retrato do pai do Coronel Coutinho, de corpo inteiro e o maciço bigode monárquico. Em torno de tão cordial café, Lafaiete teve melhor contato com as idéias do Coronel sobre a política, o poderio da Esquadra Inglesa, as vantagens da imigração japonesa, a história dos Papas, o saio dos escoceses, a decadência do turfe no Pará e o tratamento das hemorróidas de que Coronel sofria (M, p.137).⁴⁹

⁴⁸ Nesse sentido, há que se lembrar outra assertiva de Barthes (1978, p.11) a respeito da pluralidade do poder: “Meu nome é Legião”.

⁴⁹ Ver anteriormente - nota 37 - a comparação que estabeleço entre o “latifúndio” e o espaço do “Castelo” do romance de Kafka. A partir desse momento, todas as referências sobre o romance *Marajó* vêm antecedidas da sigla M, acompanhada do número da página.

Na fabulação do romance, Coutinho é o legítimo representante dessa continuidade. Na citação, as fotografias de D. Pedro II e Rui Barbosa e a poeira entre os objetos projeta a imagem desse tempo antigo, em que a monarquia exercia seu poder na figura do rei e na figura de coronéis. Note-se, além disso, um certo ar de erudição do Coronel, pela presença de coleções de revistas, discos, almanaques e do gramofone.⁵⁰

Coutinho mantém a aparência de homem bem casado na companhia da esposa D. Branca, e, juntos, têm apenas um herdeiro, o jovem Missunga, que, ao final do romance, torna-se o novo “coronel” após a morte do pai. D. Branca aparece no romance a partir das lembranças do filho e o acompanha nos momentos em que o herói busca um certo alento no passado. No entanto, não se percebe qualquer descrição física da personagem; sabe-se apenas que ela se coloca como madrinha dos pobres de Paricatuba, visitando doentes, criando trabalhos comunitários, envolvendo atividades manuais nos espaços livres da fazenda de seu marido. Após a sua morte, Coutinho a substitui por Ermelinda, uma personagem que só aparentemente faz seu papel de esposa e, no romance, é a única que realmente afeta a estrutura emocional de Coutinho, traindo-o com Nelsinho, sobrinho do Coronel. Se for observado com cautela o nome da personagem, a sua raiz [Erme] tem uma aproximação sonora com [hERMEs], o “Guardião dos caminhos”, divindade que furtou o rebanho de Apolo e “símbolo de tudo quando implica em astúcia, ardil e trapaça: é um verdadeiro *trickster*, um trapaceiro, um velhaco” (BRANDÃO, 2000, p.549).⁵¹ Comparativamente, a personagem dalcidiana também é astuta, pois ela convence Coutinho a matar o marido dela, Josias das Mercês, para, em seguida usurpar uma parcela dos bens do próprio Coronel.⁵²

⁵⁰ Ressalta-se, no entanto, que essas demarcações históricas não procuram conferir ao texto dalcidiano o *status* de retratação da história. Desse modo, as palavras de Luiz Costa Lima (1896, p.195) são oportunas: “Com efeito, em vez de anulado ou esquecido, o plano da realidade penetra no jogo ficcional, apresentando-se como seu desdobramento *desejado*”. Roland Barthes, em sua *Aula*, afirma que essa é a “segunda força da literatura”. Segundo o teórico (1997, p.23), “a literatura é categoricamente realista, na medida em que ela tem o real por objeto do desejo; e direi agora, sem se contradizer, porque emprego a palavra em sua acepção familiar, que ela é também obstinadamente: irrealista; ela acredita sensato o desejo do impossível”.

⁵¹ Os primeiros estudiosos que relacionam os personagens dalcidianos às figuras da mitologia grega são: a Professora Enilda Tereza Newman Alves, em sua dissertação intitulada *Marinatambalo: construindo o mundo amazônico com apenas três casas e um rio* (1984); José Arthur Bogéa e Marlí Furtado. Em seu importante livro *Bandolim do Diabo* (2003, p.45), Bogéa chama a personagem Andreza, recorrente em várias obras do *Ciclo* de “pequena Antígone”, pois ela procura “pelos ossos do irmão”, crescendo, desse modo, “como trágica”. Em *Três Casas e Um Rio*, Furtado (2003, p.135) detecta no romance as figuras mitológicas de “Dionísio”, “Teseu” e “Diana”.

⁵² Essa possibilidade de “jogar” com o nome das personagens a partir do que Derrida (2004, p.113) chama de “cadeia de diferenças” é totalmente viável, já que segundo ele “o nome, em singular o nome próprio, está sempre preso numa cadeia ou um sistema de diferenças. Somente se torna denominação na medida em que se pode inscrever numa figuração. O próprio do nome não escapa ao espaçamento, quer seja ligado por sua origem a representações de coisas no espaço ou permaneça preso num sistema de diferenças fônicas ou de classificação social”. As considerações de Derrida sobre a escritura-jogo também são enfocadas por Barthes. Segundo o estudioso (2004, p.29), “Abrir o texto, propor o sistema de sua leitura, não é apenas pedir e mostrar que podemos

Ao lado do Coronel Coutinho, figuram outros personagens com *poderes* menores, mas que contribuem para a manutenção e a ordem dentro do latifúndio. Entre eles destaca-se Manuel Raimundo, administrador das fazendas e Lafaiete, um tabelião responsável pelas falsas escrituras que dão suporte à grilagem de terras para aumentar as posses de seu patrão. Salles (1992, p.378) afirma que Lafaiete “é uma espécie de ‘secretário’ do ‘rei’: forja os papéis que a burocracia oficial institui como diplomas legais. Íntimo do ‘rei’, conhece e sacraliza toda a podridão do regime”. Com este, em momentos de “cordialidade”, Coutinho sente prazer em contar a história de sua linhagem e o exemplo de seu pai (Coronel Joaquim Álvares Coutinho), representante do poder monárquico:

— Meu pai — dizia Coronel — foi homem da monarquia. Meu avô português da gema. Não da leva dos emigrantes dos Açores, na maior parte, moedeiros falsos e facínoras. Meu avô veio com a tradição do Rei e da Corte. Um alfacinha. Eu também leio, seu Lafaiete. Tenho todo o Rocha Pombo nesta estante. Para que é que assino jornais, revistas, compro livros e senhores livros? Meu avô domou índios. Índios não prestavam? Corrija-se! Lutou com os cabanos, essa página negra da história paraense... (M, p.137)

Nesse contexto, seu subordinado, frente ao discurso do patrão, representa, precisamente, o retrato do “homem cordial” anotado por Sérgio Buarque de Holanda em *Raízes do Brasil*. Segundo ele (1995, p.146), trata-se de uma imagem que “permanece ativa e fecunda a influência ancestral dos padrões de convívio humano, informados no meio rural e patriarcal”.

No romance, uma das maneiras de ampliar o poder sobre a região do Marajó se faz pela anexação de pequenos espaços de terra às fazendas, multiplicando com isso o poder e o número de vítimas, como Tenório, por exemplo. De acordo com o enredo, o pai de Tenório morre cheio de dívidas, motivo que leva Coutinho a se apossar de suas terras, causando a ruína da família do personagem que vê então sua mulher morrer louca e sua filha desonrada, doente e, em seguida, “podre”, morta.⁵³

interpretá-lo livremente; é principalmente, e muito mais radicalmente, levar a reconhecer que não há verdade objetiva ou subjetiva da leitura, mas apenas verdade lúdica; e, ainda mais, o jogo não deve ser entendido como uma distração, mas como um trabalho – do qual, entretanto, se houvesse evaporado qualquer padecimento: ler é fazer o nosso corpo trabalhar (sabe-se desde a psicanálise que o corpo excede em muito nossa memória e nossa consciência) ao apelo dos signos do texto, de todas as linguagens que o atravessam e que formam como que a profundidade das frases”. Esse procedimento palavra-jogo será retomado em outros momentos do trabalho sempre que as possibilidades gráficas permitirem. Pode-se considerar que a escritura dalcidiana, como demonstro em outros capítulos, funda uma autêntica poética dos “Nomes”; tal perspectiva, do estudo dos nomes, parte de uma análise feita por Roland Barthes (2000, p.150) no tocante à escritura de Marcel Proust.

⁵³ É interessante assinalar que a loucura é um tema recorrente em *Marajó*, pois surge no romance por meio de personagens que vivem à margem, como os exemplos de Nhá Leonardina (personagem que será estudada em

A trajetória desse personagem traça uma célula dramática importante no romance, pois ele acredita nos poderes de *Santo Ivo* e carrega a esperança de ter de volta suas terras, reaver seu passado, o que no romance não se concretiza. A procura da *Cabeça de Santo Ivo* – advogado das cabeças – e seu achado, na crença do personagem, representam algum sentido de justiça, já que, segundo a história, “Santo Ivo, que sabia o paradeiro do Cristo, não quis denunciá-lo aos seus perseguidores e por isso o degolaram. A imagem era a cabeça do mártir degolado” (M, p.90). Em uma correspondência com a mitologia grega, a cabeça degolada de Santo Ivo encontra um paralelo com a cabeça da Medusa, que foi decapitada por ter ousado competir em beleza com Atena, deusa da inteligência. Em outra versão, Atena puniu Medusa por esta ter sido violada por Posídon: como pena a deusa “eriquou-lhe a cabeça de serpentes e transformou-a em Górgona” (BRANDÃO, 2000, p.471). Nos dois casos, tanto Santo Ivo quanto Medusa foram punidos por terem cometido uma falta, o que, nos estudos de mitologia, aponta para a noção de interdito. Além disso, em *Marajó*, Tenório acredita que a cabeça de Santo Ivo tem poderes sagrados, assim como a cabeça da “Medusa”, que foi usada no escudo de Atena para transformar seus inimigos em pedra. No romance de Dalcídio Jurandir, a cabeça de Santo Ivo é usada no centro de uma toalha, representando o poder da cabeça do Santo: “a ponta da bandeira enfeitada de pena de garça e raja-rabo de camaleão. Manuel Rodrigues tirava da baúta a toalha que tinha no centro o desenho da Cabeça e forrava a mesa em torno da qual e perante Santo Ivo (a Cabeça pesava como se fosse o corpo inteiro) podiam cantar a folia”. (Grifo meu)

Em uma análise psicanalítica, Freud (1969, p.329) associa a decapitação à castração, isto é, “um terror de castração ligado à visão de alguma coisa”. Não por coincidência, Tenório tem os órgãos sexuais mutilados após uma queda sobre um terçado, deixando à mostra o que Missunga chamou de “obsceno” (M, p.153). Se, como acredita Freud (1969, p.330), mostrar os órgãos sexuais é um ato de defesa diante do inimigo, Tenório demonstra diante de Missunga sua fraqueza e “impotência” que, simbolicamente, representam a sua miséria diante daquele, cujo pai o desapossou de suas terras. Dessa forma, a busca pela cabeça de Santo Ivo é a projeção da reparação da castração do próprio Tenório.

Voltando à análise de Coutinho, raras são as descrições que aparecem em relação a sua figura. Nota-se, no entanto, que se trata de um homem de meia idade, gordo, com

outro capítulo) e mesmo Guíta, enganada por Missunga e morta num ato de desvario. Nesse sentido, é interessante demarcar, com Michel Foucault (2002, p.19), que “a segregação da loucura” é um dos grandes sistemas de exclusão.

bigode, cabelos grisalhos, ventre sempre “volumoso” e de sexualidade ativa.⁵⁴ Na verdade, seus traços mais evidentes ressaltam sua virilidade que no contexto social da região está associada à manutenção de seu poder sobre as “mulheres-novilhas” do Marajó, em sua maioria, filhas não registradas e vítimas da opressão e do incesto.⁵⁵ O próprio nome do Coronel, em que podemos vislumbrar uma analogia sonora entre [COuTInhO/COITO], faz jus a sua figura.

Na trama do romance, o Coronel é considerado o “senhor do falo”. Na Grécia Antiga o *falo* tinha uma proximidade com o sagrado e significava “fertilidade”, “sorte” e “felicidade” (FUNARI, 2003, p.320). Tal significação se atualiza em *Marajó*, pois Coutinho representa o “ganhão feliz”, bem sucedido (sorte) e senhor de muitos filhos (fertilidade). Todavia é preciso fazer um contraponto importante ao esclarecer que o *falo* é, sobretudo, uma *representação* simbólica e significante de um desejo sempre insatisfeito que, de certa forma, também encontra um parâmetro com a representação de poder e com o desejo irrefreável do Coronel Coutinho.

Vários comentários na região ressaltam seu vigor sexual e a sua astúcia para aliciar as meninas que vivem em seus domínios. Comparativamente, essa astúcia de Coutinho se aproxima dos dotes de sedução de “Don Juan”, personagem lendário que, segundo Renato Mezan (1993, p.23), “é um ser do instante, não da continuidade” e que visa, sobretudo, “instantes de gozo” e de “caça”. Nessa busca “donjuanesca” de Coutinho, as satisfações do personagem não encontram limites e nem podem ser refreadas, já que a autoridade outorgada a ele, ratifica seu comportamento sexual.

Audemaro Taranto Goulart (2004, p.2), por outro lado, analisa a figura de Coutinho como uma espécie de “pai despótico” ou, como entende Salles (1992, p.370), “um ‘rei’, como nos contos populares”. Esse poder de Coutinho sobre suas “novilhas” – é dessa maneira que ele nomeia as mulheres de sua propriedade – é exercido na tentativa de demarcar o seu território sexual na região, pois isso é evidente nas palavras do narrador: “Coronel dizia aos amigos em Belém que sabia povoar os seus matos, cruzar o seu fidalgo sangue português

⁵⁴ A descrição física do Coronel Coutinho, personagem dalcidiano, remete a imagem de “Klamm”, personagem kafkiano, senhor de várias mulheres que habitam nos arredores do *Castelo*: “Um homem de meia estatura, gordo e pesado. Seu rosto era ainda liso, mas as faces estavam em tanto balofas pela idade. O bigode preto tinha pontas compridas, os olhos estavam ocultos atrás de um *pince-nez* resplandecente, pousado obliquamente” (KAFKA, 2003, p.56-7).

⁵⁵ Ao analisar o poder fálocrático na antigüidade, Pedro Funari (2003, p.321) afirma que: “Algumas divindades aparecem associadas ao falo, especialmente Mercúrio, mas mais comumente eram representados os deuses diretamente ligados à fertilidade. Pã ou Fauno era mostrado em terracota com falo exagerado, ou, como no famoso tripé de bronze de Pompéia, sua figura era duplicada ou triplicada. Príapo, o deus fálico por excelência, estava presente nas pinturas parietais eruditas, bem como na Casa dos Vettii, em Pompéia, ou em estatuetas de bronze ou de terracota”.

com o das índias, encher a terra de povo com a marca dos Coutinhos. De que serviam as vacas e as mulheres senão para aumentar os rebanhos?” (M, p.28).

Sob a “capa” de padrinho, ele busca apenas aumentar seus “rebanhos” e manter firme a ordem patriarcal e totêmica em que apenas ele pode “usufruir” das mulheres que estão em seus domínios.⁵⁶ Ciente dos compromissos de sua linhagem branca, o desejo principal de Coutinho é dar continuidade ao nome e à tradição familiar. Para isso, coloca todas suas esperanças em Missunga, seu único filho do casamento e registrado oficialmente. O jovem estuda para tornar-se doutor, mas não leva a sério os seus estudos. Daí seu pai chegar a se preocupar em relação ao destino de suas posses diante da apatia do filho.

3.2 – Missunga, Ulisses e a Omissão

E perto do Rei estava o Coelho Branco, com uma trombeta numa das mãos e um rolo de pergaminho na outra.

Lewis Carroll – *Alice no país das maravilhas*

Em sua definição sobre as dimensões do “espaço textual”, Kristeva (1974, p.63), a partir dos estudos de Bakhtine, chama a atenção para três elementos importantes que se articulam em uma escritura literária; a saber: “o sujeito da escritura, o destinatário e os textos exteriores (três elementos em diálogo)”. Citando ainda a autora, pode-se ler estes três elementos numa dimensão horizontal, que une o sujeito e o destinatário enquanto discurso, e numa dimensão vertical, em que é possível um diálogo com textos anteriores (*diálogo* e *ambivalência*). Nesse processo, esses elementos se aglutinam para demonstrar que “a palavra (o texto) é um cruzamento de palavras (de textos) onde se lê, pelo menos, uma outra palavra (texto)”. Para Kristeva (1974, p.64), as discussões levantadas por Bakhtine culminam numa nova perspectiva dos estudos da teoria literária ao compreender que “todo texto é absorção e transformação de um outro texto. Em lugar da noção de intersubjetividade, instala-se a de *intertextualidade*”.⁵⁷

⁵⁶ Segundo Gilberto Freyre (1980, p.50) em *Casa Grande e Senzala*, “o intercuro sexual entre o conquistador europeu e a mulher índia não foi apenas perturbado pela sífilis e por doenças européias de fácil contágio venéreo: verificou-se – o que depois se tornaria extensivo às relações dos senhores com as escravas negras – em circunstâncias desfavoráveis à mulher. Uma espécie de sadismo do branco e de masoquismo da índia ou da negra terá predominado nas relações sexuais como nas sociais do europeu com as mulheres das raças submetidas ao seu domínio”.

⁵⁷ Utilizando-se de um outro conceito, Roland Barthes (1997, p.29), destaca que a semiótica é considerada a “terceira força da literatura”. Tal força dialoga com a intertextualidade proposta por Kristeva, pois “consiste em *jogar* com os signos em vez de destruí-los, em coloca-los numa maquinaria de linguagem cujos breques e travas

No romance *Marajó*, a escritura textual fornece “pistas” para a análise do personagem Missunga através de uma “re-leitura” ou uma contraposição aos heróis da Antigüidade, como Ulisses e o rei Édipo. Essa possibilidade de leitura é relevante a partir de *rastros* que envolvem o próprio nome do personagem e seu percurso no romance.

Ao analisar o conceito de *rastro* na teoria derridiana (1991, p.52), nota-se que ele é inseparável da idéia de *diferença*; desse modo, a presença de uma escritura literária em outro texto surge como *rastros*, nem sempre perceptíveis na leitura, mas que propõem, sobretudo, um jogo diferencial. Germana Sales e Elizabete Vidal (2003, p.150) fornecem uma consistente pista sobre *rastros* de outra escritura em *Marajó* a partir da trajetória do personagem Missunga. Segundo as autoras, no início da obra, Missunga está de volta a Paricatuba depois de uma viagem ao Rio de Janeiro; em sua chegada, o cão Famaleal vem recebê-lo após uma longa ausência. Em uma analogia com a *Odisséia* de Homero, vê-se que o episódio envolvendo Missunga e Famaleal articula um jogo intertextual com o retorno de Ulisses a Ítaca, quando este foi recebido por seu cão *Argos*. Apesar da analogia, algumas diferenças são marcantes entre o primeiro texto, *Odisséia* e o segundo, *Marajó*.

Nesse jogo de analogia e diferença, primeiramente, pode-se afirmar que os nomes dos heróis são importantes para esta análise, pois criam um elo de aproximação em que encontramos “marcas” do nome de Ulisses presentes no vocábulo “Missunga”: [mISSunga/ulISSes].⁵⁸ Por outro lado, ao perceber o significado da viagem de Ulisses a partir da *Dialética do Esclarecimento* de Adorno e Horkheimer (1985, p.56), nota-se que ela representa “o caminho percorrido através dos mitos por um eu fisicamente muito fraco em face das forças da natureza e que só vem a se formar na consciência de si”. Missunga sente quase a mesma sensação quando volta a Paricatuba: “Detinha-se, vencido, diante do mato virgem” / “O rio parecia crescer mundiado pelo sol” (M, p.9). Ressalte-se ainda que Ítaca está presente, em forma de um acróstico em Paricatuba: [pArICATuba].⁵⁹

de segurança arrebentaram, em suma, em instituir no próprio seio da linguagem servil uma verdadeira heteronímia das coisas”.

⁵⁸ Vicente Salles (1992, p.370) analisa a etimologia do “pelativo”, Missunga, como ‘príncipe’, ‘sinhozinho’, aproximando, desse modo, a figura do personagem a uma tradição européia. Note-se, além disso, que o som da pronúncia do nome do herói possibilita outro jogo: MISSunga/oMISSão. Essa atitude do herói (omissão) está presente em toda a sua trajetória, pois em nenhum momento o personagem se posicionou contra o pai em favor dos moradores do latifúndio.

⁵⁹ Segundo Affonso Romano de Sant’Anna (2000, p.105), “o acróstico consiste em escrever/inscrever um determinado nome em meio a outras letras e palavras de tal maneira que ele ressalte”. Esse recurso neobarroquista está presente em nomes de alguns personagens dalcidianos, como será visto posteriormente. Por outro lado, N’O *Vocabulário Popular em Dalcídio Jurandir* (1992), da professora Rosa Assis, não encontrei qualquer menção a esta palavra (Paricatuba). Nesse sentido, leio o vocábulo como ensina Barthes (2000, p.168), “numa perspectiva mítica que funda a sua linguagem, e a decifrar a palavra literária (que em nada é a palavra corrente), não como o dicionário a explicita, mas como o escritor a constrói”.

Em outra leitura do episódio, o nome do cão, Famaleal, em *Marajó*, forma um sinônimo em relação a *Argos*, levando em conta o termo [leal] e um dos atributos de *Argos*, a fidelidade, pois ele ficou a vida inteira praticamente só esperando o retorno do seu dono. Por outro lado, na *Odisséia* o herói Ulisses volta a Ítaca para reclamar seu trono e suas posses, diferente de Missunga, que encontra as terras do Marajó sob a égide de seu pai, deixando em suspense no decorrer do romance uma possibilidade remota de parricídio.

