

IVONE DOS SANTOS VELOSO

***Marajó:*
espaço, sujeito e escrita**

**Belém
Universidade Federal do Pará
2007**

IVONE DOS SANTOS VELOSO

Marajó:
espaço, sujeito e escrita

Dissertação de Mestrado entregue ao Programa de Pós-graduação em Letras, da Universidade Federal do Pará, como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Letras na área de Estudos Literários.

Orientador: Prof. Dr. Luis Heleno Montoril del Castillo.

Belém
Universidade Federal do Pará
2007

IVONE DOS SANTOS VELOSO

Marajó:
espaço, sujeito e escrita

Dissertação de Mestrado entregue ao Programa de Pós-graduação em Letras, da Universidade Federal do Pará, como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Letras na área de Estudos Literários.

Orientador: Prof. Dr. Luis Heleno Montoril del Castillo.

Data de Aprovação: 04/09/2007

Banca Examinadora:

Luis Heleno Montoril del Castillo. - Orientador

Marli Tereza Furtado

Paulo Jorge Martins Nunes

Aos meus pais,
João e Terezinha, amor incondicional

Aos meus irmãos,
Márcio, incentivo, e
Cristina, afeto e proteção

Ao meu anjo Juliel,
- Companheiro, Amante e, sobretudo, Amor-
que soube compreender os momentos de ausência e
respeitar o caminho que escolhi para mim

Ao meu bebê,
Que gerado no amor, gera a cada minuto
força e coragem
para minha vida
Luz
Cais

AGRADECIMENTOS

- Ao Ser Supremo, que mesmo indeterminável está sempre presente
- Ao meu orientador, Prof^o Luis Heleno Montoril del Castilo, pelos comentários relevantes e silêncios instigantes
- À Prof^a Marli Tereza Furtado, sempre disponível ao diálogo
- À Universidade Federal do Pará, Campus Universitário do Tocantins, especialmente, ao Colegiado de Letras que, na medida do possível, proporcionou condições para cursar o mestrado e desenvolver minha pesquisa.
- À CAPES, pela concessão da bolsa de estudos que muito contribuiu para a minha permanência no Curso de Mestrado.
- Ao Clei, Rinaldo, Vítor, Sônia e Jorge Almir, amigos valorosos que supriram a família quando esta faltava
- À todos que colaboraram, direta ou indiretamente, para a realização desse trabalho

RESUMO

Este trabalho pensa o romance *Marajó* de Dalcídio Jurandir como um bem de cultura numa perspectiva pós-colonial, na qual se questiona e se rearticula os discursos hegemônicos e homogeneizadores da modernidade. Proponho, desse modo, defender a idéia de que, à semelhança do arquipélago do Marajó, o romance homônimo de Dalcídio Jurandir pode nos dizer que sob a aparente homogeneidade da região está o ambivalente e o heterogêneo, e que essa narrativa redefine, portanto, o processo simbólico e o imaginário social sobre a Amazônia que, tradicionalmente, têm constituído a imagem dessa região. Para tanto, demonstro como se forja um novo signo cultural a partir da representação de um espaço que oscila entre o documento e ficção, bem como da representação de um sujeito em condição fronteira e ambivalente e de uma escrita que se faz dupla e fragmentária. A fundamentação teórica desse estudo consiste, sobretudo, nos pressupostos a respeito da construção de narrativas que representam uma nação e criam uma identidade cultural estabelecidas, principalmente, por Timothy Brennan, Homi Bhabha e Stuart Hall, bem como, na idéia de dissimulação e suplemento depreendidas dos estudos de Barthes e Jacques Derrida; nas contribuições de Deleuze e Guatarri, Donald Schuller, Finazzi-Agro, Garcia Canclini, Costa Lima, Angel Rama, dentre outros, para se pensar a condição do sujeito e a construção do espaço na narrativa dalcidiana, e, ainda, nas contribuições analíticas de pesquisadores da obra dalcidiana como Assmar, Vicente Salles, Marli Tereza Furtado, Castelo, dentre muitos outros.

Palavras-chave: *Marajó* – Amazônia – espaço – sujeito - escrita

ABSTRACT

This work thinks the romance *Marajó*, written by Dalcídio Jurandir as a culture good in a after-colonial perspective, in the which is questioned and re-articulated the hegemonic speeches and those ones that become the modernity.homogeneous. I consider, in this manner, to defend the idea that, to the similarity of the archipelago of Marajó, the romance homonym of Dalcídio Jurandir can say us that under the apparent homogeneity of the region it is the ambivalent and the heterogeneous, and that this narrative redefine, therefore, the symbolic process and the social imaginary on the Amazonian that, traditionally, have constituted the image of this region. For in such a way, I demonstrate how is forged a new cultural sign from the representation of a space that oscillates between document and fiction, as well as from the representation of a citizen in bordering and ambivalent condition and of a writing that makes itself fragmentary and double. The theoretical freccital of this study consists, over all, in backgrounds about the construction of established represent a nation and create a cultural identity, mainly, by Timothi Brennan, Homi Bhabha and Stuart Hall, as well as, in the idea of dissimulation and supplement inferred of the studies of Barthes and Jacques Derrida; in the contributions of Deleuze and Guatarri, Donald Schuller, Finazzi-Agro, Garcia Canclini, Costa Lima, Angel Rama, amongst other, to think the condition of the citizen and the construction of the space about the Dalcídio's narrative, and, still, in the analytical contributions of researchers of the Dalcídio's work as Assmar, Vicente Salles, Marli Tereza Furtado, Castilo,dentre many other.

Word-key: *Marajó* – Amazonia– space – citizen - writing

Sumário

O romance-ilha à vista: o início da viagem	09
I PARTE- Entradas e saídas do romance–ilha	15
1- Entradas e saídas conhecidas	16
1.1 Um olhar panorâmico.....	16
1.2 Leituras e olhares sobre <i>Marajó</i>	23
2- Outras entradas e saídas para o romance-ilha:	36
2.1 o suplemento dalcidiano.....	37
II PARTE - Movimentos entre o rio e o mar	57
1- <i>(Feli)cidade: espaço do entre-lugar</i>	58
2- O sujeito no romance-ilha: ambivalências	67
2.1 O “menino branco com linguagem de negro”: a identidade migrante.....	68
2.2 A culpa e a des-culpa: o híbrido agônico.....	82
3- Nos meandros da escrita-dupla	91
3.1 O papel da rememoração na escrita-dupla.....	92
3.2 O tempo móvel da escrita dupla.....	98
3.3 Mais uma vez o suplemento.....	103
Considerações Finais	106
Referências bibliográficas	108

O romance-ilha à vista: o início da viagem

Ainda hoje, recordo como o texto dalcidiano me chegou às mãos: era estudante universitária e uma de minhas professoras nos incitava a percorrer as páginas de um romance que nos levava a conhecer a Literatura da Amazônia, terra desconhecida até então. Desafio aceito, iniciei a leitura do romance *Marajó*, de Dalcídio Jurandir, e fui tomada por um estranhamento sem igual, não somente porque era o primeiro texto literário que me trazia às terras e histórias amazônicas, ao invés de narrativas cuja ação se passava no nordeste, sul ou sudeste do Brasil ou, ainda, nos conhecidos países europeus, mas, principalmente, porque o romance me movia, deslocava meus parâmetros de leitura. A profusão de vozes que ecoavam na escritura do romance construía para mim um labirinto, no qual, volta e meia, me perdia, pois não reconhecia muito bem de quem era a voz narrativa. No entanto, isso me dava um salutar prazer de ter entrado em um jogo de esfinge, no qual ou eu o decifrava, ou era devorada pelos seus enigmas.

A partir daí, procurei pesquisar sobre Dalcídio Jurandir, bem como sobre seu estilo e sobre a sua recepção, posto que me interessava compreender quais as reações de outros leitores frente a sua escrita. Foi desse modo que tomei conhecimento de que a produção literária de Dalcídio Jurandir era composta por dez romances, que juntos formavam o chamado Ciclo Extremo-Norte, e mais um romance que, por se passar na região sul, não fazia parte desse ciclo. Ao mesmo tempo, tomei ciência dos diversos prêmios que esse escritor ganhara, dentre os quais, o Dom Casmurro da Editora Vechi, o Prêmio Paula Brito da Biblioteca do Estado da Guanabara e o Prêmio Luiza

Cláudio de Souza do Pen Club, os quais assinalavam o valor literário desse autor. Assim, à medida que fui me informando sobre dados da vida desse escritor, descobri que já havia estudos a respeito de seus romances e alguns comentários críticos a seu respeito, que, quase sempre, o designavam como pertencendo a um regionalismo menor ou, ainda, quando observada a relevância de sua produção literária, esta era percebida apenas pelo seu aspecto documental e etnográfico.

Contudo, quando lia esse romance e alguns demais do Ciclo Extremo-Norte, que pouco a pouco fui conhecendo, não era esse o aspecto que mais me chamava atenção. É evidente que o fato de os enredos das narrativas dalcidianas estarem repletos de tantos tipos familiares, tantas histórias que, em outras versões, já haviam sido ouvidas, uma natureza tão próxima de mim e uma estrutura social que se reportava à minha, suscitava um sentimento de pertença cultural que me fascinava, sobretudo porque eram representações que estavam no mesmo nível das grandes narrativas da literatura moderna, tais como as de Camus, Sartre, Dostoievski, Marcel Proust. Tudo isso, aos meus olhos, não era somente a representação do homem amazônico e seu mundo, mas do homem e de suas agruras. A escrita dalcidiana transcendia, assim, ao mero regionalismo.

Anos mais tarde, ainda inebriada pela minha experiência com o romance dalcidiano e à procura de um tema para meu projeto de Mestrado, resolvi tomá-lo como objeto de estudo. Essa escolha, a despeito do que possa parecer, não se deu somente pelo meu encanto por aquele romance, mas pela sua singularidade no interior do Ciclo Extremo-Norte e, sobretudo, porque essa narrativa é, ao lado de *Belém-do-Grão-Pará*, o romance

dalcidiano que mais apresenta aspectos locais, seja pela presença da paisagem marajoara, seja pelas manifestações culturais descritas no seu enredo, o que contribui para que seja rotulado como “meramente” regionalista e documento social e etnográfico.

Note-se que o título do romance parece, ilusoriamente, orientar para essa concepção, já que faz referência a um determinado espaço geográfico amazônico. Todavia, nas páginas de *Marajó* o humano se sobrepõe à paisagem física. Diante disso, acreditava eu que seria bem mais interessante e contundente confirmar o caráter universal e a articulação ficcional da literatura da Amazônia, nesse caso do romance de Dalcídio Jurandir, através de uma obra que, aparentemente, parece conduzir para uma interpretação contrária.

Além disso, durante o curso de Mestrado, pude conhecer outras discussões a respeito do texto literário na pós-modernidade, bem como das literaturas em contexto pós-colonial, latino e amazônico. Essas novas ferramentas teóricas me fizeram pensar na obra dalcidiana como um bem de cultura numa perspectiva pós-colonial, que não se apóia em alguma teoria da dependência, mas questiona e rearticula os discursos hegemônicos e homogeneizadores da modernidade. Desse modo, a leitura empreendida aqui talvez não se confunda com a leitura modernista que se poderia fazer desse texto literário, considerando o momento de sua escritura e publicação.

Com base nisso, toma-se o romance *Marajó* como um signo de heterogeneidade e da condição liminar, já observáveis pela própria geografia daquela ilha que não é somente banhada pelos calmos rios de água doce,

mas também pelo tormentoso mar salgado do Atlântico. Ademais, é uma porção de terra e água que, entrecortada por rios, furos e igarapés, se configura numa região fragmentada em outras pequenas ilhas de tamanhos diferenciados e com realidades sociais diversas. Essa constituição geográfica, a meu ver, pode nos dizer que, sob a aparente homogeneização da região, está o ambivalente e o heterogêneo.

Desse modo, à semelhança do arquipélago do Marajó, o romance homônimo de Dalcídio Jurandir apresenta uma escrita fragmentada, em que se vê a representação de um sujeito deslocado pela sua situação fronteiriça, bem como de uma narrativa que oscila entre o registro e a ficcionalização do espaço amazônico. Tudo isso me faz pensar que este é o romance-ilha do Extremo-Norte, posto a sua correspondência, em termos ficcionais, com a paisagem geofísica do arquipélago.

Isso, no entanto, não significa que o romance é uma mera transposição do espaço marajoara, e sim que este tem seu sentido ampliado à medida que se torna uma questão de como a cultura amazônica significa e como se constroem seus significados.

Para melhor desenvolver isso que temos dito, esta dissertação se divide em duas partes, intituladas, respectivamente, *Entradas e saídas do romance-ilha* e *Movimentos entre o rio e o mar*. A primeira parte, por sua vez, compõe-se de dois capítulos, nos quais procurei dar informações gerais sobre o romance-ilha e indicar o caminho de leitura que é seguido na segunda parte desse estudo.

Dessa maneira, em *Entradas e saídas conhecidas* teço comentários a respeito do romance *Marajó*, posicionando-o no interior do Ciclo Extremo-Norte e ilustrando com alguns estudos feitos por outros pesquisadores que há vários modos de adentrar e conhecer o romance-ilha. Alguns dos caminhos tomados, por vezes, levam a encontrar apenas a paisagem regional e o quadro sócio-cultural, outras veredas, por seu turno, levam a um horizonte mais amplo, dilatando o sentido desse espaço para além do aspecto etnográfico.

Já o segundo capítulo aponta para o caminho trilhado nesse estudo: o de demonstrar que o discurso dalcidiano no romance-ilha não segue a tradição de narrativas sobre a Amazônia que a homogeneízam e se conforma como um suplemento diferenciador. Para tanto, baseada em argumentos de Timothy Brennan, Homi Bhabha, Stuart Hall, retomo algumas narrativas para mostrar como, tradicionalmente, se constituiu o imaginário sobre essa região, que, em geral, se forjou a partir de um ponto de vista exógeno. Em seguida, baseada nas idéias de diferença e suplemento desenvolvidas por Derrida, assim como o conceito de diferença cultural de Homi Bhabha, intento evidenciar como o discurso dalcidiano em *Marajó* reconfigura esse imaginário sobre a Amazônia, tanto no aspecto documental, quanto no aspecto ficcional, engendrando, desse modo, um novo signo cultural, marcado pela heterogeneidade e ambivalência.

Adensando esse argumento, a segunda parte da dissertação intitulada *Movimentos entre o Rio e o Mar* discute os movimentos ambivalentes no romance-lha que se referem ao espaço, ao sujeito e à escrita. Assim, este segundo momento constitui-se de três capítulos: no primeiro deles,

(Feli)cidade: espaço do entre - lugar, procuro demonstrar como a representação desse espaço oscila entre documento e ficção e, ainda, como atualiza e ressignifica, ubiquamente, a idéia de cidade como virtude e como vício de alguns pensadores iluministas, tais como Voltaire, Adam Smith e Fichte, tornando-se, pois, um signo do entre - lugar.

No segundo capítulo, *O sujeito no romance-ilha: ambivalências*, ponho em foco a representação do sujeito que rasura a tradição de narrativas sobre a Amazônia que enfatizavam mais a paisagem física do que a experiência humana local, bem como a representação de uma identidade homogênea definida por uma categoria étnica, social ou de outra ordem. Dessa forma, partindo de conceitos como o *duplo deslocamento*, de Stuart Hall, o *híbrido* de Garcia Canclini e Donald Schuller, assim como a noção de *nômade* de Deleuze e Guatarri, discuto o processo identitário do protagonista do romance *Marajó*, notando sua condição fronteira e ambivalente.

Por fim, o terceiro e último capítulo propõe-se a notar a liminaridade da narrativa que se constitui em uma escrita-dupla e fragmentária, na qual se vê um jogo de tempos em que presente e passado ora se sucedem, ora se conformam ubiquamente. Para isso, atento para os comentários de Homi Bhabha, sobre a temporalidade disjuntiva, e de Nara Araújo, sobre a emergência de micro-relatos na modernidade.

I Parte

Entradas e saídas do romance-ilha

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 e saída alguma...

(Padre Antônio Vieira – “Carta ao Rei”)

1- conhecidas

Entradas e saídas

1.1

Um olhar panorâmico

Marajó, escrito por Dalcídio Jurandir, ainda em 1935, sob o título provisório de *Marinatambalo*, foi publicado, em 1947, pela Livraria José Olímpio Editora. Anteriormente, fora com esse romance que Dalcídio ganhara o terceiro lugar no Concurso Literário Nacional promovido pelo jornal Dom Casmurro e pela Editora Vecchi, no mesmo ano em que obteve o primeiro lugar nesse mesmo concurso com o romance–embrião *Chove nos Campos de Cachoeira*. Segundo romance de Dalcídio Jurandir, *Marajó* compõe, ao lado das outras nove obras, o chamado Ciclo Extremo-Norte, projeto literário de Dalcídio no qual se representa e se expressa o mundo amazônico, as dores e dramas humanos.

Notemos que esse romance dalcidiano apresenta algumas particularidades quando visto no conjunto desse ciclo. Isso ocorre porque o Extremo-Norte tem como fio de alinhavo a história de Alfredo, que ao longo dos dez romances, com exceção de *Marajó*, vai da meninice à vida adulta, envolvido em desassossego e em solidão, em questionamentos e em incertezas, o que o leva sempre a se sentir como um deslocado, mas que busca encontrar para si uma identidade. Assim, *Marajó* não dá continuidade à trajetória de Alfredo e muito menos terá o prosseguimento de seu enredo, contudo, isso não lhe retira do Ciclo, posto que, embora não apareçam as personagens dos romances anteriores, os elementos temáticos e técnicos subsistem nessa narrativa.

Dessa forma, neste segundo romance de Dalcídio Jurandir, persiste menos o painel social permeado de contradições do que o conflito existencial presente em todo o Ciclo. Nesse sentido, a contínua tensão entre dominantes e dominados, brancos e negros, que também se vê nos demais romances, aparece constituída, nesse caso, na relação dos fazendeiros, representado por Coronel Coutinho e Missunga, e a arraia-miúda, da qual fazem parte os vaqueiros e todo o restante do povo. Sem contar que em *Marajó* também se dá continuidade a um discurso que reconfigura o processo simbólico e o imaginário social sobre a região amazônica que tradicionalmente têm constituído a imagem dessa região.

A Amazônia que surge em seus livros não é a terra farta, de paisagem e habitantes exóticos ou, ainda, o lugar de onde saem crenças maravilhosas ou mitos e lendas fantásticas, mas trata de um *locus* em que convivem sonho e miséria, como se tem assinalado desde *Chove nos Campos de Cachoeira*, seja pela presença do “caroço de tucumã”, seja pelo ambiente de ruína e fome que se tem narrado ali e que acha correspondência em *Marajó*, com “a lua na caixinha de fósforos” e os meninos barrigudos e doentes de *Felicidade*, e se espraia por todo o seu ciclo romanesco.

Além disso, o que parece ser mais evidente no romance-ilha é a persistência de um clima em que paira a morte, a angústia e a solidão sobre as personagens, visíveis tanto em Alaíde, Ramiro e, especialmente, em Missunga, que vive uma batalha interior no processo de tomada de consciência de classe e na busca identitária de si. E, ainda, um constante sentimento de culpa e impotência que caracterizam tanto esse protagonista de *Marajó*, quanto outros personagens do ciclo, tal qual se observa nos outros romances em que Alfredo

aparece, como se pode atestar nesta passagem de *Belém-do-Grão-Pará*, quarto romance do Ciclo Extremo Norte, publicado em 1960:

Alfredo se sentia mais pobre que no chalé. No chalé, o assoalho de madeira era acima do chão das palhoças vizinhas. Havia quatro degraus na escada. E isso explicava o seu orgulho diante dos moleques, sua diferença com Libânia, a pretensão de estudar num Colégio. Mas o Colégio, Belém lhe ia tirando aos bocadinhos. Enjoar-se inteiramente daquele estudo no Grupo era desconhecer os esforços da mãe, uma pura ingratidão, era ofendê-la. Mas fazia parte de sua educação carregar o saco de açai, levar as pules no bicho, apanhar as achas da lenha, ajudar Libânia trazer o saco de farinha, as rapaduras lançadas pelo maquinista na passagem do trem, raptar um menino? Era a obrigação de servir a casa alheia por não ter senão trinta mil réis de mesada?¹

Nesse fragmento do quarto romance dalcidiano, por exemplo, vemos Alfredo questionando a sua condição de agregado na casa dos Alcantara, sentido-se impotente diante daquela situação que o humilhava, e culpado por trair o sonho da mãe de vê-lo “doutor”.

No que diz respeito à linguagem, o segundo romance dalcidiano segue as técnicas já traçadas no primeiro livro e que serão intensificadas nos demais romances: a variada utilização do foco narrativo em terceira pessoa, o diálogo e o monólogo interior, bem como uma linguagem que é lírica, ao passo que é também referencial.

Dessa construção textual, emerge um discurso polifônico², em que várias vozes se entrecruzam no desenrolar da narrativa, principalmente quando há o encaixe de narrativas populares ou, ainda, pela rememoração.

¹ JURANDIR, Dalcídio. *Belém-do-Grão-Pará*, p.209-210

² Observando o sentido empreendido por Bakhtin, Diana Luz Pessoa de Barros, em *Dialogismo, Polifonia e Enunciação* afirma que “Emprega-se o termo polifonia para caracterizar um certo tipo de texto, aquele em que se deixam entrever muitas vozes, por oposição aos textos monofônicos, que escondem os diálogos que o constituem” In: BARROS, Diana Luz Pessoa de. FIORIN, José Luiz (Org.) *Dialogismo, Polifonia e Intertextualidade*. p.5-6

Inclusive, é pelo ato de rememorar que surgem as constantes oscilações de tempo e espaço que se verifica em todo o conjunto da obra.

