



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE LETRAS E COMUNICAÇÃO
CURSO DE MESTRADO EM LETRAS
ESTUDOS LITERÁRIOS

MARCILENE PINHEIRO LEAL

Identidade e hibridismo em Dalcídio Jurandir.

A formação identitária de Alfredo, em *Três casas e um rio*.

BELÉM-PARÁ
2008

Marcilene Pinheiro Leal

Identidade e hibridismo em Dalcídio Jurandir.

A formação identitária de Alfredo, em *Três casas e um rio*.

Dissertação de Mestrado apresentada como exigência parcial para obtenção do grau de Mestre em Estudos Literários à Comissão julgadora da Universidade Federal do Pará, sob a orientação da professora Dra. Marli Tereza Furtado.

BELÉM-PARÁ
2008

Marcilene Pinheiro Leal

Identidade e hibridismo em Dalcídio Jurandir.

A formação identitária de Alfredo, em *Três casas e um rio*.

Dissertação de Mestrado apresentada como exigência parcial para obtenção do grau de Mestre em Estudos Literários à Comissão julgadora da Universidade Federal do Pará, sob a orientação da professora Dra. Marli Tereza Furtado.

Banca Examinadora:

Profª Drª Marli Tereza Furtado - UFPa
Orientadora

Profª Drª Josebel Akel Fares – UEPa
Membro

Profº Drº Luis Heleno Montoril Del Castil – UFPa
Membro

**Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP) –
Biblioteca do ILC/ UFPA-Belém-PA**

Leal, Marcilene Pinheiro

Identidade e hibridismo em Dalcídio Jurandir : a formação identitária de Alfredo, em Três casas e um rio / Marcilene Pinheiro Leal ; orientadora, Marli Tereza Furtado. --- 2008.

Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Pará, Instituto de Letras e Comunicação, Curso de Mestrado em Letras, Belém, 2008.

1. Jurandir, Dalcídio, 1909-1979 – Três casas e um rio – Crítica e interpretação. I. Título.

CDD-22. ed. 869.93

Aos meus pais,
minha eterna
gratidão.

AGRADECIMENTOS

À Universidade Federal do Pará e à CAPES, pela oportunidade de formação, estudo e pesquisa deste trabalho.

À Prof^ª Dr^ª Marli Tereza Furtado, pela orientação competente, e conhecimentos transmitidos, conselhos, críticas, enfim pela sua presença marcante.

Ao Prof^º Dr. Luis Heleno Montoril, pelas indicações de textos teóricos.

Ao Prof^º Dr. Joel Cardoso, pelo carinho e mão amiga, nas horas difíceis.

À Carmem Pricila Virgulino, pela tradução textual.

Ao Jhon Charles e à Paula Figueiredo, pelas sugestões valiosas.

À Waldomira, minha mãe, por emprestar seu colo materno ao meu filho, e auxílio nos momentos mais importantes de minha vida.

Ao meu pai, agradeço as mãos sempre postas para me ajudar, e os pés firmes seguindo-me por todos os caminhos por onde andei.

Ao irmão e amigo Luiz Augusto, força e orientação.

À Mari, meu carinho, muito obrigada!

Aos meus irmãos, grata pela força e coragem.

À Andréa Cozzi e família, sempre presentes.

Às minhas amigas: Flavia, Nani, Mariléia, Vera, Helenice, Alexandra, Ana Cristina.

Às bibliotecárias Regina e Lurdes, pelo saber compartilhado.

Ao meu amado filho Eluan Dionísio, carinho e amor intenso.

“A ficcionalidade concede ao discurso que rege uma liberdade selvagem e ameaçadora a todo regime zeloso de sua *verdade*”.

Luiz Costa Lima

RESUMO

Este trabalho realiza uma leitura da obra *Três Casas e um rio* de Dalcídio Jurandir, seguindo alguns percursos para a formação da identidade de Alfredo. Preocupa-nos, primeiramente, verificar como a identidade de Alfredo se articula diante das diferenças culturais e dicotomias como popular/erudito; oral/escrito. Popular e oral, ligados a valores da mãe negra, D. Amélia, e erudito e escrito, relacionado ao pai, Major Alberto. Em seguida, apresenta os traços fronteiros auxiliares da elaboração da identidade de Alfredo. Finalmente, verifica-se como as narrativas presentes na obra estão incorporadas no texto dalcidiano, e sua importância para a resolução de alguns conflitos vivenciados pelo protagonista. E para que se possa visualizar as abordagens teóricas aqui trabalhadas, contribuem com este estudo autores como Stuart Hall, D. Shüller, Zilá Bernd e, ainda, serão citados Walter Benjamin, Anthony Giddens, entre outros.

Palavras-chave: Identidade, diferenças culturais, narrativas orais.

RESUMÉ

Cet travail fait une lecture de l'oeuvre *Três casas e um rio*, écrit par l'écrivain Dalcídio Jurandir, il traite de la construction d'identité de Alfredo. D'abord, il faut voir comment l'identité de Alfredo s'articule devant les différences culturelles entre le populaire, érudit, oral et écrit. Populaire et oral attachés aux valeurs de la mère négresse, Ma. Amélia, et érudit et écrit par rapport au père, Major Alberto. Après on a abordé l'identité auxiliaire qui va être responsable pour la construction d'identité de Alfredo. Finalement, observer comment les narrations, dans cette oeuvre, sont incorporées dans le texte dalcidiano, et son importance pour la résolution de quelques conflits vivifiés par le protagoniste. Et pour qui on puisse avoir une visualisation sur les approches théoriques qui sont ici travaillées, on aura des contributions des auteurs bien comme Stuart Hall, D. Shüller, Zilá Bernd et aussi on peut citer Walter Benjamin, Anthony Giddens, d'autres.

Mots-clés: Identité, différences culturelle, narrations orale.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	09
CAP. I – RECEPÇÃO DE <i>TRÊS CASAS E UM RIO</i> NO CICLO EXTREMO NORTE.	14
1.1 Divulgação em compêndios, “orelha” de livro, jornal, entre outros.	16
1.2 Outras Casas, outras pesquisas sobre a obra.	19
1.3 <i>Três casas e um rio</i> : breve percurso narratológico.	20
CAP. II – UM MERGULHO NO RIO TEÓRICO.	25
2.1 Alguns precedentes contextuais.	27
2.2 Identidade e o jogo de oposições.	31
2.3 Hibridismo Cultural.	33
CAP. III – ALFREDO: ENTRE O HÍBRIDO E O “ESQUISITO”, UMA IDENTIDADE LACUNAR.	35
3.1 Alfredo, esse “esquisito”.	36
3.2 Alfredo, Henrique e Andreza.	41
CAP. IV – ALFREDO E O HÍBRIDISMO CULTURAL PATERNO-MATERNO.	47
4.1 D. Amélia: Guardiã de saberes da cultura popular.	48
4.2 Major Alberto e a cultura letrada	61
4.3 O protagonista vivência o hibridismo cultural.	66

CAP. V – VIDA NA FRONTEIRA E A TENTATIVA DE ULTRAPASSÁ-LA	69
5.1 Belém: espaço “rabiscado” por traços de um projeto que vislumbrava modernidade.	70
5.2 Espaços fronteirços em meio a planos de fugas.	72
5.3 Da escada à ponte: espaços movediços.	77
5.4 Embriaguez de Amélia: herança dionisiaca.	80
5.5 Fuga para Marinatambalo.	82
5.6 A viagem para Belém.	88
CAP. VI – ESSAS NARRATIVAS, TAPETES DE SUA MEMÓRIA?	90
6.1 Partir com muita benção.	93
6.2 Bicho sucuba a diluir-se.	96
6.3 Uma ferroada da formiga taoca, antes de partir.	99
CONCLUSÃO	10
	2
REFERÊNCIAS.	10
	5

INTRODUÇÃO

Ao escolher o romance *Três Casas e um rio*, de Dalcídio Jurandir, nós priorizamos investigar a técnica narrativa de um romance “tecido”, também, por histórias da tradição oral. Isto nos chamou a atenção, visto que diferentes estudiosos apontavam para a importância dessas histórias na obra. O primeiro trabalho voltado para essa perspectiva foi o artigo de Vicente Salles “Narrador: Dalcídio Jurandir” apresentada por ocasião da VII Jornada do Conto Popular Paraense. Material relevante por apresentar, em forma de recorte, três narrativas extraídas da obra em estudo. São elas: “Estória da Cegueira”, “Estória do Bicho Sucuba” e “Meuã, gente metida com bicho”.

Outra grande contribuição foi o Projeto de pesquisa das professoras Marli Tereza Furtado e Maria de Fátima Nascimento, com o título: *Dalcídio Jurandir e Benedito Monteiro: A Incorporação Estética do Imaginário Popular*. Nessa pesquisa, Marli Furtado, em especial, mapeia as diversas apropriações realizadas por Dalcídio, no tocante as narrativas orais que circulam no contexto do imaginário cultural amazônico.

A partir do acervo citado, pensamos no título: **“Alfredo: a construção da identidade do herói por entre vozes narrativas em *Três casas e um rio*, de Dalcídio Jurandir”**. Tema importante, pois acompanhar a trajetória de Alfredo, na leitura do Ciclo **Extremo Norte** era, também, perder-se em meio à tessitura de histórias que envolvem cada novo drama. Histórias essas que são retomadas pelo narrador em uma ou outra obra do Ciclo.

O estudo sobre a identidade de Alfredo, enquanto sujeito híbrido ou “esquisito”, termo utilizado pelo narrador, foi aparecendo, de modo mais freqüente, diante da

pesquisa. A primeira hipótese voltava-se para a importância das narrativas orais na construção da identidade de Alfredo. Desse modo, buscou-se verificar como os narrativos presentes na obra estão incorporadas ao texto dalcidiano, e sua importância para a resolução de alguns conflitos vivenciados pelo protagonista. Entretanto, deu-se mais ênfase ao trabalho de investigar como a identidade desse personagem se articula diante das diferenças culturais e das dicotomias como popular/erudito e oral/escrito. Popular e oral, ligados a valores da mãe negra, Dona Amélia, erudito e escrito, relacionados ao pai branco, Major Alberto.

Relacionados aos elementos ligados à cultura materna e que convivem com Alfredo no seu cotidiano destaca-se a presença de narrativas tradicionais e de narradores. Percebemos que essas narrativas não surgem na obra de modo aleatório, no momento em que são narradas, se interligam à narrativa identitária de Alfredo.

Os narradores dessas histórias, a nosso ver, se configuram como *guardiões da tradição*, (GIDDENS, 1997, p.103) que, segundo Anthony Giddens, “cavam” no tempo um espaço para fazerem a troca desse conhecimento. Alfredo ouve essas narrativas e, paulatinamente, conhece a história do homem amazônida, bem como o imaginário popular de seu local. Percebemos, com isso, que “a tradição é um meio de identidade. Seja pessoal ou coletiva, pressupõe significado”.

No romance *Três casas e um rio*, de Dalcídio Jurandir, D. Amélia, Eutanázio, Lucíola e principalmente, Sebastião, tio de Alfredo, formam esse elenco de personagens contadores. Para Giddens, “a tradição é impensável sem guardiões, porque estes têm um acesso privilegiado à verdade; a verdade não pode ser demonstrada, salvo na medida em que se manifesta nas interpretações e práticas dos guardiões”.²

² Ao se referir à tradição, o autor não acredita numa fixidez que não permite a própria transformação desta em face da modernidade (nota pessoal).

Assim, o percurso por meio das narrativas orais foi apenas o início para a definição da temática que se desenvolve nesta dissertação. A observação das narrativas tradicionais e das leituras de textos escritos realizadas por Dalcídio Jurandir trouxe para a pesquisa um novo percurso: a discussão em torno da problemática da construção da identidade do herói, bem como o processo de significação da cultura materna e paterna formadora de sua identidade.