Tal leitura converge naturalmente para a analogia entre o “pai totêmico” e a figura de Coronel Coutinho, feita por Goulart a partir do *Totem e Tabu* de Freud. Segundo Goulart (2004, p.35), *Marajó* pode ser lido por um prisma antropológico a partir da imagem do “assassinato do pai totêmico”, de que fala Freud em seu livro. Neste sentido,

Coronel Coutinho, personagem que divide o grande palco da narrativa com seu filho Missunga, concentra o poder, a autoridade, a posse indiscutível de terras e de bens. Além do mais, Coronel age como o pai despótico que domina tudo e todos, uma vez que, além da dominação exercida, há também a confirmação de que o velho Coronel tem um sem número de filhos com inúmeras mulheres locais, sobretudo na Vila de Ponta de Pedras.

Um detalhe importante não foi percebido pelo autor: a ligação do *Totem* com o *Complexo de Édipo*, pela temática do parricídio presente na tragédia de Sófocles. Na trama de *Marajó*, isso fica bem evidente, a partir da tríade edipiana: Missunga/D. Branca/Coronel Coutinho.⁶⁰

Outro *rastro* importante que confirma essa possibilidade de leitura é o tema da “cegueira” do herói presente em *Édipo Rei* e em momentos de devaneios do personagem Missunga, como, por exemplo, na passagem em que ele “sentia uma febril necessidade de experimentar a cegueira, certo de que podia, com delícia, abrir os olhos, de repente, afastar as mãos do cego [de Arapinã] e ver” (M, p.10). Nesse jogo, não podemos perder de vista o caráter fálico do olhar/olho, explorado por Freud (1976, p.99), n’*O Estranho*, por exemplo, tanto que Édipo, ao perfurar seus próprios olhos está efetuando uma castração simbólica, assim como é importante, ainda tendo-se a tragédia sofocliana como referência, o contraponto entre o cego do Arapinã e Tirésias, que, segundo René Ménard (1965, p.64), ao ver

⁶⁰ Segundo Freud (1997, p.103), o *Complexo de Édipo* representa “o impulso sexual da criança em direção aos pais, quase sempre já diferenciado através da atração pelo sexo oposto: a do filho pela mãe e a da filha pelo pai”. A presença da tríade edipiana em *Marajó* foi demarcada por Ernani Chaves (2004, p.50) quando o estudioso afirma que “a lembrança da mãe – objeto do desejo e, como tal, definitivamente perdido – acentua em Missunga, o sofrimento doloroso que Guíta e Alaíde, os objetos do seu amor, isto é, os substitutos do objeto do desejo, acabam por lhe provocar”.

Athena/Minerva se banhar, foi metamorfoseado em mulher, caráter evidente no personagem dalcidiano, que se apresenta numa postura feminina, ao tocar com empolgação o corpo de outro homem, configurando sugestivamente uma inversão.⁶¹ É preciso demarcar, além disso, que o cego Tirésias está presente no canto XI da *Odisséia* quando Ulisses desce à mansão de Hades e Perséfone e conversa com o cego e sua mãe Anticléia:

Aglomeraram-se, então, subidas do Érebo, as almas das pessoas mortas. Eram donzelas, moços solteiros, velhos sofridos, virgens puras com o primeiro luto no coração; muitos eram os feridos pelas espadas de bronze, mortos em combates, com suas armaduras tintas de sangue. Chegavam, incontáveis, de toda parte, e apinhavam-se em redor da cova, ululando prodigiosamente, e um pálido terror se apossou de mim (HOMERO, 1997, p.127).

A cena de Ulisses diante dos mortos surge em *Marajó* como um desalento onírico de Missunga em que ele procura a figura da mãe e observa intimamente os “mortos” que, diferente de Ulisses, não o reconhecem:

Todos os fantasmas rodeavam-no, penduravam-se na rede. O sono precipitou-se, rio vertiginoso e vermelho onde boiava como um cadáver. Evidentemente estava morto, saía-lhe o sangue pelos cabelos, espumando. Estou morto, dizia. Por que os mortos não me reconhecem? Por que entre eles não vê Alaíde, não distingue a mãe e Guíta carregando um enorme tronco no ombro? (M, p.328)

A imagem do sangue espumando sobre os cabelos do herói dalcidiano pode ser interpretada como uma referência ao *Complexo de castração* a partir da analogia com o sangue e os cabelos da cabeça da Medusa decapitada.⁶² Outra analogia importante é a invocação da cabeça dos mortos, feita por Ulisses, antes de descer aos infernos e a presença do sangue das “reses” degoladas pelo herói que será ingerido por Tirésias e pela figura materna que, no caso de Missunga, como se afirmou antes, não é reconhecida pelo personagem.

⁶¹ Bogéa (2003, p.54) detecta em Missunga uma sugestão de “homoerotismo”, já que o personagem, em alguns momentos do romance dalcidiano aparece envolvido em situações que sugerem a inversão sexual, tema este estudado por Freud (1997, p.14) em *Três Ensaios sobre a Teoria da Sexualidade*. Como exemplo da inversão em Missunga, note-se esta passagem de *Marajó*: “E o grito do preto Janjão, maldosamente, uma tarde na casa grande: — D. Branca, vá vê o que Missunga tá fazendo com os outros no capinzá!” (M, p.20). Em outro sentido, Gilberto Freyre (1980, p.51-2) informa que a relação que envolve o sinhozinho de engenho e seu “muleque” *leva-pancadas* era a iniciação do menino branco no campo da sexualidade; momento também em que este já exercia seu poder de mando sobre os demais.

⁶² Ver o capítulo anterior em que estabeleço a relação entre Tenório e a “Cabeça de Santo Ivo”.

De volta ao tema da “cegueira” em Missunga, Maria Inês França esclarece uma idéia de suma importância para a compreensão da [re]escrita da tragédia de Sófocles na escritura de *Marajó* e o porquê da presença desse tema no romance. Segundo a autora (1997, p.102), a personalidade de Édipo

carrega a trama de desejos contraditórios e de ambivalência efetiva. Essa construção sobre Édipo Rei de Sófocles estabelece o nó entre o desejo incestuoso e o desejo parricida, e aponta para uma significação da castração, quando o herói se pune ao cegar seus próprios olhos por ter transgredido o limite e desse modo, indica o destino sobre um saber a mais em relação à verdade do desejo.

A imagem da “cegueira” no personagem dalcidiano, como punição, existe apenas em seu desejo íntimo, assim como o parricídio e o desejo incestuoso por sua mãe. Na tragédia grega, o ato de “cegar” a si mesmo representa recolocar “um saber sobre a questão do desejo [...] a perda necessária a uma passagem para a sabedoria, quer dizer, um para-além das imagens e das aparências” (op. cit., 1997, p.104). Entretanto, a possibilidade de “cegamento” do herói de *Marajó* é apenas remota, pois, na busca de substituir a figura materna, ele se envolve em amores incestuosos com sua provável irmã, Alaíde⁶³, assim como deseja sua outra irmã, Orminda.

O processo de rivalidade entre pai e filho permeia grande parte do romance, culminando na morte “natural”, no sentido de morte concreta e de orgasmo, de Coronel Coutinho em cima de uma cabocla da região. Antes disso, Missunga, depois de uma viagem do pai, busca sua auto-suficiência, criando, sem nenhum planejamento, uma fazenda que ele intitulou de “Felicidade”. Entretanto, seu empreendimento fracassa com a chegada do Coronel Coutinho, que expulsa todos do local e afirma que as terras serão vendidas aos japoneses. Diante do fracasso de seu projeto, Missunga demonstra um descaso completo diante da expulsão dos pobres e a *impotência* frente à autoridade de Coronel Coutinho, que, no decorrer da trama, se transforma em admiração pelo *pulso firme* do pai. Essa passividade de Missunga diante do pai pode ser interpretada a partir do *Complexo de castração*, já que segundo Freud

⁶³ Segundo Freud (1997, p.99), “Durante os processos de puberdade firma-se o primado das zonas genitais e, no homem, o ímpeto do membro agora capaz de ereção remete imperiosamente para o novo alvo sexual: a penetração numa cavidade do corpo que excita sua zona genital. Ao mesmo tempo, consuma-se no lado psíquico o encontro do objeto para qual o caminho fora preparado desde a mais tenra infância [...] O encontro do objeto é, na verdade, um reencontro”.

(1969, p.279) “a consideração pelo pai ou o medo dele” é um dos fatores que transforma a rivalidade em admiração.

Analisando mais profundamente o empreendimento de Missunga, o nome da fazenda, *Felicidade*, é significativo na obra, pois sugere a busca de uma afirmação ou autonomia do herói diante do pai, ou seja, uma tentativa do personagem de resgatar, talvez – a obra não deixa isso bem evidente –, a imagem de sua mãe que ajudava os pobres da região através de obras sociais.

Segundo Goulart (2004, p.36), Missunga se opõe, “flagrantemente, ao pai” e busca, em sua trajetória, romper com os desmandos do “pai despótico”. Concorda-se, na verdade, em parte com a análise do estudioso, pois em outra leitura possível está mais evidente nessa “rivalidade” o conceito do “duplo”, termo citado anteriormente e proposto por Freud em sua pesquisa sobre o *Estranho*. Segundo Freud (1976), “temos personagens que devem ser considerados idênticos porque parecem semelhantes, iguais. Essa relação é acentuada por processos mentais que saltam de um para outro desses personagens”.

Desse modo, a tentativa de revolta diante dos desmandos do Coronel Coutinho é apenas aparente em Missunga, pois sua trajetória denuncia o que vai se repetir após a morte do pai, isto é, a continuação da tradição dos Coutinhos, em que um dos emblemas principais é a ratificação da autoridade e a repetição do sistema desigual deixado por Coutinho como uma das heranças:

A morte o apanhara em flagrante, o búfalo [Coutinho] morrera por força da própria vitalidade. Aquele fim os aproximava cada vez mais, os fundia e, como fascinado, embora lutando contra a fascinação, se deixara envolver pelo único sentimento real e total, o da posse universal da herança poupada e tranqüila. (M, p.303 – Colchete meu)

Em *Totem e Tabu*, a morte do pai totêmico desperta a admiração dos filhos. Como explica Freud (2005, p.147), “o pai morto tornou-se mais forte do que o fora vivo”, fenômeno também perceptível em Missunga cujo pai tornou-se o seu “duplo” e sua “fascinação”. Nesse sentido, a morte de Coutinho não representa uma ausência, mas o nascimento daquele que suprirá a sua falta. Em *Marajó*, o lugar deixado por Coutinho é logo suprido por Missunga, que, num rito de passagem simbólico, rejeita esse apelativo (Missunga) e se torna Manuel Coutinho Filho. É possível aproximar diferencialmente a mudança de nome realizada por Missunga com a troca de nome feita por Ulisses diante do gigante Polifemo da *Odisséia*. Note-se, antes, que para Adorno e Horkheimer (1985, p.65), o “nominalismo” é “o protótipo

do pensamento burguês”, o que, de certa forma, tem uma correspondência com a mudança de nome do personagem dalcidiano. No episódio da *Odisséia*, Ulisses mostra obediência em relação ao seu nome, “Oudeis - palavra grega que significa ‘ninguém’ e que é o nome que Ulisses se dá ao falar com o ciclope Polifemo” (ALMEIDA, 1985, p.246) – depois o repudia quando já tinha conseguido, astutamente, ludibriar o ciclope. Missunga, após a notícia de que é o herdeiro único da riqueza do pai, também repudia seu nome. Entretanto, os dois nomes projetam a passagem de poder, do pai para o filho: Missunga – ‘sinhozinho’ / Manuel Coutinho Filho – o novo senhor (atente-se, porém, para a demarcação de que o “novo senhor” ainda é demarcado como “filho”, o que configura ainda a presença do pai, mesmo que seja enquanto um mero totem). Em contraponto, no que diz respeito a Ulisses, o nome, “Oudeis”, podia ser atribuído a “herói” ou a “ninguém”.

Outro detalhe, no tocante ao novo nome de Missunga/Manuel Coutinho Filho é a *repetição* do sobrenome do pai e, por ironia, o primeiro nome do administrador das fazendas, Manuel Raimundo. A possível diferença está, apenas, em seu último nome que indica, no entanto, a continuidade e o respeito à linhagem dos Coutinhos.

3.3 - Alaíde e a Tra[d]ição das Sereias

*“Estúpidos!”, Alice começou indignada em voz alta, mas calou-se apressadamente, pois o Coelho Branco gritou “Silêncio na corte!”, e o Rei pôs os óculos e olhou ansiosamente ao redor para quem estava falando.
“Arauto, leia a acusação!”, disse o rei.*

Lewis Carroll – *Alice no país das maravilhas*

Em *A Poética do Mito*, Mielietinski (1987, p.350-1) desenvolve um capítulo intitulado *O romance ‘mitológico’ do século XX*, em que ele faz uma reflexão e uma análise sobre a re-escrita da tradição mitológica feita por escrituras literárias do Modernismo. Nesse estudo, o pesquisador russo discute a relação entre o “mitologismo” e o romance moderno de James Joyce e Tomas Mann. Segundo ele, esse enlace entre o mito e a literatura atual é um fenômeno importante para os ficcionistas estruturarem não apenas o enredo de suas obras, mas para relacionar os dramas do homem moderno com os recursos simbólicos das diversas expansões do mito em diferentes tempos. Nesse fenômeno está o jogo entre tradição e modernidade, isto é, a presença da tradição “renovada” e [re]significada pela literatura moderna.

De acordo com esse ponto de vista, o mitologismo não é um motivo ou uma expressão do pitoresco, nem representa o mesmo papel que desempenhou nas “sociedades primitivas”. Como afirma Eliot (apud MIELIETINSKI, 1987, p.426), “o uso do mito, a colocação de um paralelo permanente entre Atualidade e Antiguidade é um meio de controlar, ordenar e dar forma e significação ao enorme espetáculo da inutilidade e confusão que é a história contemporânea”. Ainda segundo o teórico russo (1987, p. 431), essa retomada do mitologismo é “um fenômeno muito complexo”, pois, de acordo com o contexto literário de cada país, o fenômeno pode ganhar outras formas e representações. No ponto de vista do pesquisador (loc. cit. 1987), a retomada do mito fora dos domínios do romance europeu (América Latina) “se baseia nas tradições folclóricas”. Ele cita então os “romances latino-americanos” que estariam ligados ao fenômeno do mito através das *tradições folclóricas*, como nos casos do cubano Alejo Carpentier, do peruano José Maria Arguedas e outros escritores, que utilizam essas manifestações culturais como “motivos críticos-sociais” (op. cit. 1987, p.434).

No romance *Marajó*, abre-se uma possibilidade de leitura do mito a partir dos pressupostos de Mielietinski, pois na fabulação do romance há um intertexto entre a personagem Alaíde e as Sereias da *Odisséia* de Homero. Essa relação tipológica entre as personagens, além de outras chaves de leitura, como a analogia entre o retorno de Missunga a Paricatuba e o de Ulisses a Ítaca, amplia e corrobora a hipótese de uma “re-escritura” da tradição na ficção dalcidiana.

Segundo o enredo de *Marajó*, Alaíde é uma cabocla que, contra a vontade de Coronel Coutinho, liga-se sentimentalmente a Missunga. A personagem, no decorrer da narrativa, não expressa qualquer ambição e nem idealiza algum futuro ao lado do herói. Entretanto, a relação amorosa vai chamar a atenção do Coronel, que alerta o filho quanto aos poderes indígenas da cabocla.

Na concepção do Coronel, a condição para Missunga ser depositário da herança da família (o latifúndio) está, antes de tudo, no domínio de si mesmo. Ele pode usufruir os prazeres com Alaíde, mas nunca se ligar a ela em matrimônio. Desse modo, Missunga precisa cortar os vínculos afetivos com a cabocla, já que, na visão de seu pai, a cabocla representa a ruína para o futuro herdeiro.⁶⁴ Simbolicamente, Alaíde incorpora o “perigo” e a “sedução”,

⁶⁴ De acordo com Gilberto Freyre (1980, p.372), no espaço da casa-grande, “o que sempre se apreciou foi o menino que cedo estivesse metido com raparigas. Raparigueiro, como ainda hoje se diz. Femeeiro. Deflorador de mocinhas. E que não tardasse em emprenhar negras, aumentando o rebanho e o capital paternos”. Note-se que no caso de Missunga, a crítica maior do pai é quanto ao desejo de compromisso esboçado pelo filho. Desse modo, Missunga estaria rompendo uma das “regras” do espaço governado pelo Coronel Coutinho, que é o não

como na passagem a seguir, em que Missunga “levou-a uma noite para o igarapé. As folhas pingavam luar como sereno. A maré vinha vagarosa do rio, parecia descer na lua cheia. Trouxera Alaíde, como uma filha das águas brancas, os cabelos de prata, o corpo de peixe, o cheiro de aninga” (M, p.37).

Nesse trecho, o narrador estabelece uma aproximação intertextual entre Alaíde e a imagem das sereias homéricas (“corpo de peixe”, “cabelos de prata”). No entanto o cheiro de “aninga” denuncia a fusão do mito com os elementos híbridos. Na passagem, o elemento “água” pode ser interpretado como uma antecipação da morte, mas também, carregando a ambivalência simbólica que pode ser vista como o oposto, a vida. Nesse sentido, a referida relação induz à ambivalência que demarca a própria relação entre Missunga e Alaíde. Quanto a isso, Gaston Bachelard (2001, p.93) sentencia que a água “transmite um devaneio onde o horror é lento e tranqüilo [...] É uma substância cheia de reminiscências e de devaneios divinatórios”. Em outra passagem marcante do romance, a idéia do canto como sedução é bem evidente quando Alaíde “Ficava com a água até o peito lambendo-lhe os seios e cantava. Missunga dizia que era o canto da maré cheia que Alaíde cantava” (M, p.49). Segundo Junito Brandão (2000, p.377), o canto das Sereias na *Odisséia* é o grande veículo de sedução usado por elas como “lamentações fúnebres da morte”.

Mesmo com as semelhanças temáticas e as aproximações entre Alaíde e as Sereias, o contexto literário de *Marajó* não faz simplesmente uma reprodução da matriz homérica, mas sim [re]significa o mito, projetando-o de acordo com o ponto de vista do narrador. Vê-se, então, como as duas escrituras se aproximam e ao mesmo tempo como a escritura segunda, *Marajó*, marca a diferença em relação ao Canto XII da *Odisséia*.

No caso de Alaíde e Missunga, existe um jogo de sedução e resistência, desse modo, o herói precisa se “esquivar” da personagem para não perder a confiança do pai e o direito de herança. Verificando com atenção o canto XII da *Odisséia*, a resistência de Ulisses diante do canto das Sereias tem um propósito explícito que é a restauração de seu poder em Ítaca.

Segundo Adorno e Horkheimer (1985, p.43) a dialética da vida humana compreende sempre a luta incessante do mito contra o esclarecimento, ou seja, “a essência do esclarecimento é a alternativa que torna inevitável a dominação. Os homens sempre tiveram de escolher entre submeter-se à natureza ou submeter à natureza ao eu”. No romance dalcidiano, dominar os instintos e rejeitar qualquer vínculo com Alaíde representa, sobretudo

compromisso com as mulheres, mas sim a manutenção contínua do exercício livre da sexualidade do homem branco.

para Missunga, adentrar no universo da dominação burguesa. Desse modo, a analogia entre a personagem dalcidiana e as Sereias da *Odisséia*, entre as significações possíveis, pode se redimensionar como uma possível ameaça ao regime e à estrutura patriarcal dos Coutinhos. As aventuras amorosas de Missunga, assim como as de Ulisses, são os perigos naturais do caminho. O herói dalcidiano “se perde” sabendo que ao final não será rejeitado pelo pai, já que é o único herdeiro legal. Na epopéia de Homero, após a passagem de Ulisses pelo recanto das Sereias, a própria narrativa se cala em relação ao destino das cantoras; já no romance dalcidiano, Alaíde depois da rejeição do amante, passa por sofrimentos atroz, vagando sem rumo, pelas terras do novo senhor do latifúndio.

Ainda segundo o enredo, após o descaso de Missunga/Manuel Coutinho Filho em relação à Alaíde, o novo herdeiro parte para o Rio de Janeiro, enquanto a cabocla se envolve com um personagem de nome Deodato e começa a trabalhar no seringal, local esse que vai desfigurar a sua imagem, antes *faceira* e sensual:

Sua cara se tornava velha, agoniada sob a defumação . Todo o corpo fumegava, os seios fumegavam.[...] Limpava poço, fazia louça de barro, cortava seringa, lavrava pau, cortava palma de urubuçu, mariscava, uma vez ajudou a abrir a sepultura para um afogado, agüentava muitos trabalhos mas fumar borracha não era de seu feitio (M, p.347-8).

Alaíde se torna, a partir desse momento, mais selvagem, identifica-se com as matas e mete medo nos bichos: “Uma vez deu um grito, um sucuriçu enlaçou-a num bote, ela mordeu-o com tanta força e desespero que a cobra afrouxou o laço, enquanto as mulheres acudiam” (M, p.330). O elemento terra, a partir do capítulo 52, torna-se marcante na figura da moça que parece intimidar as feras como se ela fosse a dona das matas ou as lendárias Amazonas, conhecidas como Icamíabas:

Alaíde caminhava pelo mato, silenciosa. Seus pés farejavam, olhavam, ouviam, apalpavam os caminhos entrançados na selva como os fios do mistério e da solidão. Pés com a memória das raízes e dos bichos, vagando de noite por baixo e por cima da terra. [...] Terra não saía mais das suas pernas. Podia tirar no banho, o suor, o cheiro do mato, da lenha, do peixe e do homem, não a terra. Porque a terra vinha na água que a banhava e lhe cobria a pele de cabocla como os rios, enchendo, cobrem de lodo a várzea e as ilhas nascentes (M, p.331).

Alaíde, antes identificada com a água, se projeta como força telúrica, filha do lodo dos rios e redimensionando o feminino em *Marajó* numa dimensão simbólica e erótica. Essa

imagem da personagem se aproxima da figura de Ártemis, irmã do deus Apolo e conhecida na *Ilíada* de Homero como a ‘senhora das feras’ vivendo nas florestas em contato com os animais e associada à idéia de proteção (BRANDÃO, 2000, p.120). No romance dalcidiano encontra-se uma passagem em que Alaíde lembra de sua mãe, quando esta salvou o companheiro apenas com uma saia diante de uma onça. Alaíde coloca-se, em pensamento, dentro da mesma situação e diz pra si mesma que “salvaria com a saia como salvaria Deodato, como salvaria qualquer homem, primeiro a salvação do homem depois a sua vergonha”, já que “o cheiro das intimidades da mulher confundiria as feras, por certo, tirava-lhes a segurança do salto e o ímpeto da ferocidade” (M, p.349). Note-se que a ação esboçada por Alaíde representa proteção, assim como em Ártemis que protegia aqueles que a cultuavam e que, em outro sentido, vincula-se à “fertilidade do solo e da fecundidade” (op. cit. 2000, p.119).