Por esses e outros motivos é que o romance em questão não é um livro à parte do ciclo Extremo-norte, como o é *Linha do Parque*, romance elaborado sob encomenda do Partido Comunista Brasileiro, publicado em 1952, e que se passa no Rio Grande do Sul. Conforme Furtado, aqueles aspectos supracitados só fazem reforçar a integração de *Marajó* ao painel intencionado pelo autor que parece utilizar um recorte dentro do ciclo. Para essa estudiosa, é como se ele focalizasse em zoom, nessa obra, elementos já anunciados em *Chove nos Campos de Cachoeira*, causando, assim, a aproximação desses aspectos, de modo que os amplia a ponto de servirem de amostragem para todo o Ciclo³.

Tendo em vista essas primeiras notações, tomo o romance *Marajó* como um exemplar do modo como a Literatura da Amazônia, mais particularmente as obras de Dalcídio Jurandir têm sido lidas pelos críticos e estudiosos de literatura brasileira, à medida que se vislumbra outra possibilidade de leitura dessa narrativa, e, em certo sentido, da Literatura produzida na Amazônia brasileira / latina, observando como esse romance rearticula os discursos da/sobre a Amazônia.

Para isso, atentemos para o cruzamento entre o documental e o aspecto ficcional desse discurso literário de modo a evidenciar que esse romance transcende o mero regionalismo, muito embora o romance *Marajó* possa ser lido como uma alegoria da realidade. Isso parece indicar a

³ FURTADO, Marli Tereza. *Universo Derruído e Corrosão do Herói em Dalcídio Jurandir*. p.199

consonância do romance dalcidiano com o movimento literário da época que propunha ser um instrumento de pesquisa humana e social. Lembremo-nos que Dalcídio escreveu tal romance em 1935 e o publicou em 1947, enquadrando-se temporalmente àquela segunda fase do romance modernista brasileiro.

Assim, se nos voltarmos para as propostas do Modernismo, veremos que, ao contrário do que foram as vanguardas artísticas na Europa, ele não figurou como uma ruptura nos modos de produção de arte e cultura, mas foi um projeto sócio-cultural que visava a repensar a cultura, a história e a estrutura política brasileira de modo crítico e, sobretudo, corporificar uma consciência literária nacional.

Dessa forma, o modernismo cultural em vez de ser puramente uma busca por soluções estéticas, como o foram o expressionismo, o surrealismo e o dadaísmo, para citar algumas daquelas vanguardas, investiu em um repertório de símbolos para a construção da Identidade Nacional. Garcia Canclini, retomando as palavras de Renato Ortiz em *A Moderna Tradição Brasileira*, lembra que o *slogan* da época parecia ser “Só seremos modernos se formos nacionais”⁴. Afirmativa facilmente comprovada pelos muitos depoimentos de escritores da época, como se vê assinalado em Mário de Andrade, na sua conferência *o Movimento Modernista*, em que ele assegura que “manifestado especialmente pela arte, mas manchando também com violência os costumes sociais e políticos, o movimento modernista foi o

⁴ GARCÍA CANCLINI, Néstor. *Culturas Híbridas*. p.81

preunciador, o preparador e por muitas partes o criador de um estado de espírito nacional”⁵.

Anos mais tarde, Dalcídio Jurandir, no cenário nortista, declara “A nossa literatura está em ascensão. E fará parte da universal à medida que se tornar mais brasileira, mais rica de nosso povo”⁶, aparentando, portanto, compartilhar desse projeto que fora o modernismo no Brasil. Um projeto que para se tornar mais completo se compartimentalizou em regionalismos, de modo a mostrar com maior eficiência as especificidades culturais dos diversos locais do país e a engendrar o autêntico nacional. Essa postura se deve, seguramente, a um certo pensamento sociológico que se tinha sobre o país de que o Brasil não possui padrões culturais típicos, a não ser em âmbito regional.

Assim, nacional/regional são faces da mesma moeda que intenciona demarcar a Identidade brasileira. Daí entendermos a recolha de narrativas populares, a presença do folclore, dos usos e costumes e da linguagem recriados na obra dalcidiana e que engendram a identidade amazônica. No entanto, devo dizer que a questão identitária na escrita de Dalcídio Jurandir não é algo ingênuo a partir do qual se busca uma essência ou origem cultural amazônica, ligada ao típico e ao pitoresco. A identidade emerge em *Marajó*, assim como nos demais romances do Ciclo, como *representação*, visto que a partir do discurso empreendido ali se fornecem imagens, histórias, símbolos que criam novos significados, através dos quais

⁵ Mencionado por Francisco Iglésias em *Modernismo: uma reavaliação da Inteligência Nacional*, p. 16

⁶ “Dalcídio fala dos outros e de si” Entrevista a Bastos Morbach. Revista Asas da Palavra. Belém: Unama, nº04, junho, 1996

os indivíduos se reconhecem nas experiências e situações apresentadas na narrativa.

Igualmente, a abertura desse romance dalcidiano para a questão da identidade não diz respeito apenas ao sujeito-personagem Missunga, mas também à maneira como esse romance é recebido e entendido. Ao passo que a recepção de *Marajó* e, por extensão de todo o ciclo Extremo-Norte, o mantiver, predominantemente, atrelado apenas ao regionalismo e ao aspecto documental, certamente, sua recepção será inadequada, pois tal atitude reitera a visão identitária essencialista. Com isso, não queremos afirmar que sua obra deva ser lida unicamente por um viés estético, que exclua as relações histórico-sociais do texto literário, ao contrário, é necessário que tais relações sejam analisadas. Afinal, seguramente, a obra literária de Dalcídio Jurandir é política, entretanto, não se funda em uma apresentação mimética da realidade ou, ainda, em política identitária una, pura e primordial, como se vê nos moldes oficiais. Nos meandros de sua escritura se observa o caráter ambivalente e a condição fragmentária e conflitante das culturas colonizadas, como é o caso da brasileira e, por conseguinte, da amazônica. Contudo, isso não se apresenta em um conteúdo manifesto de modo mais evidente, e sim se plasma na arquitetura ficcional do seu texto, seja pela fragmentação de uma escrita disjuntiva, seja pela oscilação entre o documento e a ficção.

Enfim, essas teias de significação dão a *Marajó* um caráter mais complexo, tornando-o uma narrativa moderna, quer pelos artifícios de escrita, quer pelo tratamento temático, especialmente pelo descentramento do sujeito que se inscreve na sua narrativa. Dessa forma, esse romance dá prosseguimento a aspectos já elaborados em outras literaturas ou mesmo na

brasileira, ao mesmo tempo em que, por vezes, se diferencia da abordagem tradicionalmente constituída.

1.2

Leituras e olhares

sobre *Marajó*

O segundo romance de Dalcídio Jurandir tem sido objeto de estudo de muitos pesquisadores⁷. Sob a ótica da Antropologia, da Psicanálise, da Sociologia, da Estética e da Filosofia, surgiram alguns trabalhos que traçaram um olhar panorâmico sobre esta obra, de modo a demonstrar o seu valor representativo para a literatura local e, de forma mais abrangente, para a literatura brasileira.

Note-se que esses estudos, em geral, são de cunho acadêmico e surgiram a partir dos anos 80. Anteriormente, não havia estudos específicos, mas alguns raros comentários alusivos ao Ciclo Extremo-Norte ou ao escritor Dalcídio Jurandir constantes em poucos compêndios de história literária brasileira.

Já um dos primeiros trabalhos de pesquisa empreendido sobre a obra desse romancista é a tese de doutoramento de Olinda Batista Assmar intitulada *Dalcídio Jurandir: da revelação de Norte a Sul*, mais tarde adaptada para uma edição em livro sob o título de *Dalcídio Jurandir: um olhar sobre a Amazônia*. Nele há observações gerais sobre o Ciclo Extremo-Norte,

⁷ Prefiro aludir aos comentários e pesquisas apenas sobre o romance *Marajó*, pois creio que estes exemplares já expõem a maneira como esse romance e, por extensão, a obra dalcidiana tem sido lida. Além do que, encontramos em diversos trabalhos sobre Dalcídio Jurandir referências a sua recepção crítica inicial, bem como a estudos de cunho acadêmico, não havendo, portanto, necessidade de repeti-los.

observando aspectos estruturais e temáticos sobre as obras que o integram e, conseqüentemente, acerca do romance dalcidiano em questão.

Nesse estudo, Assmar⁸ afirma que, em *Marajó*, sobressaem-se os elementos cultural e político na construção do discurso ficcional. Para a estudiosa, o cultural, nesse caso, refere-se às diversas referências ao folclore (lendas, cantigas, danças, manifestações religiosas, etc.), bem como a presença da linguagem e da literatura popular que se faz sentir no enredo do romance. De outro modo, o elemento político está relacionado, principalmente, ao grupo familiar do protagonista Missunga, cujo pai é deputado e um importante proprietário de terras no *Marajó*, *status* que alcançou através de práticas contraventoras.

Inclusive, a certa altura de seu estudo, Assmar afirma que: “*Marajó* é romance cujo ideário político está subjacente ao social, enquanto em *Linha do Parque* se dá exatamente o inverso. No primeiro romance há a idealização do projeto político que se insere na tentativa de realização de uma forma social”⁹. Tal afirmativa tem em vista um dos episódios do romance, aquele que se refere à *Felicidade*, denominação dada à colônia rural projetada por Missunga, na qual ele pretendia dar ao povo condições para uma vida mais digna.

Assim, conforme a estudiosa, *Marajó*, ao lado de *Chove nos Campos de Cachoeira*, está em consonância com os ideais políticos do autor, constituindo a base de seu pensamento revolucionário, que, posteriormente, ele desenvolveu em *Linha do Parque*, engendrando, desse modo, uma

⁸ ASSMAR, Olinda Batista. *Dalcídio Jurandir um olhar sobre a Amazônia*, p.49-51

⁹ Obra citada, p.100

produção literária “engajada socialmente, ressaltando os valores psicológicos do homem”¹⁰

Por outro lado, Assmar assinala que, afora o caráter regional do Extremo-Norte, o que ela acredita ser caracterizado por um caboclismo, podem-se observar algumas mudanças em sua técnica de construção próprias do romance moderno e da literatura contemporânea. Com efeito, essa estudiosa toma o *Marajó* como arquétipo da construção narrativa da obra dalcidiana, demonstrando os cortes; a incorporação da oralidade, seja pelo uso da linguagem regional, seja pelo trabalho estético elaborado com as narrativas do imaginário popular; a constituição do foco narrativo em face ao encaixe dessas narrativas secundárias; entre outros aspectos que ela assinala como os constituintes do discurso moderno de Dalcídio Jurandir, o que gera uma relação dialética entre a modernidade e a tradição.

Atentando também para aspectos narrativos no Extremo-Norte, tem-se a Tese de Doutorado *Universo Derruído e Corrosão do Herói em Dalcídio Jurandir*, de Marli Furtado, que focaliza as personagens e o universo recriado por Jurandir no seu ciclo romanesco, especialmente, nos romances *Chove nos Campos de Cachoeira*, *Três Casas e um rio*, *Belém do Grão-Pará*, *Ribanceira* e *Marajó*.

Sobre o Ciclo Extremo-Norte, Furtado, embora alinhe Dalcídio Jurandir entre os bons e clássicos autores da segunda fase do Modernismo brasileiro (década de 30/40), como Graciliano Ramos e José Lins do Rego, afirma que é muito complexo enquadrá-lo em qualquer rótulo literário, posto

¹⁰ Obra citada, p143-145

que sua produção vai dos anos 30 aos anos 70, período que a literatura brasileira passa por muitas mudanças, da mesma forma que a técnica narrativa empregada por Dalcídio também se modifica. Acrescenta, ainda, que esse autor transcende a fronteira do mero regionalismo, posto que, ao plasmar heróis agônicos em tensão contínua, quer em relação ao mundo em que se encontram, quer com eles mesmos, rompe com um puro enfoque regional e produz uma análise crítica das relações sociais.¹¹

No que tange ao romance-ilha, a pesquisadora lhe reserva o segundo capítulo de sua tese, com um título indicativo de seu recorte: *Marajó: Alaíde, Guíta, Ormindá, Três Mulheres e a Lua Guardada em uma Caixinha de Fósforos*. Nesse capítulo, Furtado faz notar a presença de personagens femininos nessa narrativa, tomando-a como uma amostragem da representação de crueldade do sistema patriarcal e coronelista para a mulher. Assim, sua tese demonstra que a protagonização da narrativa é dividida por dois grupos, um de mulheres pobres (Alaíde, Guíta e Ormindá), outro de mandatários locais, focalizando em seus atos e mandos, nas figuras do Coronel Coutinho e de seu filho Missunga, a opressão e a resistência dessa mulheres em um sistema que lhes relega a viver à sombra dos homens.

Além disso, Furtado nota que, em *Marajó*, salta a impressão de um universo mais fechado, o que faz com que o leitor veja mais de perto a pintura dos rios, lagos, alagados, pastos, arrebóis, fauna, flora e costumes locais. Entretanto, conforme a pesquisadora, a obra consegue driblar o peso naturalista do período, sobretudo porque o que seria documento etnográfico

¹¹ FURTADO, Marli Tereza. *Universo Derruído e Corrosão do Herói em Dalcídio Jurandir*, p.08

incorpora-se como elemento de tessitura da narrativa, afastando-se, portanto, de uma escrita documentária em que o texto poderia cair.

Esse procedimento aludido por Furtado fora esmiuçado no ensaio crítico *Chão de Dalcídio*, escrito por Vicente Salles¹² sobre *Marajó*. Nesse ensaio, o folclorista assevera que, de fato, o romance é um mergulho profundo no acervo de conhecimentos da vida popular, porém sua estrutura romanesca é menos formal e conservadora do que se pensa, e, ainda, que, nesse romance, Dalcídio entrega ao leitor uma soma considerável de informações etnográficas, indicando-as na sua mais autêntica manifestação, isto é, da maneira em que realmente se inserem no contexto social.

É, inclusive, essa perspectiva do folclorista que lhe permite vislumbrar nesse romance algo que, nas suas palavras, é “extremamente valioso na técnica da ficção brasileira”. Nesse trecho, ele se refere à composição romanesca de *Marajó* na qual subjaz a estrutura de um dos mais difundidos exemplares do nosso romanceiro, o *romance Dona Silvana*, que, embora seja de tradição ibérica, se incorporou ao imaginário brasileiro.

Tal narrativa popular, salvo as modificações de cada *performance*, narra a história de um rei, que, incestuosamente, deseja se casar com a própria filha, chamada Silvana. No entanto, a filha, horrorizada, conta à sua mãe sobre as intenções do pai, ao mesmo tempo em que se nega

¹² Este ensaio acompanha a edição do romance *Marajó* publicado pela CEJUP.

a aceitar tal pedido. O rei, para puni-la, prende-a em uma torre, onde ela morre de fome e sede.¹³

Tendo em vista essa estrutura, Vicente Salles demonstra como Dalcídio desconstruiu aquela narrativa popular através de um processo de decomposição de motivos e depois o recriou na composição de *Marajó*, de modo bastante complexo e articulado com o contexto marajoara. Assim, “as concepções européias são diluídas neste contexto em que servos da gleba são negros e caboclos que intervêm no modelo cultural imposto e conseguem modificá-lo. A linguagem e os costumes não podem ser cópia do original”¹⁴

Nesses termos, simetricamente tem-se: *O rei tinha uma filha*: Coronel Coutinho, “rei” no *Marajó* tinha muitas filhas abastadas, dentre elas Orminda; *O rei quer casar com a filha*: Coronel Coutinho desejava Orminda; *O pai pune a filha*: Orminda é punida pela própria sociedade; *Silvana presa na torre*: o corpo de Orminda marcado na torre da igreja; *Silvana morta*: Orminda morta.

Conforme Vicente Salles, tal recriação da literatura popular em que se associa o conto e o romance é um típico exemplo de convergência cultural. Entretanto, para o crítico, não se repete, nesse caso, o procedimento narrativo elaborado por Mário de Andrade em *Macunaíma*, uma vez que o escritor marajoara interpreta o acervo de conhecimentos do seu povo. Dessa relação, ele ainda conclui:

¹³ Como essa estrutura é recriada no romance e não é exposta aos leitores, Vicente Salles transcreve em seu ensaio uma das versões do romance *Dona Silvana*, coletada na ilha do Mosqueiro, a partir da qual passamos a conhecer tal narrativa.

¹⁴ Obra citada, p.370

aproximamos uma obra que se quis nacional, pela simbiose dos elementos culturais representativos da *nacionalidade*, conforme a concepção estética de Mário de Andrade, desta obra que se limita geograficamente, nem chega a ser regional, mas local, e, no entanto, consegue ser também *universal*¹⁵

Com esse olhar sobre o romance dalcidiano, Vicente Salles inscreve-o em uma nova direção, apontando não apenas para a presença de um artefato folclórico na sua narrativa, mas, notadamente, por ver que o segundo romance de Dalcídio não se limitou à visão documental e “criou um painel gigantesco onde debuxados, através de seus personagens, os dramas da condição humana.”¹⁶

Diferente dessa abordagem parece ser o ensaio de Gutemberg Guerra, cujo título *Personagens e Problemas em Dalcídio Jurandir. O fazendeiro-coronel*¹⁷ já alude ao tratamento sociológico que o seu texto dá ao romance dalcidiano em questão. A princípio, Guerra faz uma observação no mínimo interessante: a exuberância da narrativa dalcidiana em *Marajó* não se dá apenas pela presença de períodos longos nos quais fluem o enredo romanesco - como caracteriza Paulo Nunes ao propor o termo *aquonarrativa* em seu estudo sobre *Chove nos Campos de Cachoeira*, mas também pela presença abundante de personagens. Diante, então, dessa profusão de personagens, Guerra elege aqueles que ele considera centrais para ressaltar aspectos referentes à ruralidade e ao poder político presentes na obra: Missunga e Coronel Coutinho.

¹⁵ Obra citada, p.372

¹⁶ Obra citada, p.381

¹⁷ GUERRA, Gutemberg, *Personagens e Problemas em Dalcídio Jurandir. O fazendeiro-coronel*.p.67-73

Esses protagonistas são, para esse pesquisador, a representação de um mundo em que o rural se define como o espaço do desmando, da lei do mais forte, onde subsistem, em uma relação bipolar, dominantes e dominados que convivem, mantendo bem definidos as fronteiras sociais entre si. A ruralidade, por sua vez, é assinalada pela presença da natureza, das atividades agrícolas, da rusticidade nos aposentos, das vestimentas e de utensílios, bem como da dispersão geográfica, da falta de serviços básicos, como saúde, escola, dentre outros indicadores.

Nesse contexto sócio-político, a classe de fazendeiros é representada pela expropriação, pela avidez em aumentar suas terras e pelo domínio sobre o ambiente (terra, água, pessoas) através da força e da crueldade. Sem contar que, de acordo com o ensaísta, o poder dos coronéis se expressa pelas regalias e, sobremaneira, pela “posse do ventre das mulheres que habitam suas terras”. Afinal, “Coronel dizia aos amigos em Belém que sabia povoar os seus matos, cruzar o seu fidalgo sangue português 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?”¹⁸ Sobre Missunga, Guerra diz que ele é o fazendeiro em formação que, embora em constante tensão entre seguir os passos do pai ou não, acaba por reiterar a condição paterna. Nele figura a condição do ar aristocrático que o coronelismo adquire na região marajoara: Missunga é um “príncipe” que vive a fazer caçadas, símbolo da nobreza européia, ao lado da preguiça e lassidão marcantes nessa personagem. Tal caracterização, conforme este pesquisador reforça o trabalho

¹⁸ JURANDIR, Dalcídio. *Marajó*. Belém: CEJUP, 1992, p. 28. Deste ponto em diante todas as referências ao romance *Marajó*, virão antecedidas da sigla M, acompanhada do número da página.

de observação e registro que Dalcídio Jurandir realiza e utiliza em suas narrativas.

Outra leitura de *Marajó* que parece se alinhar a esse sentido de observação e registro da realidade é a de Marcus Vinnicius C. Leite em *Fazendeiros e Vaqueiragem no Marajó de Dalcídio Jurandir*¹⁹. Nesse artigo, Leite tece uma análise das representações sociais dos grupos de fazendeiros e vaqueiros a partir do romance dalcidiano, dialogando com as imagens constantes em *A fazenda Aparecida* (1955), romance de João Vianna, e *Marajó em tempo de Muratã* (1974), de João Carlos Cardoso.

Em suas considerações, Leite também percebe Missunga como a representação de uma realeza na Amazônia, retratando, ao lado de Coronel Coutinho, o regime feudal, que não prescindia do respeito dispensado pelo povo e do distanciamento entre as classes sociais.

Por outro lado, segundo o autor, a representação das condições de vida do vaqueiro é apresentada de modo mais intenso. O adestramento dos vaqueiros ocorre através da sua lida diária, tornando-os um objeto contraditório nesse cenário, posto que, ao mesmo tempo em que são responsáveis pelo trabalho nas fazendas, são tratados como peças descartáveis, podendo ser dispensados a qualquer hora. Entretanto, o romance também aponta para alguns pontos de resistência aos grupos dominados, tais como: a sátira musical, denominada de *chula*, representada na personagem Ramiro; a *quebra* do gado na hora do embarque e o roubo das reses. Assim, delineia-se o quadro sócio-histórico do Marajó daquela época e, nessa conjuntura, ainda que

¹⁹ LEITE, Marcus Vinnicius C. *Fazendeiros e Vaqueiragem no Marajó de Dalcídio Jurandir* p.109-119

o autor do artigo afirme que sua proposta não é entender a literatura como um documento histórico e sociológico, mas como uma escrita autônoma, acaba, aos nossos olhos, por promover sua leitura como tal.

Em outra perspectiva, bem diversa dessas duas últimas abordagens, temos *Mito e Sociedade em Dalcídio Jurandir: anotações em torno do Marajó* de Silvio Holanda²⁰. Nesse artigo, ele propõe analisar alguns aspectos temáticos do romance-ilha, tais como; a imagética do Caos, a representação do mítico e do feminino e a crítica social que expressam o drama social e humano.

Inicialmente, Holanda recorda que críticos como Benedito Nunes já expuseram que mais enfático que a representação do mundo amazônico na produção dalcidiana é a experiência interior que se traduz em seus livros. E, ainda que:

A validação estética de Dalcídio Jurandir precisa ser problematizada, não por adesão sub-reptícia a um colonialismo interno que, por vezes, reduz o texto dalcidiano à circunscrição de um regionalismo sustentado tão-somente pela observação e pelo autobiográfico.