Foi possível identificar, primeiramente, que Dona Amélia e o tio Sebastião, negros, foram os maiores responsáveis pelo vínculo de Alfredo à tradição, por outro lado, o Major Alberto propiciou ao menino o maior número de leitura, encartes e fotografias ligadas à cultura européia. Enquanto Dona Amélia está ligada às manifestações do *Boi-Bumbá*, em Cachoeira, Major Alberto se liga à erudição: em sua casa, “as duas estantes de livros tomam espaço” e na parede, jaz um retrato do positivista “Augusto Comte”.(JURANDIR, 1976, p.43). Diferente de Amélia, Alberto decora textos poéticos de Gonçalves Dias, Olavo Bilac e Castro Alves, além dos discursos de Joaquim Nabuco e Antonio Candido (JURANDIR, 1976, p.60-62)

Esse quadro aparentemente simples, exposto no cotidiano da família, resultou num conflito que o menino trazia consigo desde a primeira obra do ciclo, baseado nos seguintes questionamentos: como se definir, como se identificar aos outros, não era branco, nem negro; lia textos de uma cultura erudita, mas participava das festas populares com a mãe. Desse modo foi possível perceber que a crise de identidade do herói estava ligada à problemática de não se reconhecer, pois “não queria ser moreno, mas se ofendia quando o chamavam de branco”. (JURANDIR, 1976, p.22).

Alfredo, em diferentes momentos, considera-se “esquisito”, termo que resolvemos, durante o desenvolvimento da abordagem teórica, chamar de híbrido, pois, ao seguir os passos da construção desse protagonista, acreditamos que ele passa pelo

processo de *hibridização*, termo este mais apropriado “quando queremos abarcar diversas mesclas culturais” (BERND, 1998, p.17).

Outra possibilidade foi conceber a construção da identidade de Alfredo como um processo de transgressão de elementos dicotômicos (civilização/barbárie, deus/homem, essência/aparência, estilo elevado/ estilo baixo, racional/irracional, branco/preto). O termo híbrido, utilizado aqui, representa esse processo de transgressão, por ser também um meio de ultrapassar fronteiras haja vista que, pela necessidade de “transpor essas barreiras é que do homem dicotômico vem o homem híbrido” (SCHÜLER, 1995, p.11).

Entretanto, para o aprofundamento teórico deste trabalho elegemos autores como: Stuart Hall, Homi Bhabha, Tomaz Tadeu da Silva e Zilá Benrd. Sem deixar, é claro, de considerar a linha teórica de outros autores sempre que a escritura de *Três casas e um rio* suscitar uma dessas teorias no trabalho em questão.

No primeiro capítulo, apresentar-se-á um quadro da Recepção do ciclo Extremo Norte no Brasil bem como a relação de outras obras sobre o autor e as dissertações elaboradas tendo como *corpus* de pesquisa sua produção literária. Em seguida, será apresentada a divulgação em jornais, revistas, resenhas sobre *Três casas e um rio* e, posteriormente, mostrar-se-á as pesquisas desenvolvidas sobre a mesma obra que ora estudamos.

No segundo capítulo, intitulado “um mergulho no rio teórico...”serão apresentadas as teorias principais que nortearam este estudo, é um capítulo somente de exposição teórica, sendo ele breve quando comparado aos demais.

O terceiro capítulo (“Entre o híbrido e o esquisito, uma identidade lacunar”) será focalizada a problemática da identidade. Primeiramente, faremos a exposição de algumas falas significativas presente na obra em estudo que evidenciam o modo como

Alfredo percebe sua identidade, ou mesmo, sua vida no espaço lacunar, no *entre-lugar*. Depois, verificaremos como ele olha a si, diante dos universos diferenciados: o ser diferente, o pensar-se enquanto ser “esquisito”, o reconhecer a si como um mestiço. Enfim, verificar, alguns elementos que acenam a elaboração de sua identidade enquanto um sujeito híbrido.

No quarto capítulo, investigaremos quatro eixos sócio-culturais diferenciados que influenciaram na construção da identidade de Alfredo: A influência da mãe e como ela repassa os códigos de uma identidade afro-descendente ao filho, e a imagem refletida do pai, major Alberto, e sua ligação com a cultura erudita.

No quinto capítulo, verificaremos as tentativas obstinadas que Alfredo realiza para romper algumas fronteiras: fronteira do imaginário, cujo símbolo da ponte se desfaz paulatinamente; a fronteira terrestre, em que a fuga para Marinatambalo e o retorno são percebidos enquanto um rito de passagem que o leva a aceitar a mãe; e a fronteira rio, que, finalmente, consegue romper e chegar até Belém.

Por último, apresentaremos algumas narrativas orais que se interligam aos dramas vividos por Alfredo, além de formarem a base de seu imaginário popular amazônico, tais narrativas apresentam-se relevantes para a formação de sua identidade. A oralidade popular é apresentada a Alfredo, por meio de diferentes narradores, tais como: D.Amélia, o tio Sebastião, Lucíola.

CAPÍTULO I

RECEPÇÃO DE *TRÊS CASAS E UM RIO* NO CICLO *EXTREMO NORTE*

O ciclo *Extremo Norte*, formado por uma série de romances que narram a trajetória de Alfredo, é composto de dez obras. A primeira é *Chove nos Campos de Cachoeira*. Dalcídio começou a escrevê-la em 1931, e com ela participou, em 1940, do concurso literário realizado pelo jornal “Dom Casmurro” e pela Editora Vecchi. Ganhou o concurso, e em 1941 conseguiu a publicação do livro.

Verifica-se nela a constituição inicial dos dramas que irão se desenvolver nos outros romances. Em seguida, temos *Marajó*, lançado em 1947 pela Editora José Olímpio. Esta aparece suspensa da linha temporal, e não se apresenta como continuidade das outras narrativas. A terceira obra que segue a composição das narrativas do *Extremo Norte* é *Belém do Grão Pará*, publicada pela Editora Martins em 1960. Na seqüência das obras a serem lançadas, temos: *Passagem dos Inocentes*, publicada pela editora Martins em 1963; *Primeira Manhã*, publicada em 1968 pela mesma editora; *Ponte do Galo*, lançada em 1971 pela Martins/MEC; *Chão dos Lobos*, em 1976, pela editora Record; e *Os Habitantes*, editada em 1976, pela Arte Nova. No ano de 1978, surge a edição de *Ribanceira*. Entretanto, é importante observarmos que a ordem cronológica do ano de publicação dessas obras não acompanha a lógica temporal da narrativa.

Três casas e um rio posiciona-se após *Chove nos Campos de Cachoeira* e antecede *Belém do Grão-Pará*. Embora aqui se apresente como o segundo livro do ciclo, em cartas endereçadas ao irmão Ritacínio, *Três casas e um rio* é considerado pelo próprio autor como o primeiro, conforme os recortes extraídos de “*Dalcídio Jurandir: romancista da Amazônia*”:

“Ritacínio (1948)

(...) Acabei o *Três casas e um rio*, em que fixei aspectos novos, a decadência da fazenda dos Guedes, mas tudo dentro de uma complexa deformação de romance. De forma que nenhum personagem é real no sentido biográfico” (NUNES, 2006, p.52).

“Rio, 23 março 1956

Ritacínio – [...]

Devo entregar o primeiro volume do “Extremo Norte” a um editor de São Paulo. “Companheiros” poderá sair ainda este anos, já não dependendo de mim.”(NUNES, 2006, p.54).

“Rio, 29 de agosto de 1956

[...] *Três casas e um rio* está no prelo, segundo informações de São Paulo. Assinei contrato com a Martins. 3.000 exemplares [...]. Espero vender a edição com pouco tempo. A renda minha é 10% [...] Estou escrevendo o 3º volume do “Extremo Norte”, continuação de *Três casas* já andando em 125 páginas [...] (NUNES, 2006, p.54).”

Quanto à questão de ser *Chove nos campos de cachoeira* ou *Três casas e um rio* o primeiro trabalho do ciclo, os autores de “Dalcídio Jurandir: romancista da Amazônia” comentam:

Interessante notar que Dalcídio, nas duas cartas acima e em outras, fala de *Três casas e um rio* como se fosse o primeiro livro da saga do menino Alfredo, e informa que ele planejava mais três para a saga. Seria *Três* o primeiro romance do Ciclo? Parece que essa era sua visão inicial. Talvez porque o enredo de *Marajó* não conte a história de Alfredo e sim de Missunga e o livro tenha sido, segundo Dalcídio, ‘livro da mocidade, parece se um romance de transição na minha luta para fixar alguns episódios da vida Amazônica. (...)’. Em *Chove* aparece Alfredo, mas o personagem dominante no romance é Eutanázio. Anos depois, em entrevistas, Dalcídio reconsidera e situa *Chove* como o primeiro do Ciclo e incorpora *Marajó* (NUNES, 2006, p.53).

Para a análise sobre a identidade do protagonista do ciclo *Extremo Norte*, poderíamos optar pela primeira obra *Chove nos campos de Cachoeira*, mas cremos que é no segundo romance (*Três casas e um rio*) em que se adensam os conflitos vivenciados pelo menino Alfredo.

1.1 DIVULGAÇÃO EM COMPÊNDIOS, “ORELHA” DE LIVRO, JORNAL, ENTRE OUTROS.

O livro *Três casas e um rio* tem sua primeira edição em 1958, pela editora Martins, porém somente é mencionado pela crítica brasileira em dois compêndios: na ante-capa de dois livros reimpressos pela Cejup, e em forma de resenha no Jornal Folha do Norte (Pará).

Em 1959 aparece a primeira crítica em compêndio, elaborada por José Olinto que, inicialmente, apresenta um caráter mais específico à narrativa ao afirmar que: “o livro é principalmente das crianças. Nele, os adultos têm importância, mas Alfredo, Andreza e Mariinha fornecem a tônica da ação”. (OLINTO, 1959, p.104). Desse modo, o crítico aponta para a força dramática que possuem as personagens infantis no *ciclo Extremo Norte*. Posteriormente, José Olinto descreve o romance, conceituando-o de modo geral: “*Três casas e um rio* rompe algumas fendas em muitos mistérios da condição do homem”(…)“ *Três casas e um rio* mostra, por isso, ao longo de sua duração, momentos nítidos de expansão e de contradição no decorrer dramático” (OLINTO, 1959, p. 105).

Em 1981, mais um compêndio literário cita *Três casas e um rio*. No texto de Alfredo Bosi, *Três casas e um rio* aparece juntamente com os outros romances. Para o autor o *Extremo norte*: “assume, nos casos mais felizes, um inegável valor documental (...) enfim, do mais complexo e moderno de todos, o marajoense Dalcídio Jurandir, cujo ciclo do Extremo Norte se compõe de *Chove nos Campos de Cachoeira* (1941), *Marajó* (47), *Três Casas e um rio* (56), *Belém do Grão Pará* (60) e *Passagem dos Inocentes* (60)” (BOSI, 1981, p. 482).

Já na chamada “orelha” de livro, encontramos dois comentários, em publicações distintas, sobre a obra em estudo. O primeiro, feito de modo bastante sucinto, por Fausto Cunha, surge na 3ª edição de *Chove nos Campos de Cachoeira*: “Pouco depois

Dalcídio nos dava aquele que para alguns admiradores é o seu mais belo romance *Três casas e um rio*”, (1991).

Após três anos, surge o segundo comentário, realizado pelo mesmo autor. Desta vez presente na 3ª edição de *Três Casas e um rio*, a título de apresentação do livro, a orelha oferece uma descrição bem mais detalhada da obra:

Depois de ler *Três casas e um rio*, cuja primeira edição saiu em 1958, o romancista Jorge Amado sintetizou numa única frase a imensidão que é o terceiro título do ciclo “Extremo Norte”: “esse romance lembra-me certas músicas tocadas em órgão, lentas e profundas”. *Três Casas e um rio* tem mesmo essa dimensão. A dimensão nada tem a ver com o ritmo do livro, mas com uma espécie de andamento que só determinadas composições possuem. (...). Não se pode pensar em *Três Casas e um rio* sem imaginar a região amazônica, terra de Dalcídio, solo do Marajó, onde o que se vê, em certos momentos, nada mais é do que um grande rio e, a olhá-lo, talvez as três casas a que Dalcídio Jurandir se refere compondo um cenário de solidão (In: JURANDIR, 1994).