O elemento terra presente em Ártemis é marcante também em Alaíde, “Terra não saia mais das suas pernas. Podia tirar no banho, o suor, o cheiro do mato, da lenha, do peixe e do homem, não a terra” (loc. cit. M, p.1992), assim como a fecundidade, com a diferença que no caso da personagem dalcidiana, esta não consegue, na trama de *Marajó* efetivar a maternidade, em contraponto com aquela que incorpora o arquétipo da “Grande Mãe”.

Retomando a trama de *Marajó*, surge uma dúvida em relação ao paradeiro de Alaíde que deseja partir para Belém em busca de trabalho. Essa possibilidade é coerente, mas somente pode ser esclarecida através da leitura de outra obra do *Ciclo do Extremo Norte*, *Passagem dos Inocentes* (1984), em que o personagem Alfredo

assustado, fugitivo, entre a renda e as vozes do pedestal, ia, vinha, e lhe soou: Alaíde! Alaíde! Alfredo soltou para onde gritavam, Alaíde, toou este nome no chalé, a mãe contava, uma Alaíde de Ponta de Pedras, que viajou numa curicaca, na costa de Soure, levada por Manuel Coutinho, apelido Missunga, depois vista numa fábrica de Belém, a mãe contou. Alaíde! (PI, 1984, p.212).

A suposta presença de Alaíde no espaço citadino de Belém faz emergir a força e a resistência do feminino na ficção de Dalcídio Jurandir. Mesmo diante de todos os reveses, as personagens dalcidianas se revestem de uma grande força e conseguem ultrapassar as fronteiras e as “cercas” implantadas pelo domínio masculino, projetando-se como heroínas diante do universo patriarcal quase intransponível dos Coutinhos.

3.4 - Orminda e a Tra[d]ição das *Silvanas*

“Chame a primeira testemunha”, disse o Rei, e o Coelho Branco soprou três vezes a trombeta e gritou: “Primeira Testemunha!”

Lewis Carroll – *Alice no país das maravilhas*

Uma das constatações principais de Vicente Salles, em seu artigo *Chão de Dalcídio*, é a identificação, na construção ficcional de *Marajó*, de elementos da tradição literária ibérica e da cultura popular amazônica. Segundo ele (1992, p.371),

de fato, o romance é um mergulho profundo ao acervo de conhecimentos da vida popular. Mas sua estrutura é menos formal e conservadora do que se imagina. Ele entrega ao leitor uma soma considerável de informações folclóricas, com interesse etnográfico e antropológico, o mais vasto e coerente que já se tentou. Exatamente por isso – por nos permitir, como folclorista, a análise dos elementos folclóricos que lhe dão suporte -, vislumbramos neste romance algo que nos parece extremamente valioso e inovador na técnica da ficção brasileira: a sua estrutura é basicamente a estrutura de um dos mais difundidos exemplares do nosso romanceiro. O romance “*Dona Silvana*”, tradição ibérica que se incorporou ao folclore brasileiro.

Nessa citação, chama a atenção o momento em que Salles afirma que, ao retomar o romance popular, *Dona Silvana*, Dalcídio Jurandir faz uma adequação da herança literária européia ao contexto amazônico. Essa afirmação, se mal interpretada, pode sugerir que Jurandir quis apenas mostrar que a riqueza cultural de seu povo tem paradigmas de origem européia, o que não se justifica, pois essa tradição é demarcada pelo estigma da diferença. Outro ponto importante da citação é que a análise do estudioso, conscientemente, tem como parâmetro a etnologia, a antropologia e o folclore, isto é, Salles não utiliza categorias literárias para tentar entender o que estava em jogo nessa “incorporação” de uma narrativa Ibérica feita por um texto de um escritor brasileiro.

Uma das principais pistas fornecidas por *Marajó* que levou Salles a fazer uma consistente análise da obra foi a relação inegável entre o romance *D. Silvana* e a figura de Orminda, que pode ser a personagem feminina mais importante da obra. Ela é filha de siá Felismina e provável irmã de Missunga; desejada por vários homens da região, como Lafaiete, Calilo, o próprio Missunga e também Coronel Coutinho. No romance, seu espírito livre e seu comportamento transgressor entram em choque com a estrutura patriarcal dos Coutinhos:

Contavam que Ormindá foi achada na praia. Não nasceu da velha Felismina. Ormindá nasceu da mãe d'água e com isso Hemetério excitava a imaginação do sírio. Lá do fundo, Hemetério gritou:

— Seu Calilo, pensando em Ormindá?

Calilo abeirou-se mais da cova, olhou para o fundo, ávido.

— Seu Calilo, Ormindá é como bota.

O caboclo começou a explicar enquanto cavava, que a bota se parecia com mulher. Quando morta na praia o caboclo não pode fugir à tentação.

— E ah, seu Calilo. É por demais bom, mas bom mesmo que mata. Não tem mulher igual. Mata. É uma areia gulosa. Arrancaram uma vez um pescador de cima de uma bota morta na praia. Estava quase morto. Mata, seu Calilo (M, p.81-2).

Nessa passagem, a escritura de Dalcídio remete à de um outro escritor amazônida, Inglês de Sousa – as relações entre ambos já foram enunciadas em capítulo anterior. O nascimento de Ormindá remete ao de Vitória, personagem do conto *Acauã*, um dos *Contos amazônicos* do próprio Inglês de Sousa. Depois de cair desmaiado ante o terror de ouvir o grito da Cobra Grande (vale destacar que em determinadas regiões da Amazônia esse ente é chamado também de Mãe d'Água) em laborioso parto, Jerônimo Ferreira se despertou e se voltou para a lagoa,

deixou errar o olhar sobre a toalha do rio, e um estranho objeto, afetando a forma de uma canoa, chamou-lhe a atenção. O objeto vinha impelido por uma força desconhecida, em direção à praia, para o lado em que se achava Jerônimo. Este, tomado de uma curiosidade invencível, adiantou-se, meteu os pés na água, e puxou para si o estranho objeto. Era com efeito uma pequena canoa, e no fundo dela estava uma criança que parecia dormir (SOUSA, 2005, p.25).

Embora o contraponto entre Dalcídio Jurandir e Inglês de Sousa vá além do simples confronto aqui apresentado, tal relação não será devidamente aprofundada, pois a finalidade do jogo aqui proposto foi demarcar que Dalcídio retoma também uma tradição amazônica.⁶⁵

⁶⁵ Nesse sentido, o artigo *Abgvar Bastos e Dalcídio Jurandir: o compromisso com o social amazônico*, da Professora Marlí Furtado é uma referência importante, pois a estudiosa detecta no romance *Primeira manhã* (1967), de Dalcídio, a “colagem” de uma passagem de *O voluntário*, conto escrito por Inglês de Sousa e presente no livro *Contos Amazônicos*. Segundo a autora (2006, p.8), “é visível a consciência do fazer literário dalcidiano. Ao se apropriar do texto de Inglês de Sousa, apropria-se da tradição literária amazônica, mas ao informá-la numa narrativa bastante diferenciada tecnicamente, amplia-a, demonstrando que a dimensão social anterior não se apagou, mas o retrato objetivo e de cima já não é instrumento para a representação do real”. Ainda no tocante à “citação” de uma parte ou de partes de um texto alheio, constata-se que já não é possível manter a fidelidade ao original. Desse modo, segundo Compagnon (1995, p.13), “Quando cito, extraio, mutilo, desenraizo. Há um objeto primeiro colocado diante de mim, um texto que li, que leio; e o curso de minha leitura se interrompe numa

Retornando ao diálogo entre os personagens do *Marajó*, constata-se que Hemetério compara Ormindá com a “bota”, figura lendária da região Amazônica, cujos poderes de sedução são ressaltados e eficazes mesmo, após a morte da bota, e também conduzem o sujeito masculino à morte, uma morte emblemática que remete ao orgasmo.⁶⁶ Geralmente os botos são comuns na região, sendo bastante presentes em histórias que descrevem a forma masculina. De acordo com Maria do Socorro Simões (1998, p.55-6),

o boto é o encantado da metamorfose de presença mais marcante nas nossas narrativas. A imagem do rapaz de belo porte, cheio de encantos, etc., tão comumente conhecida e reconhecida, como ‘expansão de uma espécie de êxtase dionísíaco’ que inebria as mulheres ribeirinhas (ou até as urbanas), povoando-lhes o imaginário com o ideal de beleza masculina e projeção de íntimos desejos, é, sem dúvida, na economia dos textos, também a mais difundida. Contudo esse juízo não exclui outras possibilidades de configuração do peixe-boto. Então vejamos: no livro *Santarém Conta...* outras configurações que, também são as usuais na região: na página 34 assistimos a uma experiência própria do cotidiano da vida amazônica – uma parturiente, prestando os serviços a uma ‘bôta’, segundo linguagem local [...] O interdito primordial relacionado com a figura do boto é a consumação da cópula entre humano e animal. Há casos, por exemplo, relatados por pescadores da região, da relação se consumir entre esses e as fêmeas do boto.

A descrição da autora na citação tem sua importância, pois está em jogo em *Marajó* uma [re]significação da narrativa oral no contexto que envolve a personalidade e os atributos de Ormindá, considerada uma “mundiadeira de homens” – no interior da Amazônia, quando um sujeito é encantado pela bota, ou pela Yara, diz-se que ele está “mundiado” ou “flechado”. Assim como a figura masculina do boto, a personagem “desafia a harmonia familiar e a moral local”.

Em *Felicidade*, espaço criado por Missunga para satisfazer plenamente o seu ego, Ormindá leva um golpe de faca desferido por um homem *estranho* que aparece no local. A imagem do desconhecido dialoga com a figura mitológica de Crono, pois o personagem dalcidiano “Parecia comer com ódio a comida, como se comesse a própria carne dos filhos”.

frase. Volto atrás: re-leio. A frase relida torna-se fórmula autônoma dentro do texto. A releitura a desliga do que lhe é anterior e do que lhe é posterior”.

⁶⁶ De acordo com as pesquisas antropológicas de Eduardo Galvão (1976, p.70), “a fêmea [do boto] não é considerada tão perigosa, embora se afirme que um homem que as encontra na praia não resiste a tentação de copular com o cadáver. A atração e o gozo são de tal intensidade que se não for arrancado à força pelos companheiros, sucumbe de exaustão”. Ressalta-se, nesse sentido, que a explicação de Galvão se aproxima da descrição do texto dalcidiano que se apropria dessas informações, transformando-as em escritura ficcional [colchete meu].

Essa indicação intertextual pode parecer um ínfimo detalhe, mas, como diria Freud (1976, p.27), “grandes coisas podem ser reveladas através de pequenos indícios”. Desse modo, note-se que Crono desferiu um golpe nos testículos de seu pai Urano, castrando, portanto, o esposo de Géia. Depois da predição feita por Urano de que Crono seria destruído por um dos filhos, este passou então a engoli-los (BRANDÃO, 2000, p.252). No episódio envolvendo Ormindia e o desconhecido, ela tinha dançado com vários homens e, quando recusa dançar com aquele, “Ormindia sempre era Ormindia e se desenganou de dançar daquela vez”, a personagem é agredida pelo estranho com um golpe de faca no rosto, numa dimensão castradora, já que ela não satisfaz o desejo de seu agressor. Além disso, a marcação no rosto de Ormindia tem um caráter duplo. Em primeiro lugar, pode ser interpretada como a representação da lei e da ordem social; nesse sentido, é importante levar em consideração o que afirma Nelson Lucero (1995, p.48) sobre a simbologia da marca que exprime um caráter mutilatório e delimitador do desejo, pois, “a igualdade na sociedade primitiva exprime-se nessa marcação dos corpos, na fixação do indivíduo ao seu papel social. Tal fixação é uma estratégia de contenção da individualidade que é a fonte da ação despótica”.

Outra possibilidade de interpretação da “marca” dialoga com a tradição amazônica do boto e com a tradição mitológica. Segundo João de Jesus Paes Loureiro (2001, p.215-6), o sinal identificador do Boto é um “orifício original” que se mantém quando ele se transforma em rapaz, além disso, explica o autor, há recorrências desse sinal identificador na *Odisséia*, Canto XIX, onde Ulisses é identificado por Euricléia devido a uma cicatriz na coxa e também no caso do Édipo, identificado como filho de Laio por causa de “uma cicatriz no tornozelo, resultante de um ferimento ocorrido na infância”. Note-se que a re-escritura do “sinal” em Ormindia é a demarcação de uma identidade, que, no caso da personagem, é retratada pelo signo da contestação e da insubmissão. Nesse sentido, citando novamente Lucero (1995, p.43), “tal ação garante a total inserção e integração dos indivíduos no corpo social. Ação cruel da sociedade, vivida em silêncio pelo indivíduo, que dessa forma evidencia a aceitação da lei do grupo, abstendo-se do exercício despótico da individualidade”.

Aplica-se o que o autor diz com o que acontece com Ormindia, golpeada e “marcada” para mostrar a “superioridade” da lei masculina, assim como *Silvana* diante da autoridade do rei. Nessa confluência temática, o destino da personagem está intertextualmente associado ao destino de *Silvana*, “pelo mesmo tema do pai incestuoso” (SALLES, 1992, p.373), pois “Coronel Coutinho dava uma filha para o mundo. E mal podia recalcar o despeito de saber que os outros homens eram amantes da filha que também desejava” (M, p.199). O destaque mais evidente que comprova a relevância dessa análise é a presença em *Marajó* do

mesmo “acalanto” que aparece no original do romance *D. Silvana*:

Cavaleiro de meu pai
Me dá um jarrito d'água
Se der água, Silvana
Tenho a cabeça degolada (M, p.362).⁶⁷

Esses versos, que se repetem em alguns momentos do enredo como um estribilho, são uma espécie de brado, de vozes humanas, subterrâneas, oprimidas pelo regime ditatorial exercido pelos Coutinhos. Segundo Salles, “o tema de *D. Silvana* brota espontaneamente no papel de Ormindá”, o que em grande parte pode ser aceito, pois quando se analisam alguns fios sugeridos pela trama do romance nota-se que o acalanto se liga também ao destino de outros personagens, como, por exemplo, *D. Branca*, que no momento da morte ouvia a mesma ladainha (M, p.53) “Cavaleiro de meu pai / Me dá um jarrito d'água”, e num outro momento de *Marajó* que envolve a morte de Francisco, irmão de Ormindá e filho de siá Felismina, esta lamenta:

— Meu filho morreu na revolta e os políticos bem como querem. Meu filho com a barriga aberta na rua como qualquer desgraçado e os mandões se abraçando. Me contaro que *ele pedia água, água, quando morria*. Até água não quisero dar pro pobre do meu filho (M, p.49 - Grifo meu).

Nesse sentido, a repetição contínua do acalanto no romance se projeta numa amplitude que está ligada à trajetória de abandono e morte, mas, sobretudo, ao tabu do incesto, já que na narrativa popular ibérica *D. Silvana*, de acordo com Salles, o motivo principal é o tema do “pai incestuoso”:

Como nas estórias populares, o romancista expõe os traços que distinguem heróis e heroínas: a heroína em geral, dotada de excepcional beleza. A beleza de Ormindá é sua perdição: ‘era a mulher para andar nas histórias, ficar nas modinhas, não se podia esquecer mais’ (M, p.187).

⁶⁷ Viu-se anteriormente que o ato de degolar está intimamente ligado ao *Complexo de Castração* proposto por Freud em sua análise sobre a cabeça decapitada de Medusa. No acalanto, a imagem da cabeça degolada é representativa para explicar a situação de Silvana, no romance ibérico e Ormindá em *Marajó* diante da opressão paterna e as leis do latifúndio dos Coutinhos. Num paralelo com a obra *Alice no país das maravilhas*, nota-se no capítulo 7 do livro – “O campo de croqué da Rainha” – que a autoridade e despotismo do Rei e da Rainha são representados pela decapitação de seus súditos que não conseguem seguir as regras do jogo (leis) de “croqué”, segundo Alice, “um jogo muito difícil” (CARROLL, 2002, p.112).

Ormindá, ao contrário das heroínas míticas, não é ‘casta’ e ‘pura’. É bela, mas é também mulher Marajoara. Aí é desejada por todos e se conhece a sua natureza voluptuosa, quase mítica como sua beleza.

Na citação, Ormindá é demarcada quase como o oposto em relação às heroínas míticas, pois lhe faltam os atributos daquelas, com exceção da beleza. Essa descontinuidade em relação ao feminino presente nas “estórias populares” está presente na própria disposição das letras de seu nome: OrmindA – aqui há a inversão da ordem seqüencial do alfabeto grego: não mais Alfa e Ômega, mas sim Ô[rmind]A. Essa inversão está patente em todo o procedimento da personagem ao longo da narrativa, especialmente no tocante à contestação da ordem estabelecida, conforme já visto no episódio da agressão por ela sofrida.

Ainda quanto ao romance *D. Silvana*, em seu estudo sobre a *Literatura Oral no Brasil*, Câmara Cascudo (1978, p.222) destaca algumas variantes, cuja temática também é sempre o incesto, como *A Bela infanta*, *Delgadinha* e *Dona Izabel*. No caso de *Delgadinha*, nada diferente de *Silvana*, “O rei deseja a filha [...] e como esta o repele, encerra-a numa torre onde morre de fome e sede, apesar das súplicas”. No caso de Ormindá, a personagem não é encerrada em uma torre, nem mostra a mesma passividade de *Silvana* frente ao seu destino; quem conta a história é Ciloca, o leproso:

— A propósito — falou Ciloca aceitando o cigarro que Missunga lhe oferecia —, sabem o que estão dizendo de Ormindá, do que ela anda praticando em Cachoeira?

— En-en, respondeu Alaíde, ansiosa.

— Em Cachoeira viram ela uma noite subir a torre da igreja com o próprio sacristão. Noutro dia, o mestre Cândido que anda fazendo obras na igreja, encontrou a marca do corpo dela no soalho da torre.

Alaíde deixou escapar uma exclamação. Missunga atento ao resto da história.

— Não digo que Nossa Senhora quando castiga, castiga mesmo? Pois mestre Cândido botou a boca no mundo, chamou povo, muita gente subiu a torre e viu a sombra do corpo da rapariga marcada, justinho o corpo dela deitado, de costas, até os cabelos espalhados, sabe, não é... (M, p.280).

Embora o fato seja narrado, não há como se asseverar se ocorreu de fato ou não. Mas algo é inconteste na construção da narrativa enunciada por Ciloca: o comportamento transgressor de Ormindá diante do espaço religioso da igreja. As marcas deixadas por suas costas ao chão podem denunciar a supremacia masculina, já que dá a entender que o sacristão estava sobre o corpo da mulher. Essas proposições são devidamente aprofundadas no pensamento de Ramiro, um dos amantes furtivos escolhidos por Ormindá:

Satanás carregou Ormindá para a igreja. Ah, quando voltar a Cachoeira não poderá ouvir os sinos daquela torre contando da noite em que o diabo feito sacristão levou a pobre e a deitou no soalho santo, aqueles cabelos cheirando por toda a igreja, os morcegos loucos por aquele sangue, os santos acordando e espiando aflitos, o hálito de Ormindá queimando-lhes a face, acendendo os castiçais, as asas dos anjos, a cruz e as chagas de Nosso Senhor (M, p.332-3).

Se, de um lado, a “marca” do corpo de Ormindá na torre mostra sua suposta passividade, de outro representa a prova de sua loucura, de sua transgressão do espaço sagrado. “Louca-Ormindá” – **IOUCA/OrmindA**, a mesma disposição vocálica entre a primeira e a última sílabas. Nessa última citação fica mais explícito que a personagem dalcidiana torna-se vítima do “diabo feito sacristão” que a conduz para o recinto da igreja.

Um dos pontos de maior proximidade entre a trajetória de Silvana e Ormindá é o destino trágico das personagens. Mas a temática que permeia os dois instantes é o incesto, visto por Vicente Salles (1992, p.376) como universal, no âmbito da literatura e que encontra outras leituras em contos populares como o famoso *Pele de Asno* de Perrault e suas variantes no Brasil, como *Pele de Burro*, *Bicho de Palha*, *Cara de Pau* e *Maria de Pau*. Esta última variante aparece incorporada ao enredo de *Marajó* a partir do que Furtado (2003, p.133) chamou de “elaboração estética” – eis o fragmento do romance:

Nhá Diniquinha, remendando a tarrafa, ia contando a história de Maria de Pau vestida de campo com todas as flores, vestida de mar com todos os peixinhos e vestida de céu com todas as estrelas. Os pescadores e as mulheres viam Maria de Pau fechada num tronco de árvore, de bubuia no mar. Foi achado por um rei que gostava muito de ir no mar pescar. Trouxe aquele tronco para o filho, o príncipe, recolheu ao seu quarto sem imaginar que dentro dele se escondia uma linda moça. E uma moça de rara beleza aparecia nos bailes do palácio real, ninguém sabia quem era e de que nobreza ou linhagem vinha. O príncipe se apaixonou por ela, seu par efetivo de valsa e *schottisch*. Ela dançava que nem uma fada. Quando batia meia-noite, a moça fazia um jeito, se escapulia do príncipe e sumia. Uma noite o príncipe descobriu, era Maria de Pau. Maria se desencantou, o príncipe casou com ela e houve tanta festa no reino que até hoje estão dançando e comendo, que até as fadas e os anjos entraram pelas janelas do palácio, foram dançar e comer também. (M, p.335).