Desse modo, na tentativa de empreender uma leitura que se afaste da mera observação ou notação autobiográfica, Holanda demonstra que, embora haja na narrativa de *Marajó* referências à cultura amazônica, como a presença do rio e de cobras-grande, é muito mais presente a dor provocada pela morte, gerando desalento e solidão. Isso, segundo o autor, configura a imagética do Caos e do fragmentário no romance.

²⁰ HOLANDA, Silvio. *Mito e Sociedade em Dalcídio Jurandir: anotações em torno do Marajó*. p.81-95

Ele afirma, inclusive, que essa imagética não se conforma naquela visão mítica da Amazônia e, mesmo sendo discutida no nível do enunciado, se plasmando nas personagens dalcidianas que se apresentam sensíveis ao poder dos caruanas, é visível no plano da enunciação. Assim, o Caos se concretiza no vazio internalizado por Missunga, “Missunga se sentia como aquela tarde, oco e morno”²¹, do mesmo modo como também se projeta na representação do feminino à medida que as imagens das mulheres se fundem à terra e ao lodo primitivo.

Holanda ressalta também que a figura feminina, nessa relação com a terra, passa por um processo de erotização, adquirindo, assim, uma função bem diversa daquela simples retratação etnográfica da ilha. O feminino representa na referida obra uma postura opositiva em relação à impotência masculina no sentido de se libertar das relações socioeconômicas arcaicas que fazem da ilha marajoara um mundo opressor.

Fugindo ainda daquela leitura puramente etnográfica, esse estudioso trata da questão mítica no romance, indicando a evidência de um processo de desmitologização e de um tempo pós-mítico. Essa desmitologização ocorre, pois, embora haja alusões às narrativas mítico-lendárias da Amazônia, o narrador não faz apologia ao mito como uma maneira de compreender o mundo, nem recorre a um pseudo-folclorismo para dar conta da riqueza e da identidade culturais da região marajoara. Com efeito, o mítico, nesse caso, se constitui como denúncia da opressão social.

²¹ M, p.18

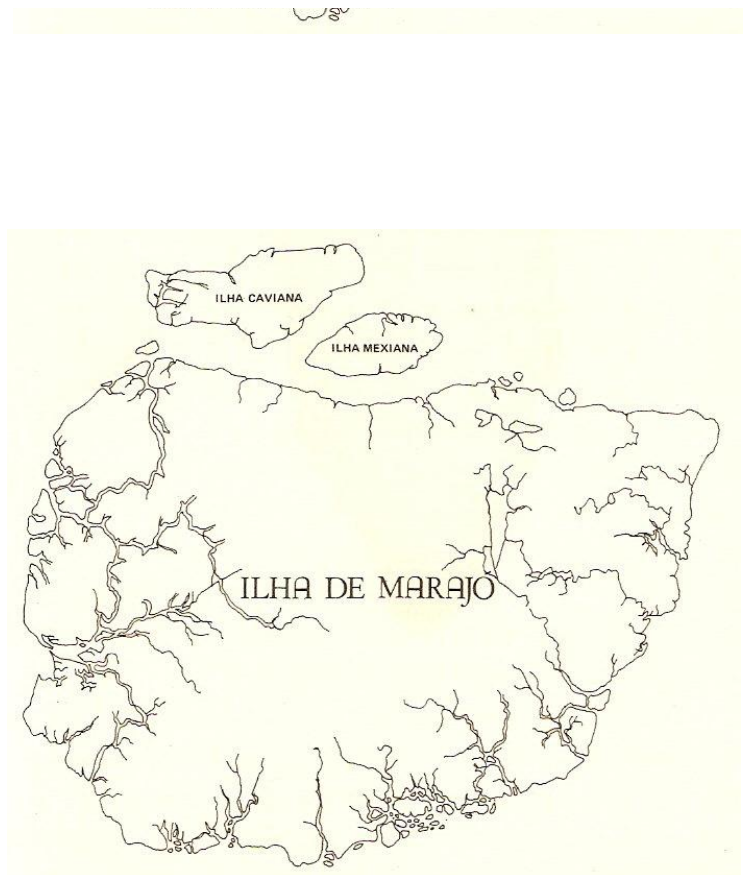
Nesse sentido, a desmitologização acontece, em geral, pelo desaparecimento dos contadores de histórias, como seu Felipe, ou pela perda de poder evocatório das caruanas, como o que sucede com Nhá Leonardina. Esse poder, inclusive, para esse estudioso, é um modo de resistência aos mandos dos poderosos, posto que eles respeitavam e temiam aos pajés. Quanto ao aspecto social, Holanda registra que este se inscreve, sim, no romance, no entanto ele ressalta que este deve ser observado à medida que se constitui como elemento interno na narrativa e não, apenas, como dado exterior a ela.

Tais leituras que demonstramos até aqui, ilustram como o romance *Marajó*, e se nos for permitido o direito a generalizar, toda a obra dalcidiana e a literatura da Amazônia têm sido lidos por nossos pesquisadores. Um olhar que, em certos casos, ainda me parece embaçado, vez que, embora se vejam as nuances e contornos de sua literatura para além do regional, nem sempre trata com nitidez de seus aspectos ficcionais.

Dessa maneira, apesar de muitas dessas leituras assinalarem a modernidade da técnica narrativa, a transcendência de um mero regionalismo, e atentarem para o aspecto ficcional e universal do texto, por vezes, tendem, seja pelo direcionamento teórico ou metodológico, a subsidiar um olhar documental, dando ênfase ao localismo do romance, em detrimento ao ficcional. Creio que tais leituras são relevantes, principalmente porque enfatizam aspectos importantes sobre a realidade sócio-cultural, porém não deve ser esse o caminho para sairmos de uma exclusão do cânone literário, isto é, demarcando uma diferença pelo registro de elementos sociais e/ou

culturais, e sim, notando como por dissimulação emerge o diferencial, constituindo-se como um novo signo cultural.

2- Outras entradas e saídas para o romance-ilha



2.1 O suplemento dalcidiano

O segundo romance de Dalcídio Jurandir, assim como os demais romances do Ciclo-Extremo Norte, redefine o processo simbólico e o imaginário social sobre a Amazônia que tradicionalmente têm constituído a imagem dessa região. Uma tradição que remonta ao século XVI e às crônicas de viagem de nossos colonizadores, bem como o papel da imprensa oficial que cotidianamente difunde informações sobre a região Norte do Brasil, as quais, freqüentemente, se destinam a firmar, por meio de comparações, a auto-imagem de “civilizado espaço do progresso” da região centro-sul do país, aproximando-se assim ao que O’Gorman chamou de a Invenção da América, particularmente, da parte latina pelo Ocidente.²²

Dessa forma, na esteira do imaginário europeu que via a América como um “Novo Mundo”, na imagem edênica de um paraíso na terra em que emerge o Mito do Eldorado, se constitui também um imaginário sobre o Brasil e, por extensão, da Amazônia. Essa construção mítica da Amazônia²³ surge através de uma atitude discursiva de narrar a nação, na qual o discurso deve ser entendido não como um modo de representar o real que lhe é exterior, e, sim, como um modo de produção de sentidos que interfere em nossas

²² Mencionado por POLAR, Cornejo

²³ Entendo mito, nesse caso, sob a perspectiva barthesiana na qual “o mito é um sistema de comunicação, uma mensagem . Por aí, se vê que o mito não pode ser um objecto, um conceito ou uma idéia; é um modo de significação, uma forma[...] dado que o mito é uma fala, tudo o que é passível de um discurso pode ser um mito.[...] o mito é uma fala escolhida pela história, não poderia surgir da “natureza das coisas” conforme se tem em BARTHES, Roland. *Mitologias*. Trad..José Augusto Seabra. Lisboa: Edições 70,1957. p.181-182

atitudes e no conceito que temos de nós mesmos²⁴, sendo, portanto, a instância mesma de criação da realidade.

Lembremos ainda que o sentido de nação tomado aqui remonta o significado mencionado por Timothy Brennan para quem este termo não se refere apenas ao moderno estado-nação, mas a um significado mais antigo, o de *natio*, isto é, de uma comunidade local, de um domicílio, de uma condição de pertencimento²⁵.

Desse modo, falar de um discurso que narra a nação é tratar de representações sobre uma dada comunidade, nas quais os indivíduos se tornam sujeitos ou objetos de uma série de narrativas sociais e, principalmente, literárias que criam uma imagem e fazem com que esses indivíduos, na maioria das vezes, se identifiquem com ela.

Homi Bhabha, tratando de estratégias narrativas de construção da nação, não deixa de observar o fato de ela ser um aparato de poder simbólico e que mantém envolvimento com a literatura. Aliás, para esse estudioso indiano, é a crítica literária a grande responsável pelas imagens que temos hoje de nação, leia-se, nesse caso, da Amazônia, posto que é ela que busca retratar a idéia de uma nação pela exposição da vida a partir de detalhes do cotidiano.²⁶

Feito então esses esclarecimentos que creio necessários, percebemos que a Amazônia foi e continua sendo narrada por diversos discursos que constituíram e constituem a sua representação como aquilo que Benedict Anderson chamou de comunidade imaginada. Imaginada não só

²⁴ HALL, Stuart. *A Identidade cultural na pós-modernidade*. p.50

²⁵ Mencionado por Hall na obra citada, p.58

²⁶ BHABHA, Homi K. op.cit. p.200-203

porque se faz crer única e homogênea, mas também porque mesmo indivíduos das diversas regiões amazônicas não se conhecem todos uns aos outros. Ou, ainda, é imaginada porque é pensada como um lugar limitado pelas suas fronteiras geográficas, e, finalmente, imaginada como comunidade, uma vez que com a criação da imagem da região é criada a imagem do homem amazônico, assentada numa fraterna representação de um homem ingênuo, cordial, ligado às coisas da natureza e de hábitos e crenças esdrúxulas, sendo, portanto, mais uma peça desse cenário em que a natureza é sempre pitoresca.

Nesse sentido, a Amazônia, como uma comunidade imaginada, se forjou a partir do discurso hegemônico e, por vezes, exterior a ela. Esse discurso, ou melhor, esse conjunto de discursos gerou um olhar exótico sobre a região e promoveu a sua representação como “inferno verde”, “selva”, ou “paraíso perdido”²⁷, habitado por índios e caboclos de crenças maravilhosas e fantásticas ou, ainda, como “Celeiro do Mundo”, terra farta e de natureza exuberante. Não obstante, muitos escritores e artistas, em geral, contribuíram para corporificar essa idéia, através da pintura de paisagens amazônicas e de narrativas que registravam os costumes, as lendas, os mitos e o modo de viver dessa região, fundando, dessa maneira, uma escrita mimética da Amazônia.

Esse modo de escrever, narrar e imaginar a Amazônia surge, em princípio, com os cronistas e padres jesuítas que para cá vieram na época da

²⁷ É evidente aqui a alusão que se faz aos textos de Alberto Rangel, Ferreira de Castro e Euclides da Cunha, respectivamente. Entretanto, é preciso ressaltar que, embora esses textos literários evoquem uma representação da Amazônia baseada, sobretudo, na paisagem geofísica, atualmente tem-se tido notícias de estudos que fazem outras leituras dessas narrativas, observando a ambivalência de tais discursos, conforme se vê nos trabalhos de Elcio Lucas de Oliveira, *Amazônia – tempo e lugar: de onde falam Euclides da Cunha e Ferreira de Castro?*, e de Alison Leão, *Alberto Rangel: divergências entre o discurso e o espaço em Inferno Verde*, apresentados no Simpósio estudos de Literatura da Amazônia, no X Congresso Internacional ABRALIC, 2006, Rio de Janeiro.

colonização, mas grande parte do imaginário da região deve-se, principalmente, às representações dos naturalistas do século XIX e do século XX. Esse imaginário estrangeiro se introjetou no inconsciente coletivo da região e constituiu a visão sobre a Amazônia, que passou a ser apresentada e re(a)presentada através de histórias, eventos históricos, símbolos e, inclusive, pelas literaturas estrangeiras ou nacionais.

Pensando nisso, recordemos que os viajantes de espírito naturalista como Frei Gaspar de Carvajal, La Condamine e o casal Luiz Agassiz e Elizabeth Cary Agassiz são figuras relevantes na construção da feição que se têm da Amazônia. Esses últimos, o casal Agassiz, narram, em um diário de viagem, sua vinda ao Brasil no período compreendido entre 1865 e 1866 para estudar a fauna e flora brasileira. Nessa expedição, o casal e outros pesquisadores passam pelo Rio de Janeiro, Bahia, Maranhão, Pará e Amazonas.

Na sua passagem pela região amazônica e, inclusive, pelo Marajó, os Agassiz não deixam de registrar o seu assombro diante de uma natureza que lhes parecia monumental, como atestamos neste trecho em que a narradora escreve: “este rio não parece um rio, a corrente geral deste mar de água doce, mal é perceptível à vista e mais se parece com as vagas dum oceano do que com o movimento de um curso de água mediterrâneo”²⁸

A essa admiração diante das águas amazônicas, soma-se uma descrição da natureza que, além de torná-la opulenta e majestosa, sustenta a representação de um ambiente ameno e deleitoso:

²⁸ AGASSIZ, Luiz e Elizabeth Cary. *Viagem ao Brasil: 1865-1866*. P 107

Formam densas muralhas de verdura ao longo das margens do rio. Ouvimos dizer tantas vezes que a viagem subindo o Amazonas é monótona! No entanto, parece-me delicioso deslizar ao longo dessas florestas, de fisionomia tão nova para nós, olhar para sua sombria profundidade, ou quando uma clareira mais aberta surge, deter aqui e ali nalguma ativa palmeira, ou, mesmo que de relance, surpreender os costumes dos que vivem nessas povoações isoladas, constituídas por uma ou duas choças de índios, situadas nas margens²⁹

Note-se também, nessa passagem, o registro do isolamento da região e a presença do indígena como essência étnica da população, muito embora, em outro momento, Mme. Agassiz registre a existência de indivíduos “metade de negro, metade de índio, que apresentam o mestiço”. Aliás, o amazônida, nas crônicas desse casal, emerge sob a representação contraditória de homem cordial, mas digno de pena: “Há nessas *pobres criaturas uma cortesia natural e cativante*. O major Coutinho, que viveu no meio deles, assegura que ela é *geral e caracteriza todos os índios na Amazônia*”.³⁰ Veja-se aqui a tendência a generalizar tais aspectos, desconsiderando as possíveis diferenças entre a população que ali se tinha, percebendo e elegendo, dessa maneira, apenas um povo e uma única etnia para simbolizar a Amazônia.

Além disso, ao assinalarem que: “Por mais que se tenha falado sobre o número e variedade de peixes do Amazonas, a riqueza de sua fauna ultrapassa tudo quanto se diz”³¹, contribuem para fundação do mito da fartura e da riqueza natural infinda da região amazônica. Da mesma maneira que, a partir das referências a diversos mitos indígenas, surgidos sob o olhar dos

²⁹ Obra citada, p.108-109

³⁰ Obra citada, p.112. *Itálico meu.*

³¹ Obra citada, p.110

ingleses como “fábulas primitivas”, firmam o maravilhoso na representação dessa região.

Tempos mais tarde, esse primitivismo amazônico é reiterado por Euclides da Cunha, em escritos reunidos no livro *À Margem da História*, publicado postumamente em 1909. Num dos ensaios, *Na Amazônia, Terra sem história*, mesmo que Euclides da Cunha reconheça que a realidade não corresponde à imagem prefigurada por muitos viajantes sobre a paisagem amazônica, ele continua a vê-la como “o maior quadro da terra”³², acrescentando, ademais, que este é um paraíso perdido, mas ainda em construção, como se pode atestar no seguinte fragmento:

ainda sob esta forma antiga, a fauna singular e monstruosa, onde imperam, pela corpulência os anfíbios, o que é ainda uma impressão paleozóica. E quem segue pelos longos rios, não raro encontra as formas animais que existem, imperfeitamente, como tipos abstratos ou simples elos da escala evolutiva.³³

É, pois, no interior dessa ótica de uma natureza incompleta, pré-histórica e primitiva que ele se integra à tradição de representação da Amazônia a partir da observação e descrição do seu espaço, uma vez que, conforme Oswaldo Gallotti, seu intento era mostrar os aspectos físicos e as riquezas da exuberante região.³⁴ Assinale-se que esse objetivo está consoante com o projeto positivista de integração da nação, ideal com o qual Euclides da Cunha compartilhava.

Daí a tentativa de, a partir do seu discurso, levar essa terra pré-histórica a participar das páginas da história do Brasil, sobretudo pelo

³² CUNHA, Euclides da. *À Margem da História*. p.03

³³ Obra citada, p.3-4

³⁴ GALLOTTI, Oswaldo. *Introdução*. p.1-.2

reconhecimento de seu espaço geográfico e pelo desvelo das estruturas sociais que promovem “a mais criminosa organização do trabalho”³⁵. Dessa feita, emerge no discurso euclidiano, para além do enfoque na paisagem, o homem, porém cabe, nesse caso, fazer-se duas considerações.

A primeira observação diz respeito ao fato de que o homem que é em si o foco de suas preocupações não é o caboclo amazônico, muito menos o índio, mas tão-somente o seringueiro, em geral representado pelo nordestino. Este, por sua vez, é pintado como o desbravador de uma “terra que tem tudo e falta-lhe tudo”³⁶, e que, no entanto, sofre com o regime do aviamento, pois nesse sistema trabalham para escravizar-se. Assim, em certa passagem se lê:

As gentes que a povoam talham-se-lhe pela braveza. Não a cultivam, aformoseando-a: domam-na. O cearense, o paraibano, os sertanejos nortistas, em geral, ali estacionam, cumprindo, sem o saberem, uma das maiores emprêsas dêstes tempos. Estão amansando o deserto.³⁷

Como se vê, para Euclides da Cunha, o seringueiro nordestino é que é o caboclo titânico, deixando à margem, mais uma vez, o nativo da terra. Entretanto, é evidente que ele cria uma representatividade da presença humana na Amazônia, inclusive mais real e menos imaginada do que em seus antecessores, mas isso também merece uma observação: o humano nem sempre se sobrepõe ao domínio da natureza. Pelo contrário, é o meio que conforma o comportamento do homem:

Aquela natureza soberana e brutal, em pleno expandir das suas energias, é uma adversária do homem. No perpétuo banho de

³⁵ CUNHA, Euclides. Op. Cit, p. 08

³⁶ Obra citada, p.04

³⁷ Obra citada, p.17

vapor, de que nos fala Bates, compreende-se sem dúvida a vida vegetativa sem riscos e folgada, mas não a delicada vibração do espírito na dinâmica das idéias, nem a tensão superior da vontade nos atos que se alheiem dos impulsos meramente egoísticos. Não exagero. Um médico italiano - belíssimo talento - o Dr. Luigi Buscalione, que por ali andou há pouco tempo, caracterizou as duas primeiras fases da influência climatérica - sobre o forasteiro - a princípio sob a forma de uma superexcitação das funções psíquicas e sensuais, acompanhada, depois, de um lento enfraquecer-se de tôdas as faculdades, a começar pelas mais nobres...³⁸

Aqui fica claro que a natureza amazônica subjuga o homem, especialmente o forasteiro, e este, se sentindo derrotado diante do poder daquele lugar “extraterrestre”, esmorece, cai doente e, nessa situação, esse espaço se reconfigura diante de seus olhos, passando de lugar aprazível e paradisíaco a espaço infernal. Esse processo se dá, principalmente, na época do Ciclo da Borracha, em que muitos indivíduos, atraídos pelo desejo de fácil enriquecimento através da exploração do “ouro negro”³⁹, vinham trabalhar nos seringais e não encontravam a tão propalada riqueza, e, sim, a escravidão, a miséria e o impaludismo.

Conforme assinala Euclides da Cunha, dessa experiência negativa do seringueiro, imagina-se a região como a “paragem clássica da morte e da miséria”, como atestam os nomes dos lugares ali encontrados: São João da Miséria, Inferno, Valha-nos-Deus, etc. Para ele, esse imaginário surgiu, sobretudo, com o sulista que não se aclimatou ao local e, portanto, caluniou a natureza, que por sua vez teria selecionado os mais competentes e fortes para habitarem aquele lugar.

³⁸ Obra citada, p.08

³⁹ Assim era chamada a borracha natural

Diga-se de passagem, que, no discurso euclidiano, a resistência parece ser apenas atributo do sertanejo nordestino, uma vez que é ele quem se adapta ao meio e, perseverante, embora as dificuldades iniciais, vive com esperanças, retomando a imagem de “lugar do futuro”, como sugerem, em contraponto, as denominações de alguns locais, como por exemplo, Concórdia, Triunfo, Bom Princípio e Paraíso. Assim sendo, a natureza é sempre portentosa, o homem é que, sendo imperfeito, pode ser bom ou ruim.

Eivada ainda pela visão mítica da Amazônia como “paragem maldita”, Ferreira de Castro, escritor português, deu continuidade à atitude naturalista na representação da região ao escrever o romance *A Selva*, publicado em 1930. Nesse romance, narra-se a história de Alberto, um português que, fugido de sua terra natal, vem para o Brasil morar com um tio em Belém-do-Pará. Não tendo perspectivas de trabalho na capital paraense, Alberto segue para trabalhar como seringueiro no rio Madeira, vivenciando ali os desmazelos sociais conseqüentes do sistema de aviamento.⁴⁰

Assim, se não se pode negar o caráter social da narrativa de Ferreira de Castro, da mesma maneira não se pode deixar de perceber uma visão hostil da floresta dada pelo narrador. Vejamos:

Era um mundo à parte, terra embrionária, geradora de assombros e tirânica, tirânica! Nunca árvore alguma daquelas lhe dera uma sugestão de beleza, levando-lhe ao espírito as grandes volúpias íntimas. Ali não existia mesmo a árvore. Existia emaranhado vegetal, louco, desorientado, voraz com alma e garras de fera esfomeada. Estava de sentinela, silencioso, encapotado, a vedar-lhe todos os passos, a fechar-lhe todos os caminhos, a subjugar-lo no cativoiro. Era a grande muralha verde [...]. A ameaça andava no ar que se respirava, na terra que se pisava, na água que se

⁴⁰ Notemos que aquilo que a pesquisa de Euclides da Cunha expõe de modo mais formal e científico é, na escritura de Ferreira de Castro romanceada.

bebia, porque ali somente a selva tinha vontade e imperava despoticamente. Os homens eram títeres manejados por aquela força oculta, que lhes julgavam, ilusoriamente ter vencido com sua actividade, o seu sacrifício e sua ambição.⁴¹

Como se lê, o homem está sempre subjugado a esse lugar assombroso e imponente. Uma idéia que impõe, mais uma vez, a sobreposição do espaço em relação ao homem no quadro de representações da região amazônica.