Benedito Nunes cita o texto, ainda não editado, de Moacir Costa Lopes, intitulado “Dalcídio Jurandir: a face amarga da literatura”³, em que este considera: “Mas *Três casas e um rio*, seu terceiro romance, um monumento da ficção brasileira, um dos mais importantes da ficção universal, passou quase despercebido além das fronteiras do círculo de seus amigos e admiradores” (apud NUNES, 2006. p. 209).

Na mesma obra, Benedito Nunes reproduz duas resenhas sobre *Três casas e um rio*, publicadas em jornais: a primeira, de Renard Perez, escrita em 1958, para o *Jornal Diário de Notícias*; a segunda, de Josué Montello, publicada n’*O Globo*, do Rio de Janeiro. Vejamos/Observemos/Atentemos para elas

[...] É um livro que se lê devagar, apaixonado pelos detalhes, pela linguagem limpa e a viva adjetivação, que completam a idéia de vigor, de primitivo, apesar de sua poesia e da mediocridade daquelas vidas. E é um livro, principalmente, que deixa uma impressão funda – daqueles que, ao encerrar-se, continuam vibrando dentro de nós (apud NUNES, 2006, p.124).

³ O texto de Moacir Costa Lopes integra as memórias que ele escreveu, mas ainda não editou.

[...] *Três casas e um rio* é o romance da maturidade de Dalcídio Jurandir [...] Dalcídio é o grande romancista moderno da Amazônia, com a capacidade de fixar a terra e a gente, senão com um sopro épico, pelo menos com a intensidade do drama humano, que reflete o drama da terra (apud NUNES, 2006, p.124).

Não sabemos o mês exato da publicação de *Três casas e um rio* pela livraria Martins editora, mas por meio das publicações em jornais, tudo aponta para o segundo semestre de 1958. Dalcídio Jurandir acabou de escrever o livro em 1948, enviou-o para a editora em São Paulo, em 1956. A distância de tempo entre o ano que termina o romance e o ano de publicação é de dez anos, tempo em que se dedicou à criação de outras obras do ciclo.

Em pesquisas realizadas na biblioteca Arthur Viana (da Fundação Tancredo Neves – Centur), conseguimos encontrar uma data aproximada da publicação desse romance, setembro de 1958, pois no jornal *Folha do Norte*, há uma resenha, do dia 21, assinada por Miécio Tati, sobre *Três casas e um rio*. Nela, o autor enfatiza a importância da obra e o trabalho minucioso de pesquisa sobre o vocabulário local realizado por Dalcídio Jurandir. Além disso, o crítico tece alguns comentários sobre a dificuldade que o público de fora da região Amazônica teria de compreender alguns vocábulos regionais. Pergunta o crítico: “que será manival, moruré, maliando, xerimbabo, muruci, apinações, muxinga...?”. O autor termina por analisar de modo mais detalhado pequenas expressões populares da região, apontando para o caráter duvidoso e para a falta de entendimento sobre tais expressões.

1.2 OUTRAS CASAS, OUTRAS PESQUISAS SOBRE A OBRA.

Enilda Newman Alves inaugura com sua dissertação de Mestrado, defendida, em 1984, na Pontifícia Universidade Católica (PUC), do Rio de Janeiro, o estudo acadêmico de *Três Casas e um rio*, por meio de uma abordagem simbólica e sócio-antropológica do volume. A esse respeito, afirma:

Desde a simples brincadeira do garoto Alfredo, à beira do rio, até a fantasmagórica Marinatambalo, a fazenda decadente, o romance de Dalcídio Jurandir se oferece como um texto rico, como uma narrativa fluida e simples na sua aparência, mas complexa em sua tessitura (ALVES, 1984, p.04).

No livro *Pedras de Encantaria*, Josse Fares apresenta um breve estudo de *Três Casas e um rio*, baseado em sua dissertação de Mestrado, defendida na Universidade Federal do Pará, no ano de 1999, a qual se intitula *O entorno da serpente: um discurso do imaginário tecido em verbo e imagens*. Ao seguir o rastro das serpentes ficcionais e míticas, Josse Fares chega à obra *Três casas e um rio*, analisando o momento exato em que Dona Amélia enfaixa a cintura com um pano azul, emprestado de uma cabocla, ergue-se no meio do salão, e, no intervalo da apresentação do boi bumbá, põe-se a entoar cantos de pajelança, para em seguida “evocar” a mãe cobra-grande por meio de uma narrativa que paralisa os presentes. Para a autora, “D. Amélia, neste momento, transforma-se num sumo sacerdote, pajé ou babalorixá que, ao enfaixar a cintura com o pano azul, parece encarnar Iemanjá, a rainha do mar.” (In: NUNES, 2001, p.85).

Da mesma maneira, *Três Casas e um rio* aparece em capítulo intitulado “Três Casas e um rio: Alfredo e Lucíola – um passeio pelas ruínas órficas de Marinatambalo”, que compõe a tese denominada *Universo derruído e corrosão do herói em Dalcídio Jurandir*, defendida na Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), por Marli Tereza Furtado.

Ainda temos a dissertação intitulada *Alfredo e Alberto: vozes de denúncia social em Ferreira de Castro e Dalcídio Jurandir*, defendida na UFPA, por Rosa Maria Sousa. Nesta dissertação a autora faz uma análise comparativa entre as obras dos

escritores Dalcídio Jurandir e Ferreira de Castro, assim como reserva para o terceiro capítulo uma apreciação do “olhar humanitário de Dalcídio Jurandir” em *Três casas e um rio*.

Focalizando a temática sobre a identidade nos romances de Dalcídio Jurandir, encontramos duas dissertações de mestrado, ambas defendidas na UFPA (2005/2006) . A primeira, de Elielson Figueiredo⁴, apoiando-se no conceito de alegoria de Frederic Jameson, aborda a identidade de Alfredo no romance *Belém do Grão Pará*. A segunda, de Solange Chaves, faz uma leitura do romance *Marajó*, sob a perspectiva dos estudos culturais⁵, ao estudar a personagem Missunga.

Vários trabalhos somam-se aos já citados, mas como esta breve recepção, focaliza apenas alguns trabalhos relacionados ao tema da dissertação, entretanto encerraremos este tópico apresentando outros pesquisadores dalcidianos: Gunter Kall Pressler, Vicente Salles, Rosa Assis, Paulo Nunes, Rosa Assis, Zélia Amador de Deus, Elizabeth Vidal, Josse Fares, Rosa Elizabeth, Gutemberg Guerra, Silvio Holanda, Amariles Tupiassu, Benedito Nunes, Marcus Leite, Olinda Assimar, Cleide Cunha, Audemaro Gulart, Cely Valente, Benedito Monteiro, Rui Pinto, Lilia Melo, Milena Albuquerque, Simone Meireles, Airton Nascimento, José Varella, Ivone Carvalho, Débora Araújo, Marli Furtado, Josebel Akel Fares, Luis Heleno Montoril, José Guilherme Fernandes, entre outros.

1.3 TRÊS CASAS E UM RIO: UM PERCURSO NARRATOLÓGICO.

⁴ Em seu estudo, o autor afirma que “toma-se o texto de Dalcídio Jurandir não como produto ou reflexo da realidade prévia, não se manuseia o texto como depositário da Identidade Nacional apontando para o que já se podia constatar antes de ele mesmo existir”. O que é necessário, segundo ele, é perceber o texto como produtor de identidade (2005).

⁵ Solange Chaves, no trabalho *-De fazenda e vaqueiros: literatura, identidade e cultura em Marajó, de Dalcídio Jurandir-*, faz breve leitura sobre a questão identitária na obra *Marajó*, de Dalcídio Jurandir (2006).

Três casas e um rio é uma obra que possui densa técnica narrativa. O narrador onisciente ora apresenta aspectos externos da vida das personagens ora exterioriza os pensamentos delas, à medida em que os conflitos individuais surgem, segundo a tipologia de Norman Friedman. Note-se que é um narrador com liberdade de “narrar à vontade”, de acordo com Jean Pouillon, a percepção adotada pelo narrador é a “visão por trás”.

Na visão por trás, o narrador domina todo um saber sobre a vida da personagem e sobre o seu destino. É onisciente, poderíamos dizer. Sabe de onde parte e para onde se dirige a narração, o que pensam, fazem e dizem as personagens”(POUILLON, 1974, p.210).

O primeiro capítulo apresenta um pouco do cotidiano da família de Alfredo. Aos poucos, o narrador, em posição heterodiegética, externa aos fatos narrados, põe o leitor a par dos acontecimentos. É o capítulo mais extenso do romance, por reunir o início de conflitos que paulatinamente se desenvolverão no romance.

Além da posição oscilante do narrador, na composição da diegese o autor utiliza técnica cujo efeito é de imbricamento espacial e temporal. Podemos citar, como exemplo, o episódio em que Sebastião, tio de Alfredo, narra sua história para o menino. Nesse momento a cena no chalé, composta por diálogo entre tio e sobrinho é “quebrada” pela introdução de uma analepse. Sebastião faz um recuo no tempo, recupera alguns fatos do passado e segue adiante na narrativa de si e do padrinho, remontando a espaços diferentes em um tempo diferente daquele da cena do chalé.

A obra inicia com apresentação do espaço geográfico e econômico da vila Cachoeira do Arari, localizado no Marajó. O narrador nos explica que seus moradores sobrevivem da primitiva criação de gado e Major Alberto, pai de Alfredo reside com a família em um chalé, beirando o rio. A ambientação da obra pode ser percebida ao se verificar a disposição espacial dos moradores no chalé e a rotina quase estática das cenas iniciais que compõem o quadro da vida familiar. O pai, Major Alberto, ficava em uma rede,

em uma sala pequena, onde lia catálogos e, durante várias horas, se balançava, enquanto as outras personagens eram dispostas cada uma em sua comodidade:

No soalho macio e preto de acapu, jaziam caroços, carretéis, aparas de papel, a cachorra Minu dormindo, a brancura dos pés do Major ao pé do prelinho. O gato, num banco da mesa de jantar, (...). No quarto da frente, janelas sobre o rio, contíguo à saleta da entrada, d. Amélia e filha ressonavam. (JURANDIR, 1994, p.8)

O primeiro capítulo reúne os principais dramas que irão se desenvolver durante o romance. Nele surge o temor de Major Alberto de perder o emprego na Intendência; aparece o desejo de Alfredo em sair de Cachoeira do Arari para estudar em Belém; apresenta-se, um acidente com o fogo; Mariinha doente; surge, ainda, a primeira incidência de alcoolismo de D. Amélia.

É interessante perceber que o tempo no romance, marcado pela confluência do psicológico e cronológico, traz aspectos que se sobressaem com relação ao último, que é manifestado em três processos distintos. O primeiro deles, físico, se apresenta por meio das estações do ano. No início do romance, as personagens têm que conviver com as grandes chuvas. O ambiente torna-se privado, Alfredo, por exemplo, ao invés de correr pelos campos como costuma fazer, no verão, fica durante horas deitado no assoalho da casa, olhando por uma fresta, as caturras que aparecem e brinca de pescar. Esta marcação temporal encerra-se no capítulo com a retirada da ponte, que ligava o chalé à rua, e é justamente em comemoração à retirada da ponte, que D. Amélia bebe, para comemorar o início do verão.

Já no segundo capítulo, sobrepõe-se ao tempo físico aquele apresentado por meio de manifestação cultural de época. O episódio se dará no dia 30 de junho, na festa em homenagem à noite de São Marçal, período em que a terra fica mais seca e a grama reaparece, possibilitando a ocorrência de diferentes movimentos na rua.