Observe-se ainda a presença explícita de outro elemento da tradição do maravilhoso europeu, a Gata Borracheira, em relação ao tempo de sua permanência e de sua fuga: meia-noite, tempo fronteiro. Um caso interessante em relação à variante de *Pele de Asno*, presente no enredo de *Marajó*, está na assertiva de que ela se liga também, sutilmente, à

figura de Ormindá. As diferenças, no entanto, são patentes, como foi demonstrado por Salles quando fala da “nãopureza” de Ormindá em comparação às princesas dos contos de fadas, fato já analisado anteriormente. Além disso, na “contação” de Nhá Diniquinha, a princesa é “desencantada” por um príncipe, depois se casa com festa, num palácio e com comida farta, em oposição ao que ocorre no plano da “realidade” ficcional do romance, em que Ormindá é uma mulher do mundo, sem dono ou posses e que engrossa uma leva de personagens desvalidos frente ao sistema excludente dos Coutinhos.

Por essa visão analítica, essas diferenças evidentes em *Marajó* não estão em favor de uma busca de “variantes”, apesar de elas existirem na escritura do romance, mas se projetam como uma nova perspectiva de modernidade na literatura de Dalcídio Jurandir a partir da inversão causada pela paródia. Bella Josef (1986, p.247-8), em seu livro, *A máscara e o enigma: A modernidade da representação à transgressão*, afirma que

Na tentativa de descongelar o lugar-comum, a paródia põe em confronto uma multiplicidade de visões, apresentando o processo de produção do texto. Como escrita de ruptura procura um corte com os modelos tradicionais, realizando uma inversão e um deslocamento. Ela retoma a linguagem anterior, de maneira invertida, revelando a ideologia subjacente, destruindo para construir. É o corte com a tradição e a instauração de nova linguagem. Ao se destacar da linguagem que critica, o autor configura melhor sua própria linguagem pela diferença ou inversão de significados. No espaço de uma escritura ambivalente, porque absorção e rejeição, situa-se a paródia. A escritura finge ser o real objetivo, mascarando-o para desmascarar o que é, o estabelecido e pervertê-lo.

Esse ponto de vista sobre a presença de vozes da tradição oral, “re-significadas” na trama romanesca de *Marajó*, reforça ainda mais a consciência literária do escritor do *Ciclo do Extremo Norte* em buscar uma expressão literária sintonizada com as transformações do romance moderno que tem como um dos ícones a figura de James Joyce (*Ulisses*), que, através da paródia, “fornece o exemplo mais patente da diferença, quer em alcance, quer em intenção” (HUTCHEON, 1985, p.16). Logo, a tradição em *Marajó* pode ser encarada como “traição”, pois no romance ela não se propõe a resgatar, simplesmente, o imaginário popular ou supervalorizar suas fontes.

Outros “fios” tênues presentes no romance de Dalcídio Jurandir criam pontos de fuga que relacionam Ormindá a figuras lendárias do imaginário popular e da tradição mitológica. A lenda da “novilha branca do lago Guajará” encontra elementos intertextuais no drama de “Io” da Mitologia Grega. A citação é longa, mas necessária para a comparação que

é pretendida. Junito Brandão (2000, p.610) esclarece que

Io surge no mito com três pais: Ínaco, Íaso ou Píren, irmão de Belerofonte. O que não se discute é que ela é uma princesa argiva, cuja mãe seria Mélia, esposa de Ínaco ou Lêucane, enquanto mulher de Íaso. A versão mais seguida todavia dá-lhe como pais Íaco e Mélia. O amor de Zeus pela filha de Ínaco ou se deve à beleza estonteante da jovem ou a um filtro amoroso preparado por Ínix (v.). Além do mais, conta-se que o deus se serviu dos préstimos de Oniro (v.), que obrigou Io a dirigir-se a Lerna, onde se entregou à paixão incontida do esposo de Hera. A princesa relatara anteriormente o sonho ao pai. Este mandou consultar os Oráculos de Dodona (v.) e de Delfos (v.) e as respostas foram idênticas: ou a jovem se submeteria ao furor *eroticus* de Zeus ou arderia com toda a família, fulminada pelos raios certos do deus... Hera, porém, desconfiou de mais esta aventura do marido. Este, agindo rápido, transformou a amante em *novilha*, para fazê-la escapar dos terríveis ciúmes da esposa e jurou-lhe que jamais tivera qualquer contato amoroso com semelhante animal. Desconfiada, Hera exigiu que a ‘vaca Io’ lhe fosse entregue e de imediato a consagrou como sua sacerdotisa, colocando-a sob a severa vigilância de Argos de Cem-Olhos (v.). (Grifo meu)

A história é significativa, pois faz referência ao espírito infiel, cortejador e aventureiro de Zeus que dialoga com os “dotes” do Coronel Coutinho. Agora vejamos a lenda da novilha presente na escritura dalcidiana:

A novilha branca do lago Guajará aparecia nas malhadas. Atrás caminhava um lote de gado brabo. Uma vez foi trancada, como o boi de quatro chifres, no curral dos Anjos. [...] Contavam que Coronel, na força ainda da mocidade, fora montado num cavalo cardão e fogoso, desencantar a novilha. Mal chegou à beira do lago, garças voavam, as marrecas gritaram, o sangue esmoreceu. O cavalo murchou. Novilha branca que andas pelas malhadas, pastores, com o lote de gado brabo. Novilha do lago, ninguém te tranca, ninguém te ferra, ninguém te desencanta, a tua marca onde está e teu dono quem é? Novilha, tu, Orminda? (M, p.338)

Analisando as semelhanças e diferenças, nota-se que nos dois casos há a presença da *novilha* ou da “pele” como proteção e disfarce, além da prisão a que as duas personagens são submetidas. Nesse sentido, há que se lembrar que, no Canto IX da *Odisséia* de Homero, a *pele*, como disfarce, é essencial para a fuga de Ulisses e seus companheiros da caverna do Ciclope Polifemo:

Havia carneiros bem nutridos, de pelo espesso, belos e grandes, de lã violácea. Esses, sem dizer nada, eu ai prendendo juntos com o vime flexível sobre que o monstruoso Ciclope sem rei nem roque costumava dormir. Tomava três por vez; o do meio levava um homem e dois outros iam de um e

de outro lado protegendo os meus camaradas (HOMERO, 1997, p.109-0).

Na história da “novilha branca” há uma inversão ou dissonância em relação à narrativa mitológica de Io, pois esta se tornou uma posse de Zeus, o que provocou a ira de Hera, que, por sua vez, ordenou a *Argos* que amarrasse a novilha com uma “corda em torno do pescoço”. Em contrapartida, em *Marajó*, ninguém consegue prender a novilha: “ninguém te tranca, ninguém te ferra, ninguém te desencanta”; contraponto marcado também pela inversão das letras da personagem mitológica em Ormindá: [Io/OrmIndá]. Depreende-se ainda nessa comparação um outro elemento importante, pois tanto Ormindá quanto Io são seres “errantes”. No caso de Io, Hera lhe torturou com “um moscardo, que com suas picadelas quase ininterruptas, acabou por enlouquecer a filha de Ínaco, a qual reiniciou sua caminhada errante pela Hélade inteira” (op. cit. 2000, p.610); já a “loucura” e a “errância” de Ormindá surgem do desejo incessante de experimentar o mundo ou entender a sina de “mundiadeira de homens” que carrega.

É interessante notar uma conexão entre esses episódios que foram analisados, suas aproximações e diferenças, pois há uma repetição temática que aponta para a dominação masculina; em segundo lugar, a idéia de clausura também é recorrente: “a torre”, “o tronco de árvore”, “a pele da novilha”. Esse fato coloca em evidência a opressão exercida pelo “Rei” dentro do latifúndio e como a ficção de *Marajó* se articula dentro de um plano estético-ideológico.

Na citação que narra a história da “novilha branca” uma outra confluência com a tradição mitológica fica bem evidente. A imagem do Coronel Coutinho “montado num cavalo cardão e feroso” projeta, metaforicamente, a figura do “Centáuro”, parte homem, parte cavalo, anotada também na disposição das letras de ambos os nomes: [CouTinhO/inCesTO/CenTaurO]. Brandão (2000, p.199) explica que os Centáuros eram “Concebidos como seres monstruosos, selvagens e bestiais, tinham o busto de homem e, por vezes, braços e pernas humanas, mas do busto para baixo eram cavalos perfeitos”. Essa confluência entre o Coronel Coutinho e os Centáuros os unifica, já que ambos estão relacionados aos desejos luxuriosos e à defloração de mulheres. Ainda na citação do romance de Jurandir, o desejo de “desencantar” a novilha branca surge como o ato de “deflorar”, atitude comum dos Centáuros. Simbolicamente, eles representam “a concupiscência, que pode rebaixar o ser humano ao nível mais animalesco” (op. cit. 2000, p.200).⁶⁸

⁶⁸ A descrição da morte de Coutinho no capítulo V dá a dimensão de sua figura: “A morte o apanhara em flagrante, o búfalo morrera por força da própria vitalidade”.

Para se entender melhor a figura de Ormindá, vejamos o caso da lenda do “boi de quatro chifres”, presente no romance, em que o demoníaco entra em cena criando uma atmosfera que beira o fantástico e se re-elabora no enredo quando Ramiro, o tocador de *chulas*, lembra:

como seria bom contar de novo a história do boi de quatro chifres. E ele recorda como a contou: era uma lida aquela de pegar boi brabo à noite. Cada garrote apanhado valia três mil réis, uma vaca dois mil. Quando a boiada brava que à bouquinha da noite saía do cerradal para pastar sentiu aproximação de vaqueiro, abalou, os laços caíram no meio do rebanho. Ramiro laçou um boi. O laço fechou, a corda entesou na cilha, o boi parou e logo sentou terroadal, como boi de montaria. O vaqueiro desmontou e peou rápido o bicho. O touro tinha quatro chifres, as duas madeiras para trás e as outras duas para a frente [...]. Noutro dia, porteira fechada, havia desaparecido (M, p.334).

Mário Pontes cita a lenda do *Boi misterioso*, na cultura do Nordeste, que teria uma aproximação com a lenda do *boi de quatro chifres*. Segundo ele (s.d., p. 269), "o Boi Misterioso é o romance da luta do homem com a natureza, da qual não sabe como se defender". No romance dalcidiano, essa luta se processa entre o peão Ramiro e a figura diabólica do boi que “Era todo negro, os quatro chifres pontudos, a boca torta” e que pela manhã “havia desaparecido”, misteriosamente (M, p.334).

Um detalhe essencial chama a atenção nessa lenda, novamente a referência ao tema do “claustro”, já demarcado nas outras passagens citadas. No romance, a figura do *boi* é associada ao demoníaco, ao que não pode ser preso, sem rédeas, assim como é Ormindá⁶⁹ que, para Coutinho, Missunga e outros homens, era a *novilha brava*⁷⁰, sedutora, envolvida em feitiçarias e colecionadora de homens. Sendo assim, o universo feminino em *Marajó*, representado nesse momento por Ormindá, é um contra-discurso em relação ao poder masculino, pois fica patente na obra que a personagem dalcidiana está à margem de qualquer dominação, já que é ela própria que escolhe os pretendentes.

⁶⁹ Segundo Flávia Marquetti (2003, p.205), em algumas culturas antigas, “é documentada a associação da figura feminina com um macho cornudo, indicando, por meio da sobreposição do macho ao ventre da fêmea, uma união entre ambos. Essa hierogamia destinada a promover a fecundidade e fertilidade da deusa mãe e de seus domínios – homem e natureza – exige um consorte à altura dos poderes da deusa, e este é, invariavelmente, marcado pela força física, ferocidade-agressividade, por uma virilidade acentuada e pela presença de longos chifres”.

⁷⁰ Note-se o jogo paradigmático entre as denominações da Mitologia Grega e do *Marajó*: “novilha branca” e “novilha brava”, respectivamente, jogo acentuado ainda mais pela distribuição das vogais nos adjetivos: brAncA / brAvA, sem contar com a coincidência das iniciais BRAnca / BRAva. O mesmo atributo é aplicado, em *Chove nos campos de Cachoeira*, à personagem Irene, na fala de Henriqueta, referindo-se ao fato de a moça querer ir atrás de Resendinho: “— E fica então mais estúpida do que é, essa novilha braba...” (JURANDIR, 1995, p.249).

3.5 - A Tra[d]ição dos contos de fadas

“Chame a próxima testemunha!”, disse o Rei.

Lewis Carroll – *Alice no país das maravilhas*

Um aspecto interessante de Ormindá, passível de interpretação é sua ligação com o “sobrenatural”. Em *Marajó*, sua primeira experiência mediúnica é com Manuel Rodrigues, um espírita vindo de Belém para o Marajó e que faz “sessões” na casa de seu Felipe, usando a personagem como *médium*. Siá Felismina, após a notícia, revolta-se com a atitude da filha, “mas sabia: quem nasce para aquele fado nada há que contrarie. Cumprisse a sorte” (M, p.102). Depois, Ormindá se envolve com a pajelança⁷¹ e a figura de Nhá Leonardina, que, no romance, possui o poder dos *Caruanas*⁷² e mora num ambiente assim descrito pelo narrador:

O cheiro das raízes, da defumação, a obscuridade, tudo deu a Ormindá a sensação da feitiçaria. Veio-lhe a visão de João e Maria, de que falava Antônia com suas histórias no Campinho nas noites sem lua. A velha feiticeira engordava as crianças num caixote para comê-las depois (M, p.212).

Vê-se novamente a recorrência da assimilação e da re-escritura da tradição européia, como diferença, na escritura do romance, e o que é mais destacável nisso é o não acaso de sua referência, pois, quando se busca a temática principal do conto de fadas *João e Maria*, descobre-se que ela aponta para “o abandono das crianças” ou mesmo para “o abandono dos filhos pelos pais em virtude da fome” (BASTOS, 1999, p.61-2), presente, relativamente, na trajetória de Ormindá. Segundo Renilda Bastos (1999, p.64), é comum a presença de ajudantes na caminhada de *João e Maria*, como, por exemplo, um padrinho. Na trama de *Marajó*, a pajé é chamada por todos de madrinha, já que ela cuida de “fechar o corpo” e proteger os que lhe procuram.

Outro aspecto importante, que marca a diferença na escritura de *Marajó*, é que a feiticeira, no caso Nhá Leonardina, surge como protetora de Ormindá, aproximando-se a situação daquela do conto *Pele de Asno*, de Charles Perrault. Segundo este conto, após a tentativa do Rei de encontrar uma mulher tão bela que pudesse substituir a sua rainha morta,

⁷¹ “elemento mediador entre os seres humanos e o sobrenatural” (MAUÉS, 1993, p. 190).

⁷² Segundo Carlos Roque (1968, p. 450), *Caruana* é uma: “Divindade benéfica e secundária, invocada para obstar malefícios ou desgraças. Os pajés, quando trabalham nos seus ritos e têm de desfazer qualquer feitiçaria, agitam o maracá, fumam o cigarro de tauari, e chamam em seu auxílio os caruanas”.

seus olhos vislumbraram a filha, que, “desesperada”, “foi escondida, à noite, procurar sua madrinha, a Fada dos Lilases, que já sabia o motivo da visita e da aflição da afilhada” (JUNQUEIRA apud BASTOS, 1999, p.109).

Na trama de *Marajó*, Ormindá procura Leonardina para saber da “sina” que carrega e de sua infelicidade no amor. Leonardina se mostra impressionada com a beleza de Ormindá, mesmo com a marca de faca no rosto: “Um corpo, uns olhos, uns modos de fêmea nascida para virar o mundo” / “Mas, benza Deus, onde tu foi buscar um corpo assim, mea filha. Foi feito na forma de violão...” (M, p.221).⁷³ Nhá Leonardina então confirma a “sina” da personagem: “— Mea filha tu não veio pro mundo pra ser de um só homem. Não vejo sossego no teu corpo. E é uma pena, te juro” (M, p.221).

Assim como ocorre com Ormindá, conta-se na região que Nhá Leonardina acabou se envolvendo com o boto, tornando-se uma mulher temida por todos, o que reforça a aproximação entre as duas personagens:

— Quem primeiro conheceu Madrinha Leonardina foi o boto [...] O vaqueiro prosseguiu: Leonardina amarrou o casco na aninga perto do Moirim e esperou pororoca estourar nas pedras: em vez de pororoca veio o boto que soprava para a lua minguante. Madrinha Leonardina fez vivença com o bicho debaixo das pedras onde nasce a pororoca. Daí o poder que ela tem (M, p.216).

Pode-se notar que o envolvimento de Leonardina com o boto lhe confere poderes de sedução e feitiçaria, tal qual Ormindá:

Madrinha Leonardina, mulher de acabar festa nas fazendas, usava faca americana, dava em homem, o corpo era cheio de tanta curva quanta curva tem o rio Arari. Um dos vaqueiros acrescentou que aqueles campos conheceram a marca, a forma do corpo de Leonardina, ela não escolhia lugar para servir amor ao homem [...] / Ramiro era também homem de esperar o salto da onça com o terçado na mão. Nos fuzuês do rancho botava o violino de lado, passava a rasteira nos rivais que se acabavam no chão duro e ficava com a mulher que queria. Se ela se recusava a sair com ele, não duvidasse, ele a levava a força até que a “vaca braba amansasse”. Findavam a noite trepados na porteira dos currais, comendo pirarucu com leite, esperando que o sol se levantasse do fundo dos campos. Um dia reinou que havia de acabar com a fama de Madrinha Leonardina. / — Dou-lhe só no pé do ouvido na

⁷³ As relações entre Nhá Leonardina e Ormindá são mais estreitas do que aparentam ser, pois estão grifadas mesmo em seus nomes, já que a seqüência das vogais de Ormindá está resguardada em Leonardina. Mas esse contraponto não assegura, propriamente, uma harmonia completa entre as duas, pois, como se vê na passagem citada, a relação se pauta no conflito similar ao que ocorre na história da Branca de Neve: tal qual a madrastra sentia inveja da moça, a madrinha sente da afilhada. Esse contraponto remete a mais uma retomada da tradição na escritura dalcidiana.

sessão. Tiro o encanto duma vez... / Na sessão, Leonardina, que soubera das intenções do vaqueiro, foi dançando para a ilhargá dele, com a faixa atravessada no corpo, o maracá, o taquari fumaçando. Ramiro, meio bêbado, se ergueu e atirou o braço... A velha, ágil, desviou a bofetada, tocou o corpo do vaqueiro com o maracá e soprou-lhe a fumaça bem no rosto. Ramiro só deu foi grito, grito feio, o pessoal acudiu. Tombou mole aquele como peixe moído (M, p.226).

Note-se que, além dos poderes de sedução decorrentes do contato com o boto, há a ênfase aos poderes encantatórios provenientes do mesmo contato com o ente “do fundo”. Similarmente, em Ormindá [duplo de Nhá Leonardina?], também se tem o misto de sedução e encantamento, o que demonstra ser uma recorrência em figuras femininas dalcidianas, como foi visto no caso de Alaíde.

4 - A TRA[D]IÇÃO DOS CONTADORES E MALAZARTES

4.1 – Guita e a Lua na Caixa de Fósforos

A próxima testemunha era a cozinheira da Duquesa. Ela trazia a caixa de pimenta numa das mãos, e Alice logo adivinhou quem era, mesmo antes de ela entrar na corte, porque as pessoas perto da porta começaram a espirrar todas ao mesmo tempo.

Lewis Carroll – *Alice no país das maravilhas*

Segundo Gilberto Freyre, era comum na vida dos “sinhozinhos” de engenhos a presença de contadores de histórias, especialmente na figura da *Mãe Preta* ou de outras figuras que faziam parte da vida dos grandes latifúndios. Essa particularidade da vida do “sinhozinho” era comum na formação educacional da família patriarcal no espaço da *Casa-Grande*, a respeito do que o autor (1980, p.130) considera:

Por uma espécie de memória social, como que herdada, o brasileiro, sobretudo na infância, quando mais instintivo e menos intelectualizado pela educação européia, se sente estranhamente próximo da floresta viva, cheia de animais e monstros, que conhece pelos nomes indígenas e, em grande parte, através das experiências e superstições dos índios.

No romance *Marajó*, a formação educacional de Missunga tem uma relação muito próxima com os elementos da tradição oral. Nesse contexto, Guíta e seu Felipe tomam esse papel de contadores. Na trama do romance, Guíta é filha de Mestre Amâncio, vindo de Ponta de Pedras a pedido de Coronel Coutinho. Felipe é um conhecido da família que mora num pedaço de terra cobiçado pelos Coutinhos.

Guíta é uma espécie de “agregada” de D. Branca e tem o papel, na companhia de seu Felipe, de contar histórias do imaginário popular para Missunga, desenvolvendo laços que no decorrer do romance vão se concretizar em uma relação amorosa conturbada e trágica. Se, por um lado, Missunga incita os meninos à luta no “corpo a corpo”, com Guíta seus jogos envolvem elementos da oralidade. Nos “passatempos” de Guíta e Missunga, vários desses elementos se confundem se projetando esteticamente ao contexto social do romance.

Entre as histórias mais importantes para o entendimento de alguns aspectos simbólicos da obra, destaca-se a lenda da *lua na caixa de fósforos*, contada por Felipe e alimentada por Guíta em sua convivência com Missunga. A personagem diz em um determinado momento que existem duas luas e jura que uma delas acabou fugindo tornando-

se uma estrela nos céus do Marajó, despertando assim a curiosidade do herói. Desse modo, o desejo maior de Missunga é abrir a *caixa-de-fósforo*, ver a lua, mas Guíta diz a ele que o rato fugiu com a lua: “– Ah! Mano, pois o rato não levou? Pronto! Rato levou e agora, mano, ein? O rato levou a lua / Então Missunga imaginava que a lua não estava no céu e sim iluminando a barriga do rato encantado” (M, p.71-2).⁷⁴ A “lua na caixa de fósforos” de Guíta não deixa de ter um caráter de opressão do feminino, além de seu forte índice erótico. Para Furtado (2002, p.210), “A imagem dessa lua (lembramos que a lua simboliza ‘a dependência e princípio feminino’) aprisionada serve de amostragem para o aprisionamento da mulher naquela estrutura, que não lhe permitia brilhar sozinha”.