Finalmente, desses poucos exemplos que temos dado até aqui, creio que já são suficientes para indicar como, tradicionalmente, se construiu uma imagem sobre a Amazônia. Um imaginário que se fez, principalmente, sob o ponto de vista estrangeiro, isto é, exterior a ela, não só porque a grande maioria era de origem diversa a da região, mas, acima de tudo, porque posicionou o seu discurso como um “olhar de fora”, privilegiando a paisagem naquilo que ela apresentava de exótico e pitoresco.

Dessa representação da região, é notável perceber que ela se constitui também como um discurso de poder e de autoridade, uma vez que não se desvencilham de interesses políticos. Assim, as crônicas dos viajantes não se dissociam da exploração das riquezas naturais da região; o discurso governista de terra da riqueza, na época do *boom* da borracha, está associado à busca de mão-de-obra para trabalhar nos seringais, da mesma maneira que Euclides da Cunha, ao narrar a Amazônia, o faz na condição de integrá-la ao restante do país. Portanto, a representação de uma Amazônia homogênea é também um discurso hegemônico, do qual não somos apenas vítimas do olhar

⁴¹ CASTRO, Ferreira de. *A Selva*. p.133-134

do outro, mas também somos testemunhas e cúmplices, posto que assimilamos este imaginário que passa a preencher em nós o sentido de ser amazônida.

Entretanto, o romance *Marajó* se delinea como uma contra-narrativa desse discurso *homogeneizante e vazio* sobre essa região, colocando em xeque a natural(ização) de uma tradição inventada⁴². Essa peculiaridade do romance se deve ao fato de que sua construção narrativa vai para além dessa Amazônia metaforizada e, sobretudo, porque, nesse romance, Dalcídio Jurandir abandona a tradição de discursos sobre a região que não levam em conta o indivíduo para narrar a experiência de um sujeito, neste caso, da personagem Missunga.

Todavia, não se faz um corte brusco para inscrever o binarismo Amazônia imaginada / Amazônia real, o discurso alternativo que verificamos no romance dalcidiano não se expõe, mas em alguns momentos rasura aquele projeto homogeneizador sobre a região. Tomando por empréstimo as palavras de Jacques Derrida, penso que:

Ora, se a diferença (eu ponho aqui sob uma rasura) aquilo que torna possível a apresentação do ente-presente, ela nunca se apresenta como tal. Jamais se oferece ao presente. A ninguém. Reservando-se e não se expondo, ela exerce neste ponto preciso e de um modo controlado a ordem da verdade, *sem por isso se dissimular*, como alguma coisa, como um ente misterioso, na ocultação de um não-saber ou num buraco cuja orla seria determinável ⁴³[*italico meu*]

⁴² Quero dizer com isso que certas imagens sobre a Amazônia que foram historicamente construídas, são muitas vezes tomadas como algo natural, como se lhes fosse algo próprio.

⁴³ DERRIDA, Jacques. *A Diferença*. p.32

Assim, a diferença (*difference*) se dá num cruzamento que deixa repetir várias linhas de sentido, ao mesmo tempo, em que produz outras. É uma espécie de meia-voz, um intervalo em que não há conceitos definidos, mas há a “possibilidade da conceptualidade, do processo e do sistema conceptuais em geral”⁴⁴.

A diferença cultural, então, como dissimulação e como meia-voz, se insere na lógica do suplemento, que, por sua vez, “não é nem um mais nem um menos, nem um exterior nem o complemento de um interior, nem um acidente, nem uma essência”⁴⁵. O suplemento é assim um acréscimo que, embora seja posterior ao dado existente, não o repete, não soma ao seu sentido, mas pode questioná-lo e rearticulá-lo.

Tomando a síntese proferida por Gasché de que “os suplementos... são sinais de adição que compensam um sinal de subtração na origem”⁴⁶, pode-se dizer que o discurso literário de Dalcídio Jurandir se coloca ao lado de outras narrativas sobre a Amazônia, mas não as reitera, já que não retoma aquela temporalidade homogeneizadora sobre a região. Entretanto, essa atitude não se sucede como uma negação e, sim, como negociação.

Nesses termos, assinala-se que o título do romance, *Marajó*, parece inscrever-se na tradição de romances que privilegiam o espaço, entretanto o discurso empreendido ali fratura essa condição, a partir de uma rearticulação de signos que reconstituem o discurso da diferença cultural.

⁴⁴ Obra citada.,p.40

⁴⁵ Obra citada, p. 43-44. Ver nota dos tradutores ao pé da página.

⁴⁶ Mencionado por Bhabha na obra citada, p.219

É nesses termos que, numa estratégia dissimuladora, embora o título faça referência a uma região amazônica, seu significado não se restringe àquele território geográfico, à sua paisagem, à sua política e à sua cultura, mas relaciona-se menos ao topônimo ou ao lugar do qual se descreve a realidade cotidiana, do que a um tempo.

Assim, podemos vislumbrar, nessa narrativa, aquele local da cultura de que nos fala Homi Bhabha, no qual “a localidade está mais em torno da temporalidade do que sobre a historicidade,⁴⁷ posto que não é o tempo histórico que se vê constituído nessa narrativa, mas uma justaposição e um entrecruzamento de temporalidades que constituem um espaço heterogêneo e ambivalente, a partir do qual se questiona a metáfora de uma Amazônia homogênea.

Tal questionamento que engendra a contra-narratividade desse discurso pode, a meu ver, ser lido sob dois pontos de vista, a saber, o documental e o ficcional. O que chamo aqui de meramente documental se reporta ao fato de que a narrativa nos leva a conhecer um espaço amazônico heterogêneo e contraditório, bem distante da Amazônia selvagem, paraíso perdido ou celeiro do mundo do discurso hegemônico. Desse modo, ao lado da fartura e da riqueza dos poderosos da região, na narração, reconhece-se a Amazônia empobrecida, de doenças e de fome, como se vê assinalado no capítulo 22 do romance-ilha:

Alguns homens e crianças atacados de alastrim , deitados em folhas de bananeiras. Faltava mantimento (...) um homem lhe apareceu com um tumor no braço, queixando-se que a mulher

⁴⁷ BHABHA, Homi . Op. Cit, p.199

gritava com uma eterna dor de barriga. Outro a levantar a enxada, havia botado sangue pela boca no roçado. Aquilo era o celeiro do mundo, o celeiro do mundo.⁴⁸ [Grifo meu]

Nesse sentido, vê-se assinalada ironicamente a Amazônia como comunidade imaginada. Uma atitude que se deixa inscrever sutilmente desde a epígrafe do romance, afinal “Tudo no traçado da diferença é estratégico e aventuroso”.⁴⁹ Notemos:

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 intrincando labirinto de rios e bosques espessos; aqueles com infinitas entradas e saídas, estes sem entrada nem saída alguma...

Essa inscrição, que remonta a uma carta ao Rei de Portugal de Padre Antonio Vieira, demonstra o quanto Dalcídio Jurandir se apropria do discurso da tradição e o reelabora na construção de um novo discurso. Dessa feita, ao inscrever palavras que pontuam um caráter mítico da Amazônia (*do rio das Amazonas*) e uma imagem portentosa da região, podemos pensar que o escritor amazônico simula a aceitação e a reiteração da narrativa de um passado autêntico, ao mesmo tempo em que anuncia o início de um jogo, consoante com aquele postulado por Barthes, o qual “consiste em jogar com os signos ao invés de destruí-los, em colocá-los numa maquinaria de linguagem

⁴⁸ M, p.153

⁴⁹ DERRIDA, Jacques. Op.cit. p.33

cujos breques e travas de segurança arrebentaram, em suma, em instituir no próprio seio da linguagem servil uma verdadeira heteronímia das coisas.”⁵⁰

Tal postura só é possível na medida em que se altera a posição do sujeito da enunciação, leia-se, aqui, do narrador. Afinal, na analítica da diferença cultural, como nos diz Homi Bhabha, não importa “somente aquilo que é falado, mas de onde é falado”⁵¹. Daí pensarmos no *locus* do enunciador do romance-ilha, e, embora, não tenhamos informações suficientes para afirmar a intrínseca relação do narrador com o autor da obra, creio que saber mais sobre Jurandir contribui para entendermos melhor o narrador de *Marajó*.

Dalcídio Jurandir nasceu em Vila de Ponta de Pedras, no Marajó, depois seguiu com a família para Cachoeira do Arari e, com o intuito de continuar os estudos, foi sozinho para a capital, Belém. Tempos mais tarde tentou a sorte no Rio de Janeiro, mas logo retornou ao Pará, vindo a conhecer, por meio de empregos públicos, as cidades de Gurupá, Salvaterra e Santarém. Sem contar que, na sua trajetória, esse escritor também fez viagens à antiga União Soviética e ao Chile e comungou de ideais comunistas e anti-facistas, sendo, inclusive, esse o motivo para ser preso em 1936 e em 1937.

Tudo isso nos leva a crer que por ter Jurandir se embebido dessa experiência, especialmente da experiência amazônica, foi o que possibilitou

⁵⁰ BARTHES, Roland. *Aula*. p.28

⁵¹ BHABHA, Homi. Op. Cit. p.228

que sua escritura fosse plena de elementos da cultura popular dessa região, permitindo um olhar social e, sobretudo, um “olhar de dentro” da Amazônia.⁵²

Com efeito, a escrita de Dalcídio não recorre ao olhar hegemônico sobre a região, mas se constitui como um discurso da minoria no qual emergem do romance *Marajó* aqueles gêneros não descritos nas relações sociais estratificadas, tais como os vaqueiros, os pescadores, as benzedeiros, os curandeiros, as prostitutas, dentre outros. Sem dizer que, como já fora assinalado por Vicente Salles, sua obra é um mergulho profundo na vida do povo amazônico. Tudo isso, aproxima o romance-ilha do chamado romance de 30 da literatura brasileira.

Assim, um tom realista é audível na representação das mazelas sociais e dos aspectos culturais marajoaras. Porém, bem distante de ser uma escrita fotográfica em que o real aparece estático, as imagens e os fatos folclóricos são ali expostos na sua mais legítima manifestação. Algo dessa natureza pode ser observado na seguinte passagem do romance:

Manuel Rodrigues tirava da baúta a toalha que tinha no centro a Cabeça e forrava a mesa em torno da qual e perante Santo Ivo (a Cabeça pesava como se fosse o corpo inteiro) podiam cantar folia. Entre os sujos e tristes se destacava Tenório, braços respingados de lama e a aflição da voz. A toada da folia era o seu mundo. Ali a perda do sitio, o desgosto pela mulher e pela filha se enchiam de um pungente ardor:

Em nome do Senhor

Se levanta um resplendor...

Tom de viola, cadência de tambor, o reque-reque como voz de sapo no acompanhamento. Manuel Rodrigues batia o tambor com ar sonolento e os foliões erguiam, humildemente, as vozes de lamentação e suplica, para que todos os corações ficassem dominados. Cantavam junto aos balcões do comércio, entre

⁵² Minha intenção aqui não é, de modo algum, empreender uma crítica biográfica sobre o romance dalcidiano, creio apenas que tais informações tornam mais evidente o lugar discursivo de onde fala Dalcídio Jurandir.

alqueires de farinha, mãos de milho, mantas de peixe seco, couros de boi sangrando nas balanças, vaqueiros e pescadores fedendo a curral, a tarrafa e a maresia.

Livrai-nos da peste...

Cho...ra...ra...

[...] A folia consolava o mundo da fome, da peste e das lágrimas [...]⁵³

Como se vê nesse fragmento, a folia de Santo Ivo é descrita em acordo com uma estética da verossimilhança, trazendo à tona não só a manifestação cultural popular em detalhes (a ladainha, “a toalha que tinha no centro a Cabeça”), como também a condição social daqueles indivíduos, o que, por sua vez, não se dissocia do sentimento humano, de que nos é exemplo o desgosto de Tenório. Por essa razão, o romance apresenta uma inegável relevância histórica, etnográfica e sociológica.

Todavia, embora o romance *Marajó* possa ser lido como uma alegoria da realidade, em que se dá testemunho de uma Amazônia das minorias, vê-lo somente por esse prisma é reduzir e limitar esse romance de Dalcídio à condição de documento, numa atitude de *veto ao ficcional*, conforme a expressão de Luís Costa Lima⁵⁴.

No entanto, esse romance pode ser documental em certos aspectos, visto que é indubitável o registro da natureza, do folclore e das relações sociais presentes na narrativa, porém esse nível de significação é epidérmico e secundário. Antes de tudo, esse romance é um discurso ficcional

⁵³ M, p. 169-170

⁵⁴ LIMA, Luiz Costa. *Documento e ficção*. In: _____ Sociedade e Discurso Ficcional. Rio de Janeiro; Guanabara, 1986. Nesse texto, Lima discorre sobre o lastro do documental que caracterizou a tradição literária na América Latina. Para ele: “o veto ao imaginário, a conseqüente domesticação têm sido forças presentes no Ocidente desde os primeiros sinais de descoberta da individualidade moderna já em fins da Idade Média. O direito da expressão de um eu, não subordinado previamente aos valores (então teológicos) estabelecidos, aparecia como uma ameaça à propagação da verdade.” p.189

e, portanto, não possui compromisso com a verdade filosófica ou científica, mas com a verdade de como um sujeito empírico compreende uma dada situação.⁵⁵

Nessa perspectiva, pode-se ler esse romance pelo viés ficcional, naquele entendimento de que a ficção é dissipadora de uma legislação e, por conseguinte, provocadora de uma alteração da realidade, da linguagem e até da expressão do próprio eu, incitando, desse modo, a mudança de parâmetros e valores. Assim, lido como ficção, percebe-se que há, no romance *Marajó*, teias de significação que demonstram a heterogeneidade e a ambivalência como marcas da própria construção narrativa. Dentre as quais destaco: a representação do espaço como entre-lugar, o enfoque na experiência individual, bem como a construção de uma *escrita-dupla*.

Tais aspectos fundem-se na narrativa dalcidiana e demonstram como o processo de colonização na América Latina e, por extensão, da Amazônia, produziu um cruzamento cultural e um caráter disjuntivo para os discursos, inclusive ficcionais, aqui empreendidos. Assim, o processo histórico-cultural cinge o processo de escrita, mas não de maneira superficial e evidente, e sim, sobremaneira, na própria escritura.

Dessa forma, a narrativa dalcidiana já se caracteriza como dissipadora de um discurso continuísta, à proporção que não se serve da ficção somente para emoldurar os costumes e as paisagens marajoaras e passa a inscrever a experiência particular dos indivíduos, especialmente de Missunga como um sujeito deslocado, limitado e que vive um tempo cindido.

⁵⁵ Obra citada, p.238

Ao lado dessa liminaridade do sujeito e da escrita, outra constante na obra dalcidiana é um trabalho de *perlaboração* e de uma reescrita que se dá por um ato de escuta do passado, que ao invés de reproduzi-lo, busca ressignificá-lo, destruindo e recriando as teias de significação de modo a constituir conceitos móveis e em situação liminar.

Wander Melo Miranda⁵⁶, na defesa de um conceito de “pós-modernidade” para a América Latina, lembra que, de um modo mais amplo, essa noção se aproxima do sentido de *posteridade* de Freud, na qual os traços mnésicos são, posteriormente, reconfigurados dadas às novas experiências, o que lhes confere outros significados. É claro que o conceito de pós-modernidade para a América Latina é ainda algo bastante polêmico, constituindo para muitos estudiosos mais uma “idéia fora de lugar”⁵⁷, dadas as especificidades do contexto latino-americano. Todavia, Garcia Canclini aponta que os movimentos pós-modernos têm, sim, importância na América Latina, posto que eles criam condições para reformular os vínculos entre tradição, modernidade e pós-modernidade.⁵⁸

De qualquer modo, tendo em vista a existência ou inexistência desse tempo pós-moderno na Amazônia, é possível se fazer uma leitura pós-moderna de uma obra, isto é, empreender uma interpretação a partir de ferramentas teóricas que não sejam mais aquelas da modernidade. Nesse sentido, creio que se pode demonstrar que a situação liminar do sujeito, a

⁵⁶ MIRANDA, Wander Melo. *Pós-Modernidade e Tradição Cultural*. p15

⁵⁷ Reporto-me aqui, evidentemente, ao ensaio de Roberto Schwarz, no qual ele observa que “Brasileiros e latino-americanos fazemos constantemente a experiência do caráter postiço, inautêntico, imitado da vida cultural que levamos...” (p. 93), em outras palavras, estamos sempre nos atendo a idéias e discussões que não condizem com nossa realidade.

⁵⁸ GARCÍA CANCLINI, Nestor. *La modernidad después de la posmodernidad*, p. 202

escrita disjuntiva e a reelaboração da tradição em Dalcídio Jurandir traduzem essa cultura que encena tempos e espaços diversos - o moderno, o pós-moderno, o colonial e o pós-colonial.

II Parte - **Movimentos entre o rio e o mar**

1- (*Feli*)cidade: espaço do entre-lugar

“É Felicidade, ouviu? Felicidade.
E você vai já-já aprender a
soletrar esse nome, está me
ouvindo?”

Compreendia que estava gritando
também para si mesmo.”

(**Dalcídio Jurandir**, *Marajó*)

Na perspectiva de que o discurso ficcional desencadeia reflexões e a constituição de novos parâmetros a partir do signo literário e, ainda, que o romance dalcidiano perlabora o passado e oscila entre o documental e o ficcional, busco evidenciar, nesse capítulo, como se constitui a representação do espaço amazônico no romance-ilha, observando a atualização e a ressignificação ubíqua da idéia de cidade como virtude e como vício de alguns pensadores iluministas. Tal peculiaridade, a meu ver, nos leva a uma rasura naquelas imagens homogeneizadoras sobre a região, prefiguradas em sua maioria pelas narrativas coloniais.

Um episódio bastante ilustrativo dessa produção de sentido que emana da ficção dalcidiana é aquele que se refere aos capítulos em que se vê Missunga sonhar com a sua colônia rural que ele chamou *Felicidade*. Ao que parece, esse nome não fora dado aleatoriamente, e, quando afirmo isso, não penso na possível intenção do autor em criar uma simples representação do que seria a felicidade para aquele povo tão oprimido pelo coronelismo, visto que nesse lugar eles encontrariam tudo o que poderiam almejar: emprego, mantimentos e diversão. Isso, certamente, seria retornar ao olhar documental sobre essa obra literária.

É bem verdade que *Felicidade* reitera o processo de fundação de muitas cidades latino-americanas, em que se criava um núcleo urbano mínimo que se localizasse em um espaço provido de condições naturais que gerassem o desenvolvimento agrícola, situação bem diversa da fundação das cidades européias, nas quais o desenvolvimento agrícola de uma área rural é que gerava a constituição de um centro urbano.

No episódio em questão, as terras de *Felicidade* eram o antigo sítio de seu Felipe e de sua esposa, senhores já idosos que moravam em uma cabana em ruínas. Depois da morte dos velhos, Missunga pedira as terras ao pai, que as negara; mesmo assim, aproveitando-se de uma viagem do Coronel Coutinho a Minas Gerais, Missunga põe em prática seu projeto de transformar aquelas terras em um lugar cuja modernização e o progresso promoveria uma sociedade mais justa:

Missunga olhava o estirão, uma ou outra sumaumeira grande e pensava: Pudesse derrubar tudo isto. Estender minhas plantações. Ali um trapiche. O sírio expulso. Adiante o armazém, casas de colonos, o arrozal nas baixas. Algodoads branquejando na luz da manhã. A trepidação dos tratores. Caminhão buzinando longe na estrada e a felicidade entrando pelos olhos de toda gente.⁵⁹

Com essa colônia, Missunga busca instaurar uma nova ordem social para aquela região, idealizando uma ordenação racionalizadora e planificadora da cidade, como aquela postulada por Angel Rama, para quem as cidades ideais são regidas por uma razão ordenadora que se revela em uma ordem social hierárquica transposta para uma ordem distributiva geométrica.⁶⁰ Contudo, a (Feli)cidade fica somente na esfera da idealização, vez que esta vai crescendo sem seguir nenhum planejamento:

Onde colocar tanta gente que continuava chegando? Os pobres, como feras, dotados de um faro prodigioso, vinham de longe em busca das carnes que sangravam nos galhos. Igarités, cascos, montarias, batelões enchiam o igarapé. Pelas margens improvisavam-se barracas, taperis, jiraus, estendiam-se esteiras velhas. Faziam – se camas de palmas de açaí, folhas de sororoca e bananeira onde crianças se arrastavam, dormiam ou choravam, roendo ossos de restos de bolacha que apanhavam no chão entre

⁵⁹ M. p, 68

⁶⁰ RAMA, Angel. *A cidade das letras*. p.26

baús, redes que eram molambos, panelas de barro pretas de fuligem, velhos sapatos de festa já cambaios e fora de uso, pequenas imagens de santo dentro de paneiros espalhados em confusão⁶¹

Entretanto, mesmo não sendo seguida uma ordem projetada, persiste na narrativa o ideal de cidade como virtude. Em outras palavras, Felicidade surge como um signo que reitera a imagem de cidade apregoada por pensadores iluministas do século XVIII. Esclareça-se, que o conceito de cidade que se promove aqui, não é aquele habitualmente compartilhado pelo senso comum, no qual se restringe a cidade a um núcleo urbano cuja materialidade é palpável e visível, mas trata-se de uma categoria de sentido que se constitui em uma materialidade literária, isto é, significativa e passível, portanto, de ser significada e ressignificada.