O tempo, nos últimos capítulos, volta a ser marcado na diegese. Ele segue a forma cronológica, porém dessa vez a marcação é pelo calendário, o narrador localiza no capítulo décimo uma tarde de outubro. O último capítulo, pois, fecha a marcha temporal de *Três casas e um rio*, o chalé novamente se encontra no período das chuvas; o mês é fevereiro. É justamente o capítulo final, referente à preparação da viagem de Alfredo a Belém.

Com relação ao espaço, nota-se, em princípio que a diegese ocorre em dois espaços relevantes: a maior parte dele em Cachoeira do Arari e outro na fazenda de Marinatambalo. Em Cachoeira do Arari, o espaço se modifica para Alfredo diante de sua relação com o modo de vida dos pais. Assim, quando está com o seu genitor, o menino aparece na narrativa preso ao chalé, sendo testemunha de uma rotina monótona que se perde entre seu brincar isolado no chão e a percepção do trabalho contínuo do Major Alberto junto à tipografia, porém, essa concepção se modifica, quando Alfredo “segue” a mãe. Ligada, pois, às manifestações culturais, quase sempre rompe o espaço privado da casa, vai às ruas. A noite de São Marçal é exemplar. Ao sair com Alfredo, “apresenta” a este as possibilidades de manifestações da cultura popular.

No capítulo referente à noite de São Marçal surge uma série de representações, fruto de um hibridismo cultural presentes na Amazônia, são elas: o boi-bumbá, a festa do divino, a lembrança de brincar carnaval, pular fogueira de padrinho e madrinha, a incorporação por meio de pajelança, e a capoeira.

Em meio a todas estas manifestações populares, atravessam os conflitos vivenciados por Amélia e Alfredo. A exemplo do episódio no qual ela busca vingar-se das Gouveias porque duvidaram que este fosse filho do Major Alberto. Alfredo fica temeroso frente ao comportamento da mãe. Envergonha-se quando ela cospe no rosto de

D. Filoca; esconde-se atrás dos músicos, quando a mãe incorpora um caboclo, em pleno salão, onde o boi acabara de exhibir-se.

O capítulo III é marcado pelo desânimo e pela dúvida de Alfredo em relação às atitudes estranhas da mãe; o pai, para não comentar diretamente que Amélia está embriagada, cita para o menino o episódio da Bíblia sobre Noé, bêbado e nu, sendo vestido pelos filhos. Uma alegoria da situação vivida por eles no chalé.

No capítulo seguinte, a expectativa de Alfredo de ir para Belém é quebrada. O pai pede demissão da Intendência, uma vez que não aceita entrar no “jogo” de corrupção proposto pelo Dr. Bezerra; por agir dessa maneira, a família do Major passa por problemas financeiros difíceis. A situação volta a equilibrar-se quando o pai, procurado em sua residência pelo chefe, reassume o cargo. Alfredo fica feliz e resolve visitar Lucíola, com quem vai ao teatro.

Na seqüência, é introduzido o capítulo em que há uma quebra do equilíbrio do enredo, em relação a Alfredo: Mariinha, acometida por uma fraqueza, tem seu estado de saúde agravado e vem a falecer. O capítulo encerra-se com o enterro de Mariinha.

No sexto capítulo, instaura-se outro motivo de desequilíbrio, pelo fato de o Major vender suas novilhas e enviar todo o dinheiro para o tratamento de uma filha cega em Muaná. No mesmo capítulo, Alfredo confirma que sua mãe é alcoólatra, rejeita-a e foge.

Surge então um capítulo-rito-de-passagem, capítulo denso, o sétimo da obra; nele será descrita a fuga de Alfredo para a Fazenda de Marinatambalo e seu processo de aceitação materna. Em Marinatambalo, ocorre o encontro de Lucíola e Edmundo Menezes, cuja história de aproximação de ambos até o desfecho, com a morte de Lucíola, será evidenciada do capítulo oitavo ao décimo primeiro.

A obra termina com a realização do desejo do protagonista: a viagem para Belém. Faz a viagem, ora concentrado no movimento da maresia, ora falando em voz baixa uma pequena oração. Aporta em Belém, numa manhã.

CAPÍTULO II

UM MERGULHO NO RIO TEÓRICO.

A obra *Três Casas e um rio* reúne a representação de valores culturais formadores da sociedade brasileira, além de apresentar marcas do regime de opressão latifundiária, evidente na região amazônica. Primeiramente, serão reconstituídos os traços sobre identidade, a partir da trajetória de Alfredo, protagonista da narrativa; e em seguida, estes traços serão focalizados de acordo com outras marcas identitárias constituintes do pequeno espaço-nação, onde atuam as personagens do romance. Uma dessas marcas é formada pela forte presença da influência africana, vivenciada por D. Amélia, mãe de Alfredo, além do conjunto de hábitos do Major Alberto, o pai, baseados em um modelo europeu.

Desse modo, a preocupação com a identidade perpassa tanto pela elaboração da identidade de Alfredo, quanto pela reunião de elementos formadores da identidade brasileira, pensando na escritura enquanto narrativas de memória e não como símbolos gerais da nação. Se somente o carnaval é visto como um elemento brasileiro, como símbolo dessa nação, na escritura dalcídiana a memória de práticas diversificadas da cultura popular acenarão para um processo híbrido de constituição do nacional.

Assim, a concepção de nação não será compreendida aqui enquanto um espaço hegemonicamente definido, uno, totalizador, mas enquanto entidade formadora de vozes múltiplas, híbridas, ou seja, possibilitadora de um espaço heterogêneo e diverso. O protagonista, por exemplo, forma-se em um espaço cultural diversificado, o espaço de manifestações do boi-bumbá, do batuque, da capoeira, de entrudos e narrativas orais.

Esse capítulo teórico inicia com a apresentação de alguns precedentes contextuais do escritor e seu engajamento social, além de situarmos alguns fragmentos do romance, identificados no capítulo III, que refletem o processo de descolonização da África e Ásia, observando que “vozes” do primeiro ecoam no texto, a partir da concepção política do autor. Além disso, o capítulo trará as abordagens teóricas de Homi Bhabha, a partir de sua perspectiva em torno da dissiminação e da Diferença Cultural.

Em seguida, abordaremos os principais conceitos em torno de Identidade, articulando-os à questão da diferença, pois, para a maioria dos autores, identidade e diferença são termos imprescindíveis. Entre esses autores, estão Zilá Bernd, Stuart Hall e Kathryn Woodward.

Por último, verificaremos que a problemática evidenciada pelo hibridismo não se realiza como resultado de uma oposição dual, mas está para além de pólos diferenciados, visto que estes se reinventam continuamente. Desse modo, para problematização desse processo de hibridismo, pelo qual passa Alfredo, serão importantes as observações teóricas de Peter Burk e Zilá Bernd.

2.1 ALGUNS PRECEDENTES CONTEXTUAIS.

Dalcídio Jurandir foi um escritor compromissado com as questões políticas de sua época. Leitor, desde a infância, de periódicos internacionais junto ao pai, tornou-se leitor voraz também na vida adulta. Era comunista, e, como tal, sua preocupação com a classe minoritária transparecia em sua criação artística. Desse modo, as concepções políticas do escritor foram incorporadas na narrativa. Longe de pensarmos a obra enquanto mero registro histórico, queremos destacar que é comum à produção literária, em geral, realizar um certo imbricamento entre elementos da ficção e traços da vivência histórica do escritor.

Para Carlos Reis (1999, p. 85), um aspecto relevante dessa cosmovisão enunciada pelas obras literárias é “o modo como certos escritores dialogam com a História, podendo esse diálogo chegar à representação explícita dos seus temas, figuras e eventos”.

Em entrevista concedida a Agildo Monte, em Belém, aparece uma fala significativa de Dalcídio Jurandir que o revela comprometido com a cultura africana.

P: E sobre a África?

R: Uma das grandes coisas do nosso tempo é a libertação da África. Eu, por ser neto de escravo, faço parte daquele Continente e daquele sofrimento. É uma sorte para nós, escritores do nosso tempo, saudar os acontecimentos da África. O Brasil é também país da África, é feito com o sangue dela [...]. (apud NUNES, 2006. p.161).

Então, não é de modo gratuito que a formação da sociedade brasileira, com fortes influências africanas, passa junto ao discurso do escritor. Filho de mãe negra, sua herança genética revela um forte elo de ligação entre Dalcídio e os antepassados.: “Eu, por ser neto de escravo, faço parte daquele Continente e daquele sofrimento.” O comprometimento com a cultura de origem africana continua na vida adulta do autor.

Quando preso, por estar associado a um grupo comunista, aproveita o período na prisão para ler livros sobre o assunto. Veja-se o que solicita em carta, de 1937, à esposa:

Guiomarina
(...) Manda dizer ao Flaviano procurar com Gentil Puget os livros Negro brasileiro e Religiões negras que preciso estudar aqui. Não sei onde está Os corumbás. Parece que tenho aí. Estou bem. (...)
Lembranças
Do sempre

Dalcídio. (apud NUNES, 2006, p.34)

O estudo dos livros *Negro Brasileiro e Religiões negras* antecede a elaboração de *Três casas e um rio*, concluído em 1948. Podemos assim situar o contexto de produção da obra, em pleno período de descolonização. Entretanto, entendemos aqui pós-colonial, não como simples descrição da história vivenciada pelas nações colonizadas, em uma determinada época. De acordo com Stuart Hall (2003, p. 109) esse termo “relê a ‘colonização’ como parte de um processo global essencialmente transnacional e transcultural”.

É comum pensar o termo apenas como ruptura ou término da colonização, mas é importante pensar que a descolonização vai além desse entendimento, pois nele entende-se também a possibilidade de mudança, de “virar o jogo”, de não estar mais sob o domínio do colonizador e não deixar que os valores desse continuem em posição privilegiada.

A colonização não termina com algum marco histórico, ela é um processo continuado, as estruturas de opressão contra o negro permaneceram, a percepção construída contra o índio seguiu seu intento. Para muitos, tanto o índio quanto o negro deveriam assimilar o modelo europeu de cultura e religião.

Três casas e um rio não narra apenas o triste drama de um menino do interior que anseia estudar na cidade. O romance intenta desconstruir a supremacia européia em um período pós-colonial, ao apresentar em sua narrativa, os elementos oriundos da

cultura negra, ou mesmo os traços marcantes dos hábitos indígenas. Em outras palavras, o autor expõe os elementos que marcam a identidade cultural brasileira.

O narrador de *Três casas e um rio*, por vezes, atribui vozes aos diferentes narradores que surgem na obra. Dona Amélia, por exemplo, por meio dos relatos de memória, apresenta as práticas culturais de seu espaço. Lucíola, por outro lado, narra a Alfredo, memórias do que fora a Amazônia no final da bela época. Outras personagens narram histórias do imaginário social da região. O texto enfatiza, assim, a *narrativa de uma nação*, ou seja, o narrar peculiar de um povo, que vive das tradições orais, participa das manifestações populares e sente as conseqüências da queda do período do fausto da borracha.

O sentido da expressão, *narrativa de uma nação*, tem por base os pressupostos teóricos apresentados por Homi Bhabha (1998, p.198), em seu texto intitulado *DissemiNação*. Para o autor, narrar a história de uma nação vai além do historicismo tradicional, que seleciona símbolos gerais para significar uma nação, ou narra sua história a partir dos que detêm o poder.

Homi Bhabha, a partir de sua própria história de exílio, revela que cada comunidade traz em si a memória de sua nação. Exemplifica isto, a partir de pessoas exiladas, que, mesmo após a eliminação do espaço geográfico de seu país de origem, conseguiam reconstituir sua nação. Geralmente faziam isto em encontros casuais no país estrangeiro, em guetos ou em cafés. Essas pessoas reconstituíam seu país por meio da narrativa. Eis um excerto em que o autor evidencia essa necessidade do deslocamento do historicismo tradicional em prol da estratégia narrativa da nação.