Na tradição oral brasileira, a lenda de Iaçá se aproxima da história contada por Felipe e ao mesmo tempo traz de volta o *Complexo de Castração* representado pela decapitação da cabeça, já anotado em Tenório e Ormindá.⁷⁵ Além disso, a lenda explica a origem e nascimento da lua que tem como temática a opressão feminina. Câmara Cascudo (1978, p.103), em seu livro *Literatura oral no Brasil*, registrou a seguinte lenda:

A moça Iaçá não queria casar-se e sua mãe batia-lhe por esse motivo, obrigando-a a dormir ao relento. Iaçá pediu que lhe abrissem a porta mas sua mãe veio com um terçado e degolou-a, atirando o corpo ao rio e deixou a cabeça no chão. Depois entrou para sua casa e fechou-se para dormir. A cabeça começou a rolar, rolar, ao redor da casa, gritando, assombrando. Pensou em que se transformaria. [...] Eu vou ser Lua! Decidiu. Pediu que a mãe que lhe atirasse para fora dois novelos de linha e chamou o Urubu que vive na banda de dentro do Céu. O Urubu veio, ouviu-a e voltou para o Céu levando os dois novelos de linha. Prendeu-os à cabeça e agarrou-se com os dentes e subiu, subiu, transformando-se em Lua. Arrancou os olhos e esses se tornaram estrelas. Seu sangue ficou sendo o Arco-Íris. E assim ficou. Quando ela é nova ou cheia todas as mulheres sofrem.

⁷⁴ Guíta, quando conta essas histórias a Missunga, manipula o Desejo. Nesse sentido, apropriando-se das palavras de Menezes (1995, p.49), “todos sabemos que o Desejo não tem um objeto que o aplaque; uma vez acumulado, ele ressurge, desperto do outro, e assim sucessivamente”.

⁷⁵ O tema da decapitação está presente em *Macunaíma* de Mário de Andrade, no capítulo, “Boiúna Luna”. Na rapsódia de Mário, o monstro “Capei” teve a cabeça decepada por Macunaíma e grita ‘Vou ser lua’, depois, ‘Adeus meu povo que vou pro céu’. Segundo Manuel Cavalcanti Proença (1987, p.146) a cabeça decepada do monstro está relacionada com “a lenda da Lua, entre os caxinauás”. Especificamente, a aproximação entre Dalcídio Jurandir e Mário de Andrade, nesse sentido, não se estabelece somente no tocante ao tema. Assim como o escritor paulista fez em *Macunaíma*, Jurandir também “imaginou” estruturalmente o romance *Marajó*, aderindo às considerações teóricas de Wladimir Propp em relação ao *Conto Maravilhoso*. Essa assertiva já tinha sido aventurada por Vicente Salles em seu artigo *Chão de Dalcídio* (1978). Segundo o folclorista paraense (1992, p.371-372), “Dalcídio Jurandir consegue compor a trama de uma história extremamente complexa em que o arquétipo folclórico funciona como suporte. Ele decompõe estruturalmente, como o faria Wladimir Propp com os contos de fada, a narrativa popular e integra-a depois, por partes, ao seu próprio romance, com os acréscimos sugeridos pelo contexto local. O romance folclórico, que se ajusta simetricamente a *Marajó*, de tal modo se cerca de outros fatos folclóricos que a obra resulta, repetimos, num vasto painel da cultura popular”. Note-se a seguir as considerações de Haroldo de Campos sobre a *Morfologia de Macunaíma* (1992, p.175): “Mário conseguiu divisar o que havia de *invariante* na estrutura do conto folclórico para, justamente, com intuítos artísticos, poder jogar criativamente com os elementos *variáveis* sobre o esquema de base”.

Outra aproximação possível com a personagem Guíta é o drama vivido por Scherazade, que, n'*As mil e uma noites*, representa a resistência do feminino quando a personagem vence a morte contando histórias. Menezes (1995, p.39) resume o conflito que deu origem ao famoso livro, ao narrar

a história de Schariar, Sultão de todas as Índias, da Pérsia e do Turquestão, que descobre, por intermédio de seu irmão, Imperador da Grande Tartária, que sua mulher o traía. E ele toma conhecimento disso no mesmo momento em que o irmão lhe revela que também fora traído pela mulher. A conclusão é inevitável: 'Todas as mulheres são naturalmente levadas pela infâmia, e não podem resistir à sua inclinação'. O Sultão, no estupor da mais funda desilusão afetiva, propõe ao irmão que ambos abandonem seus estados e todas as suas glórias, e saiam pelo mundo para, em terras estranhas, melhor esconderem seu comum infortúnio. O irmão aceita, com a condição de que voltariam se encontrassem alguém mais infeliz do que eles próprios. Seguem caminho, disfarçados, e chegam à beira-mar, onde são surpreendidos por algo que parece um maremoto. Sobem a uma árvore, escondem-se entre os galhos, e presenciam uma cena na qual um gênio (um djinn) tira do fundo do mar uma caixa de vidro, fechada a 4 chaves, onde estava encerrada uma bela mulher, quase adolescente, que ele libera da caixa. Era sua mulher, que ele roubara para si no dia de suas núpcias, e que mantinha presa.

Nessa longa citação, note-se a presença do tema da infidelidade feminina, que fica implícito na prisão da "bela mulher", que, na verdade, é presa justamente para evitar que traísse o gênio, o que não acontece, pois ela já coleciona em sua trajetória 98 homens, simbolizados pela sua quantidade de anéis. Depois de ter chegado à conclusão de que todas as mulheres são infiéis, o Sultão elabora um plano de dormir cada noite com uma mulher e logo ao amanhecer, matá-la. Scherazade é a única que consegue sobreviver, pois, após o pedido da irmã para contar uma história, desperta a curiosidade do Sultão, parando a narrativa e deixando para o dia seguinte.⁷⁶

Apesar dos contextos diferentes, a figura de Guíta dialoga com a personagem Scherazade. Ambas são contadoras de histórias, se relacionam a uma tradição oral e estão presas a um sistema em que o masculino prevalece. A primeira está presa ao desejo de Missunga, que na idade adulta vai abandoná-la grávida; Scherazade precisa contar histórias para não ser morta por Shariar. Para Nelly Novaes Coelho (1998, p.27), "O argumento-eixo

⁷⁶ Nelly Novaes Coelho (1998, p.27) esclarece que "essa dualidade de problemática corresponde também à *dupla imagem* da mulher: a 'pura' (Scherazade e algumas princesas) e a 'impura' (todas as demais personagens femininas que povoam esse luxurioso universo). São elas verso e reverso da mesma moeda – a mulher 'cunhada' pela Tradição".

(Scherazade e o rei) tem como alicerce uma *problemática existencial* (a das *relações homem – mulher*, baseadas no Amor e no mútuo conhecimento profundo, como meio de *realização interior* do ser)”, algo que também é percebido na relação entre Guíta e Missunga.

Outra aproximação interessante entre elas está no jogo de suspense criado no momento da “contação”. Essa técnica, segundo Menezes (1995, p.47), acontece quando o narrador “inicia uma narrativa, aguça a curiosidade do seu ouvinte e... não a satisfaz – naquela noite”. A idéia de “aguçar a curiosidade” está presente no imaginário do filho de Coronel Coutinho:

História boa para Missunga era da lua. A lua que ela havia guardado na caixa de fósforos. Invenções de seu Felipe para iludir as crianças. Quando anoitecia e era lua cheia, Guíta dizia ao amigo: / — Olha, a minha lua é igualzinha àquela. Eu tinha duas. A outra fugiu da caixinha e é aquela do céu. Te juro. / A lua cheia parecia tão perto da terra, tão viva como uma menina que viesse cair em cima dele, cair na palma de sua mão. A lua era uma medalha, a moeda que tinha a cara da Princesa Isabel ou o Coração de Maria? Seu Felipe contava que era a medalha de uma menina que se afogara no mar. Por quê? Se a medalha era a lua, tinha subido e ficava por cima do rio? Seu Felipe não respondia / — Mostra, ao menos. Mostra. / — Seu Felipe me disse que não se deve abrir a caixa senão a lua foge com a outra. O mundo ficava sem luar porque a lua que está nos alumando agora, está é por causa da outra da caixinha, que é companheira. Soltando, as duas vão embora, assim seu Felipe disse (M, p.71).

Uma referência curiosa nessa passagem é o aviso dado por seu Felipe para não “abrir a caixa”; pois se o pedido fosse quebrado “O mundo ficava sem luar”. A curiosidade e o desejo de Missunga de abrir a caixa surgem a partir da sedução realizada pelo narrador que usa da imaginação do herói para alcançar o efeito pretendido.⁷⁷

Na idade adulta, Guíta se torna mais uma das amantes de Missunga, assim como a cabocla Alaíde. Na ilusão de conseguir um casamento e a fidelidade do filho de Coutinho, Guíta se entrega ao herói passando a viver depois com a incerteza de ser ou não correspondida. Grávida de Missunga, ela então começa a conviver com seus fantasmas e dúvidas, mas acredita na palavra de casamento do herói e na possibilidade de viver ao seu lado. Entretanto, no capítulo 37 do romance, ela morre tragicamente esmagada quando, num

⁷⁷ Na Mitologia Grega, há uma história que se aproxima da *lua na caixa de fósforos* contada por Seu Felipe. Prometeu avisou a Epimeneu para este nunca receber um presente de Zeus, Pandora, que recebeu dos deuses “o dom da palavra” e da sedução, “por curiosidade feminina, abriu a jarra de larga tampa, que trouxera do Olimpo, como presente de núpcias a Epimeneu, dela evolaram todas as calamidades e desgraças que até hoje atormentam os homens” (BRANDÃO, 2001, p.168).

ato de desvario, corre pela floresta: “Subitamente escureceu para a moça, o atalho, a chuva, o salão do baile, a lua na caixa de fósforos, a árvore tombava e a envolveu numa rajada” (M, p.257).

A loucura é um dos temas recorrentes na literatura universal. Entre as categorias da loucura, a *paixão desenganada* ligada ao tema da morte é a que mais se aproxima da situação de Guíta no romance. Segundo Michel Foucault (1995, p.376-8),

o amor decepcionado em seu excesso, sobretudo o amor enganado pela fatalidade da morte, não tem outra saída a não ser a demência. Enquanto tinha um objeto, o amor louco era mais amor que loucura; abandonado a si mesmo, persegue a si próprio no vazio do delírio. Punição de uma paixão demasiadamente entregue a sua violência? Sem dúvida; mas esta punição é também um apaziguamento; ela espalha, sobre a irreparável ausência, a piedade das presenças imaginárias.

A morte da personagem, quase um suicídio, desvenda, em parte, um de seus fascínios recorrentes na construção da trama de *Marajó*. Em várias passagens, Guíta aparece debruçada no poço, “como se a água lá do fundo a fascinasse”. Isso é “repetitivo” na escritura dalcidiana: “O vento soprando pelas palhas da parede apaga a lamparina, e o amor, talvez fosse para Guíta o mesmo que cair de repente no poço”. Nesse sentido, lembremos que, para Luiz Garcia-Roza (2003, p.72), a repetição “diz respeito sobretudo aos limites de validade do princípio de prazer; e seu referencial, pelo menos num primeiro momento, não é a morte individual e nem mesmo a destrutividade, mas a compulsão à repetição”.

A recorrência da figura do “poço” pode ser interpretada também a partir da temática do cárcere, assim como vimos na imagem da *lua na caixa de fósforos*. Sirva de exemplo o momento em que Guíta e Missunga se encontram:

Voltavam as noites em que esperava Missunga à beira do poço, atrás de sua barraca. Que fez no mundo para ter o castigo daquela amizade? Amizade era a sua palavra de amor, a palavra de seu povo quando ama. Caboclo não conhece o amor pelo nome. Naquele castigo, correu, cega e tonta para os encontros com Missunga. [...] Uma noite, trouxe uma pequena medalha, escapuliu das mãos dele e caiu no poço. Depois, bruscamente lhe falando, ofegante, de sua infância e dos cabelos dela, da boca e das medalhas, dos olhos e das saúvas, lhe falando com tantos atrevimentos e afagos, palavras e dedos do homem na sombra, línguas de cobra envenenando-lhe o sangue, deixando-a sem fala. Para acabar tão prolongada agonia, o medo e a onda de seus informes pressentimentos, caiu, de madura, nos braços dele, como se tivesse se precipitado no poço (M, p.192).

A interpretação da imagem do “poço” como cárcere está presente na tradição oral em que aparece *A moça do poço*:

Existe na cidade de Abaetetuba um pequeno povoamento de nome Bacuri na rodovia Dr. João Miranda. / Os moradores dessa localidade contam histórias de um poço de água colorida muito bonito, por sinal, que foi encantado por uma jovem moça, que desapareceu em suas profundezas. / Segundo os moradores, esse lugar é farto em peixes de toda a espécie, o que levou um senhor a ir pescar no poço. Mas quando este se encontrava pescando, de repente alguém apareceu. O pescador voltou-se então para um pedra que ficava à beira do lago, e lá estava sentada uma moça nua, de cabelos longos e claros como o luar que ali fazia. O pescador ficou assustado e ao mesmo tempo admirado com tanta beleza. / Foi então que a moça falou: / — Ouça o que tenho para lhe falar e depois volta para sua casa: Este lugar é encantado. Os peixes e animais que aqui vivem nunca ninguém irá tocar. Meu cavalo branco e eu, os guardamos enquanto aqui estivermos, pois há muito tempo atrás eu fui encantada e eu preciso muito de ajuda. Por favor, me ajude a me libertar desta prisão que vivo a tanto tempo. Sou muito triste. Tenho somente meu cavalo, os peixes e a noite como companhia. Me ajude a ser uma alma livre. / O pescador estava paralisado com o que via e ouvia, até que num momento sua voz se soltou e ele disse: / — O que posso fazer por você, linda moça? / — Ela respondeu: / — Venha amanhã à meia-noite em ponto até a beira do lago e diga a seguinte frase: ‘Moça do poço’.⁷⁸

Em *Marajó*, nota-se a incorporação estética dessa narrativa popular, quando o narrador diz que em Guíta “restava algum vestígio da menina que se perdera, não tivera mais socorro na beira do poço”. Desse modo, a tradição oral no romance não se liga a uma visão pitoresca, mas procura re-escrever o drama amoroso de Guíta a partir da tradição popular demarcada na oralidade amazônica.⁷⁹

⁷⁸ Narrativa contada por Odenilda Ferreira (1995, p.192-3) e publicada no livro *Abaetetuba Conta*, organizado pela Professora Maria do Socorro Simões e Christophe Golder.

⁷⁹ Em *Alice no país das maravilhas*, de Lewis Carrol (2002, p.12-3), a personagem do livro desce por um poço atrás da figura emblemática do Coelho que dizia “Oh, meu Deus! Oh, meu Deus! Vou chegar tarde!”. Nessa obra, Alice vê na descida pelo poço a possibilidade de fugir do marasmo de seu mundo e a realidade comum em que vive. Em relação à personagem Guíta de *Marajó*, “cair no poço”, de certa forma, sugere a fuga e de esquecimento da realidade dolorosa que ela vive na companhia de Missunga.

4.2 - Ciloca: Tra[d]ição e Malandragem

O desgraçado Chapeleiro deixou cair a xícara de chá e o pão com manteiga, e curvou-se dobrando os joelhos. “Sou um pobre homem, Vossa Majestade”, começou. “Você é um orador muito pobre”, disse o Rei.

Lewis Carroll – *Alice no país das maravilhas*

Julia Kristeva (1974, p.67), em seu estudo sobre a intertextualidade e o romance polifônico, afirma que o texto literário permite a “inserção” da história e da sociedade em seu contexto, mas, sobretudo, permite que um texto se constitua como plural ao permitir a inserção de textos literários anteriores, como “réplica” ou como paródia. Pode-se então afirmar que no momento em que um autor toma para si a palavra de outrem, esta perde seu estatuto inicial e se projeta como diferença (*Ambivalência*).

Roberto Da Matta, em *Carnavais, Malandros e Heróis*, faz um estudo abrangendo, principalmente, a figura do *Malandro* na Cultura brasileira e os paradoxos envolvendo a malandragem na figura tradicional de Pedro Malazartes. Nesse contexto, a figura dos heróis representa, antes de tudo, viver à margem em uma trajetória dramática e solitária. Segundo o antropólogo (1981, p.200),

de qualquer modo, as provas e obstáculos revelam que a vida e o mundo são duros e cruéis, e como, em geral, os heróis estão sem família e sós neste mundo, vivem de fato uma existência isolada, onde têm que demonstrar toda a sua enorme e inabalável fortaleza diante dos obstáculos. Temos aqui, novamente, a oposição básica entre *casa* e *rua* (que corresponde à dicotomia família / mundo), e mais, a implicação sempre muito clara de que o mundo da rua é cruel e exige luta.

Marajó projeta em seu enredo figuras que se aproximam dessa situação analisada. São geralmente personagens sem família, excluídos e que vagam pelas terras dos Coutinhos com a sina de *Malandros* e destruidores da ordem, como, por exemplo, Ciloca, o leproso, e Ramiro, o tocador de chulas, que são semelhantes aos que aparecem nas narrativas tradicionais.

Antonio Candido, em seu clássico ensaio *Dialética da malandragem* (1978) aborda o romance *Memórias de um sargento de milícias* a partir da análise da sociedade do século XIX, em que o protagonista (Leonardo) aparece como “o primeiro grande malandro que entra na novelística brasileira, vindo de uma tradição quase folclórica e correspondendo, mais do que se costuma dizer, a certa atmosfera cômica e popularesca de seu tempo, no

Brasil” (CANDIDO, 1978, p.322). Seu estudo, que abrange as relações entre literatura e sociedade, focaliza a sociedade brasileira do período com leis “rígidas e impecavelmente formuladas, criando a aparência e a ilusão de uma ordem regular que não existe e que por isso mesmo constitui o alvo ideal” (Idem, 1978, p.339).⁸⁰

Em *Marajó*, o mundo da ordem é regido pela família Coutinho, estabelecido a partir de leis e normas para os seus domínios. Aplica-se, ao romance, o que Candido (1978, p.329) denomina, “dialética da ordem e da desordem”, pois as relações que se processam na obra apontam para um embate entre a tradição dos Coutinhos e uma tradição marginal que tenta abalar a estrutura latifundiária da região. Dentre os marginais que compõem essa tradição, cada um age a seu modo. O primeiro deles é Ciloca, um personagem sem família ou bens materiais; doente de hanseníase e rejeitado por todos:

O povo evitava os postes de luz de carbureto em que Ciloca costumava encostar-se para contar aos meninos anedotas obscenas, ensinar-lhes maldade, envenenar-lhes a curiosidade. Muitas vezes, os meninos ouviam histórias com um silêncio diferente. Ciloca sabia oração de S. Cipriano, a Bela Adormecida do Bosque, o Ali-Babá, contos de feiticeiros, cortes e meninos encantados. Fora padeiro da vila. Quando não pôde mais esconder a moléstia, o povo havia comido muito pão amassado com aquelas mãos. Na padaria — lembra-se Missunga quando passava as férias na vila — Ciloca, os dedos na massa do pão, suando, a cara lustrosa, contava amores que inventava, vícios que não tinha, padre que vira agarrado às devotas na sacristia, charadas d’“O Malho” que decifrara, bruxarias de S. Cipriano que o livro do santo bruxo não contava. Falava do Pedro Malazarte e de proezas que o herói nunca fizera (M, p.38-9).

Dois detalhes importantes sobre Ciloca estão presentes na citação: primeiramente, sua qualidade de contador de histórias tradicionais dentro da literatura universal e popular: “Bela Adormecida”, “Ali Babá” (*Mil e uma noites*) e “Pedro Malazartes”; outro ponto relevante é a presença do livro de feitiços de S. Cipriano. O fato de Ciloca se vingar amassando pão com as mãos “lustrosas” tem um caráter transgressor que se aproxima das histórias contadas a respeito da figura marginal de Pedro Malazartes. Segundo da Matta (1981, p.212),

Tais relatos – que definem o caráter do herói e do meio no qual ele opera – vão de situações nas quais Pedro engana pessoas em posições sociais de prestígio, até a venda de fezes a um ricoço, passando por situações muito

⁸⁰ Haroldo de Campos (1992, p.181-182) atesta a presença da *Malandragem* em *Serafim Ponte Grande*, de Oswald de Andrade e no próprio *Macunaíma*, de Mário de Andrade. Para o estudioso o anti-herói Macunaíma, “o emblematiza à maravilha, metamorfoseado no ponto de interrogação errante de sua constelação perneta”.

mais ambíguas, quando a distância entre a sagacidade e a ofensa social se confunde, como a indução de um poderoso fazendeiro ao assassinato, o uso de um cadáver para obter lucro, incluindo ainda a destruição consciente e programada de bens de consumo e produção alheios, propriedade particular de um grande patrão.

Ciloca tornou-se um andarilho e inimigo das autoridades após a morte de sua companheira “Sinhazinha”, que, contra o desejo do pai, queria se unir ao hanseniano. Em momentos de angústias do herói, ele

rebolava-se num desespero. Era sempre assim quando a saudade de Sinhazinha o angustiava, lhe coçava a carne podre, lhe mordida os nervos, contava o povo. Sinhazinha viera fugida. O pai, Dr. Batista, juiz de direito, fincou pé contra o namoro. Não entregava a filha a um serenatista, um padeiro, um tocador de violão, um “frasqueira”. A pequena bateu o pé que casava, saiu de casa do juiz para o amor debaixo do sororocal. Morreu de parto (M, p.46).

Diante da angústia pessoal, o personagem se envolve em leituras do livro de S. Cipriano e com vários meninos que ouvem as histórias contadas por ele, sempre carregadas de erotismo e pornografia, manifestações que se fundamentam no plano da transgressão. De acordo com as pessoas do lugar, “Sinhazinha” morre em decorrência de uma “terça maligna” junto com seu filho:

Ciloca, falava o povo, se deitava nas sororocas teimando recuperar aquela manhã de amor, ouvir o gemido de Sinhazinha, os soluços. O cheiro de Sinhazinha lhe ficou na alma e nas chagas como um visgo. No breu da noite, Sinhazinha lhe aparecia das orações de S. Cipriano, como um corpo feito de mangaba, leitoso e travoso restituindo-lhe aquela manhã nupcial (M, p.47).