Assim, independente se *Felicidade* corresponde a algum espaço conhecido e existente, ela não é a coisa em si, mas a representação da coisa, na qual a realidade aludida é absorvida pelo signo e torna-se independente dela. Dessa maneira, “em vez de representar a coisa já existente mediante signos, estes se encarregam de representar o sonho da coisa”⁶². Nesses termos, *Felicidade* é o sonho de uma cidade igualitária, industrializada e civilizada.

Sob essa perspectiva, *Felicidade* encarna a noção de *urbes* virtuosa. Uma concepção que, segundo Schorske, se desenvolveu a partir da filosofia da Ilustração com pensadores como Voltaire, Adam Smith e Fichte,

⁶¹ M, p.147

⁶² RAMA, Angel. Op. Cit., p.32

que vêem a cidade como formadora de cultura e incentivadora do progresso.⁶³ É evidente que cada um desses pensadores desenvolveu esse conceito resguardando algumas particularidades que, por vezes, os distinguem em alguns pontos. No entanto, importa assinalar para este caso as questões discutidas por esses filósofos que ecoam nesse episódio do romance *Marajó*.

Dessa maneira, ainda que *Felicidade* se aproxime do modelo smithiano de cidade, na urdidura do romance pode-se entrever as idéias de Voltaire e Fichte e até mesmo a imagem da cidade como vício, o que, a meu ver, constitui outra face daquela escrita disjuntiva que marca o discurso no romance - ilha.

Assim, tanto para Voltaire como para Smith, a virtude da cidade é essencialmente uma virtude econômica, isto é, liga-se, principalmente, à idéia de progresso do comércio e da indústria, mas também de hábitos culturais e bens artísticos, afinal “cuando los hombres están seguros de gozar de los frutos de su industriosidad la ejercem no solo indispensable, sino también que lo hace a uma vida más cômoda y elegante”.⁶⁴

Nesse caso, Felicidade é símbolo de progresso, “Já se via uma fábrica de fiação, apitando em Paricatuba, um navio no porto esperando carga de frutas para a América do Norte. Caboclos do Muaná apareceram pedindo trabalho”⁶⁵; ao mesmo tempo é a promessa de desenvolvimento social e fartura para todos, “Carne, murmuravam as crianças espantadas. Carne! disseram, com a garganta seca, os peitos doídos, a língua pesada, os homens

⁶³SCHORSKE, Carl E. *La Idea de ciudad em el pensamiento europeo: de Voltaire a Spengler*. p.03

⁶⁴ Obra citada p. 05

⁶⁵ M, p.125-126

esfalfados. Carne, cochichavam quase a medo, as mulheres grávidas, como se tudo aquilo fosse um sonho.”⁶⁶

Dessa maneira, vai surgindo por entre a ficção de Dalcídio a cidade smithiana, reinventada e ressignificada, quando vemos em Felicidade a tentativa de Missunga de civilizar aqueles que se propõem a morar naquele lugar, implementando a mudança de hábitos, “- Quero que andem calçados”⁶⁷. Por outro lado, esse lugar passa a ser um espaço de maior igualdade entre os indivíduos, colocando-os no mesmo nível social⁶⁸:

Alaíde se dirigiu rapidamente para a porta. Tinha de ajudar a distribuição da carne, da farinha, da açúcar. Ajudar as mulheres na cozinha, ir com elas pegar lenha, levar comida aos trabalhadores que já preparavam os roçados para a queima. Como ele receava ficar preso àquela docilidade e àquela energia que vinham de Alaíde. Ela sabia se confundir no meio dos homens e das mulheres sem tirar partido de sua posição⁶⁹

Esse nivelamento social e essa noção da cidade como civilizadora do homem do campo são idéias propagadas por Smith, as quais seriam pilares fundamentais para a construção de uma nação ordenada, próspera e livre. Ao lado dessas idéias, emerge o ideário de moral comunitária que Fichte agrega à concepção de cidade como virtude. Para ele, a cidade é o lugar do bem comum, no qual indivíduos estão “inpirados em la piedad, la modéstia, el honor y, sobre todo, el sentido comunitário”.⁷⁰ Tais palavras parecem descrever o que se passa em Felicidade, uma vez que os caboclos

⁶⁶ M, p. 120-121

⁶⁷ M, p.120

⁶⁸ Note-se apenas que, embora Missunga participe das festas com os caboclos e esteja muito próximo deles, ele continua a ser visto como o filho do Coronel.

⁶⁹ M, p.148

⁷⁰ Mencionado por Schorske na obra citada, p. 08

vivem um clima de solidariedade, compartilhando não só o espaço, mas também os mantimentos e os afazeres:

Imóveis e soturnas, encostadas nas árvores, as mulheres esperavam, ou iam lavar roupa, encher os baldes de água, apanhar cavaco, “inventar um fogo” para assar um naco de carne, fazer chá, ou espiar se novas embarcações apareciam. A vinda de mais gente as encorajava, lhes trazia uma ruidosa e primitiva solidariedade de que não podiam, por certo, ter a menor consciência. Podiam até mesmo não desejar essa afluência de competidores, uma obscura fraternidade os unia silenciosamente.⁷¹

De tal modo, percebe-se que esse projeto não é só de Missunga, mas revela que toda a comunidade está envolvida na implantação dessa nova ordem social. Para Fichte, esse sentido de comunidade do qual se reveste a cidade é a virtude em sua forma social, uma acepção diferente daquela compartilhada por Voltaire e Smith, para quem a cidade é que possuía virtudes que construíam o progresso social. Com efeito, pelo fato de a colônia rural projetada por Missunga possuir essas peculiaridades, ela se torna, por intermédio da linguagem, a feliz- cidade, ou melhor dizendo, a cidade virtuosa.

Entretanto, a (Feli)cidade virtuosa, paradoxalmente, não está isenta de apresentar problemas. Schorske, comentando a concepção de cidade smithiana, diz que os vícios acompanham as virtudes urbanas e, se a virtude da cidade reside no estímulo econômico e no progresso cultural, em contrapartida, não proporciona segurança e liberdade pessoal.⁷²

Assim, a imagem de pobreza e de crimes advindas de um crescimento acelerado e de uma urbanização precária se inscreve na narração

⁷¹ M. p.147

⁷² SCHORSKE, Carl E.op. cit. p.06

desse episódio, demonstrando os problemas que a cidade pode apresentar, tais como a violência: “O homem puxa da faca e a maneja, rapidamente a mulher deu um grito com o braço e o rosto a sangrar. Marcelino, afoito, surge num salto e tomba a um só golpe e desta vez o cearense acerta”⁷³. E, ainda, miséria e doenças: “Moleques comiam terra, obravam no chão, cuspiam com febre, o quinino, furtavam tabaco e cigarro das palhoças e se escondiam pela capoeira, curtindo o acesso do paludismo.”⁷⁴

Assinalemos que esse clima de balburdia e infortúnio vai se adensando em *Felicidade*, de modo que, de cidade como virtude ela passa a cidade como vício. Os problemas se tornam tantos, que de sonho, o lugar se torna símbolo das armadilhas psicológicas das ilusões⁷⁵, afinal todos acreditavam “na bondade do moço” e na felicidade que lhes era construída.

Assim, *Felicidade* se torna um signo do entre-lugar, não só porque revela em si, ao mesmo tempo, a esperança e o desalento, a possibilidade e a perda, a virtude e o vício, mas, sobretudo, porque marca a imagem do discurso no qual há uma incessante perlaboração do passado, num incessante trânsito entre o novo e o tradicional.

Vale recordar, nesse momento, uma (des) semelhança com a tradição de representações da Amazônia. No romance *A Selva*, por exemplo, o protagonista Alberto vai para um seringal chamado Paraíso, denominação tratada no romance de Ferreira de Castro com ironia, posto que tão logo se figura como um lugar infernal. Já no caso do romance dalcidiano, *Felicidade* se constitui como signo do entre-lugar nas representações sobre a região

⁷³ M, p.159

⁷⁴ M, p.121

⁷⁵ SCHORSKE, Carl E.op. cit. p.10

amazônica porque mesmo persistindo a ironia do nome, alinha-se, ao que parece, a intenção do Jurandir em mostrar uma Amazônia “nem como um inferno nem tampouco como um paraíso perdido”⁷⁶, cindindo, assim, aquelas narrativas da modernidade que construíram a imagem da região simplesmente como espaço edênico, ou como o seu pólo opositor, isto é, espaço de balbúrdia e tormento.

Para além disso que tenho dito, *Felicidade* parece atualizar e ressignificar a idéia de cidade como utopia, isto é, daquele lugar que se almeja, mas que, por ser *u-topos* (etimologicamente proveniente da junção do advérbio grego *ou* “não”, com o substantivo *topos* “lugar”), não existe. É exatamente nesse existir não existindo que reside a ficcionalidade desse discurso, posto que é um lugar que não tem existência real, mas que através do signo literário constrói, não um espaço, mas um tempo que é, concomitantemente, passado, presente e futuro. Lembrando, desse modo, a afirmação de Oliveira, ao remeter-se ao processo de produção do espaço amazônico: “o lugar do futuro continua como sempre esteve: o lugar do passado”⁷⁷.

Em outras palavras, a Amazônia continua sendo o lugar utópico que existe na memória e que se projeta em um futuro promissor. Assim, o desenvolvimento, o progresso, a busca por melhorias sociais são para a Amazônia uma utopia, posto que não há projetos definidos e contínuos que possam viabilizar a sua materialidade como um lugar com menos desigualdades e estabelecido econômica, social e culturalmente.

⁷⁶ Asas da palavra, 1996, p.28

⁷⁷ OLIVEIRA, José Aldemir de. *Dimensões do espaço vivido*, p.23

2. O sujeito no romance-ilha: ambivalências

Uma parte de mim é todo mundo
Outra parte é ninguém, fundo sem fundo
Uma parte de mim é multidão
Outra parte estranheza e solidão
Outra parte de mim pesa, pondera
Outra parte delira
Uma parte de mim almoça e janta
Outra parte se espanta
Uma parte de mim é permanente
Outra parte se sabe de repente
Uma parte de mim é só vertigem
Outra parte é linguagem
Traduzir uma parte na outra parte
Que é uma questão de vida e morte
Será arte?

(Ferreira Gulart, *Traduzir-se*,)

“Missunga, oh Missunga !”

(Dalcídio Jurandir, *Marajó*)

2.1 O “menino branco com linguagem de negro”: a Identidade Migrante

O presente capítulo trata de mais um aspecto daquele jogo de rasura e dissimulação com a tradição de representações da Amazônia a que me referi anteriormente e que demonstram a ambivalência amazônica como um constituinte das diversas teias significativas que engendram o discurso ficcional do romance *Marajó*. Para tanto, destaco, nesse tópico, o enfoque na experiência individual que marca esse romance, em detrimento de uma literatura que focaliza o espaço amazônico. Dessa forma, desde já fica posto que ao invés de o romance ser a história de um lugar, o que temos são episódios de vida de vários indivíduos que assinalam seus conflitos frente aos sonhos desfeitos pelo sistema opressor do coronelismo.

Assim, a ênfase está na experiência particular do ser humano, especialmente, na experiência de Missunga que, em meio a tantos personagens, parece protagonizar o romance. É conveniente notar que *Marajó* inicia exatamente pelo nome desse personagem, o que pode ser lido como um indicativo do enfoque no sujeito e não na paisagem. Ou, ainda, um prenúncio do que acontecerá com Missunga, já que isso ocorre numa sugestiva cena em que seu pai, Coronel Coutinho, chama-o para que fosse à Vila tratar das escrituras de terras que Lafaiete, secretário do cartório, falsificava para o coronel.

Dessa maneira, essa atitude de Coronel Coutinho se assemelha ao ato de invocar, o que por sua vez para diversos povos em diferentes civilizações equivale a evocar o próprio ser. Inclusive, na descrição feita por Chevalier e Gheerbrant sobre os significados simbólicos do nome, eles

registram que “A pronúncia do nome, de certa maneira, é efetivamente criadora ou apresentadora da coisa”.⁷⁸

Levando em consideração essa afirmação, Missunga é o que seu nome expressa. Observemos que essa denominação, segundo Vicente Salles, tem origem africana, vindo do dialeto quimbundo *mi* ou *mu* de sentido diminutivo, e *sunga* que significa menino. Dessa forma, Missunga é o “menininho”, o “sinhozinho”⁷⁹, em outros termos é o filho do Coronel, que, como sugere a cena inicial do romance, é chamado pelo pai a substituí-lo no negócio das terras. Essa transferência de poder virá mais tarde, quando Coutinho falece e ele, “O Príncipe”, herda a Marajó e sua gente.

Mas nem tudo é tão simples como pode aparentar, afinal “nomear uma coisa ou um ser equivale adquirir poder sobre ele”⁸⁰ e, nesse caso, há um impasse interessante. Lembremos que é Coutinho que o invoca naquele momento e, com isso, impõe sua autoridade sobre ele. Todavia, quem realmente lhe legou esse apelativo não fora o pai, mas, provavelmente, Guíta ou Mariana, meninas do povo e amigas de infância:

Teria sido mesmo Guíta que lhe dera aquele apelido de Missunga? Uma Guíta, efetivamente, ou invenção de Mariana? Guíta mesmo jamais confirmara. Somente Coronel considerava absurdo, inexplicável que o apelido pegasse tão facilmente como pegou e para sempre.⁸¹

Daí, talvez, se explique a interferência popular que se vê na trajetória de Missunga que quer ser como um deles sem o ser. E nesse sendo não-sendo se envolve amorosamente com as pobres Alaíde e Guíta, numa

⁷⁸ CHEVALIER, Jean. GHEERBRANT, ALAIN. *Dicionário de símbolos*. p. 641

⁷⁹ SALLES, Vicente. Op. Cit. p.370

⁸⁰ CHEVALIER, Jean. GHEERBRANT, Alain. Op. Cit. P.641

⁸¹ M.p.70

tentativa de “recuperar ou encontrar qualquer coisa, o mistério daquele nome, Mariana restituída e outros sentimentos inesperados.”⁸²

Esse mistério em torno do apelido parece estar intimamente ligado a construção da identidade de Missunga, um processo conflituoso que atravessa a sua trajetória, o qual é marcado por um comportamento ambíguo, tornando-o como o seu nome “sem explicação e sem origem”⁸³.

Tal perda das origens, por sua vez, reflete-se na perda de sentido de si mesmo e de suas atitudes: “Por que viera da cidade para aquele torpor? A solidão derramava-se nele como um poço sem fundo.”⁸⁴ Ou, ainda, é traduzido pelo sentimento de impotência e inutilidade: “Missunga preso ao seu mundo, desovando na solidão, o seu pensamento desatado e miúdo. Rico e inútil, sem saber coisíssima, não dava para nada. Para nada.”⁸⁵ Por outro lado, essa ausência de uma origem mesma pode dizer sobre a busca por uma identidade plena e original, que está perdida e é impossível.

Observemos que a dúvida do narrador, “Uma Guíta, efetivamente, ou invenção de Mariana?”⁸⁶, traduz o próprio questionamento existencial de Missunga em saber de sua essência, afinal, ele - o Missunga nomeado pelo povo e que atende aos anseios da minoria⁸⁷ - existe ou é uma invenção? De outra forma, esse questionamento também exprime o controverso comportamento de Missunga que não sabe a quem ouvir, se a voz dos fazendeiros exploradores do povo, ou a voz da minoria discriminada.

⁸² Idem

⁸³ Idem

⁸⁴ M, p.13

⁸⁵ M, p.52

⁸⁶ Idem

⁸⁷ Minoría, aqui, é contraditoriamente a “grande maioria” de subalternos e excluídos do poder coronelista. Nesse caso, minoría refere-se aqueles que estão em uma condição menor

Nessa falta de referência para a autoria de seu nome, Missunga pensa “um nome de brincadeira, ou faz-de-conta”. Isso nos leva a pensar, a princípio, que o apelativo é um pseudo-nome, uma pseudo- identidade, o que parece ser reafirmado quando ele toma posse de sua herança e expressa sua primeira ordem: “– E uma coisa tenho que acabar, Manuel Raimundo, é este meu apelido: tenho que voltar e todos me deverão chamar Manuel Coutinho, meu nome próprio”

Assim, ao adotar seu nome próprio, o mesmo de seu pai, tudo indica que há uma reiteração dos valores defendidos pelo coronel, o que outrora o próprio Missunga contrariava. Vale lembrar que, quando isso acontece, é ele mesmo quem se nomeia, numa demonstração de que já se domina, como se naquele momento ele definisse a sua identidade, apresentado-se como um ser centrado, unificado e consciente, algo à semelhança do sujeito do Iluminismo, ou mesmo do sujeito sociológico, no qual a identidade é entendida como resultante de um processo de interação entre o mundo pessoal e o mundo público, estabilizando, assim, tanto o sujeito quanto o mundo social.⁸⁸

Porém, crer numa identidade exclusiva, unilateral, coerente e constante é uma ilusão, principalmente, quando se pensa isso em contexto

⁸⁸ Aludo aqui as concepções de identidade do sujeito do Iluminismo, do sujeito sociológico e do sujeito pós-moderno, propostas por Stuart Hall em seu livro *A Identidade Cultural na pós-modernidade*. Em termos gerais, “o sujeito do Iluminismo estava baseado numa concepção de pessoa humana como um indivíduo totalmente centrado, unificado, dotado das capacidades de razão, de consciência e de ação, cujo ‘centro’ consistia num núcleo interior que emergia pela primeira vez quando o sujeito nascia e com ele se desenvolvia, ainda que permanecendo essencialmente o mesmo [...] a noção de sujeito sociológico refletia a crescente complexidade do mundo moderno e a consciência de que o núcleo interior do sujeito não era autônomo e auto-suficiente, mas era formado na relação como ‘outras pessoas importantes para ele’, que mediavam para o sujeito os valores, sentidos e símbolos – a cultura- dos mundos que ele/ela habitava[...] o sujeito pós-moderno [é] conceptualizado como não tendo uma identidade fixa, essencial ou permanente. A identidade se torna uma ‘celebração móvel’, formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam”p.10-12

colonizado e ocupado por diversos povos (portugueses, franceses, holandeses, africanos, italianos, japoneses) que deixaram suas marcas impressas na cultura e, por conseguinte, no homem dessa região.

Assim, gostaria de ressaltar outro sentido mencionado por Salles sobre o nome dessa personagem porque creio que surge como um signo da sua identidade. Refiro-me à observação daquele estudioso de que o nome Missunga também denota o “menino branco com linguagem de negro”⁸⁹, configurando, assim, um rastro da sua ambivalência identitária que se faz numa situação transitória entre o branco e o negro, o proprietário e o escravo, o dominante e o dominado, a cultura e a natureza

Com efeito, a afirmação de Castilo sobre a natureza mestiça de Alfredo, personagem que protagoniza os outros romances dalcidianos, filho do branco Major Alberto e da negra Amélia, parece ser elucidativa em relação à condição em que se encontra Missunga:

ser filho de branco [...] aproxima-o até de um certo exercício de poder da pretensa superioridade dos brancos. Mas sua filiação negra aproxima-o da natureza dos corpos; [...] aproxima-o dessa condição inferior a que foi subjugada a raça negra na história.⁹⁰

É bem certo que Missunga não é um mestiço, posto que sua descendência é branca, mas, nesse caso, sua afinidade com aqueles que estão numa situação subalterna, não se efetiva pela filiação racial, e sim por participar de um mesmo sistema cultural, que naquela segunda acepção dada por Vicente Salles ao seu apelativo está assinalado pela “linguagem negra”. Dessa forma, seu nome nos fala da situação mesma daqueles que vivem nas fronteiras, que, independentemente, de serem marcados fisicamente

⁸⁹ SALLES, Vicente. Op. Cit. p.369

⁹⁰ CASTILO, Luis Heleno Montoril del. *Lanterna dos Afogados Literatura, História e Cidade em meio à selva*. p.164

pelo meio-branco-meio-negro, ou meio-branco-meio-índio dentre outras mesclas étnicas, resultam dessa cultura que se desloca e oscila entre aspectos muitas vezes antagônicos, o que lhes dá um caráter heterogêneo.⁹¹

Dessa feita, reconhecemos no seu nome a sua ambivalência identitária, que corresponde à ambivalência e à desintegração da cultura amazônica, posto que, no entendimento de Jameson, “o contar da história individual e a experiência individual não podem deixar de por fim, envolver todo o árduo contar da própria coletividade.”⁹² Dessa maneira, a identidade do sujeito Missunga também é uma questão de identidade cultural, afinal sua dúvida também se refere ao pertencimento à cultura dominante ou à cultura dominada, bem como o seu (in)constante deslocamento remete à multiplicidade de sistemas de significação e representação cultural e social que nos rodeia e com o quais podemos nos identificar, ainda que provisoriamente.⁹³

Acrescente-se que a própria formação na Amazônia participa de uma tradição oral e de uma tradição de um conhecimento “ilustrado e enciclopédico”, que, embora nem sempre seja ofertada às classes subalternas, persiste nessas classes como aspiração. De qualquer forma, essa condição igualmente leva o sujeito a se movimentar entre dois mundos, o da natureza e o da civilização.

É assim que Missunga, criando-se em meio à gente do povo, envolvido em suas brincadeiras, ouvindo suas histórias de seres e navios

⁹¹ Castilo em sua Tese de Doutorado propõe o termo *Culturas Movediças* para se referir a cultura amazônica.

⁹² Mencionado por BHABHA. Homi.K. Op. Cit., p.200.

⁹³ Observemos que esse confronto com múltiplas sistemas representacionais é uma constante em nossa história desde o processo de nossa colonização, e que veio se adensando com a interferência norte-americana e, agora mais recente, pelo processo de globalização

encantados e de luas presas em caixinhas de fósforo, participa da tradição cultural de um povo sofrido e que ora se resigna, ora espera fazer uma nova cabanagem.