Minha ênfase na dimensão temporal na inscrição dessas entidades políticas (...) serve para deslocar o historicismo que tem dominado as discussões da nação como uma força cultural. A equivalência linear entre evento e idéia, que o historicismo propõe, geralmente dá significado a um povo, uma nação ou uma cultura nacional enquanto categoria sociológica empírica ou

entidade cultural holística. No entanto, a força narrativa e psicológica que a nacionalidade apresenta na produção cultural e na projeção política é o efeito da ambivalência da 'nação' como estratégia narrativa (BHABHA, 1998, p.199-200).

O que é interessante na proposta do autor é a possibilidade de ler os fragmentos trazidos na narrativa de um povo. Observar o processo no qual esta ou aquela narrativa foi construída, e assim perceber as marcas históricas vivenciadas pelos indivíduos que formam ou formaram uma nação. Corroborando a proposta do autor, não pretendemos compreender a constituição da nação enquanto 'nacionalismo', mas pensá-la a partir de sua localidade, e, desse modo, escrever sobre a nação ocidental como uma "forma obscura e ubíqua de viver a localidade da cultura" (BHABHA, 1998, p.199).

A literatura dalcidiana traz a narrativa da memória dos que viveram no tempo e espaço amazônicos, pós-período áureo da borracha. A ficção de *Três casas e um rio* reconstitui, por meio da voz de seus moradores, marcas que dificilmente foram ouvidas pelo historicismo tradicional. Entre essas narrativas individuais que formam o romance e que são, também, a narrativa de uma coletividade, estão as histórias da reminiscência afro-descendente de D. Amélia, do trabalho incessante do seringueiro, em meio à mata fechada, almejando melhores condições de vida (narrativa da vida do padrinho de Sebastião, tio de Alfredo), e, entre outras, podemos citar ainda a história da fazenda Marinatambalo, que ficou arruinada após a queda da borracha, e que simboliza outros espaços derruídos durante esse mesmo período.

O contar a história do indivíduo a partir de sua localidade vem ao encontro do conceito de consciência nacional ou alegoria nacional de Frederic Jameson, citado por Homi Bhabha:

Frederic Jameson invoca algo semelhante em seu conceito de 'consciência situacional' ou 'alegoria nacional', 'em que o contar da história individual e a experiência individual não pode deixar de, por fim, envolver todo o árduo contar da própria coletividade' (BHABHA, 1998, p.200).

É a partir da narrativa de vida ou do “contar da história individual”, que é possível refletir em torno das identidades que se formam em meio a esse processo de diáspora, relatado por Homi Bhabha, ou observadas a partir da constituição de identidades híbridas, resultantes do processo de descolonização.

Tais mudanças históricas resultaram em um indivíduo deslocado, descentrado de seu grupo, com a necessidade de narrar sempre, para conhecer a identidade do outro e de si. O negro, o índio e o branco conviveram no mesmo espaço-nação, onde ocorreu a troca de códigos culturais vividos pelos diferentes grupos; o resultado desse processo, revela a formação de um homem híbrido. Entretanto, essa hibridez é vista de modo preconceituoso e esse homem, é um ser que se sente descentrado, ou seja, deslocado nesse processo.

2.2 IDENTIDADE E O JOGO DE OPOSIÇÕES.

No século XXI, o avanço nas discussões sobre identidade tem sido ampliado ainda mais, haja vista que o processo de globalização e o descentramento de grupos culturais e étnicos têm-se evidenciado cada vez mais, refletindo-se na concepção de sujeito moderno. A esse respeito, Stuart Hall (2005, p.9), problematiza que o sujeito está deslocado, descentrado, sofreu uma perda da consciência de si em oposição ao outro. Essa perda de sentido de si estável é chamada, algumas vezes, de deslocamento dos indivíduos, tanto de seu lugar no mundo social e cultural quanto de si mesmo – constitui ‘uma crise de identidade’ para o indivíduo.

Afinal, será que é a crise que faz com que estudemos a identidade, ou será que ao estudar a identidade é que se descobre uma crise? Na narrativa que ora estudamos, o menino Alfredo questiona sua identidade, está envolvido em uma crise; ao refletir

sobre sua identidade, percebe-se como um ser “esquisito”. Somente foi possível levantarmos uma preocupação sobre a identidade de Alfredo porque o narrador evidenciou essa crise do protagonista.

Para que possamos nos aproximar um pouco mais do que significa identidade, optamos por trazer o conceito apresentado por Zilá Bernd:

A identidade é um conceito que não pode afastar-se do de alteridade: a identidade que nega o outro, permanece no mesmo. Excluir o outro leva à visão especular que é redutora: é impossível conceber o ser fora das relações que o ligam ao outro. BENRD, 1992, p.15).

Percebemos, pois, que a identidade é sempre relacional. Ela está em constante “jogo”, em constante processo de dependência em relação ao outro. Pensar em identidade, é pensar o ser em si e o ser no outro, é pensar a constituição do eu e do outro. Sem esse processo não se pode iniciar a reflexão em torno da identidade de um sujeito.

Desse modo, verificamos o ser, identificado dentro de um processo de oposição, é marcado pela diferença. Diante disso, é importante dizer que pensar que a constituição da identidade significa, também, verificar o jogo de oposições como base no processo de articulação para a formação do sujeito. Segundo Stuart Hall:

A identificação é, pois, um processo de articulação, uma suturação, uma sobredeterminação e não uma subsunção (...) como todas as práticas de significação ela está sujeita ao ‘jogo’ da *différance*. Ela obedece à lógica do *mais-que-um*. Uma vez que, como num processo, a identificação opera por meio da *différance*, ela envolve em trabalho discursivo, o fechamento e a marcação de fronteiras simbólicas, a produção de ‘efeitos de fronteiras’. Para consolidar o processo, ela requer aquilo que é deixado de fora – o exterior que a constitui. (HALL, 2000, p.106).

Permanentemente a identidade está em um jogo que se quer denominar aqui como o jogo da diferença. Infelizmente, esse processo de diferença não coloca as

oposições no mesmo patamar, em igualdade, mas aponta para que um dos termos se sobressaia ao outro, receba um valor maior que o do outro.

Segundo Kathryn Woodward “a identidade é marcada pela diferença, mas parece que algumas diferenças – neste caso entre grupos étnicos – são vistas como mais importantes que outras, especialmente em lugares particulares e em momentos particulares.” (2000, p.11).

Neste caso, basta lembrarmos que, mesmo sendo D. Amélia esposa do Major Alberto, Intendente Municipal de Cachoeira do Arari, a sociedade não permite que ela ocupe o lugar que lhe é destinado, por ser “negra e cozinheira”, expressão recorrente no romance.

A relação entre uma mulher negra e um homem branco não é aceita pela sociedade, por se pensar na identidade como algo fixo, puro ou fechado em um conceito único. O que parece ser “anormal” ou diferente é considerado impuro, estranho ou esquisito.

2.3 HIBRIDISMO CULTURAL

O protagonista de *Três casas e um rio* sofre as conseqüências dessa negação, pois não é nem branco, nem negro. Nascido de mãe negra e pai branco, Alfredo percebe como esquisita essa situação. A nosso ver, Alfredo é um ser híbrido, fruto, não apenas de pólos culturais diversos, mas da experiência de viver em um espaço fronteiro.

O termo “híbrido” significa mistura, mescla realizada a partir de elementos dicotômicos; logo, por não ter um conceito claro sobre o que é, o termo também remete ao sentido de impureza.

Nos séculos XIX e XX, o termo adquire diferentes conotações, primeiramente vinculado à botânica, passa a seguir a ser usado em alguns experimentos de raças entre animais. Peter Burke apresenta alguns desses aspectos, ao conceituar Hibridismo:

A metáfora botânica ou racial mais vívida de “hibridismo” ou “hibridização” (em francês métissage, em português mestiçagem, em espanhol mestizaje, em italiano literatura mista, em inglês hybridity ou hybridization), foi especialmente popular nos séculos XIX e XX, tendo surgido a partir de expressões insultuosas como “vira-latas” ou “bastardo” e dado origem a sinônimos como “fecundação-cruzada” (BURK, 2002, p.52).

Outros termos vêm sendo agregados ao conceito híbrido, tais como irregular ou anormal. Podemos acrescentar, também, o “esquisito”, já que o narrador focaliza Alfredo a refletir sobre sua identidade, utilizando este termo. Quando de duas classes ou gêneros diferentes se forma uma terceira, logo também, esse terceiro plano é chamado de híbrido.

Acreditamos, pois, que o termo “híbrido” traz a tendência para pensarmos a identidade como um processo que se constrói a partir das diferenças culturais, enfatizando a importância do heterogêneo no processo de hibridação.

No próximo capítulo, problematizaremos o processo de formação da identidade de Alfredo. Seguiremos os rastros de sua formação cultural, tentando percebê-lo, diante de diferentes classificações teóricas, mas sempre tentando compreendê-lo como sujeito presente em um espaço lacunar, ou enquanto um ser que busca permanentemente romper fronteiras.

CAPÍTULO III

ALFREDO: ENTRE O HÍBRIDO E O “ESQUISITO”, UMA IDENTIDADE

LACUNAR.

Alfredo, personagem que tece o fio narrativo em nove das dez obras que compõem o ciclo Extremo Norte, traz em si marcas de uma identidade que se esfacela em um espaço lacunar, no vazio, na ausência de um significado único. Não há nenhuma certeza em sua identidade, o que há são apenas buscas, longos percursos por entre rastros que se apresentam e se esfacelam diante dos olhos do leitor.

O que sabemos, inicialmente, é que o protagonista, em diferentes momentos da obra, considera suas relações com pai ou mãe, e mesmo com o espaço, como algo “esquisito”, ou “estranho”, termos que aparecem nas duas obras iniciais do ciclo, mas é reforçada na obra em estudo, *Três casas e um rio*.

Para seguir esses percursos que marcam a construção da identidade de Alfredo em *Três casas e um rio*, este capítulo está dividido em três momentos. Primeiramente, serão analisados alguns traços relevantes das marcas que fazem Alfredo perceber-se enquanto um ser “esquisito”, híbrido ou mesmo “o estranho” (unheimlich), conceito advindo da teoria freudiana.(1976). Em seguida, serão observados os percursos vividos

por D. Amélia e Major Alberto, por último a relação de Alfredo com ambos, a partir da diferença cultural.

3.1 ALFREDO, ESSE “ESQUISITO”.

Na primeira obra, *Chove nos Campos de Cachoeira*, pode-se dizer que já se evidenciam algumas marcas que chamam a atenção do leitor para o modo como Alfredo se percebia diante do mundo. No início do romance, após suas longas caminhadas pelos “campos queimados” de Cachoeira do Arari, a personagem parou próximo ao Chalé, e ali deixou emergir seus conflitos internos, entre os quais a reflexão sobre sua própria condição, como acena o narrador nesta passagem:

[...] achava esquisito que seu pai fosse branco e sua mãe, preta. Envergonhava-se por ter de achar **esquisito** (grifo nosso). Mas podia a vila toda caçar deles dois se saíssem juntos. Causava-lhe vergonha, vexames, não sabia que mistura de sentimentos e faz-de-conta. Porque sua mãe não nascera mais clara? E logo sentia remorso de ter feito a si mesmo tal pergunta. (JURANDIR, 1970, p.22-23)

Nessa passagem, o termo “esquisito” surge com uma carga semântica importante, pois se aproxima da estranheza de não se identificar com D. Amélia nem com Major Alberto; um não termo, uma lacuna, ou a ausência-presença de múltiplos significados, um prisma de elementos que se exibem, se anulam. O termo também pode remeter-se à diferença, de Alfredo não estar em nenhum dos territórios, perfazendo aquilo que Silviano Santiago denomina de *entre-lugar*.