Na fazenda Felicidade, Missunga rejeita o leproso em decorrência da “moléstia” que este carrega e de seu vínculo com as bruxarias de S. Cipriano.⁸¹ Após sua expulsão, o hanseniano parece profetizar a queda do projeto de Missunga em uma conversa com Guíta: “— Aquele rapaz não sabe o que está preparado pra ele [...] / — Não rogue praga, seu Ciloca” (M, p.151). Nessa passagem, Ciloca prediz a queda do empreendimento de Missunga. De fato, como já foi referido, a fazenda “Felicidade” sucumbe diante das ordens de Coutinho; em outro momento Guíta, ao ver o leproso, “sentiu um súbito ódio, o acusava por tudo que havia

⁸¹ Segundo informações históricas, Cipriano nasceu na Antióquia, por volta de 250 d.C., considerado berço do cristianismo gentio, que influenciou a expansão cristã ao norte e leste do Império. Nascido em família abastada, seus pais era idólatras que professavam cultos pagãos [nota pessoal].

acontecido em Felicidade”. A predição de Ciloca, quanto ao futuro da fazenda, abre uma chave interpretativa importante, pois o personagem é acusado de estar envolvido com feitiçarias a partir da leitura do livro de São Cipriano. Numa analogia possível com a mitologia grega, o deus Urano prediz o futuro e a derrota de Crono (passim, 2000, p.252). Um diferencial em relação aos dois contextos é que, em relação a Crono, Urano prediz que o deus será destronado por um dos filhos, por outro lado, em *Marajó*, o causador da ruína de Missunga é o próprio pai.

Ainda em relação à personalidade de Ciloca, o que chama a atenção é seu descaso diante de qualquer possibilidade de ascensão social; o personagem se move no romance em busca de aceitação e sobrevivência, sem vincular-se ou conformar-se à estrutura latifundiária dos Coutinhos. Sua figura, na verdade, desperta a repulsa e o medo:

A cabeleira de Ciloca era postiça. No fim, o leproso riu. Tinha uns dentes ávidos, a ponta da língua saltava, as pregas da máscara brilhavam. Um riso, viscoso, mordida os nervos de quem o visse, os dentes ávidos tinham ganas de carnes sadias, polpas crianças, os seios de Alaíde. Missunga lavou o rosto com álcool. Medo daquele hálito, do reflexo daquele riso. O leproso dobrou o casco para a vila. Vingava-se cuspidando no rio, na maré (M, p.141).⁸²

Entre as categorias de “estranheza” presentes nos estudos psicanalíticos, é possível dialogar com Ciloca, pois, segundo Freud (1976, p.86), “Relaciona-se indubitavelmente com o que é assustador – com o que provoca medo e horror; certamente, também, a palavra nem sempre é usada num sentido claramente definível, de modo que tende a coincidir com aquilo que desperta o medo em geral”. Não apenas Ciloca, mas também Tomás do Mato, formam uma galeria de personagens dalcidianos marcados pela estranheza e a exclusão. Este último é sentido no romance apenas em raros momentos e numa das poucas descrições que aparecem em *Marajó*, ele “enchia o mato com os seus gritos, bêbado, cambaleando entre as sumaumeiras e imbaubais” (M, p.143).

O desejo de alguns personagens como Nelson e mesmo Guíta é ver o hanseniano recolhido a um asilo para leprosos, livrar-se dele e dos perigos das bruxarias de S. Cipriano. Segundo Foucault (1972, p.6), a figura do leproso, na Idade Média, esteve vinculada ao sagrado, mas principalmente à “exclusão” e ao “temor”, isto é, a “sua existência no entanto é

⁸² Alguns detalhes importantes da figura de Ciloca, como a “cabeleira postiça” e sua figura aterradora remetem as Górgonas gregas que tinham uma aparência “terrível” e “apavorante”. Assim como as Górgonas, Ciloca é temido por todos e também está associado à magia (livro de S. Cipriano), assim como os poderes mágicos do sangue e de uma mecha do cabelo da Medusa. A “cabeleira” de Ciloca projeta a própria imagem eriçada da cabeça da Medusa, após esta ter sido transformada por Atena (ver capítulo III).

sempre uma manifestação de Deus, uma vez que, no conjunto, ela indica sua cólera e marca sua bondade”. O discurso da época era de que a salvação dos leprosos estava exatamente em não lhes prestar socorro, o que dá a entender que essa mentalidade medieval se re-atualiza ou permanece viva na escritura ficcional de *Marajó*, pois Ciloca não encontra pouso nem qualquer ajuda, tanto que, no capítulo 39 do romance, abandona definitivamente as terras do Marajó, com ordens do Tenente Úrsulo, mandatário de Coutinho, para se recolher ao leprosário.

Se o personagem Ciloca não tem a astúcia de um *Pedro Malazartes*, as habilidades inescrupulosas daquele herói ou mesmo a simpatia do povo, ele, por outro lado, subverte as normas contando histórias pornográficas aos meninos da região. Seu objetivo no romance não é obter ganhos econômicos como *Malazartes*, mas apenas se parecer com o herói: “— Se me perguntassem o que eu queria ser na vida, responderia: ser Pedro Malazarte, mas um Pedro que também tivesse o poder do pajé sacaca que anda pelo fundo d’água” (M, p.275). A analogia entre Ciloca e *Malazartes* está no espírito subversivo comum aos grandes malandros. Segundo da Matta (1981, p.213),

Na linguagem moderna do Brasil, Pedro Malazartes, sobre ser um herói sem caráter, é um subversivo, perseguidor dos poderosos, para quem sempre leva a dose de vingança e destruição que denuncia a falta de um relacionamento social mais justo entre o rico e o pobre, além de revelar o código moral que deve pautar o relacionamento entre fortes e fracos, código a ser fundado sobretudo no envolvimento e respeito entre ricos e pobres.

Na sua partida, seu último pensamento é de revolta com os ricos de Paricatuba. Ele não consegue abalar totalmente a ordem das fazendas, mas intimamente pensa:

Por que chorar se deveria cuspir, morder devagar o sovaquinho das crianças, as crianças criadas a leite e maizena do juiz, do promotor, do Úrsulo, cuspir na face dos meninos, na pia da igreja, na mão hirta e gasta daquele Santo Antônio da casa do Nabor? Úrsulo não o apanharia mais. Desapareceria. Que a desgraça o leve para os sucurijus, para as onças, as febres lentas e negras no fundo dos igapós. Que seria dos meninos que ouviam as histórias coçando as feridas, daqueles comedores de terra sem Pedro Malazarte, a Bela Adormecida, os jantares na casa do rei que duravam a noite inteira? (M, p.275-6)

Na mente de Ciloca, surgem os vários meninos para quem conta as histórias. Talvez seu único meio de manter-se vivo é contá-las, assim como Scherazade precisava contar noite após noite uma história, para não morrer pelas mãos do Sultão Shariar.

4.3 - Ramiro e a Tra[d]ção dos desvalidos

“Bem, ele vai ter que ser retirado”, disse o Rei muito decidido. E ele chamou a Rainha, que estava passando por ali no momento. “Minha querida! Gostaria que mandasse eliminar esse gato!”

Lewis Carroll – *Alice no país das maravilhas*

Tania Macedo (2002, p.56), em seu estudo *Malandro de várias terras*, no qual estuda a figura do malandro em diversas culturas, afirma que este “define a sua identidade em meio a um universo hostil em que qualquer pequeno gesto pode tornar-se uma transgressão muito perigosa, punida com extrema violência”. Viver entre a lei e a marginalidade, eis um paradoxo da trajetória de Ramiro, um tocador de chulas do Marajó que, assim como Ciloca, vai se confrontar com as leis sociais impostas pelos Coutinhos. O narrador informa que

Ramiro não tinha emprego certo nas fazendas. Quando a necessidade era muita, a ponto de não ter mais uma camisa curta, ia ajudar os seleiros. Tido como bom curtidor, armando bem um celim. Sangrava bois velhos pras matalotagens do Coronel Coutinho e gostava de se vingar também dos fazendeiros ruins — boas vacas gordas esfaqueava nos encobertos. Não era ladrão de gado, não tinha sangue para essa aventura, se vingava, dizia ele, do tempo em que era feitor mal pago e das vezes em que sua mulher, ainda viva nesse tempo, tinha que reagir contra o desrespeito dos patrões. Despedido, uma grossa dívida a pagar, deixava na fazenda um rendimento de gado que era uma admiração. A mulher, uma tarde, andando no pirizal foi mordida pela jararaca. Isabel não durou três dias. Depois os dois filhos comidos pelos vermes e pelas febres na beira do Anajás. De volta do enterro do último filho, uma tarde, olhou o que havia dentro de sua mala e os tarecos das barracas. Na parede restava o violão, uma viola sem cordas, o saco do violino, as pernas de couro cru. Desarmou a rede, largou pros centros, sua família era o mundo (M, p.208-9).

Observe-se que a trajetória de Ramiro pouco tem de diferente em relação à de Ciloca. Assim como o hanseniano, o tocador de chulas perde esposa e filhos e vaga pelas fazendas procurando serviço. Sua forma de resistência está na viola, nas histórias que conta e nas chulas atrevidas feitas para os patrões. Tanto que no capítulo 32 do romance, ele conta para Ormindia uma história envolvendo o próprio Coronel e como este punia os que não respeitavam as normas do latifúndio. Note-se, contudo, que o jogo da diferença em *Marajó* se constitui como aquilo que Silviano Santiago denominou de *entre-lugar*, em que acontece uma intermediação entre o popular e o universal, uma das grandes marcas que compõe a escritura do romance. Como exemplo, demarquei um jogo intertextual que se entrelaça no enredo do

romance, entre este e a *Odisséia*, de Homero, tão recorrente no corpo do meu texto. Primeiramente, cito o trecho dalcidiano, em que se nota a incorporação estética do enredo do *Auto do Boi Bumbá*:

Coronel dera por falta da Miranda, uma vaca manina, novilhona bonita, mãe da malhada. Vinha sempre à frente do gado do Menino Jesus. Os vaqueiros diziam que a estimação do Coronel pela novilha era como por uma mulher. Chama o feitor. / — Que contas me dá da Miranda, seu José? / — Cismo do Gervásio, Coronel. Gervásio foi despedido do Alegre por desconfiarem dele. / Levaram-no para o Coronel, com o rosto fundo, cabeludo, o peito aberto, suado e cansado do serviço — uma peiação de mamotes no curral. / A carne da Miranda que a mulher do Honório, grávida, desejava provar, enchia duas tinas na barraca de dois pescadores companheiros de Gervásio. Gorda que metia usura. / Ramiro falou mais baixo, embora estivessem sós na beirada. / — Coronel leva Gervásio para uma ilha de mato no campo e com a marca em fogo, gritou: — Todo mundo vai saber que foste ferrado com a minha marca, seu ladrão... Miranda está vingada. Castigo de ladrão é ferro em brasa. / Foi na mocidade do Coronel. Quando eu soube, quis fazer uma chula. Castigo de ladrão é ferro em brasa, mas meu sentimento não deu. Conheci Gervásio, já velho, eu gostava do Gervásio. Coitado, não tinha jeito de ladrão, ficou foi com pena da mulher do Honório que desejava. O desgosto arrastou com ele pros confins da Monguba. Engraçado, o filho da mulher nasceu e aleijou depois com mordida de surucucu. Pra você ver a pessimidade desses brancos. Ferro em brasa no lombo. Enquanto fazia isso, mandava assinalar gado alheio, tomava conta das fazendas nacionais, botava criadores pequenos na miséria. Os filhos dos fazendeiros se fazem doutores à custa de gado alheio. Da noite para o dia os pequenos fazendeiros, como o Guarin, perdiam todo o seu gadinho. Ferro em brasa é só para pobre como nós (M, p.243-4).

O drama envolvendo os personagens Gervásio e Honório e a história da morte da vaca *Miranda*, novilha preferida de Coronel Coutinho, revela uma das faces da escritura de *Marajó*, pois a história contada por Ramiro é a re-escritura do famoso *Auto do Boi Bumbá*.⁸³ Segundo Câmara Cascudo (1978, p.445), o *Auto* se resume da seguinte maneira: “O Amo confiou o Boi a um vaqueiro e este o matou: a) durante a excitação da dança, b) porque fora agredido pelo animal, c) para satisfazer ao pedido da companheira que desejava comer o fígado do Boi”. Bruno de Menezes (1993, p. 54) em seu trabalho sobre o Boi Bumbá esclarece alguns elementos sociais importantes que estavam em jogo nessa manifestação popular, pois, segundo ele, “o cenário social implantado e mantido pelo colonizador de além-

⁸³ Note-se que, para Coutinho, a novilha “Miranda” é mais importante que as próprias mulheres que vivem em seus domínios. O *Auto do Boi-Bumbá*, diferente do contexto de *Marajó*, tem como protagonista o “boi”, estimado ao extremo pelo senhor de terras. Desse modo, a escolha da novilha ilustra perfeitamente o perfil de Coutinho, como foi visto no capítulo III, já que para o personagem as mulheres serviam apenas à procriação. Outro detalhe, o nome da novilha faz um jogo com os nomes de D. Branca e Orminda: [bRANcA/miRANdA] [OrMINDA/MiRANdA]

mar, estaria retratado. Teríamos nele aspectos interessantes da organização patriarcal da família lusa, transplantada para a América Portuguesa e de seus métodos dominadores”.

A situação narrada por Ramiro anteriormente representa a maneira autoritária com que Coutinho agia quando alguém causava qualquer prejuízo aos seus bens. Como punição, ele manda então marcar Gervásio⁸⁴ para que este saiba que ali existe ordem. No enredo do *Boi Bumbá* tradicional, a pena imposta cai sobre *Pai Francisco*, que mata um boi que era “menina dos olhos” do patrão, para satisfazer os desejos de Catirina, que se encontrava grávida.

As semelhanças são marcantes entre a situação vivida por Gervásio e a esposa de Honório e a vivida por Pai Francisco e Catirina, pois a vaca Miranda, morta por Gervásio, é “a estimação do Coronel”. No entanto, uma diferença básica se estabelece entre os dois dramas – no *Auto do Boi Bumbá*, de acordo com Bruno de Menezes (1993, p.55), “gozando de munificentes regalias, a família do Pai Francisco, agregando-se a Catirina, o compadre Cazumbá, a Mãe Guimá, mulher deste, teriam todos moradia na própria fazenda, cerca dos campos fartos, onde o boi de estimação costumava pastar”.

Em contraponto, no romance *Marajó*, Ramiro denuncia não apenas o autoritarismo do Coronel Coutinho, mas o descaso dele diante da miséria e da fome dos empregados; indignado, o tocador compõe uma chula que ironiza o poder do patrão: “quem merece castigo de ferro em brasa?”. No drama de Catirina e Pai Francisco, este recebe como pena “fazer volver à vida o ‘boi’, num passe de folclore mágico” (MENEZES, 1993, p.54).

Na epopéia de Homero, tem-se, no Canto XII, um episódio envolvendo o herói Ulisses e seus companheiros:

Chegamos logo à magnífica ilha do deus, onde havia belas vacas de fronte larga e muitas nédias ovelhas de Hélio Hiperião. Então ainda no mar, a bordo do escuro barco, ouvi o mugido das vacas ao relento e os balidos das ovelhas. Assaltaram meu coração as palavras do cego adivinho, o tebano Tirésias e as de Circe de Eéia, que tanto me recomendou evitasse a ilha de Hélio, alegria dos homens. Falei, por fim, aos companheiros, com um peso no coração:

- Amigos, a bordo de nosso ligeiro barco temos o que comer e beber; por isso, não toquemos nas vacas, para que nada nos venha acontecer, pois essas vacas e nédias ovelhas pertencem a Hélio, um deus terrível que tudo do alto vê e tudo escuta (HOMERO, 1997, p.146-7).

⁸⁴ Como vimos no capítulo III e em específico a personagem Orminda, a “marca” no corpo tem um propósito claro no contexto do romance, pois representa inibir qualquer transgressão da ordem e da lei patriarcal.

Resumindo o término do episódio, os companheiros de Ulisses desobedecem à ordem, “porque a fome roía as entranhas”; escolheram as melhores vacas e em seguida serviram o banquete. Hélio então solicitou a Zeus que os transgressores fossem castigados com um fulgido raio, castigo que se concretiza ao final do capítulo.

Analisando o intertexto, note-se uma intermediação entre os episódios envolvendo o *Auto popular* e a *Odisséia*, escritura modelar da literatura ocidental, em que é possível demarcar um jogo intertextual entre duas tradições que se articulam duplamente no enredo do romance, mas que se re-significam, se rearticulam aos dramas dos personagens dalcidianos. Além disso, há outra demarcação importante, no tocante ao poder exercido por Coutinho e Hélio Hiperião em seus territórios; espaços em que a interdição é punida com austeridade.

Segundo o enredo de *Marajó*, a “chula” de Ramiro chega, então, rapidamente ao conhecimento dos outros vaqueiros, pescadores e lavadeiras da região. A quebra da ordem das fazendas fez com que Coronel Coutinho expulsasse o peão e sem as chulas de Ramiro,

as festas iam perder o sal, aquela animação que só Ramiro sabia dar. Manuel Raimundo por medo, dizia Gaçaba, não queria Ramiro nas fazendas do Coronel Coutinho. Medo da língua e da música de Ramiro, seus instrumentos lhe davam aquela liberdade, aquela cadência, aquela franqueza que os brancos temiam. [...] / As chulas de Ramiro falavam dos vaqueiros, visagens, assombrações, podres dos brancos, davam vida. Nas fazendas dos Coutinhos, as festas ficariam mortas, adeus chulas e toadas do mestre Ramiro, adeus, festas do Rosário, gargalhadas na beira do rio, cachaça e peixe assado na proa das geleiras, porres de madrugada, quadrilha marcada a rigor (M, p.233).

Mesmo abalando a ordem das fazendas com seu cântico e suas histórias, Ramiro, assim como Ciloca, não consegue desarticular a ordem imposta pelos Coutinhos. A escritura dalcidiana, na verdade, deixa transparecer um tom de pessimismo diante das estruturas sociais, que, de certa forma o aproxima de Franz Kafka em *O Processo*, em que, segundo Walter Benjamin (1996, p.141), “subsiste” uma “desesperança”, e mesmo uma impossibilidade de romper as estruturas hierárquicas construídas pela autoridade de controle que elabora e ordena a “justiça” do mundo. Os heróis dalcidianos, apesar de transgressores, caminham pelas margens, não buscam nenhuma cordialidade ou lucro; preferem caminhar no anonimato e alimentar, como Ramiro, “aquele súbito ódio de querer queimar fazendas, fazendas em que tocava e cantava” (M, p.336).

Nesse processo de incorporação estética, especificamente da tradição popular amazônica, uma das lendas que chamam a atenção é a do *Lago Guajará*, que surge em uma das divagações de Ramiro após sua expulsão das fazendas:

Guajará era um lago falado, a lenda enchia os campos. Os vaqueiros contavam: tinha comunicação com o mar, a maré enchia e vazava, boiavam quilhas de barcos, lemes, pedaços de velas, vozes de afogados, bois bufavam no fundo, ninguém ousava pescar ou atravessar à noite no lago Guajará (M, p.323).

No enredo do romance, Mestre Jesuíno, um pajé poderoso da região, parece ter ligações com o *Lago Encantado*.⁸⁵ Durante seus “transes”, ele invoca os “poderes do fundo”. A cena descrita no romance é de um tom poético pungente, envolvendo a dor existencial:

A voz recolhia subterraneamente o número dos laços distantes, a agonia das lagunas morrendo no verão com as vacas e os bezerros atolados, a queixa dos rios secando, o mar roncando, os viajantes do mar rezando no mau tempo, os ventos desafiando as velas, possuindo a floresta e dispersando as estrelas, o miado longo das onças acuadas nas “ilhas”, os tambores do Espírito Santo batendo nos corações. A sombra do jupatizal caía no lago, subia o hálito do lodo e do mururé. A água parada, a mesma água do encantado que vem do mar, pelo fundo da terra, de todos os naufragos e de todas as lágrimas. O silêncio de Jesuíno era como sono. Aquele corpo parecia enorme como o lago abrindo as margens para os descampados tristes. Para ele os caminhos não vinham das águas do mar e dos campos mas das dores do homem. Com esses poderes o pajé ditava a receita e emplastava a esperança no peito do povo (M, p.323).

Bruno de Menezes (1993, p.237-9), entre os vários estudos que realizou a respeito do folclore e do imaginário amazônicos, registrou uma lenda da região do Marajó que pode ter sido incorporada e re-significada ao romance de Dalcídio Jurandir. Trata-se de uma Comédia intitulada *O Guará do Lago Encantado*, em que os personagens atuam em um ambiente regido pelo despotismo e pela autoridade de um Fazendeiro. A peça está dividida em 27 atos, nos quais o enredo fala de um *Lago Encantado* onde habita uma linda jovem que

⁸⁵ João Vianna (1955, p.69-80) em seu livro *A Fazenda Aparecida*, faz referência à lenda do Lago Guajará, associando-o à pajelança e ao curandeirismo. A Lenda também está associada à existência de um “navio todo iluminado, manobrando ao largo e ouvem-se, também, lindas músicas que seduzem e encantam os viajantes”. Encontrei referências da Lenda do Lago Guajará no livro *O Mundo Místico dos Caruanas da ilha do Marajó*, de Zeneida Lima. Segundo a autora (2002, p.86), um personagem chamado Norato Antonio transformou-se em Cobra Grande tragando as casas ao seu redor, “as águas tragaram a cidade, derramaram-se sobre a planície formando o lago Guajará”.

espera alguém para desfazer seu encanto.⁸⁶ Sabendo disso, o Fazendeiro então proíbe qualquer tipo de pescaria no local. Contudo, no final do último ato, o Fazendeiro é preso junto com seu Feitor e outras autoridades.