Algo dessa natureza fora percebido por Gilberto Freyre na formação do “sinhozinho” em *Casa-Grande e Senzala*, em que:

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.⁹⁴

Desse modo, Missunga se integra ao modo de viver caboclo, no qual há sempre uma ligação com a natureza, com seus mitos:

O menino acreditava nos poderes do dente de boto. Já o primeiro dente que sua mãe lhe colocara no pescoço, até hoje não sabia como perdeu. Sem o dente podia apanhar quebranto. Mariana lhe falava muito nisso. Nhá mãe Felismina, era o que conversava, e Missunga sentiu o medo do quebranto aumentar. O segundo dente, o bonito dente de tanta estimação de Guíta, ele também perdeu. Ficou assim como quem anda pelos balcedos sem ser curado de cobra.⁹⁵

Por outro lado, mesmo que Missunga se afaste dos estudos, numa atitude que talvez possa ser lida como uma negação dos valores de sua classe, para a qual o diploma e o anel de bacharel são signos de um domínio da natureza pelo conhecimento, “Missunga se deixava ficar lendo jornais, revistas agrícolas” a *Cultura dos Campos* de Assis Brasil ou mesmo lendo Carlos Magno, denunciando, dessa maneira, a sua relação com o conhecimento letrado do mundo dito civilizado.

⁹⁴ FREYRE, Gilberto. *Casa-Grande e Senzala*, p.130

⁹⁵ M, p.70

Vivendo na intermediação de mundos antagônicos, Missunga torna-se uma figura transitória, fronteiriça. Tal condição da personagem dalcidiana pode inclusive ser notada através da *panema*, afinal o filho de Coronel Coutinho é no falar ribeirinho um empanemado, caninga na palavra de Dalcídio.

A *panema* ou *caninga* é a denominação que se dá à má sorte que pode acometer pescadores ou caçadores, resultante, segundo a sabedoria popular, ou pelo excesso de exploração da natureza, ou porque “pescador que aprende a ler fica panema, sem sorte nenhuma para a pesca”.⁹⁶

Para Roberto da Matta, a crença na panema exprime um tipo de representação da natureza bem comum entre os brasileiros e traduz uma zona intermediária entre o universo humano e o mundo natural, na qual subsiste a idéia relacional e inclusiva da natureza na cultura, tanto quanto da cultura na natureza. Observe-se que tal representação é, para esse antropólogo, resultante do paradoxal sistema social brasileiro que quer:

agasalhar valores modernos como o individualismo igualitário e as idéias de justiça social, de progresso material e de controle sobre a natureza sem, entretanto, abandonar (ou resolver) um conjunto de práticas (e de ideologias) tradicionais — como a patronagem, o clientelismo e o nepotismo —, que continuam se reproduzindo e governando *relacional e hierarquicamente* a sua vida social.⁹⁷

É, pois, na representação desse sistema que se insere o mundo de Missunga, do qual ele tenta traçar uma linha de fuga, intentando dar um ar de modernidade àquelas terras, sem encontrar sucesso, seja porque essas práticas tradicionais parecem intransponíveis, seja porque Missunga talvez as queira conciliar.

⁹⁶ M, p.214

⁹⁷ Obra citada, p.93

Dessa forma, a *panema* aparece em Missunga como um rastro da sua condição liminar, nesse caso entre a natureza e a cultura. Ao mesmo tempo, emerge como elemento compensatório e, quem sabe até irônico, visto que, como filho do coronel, está, por assim dizer, do lado dominante e explorador, mas que diante da natureza perde qualquer tipo de poder, ficando à mercê do mato:

O Príncipe não havia de comer tatu com a bala de sua espingarda. (...) Os bichos perdiam o tempo brincando com o príncipe aparando as balas com as folhas das arvores. Caçadores da redondeza não se podiam conter, desolados ouvindo tanta munição se perder. Lhe traziam , no aturiá veado gordo, cotia, paca. Missunga exclamava despeitado:

— Vocês são uns curados, seus diabos!

Pedia defumação, ia ouvir as lições de seu Felipe, usava quanto amuleto havia para caçador e nenhum periquito por desgraça.

— Aposto que esses cachorros têm culpa. São empanemados. Mulher prenha comeu embiara deles, aposto.⁹⁸

A *panema* é assim um modo de restaurar uma ordem na qual o mundo natural, mais próximo do caboclo, está no mesmo nível do humano, que por sua vez está mais próximo daquele universo dito civilizado o mundo da cultura, e que domina não só a natureza, mas aqueles que estão nas suas proximidades. Situação mesma vivida por Missunga que tenta conciliar mundos diferentes, movimentando-se, desse modo, entre eles de forma desconcertante.

Assim, considerando essa situação móvel, podemos dizer que Missunga vive uma crise de identidade que o leva a um constante descentramento no que se refere ao seu lugar no mundo social e cultural, bem

⁹⁸ M, p.31-32

como em relação a si mesmo, lembrando, então, aquele *duplo deslocamento* postulado por Stuart Hall, quando trata da identidade do sujeito pós-moderno⁹⁹.

É claro que falar em pós-modernidade e em uma escrita pós-moderna na Amazônia é algo que merece muitos senões, todavia isso não impede que, respeitados os limites, possamos nos utilizar de tal teoria como chave de leitura do texto dalcidiano, já que sua escritura permite isso quando percebemos Missunga como um sujeito continuamente deslocado.

Dessa feita, quando aludimos à teoria de Hall é exatamente porque a personagem em questão assume diferentes identidades em diferentes momentos sem, no entanto, unificá-las: “Seu pai se danava com as súbitas manias. Ser soldado, ser aviador, cursar uma universidade nos Estados Unidos”¹⁰⁰.

Nesse processo surge outra terminologia, o híbrido, que é para um estudioso como Garcia Canclini, um conceito mais adequado quando se quer abarcar diversas mesclas interculturais. Assim, a margem do sujeito dicotômico – ser centrado em cujas oposições civilizador/civilizado, culto/primitivo, bom/mau, dominante/dominado, dentre outras, se apresentam como limites fixos - Missunga pode ser considerado um sujeito híbrido, pois ao mesmo tempo ele fratura e sutura tais binômios, constituindo outra condição intermediária e ambivalente.

Todavia, como afirma Garcia Canclini, “a hibridação não é sinônimo de fusão sem contradições, mas, sim, que pode ajudar a dar conta de

⁹⁹ HALL, Stuart. Op.cit. p.09

¹⁰⁰ M, p.29

formas particulares de conflito geradas na interculturalidade recente em meio à decadência de projetos nacionais de modernização na América Latina.”¹⁰¹

Dessa feita, Missunga representa um processo intercultural conflituoso entre cultura dominante e cultura subalterna.¹⁰² Afirma-se isso, pois Missunga é, em certos momentos, figura transgressora das ordens do pai, olhando pelo povo e afrontando, desse modo, sua “natureza” dominadora, tornando-se assim, ex-cêntrico. Excentricidade visível naquele episódio de *Felicidade* e explícito também quando Missunga foge para morar com Alaíde. Episódios nos quais, paradoxalmente, ele também não deixa de demonstrar sua condição de dominante, ao ignorar o destino da gente do povo que o acompanhou e confiou nos seus sonhos.

Sendo assim, fica exposto mais uma vez que Missunga vive uma situação liminar, posto que ele não pertence apenas ao espaço e à condição de dominante e, tampouco, apenas ao espaço e à condição de dominado, mas move-se por esses e transita nessas condições de modo conflituoso.

É assim que podemos dizer que Missunga tem uma identidade vacilante, contraditória e ambígua. Desse modo, ora vemos Missunga invejar o pai, desejando, portanto, ser como ele:

seu pai! Com essa exclamação que fez a si mesmo, Missunga invejou-lhe aquela velhice ciosa ainda do seu ardor, quase insinuante e tocada, muitas vezes daquela patriarcal jovialidade com a qual Coronel Coutinho sabia dominar os sítios e a Vila de Ponta de Pedras, os lagos e as fazendas de Cachoeira.¹⁰³

Ora o surpreendemos querendo ser como alguém do povo:

¹⁰¹CANCLINI. Néstor García. *As Culturas Híbridas em tempos de Globalização*. p.XVIII

¹⁰² Aqui, já se pode vislumbrar certa semelhança entre as personagens Missunga e Alfredo, visto que este último, também é marcado na sua trajetória por um conflito existencial, cujo eixo desencadeador é aceitação da mãe negra

¹⁰³ M, p.12

(...) Missunga tentou pedir a um deles qualquer coisa, falar-lhes para que uma intimidade os unisse, não pensou bem no que queria, pelo menos teve desejos de ir com eles armar camboas para peixe nas praias de Mangabeira e Jaguarajó.¹⁰⁴

Tendo em vista essas considerações, Missunga se configura como um ser dividido entre o novo e o antigo, isto é, entre dar continuidade ao regime arcaico e opressor do pai ou romper com o modelo paterno, modernizando a região e mudando a condição social daquele povo.

Para ilustrar isso, retomemos mais uma vez o episódio de *Felicidade*, colônia rural tencionada por Missunga, na qual ele, à revelia do pai, aspirava implantar um sistema alternativo ao regime tirano de Coronel Coutinho, dando ao povo outro meio de sobrevivência, no qual alimentação e divertimento não faltariam.

Todavia, ao contrário do que poderia esperar o leitor que segue o enredo do romance, quando Coutinho vende as terras de *Felicidade* para os Japoneses, Missunga nada faz, sua inércia diante do pai só dá espaço para o grande alívio que este sentira com o restabelecimento de sua postura conservadora. “Missunga acreditou mais uma vez na fatalidade, achou estúpido pensar muito nisso e idealizou, para o dia seguinte, uma caçada”.¹⁰⁵

Essa inércia, inclusive, tão inerente ao comportamento de Missunga é rastro da sua relação com o rio, que não se dá apenas porque ele “Querida a inércia que o rio parado lhe dava”¹⁰⁶, mas, sobretudo, devido à semelhança da personalidade dessa personagem com os rios amazônicos. Dessa forma, a imagem do rio criada no romance não só expressa a sua

¹⁰⁴ M,p.38

¹⁰⁵ M, p.163

¹⁰⁶ M,p. 12

negligência diante dos desmandos de seu pai, como também nos diz, contraditoriamente, de seu desejo: “Pudessem os rios correr para o sol com o sonho dos homens, a força das árvores, o espanto e a curiosidade dos bichos!”¹⁰⁷. Com efeito, à semelhança do rio, Missunga está em constante movimento, eternamente a migrar.

Outro episódio que dá testemunho da *enorme confusão da vontade* vivida pela personagem é o que se passa na venda de Calilo. Lá, Missunga, ao observar a deprimente situação das mulheres que são obrigadas a comprar pirarucu podre para poderem levar o tabaco para o fumo - amenizador da fome e da miséria - atira, numa atitude quase heróica, os restos do peixe podre na lama.

Atitude quase heróica porque, mesmo sentindo que fizera o correto, “Afinal seu pai era culpado, ele como filho era culpado.”, em seguida se arrepende de seu ato: “De resto gostaria que Alaíde tivesse assistido à cena, e Guita e os amigos de Belém que o aplaudiriam. Já no rio, sentia vergonha daquele impulso sem platéia, daquele gesto inútil.”¹⁰⁸ Observe-se nesse fragmento que, mais uma vez, a figura do rio se faz presente, como a indicar mais uma de suas oscilações e de seu (in) constante movimento.

Essa representação de um sujeito em constante deslocamento constitui o caráter migratório da identidade de Missunga, uma peculiaridade que rasura aquela visão homogeneizante e distorcida dos primeiros viajantes e dos naturalistas do século XVIII, bem como das primeiras representações sobre a identidade amazônica. Note-se que o que chamo aqui de condição

¹⁰⁷ M, p.13

¹⁰⁸ M, p.65

migrante em nada se confunde com deslocamentos espaciais, mudanças de uma região à outra, e sim com um deslocamento interno, de constantes movências que podem gerar a ambivalência do sujeito.

Assim, essa identidade migrante se conforma como algo que lembra o sentido de nômade dado por Deleuze e Guatarri, para quem essa condição não é daquele que sai de seu lugar, mas daquele que leva consigo essa situação intermediária. Ao tratar de nomadismo é necessário compreender que ser nômade não significa não ter território. Aqueles pensadores, inclusive, enfatizam este fato, lembrando que o território do nômade são seus trajetos: ao ir de um ponto a outro, ele segue trajetos costumeiros e não ignora esses pontos. Todavia, é relevante entender que um ponto no trajeto do nômade só existe para ser abandonado; ele é uma alternância e só existe como alternância. Dessa feita, se “a vida do nômade é intermezzo”, um trajeto “está sempre entre dois pontos, mas o entre-dois tomou toda a consciência e goza de uma autonomia, bem como de uma direção próprias”¹⁰⁹

Essa condição é, a meu ver, possibilitada exatamente porque escrita em um contexto latino-americano, mais particularmente brasileiro e amazônico, cujo processo de colonização, ou melhor, de ocupação, promoveu a convergência de diversas culturas. E ainda, em uma conjuntura em que a modernidade se deu às avessas, não permitindo uma modernização de fato, e cujos projetos¹¹⁰ nacionais modernizadores constantemente foram

¹⁰⁹ DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *Mil platôs*. v. 5, p. 50-51.

¹¹⁰ Dentre esses projetos está a modernização da cidade de Belém na época do Ciclo da Borracha, que embora tenha permitido um desenvolvimento urbano, não promoveu uma democratização dos bens sociais e culturais a toda população, deixando muitos à margem dessa pretensa modernidade. Sem contar que tal projeto modernizador surge, na verdade,

interrompidos, gerando, por conseguinte, espaços, tempos e sujeitos fragmentados¹¹¹, assim como práticas sócio-políticas fronteiriças, que, longe de uma harmonia, estão em constante tensão e negociação.

2.2 Entre a culpa e a des-culpa: o híbrido agônico

Como tenho tentado demonstrar neste capítulo, Missunga se coloca em uma zona intermediária, entre o branco e o negro de seu nome, entre o humano e o natural da panema, entre o dominador e dominado de suas atitudes, o que faz rasurar os pares binômicos, dando-lhe a condição de liminaridade e ambivalência, aspectos da sua identidade migrante. Tal condição causa ainda outra migração no seu processo identitário que se movimenta entre a culpa e o apaziguamento de consciência através da fatalidade.

Diga-se de passagem, que ao tratar de uma culpa de Missunga, não é minha intenção fazer um julgamento da personagem de modo a rotulá-la como culpado ou inocente de qualquer coisa. Isso poderia recair numa visão maniqueísta sobre a obra, reduzindo as personagens dalcidianas a uma

como “uma máscara, um simulacro urdido pelas elites e pelos aparelhos estatais” (CANCLINI: 2006, p.25), já que era construída a partir de uma cultura política anti-moderna, alicerçada, muitas vezes, em práticas clientelistas. Mais recentemente, na década de 80, iniciou-se outro grande projeto modernizador na Amazônia, a hidrelétrica de Tucuruí, que por sua vez possibilitou a produção de energia elétrica para a região, mas não gerou uma racionalização da vida social, seja porque os que viviam à beira dos rios foram obrigados a deixar suas casas, seja pelo desequilíbrio ambiental causado pelas inundações ou, ainda, pela aglomeração de favelas e prostíbulos nos arredores da cidade.

¹¹¹ Sobre esses espaços fragmentados, lembremos também da cidade de Belém, que à semelhança de outras cidades amazônicas, demonstra na sua arquitetura os diversos projetos implementados naquela região, o que lhe fixou um espaço feito de recortes e retalhos temporais, colocando lado a lado o Brasil colonial, a Amazônia européia de paisagem neoclássica e a Belém modernista.

simplicidade que nem sempre elas apresentam, já que, em geral, elas são bastante complexas e não podem ser somente percebidas como boas ou más. Assim, a culpa, nesse caso, refere-se, na verdade, ao sentimento iminente que acompanha Missunga no desenrolar do romance-ilha.

Uma culpa que parece ser sem sentido quando lembramos que Missunga é o filho do poder, filho de Coronel Coutinho, “dono daquelas terras e daquela gente”. Contudo, não se pode negar que o filho do coronel seja perturbado por esse sentimento. Uma culpabilidade que parece se aproximar daquilo que Zaslove identificou no romance *Obasan* de Joy Kogawa, isto é, uma “culpa contemporânea em relação ao próprio passado e em relação às culturas de subsistência, criada pela riqueza colonizante, torna os cidadãos culpados das metrópoles do norte capazes de voltar-se para as culturas mais tradicionais”.¹¹²

Assim, a culpa de Missunga talvez seja gerada pela herança que irá receber e pelo posto que irá ocupar após a morte de seu pai, pois ele sabe que com o gado e as fazendas também herda valores de uma classe dominante, que, historicamente, explora os ribeirinhos, os negros e as mulheres:

Fez deslizar a mão na cabeça da velha, rindo. Sua ama de leite e viu -lhe os pés descalços, rachados. Talvez fosse também uma das vítimas de seu pai. A filha dela, a Orminda não seria sua irmã? Sob a blusa encardida e rota, os velhos peitos e Missunga sentiu um vago remorso, qualquer coisa de alheio a si mesmo, alguma coisa que furtara àquela velha, que a faria feliz, e desperdiçara pelo mundo.¹¹³

¹¹² ZASLOVE, Jery. *Filhos da Memória e o Hibridismo como História: considerações sobre Obasan de Joy Kogawa – o caso de um romance híbrido do norte*.p.129

¹¹³ M, p.19

Por outro lado, podemos pensar que sua culpa deriva do fato de ele ter consciência que de alguma forma ele já reitera os passos do pai, pelo menos no que se refere às conquistas amorosas. Afinal, se Coronel Coutinho dizia que “sabia povoar os seus matos, cruzar o seu fidalgo sangue português com o das índias”¹¹⁴, Missunga não está longe disso, uma vez que se envolve com Alaíde e Guita, no ventre das quais só não vingou a *marca dos Coutinhos*, pois Alaíde fizera um aborto e Guita morre logo que pressente sua gravidez.¹¹⁵

Diante disso, Missunga sente-se culpado pelo que não fez diretamente e pelo que fez efetivamente. Daí a culpa pelo fim de Felicidade, pelo filho de Alaíde e, principalmente, pela morte de Guita.

Desse latente sentimento de culpa, Missunga é tomado por uma angústia, que, embora, não seja expressa literalmente é perceptível no romance. Para compreender isso, há mais de uma vez, várias entradas e saídas nesse romance-ilha, dentre elas podemos tomar como caminho de leitura o entendimento de Sartre, para quem, tendo em vista o existencialismo ateu, “o homem é angústia”¹¹⁶. Esse pensamento baseia-se no fato de que, tendo eliminado a noção de Deus, elimina-se também a idéia de uma essência humana predefinida e fixa.

Nesses termos, o homem é entendido como uma existência, isto é, como um “projeto num futuro, e que tem a consciência de estar se

¹¹⁴ M, p.28

¹¹⁵ O coronelismo amazônico é, em grande parte, diverso da maneira como o sistema coronelista se constituiu em outros lugares. Nessas paragens, o coronelismo não cria limites fixos e intransponíveis entre o patrão e o subalterno. Muitas vezes esses coronéis comem e bebem juntamente com seus empregados, e chegam, inclusive, a manter relações amorosas/sexuais com as mulheres do povo. Tudo é possível, desde que não abale a estrutura do sistema e desde que as relações de poder estejam protegidas.

¹¹⁶ SARTRE, Jean Paul. *O Existencialismo é um Humanismo*. p.04

projetando no futuro”¹¹⁷. Dessa forma, o homem está desamparado e, portanto, ele é o único responsável pelas suas escolhas e pelos seus atos. Nessa conjuntura, a angústia é provocada pela decisão a ser tomada e pelo peso da responsabilidade. No caso em questão, Missunga sente-se angustiado por ter que escolher entre a reconciliação com o mundo do pai ou romper com ele. “Desperdiçá-la, ou distribuí-la, como desadministrá-la?”¹¹⁸, era o que se perguntava ao receber a herança do pai. Ou, ainda, pelo fato de saber que ele tinha feito suas escolhas e que isso afetava não só a ele, mas a outras pessoas também.

No entanto, ao passo que Missunga se sente culpado, ele tenta escapar da angústia provocada pela liberdade de escolha, através de uma atitude de má-fé, pois, assim, foge à carga que lhe cabe. Com efeito, ele busca a des-culpa:

Naquelas verdes espessuras estava a fatalidade, espiando entre os paus, assobiando com os quinquíós. Missunga apanhara no ar a grande palavra: Fatalidade, para explicar os champanhes, o surdo-mudo que o seu parente Guilherme explorava, a morte do garçom e as crônicas do Manfredo.¹¹⁹

Dessa forma, a fatalidade emerge como a justificativa para os seus atos e para a miséria do povo, pois acreditar em um destino para as coisas é retirar- lhe a responsabilidade e apaziguar, ainda que em parte, sua consciência.

Vale lembrar ainda que a angústia também pode ser entendida como uma emoção que precede algo que está em vias de acontecer. Nesse

¹¹⁷ Obra citada, p.03

¹¹⁸ M, p.319

¹¹⁹ M, p.19

sentido, ela é um prenúncio do que acontecerá a Missunga, que, na luta travada consigo mesmo, em se afirmar e se negar, vive na iminência de um de seus pólos morrer. Aqui é interessante notar que angústia se aproxima de uma das acepções de agonia, que conforme Donald Schüler, pode denotar “luta, oposição à morte, a negação da negação atuante no corpo híbrido.”¹²⁰.

A agonia é, pois, uma situação limite entre vida e morte. Entre a morte iminente e a vida que resgata o que está por se perder. Tal situação de liminaridade é característica de Missunga que comunga da vida e da morte. Morte ao coronelismo, vida à Missunga. Vida de coronel, morte do bom moço. Eis o nosso sujeito agônico.

Ao cabo de sua participação no enredo do romance *Marajó*, efetiva-se em Missunga, sujeito agônico e agonizante, sua morte. Morte simbólica quando este decide mudar de nome e chamar-se Manuel Coutinho Filho, numa clara indicação de que ele escolhe o mundo do pai.