Esse espaço fronteiro expõe o protagonista em um tempo do vir a ser, em um plano transitório. Essa propriedade de mover-se no *entre-lugar* foi concedida ao ser híbrido, que inaugura, na América Latina a possibilidade de ocupar dois, ou mais, planos diferenciados. A concepção de homem, enquanto ser centrado, marcadamente

iluminista desaloja-se aos poucos na modernidade, o sujeito híbrido, com uma identidade móvel surge.

Em diferentes momentos, o narrador focaliza Alfredo em sua introspecção, tentando compreender a aproximação dos pais. Vê-se que ele incomodava-se com a união entre um homem branco e uma mulher negra, não apenas por questionar tal fato, mas por, de certo modo, “estranhar” a própria mãe, por ser negra. Por isso, pensava nessa diferenciação entre ambos, para, logo em seguida, arrepender-se do que questionara, pois aquele “contraste entre o negro e o branco tinha uma recomendação para o destino de Alfredo. Era um mistério – como se conheceram, como foi, que foi feito para viverem juntos? – que se tornava subitamente maior o seu desespero de ser cedo um homem e dar muitos vestidos à mãe”. (JURANDIR, 1994, p.96).

Na citação, não pode ser negligenciado um fato evidente que se agiganta, sobretudo no primeiro romance de Dalcídio Jurandir. Alfredo vive um dilema diante da diferença de cor de sua mãe, mas ao mesmo tempo sonha em ser “um homem e dar muitos vestidos à mãe”.

Entretanto, o conflito desenvolvido no interior de Alfredo incomoda-o mais por saber que ele próprio era o “resultado” dessa união, do que propriamente a cor diferenciada dos pais. Desse modo, perturba-o saber como se apresentar. Quem era, afinal? Qual sua cor? Qual sua identidade?

Verifica-se, a partir de então, que a crise de identidade de Alfredo está ligada a essa problemática de não se reconhecer, pois “não queria ser moreno, mas se ofendia quando o chamavam de branco”, e, também, pela diferença social e cultural dos pais.

Como foi dito antes, se por um lado, D. Amélia está ligada às tradições populares, participa das manifestações carnavalescas e das apresentações de boi-bumbá, por outro lado, Major Alberto se liga à erudição pois cultivava em sua casa duas

estantes cheias de livros e um retrato do positivista Auguste Comte na parede. Diferente de D. Amélia, Major Alberto decora textos poéticos de Gonçalves Dias, Olavo Bilac e Castro Alves, além do discurso de Nabuco e Antonio Candido.

Devido à apresentação da personagem Amélia ligada às tradições populares, percebe-se que o romance é marcado pela presença da cultura popular, representada por aquelas manifestações; é, ainda, marcado por narrativas populares narradas a Alfredo pela mãe e por outros de sua convivência: Sebastião, o tio; Lucíola, moça desejosa por querer ser mãe do menino, além de outros contadores.

Diante desse contexto, verifica-se que Alfredo vive em um espaço dicotômico, no qual sua identidade é formada pela cultura tradicional da mãe negra e pela cultura erudita do pai. Surge, devido a esse dualismo, a idéia inicial de concebê-lo como *sujeito pós-moderno*, pois segundo Hall, este sujeito é entendido como alguém que não tem uma “identidade fixa, essencial ou permanente”, ou seja, um ser possuidor de uma identidade móvel (HALL, 2003, p.12-13).

Ao empregarmos o nome sujeito pós-moderno a Alfredo, causa-nos um certo estranhamento, pois como o romance foi escrito contextualizando uma época que ainda anuncia a modernidade na Amazônia, os nomes que surgem atrelados ao pós parecem romper cedo demais e de modo inadequado. Entretanto, ao verificarmos as concepções de identidade cultural proposta por S. Hall, é difícil não conceber que a identidade de Alfredo apareça configurada pelos aspectos norteadores da pós-modernidade.

São três as concepções de identidade apresentada por Stuart Hall. A primeira é a do sujeito Iluminista, esta se baseava na concepção de um indivíduo uno, fechado, centralizado em um “núcleo interior”, que mesmo diante do tempo e espaço diferenciados, permanecia o mesmo, estável, fixo em suas ações, não mudava com o passar dos anos.

Já o sujeito sociológico afasta-se desse caráter individualista que envolvia o sujeito iluminista, a identidade daquele era formada pela interação social, e não pelo isolamento como se apresenta a identidade deste. O sujeito sociológico usava a identidade na relação como os valores sócio-políticos e culturais da sociedade que o cercava. Desse modo, segundo o autor:

A noção de sujeito sociológico refletia a crescente complexidade do mundo moderno e a consciência de que este núcleo interior do sujeito não era autônomo e auto-suficiente, mas era formado na relação com 'outras pessoas importantes para ele'. (HALL, 2005, p.11)

A última concepção de identidade é a de sujeito pós-moderno. De acordo com o estudioso, as “velhas” concepções de identidades culturais entraram em declínio. O indivíduo moderno, que até então era concebido como ser unificado, perdeu-se.

O que há na modernidade, na verdade, é um sujeito fragmentado, deslocado. Não possui, pois, uma identidade fixa, ela é passível de mudança a todo momento, principalmente por estar expostas a sistemas culturais diferenciados. É utópica a imagem de um sujeito plenamente unificado, visto que “o sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um ‘eu’ coerente”. (HALL, 2005, p.13)

Nessa perspectiva, a identidade torna-se uma verdadeira “celebração móvel”. Essa imagem de sujeito deslocado, marcado por uma identidade móvel, corrobora com a leitura que fazemos sobre o protagonista de *Três casas e um rio*. Mas Alfredo será “lido” diante dessas várias possibilidades de marcas de identidade, sem fechar em alguma de modo específico.

Outra possibilidade seria conceber a construção da identidade de Alfredo como um processo de transgressão de elementos dicotômicos (civilização/barbárie, deus/homem, essência/aparência, estilo elevado, estilo baixo, racional/irracional,

branco/preto), visto que, pela necessidade de “transpor essas barreiras é que do homem dicotômico vem o homem híbrido”. (SCHÜLER, 1995, p.11)

A reflexão que Alfredo realiza sobre si mesmo, considerando-se como um ser “esquisito”, pode nos reportar, também, a um outro termo, o híbrido. Ambos os termos parecem dialogar, já que indicam, em seu sentido, o estranho, a mescla, o misto.

Ao seguir os passos da formação desse protagonista, acredita-se que ele passa pelo processo de *hibridização*, termo este mais apropriado “quando queremos abarcar diversas mesclas inter culturais” (BERND, 1998, p.17), em que elementos diversos se articulam e originam esse sujeito formado por diferenças culturais. O vínculo de Dona Amélia com a cultura popular e o culto de Major Alberto à erudição podem formar, a nosso ver, essa identidade “móvel” relacionada aos sistemas culturais que “rodeiam” a trajetória de Alfredo.

A estudiosa Zilá Bernd (2004, p. 99) explica que o termo ‘híbrido’, do grego *hybris*, cuja etimologia remete a ‘ultraje’, corresponde a uma miscigenação ou mistura que violava as leis naturais. Para os gregos, o termo corresponde a desmedida, ao ultrapassar das fronteiras, ato que exigia imediata punição (BERND, 2004, p.99).

O que é interessante para nós é que o termo híbrido é utilizado com bastante freqüência quando queremos identificar possíveis misturas de elementos que surgem na contemporaneidade. Esse termo, segundo Zilá Bernd, é mais freqüentemente utilizado pelos estudiosos da pós-modernidade.

De certo modo, podemos dizer que o uso desse termo é recente, visto que se privilegiou durante muito tempo os termos mestiçagem ou sincretismo. Ao último foi dado um caráter de religiosidade, uma vez que se refere à mistura de diferentes credos religiosos.

Nessa medida, o conceito de mestiçagem pode servir de camuflagem à manutenção de uma identidade calcada na homogeneidade, preocupada em integrar os grupos marginalizados, mas sempre de acordo com as concepções dominantes da nação. (BERND, 2004, p.100)

O termo mestiçagem foi usado com bastante ênfase por alguns intelectuais brasileiros, ao discutirem a formação do nosso povo. Gilberto Freire, em *Casa Grande e Senzala*, apresenta elementos próprios das “três raças”, faz um estudo detalhado de cada uma, apresenta seus costumes, danças, credos, valores. Entretanto, a “raça” branca parece priorizada pelo autor, que concorda com a mistura, desde que os valores brancos prevaleçam.

Como dissemos anteriormente, os estudiosos da pós-modernidade preferem utilizar o termo hibridação, que “seria a expressão mais apropriada quando queremos abarcar diversas mesclas interculturais” (BERND, 2004, p.100). Além do termo não se fechar, a discussão “traz em si, uma conotação mais ampla, ou seja, volta-se, também, ao respeito à alteridade e às diferenças culturais”, tendo, é claro, o cuidado em não repetir com a utilização do conceito de hibridismo, o que ocorreu na história com o de mestiçagem.

3.2 ALFREDO, HENRIQUE E ANDREZA.

Alfredo sente-se como um ser “estranho”, sem uma definição própria, em sua relação com os meninos da vila. Percebe que sua identidade se diferencia da dos outros meninos. Por ser filho de um Major, pelo fato de morar em um chalé, por ter uma

alimentação mais adequada e uma educação diferenciada, foi considerado como menino branco, por Henrique.

Ainda ontem viu Henrique balar um passarinho que caiu na calçada da casa do Coronel Bernado. Henrique riu, e apanhou o pobre morto e disse.

Vou te comê de espeto.

Se como então um passarinho desse?

(...)

O que tu perde. És um branco...

Tua boca é doce pra dizer isso...que sou um branco, Tu não vês minha cor? Alfredo não queria ser moreno mas se ofendia quando o chamavam de branco. Achava uma caçoada de moleque. (JURANDIR, 1997, p.19)

Quando Henrique afirma: “És um branco...”, não se refere apenas à cor de Alfredo, mas aos seus costumes, resultantes de uma pequena diferença de classe entre ambos. Embora, às vezes faltasse comida no chalé, isso ficava abafado pela família, e, aos olhos dos moradores do entorno, ali morava uma família de posses.

Após descrever o olhar de ódio de Alfredo sobre Henrique, a vontade de cuspir no rosto do colega, o narrador comenta que Henrique não falava isso para ofender Alfredo, pois “para ele era tão natural que Alfredo parecesse branco. Não mora em um chalé de madeira, assoalhado e alto? Era filho do Major Alberto, tinha sapatos. Não comia passarinho balado.” (JURANDIR, 1997, p.19)

Em relação às crianças da rua de baixo, Alfredo sentia que estava em uma posição superior, mas diante da dificuldade de conseguir dinheiro para sua viagem, reconhecia que pertencia a uma família com poucos recursos, apesar da posição do pai.

Alfredo não gostava de ser chamado de “branco”, para não ser excluído das brincadeiras das crianças mais humildes. Entretanto, gostava de manter a aparência dessa posição diferenciada. Isso pode ser exemplificado a partir de um episódio em que Major Alberto ficara temporariamente desempregado. As crianças, da rua de baixo, como de costume, continuaram pedindo ajuda em sua casa, Alfredo tentou, ao máximo, esconder aquela situação.

Pois, naquelas semanas o chalé passara por grandes dificuldades que Alfredo tratava de esconder sempre aos olhos dos moleques, quando estes vinham pedir comida. Preferia ser mal com eles dizer que sua mãe não queria dar mais nada, a dizer que não havia farinha no chalé. Escondia essa situação a Andreza sempre de olho vivo em tudo. Explicava a esta que o café com bolacha na hora do jantar era desejo de seu pai, de todos no chalé, não por falta de comida.” (JURANDIR, 1994, p.152).