Na fabulação de *Marajó*, a lenda se re-escreve com algumas nuances em relação à Comédia registrada por Bruno de Menezes, começando pelo título, que marca uma diferença importante: (Guará – a Comédia / GUAJaRÁ – lenda do romance). Ainda no enredo de *Marajó*, acontece a mesma proibição, isto é, ninguém pode pescar no *Lago Guajará* e quebrar a ordem das fazendas. Entretanto, ao final do romance, prevalece o poder da tradição dos Coutinhos, que mantêm a proibição e não são presos.

Na peça *Guará do Lago Encantado*, um detalhe importante é o desfecho, em que a alegria e a felicidade dão o tom principal. Acontecem casamentos, festas, e o reinado justo de um Príncipe. Em *Marajó*, por outro lado, falava-se da lenda do *Lago Guajará* e acabavam esquecendo do rio Abai, que “não tinha príncipes, palácio, bailes, peru de forno, fadas, bolo de noiva, princesas dançando de saia-balão” (M, p.241-2). Aquilo tudo toca fundo em Ramiro, pois no rio Abai, de propriedade dos Coutinhos,

os pescadores gritavam, se ouvia, esfalhando-se, o chuí das tarrafas no rio. Um choro de gado, longe, se arrastava pela solidão dos campos. Um urro de lamentação pela rês morta. Choravam como criaturas humanas, O cheiro fresco do sangue. Irmão lhes dava aquele desespero que enchia os campos. O urro parecia inchar no peito de Ramiro, na sua postema. Oh, por que aqueles animais não se calavam? (M, p.240)

É recorrente em vários momentos de *Marajó* a presença de vozes “subterrâneas”, heróis desvalidos vivendo em uma atmosfera dramática e de quase impotência no contexto social em que transitam. Segundo Pedro Maligo (1992, p.51),

a descrição de tal realidade inescapável e incompreensível permite ao autor criar um sentimento de desconforto existencial que atravessa a vida de personagens para as quais o passado representa um fechamento, algo que não pode ser recuperado nem como escape do presente, nem como solução econômica possível.

No romance, a autoridade inesgotável de Coutinho era capaz de tudo, até mesmo de fazer do Abai “o bebedor do gado”. A impotência de Ramiro diante disso pára no seu ideal

⁸⁶ Há um diálogo nítido entre a comédia “O Guará do Lago Encantado” e a lenda da “novilha branca”. Nas duas histórias surge a idéia de “desencantar” a princesa. Ver capítulo sobre “Orminda e a tra[d]ição das Silvanas”.

de revolução, quando pensa, “que aquele povo podia se reunir, se ajuntar num só homem e abrir o rio. Povo desunido e com medo era como peixe apodrecendo num rio fechado” (M, p.342). Note-se nas palavras de Ramiro, a denúncia em relação à inércia política do povo local que não se articula contra o poder do Coronel Coutinho. O “socialismo” esperado pelo herói não se concretiza, deixando para poucas vozes uma tentativa de resistir diante da contenção exercida pelas leis do latifúndio.

4.4 - Seu Felipe e o último Navio Encantado

Alice observou o Coelho Branco remexer na lista de testemunhas, muito curiosa para ver como seria a próxima testemunha, “...pois eles ainda não têm muitas provas”, disse para si mesma. Imaginem a sua surpresa, quando o Coelho Branco leu, com toda a força de sua vozinha aguda, o nome “Alice!”

Lewis Carroll – *Alice no país maravilhas*

Neste último capítulo, discute-se, sobretudo, a permanência da tradição no contexto ficcional de *Marajó*, a partir de seu Felipe. Entretanto, com vistas em estabelecer um certo roteiro teórico, inicio com as opiniões breves de Anthony Giddens, Homi Bhabha e Stuart Hall sobre o lugar das tradições no contexto da modernidade, para em seguida fixar a análise no personagem Felipe e do tema (narrador popular) por uma ótica benjaminiana.

Giddens (1997, p.113), em uma das discussões sobre a permanência da tradição no contexto da modernidade, afirma que

a modernidade destrói a tradição. Entretanto (e isto é muito importante) uma *colaboração entre modernidade e tradição* foi crucial às primeiras fases do desenvolvimento social moderno – período em que o risco era calculável em relação às influências externas. Esta fase é concluída com a emergência da alta modernidade ou daquilo que Beck chama de modernização reflexiva. Daí em diante, a tradição assume um caráter diferente. Mesmo a mais avançada das civilizações pré-modernas permanece firmemente tradicional.

Na afirmação do estudioso, percebe-se, de início, a idéia de negatividade do moderno, que significa o momento de expansão da tecnologia e o advento de uma cultura de massa que poderia se colocar no lugar das tradições. Mas, como ele mesmo afirma, acontece, entretanto, uma *colaboração* entre elas; a tradição se redimensiona a partir desse *choque*. É o

que Bhabha (1998, p.21) chama de *poder da tradição*, “de se reinscrever através das condições de contingência e contrariedade que presidem sobre as vidas dos que estão na *minoría*”. Já segundo Stuart Hall (2003, p.260),

com freqüência, também, a luta cultural surge mais intensamente naquele ponto onde tradições distintas e antagônicas se encontram e se cruzam. Elas procuram destacar uma forma cultural de sua inserção em uma tradição, conferindo-lhe uma nova ressonância ou valência cultural. As tradições não se fixam para sempre: certamente não em termos de uma posição universal em relação a uma única classe.

As considerações teóricas de Hall, assim como os pontos de vista de Giddens e Bhabha, aplicam-se, consideravelmente, no estudo de um dos aspectos da tradição – no caso dos narradores populares – presente no romance dalcidiano.

Em uma passagem importante de uma das entrevistas concedidas por Dalcídio Jurandir, o escritor paraense fala sobre o impacto das mudanças econômicas e culturais na região Amazônica em que sua obra romanesca, entre vários outros aspectos, tem como papel “documentar” tal situação:

Os meus livros, se nada valem, valem por serem o documentário de uma situação que ainda tinha caráter cultural. Hoje, com a invasão dos rádios de pilha, da televisão, os costumes estão mudando. Os meus livros ficariam como um instrumento de nostalgia, o registro de uma cultura que está sendo destruída pela invasão da Amazônia. Uma espécie de destruição sistemática dos costumes, sem fixar o progresso, sem dar benefícios às populações (*Asas da Palavra*, 1996, p.29).

Na citação, Jurandir fala da mudança no plano cultural da Amazônia a partir da “invasão” de elementos, que, segundo ele, vêm alterando os costumes e a tradição cultural desse espaço. Pode-se apoiar esse ponto de vista dalcidiano nas concepções de Stuart Hall (2003, p.248), sobre a tradição, nas quais ele afirma que o discurso da ‘transformação cultural’ que representa a idéia de progresso é, contudo, “um eufemismo para o processo pelo qual algumas formas e práticas culturais são expulsas do centro da vida popular e ativamente marginalizadas”.

Na ficção dalcidiana, nota-se esse “tom” de pessimismo em relação à permanência dos costumes e da tradição frente às transformações culturais. Nesse sentido, o romance *Marajó* desnuda, a partir da trajetória de personagens como Guíta, Ramiro, Ciloca e seu Felipe, esse mesmo processo em que “práticas culturais” como o narrar histórias são postas à

margem no contexto social da obra. No entanto, mesmo diante de um processo de contenção perpetrado pelos Coutinhos, alguns desses narradores resistem e continuam sobrevivendo na marginalidade, como são os casos de Ramiro, Ciloca e seu Felipe.

Fixando a análise nesse último personagem, é necessário destacar, de início, o importante artigo de Walter Benjamin (1980) sobre a obra de Nikolai Leskov, em que o foco central é o estudo dos narradores a partir da relação que se estabelece entre a tradição e a modernidade. Segundo Benjamin (1980, p.57), “a arte de narrar caminha para o fim. Torna-se cada vez mais raro o encontro com pessoas que sabem narrar alguma coisa direito”. A trajetória de seu Felipe é marcante nesse sentido, pois ele representa, a partir da classificação de Benjamin, um narrador que “conhece as histórias e tradições de sua terra” (op. cit. 1980, p.58).

Acompanhando o enredo do romance, Felipe é casado com D. Januária, e eles moram nos domínios dos Coutinhos. Segundo o narrador,

eram restos dos velhos parentes da família que iam se apagando por aqueles matos. Os dois velhos, se restava farinha, batiam no papo o triste mingau de açai. Isto se o pequeno da Feliciano podia tirar um cacho de açai no mato e fazer o vinho para eles. D. Januária não tinha mais forças para amassar (M, p.34).

Na companhia de Missunga, o passatempo de Felipe é narrar histórias, mas, já velho, ele apenas “contava, então, do seu tempo. Tinha uma voz de seu tempo. Tinha uma voz de remanso” (M, p.35). Seguindo o enredo, Felipe tem problemas de saúde e é tolerado por Coutinho que mantém uma promessa de manter um contrato firmado de não desapropriar as terras antes da morte de Felipe. Este, não com a mesma astúcia de Ciloca e Ramiro, denuncia também o despotismo de Coronel Coutinho, que

queria ter o povo na mão. Terra por terra ele tinha que enjoava. Queria terra que tivesse povo. Povo ficava agarrado a ele como turu dentro do pau, dizia seu Felipe que, com seu desalento, procurava entre as folhas da Bíblia, o pequeno e já apagado retrato de D. Branca. Fracassaram-lhe todos os desejos, ficou ali, bambo, na rede cor de poeira, opilado e cabeludo. Não via mais o mato se aproximando e envolvendo a barraca. Trabalhar? Mas, pelo amor de Deus, para que? Lia na Sagrada Escritura que o mal do homem é a cobiça (M, p.35).

No romance, Missunga não mostra qualquer remorso diante da situação deplorável dos velhos, pois vê na morte de ambos – *seu* Felipe e D. Januária – a possibilidade

de conseguir um espaço no latifúndio para fazer a cooperativa “Felicidade”, já falada anteriormente. Na última visita do jovem ao velho Felipe, este já está perto da morte e no fundo de uma rede, lembrando do tempo de suas contações:

A lembrança dos mingaus se misturava na correria dos bichos que malassombravam caminhos, roçados, trapiches, as noites de pesca. Era o lobisomem com os botos atravessando a floresta. Mundiadas com a serenata dos botos brancos fugiam mortas de amor e de feitiço as mulheres em tempo de lua e as moças mal-a-mal nascendo os peitos. Catitus pulavam do mato saltando e dançando. Irapuru vinha cantar nas bacabeiras e quem deixaria de acreditar que a cobra grande encostava meia noite, no Porto Santo para carregar lenha como um navio todo iluminado? (M, p.40).⁸⁷

Ao se referir à “lembrança”, note-se que o narrador traça um roteiro do que se passa no pensamento de seu Felipe. Os verbos no passado dão o tom solene do que ficou apenas na memória do personagem. Ressalte-se ainda que, segundo Benjamin (1980, p.67), “a lembrança institui a corrente da tradição que transmite o acontecido de geração em geração”. Com referência a seu Felipe, quebra-se essa corrente, pois o narrador já não conta histórias; no entanto, a experiência deixada pelo personagem se universaliza através das imagens “dos botos brancos”, da “cobra grande” e de um “navio encantado”. Essa idéia está em consonância com o que afirma Benjamin (1980, p.69), pois, “uma escada que alcança o interior da terra e se perde nas nuvens é a imagem de uma experiência coletiva para a qual mesmo o choque mais profundo de todo o indivíduo, a morte, não representa impedimento ou barreira”.

Após a morte de seu Felipe, Missunga também deixa morrer as imagens de sua infância, pois “No fundo da rede, seu Felipe jazia, os olhos cerrados, a testa reluzente sob as moscas” (M, p.104). Por uma ótica benjaminiana (1993, p.201), seu Felipe ganha na obra um *status* de narrador, que “colhe o que narra na experiência, própria ou relatada. E transforma isso outra vez em experiência dos que ouvem sua história”. Fazendo uma comparação com Scherazade de *As mil e uma noites*, Felipe é “uma espécie de repositório vivo de seu povo” (MENEZES, 1995, p.44). O pessimismo em relação ao desaparecimento da “arte de narrar”, através da figura de seu Felipe, é reiterado pelo próprio narrador de *Marajó*: “a lenda e o mistério de Paricatuba desapareciam. A maré enchendo trazia a morte para o contador das

⁸⁷ Em sua pesquisa sobre a região de Itá, Galvão (1976, p.71) afirma que os habitantes do lugar associam a figura da cobra grande a um navio encantado, “barco deserto de tripulantes que singra o rio com todas as luzes de bordo acesas”. Tal associação reforça a importância da escritura dalcidiana como pesquisa, mas, sobretudo como exercício ficcional, em que essas informações são re-significadas e [re]contextualizadas, a partir da diferença.

histórias. A vazante levaria o enterro, o caixão na montaria e dentro os botos e os navios encantados” (M, p.104).

A “morte” ou o “fechamento” temporário da tradição, exemplificados pelo silêncio da voz do contador de histórias e o “caixão” com os “botos” e “os navios encantados”, é compreendida como uma das leituras possíveis sobre a tradição em *Marajó*, já que como foi visível no decorrer da análise comparativa realizada, o tema permeia a escritura dalcidiana como *rastros* ou “vozes” de outras escrituras, re-escritas a partir da analogia e da *diferença*.

Logo a tradição no contexto ficcional do romance é sempre um vir a ser (dever), mesmo diante de contingências sociais, como, por exemplo, no caso de seu Felipe, e, ao mesmo tempo, um legado incorporado ao romance moderno. Em relação a Dalcídio Jurandir, note-se que a escrita do romance agrega elementos da tradição oral, mitológica, além de escrituras-modelo como a *Odisséia* de Homero e *Édipo Rei* de Sófocles. No caso dos narradores populares e da tradição de narrar histórias, novamente o artigo, *Chão de Dalcídio*, de Vicente Salles, é fundador dentro da crítica literária dalcidiana, já que é a primeira pesquisa sobre a “arte de narrar” em *Marajó*. Como afirma com propriedade, Marlí Furtado (2003, p.135), “a figura do cantor popular” no romance representa “o discurso da denúncia e da resistência”, o que é visível e marcante nos personagens estudados durante todo este capítulo.

O DEPOIMENTO DE ALICE

“Acorde, Alice querida!”, disse a irmã. “Ora como você dormiu!”

“Oh eu tive um sonho muito curioso!”...

Lewis Carroll – *Alice no país das maravilhas*

Uma das propostas centrais deste trabalho, apontada no primeiro capítulo, levou em consideração toda uma discussão acerca da dependência literária da América Latina em relação à Europa. A partir dos pressupostos teóricos da literatura comparada, buscaram-se vários contrapontos a esse discurso, demonstrando que a apropriação feita por escritores latino-americanos de escrituras modelares do cânone universal é parte de um projeto de resistência e inversão do discurso corrente que coloca em primeiro plano a “fonte” como modelo por excelência. Essa ruptura propõe, como afirma Santiago (1982, p.23), fazer “o texto da cultura dominada retroagir sobre o texto da cultura dominante”. Desse modo, como prossegue o mesmo autor, “consegue-se realmente que os textos da metrópole tenham também, de maneira concreta e pela primeira vez, uma avaliação real da sua universalidade”. No caso da escritura de *Marajó*, ficou bem evidente que na sua construção ficcional há um entrelaçamento nítido da tradição literária européia, principalmente, da *Odisséia* de Homero e de mitos que circulam num diálogo intenso com os personagens da obra.

Ficou comprovado também que a escritura dalcidiana é, sobretudo, “movediça”, pois “joga” com elementos da tradição mítica e literária do contexto amazônico, re-escrivendo-os e re-articulando-os dentro da estética do texto, projetando em grande parte questionamentos e reflexões sobre as relações de exclusão das classes sociais menores, num caráter universal. Dessa maneira, a ficção de Dalcídio Jurandir se inscreve na linha dos grandes romancistas do século XX, consciente da impossibilidade de criar uma escritura presa aos padrões regionais da Amazônia ou como pura transposição e colagem de modelos europeus.

Pode-se afirmar, além disso, que a recorrência da tradição presente na escritura de *Marajó* surge como repetição diferencial e, por isso, traição dessa mesma herança, pois inverte o significado dentro de um novo contexto, a partir do jogo de analogia e diferença entre o romance e os *rastros* da tradição que se “movem” em sua escritura.⁸⁸

⁸⁸ Para Silviano Santiago (1975, p.116), “a obra-segunda se afirma como um processo concomitante de negação e afirmação (e não sucessivo, ou mesmo paralelo), ao contrário do texto considerado em sua opacidade, que apenas afirma. Afirmação consubstanciada pelo fato de que todos os pontos destes textos são estruturados a partir de um *centro*, que é a essência do texto, e que está situado no interior da sua realidade. Na repetição,

A análise proposta com o auxílio da Psicanálise freudiana expandiu o campo de estudo referente aos personagens e símbolos recorrentes no enredo de *Marajó*. Nesse sentido, depreenderam-se alguns pontos importantes que envolvem, por exemplo, temas como o incesto, marcante, como visto, em Coronel Coutinho e Missunga com relação ao desejo que sentem por Ormindá, além de outros, como o *Complexo de castração*, recorrente em vários personagens do romance, considerando as relações desiguais presentes na fabulação da obra. Com o domínio de alguns conceitos a respeito do *Complexo de Édipo*, conseguiu-se, além disso, lançar mão de chaves de leitura relevantes para o aprofundamento de pontos “obscuros” da obra, encontrando, assim, um diálogo com o herói da tragédia de Sófocles e mesmo, em grande parte, com o herói Ulisses da *Odisséia*.

No plano do feminino, foi possível notar que as personagens apresentam marcas indeléveis de outras figuras presentes na Antigüidade, como no caso de Alaíde e sua relação com as Sereias homéricas. Viu-se, entretanto, a partir da fundamentação teórica de Mielietinski e Adorno e Horkheimer, que esse entrelaçamento entre mito e ficção na escritura dalcidiana não tem o intuito de projetar o pitoresco ou mesmo qualquer marca de um regionalismo limitado à descrição de lendas e mitos. Mas, pelo contrário, como foi demonstrado, o mito, em uma de suas faces, tem um caráter de transgressão, desordem e perigo diante das regras sociais. Já em relação à personagem Ormindá, procurou-se responder e ampliar o rastro deixando por Vicente Salles em *Chão de Dalcídio*. Enfatizou-se, durante a análise, que a presença do romance *D. Silvana* na ficção de *Marajó* não se liga apenas a uma herança européia, mas reflete a inserção da obra em um projeto do romance moderno brasileiro de estabelecer um diálogo antropofágico com as importações da Europa. Nesse sentido, a escritura dalcidiana não se apropria desse romance ibérico, ingenuamente, nem reproduz o mesmo sentido do texto em relação ao destino das personagens. Outro ponto importante a observar é que o acalanto de *D. Silvana* e a imagem recorrente da cabeça degolada, presentes em alguns momentos de *Marajó*, não estão ligados, apenas, à figura de Ormindá, mas também à angústia e à “castração” de outros personagens, como Tenório e Guíta.

No último capítulo, finalizou-se o trabalho com a análise do tema da malandragem, principalmente, presente na trajetória de personagens como Ciloca e Ramiro. A análise se fundamentou nos estudos de Roberto da Matta e Antonio Candido, permitindo, com

portanto, e sobretudo graças à diferença entre os textos, descentraliza-se essa problemática, que não é pensada mais em termos de interioridade a um ou a outro texto, visto que se impõe de agora em diante como ‘centro’ um ponto exterior a ambos, a barra ou a diferença, que é, então e finalmente, os dois simultaneamente”.

amplitude, demonstrando, através da atitude desses personagens, uma tentativa de subverter a ordem, comportamento típico do próprio Pedro Malazarte, que é, tradicionalmente, o inimigo dos poderosos. Quanto aos contadores, Guíta e Felipe, foi discutida a relação entre tradição e modernidade, enfocada a partir de algumas considerações teóricas de Anthony Giddens, Homi Bhabha, Stuart Hall e Walter Benjamin; este dentro do enfoque da extinção da “arte de narrar”. O que ficou claro sobre isso é que a tradição, mesmo diante do desaparecimento dos contadores, se re-elabora continuamente no presente, sobrevivendo e resistindo às transformações. Nesse contexto, é importante salientar o jogo de vozes textuais presente na ficção dalcidiana, em que o narrador permite a inserção de outras escrituras na composição estilística de *Marajó*, mas, sobretudo, abre espaço para a denúncia social, através das vozes subterrâneas de seus personagens-gauches; denúncia que será uma das grandes marcas presentes em toda a composição do *Ciclo do Extremo Norte*.

Marajó, portanto, se instaura como um dos romances mais interessantes da Literatura Brasileira, produzidos na década de trinta, no tocante à re-tomada e re-significação de elementos recorrentes na tradição. Movendo-se entre escrituras, mitos e tradições populares, o romance também apresenta uma renovação das letras amazônicas e do legado deixado por Inglês de Sousa e outros ficcionistas, como Abguar Bastos, por exemplo. Sua importância está nessa clandestinidade que reconhece a dependência, mas é capaz de transgredir os limites da literatura, “distorcer” e inverter a imagem da tradição em traição do cânone.