Entretanto, isso não significa que com essa atitude ele terá uma identidade sólida ou, ainda, que encarna totalmente os valores paternos. Essa nova identidade, como a outra, continua sendo fraturada. A culpa ainda lhe perturba: “Exasperado, as suas próprias palavras o golpeavam com uma aguda violência, multidão de irmãos o assaltavam, Alaíde via o filho no delírio. Guita rodopiava na trovoada”¹²¹.

E em meio a isso, ele busca mais uma vez abrandar sua consciência, seja por atitudes compensatórias, seja, ainda, pelo desejo de ser o outro:

¹²⁰ SCHÜLER, Donald. *Do Homem Dicotômico ao homem híbrido*, p.15

¹²¹ M, p.313

Com um súbito desprezo de si mesmo, uma vaga inveja daquele homem que ele julgava ser livre. E abraçou o ladrão, deu-lhe uma quantia, recomendou ao piloto, sentiu-se no fim aliviado, mas sombrio.¹²²

Tal desejo, no entanto, é recalcado posto que seja impossível de se realizar, tornando-se, pois, no entendimento de Finazzi-Agro “um fantasma alimentado”¹²³, permanecendo, assim, no seu estado de latência, de impossibilidade. Desse modo, pode-se perceber que o processo identitário de Missunga também se dá numa relação complexa com a alteridade, uma relação flutuante entre o desejo e a recusa. Recordemos que essa oscilação não se dá apenas em relação ao sujeito subalterno, mas também em relação ao seu pai, demonstrando que “múltiplos encontros com a alteridade resulta a porosidade das nossas fronteiras: um contínuo processo de transculturação que abre ‘o ser em sua essência’ para ‘o ser-no-outro’”¹²⁴.

Desse interstício, note-se a melancolia observável nessa personagem. Tal sentimento em Missunga sinaliza não para uma perda aparentemente sem sentido, como nos diz Freud em *Luto e Melancolia*, mas para “a capacidade de apresentar como perdido um objeto que não podemos nos apoderar”¹²⁵. Talvez mesmo por isso, no primeiro capítulo de *Marajó* se vê assinalado que o menino Missunga “sentia ao mesmo tempo como que uma febril necessidade de experimentar a cegueira certo de que podia, com delícia abrir os olhos, de repente, afastar as mãos do cego e ver”¹²⁶.

¹²² M, p.314

¹²³ FINAZZI-AGRO, Ettore. *O Dom e a Troca: a identidade modernista entre “negociação” e “despesa”*. p.61

¹²⁴ GOMES, Cordeiro Renato. *Cosmopolitismos, nacionalismos, lugares e não-lugares na cultura contemporânea*. p.109

¹²⁵ AGAMBEN, Giorgio. Citado por Finazzi-Agro no artigo outrora mencionado.

¹²⁶ M, p.10

Essa cegueira é simbolicamente uma forma de imputar a si um castigo¹²⁷, é um modo de colocar-se no lugar daqueles que estão impossibilitados de alcançar “a luminosidade pretendida”¹²⁸. Porém, a cegueira é, somente, um divagamento, um desejo remoto de redimir-se, ela não se efetiva. E, talvez, por isso, o cego do Arapinã, imagem sempre lembrada por bMissunga, é mais uma representação dos fantasmas que o incomodam, mesmo quando esse já é Manuel Coutinho Filho.

A propósito, algo parecido já fora notado por Ernani Chaves, que no ensaio *Rio-mar: imagens de Soure em Marajó, de Dalcídio Jurandir*, observa:

a sua identidade mais recente, como Manuel Coutinho Filho é continuamente recoberta pelos fantasmas que lhe lembram suas outras raízes, sua outra identidade, uma outra “realeza”, não a realeza de Manuel Coutinho Filho, que se estabelece em meio à expansão capitalista na Amazônia, mas a do garoto ainda integrado às águas e à floresta, que reina entre os animais e as garotas bonitas, que rondavam a casa de Paricatuba”¹²⁹

Assim, Missunga que, anteriormente, já era assombrado pelos fantasmas do passado, vozes dos excluídos da riqueza que lhe pertence, se torna, enfim, ele mesmo, uma identidade fantasmática de Manuel Coutinho Filho. Uma situação que não sabemos, afinal, se persistirá ou não, pois ele não chega até o final do romance. No quinquagésimo capítulo, vemos sua partida rumo ao Rio de Janeiro, desaparecendo definitivamente das páginas do *Marajó* e de todo o Ciclo Extremo –Norte.

¹²⁷ Aqui não se pode negar uma analogia entre Missunga e a história de Édipo–rei. Observações interessantes sobre a presença da tradição clássica como repetição diferencial na escrita do romance *Marajó*, podem ser lidas na Dissertação de Mestrado de Luiz Guilherme dos Santos Júnior.

¹²⁸ CASTILLO, Luis Heleno Montoril del . Op.cit. p.128

¹²⁹ CHAVES, Ernani. *Rio-Mar: imagens de Soure em Marajó, de Dalcídio Jurandir*. p.51

Todavia, o seu desaparecimento nas demais obras dalcidianas não significa que não teremos no restante da produção romanesca de Dalcídio Jurandir a representação de um processo identitário ambivalente. Na verdade, o processo que se esboça em *Missunga* já fora iniciado no primeiro romance do ciclo, *Chove nos Campos de Cachoeira*, com o menino Alfredo e que se vê adensado nos outros romances que se seguem.

É claro que há entre as duas personagens diferenças de cor, de classe, de valores já que Alfredo é mestiço, pobre e seu conflito se constitui a princípio em aceitar sua condição fronteiriça que se movimenta entre a cultura erudita do pai Major Alberto e a cultura popular da negra Amélia, sua mãe. *Missunga*, por sua vez, é o rapaz branco, rico e que vive o movimento ambivalente de estar entre a cultura dominante e a cultura subalterna.

Refletindo essa relação, recordo que *Missunga* protagoniza o segundo romance de Jurandir, e antes que possa ser considerada a única narrativa do ciclo em que Alfredo não aparece, é o romance no qual Dalcídio Jurandir não deu continuidade à narrativa anterior.¹³⁰ Nesse ponto, talvez fosse o caso de pensar que a escolha por *Missunga* no segundo romance se dá, exatamente, porque através de seus conflitos, seus questionamentos, seus atos e suas falas se torna mais visível os desmandos dos poderosos na região. Por outro lado, podemos entender que a semelhança entre os protagonistas não é simples coincidência, mas um indício que a questão identitária na construção ficcional dalcidiana é algo consciente. Além do que, é uma

¹³⁰ No próximo volume do Ciclo, como sabemos, Jurandir dá continuidade à história de Alfredo, o que me parece ser uma escolha bastante subjetiva, já que Alfredo apresenta vários pontos em comum com a vida do próprio Dalcídio, que, por sua vez, também era comunista, o que pode nos dizer da sua opção pelo menino pobre e mestiço, em detrimento do moço rico e branco.

representação de uma identidade que não é homogênea, nem tampouco de uma identidade que se define pela etnia, classe ou qualquer outra categoria, mas nos diz de um processo identitário conflituoso e ambivalente¹³¹.

¹³¹ Esta é, inclusive, uma das razões porque preferi chamá-la de identidade migrante, posto que suas representações migram, por assim dizer, por vários campos teóricos, sem contudo, se fixar exclusivamente em apenas um. Essa identidade representada no romance dalcidiano atravessa vários conceitos: o híbrido, o deslocado, o excêntrico, o agônico, mas nenhum deles a expressa totalmente. Esses conceitos, a meu ver, se complementam, se interrelacionam numa tentativa de melhor dizer a identidade amazônica que é tão complexa.

3 Nos meandros da escrita-dupla

“Vale como um depoimento, uma memória,
uma denúncia, uma antecipação”
(Dalcídio Jurandir)

3.1 O papel da rememoração na escrita-dupla

No prosseguimento desse estudo que quer demonstrar a ambivalência como particularidade do discurso literário dalcidiano, este tópico quer comprovar como isso ocorre na escritura do texto do romance-ilha. O foco por hora está em observar e demonstrar a liminaridade da narrativa que se constitui em uma escrita-dupla, na qual se vê um jogo de tempos em que presente e passado ora se sucedem, ora se conformam ubiquamente, e, ainda, um jogo de vozes narrativas que, por vezes, se entrelaçam de tal modo que a escrita se torna ambígua, ambivalente.

Obviamente, é essa escrita ambivalente, que ora diz, ora silencia, que cruza tempos e vozes, que torna possível as outras ambivalências, já que a representação de um espaço que oscila entre o documental e o ficcional, ou, ainda, a representação de um sujeito cindido entre mundos culturais diferentes, só assim se faz pela linguagem.

Desse modo, essa natureza dupla que vemos na escrita do romance *Marajó* em muito se deve, creio, a rememoração, marca indelével dessa narrativa. Afirmo isso porque há na tessitura do romance, conforme já identificou Benedito Nunes em diversas obras do Ciclo Extremo -Norte, uma constante oscilação entre o ato de narrar e o ato de rememorar¹³². Observe-se que a rememoração no romance-ilha não recorre ao testemunho, isto é, a uma memória pessoal ou familiar, mas ela entra em jogo, para dar entrada à ficção, e, dentre outras coisas, à possibilidade de criar um tempo e

¹³² NUNES, Benedito. *Dalcídio Jurandir: as oscilações de um ciclo romanesco*. p.17-18

um lugar literário para que as figuras subalternas, suas vozes e seus discursos, possam vir à tona, em outras palavras para que o indizível se torne dizível.

Um exemplo disso, lê-se no capítulo 5:

— E sua gente e Ormindá?

Para que estar contando histórias de pobre? Sua vida depois da morte de Francisco? Tanto que não queria Francisco sentando praça:

— Ouve tua mãe, meu filho. Ouve. Dudicia tua.

— Quero servir a Pátria, mamãe. Que faço aqui ser eleitor de Coronel Coutinho? Apanhando açaí toda vida? Já criei calo de tanto trepar no açaizeiro, mamãe. É só desgosto. Só temos essa miséria. Até tesouro enterrado já escavaquei.¹³³

Nesse excerto, a pergunta de Missunga à siá Felismina (“*E sua gente e Ormindá?*”) é elemento desencadeador para adentrarmos no íntimo da pobre ama-de-leite e, a partir de sua lembrança, ouvirmos uma dessas vozes minoritárias que emergem na narrativa. Nesse caso, faze-se ouvir Francisco, apanhador de açaí, em cujo discurso observamos a insatisfação com a sua condição menor e o desejo de transpor os limites de um sistema oligárquico coronelista.

Nessa perspectiva, a rememoração, ligada à memória, parece ter duas funções: a de não deixar essas vozes desaparecerem, preservando assim essas histórias e falas; e, ao mesmo tempo, tem uma função libertadora, pois liberta do silêncio essas vozes, esses discursos:

A ladainha lhe trazia a voz de Ormindá fazendo coro, aquela voz o denunciava, ia contar outras histórias aos escravos mortos, raízes no velho cemitério, não ouviam mais. Seus sofrimentos, humildes demais para subirem ao céu, ficavam sangrando no chão [...]

A ladainha também lembrava a voz de Mariana e a história de tia esperança, a negra benzedeira.¹³⁴

¹³³ M, p.49

¹³⁴ M, p.52-53

Desse modo, a rememoração se torna, talvez, o aspecto mais peculiar do romance *Marajó* e se inicia desde o primeiro capítulo, quando Missunga ao fechar os olhos para “experimentar a cegueira”, se entrega às lembranças de sua infância: a casa, o cão, a mãe, a cozinheira, o colo de Mariana, aproximando-se, assim, de um viés proustiano de tempo: “punha-se a indagar se as aranhas o espiavam ou se podiam desprender as folhinhas ao vento, desfolhar os dias, as semanas, os meses, soltar o tempo, recuperando-lhe a vida sem limite”¹³⁵.

Ressalte-se que são esses *flashes* de memória que remontam a trajetória de Missunga, sua infância e a época de estudante, os quais se entrelaçam ao presente vivido por esse personagem. Ao mesmo tempo, é pela rememoração, bem como pela ação narrativa, que surgem personagens que, por sua vez, também são tomados por reminiscências e lembranças, evocando, assim, suas histórias de vida:

D. Marta trouxe o café e dirigiu-se tão naturalmente a Missunga que este se surpreendeu. Havia, na verdade, passado algum tempo, mas esperava por parte dela – que estúpida aventura - alguma reserva, um constrangimento, uns olhos baixos pelo menos.[...]

Tentou cantar baixinho, ouvia a voz de Missunga e se pôs a pensar naqueles dias loucos de dezembro que ela tudo fizera para esquecer[...]

Uma e outra palavra de Missunga, lá fora, a levava de novo para aquele baile que Capitão Guilherme oferecera no aniversário da ilha. [...] E pela primeira vez não pode resistir àquela súbita ansiedade, ao ardor diante do olhar de Missunga que a invadia toda, examinava-lhe as carnes ságuas. Dias loucos de Dezembro. Caíra como moça donzela.”¹³⁶[grifo meu]

Essa peculiaridade do romance *Marajó* é ainda notada através das inúmeras referências dadas pelo narrador, que quase sempre utiliza

¹³⁵ M, p.10

¹³⁶ M, p.42-44

expressões como “não pode se esquecer”, “lembrava”, “pôs se a pensar” dentre outras. Dessa forma, nesse processo de rememoração, ora o passado, ora o presente das personagens surgem em fragmentos e sucedem de parágrafo em parágrafo, ou em bloco em bloco de parágrafos.

Essa fragmentação torna a escrita do romance-ilha facetada: há faces de uma escrita do presente e há faces de uma escrita do passado. Desse modo, essa escrita de muitas faces se aproxima do próprio universo da memória, uma vez que conforme Poulet este é “um universo em pedaços, cujos pedaços contém outros universos, também eles, por sua vez em pedaços”¹³⁷. Inclusive, tal afirmativa é bem apropriada para caracterizar o romance *Marajó*, posto que é pela rememoração e, conseqüentemente pela escrita em pedaços que surgem, como aludimos anteriormente, os micro-relatos no interior da narrativa, como o que temos a seguir:

— Ah mea vida, mea vida, disse suspirando, com as mãos na terra, o cabelo caindo pelos olhos. E mais uma vez a lembrança daquela tarde, há tanto tempo lhe pesou no coração, a tarde em que seu pai, despedido da fazenda, saíra de S. Marçal com a família. Tinha quatro filhos. Sua conta no rancho passava de dois alqueires de farinha, três barras de sabão, dois quartilhos de querosene, dois metros de morim e tudo isso aumentaria com quatro filhos que comiam e vestiam como pessoas grandes. O patrão, por isso, mandava-o embora da fazenda. Vaqueiro não podia aumentar a família, desfalcava o rancho.

Na hora da partida, o pai — lembra-se muito bem, era uma menina de barriga inchada — parou na escada da casa grande, cabeça baixa, cara encardida, os pés rachados, um talho de estrepada a perna. Quatro filhos! [...] chovesse ou fizesse sol, era ali queimando chifre de gado para defumar os currais, procura vaca parida pelos campos, quando não amassa poldro, rodeava, ia correr pelo mato e igapó atrás de gado arisco, desatolar bezerro nos lagos podres[...]

¹³⁷ POULET, George. O espaço Proustiano. Ana Luiza B. Martins Costa. Rio de Janeiro, Imago, 1992, p.41

No seu tempo de rapaz levava a vida como queria. Vivia aqui e ali remanseando numa malhada [...] Na vez que conheceu Coronel Coutinho esticava uma corda no alpendre da casa do Menino Jesus.

— Quem tu és?

— Sou o Antônio. De apelido Parafuso.

[...] Molequinho ainda, Parafuso se atreveu com o pai, quis vará-lo com um terçado.uma notícia que ocorreu o Anájás todo. O pai também dava de corda de quatro voltas[...]

la ser homem daí em diante . E acabou com quatro filhos e Jovenila, uma vara de magra, jogados no meio do campo sem ter pra onde ir.

.....
[...] Não haviam trazido um fiapo de carne e os filhos queriam janta. Ficara a carne do rancho a carne assada na brasa.

[...]

A criancinha pendurava-se no seio de Jovenila. Cadê leite? A criança pulava, berrava e chupava com desespero os peitos vazios.[...]

—Até tu também? Olha ela também quer o peito, a jitinha... Te cala já!

[...] o pai desaparecera.[...]

Não esquece nunca mais a volta do pai com o terçado, a calça manchada de sangue, um pedaço gordo de carne na mão. O olhar da mãe brilhou na sombra, os meninos se aproximaram [...]

Depois foi o tio lhe dizendo sempre:

— Teu pai é o culpado do que acontece a vocês. Um ladrão de gado. Um ladrão. Vocês não podem prestar.¹³⁸

Nesse trecho, é possível perceber esse universo da memória que é reproduzido a partir da escrita na narrativa dalcidiana. A princípio temos o lamento de Rita que, após ser abandonada pelo marido, põe-se a lembrar o dia que o pai fora despedido da fazenda. Na reconstrução dessa cena, é curioso observar que o próprio Parafuso, figura lembrada pela filha Rita, passa ele mesmo a lembrar de fatos vividos: a primeira vez que encontrou Coronel Coutinho, o relacionamento com o pai, dentre outros fatos. Dessa maneira, temos um jogo de vai-e-vem, já que vamos do relato do presente, para um relato do passado, que, por sua vez, evoca outro relato ainda mais pretérito e, em seguida, voltam-se as lembranças de Rita, até o momento em

¹³⁸ M, p.236-243

que se restitui a ação presente. Assim, mais uma vez, temos uma escrita dupla, uma escrita que tem faces do presente e faces do passado.

Atentemos ainda que, nesse fragmento, há três vozes na narrativa: a do narrador, a de Rita e a de Parafuso. Tal fato torna a escrita ambivalente e ambígua, vez que, nem sempre é fácil identificar essas vozes e o leitor, por vezes, perde a noção de “quem” está narrando a história.

Nesse sentido, essa escrita também se faz dupla por causa desse cruzamento de vozes narrativas, no qual ora se têm a voz de um narrador onisciente, ora quem narra é uma das personagens, e, principalmente, porque há um constante deslizamento do narrador para o interior das personagens e, nesse caso, de uma das personagens para o interior de outra personagem. Dessa forma, no trecho: “No seu tempo de rapaz levava a vida como queria. Vivia aqui e ali remanseando numa malhada”, tanto pode ser um comentário do narrador, como de qualquer uma das personagens em questão. Essa ambigüidade da narrativa, a torna ambivalente, já que vai de um pólo ao outro.

Esse deslizamento e entrecruzamento de vozes, inclusive, é, por vezes, tão denso que podemos encontrar trechos cruzados e confusos ao leitor. Vejamos:

Missunga esperava que Nhá Benedita amassasse o açaí.[...] Tinha a boca torta do cachimbo. Guardava no oratório, atrás da imagem de S. Benedito a carta de Alforria que o Coronel Coutinho, muito novo ainda, lhe dera quando a escrava ia ter o Elesbão, filho dele, morto aos 12 anos. Sua filha Estefânia cantava no coro da igreja, contam que morreu estuporada. Missunga tomou açaí, apanhado à tardinha, e amassado com aquela os ásperas, grosso, espumando na farinha de tapioca. É verdade, é verdade, aquela velha negra foi amante de seu pai, seus filhos, meus irmãos.¹³⁹ (grifo meu)

¹³⁹ M, p.47

Como podemos verificar, à princípio, é o narrador que está de posse da fala (“Missunga esperava que Nhá Benedita amassasse o açúcar”), no entanto, mais adiante a narrativa se torna ambivalente, posto que ficamos em dúvida em relação a quem narra. A confusão se intensifica, pois ao final do fragmento, temos, no mesmo enunciado, a presença e o cruzamento das duas vozes, a de Missunga, e do próprio narrador. (“É verdade, é verdade, aquela velha negra foi amante de seu pai, seus filhos, meus irmãos”)

Diga-se que, essa ambivalência e esse constante deslizamento narrativo fazem-me pensar que, na realidade, quem parece mesmo estar rememorando é o narrador. É ele quem conhece as pessoas, suas histórias, e as revela, ora como fosse o conhecedor de tudo, inclusive do interior das personagens, ora narra com um olhar limitado. Nesse jogo duplo e ambivalente, é interessante observar que não é apenas o caso de o narrador “dar vez e voz” a uma minoria excluída, mas ele passa a ser, muitas vezes, a própria voz desses excluídos. Isso parece ocorrer porque temos a impressão que ele está embebido da experiência popular, exatamente porque ela é a sua experiência. Esse aspecto, a meu ver, é bastante relevante quando se pensa o caráter suplementar da narrativa dalcidiana, como poderemos observar mais adiante.

3. 2 O tempo móvel da escrita-dupla

Pedro Maligo, no conhecido artigo *Ruínas Idílicas*, já assinalou que “um dos principais eixos que orienta a representação de Amazônia em

Dalcídio Jurandir é o tempo”¹⁴⁰. Além disso, o que me chama atenção nesse texto é o fato de seu autor já observar a existência de um tempo material (tempo da narração dos eventos) e um tempo idealizado (tempo da transformação mágica da realidade), e que ambos se subdividem-se em passado e presente. Essa constatação de Maligo, para mim, já possibilitaria pensar na escrita-dupla do romance *Marajó*.

Como já vimos, a escrita se faz dupla pelos cruzamentos de vozes narrativas e também pelos cruzamentos temporais, os quais, por sua vez, permitem a emergência de micro-relatos no interior do romance. Ressalte-se que o surgimento desses micro-relatos, através do advento do memorável, nem sempre se estrutura de maneira sucessiva, mas de forma fragmentária e alinear.

Para Nara Araújo, na modernidade, a predominância de micro-relatos que se articulam em uma temporalidade não-linear, nem única respondem à instâncias temporais dissímiles e fraturadas que estão fora dos discursos hegemônicos, e supõem, portanto formas não tradicionais de representação que afetam os limites do literário e do cultural¹⁴¹.