Alfredo era desajeitado, tímido em diferentes ocasiões; provavelmente pela dificuldade de aceitar sua realidade, ou por um amadurecimento tardio, ele se distrai brincando com um caroço de tucumã, elemento importante na composição da personagem.

O carocinho de tucumã acompanha a trajetória de Alfredo desde a primeira obra do ciclo. Surge logo nas primeiras páginas de *Chove nos campos de cachoeira*, em um dos excertos mais lidos da obra: “Voltou muito cansado, os campos o levava para longe, aquele caroço também o levava”. Alfredo escolheu, muito bem escolhido, entre muitos, o caroço-fantasia, aquele elemento mágico que suavizaria sua dor nos momentos em que a realidade se desnudava diante dele.

A professora Rosa Assis faz referência ao caroço de tucumã como uma espécie de “meio mágico, ou meio mítico” proveniente da mata marajoara. Para a autora é variada a nomenclatura que o caroço recebe ao longo do ciclo (carocinho, bolinha), mas sendo chamado desta ou daquela forma, recebe carinhosamente a função de ser “talismã”, ou mesmo, “varinha de condão”:

Com efeito as coisas começam a acontecer já na primeira página, na primeira linha do Chove, graças ao poder mágico do carocinho que aí faz sua aparição e continuará aparecendo e interferindo por toda a narrativa, tornando-se desde aí para Alfredo (...) – o seu singelo talismã (tucumã) ou a sua tosca varinha de condão, conforme se lê no próprio texto do romance, sempre pronta e apta a levá-lo onde quer que o empurrem os seus sonhos e anseios, desejos e fantasias, imaginações ou devaneios. (ASSIS, 2004, p. 24).

Andreza, menina pobre da rua de baixo, sempre freqüentava o chalé, aproximou-se aos poucos até conseguir “entrar” na vida de Alfredo. Astuta ela conseguia, vez por outra, levar Alfredo por caminhos ainda não percorridos por ele, mesmo em um espaço

imaginário tão pequeno como a citada cidade de Cachoeira. Ela, pode-se dizer, será responsável também pelo afastamento gradual do menino em relação ao caroço de tucumã.

Se por um lado ela traz alegria da infância em Cachoeira, mostra a Alfredo sempre novos caminhos, novas brincadeiras, novas histórias de imaginação, que ela criava para ele. Por outro, traz a melancolia de um adulto. Isso é percebido ao relatar seus conflitos, marcados pela dor de ter perdido de modo trágico o pai e o avô. Talvez por participar fielmente do jogo de imaginação do menino, tornava-se o próprio caroço.

Em determinado episódio, após longas caminhadas pelos campos marajoaras, Andreza e Alfredo paravam; ela inventava um baile, com os mais diversos tipos de comida e bebidas. Várias pessoas reunidas, e ela bem bonita com um vestido azul, um laço de fita no cabelo, um buquê de jasmims no peito.

O inusitado, no baile, era a possibilidade de criar um ambiente sem hierarquia social, e ressignificado a partir da mistura homogênea de pessoas de cores diferenciadas.

Está vendo aquela moça ali na janela? Sou eu, vestidinha de azul (...). Pronto um moço vai me tirar (...). Olha, olha, o Custódio dançando... Agora é branco, é preto, é toda gente se misturando na dança... Só Alfredo, coitadinho, está em cima da porteira, serenando.(...) (JURANDIR, 1994, p.178).

Andreza teria que voltar para a casa do tio naquela noite, depois do passeio, dormir em um pardieiro. Distanciava seu retorno para a casa, por meio da imaginação distanciava-se um pouco da realidade sofrida, da lembrança da morte do pai, e de ter visto o irmão sendo assassinado na sua frente. Mesmo daquela situação arranja forças para brincar e fazer com que Alfredo viajasse também por meio da imaginação. “Por fim, descrito o baile. Andreza ficou inerte ao pé do menino. Fatigada, perdia o medo do regresso. (...). Alfredo, não reagia, um pouco embalado pela imaginação da menina.” (JURANDIR, 1994, p. 178).

A possibilidade de mistura de brancos e negros (“agora é preto, é branco, é toda gente se misturando na dança...”) era também o sonho de Alfredo. Quando estava sozinho e para fugir de alguns dramas vividos por ele no chalé, buscava seu caroço de tucumã. Um carocinho escolhido, entre muitos, em um tanque próximo ao chalé.

Fugindo daquelas situações que se multiplicavam no chalé, e como se buscasse o ímpeto da fuga, Alfredo recolhia-se ao jogo do faz de conta tão pegado à infância. Era necessário aquele carocinho na palma da mão, subindo e descendo de onde, magicamente, desenrolava a vida que queria. (JURANDIR, 1994, p. 146).

O caroço de tucumã faz parte de uma lenda indígena, a lenda da criação da noite. A lenda “Tucumã – o surgimento da noite” narra a história do surgimento da noite a partir do caroço de tucumã: “No início não existia noite. Esta pertencia a uma enorme serpente, que a mantinha no fundo das águas. Quando a filha da cobra grande se casou exigiu que viesse a noite sem a qual não poderia se deitar.” (ANDRADE & SILVA, 1999, p.19).⁶

Alfredo traz, também, a noite para o chalé, ao voltar de suas caminhadas pelos campos queimados do Marajó.

Alfredo estava cansado, mas cansado ainda porque perdera o caroço de tucumã no princípio dos campos queimados. O caroço saltara da mão e se escondeu num buraco de terra. Então não podia compreender, nem mesmo fazia grande esforço para isso, porque era que voltava mais fatigado, como que trazendo nos ombros a própria noite para o chalé. (JURANDIR, 1997, p.15)

Notamos que, ao brincar com o caroço de tucumã, um coco pequeno, Alfredo consegue por alguns momentos trazer a “noite”, aqui metaforizada como a possibilidade de conviver no chalé, o dia e a noite, o claro e escuro, o branco e o negro.

Alfredo aos poucos assimila a diferença cultural paterno-materna, mas passará por diferentes processos de elaboração de conflitos internos. A mãe, ao sair com

⁶ Entretanto, os índios que foram buscar o caroço de tucumã não resistiram à curiosidade e resolveram abrir para ver o que tinha dentro. Ao abrirem o pretume da noite rapidamente foi invadindo o ar, ao perceber o que havia ocorrido a filha da cobra, contou a noite, dividindo ao meio o claro e o escuro, o dia e a noite.

Alfredo em noite de festa na região apresenta para ele os principais símbolos de sua cultura. A educação erudita do pai será trabalhada no menino de modo lento, pois Major Alberto, como veremos a seguir, pouco conversa com o filho, educa-o pelo exemplo de sujeito leitor e pesquisador.

Para que consiga aceitar a si, e sua realidade, presencia na estrada rumo para Marinatambalo a morte de um tucumanzeiro, que é simbólica diante do processo de ver a si enquanto sujeito híbrido e guardião de saberes diferenciados.

Passa por esse processo ao cruzar a fronteira rumo a Marinatambalo. Na verdade, precisa por alguns momentos estar sozinho e distanciado do chalé, para poder reconhecer a si em sua diferença com o outro ou outros, ou mesmo, poder suportar a dor de sua realidade: a mãe bêbada, o pai indiferente, a irmã morta, a viagem sempre adiada.

Alfredo vivencia a experiência da individuação, da morte, do encontro com a dor, com sofrimento. Ao nosso ver tudo isso tem uma finalidade: a aceitação de alguns conflitos. Lucíola será, nesse processo, fantasma acompanha o menino na ida, Edmundo, o fantasma que o acompanha na volta para casa.

CAPÍTULO IV

DONA AMÉLIA & MAJOR ALBERTO: HIBRIDISMO CULTURAL.

4.1 - D.AMÉLIA: GUARDIÃ DE SABERES DA CULTURA POPULAR.

Dona Amélia nasceu em Muaná, na ilha do Marajó, um lugar profundamente marcado pela experiência da escravidão, cuja população negra se manteve como uma presença constante no arquipélago. Amélia recebeu influências africanas que vão muito além de sua tonalidade de pele. Como veremos mais à frente, revela-se como uma verdadeira guardiã de saberes que seus ancestrais africanos lhe transmitiram. Sua descendência está diretamente ligada à comunidade escravizada que sobreviveu no mundo pós-colonial. Seus parentes eram negros e os avós, antigos escravos, possivelmente refugiados no Marajó como estratégia de fuga contra a escravidão. O narrador pouco menciona sobre sua vida na cidade natal, deixa apenas escapar que ela retirou seringa e teceu redes para sobreviver.

Conhecera o Major em um carnaval, em Muaná, após este ter se tornado viúvo. Ela estava solteira, embora já tivesse sido mãe de uma criança que morrera afogada. Um único encontro entre os dois fez o Major convidá-la para viver com ele:

- Que carnaval aquele... Foi o último...
O último de sua vida solta, porque semanas depois, major Alberto detinha-se, chamava-a para convidá-la a vir em sua companhia. Ficaram bem no meio de quatro palmeiras. Alguns riscos de sombra desciam das palmas ariscas do vento. Ela mais alta um pouco, o rosto luzindo de uma seiva escura. Ele, 46 anos, a cabeça sólida no trono de raízes patriarcais. Sob o vento, as palmeiras faziam um fino, leve balanço nupcial (JURANDIR, 1994, p.106).

Entretanto a união dos dois não foi vista com bons olhos pelos moradores da região. Iniciam-se, então, alguns dramas vividos por D.Amélia, entre os quais, o de ser vítima do racismo, freqüentemente demonstrado pelos moradores de Cachoeira do Arari, onde o casal passou a residir. “As vizinhas ficavam estimando aquela pessoa de sua pura igualha, preta além de tudo, que vivia com um Major, um homem de representação” (JURANDIR, 1994, p.48).

D. Amélia, por sua vez, não repudiava os valores de sua cultura, muito pelo contrário, reafirma-os com convicção, tal como será demonstrado mais à frente. Não estava preocupada em enquadrar-se nos padrões propostos pela sociedade. Não freqüentava os bailes, ao lado ao Major Alberto, alegava que não gostava de participar. Este fato será comentado pela menina Andreza, colega de Alfredo, em uma de suas visitas ao chalé.

Eu por minha parte tomo conta da Mariinha. A senhora D.Amelinha, bem que podia ir. Nunca vai em parte alguma. Eu acho que a senhora não vai nos bailes, não vai nessas festas da “alta” porque a senhora não quer. Eu não estranho que a senhora seja dessa cor. Quando eu for moça vou fazer um baile para a senhora. Para a senhora ir. A senhora ia de braço dado com o Major Alberto. Dançavam. Que par, hein, d. Amelinhas? (JURANDIR, 1994, p.185).

Após esse comentário de Andreza, Alfredo olhou-a de alto a baixo, esteve “na eminência de atacá-la”, a menina calou-se. Ele não queria que tocassem nesse assunto; incomodava-o saber que sua mãe, mesmo ocupando uma posição privilegiada ao lado do pai, não tinha o prestígio social merecido socialmente, por ser negra. Talvez por isso, em diferentes momentos da narrativa, Alfredo desejou que a mãe fosse menos escura, envergonhava-se por que desejava isso ainda “embora já sem o ardor dos velhos tempos, que a mãe nascesse menos preta” (JURANDIR, 1994, p. 98).

Recorrendo ao contexto narrativo dalcidiano, essa preocupação, assimilada por Alfredo, era resultado de uma recorrência de comentários anteriores. Todos no chalé já tinham ouvido comentários maliciosos sobre aquela união, principalmente, pelo fato de ter o Major Alberto trazido “aquela moça negra” para conviver com ele matrimonialmente, sem qualquer tipo de cerimônia. Como anota o narrador:

Causava-lhe despeito ou zombaria saber que a viuvez do secretário engordara nos pirões da cozinheira, sesteando nos braços da negra. D. Amélia fingia alheamento, mas atenta a tudo dela se falava, lisonjeava um pouco aquele mexerico em volta de sua pessoa, por força da posição do Major, (...) (JURANDIR, 1994, p.48).