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Guido Antonio de. Notas do Excurso I. In: HORKHEIMER, Max & ADORNO, Theodor W. **Dialética do Esclarecimento: fragmentos filosóficos**. 2. ed. Trad. Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.
- ALVES, Enilda Tereza Newman. **Marinatambalo: construindo o mundo amazônico com apenas três casas e um rio**. Rio de Janeiro, 1984. 133p. (Dissertação de Mestrado), PUC-RJ.
- ANDRADE, Oswald de. Manifesto Antropófago. In: SCHAWARTZ, Jorge. **Seleção de textos, notas, estudos biográficos, histórico e crítico e exercícios**. São Paulo: Abril Cultural, 1980.
- ARRIGUCCI JR, Davi. **Achados e perdidos: ensaios de crítica**. São Paulo: Polis, 1979.
- ASSIS, Machado de. Literatura Brasileira: Instinto de nacionalidade. In: **Obras Completas**. Rio de Janeiro: Jackson Editores, 1953.
- BACHELARD, Gaston. **A água e os sonhos**. Trad. de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- BARTHES, Roland. **Aula**. Trad. Leyla Perrone Moisés. São Paulo: Cultrix, 1997.
- _____. Escrever a leitura. In: BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004. (Coleção Roland Barthes).
- _____. A Morte do autor. In: BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- _____. **O Grau Zero da Escrita**. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- _____. **O Prazer do Texto**. 3. ed. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- _____. **da novela Sarrasine de Honoré de Balzac**. Trad. Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.
- BASTOS, Abguar. **Terra de Icamiba: Romance da Amazônia**. 2. ed. Rio de Janeiro: Andersen, 1934.
- BASTOS, Renilda do Rosário Moreira Rodrigues. **Itinerário poético: do era uma vez ao agora**. (Dissertação de Mestrado). Belém: UFPA, 1999. 176. f.
- BENJAMIN, Walter. Franz Kafka. A propósito do décimo aniversário de sua morte. In: Obras Escolhidas (volume 1). **Magia e Técnica, Arte e Política: Ensaio sobre literatura e história da cultura**. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1996.
- BENJAMIN, Walter. O Narrador: Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: **Textos**

- escolhidos:** Walter Benjamin; Max Horkheimer; Theodor W. Adorno; Jürgen Habermas. Trad. José Lino Grünnewald [et al.]. São Paulo: Abril Cultural, 1980.
- BHABHA, Homi. **O local da cultura**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.
- BLOMM, Harold. **Um Mapa da Desleitura**. Trad. Thelma Médice Nóbrega. Rio de Janeiro: Imago, 1995.
- BOSI, Alfredo. **História Concisa da Literatura Brasileira**. 3. ed. São Paulo: Cultrix, 1981.
- BRANDÃO, Junito. **Dicionário mítico-etimológico**. Vol. 1. A-I. 4. ed. Petrópolis: Vozes, 2000.
- BRANDÃO, Junito. **Dicionário mítico-etimológico**. Vol. 2. J-Z. 4. ed. Petrópolis: Vozes, 2000.
- BRANDÃO, Junito. **Mitologia Grega**. Vol I. 16. ed. Petrópolis: Vozes, 2001.
- CAMPOS, Haroldo de. **Metalinguagem & outras metas**. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- _____. **O seqüestro do Barroco na formação da Literatura Brasileira: o caso Gregório de Mattos**. Salvador: FCJA, 1989, p. 12.
- CANDIDO, Antonio. Dialética da malandragem. In: ALMEIDA, Manuel Antonio de. **Edição Crítica de Cecília Lara**. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos, 1978.
- _____. **Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária**. São Paulo: Companhia editora nacional, 1967.
- _____. **Literatura e subdesenvolvimento**. In: América Latina em sua Literatura. São Paulo: Perspectiva, 1979, p. 352-3.
- CARPEAUX, Otto Maria. **As Revoltas Modernistas na Literatura**. Rio de Janeiro: Ediouro, s.d.
- CARROL, Lewis. **Alice no país das maravilhas**. Trad. Rosaura Eichenberg. Porto Alegre: L&PM, 2002.
- CARVALHAL, Tania Franco. **O Próprio e o alheio: ensaios de literatura comparada**. Rio Grande do Sul: Unisinos, 2003.
- CARVALHAL, Tania Franco. **Literatura Comparada**. São Paulo: Ática, 2001.
- CASCUDO, Luís da Câmara. **Literatura oral no Brasil**. 2. ed. Rio de Janeiro: Instituto nacional do livro, 1978.
- CHAVES, Ernani. A Matriz. O Duplo. O Protótipo: figurações do outro em Haroldo Maranhão. In: **Asas da Palavra. Revista da Graduação em Letras**. Belém: Unama, v.6, n.13, p.21-27, 2002.
- CHAVES, Ernani. Rio Mar: imagens de Soure em *Marajó*, de Dalcídio Jurandir. In: **Revista Asas da Palavra**. Belém: Unama, v.8, n.18, 2004.

- COELHO, Marinilce Oliveira. **O Grupo dos Novos: memórias literárias de Belém do Pará**. Belém: UFPA, 2005.
- COELHO, Nelly Novaes. **O Conto de Fadas**. 3. ed. São Paulo: Ática, 1998.
- COMPAGNON, Antoine. **Os Cinco Paradoxos da Modernidade**. Trad. Cleonice P. B. Mourão et al. Belo Horizonte: UFMG, 1996.
- COMPAGNON, Antoine. **O Trabalho da Citação**. Trad. Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: UFMG, 1996.
- CONDURÚ, Marise Teles & PEREIRA, José Almir Rodrigues. **Elaboração de trabalhos acadêmicos – normas, critérios e procedimentos**. Belém: NUMA, UFPA, EDUFPA, 2005.
- CORRÊA, Paulo Maués. Mito e folclore na obra de Inglês de Souza. In: **Revista Asas da Palavra**. Belém: Unama, v.7n. 15, 2003.
- COUTINHO, Eduardo F. **Literatura Comparada na América Latina: ensaios**. Rio de Janeiro, EDUERJ, 2003.
- DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia**. Trad. Ana Lúcia de Oliveira. São Paulo: Ed. 34, 1995.
- DERRIDA, Jacques. **A farmácia de Platão**. 2. ed. Trad. Rogério da Costa. São Paulo: Iluminuras, 1997.
- _____. **Gramatologia**. 2. ed. Trad. Miriam Chnaiderman e Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- _____. **Margens da filosofia**. Trad. Joaquim Torres Costa e Antonio M. Magalhães. Campinas, Papirus, 1991.
- _____. **Torres de Babel**. Trad. Junia Barreto. Belo Horizonte: UFMG, 2002.
- DA MATTA, Roberto. **Carnavais, malandros e heróis: para um sociologia do dilema brasileiro**. 3 ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1981.
- DULLES, John W. F. **Anarquistas e comunistas no Brasil**. (1900-1935). 2. ed. Trad. César Parreiras Horta. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1977.
- FIGUEIREDO, Aldrin Moura de. **Letras insulares: Leituras e formas da história no Modernismo brasileiro**. In: CHALHOUB, Sidney; PEREIRA, Leonardo Affonso de Miranda. **História contada: capítulos de história social da literatura no Brasil**. 2. ed. São Paulo: Nova Fronteira, 1998.
- FILHO, Adonias. **Modernos ficcionistas brasileiros**. 2. série. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1965.
- FOUCAULT, Michel. **A Ordem do Discurso**. 8.ed. Trad. Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Loyola, 2002.

- FOUCAULT, Michel. **História da loucura na idade clássica**. 4. ed. Trad. José Teixeira Coelho Netto. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- FRANÇA, Maria Inês. **Psicanálise, estética e ética do desejo**. São Paulo: Perspectiva, 1997.
- FREIRE, Gylberto. **Casa-Grande & Senzala**. 20. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1980.
- FREUD, Sigmund. **A Cabeça da Medusa**. In: Edição *Standard* Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago, 1976. v. XVIII.
- _____. **Conferências introdutórias sobre Psicanálise: Sonhos**. Trad. José Luís Meurer. Rio de Janeiro: Imago, 1976.
- _____. **O Estranho**. In: **Uma criança é espancada: sobre o ensino da Psicanálise nas universidades e outros trabalhos**. Trad. Eudoro Augusto Macieira de Souza. Rio de Janeiro: IMAGO, 1976.
- _____. **O Mal-Estar na Civilização**. Trad. José Otávio de Aguiar Abreu. Rio de Janeiro: IMAGO, 1997.
- _____. **Totem e Tabu**. Trad. Órizon Carneiro Muniz. Rio de Janeiro: Imago, 2005.
- _____. **Três ensaios sobre a teoria da sexualidade**. Trad. Paulo Dias Corrêa. Rio de Janeiro: IMAGO, 1997.
- FUNARI, Pedro Paulo A. **Falos e relações sexuais: representações romanas para além da 'natureza'**. In: FEITOSA, Lourdes Conde et. all. *Amor e desejo e poder na Antigüidade: Relações de gênero e representações do feminino*. Campinas: Unicamp, 2003.
- FURTADO, Marlí Tereza. **Abgvar Bastos e Dalcídio Jurandir: o compromisso com o social amazônico**. In: *Lugares dos discursos*. Rio de Janeiro: ABRALIC, 2006.
- FURTADO, Marlí Tereza & NASCIMENTO, Maria de Fátima. **Dalcídio Jurandir e Benedito Monteiro: A incorporação Estética do Imaginário Popular**. In: *Revista Moara*. n. 20. *Revista dos Cursos de Pós-Graduação em Letras*. Belém, 2003.
- FURTADO, Marlí Tereza. **Os heróis decadentes de Graciliano Ramos e Dalcídio Jurandir no romance de 30**. In: SIMÕES, Maria do Socorro (Org.). *Multiletras – literatura e ensino*. Belém: EDUFPA, 2006.
- _____. **Universo derruído e corrosão do herói em Dalcídio Jurandir**. (Tese de Doutorado). Campinas: Unicamp, 2002.
- GALVÃO, Eduardo. **Santos e visagens: um estudo da vida religiosa de Itá, Baixo Amazonas**. 2. Ed. São Paulo: Brasília: Editora Nacional, 1976. V. 284.
- GARCIA-ROSA, Luiz Alfredo. **Acaso e repetição em psicanálise: uma introdução à teoria das pulsões**. 7. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.

- GIDDENS, Anthony. **Modernização reflexiva: política, tradição e estética na ordem social moderna**. Trad. Magda Lopes. São Paulo: UNESP, 1997.
- GOMES, Ângela de Castro. **História e historiadores: a política cultural do Estado Novo**. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1996.
- GOULART, Audemaro Taranto. **Marajó sob o signo da antropologia e da estética**. In: *Asas da Palavra – Revista da Graduação em Letras*. Belém: UNAMA, v. 8 n° 17, 2004.
- HALL, Stuart. Notas sobre a desconstrução do popular. In: **Da diáspora; identidades e mediações culturais**. Org. Liv sovik. Belo Horizonte: UFMG, 2003.
- HELENA, Lúcia. **Totens e tabus da modernidade brasileira: símbolo e alegoria na obra de Oswald de Andrade**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro e CEUFF, 1985.
- HOBBSAWM, Eric; RANGER, Terence. **A invenção das tradições**. Trad. Celina Cardim Cavalcante. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.
- HOLANDA, Silvio. Mito e sociedade em Dalcídio Jurandir: anotações em torno de *Marajó*. In: **Asas da Palavra – Revista da graduação em Letras**. Belém: UNAMA, v. 8 n° 17, 2004.
- HOMERO, **Odisséia**. Trad. Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 1997.
- HORKHEIMER, Max & ADORNO, Theodor W. **Dialética do Esclarecimento: fragmentos filosóficos**. 2. ed. Trad. Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.
- HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da paródia: ensinamentos das formas de arte do século XX**. Trad. Teresa Louro Pérez. Rio de Janeiro: Edições 70, 1985.
- JAUSS, Hans Robert. **A história da literatura como provocação à teoria literária**. Trad. Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994.
- JOSEF, Bella. **A máscara e o enigma: A modernidade da representação à transgressão**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1986.
- _____. **O espaço reconquistado: uma releitura – linguagem e criação no romance hispano-americano contemporâneo**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1993.
- JURANDIR, Dalcídio. Alguns aspectos da ilha de Marajó. In: **Cultura Política**. Rio de Janeiro, s. ed., 1942-14. (Revista Mensal de Estudos Brasileiros.) p. 202.
- _____. Alguns aspectos da ilha de Marajó II. In: **Cultura Política**. Rio de Janeiro, s. ed., 1942-16. (Revista Mensal de Estudos Brasileiros.) p. 326.
- JURANDIR, Dalcídio. Antonio Tavernard. In: **Revista Asas da Palavra**. Belém: Unama, v.4, n.19, 1998.
- _____. **Chove nos campos de Cachoeira**. 4. ed. Belém: Cejup, 1995.
- _____. **Marajó**. 3. ed. Belém: CEJUP, 1992.
- _____. **Belém do Grão Pará**. São Paulo: Martins, 1960.

- _____. **Passagem dos Inocentes**. Belém: Falangola, 1984.
- _____. **Primeira Manhã**. São Paulo: Martins, 1967.
- _____. **Ponte do Galo**. São Paulo: Martins, 1971.
- _____. **Chão dos Lobos**. Rio de Janeiro: Record, 1976.
- _____. **Os Habitantes**. Rio de Janeiro: Artenova, 1976.
- _____. **Ribanceira**. Rio de Janeiro: Record, 1978.
- _____. **Linha do Parque**. 2. ed. Belém: Falangola, 1987.
- _____. **Três casas e um rio**. 3. ed. Belém: CEJUP, 1994.
- _____. Um Escritor no Purgatório. (Entrevista). In: **Revista Asas da Palavra**. Belém: Unama, n.4, 1996.
- _____. Eneida entrevista Dalcídio. In: **Revista Asas da Palavra**. Belém: Unama, n.4, 1996.
- KAFKA, Franz. **O Castelo**. Trad. D. P. Skroshi. São Paulo: Nova Cultural, 2003.
- KRISTEVA, Julia. **Introdução à Semanálise**. Trad. Lúcia Helena Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- LAFETÁ, João Luiz. **1930: A crítica e o Modernismo**. São Paulo: Duas Cidades, 1974.
- LIMA, Luiz Costa. **Sociedade e Discurso Ficcional**. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.
- LIMA, Zeneida. **O Mundo Místico dos Caruanas da ilha do Marajó**. 6. ed. Belém: Cejup, 2002.
- LOUREIRO, João de Jesus Paes. **Cultura Amazônica — uma poética do imaginário**. São Paulo: Escrituras editoras, 2001.
- LUCAS, Fábio. **O caráter social da literatura brasileira**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1970.
- LUCERO, Nelson A. A. O Corpo redescoberto. In: ROMERO, Elaine (org.). **Corpo, mulher e sociedade**. São Paulo: Papyrus, 1995.
- MACEDO, Tania. **Angola e Brasil: Estudos Comparados**. São Paulo: Via Atlântica, 2002.
- MALIGO, Pedro. Ruínas Idílicas: a realidade amazônica de Dalcídio Jurandir. **Revista USP**, São Paulo, n. 13, p. 48-57, 1992.
- MARANHÃO, Haroldo. **Tetraneto Del-Rei**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1982.
- MARQUETTI, Flávia Regina. Encanto da Sereia: A permanência de traços arcaicos de imagens de Vênus. In: FEITOSA, Lourdes Conde et. all. **Amor e desejo e poder na Antigüidade: Relações de gênero e representações do feminino**. Campinas: Unicamp, 2003.
- MÉNARD, René. **Mitologia greco-romana**. Trad. Aldo Della Nina. São Paulo: Edameris, 1965. 2.v.

- MENEZES, Adélia Bezerra de. **Do poder da palavra: Ensaio de literatura e psicanálise**. São Paulo: Duas cidades, 1995.
- MENEZES, Bruno de. **Obras completas de Bruno de Menezes**. Secult: Belém, 1993. – (Lendo o Pará); 14 – Volume 2).
- MENDES, Francisco Paulo. Apresentação. In: **Obras completas de Bruno de Menezes**. Secult: Belém, 1993. – (Lendo o Pará; 14 – Volume 2).
- MEZAN, Renato. **A sombra de Don Juan e outros ensaios**. São Paulo: Brasiliense, 1993.
- MIELIETINSKI, E. M. **A poética do mito**. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1987.
- MOTTA-MAUÉS, Maria Angélica. **Trabalhadeiras e camaradas: relações de gênero, simbolismo e ritualização numa comunidade amazônica**. Belém: UFPA, 1993.
- NASCIMENTO, Evando. **Ângulos: Literatura & outras artes – Ensaio**. Chapecó: Argos, 2002.
- NASCIMENTO, Evando. **Derrida e a literatura: “Notas” de literatura e filosofia nos textos da desconstrução**. Niterói: EdUFF, 1999.
- NASIO, Juan David. **Lições sobre os 7 conceitos cruciais da Psicanálise**. 2.ed. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1991.
- NITRINI, Sandra. **Literatura Comparada: História, Teoria e Crítica**. São Paulo: Edusp, 1997, p. 211.
- NUNES, Paulo Jorge Martins. **Aquonarrativa: uma leitura de Chove nos campos de Cachoeira, de Dalcídio Jurandir**. Belém, 1998. 93p. (Dissertação de Mestrado) em Letras (Teoria Literária), Universidade Federal do Pará.
- OLINTO, Antônio. **Cadernos de Crítica**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1959.
- PEREZ, Renard. **Escritores Brasileiros Contemporâneos — 2. série**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964. 2v.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. **A intertextualidade crítica**. Poétique n. 27. Coimbra: Almedina, 1979.
- PINTO, Júlio Pimentel. **Uma memória do mundo: ficção, memória e história em Jorge Luis Borges**. São Paulo: Estação Liberdade, 1998, p. 177.
- PONTES, Mário. A presença demoníaca na poesia popular do Nordeste. In: **Revista brasileira do folclore**. Rio de Janeiro: MEC, [s.d] n. 29.
- INOJOSA, Joaquim. **Modernismo no Pará**. In: ROCHA, Alonso [et al]. Bruno de Menezes ou a sutileza da transição. Belém: UFPA, 1994.

- ROCQUE, Carlos. **Grande Enciclopédia da Amazônia**. Belém: Amazônia, 1968. 6v.
- PROENÇA, Manuel Cavalcanti. **Roteiro de Macunaíma**. 6. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987.
- RIBEIRO, José de Campos. **Gostosa Belém de Outrora**. Belém: Academia Paraense de Letras. 1966.
- ROSENFELD, Anatol. **Texto/Contexto: ensaios**. 2. ed. São Paulo, Perspectiva: Brasília, INL, 1973.
- RUBIM, Antonio Alberto Canelas. **Marxismo, cultura e intelectuais no Brasil**. Salvador: UFBA, 1995.
- SALLES, Vicente. Chão de Dalcídio. In: JURANDIR, Dalcídio. **Marajó**. 3. ed. Belém: CEJUP, 1992.
- SALLES, Vicente. Introdução. In: DOLZANI, Luiz. **História de um pescador; cenas da vida do Amazonas**. 2.ed. Belém: Fundação Cultural do Pará Tancredo Neves; Secretaria de Estado de Cultura, 1990. p.7-17 (Lendo o Pará, 8).
- SANT'ANNA, Affonso Romano de. **Barroco: do quadrado à elipse**. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.
- SANTIAGO, Silviano. **Discurso da tradição no modernismo**. In: Tradição/contradição. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1987.
- _____. **Uma literatura nos trópicos: ensaio sobre dependência cultural**. São Paulo: Perspectiva, 1978.
- _____. **Vale quanto pesa; ensaios sobre questões político-culturais**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.
- _____. **Vanguarda: um conceito e possivelmente um método**. In: ÁVILA, Affonso. O Modernismo. São Paulo: Perspectiva, 1975.
- SANTOS JÚNIOR, Luiz Guilherme dos. **História e ficção em Dalcídio Jurandir**. (Texto apresentado na sede da Prefeitura de Cachoeira do Arari - Marajó). Evento - Revisitando o Marajó: Um arquipélago sob a ótica da ciência, educação, cultura e diversidade. 5 a 13 de agosto, Marajó, 2006.
- SANTOS JÚNIOR, Luiz Guilherme dos. **Literatura Paraense: autores e obras**. In: SIMÕES, Maria do Socorro (Org.). **Revisitando o Marajó: Um arquipélago sob a ótica da ciência, educação, cultura e diversidade**. Belém: EDUFPA, 2006.
- SANTOS JÚNIOR, Luiz Guilherme dos. **Tradição e crítica social em Marajó, De Dalcídio Jurandir**. In: CD - ANAIS - VIII JORNADA DE ESTUDOS LINGÜÍSTICOS E LITERÁRIOS. (Curso de Mestrado em Letras da UFPA). Belém: UFPA, 2005.

- SIMÕES, Maria do Socorro. **Metamorfose: a relevância do tema em narrativas orais da Amazônia paraense**. In: Revista Moara. n. 10. Revista dos Cursos de Pós-Graduação em Letras. Belém, 1998.
- SIMÕES, Maria do Socorro & GOLDER, Christophe (org.). **Abaetetuba Conta**. Belém: Cejup, 1995.
- SIMÕES, Maria do Socorro & GOLDER, Christophe (org.). **Santarém Conta**. Belém: Cejup/UFPA, 1995.
- SODRÉ, Nelson Werneck. **História da Literatura Brasileira**. 8. ed. São Paulo: Bertand Brasil, 1988.
- SOUSA, Inglês de. **Contos Seleccionados: Voluntário, Acauã e A Quadrilha de Jacó Patacho**. Belém: Paka-Tatu, 2005.
- SOUSA, Inglês de. **História de um pescador: cenas da vida do Amazonas**. 2. ed. Secult: Belém. 1990. (Lendo o Pará, 8)
- SOUZA, Eneida Maria de. **A Pedra Mágica do Discurso: jogo e linguagem em Macunaíma**. Belo Horizonte: UFMG, 1988.
- SOUZA, Eneida Maria de. Sujeito e Identidade Cultural. In: **Revista Brasileira de Literatura Comparada – ABRALIC**. Niterói: ABRALIC, p.34-40, março, 1991.
- VIANNA, João. **A Fazenda Aparecida**. Belém: Falangola, 1955.
- VIDAL, Elizabete Lemos; SALES, Germana. Leitores e imagens de leitura em Dalcídio Jurandir. In: **ANAIS: VII Jornada de estudos lingüísticos e literários**. Belém: UFPA, 2004.
- VIDAL, Elizabete Lemos. **Marajó: regionalismo, representação feminina e memória**. (Dissertação de Mestrado). Faculdade de Letras: Belo Horizonte, 2001.
- WELLEK, René; WARREN, Austin. **Teoria da Literatura**. 5. ed. Trad. José Palla e Carmo. São Paulo: Publicações Europa-América, 1971.
- ZILBERMAN, Regina. **Estética da Recepção e história da literatura**. São Paulo: Ática, 1989.