Levando em consideração esse pensamento e o que temos dito até aqui, pode-se dizer que essa fragmentação e alinearidade da narrativa dalcidiana acabam por construir um tempo disjuntivo que, por sua vez, não se confunde com o tempo histórico, no qual anterioridade e posteridade se revelam linearmente. Daí, falar-se em temporalidade, isto é, em um tempo

¹⁴⁰ MALIGO, Pedro. *Ruínas Idílicas: a realidade amazônica de Dalcídio Jurandir*. Revista USP. São Paulo: USP, mar/abr/mai, 1992. P.50

¹⁴¹ ARAÚJO, Nara. Desterritorialización, Posdisciplinaridad y posliteratura. p. 30-31

móvel, no qual se justapõem em um mesmo plano o antes e o agora, o novo e o antigo, entrelaçando o passado e o presente em uma *escrita-dupla*:

A poeira no ar faiscava. Ardiam-lhe os olhos. Como tudo lhe parecia morto naquela vila tão vazia como o seu destino. Sentou-se no banco do largo, desejando, com uma crueldade de criança, ver um curumin daqueles com a cabeça sangrando, a perna partida...E sorriu quando se pôs a rever Lafaiete matando a fome na mesa patriarcal da casa grande da vila exclamando:

- Seu Filho, Coronel, vai longe... e com os recursos que tem será uma grande carreira!

Tentando estudar em Belém, tinha pensamentos doces, rever o seu Paricatuba. Como estaria Guita? As cheirosas goiabas bichadas, o cacau, onde nu entre as mulheres, as pernas para cima, os alaridos, montava entre as costas de Mariana.¹⁴²

[grifo meu]-

Note-se, nesse excerto, que o passado (quando Lafaiete conversava com Coronel Coutinho; quando Missunga recorda suas lembranças na época de estudante) se cruza com o presente vivido por Missunga (o momento em que se encontra sentado no largo) sem nenhuma relação de causa e efeito. Constrói-se, portanto, um jogo temporal que se adensa na narrativa e torna mais evidente a situação de liminaridade de Missunga, cindido entre o seu passado e o seu presente e vivenciando uma temporalidade do entre – lugar.

Sublinhe-se que, em dados momentos do romance-ilha, esse procedimento é tão intenso que, praticamente, temos duas narrativas concomitantemente. Ao que me parece, dessa maneira, não há meramente o encaixe de uma história na outra, de modo sucessivo, e sim, há a inserção paralela e de maneira fragmentária da narrativa no interior da narrativa maior.

¹⁴² M, p.20

Os passarinhos revoavam em torno do coreto. Missunga levantou-se. Seis meses de congestão cerebral! Trouxera atestados médicos ao pai que insistia na pergunta: - E por que não consultou a maior sumidade que houvesse? E à sua mãe que o metera em confissão e lhe dizia: - Pra-o-quê, meu filho, você agonia tanto seu pai... -Missunga repetia sorrindo: - É a sífilis paterna, mamãe, a sífilis paterna...

Já na calçada da casa grande da vila, palpando os azulejos da parede, Missunga ia pensando: E sua mãe? Aquele ar de desgosto que ela tentava esconder. A serenidade na doença. A morte inesperada.

Os passarinhos saltavam pelo grosso muro da casa de azulejos portugueses, baixa, de muitas janelas, que seu avô mandara construir na praça, os fundos com o trapiche para o rio, a loja ao lado.

Noutro ano na festa da Conceição...

Missunga olhou a cadeia defronte, junto à intendência fechada. Nas grades duas mãos escuras se agitavam. Devia ser um bêbado. Gritou:

- Ei Levindo! Ei! Ó guarda! Soltem esse homem aí! Não é o Ângelo?

Voltou à festa da Conceição, o encontro do pai, o luto ainda, com D. Ermelinda. Ela perdia os olhos no velho, alto, que ao lado do padre, passeava no largo, discutindo vinhos, com o Carvaló e perseguiu-lo para aumentar os lances do leilão. Noite depois, tomando cerveja no Meira, com ela, coronel:

- Então é casada, não? Seu marido em Abaeté?

- Não, Coronel, foi para o Arari. Deixou-me aqui para passar a festa. O Bumbo da banda chamava os músicos no coretinho [...]¹⁴³

Como podemos perceber, revezam-se, nesse trecho da narrativa, ora a narração do passeio de Missunga por Paricatuba, no qual ele encontra pessoas, ou se depara com cenas, que evocam suas lembranças, e ora, a narração das peripécias de Missunga, a morte da mãe e do encontro com o pai, que mesmo de luto já estava com Ermelinda. Essa alternância que simula a simultaneidade da rememoração engendra, mais uma vez, a ambivalência e a ambigüidade do discurso. Note-se que, a certa altura do fragmento, lemos “*Noutro ano na festa da Conceição*”, entretanto, o enunciado não se refere a um tempo posterior ao momento vivido e, sim, ao tempo pretérito.

¹⁴³ M, p.22-23

Nesse jogo, vemos mais uma vez a escrita do presente e a escrita do passado, ou melhor, a presentificação do passado a partir da rememoração. Mas por que essa insistência do passado no presente na narrativa dalcidiana? Esta, certamente, uma questão que deve ser observada cuidadosamente, mas, creio que, *a priori*, pode-se entender que é uma forma de revitalizar o tempo, isto é, repensar as histórias passadas que sempre foram marginalizadas. É um modo de reencontrar com o passado e fazê-lo ser conhecido, posto que embora pretérito, esse tempo guarda fatos e discursos que não foram ultrapassados, e, por isso, persistem no presente narrativo. Assim, a presentificação do passado também pode nos dizer desse tempo vivido na região amazônica.

O que quero dizer é que tal temporalidade, configurando-se em uma escrita híbrida e disjuntiva, revela a ambivalência de tempo e espaço no contexto “moderno” da Amazônia, cuja cultura e a história não são homogêneas, mas são entrecruzadas de tempos distintos. “As antigas folhinhas que seu pai deixava marcando um tempo morto nas paredes.”¹⁴⁴, pode ser lida como uma indicação desse tempo que se quer moderno, pós-moderno, mas que ainda convive com práticas colonialistas.

Do mesmo modo, essas frações de tempo, que surgem no romance-ilha em fragmentos, notam essa descontinuidade temporal que vivemos, de maneira geral, na América Latina, na qual tradição, modernidade, pós-modernidade não são etapas seqüenciais, mas estão sempre entrelaçadas. Para Garcia Canclini essas “contradições e discrepâncias internas expressam a heterogeneidade sociocultural, a dificuldade de realizar-

¹⁴⁴ M, p.10

se em meio aos conflitos entre diferentes temporalidades históricas que convivem em um mesmo presente.”¹⁴⁵

Seja como for, esse tipo de escrita observada na narrativa dalcidiana é de grande relevância para a construção de novos signos culturais. Isso ocorre porque, como afirma Bhabha, “a escrita disjuntiva “cria um tempo de significação para a inscrição da incomensurabilidade cultural, no qual as diferenças não podem ser negadas ou totalizadas porque ‘ocupam de algum modo o mesmo espaço’ ”¹⁴⁶. Assim, a escrita- dupla traduz esse tempo e espaço amazônico, nos quais não se pode negar o passado, com suas práticas e seus conflitos, posto que eles estão perduram no agora.

3.3 Mais uma vez o suplemento

Notemos que, no romance *Marajó*, o deslocamento das personagens por outras temporalidades distintas do seu tempo histórico, retoma a noção de ficção como dissipação. Isso ocorre, pois ao mesmo tempo em que a personagem Missunga, por exemplo, se move de um tempo ao outro, o leitor é levado, ou melhor, é provocado a deslocar-se também. O narrador, inclusive, trata seu leitor como se ele já dominasse certas informações, dando notações misteriosas que deixam aquele que lê novamente em dúvida. É o que acontece, por exemplo, no fragmento:

A vontade e ao mesmo tempo o temor de lutar corpo a corpo, as lembranças ruins e inconfessáveis, com os moleques do seu

¹⁴⁵ GARCIA CANCLINI, *Culturas Híbridas*, p.83.. Além do que ficou posto, o autor ainda entende no interior desse livro, que essa descontinuidade temporal é resultante da desaceleração da modernização na América Latina, o que gera, por sua vez, uma cultura heterogênea.

¹⁴⁶ BHABHA, Homi K. Op.cit. p.247

tempo, deixavam-no sob a *opressão de uma infância mutilada*. [grifos meus]

Afinal de contas, por que se diz que Missunga tivera uma infância mutilada? Que lembranças ruins e inconfessáveis são essas? O leitor não sabe dizer e o narrador também não diz. Dessa maneira, são movimentos como esse que propiciam uma movência de valores em relação à linguagem e à realidade.

Naturalmente que esses procedimentos narrativos não são originais, posto que nos romances de Dostoievski, Marcel Proust, James Joyce e, até mesmo, alguns dos bons autores do romance de trinta da literatura brasileira, como por exemplo, José Lins do Rego e Graciliano Ramos, vemos o entrecruzamento de vozes e de tempos a partir da rememoração, bem como o deslocamento do leitor. No entanto, isto não retira o mérito do escritor amazônico, vez que a escrita presente no romance *Marajó* figura, mais uma vez, como aquele suplemento derridiano, no qual *se acrescenta sem somar e, mesmo assim, se altera o cálculo*. Nessa perspectiva, a narrativa do romance em questão é um suplemento daquele conjunto de discursos homogeneizantes sobre a Amazônia, visto que, não reitera esses discursos e agrega um valor independente em relação a eles.

Lembremos que até então, na grande maioria das narrativas da e sobre a Amazônia, os narradores não concediam o poder da palavra aos discursos subalternos. Estes, em geral, persistiam apenas como referências aos indígenas, tapuios, mestiços e negros que ora figuravam como personagens, mas tinham seu discurso filtrado pelo narrador. Um exemplo

disso é o conto *Voluntário* de Inglês de Souza, autor tido como o precursor de Dalcídio Jurandir:

Nesse conto, conforme observou Maués¹⁴⁷, a exclusão é assinalada pelo próprio discurso que questiona o sistema excludente, uma vez que as falas de Pedro e sua mãe emergem na narrativa de modo indireto: “E quando lhe perguntavam [a Pedro] se não receava o recrutamento, dizia com a candura habitual, que nunca fizera mal a ninguém, e era filho único de mulher viúva”¹⁴⁸ Esse trecho é elucidativo para confirmar como narrativas anteriores davam tratamento para à questão das vozes e como o romance dalcidiano em questão suplementa essas narrativas.

Note-se que o caráter suplementar que essa escrita demonstra, não se dá, apenas, pelo fato de traduzir o discurso marginalizado do homem amazônico, mas também se dá pela percepção desse tempo heterogêneo e pelo que transgride do discurso da tradição, tanto das narrativas da e sobre a Amazônia, quanto da tradição literária moderna¹⁴⁹.

¹⁴⁷ MAUÉS, Paulo Corrêa. Considerações sobre *Voluntário*. IN: SOUSA, Inglês de. *Contos Seleccionados voluntário, Acauã e a Quadrilha de Jacó Patacho*, p.60

¹⁴⁸ SOUSA, Inglês de. *Contos Seleccionados voluntário, Acauã e a Quadrilha de Jacó Patacho*, p.18

¹⁴⁹ Um estudo sobre o jogo de transgressão e de sentido suplementar da escrita dalcidiana em relação à tradição de romances da modernidade, tais como os de Proust, Joyce, dentre outros, é muito interessante e relevante para demonstrar o valor que a obra de Dalcídio Jurandir possui. Fica, assim, apenas assinalada essa relação que, posteriormente, poderá ser retomada no prosseguimento de nossa pesquisa em torno da obra de Dalcídio Jurandir.

Considerações Finais

A princípio, observamos que este é o romance-ilha do Ciclo Extremo–Norte e que à semelhança da ilha do Marajó, esta narrativa apresenta um intricado de caminhos a quem se aventurar-se por entre seus mistérios. O caminho que escolhemos fora o de observar a ambivalência na construção do texto ficcional dalcidiano, notando com este reconfigura e rasura o conjunto de narrativas sobre a Amazônia, constituindo, dessa forma, um caráter suplementar, no sentido derridiano, dessas narrativas da modernidade.

Para tanto investigamos três aspectos: o espaço, o sujeito e a escrita. Assim, creio, ficou evidente que a representação do espaço no romance *Marajó* é ambivalente, pois oscila entre uma representação documental e uma representação ficcional da Amazônia que rasura os discursos e as narrativas hegemônicas que pretenderam, muitas vezes, fixar uma imagem de um lugar homogêneo, como paraíso ou como inferno. Nesse jogo entre o ficcional e o documental, emerge, dentre muitos outros, o signo de cidade como virtude e como vício que acabam por descortinar o progresso e desenvolvimento amazônico como uma utopia, dada a ausência de projetos articuladores para a sua efetivação.

Em relação ao sujeito, notamos que, ao contrário, do que se poderia pensar, a ênfase do romance não está na paisagem amazônica, mas no ser humano, suas dores e seus conflitos, especialmente, no conflito identitário de Missunga. Tudo isso dá ao texto

dalcidiano o sentido de complementaridade, e marca a diferença cultural que emerge no romance *Marajó*, uma diferença que está em uma identidade que desestabiliza a cultura amazônica como algo homogêneo, afinal, ela é diversa e dividida no interior de si mesma, o que a torna *migrante* e ambivalente.

Ficou comprovado, ainda, que esse jogo da narrativa dalcidiana que demonstra a ambivalência na representação do espaço e na representação do sujeito, é possibilitado pela ambivalência da escrita que advém, sobretudo, pelo uso da rememoração. Assim, se constrói uma *escrita-dupla*, que cruza vozes e tempos, que, por sua vez, traduzem o espaço e o tempo amazônico cindido pelas suas contradições e heterogeneidade sociocultural, o que gera a presença de diversas temporalidades históricas que convivem em um mesmo presente.

Desse modo, o romance *Marajó* constitui um bem de cultura, no qual se vê uma nova representação sobre a Amazônia, heterogênea e contraditória. Tal representação que traz essas contradições e oscilações, é relevante para se tentar compreender melhor a construção da ficção na região, que, com Dalcídio Jurandir, rasura os discursos coloniais da/ sobre a Amazônia e extrapola o mero regionalismo, apresentando uma literatura de alto valor, tornando-se assim um dos grandes romancistas da Literatura Brasileira.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGASSIZ, Luiz e Elizabeth Cary. *Viagem ao Brasil: 1865-1866*. Tradução de João Etienne Filho. Apresentação de Mário Guimarães Ferri. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: EDUSP, 1975.
- ARAÚJO, Nara. Desterritorialización, Posdisciplinaridad y posliteratura. In:BITTENCOUT,Gilda,etti ali. *Geografias Literárias e culturais: espaços / temporalidades*. Porto Alegre: UFRGS, 2004
- ASSMAR, Olinda Batista. *Dalcídio Jurandir um olhar sobre a Amazônia*. Rio de Janeiro:Galo Branco, 2003
- BARROS, Diana Luz Pessoa de. *Dialogismo, Polifonia e Enunciação*. In:BARROS, Diana Luz Pessoa de. FIORIN, José Luiz (Org.) *Dialogismo, Polifonia e Intertextualidade*. São Paulo: EDUSP, 2003, p.5–6
- BARTHES, Roland. Aula. Trad. Leyla Perrone-Moisés.São Paulo: Cultrix, 1978 p.28
- BHABHA, Homi K. *O Local da Cultura*. Belo Horizonte:UFMG,1998
- CANCLINI. Néstor García. *Culturas Híbridas*. Trad. Ana Ligia Lessa/Heloisa Pezza Cintrao. São Paulo:EDUSP, 2006
- _____. *La modernidad después de la posmodernidad*. IN: BELLUZO, Ana Maria de Moraes(org.). *Modernidade: Vanguardas artísticas na América Latina*.São Paulo: Unesp, 1990
- CASTILO, Luis Heleno Montoril Del. *Lanterna dos Afogados Literatura, História e Cidade em meio à selva*.Tese de Doutorado:UFMG,2004
- CHAVES, Ernani. *Rio-Mar: imagens de Soure em Marajó, de Dalcídio Jurandir*. In: ASAS DA PALAVRA. V8, nº18, Belém: UNAMA, 2004

CORNEJO POLAR, Antonio. *O condor voa: literatura e cultura latino-americanas*. Trad. Ilka Valle de Carvalho. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2000.

CUNHA, Euclides da. *À Margem da História*. [s.l]: Biblioteca Virtual do estudante de Língua Portuguesa.2006,p.3. Disponível em: <www.bibvirt.futuro.usp.br>

DE GRANDIS, Rita. *Processos de Hibridação Cultural*. In:BERND, Zilá & DE GRANDIS, Rita. (org.) *Imprevisíveis Américas: questões de hibridação cultural nas Américas*. Porto Alegre: Sagra- DC Luzzatto, 1995

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *Mil platôs - capitalismo e esquizofrenia*. São Paulo: Ed. 34, 1997. v.5,

DERRIDA, Jacques.A Diferença. In:_____. *Margens da Filosofia*. Trad.de Joaquim Torres Costa &Antonio M. Magalhães.Portugal:Rés, 1998, p.32

FREYRE, Gilberto. *Casa-Grande e Senzala*,

FURTADO, Marli Tereza.*Universo Derruído e Corrosão do Herói em Dalcídio Jurandir*. Tese de Doutorado; UNICAMP, 2002

GALOTTI, Oswaldo. Introdução. In: CUNHA, Euclides. *À Margem da História*. [s.l]: Biblioteca Virtual do estudante de Língua Portuguesa.2006,p.1-2. Disponível em: www.bibvirt.futuro.usp.br < acesso em 23/04/2007>

GOMES, Cordeiro Renato. *Cosmopolitismos, nacionalismos, lugares e não-lugares na cultura contemporânea*. In: BITTENCOUT,Gilda, etti ali. *Geografias literárias e culturais: espaços/temporalidades*. Porto Alegre:UFRGS, 2004

GUERRA, Gutembergue. *Personagens e Problemas em Dalcídio Jurandir. O fazendeiro-coronel*. In: ASAS DA PALAVRA, v.8, nº 17, 2004, p.109-119

HOLANDA, Silvio. *Mito e Sociedade em Dalcídio Jurandir: anotações em torno do Marajó*. In: ASAS DA PALAVRA, v.8, nº 17, 2004,p.81-95

IGLÉSIAS, Francisco. *Modernismo: uma reverificação da Inteligência Nacional*. In: ÁVILA, Affonso(org.). *O Modernismo*. São Paulo: Perspectiva, p.13-28

JURANDIR, Dalcídio. *Marajó*. Belém: CEJUP, 1992

_____. *Belém-do-Grão-Pará*. Belém:EDUFPA,2004

_____. *Chove nos Campos de Cachoeira*. . Belém: CEJUP, ano

_____. *Dalcídio fala dos outros e de si*. Entrevista a Bastos Morbach. In: Revista Asas da Palavra. Belém: Unama, nº04, junho, 1996

LEITE, Marcus Vinnicius C. *Fazendeiros e Vaqueiragem no Marajó de Dalcídio Jurandir*. In: ASAS DA PALAVRA, v.8, nº 17, 2004, p.109-119

LIMA, Luiz Costa. *Documento e ficção*. In: *Sociedade e Discurso Ficcional*. Rio de Janeiro; Guanabara, 1986

MALIGO, Pedro. *Ruínas Idílicas: a realidade amazônica de Dalcídio Jurandir*.Revista USP.São Paulo: USP, mar/abr/mai/,1992.

MATTA, Roberto da. *Em torno da representação de natureza*. In:_____. Conta de Mentiroso. Sete ensaios de antropologia brasileira.Rio de Janeiro: Rocco, 1993

MAUÉS, Paulo Corrêa. *Considerações sobre Voluntário*. IN: SOUSA,Inglês de. Contos Selecionados voluntário, Acauã e a Quadrilha de Jacó Patacho. Bêlém: PaKa-Tatu,2005

MIRANDA, Wander Melo.*Pós-Modernidade e Tradição Cultural*.IN: CARVALHAL, Tânia Franco (org.) *O Discurso Crítico na América Latina*. Rio Grande do Sul:Unisinos

NUNES, Benedito. *Dalcídio Jurandir: as oscilações de um ciclo romanesco*. In: ASAS DA PALAVRA, v.8, nº 17, 2004, p.17-18

OLIVEIRA, José Aldemir de. *Dimensões do espaço vivido* In: _____ *Cidades na Selva*. Manaus: Editora Valer, 2000

POULET, George. *O espaço Proustiano*. Ana Luiza B. Martins Costa. Rio de Janeiro, Imago, 1992

RAMA, Angel. *A cidade das letras*. São Paulo: Brasiliense, 1985

SANTIAGO, Silviano. *Para além da História social*. In: *Nas malhas da letra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989

SALLES, Vicente, *Chão de Dalcídio*. IN: Jurandir, Dalcídio. *Marajó*. 3ªed. Belém: CEJUP, 1992

SARTRE, Jean Paul. *O Existencialismo é um Humanismo*. Trad. Rita Correa Guedes. Disponível em: < www.ateus.net.com.br > acesso em 05/04/2007

SCHORSKE, Carl E. *La Idea de ciudad em el pensamiento europeo: de Voltaire a Spengler*. In: *SEPARATA PUNTO DE VISTA*, Nº30, Buenos Aires, Jul-Dez, 1987

SCHÜLER, Donaldo. *Do Homem Dicotômico ao homem híbrido*. In: BERND, Zilá & DE GRANDIS, Rita. (org.) *Imprevisíveis Américas: questões de hibridação cultural nas Américas*. Porto Alegre: Sagra- DC Luzzatto, 1995

SOUSA, Inglês de. *Contos Seleccionados voluntário, Acauã e a Quadrilha de Jacó Patacho*. Belém: PaKa-Tatu, 2005

ZASLOVE, Jery. *Filhos da Memória e o Híbridismo como História: considerações sobre Obasan de Joy Kogawa – o caso de um romance híbrido do norte*. In: BERND, Zilá & DE GRANDIS, Rita. (org.) *Imprevisíveis Américas: questão de hibridação cultural nas Américas*. Porto Alegre: Sagra- DC Luzzatto, 1995