O preconceito sofrido pela mulher negra na cidade também atravessa as barreiras de rio-estrada e chega ao interior. Desconstruir falas preconceituosas criadas pela vizinhança era uma luta constante para D. Amélia, pois os moradores da vila continuavam, sistematicamente, discriminando-a. Ela, uma mulher negra de origem humilde, não se enquadrava nos padrões preestabelecidos pelo modelo de família da elite local, o que incomodava a vizinhança, pois estava casada com o intendente municipal da cidade, e isso não era aceito com algo normal.

4.1.1 A noite de São Marçal.

Entretanto, a noite de São Marçal, narrada no capítulo II, será o momento em que Alfredo perceberá os valores culturais da mãe de um modo nunca antes notado, na festa conhecerá o negro Cazumbá, primo de D. Amélia, também guardião do saber africano. É um capítulo apoteótico das manifestações culturais de origem negra. Na ocasião, o menino ouve de Amélia relatos de carnavais e entrudos; assiste à apresentação do boi-bumbá; presencia o ritual de candomblé, além de redescobrir a mãe enquanto contadora de histórias; e, quase no encerramento do passeio de mãe e filho, presenciam a prática da capoeira.

O capítulo inicia-se com Amélia arrumando-se com rapidez para sair, perfuma-se com várias ervas, e o filho fica a sua frente observando-a. Alfredo não podia entender por que sua mãe o convidou para a rua, naquela noite de São Marçal⁷. Foi uma decisão repentina, ao voltar do banheiro, com os cabelos pingando, cheirosíssimos: “Descalça pelo quarto, com uns pés ligeiros de moça que se aprontasse para um

⁷ Durante o mês junino é comum que sejam construídas fogueiras para homenagear os santos do mês, entretanto o último santo a ser lembrado é São Marçal, dia 30 de junho, nessa noite queimam-se fogueiras feitas de paneiros de palha.

encontro imprevisto e proibido, pôs-se a enxugar os cabelos com impaciência, depois vestiu a saia nova e fez um penteado muito puxado para trás”. (JURANDIR,1994, p.98).

Em relação aos diversos elementos ritualizados e dinâmicos que compõem a cena, Marlí Furtado (2002, p.83) interpreta a elaboração imagética dessa passagem associada intimamente a um efeito sinestésico. “Assinalemos que, desde a abertura, quando se registra o cheiro desprendido dos cabelos de d.Amélia, é intensa neste capítulo a presença de sinestésias ligadas ao olfato: o capítulo batido de chuvas e lamas de verão”.

Sua mãe caminhou com ele para o trapiche, a fim de assistir à chegada do Boi Garantido, em Cachoeira. A chuva, iniciada antes da chegada do boi, fez com que Amélia e o filho caminhassem até a frente do presídio.

Novamente, nesta passagem é importante ressaltar, os efeitos sinestésicos experimentados pelas personagens. Para Marlí Furtado, o interessante é que “nesse chapinhar pelo lamaçal, na tentativa de acompanhar o cordão e a pantomima do boi-bumbá, e nessa mistura de cheiros, os sentidos das duas personagens centrais, Alfredo e d.Amélia, são tocados e atçam-lhes a recordação do vivido”. (FURTADO, 2002, p.8).

No local, enquanto esperavam a chuva passar, divagavam suas memórias do passado. Alfredo olhou para dentro de uma cela e reconheceu um negro que lhe cortara o cabelo. Lembrou da descrição de Rodolfo ao relatar como o preso matara a amante. D. Amélia, por sua vez, perdia sua memória em um “distante carnaval em Muaná, quando andava ainda solta, solta...” (JURANDIR,1994, p.105).

Por meio das divagações das personagens, o narrador aproveita para reconstituir aquele carnaval, que na concepção de D. Amélia fora o “derradeiro”.

4.1.2 - Memória de um carnaval derradeiro.

Damiano, negro e vendedor de açaí no Ver-o-peso, foi responsável pelo início do carnaval, em Muaná. Realizou vários carnavais em Cachoeira, mas D. Amélia recordava-se daquele que fora o último carnaval, em cujos preparativos, Damiano sentiu os primeiros “incômodos causados pela malária”. O brincante morreu em pouco tempo. Porém, mesmo com a notícia da morte de Damiano, os brincantes resolveram dar continuidade àquele carnaval:

Ela e seus amigos voltaram do enterro de Damiano dispostos a brincar, a arranjar máscara, a fazer do terreiro de siá Lúcia um campo de entrudo como nunca houve na vila. Damiano, no dia da morte, não havia dito que não deixassem de brincar? Por causa de mim, não, murmurou. (JURANDIR, 1994, p. 107).

Esmeralda, moça que fora apaixonada por Damiano, vai até a torre da igreja, começa a balançar o sino em sinal de respeito fúnebre. Faz isso de modo insistente, pois percebe que os brincantes continuariam o carnaval. Esmeralda considera falta de respeito “brincar” após a morte de um ente querido.

Nesse contexto, a morte recebe outra conotação. Tradicionalmente “chora-se o morto”, ou seja, o ambiente que se forma após a partida de uma pessoa amada é de luto e dor, mas os brincantes, mesmo diante da dor, continuaram a festa, comemoraram com o carnaval a morte de Damiano. Percebemos, pois, que a morte, para eles, recebeu outra significação, tornou-se festejo, “espetáculo”.

Acreditamos que as raízes africanas, tanto de D. Amélia, quanto de Damiano, justificam este fato. Notícias em jornais de época em alguns estados do Brasil revelam que a morte de escravos africanos, geralmente antigos reis, era comemorada com festa, barulhos e reunião de vários grupos africanos. Em *A morte é uma festa*, o autor José Reis exemplifica esse fato.

No Brasil, outros elementos entravam na reconstituição pelos escravos de suas tradições originais. Por exemplo, a escravidão não eliminou na comunidade africana daqui as hierarquias trazidas da África. Objeto de muita reverência, em vida, os fidalgos africanos no exílio brasileiro recebiam funerais de dignitários. Foi assim com o filho de um suposto rei da África. Durante o concorrido velório o morto foi cerimoniosamente visitado por delegações das várias nações africanas que compunham a população escrava carioca. Desde manhã cedo reinava um clima de festa, com dança e música tocada com instrumentos africanos acompanhados da palmas (REIS, 1991, p. 161).

Possível reflexo da tradição africana, experimentada pelos escravos residentes no Rio de Janeiro, surge em meio à tradição popular marajoara. Damiano era uma figura nobre para aqueles brincantes; ele foi o iniciador do carnaval em Muaná, dividia os entrudos, arrecadava o dinheiro, por isso a festa continuava, mesmo com sua morte, para os brincantes era, também, uma forma de homenageá-lo.

Note-se que Damiano era responsável por dividir o entrudo entre as mulheres. Além de ser representante de elementos da cultura negra, também favorecia a liberdade do brincar, uma vez que as moças, muitas vezes reprimidas socialmente, podiam ali participar.

A remissão a personagens femininos foi uma das características das festividades do entrudo. As restrições morais e sexuais impostas às mulheres faziam-na alvo privilegiado da ironia popular. As mulheres do povo, ocupando zonas limítrofes e ambíguas frente aos modelos femininos impostos pela sociedade branca-senhoria-dominante era um prato cheio para a desordem simbólica desses festejos. (ALBERTO FILHO, 247-248, 1999).

Damiano escolhia moças para agüentar o “entrudo”. Sobre o termo entrudo, o narrador apresenta uma significação: “o verdadeiro entrudo consistia em atirar lama no parceiro, empurrar o parceiro na vala, cobrir de tisna as amigas” (JURANDIR, 1994, p.107). D. Amélia fora escolhida para jogar o entrudo.

O cordão seguiu pelas ruas. “Levavam cuias de lama, cal, tisna, zarcão, só faltava farinha de trigo porque na padaria havia apenas meia saca pra uns diazinhos de pão” (JURANDIR, 1994, p. 109). O cortejo parou na frente da casa de siá Lúcia; ela e suas três filhas eram assíduas freqüentadoras dos carnavais que se realizavam no local.

Esperaram-na. Ela apareceu com um remédio na mão e a notícia de que suas três filhas morriam. Somente assim o cordão parou.

Jerônimo, então, fechou a sombrinha. Amélia tirou a máscara. Domingos Xavier guardou o trombone. O cordão se desmanchou ali mesmo, máscaras e cuias de entrudo jogadas ao chão. Amélia caminhava sozinha, adiante iam Osório e Estandico nos fraques, trazidos de Belém pelo finado Eusébio (...). Sob a onda de mosquitos que espalhavam a febre em Muaná, a tarde caiu. À noite, Amélia foi fazer quarto da primeira filha de siá Lúcia. Na terça-feira gorda, o pessoal do cordão “Alegres por toda a vida” acompanhava o enterro da terceira. (JURANDIR, 1994, p.110).

A chuva passara. D. Amélia começou a caminhar com o filho para o trapiche, onde o boi-bumbá se arrumava, encerrou suas lembranças daquele carnaval passado com o comentário de que naquela noite algo se repetiria: “- Vamos, meu filho. Esta noite é como aquele carnaval...Vamos” (JURANDIR,1994, p. 110).

A mãe de Alfredo lembrou que, morria Dionízio e teriam que, ainda naquela noite, ir ao seu velório.

4.1.3 - A encenação do boi-bumbá.

Dois bois se encontravam no trapiche, o boi Garantido e o Caprichoso. O boi Garantido era um boi pequeno, pertencia ao mestre Situba, trazia como novidade o uso de tambores, e, por isso, fora duramente criticado no início de sua apresentação. O Caprichoso era um boi local, pertencia ao Mestre Joaquim Cunha, dançava todo mês de junho, que ano todo ficava guardado na casa de Lucíola.

Durante a representação do Boi, Dona Amélia nota que o figurante que fazia o papel do Pai Francisco, no boi Garantido, é Cazumbá, um primo seu. Mostra o parente ao filho e Alfredo pode constatar que sua linhagem estava bastante ligada à negritude, por isso, o menino passa a refletir sobre aquela impressão:

Alfredo achou esquisito. Afinal pessoa de sua família pertencia também ao “Garantido”. Cazumbá era seu parente. Negro. Negro sem nenhum atenuante. Sua família perdia-se em fundas e insondáveis origens

negras. Dali vinha sua mãe e havia nisso talvez o segredo de seu domínio, de seus repentes, de suas extravagâncias(JURANDIR,1994, p.125).

Alfredo começou a verificar que havia um outro pólo diferenciado de cultura, que até aquele momento não conhecia, ao descobrir o tio negro, descobria também que a mãe pertence a um grupo cultural que se diferencia daquele da formação do pai. Reconhecia, naquele momento, que a cultura negra, discriminada durante um longo período histórico, deveria ser valorizada por ele, pois reconhecia que o lado familiar materno “perdia-se em fundas e insondáveis origens negras.”

O pai Francisco desempenhava um importante papel, na trama do boi-bumbá, pois a partir dele os conflitos se desenrolam. A trama do boi-bumbá narra que a mulher de Pai Francisco, Catirina, estava grávida, e certo dia, deseja saborear um pedaço da carne do boi da fazenda do próprio patrão. Para não negar o pedido da mulher, visto que o saber popular oral afirma que não se deve negar desejo de mulher grávida, Pai Francisco mata o boi de seu coronel e por isso será perseguido.“O pai Francisco quis sangrar o boi para matar, com um pedaço de carne o desejo de nhá Catirina, que estava prenhá”(JURANDIR, 1994, p.125)

Alfredo assiste à encenação e tece em seus pensamentos algumas indagações. Por meio do enredo do boi, ele percebe que pai Francisco era visto como um homem que contrariou uma norma – matou o boi do coronel – , percebe que por tal feito é perseguido pelos índios, a mando do coronel. “Afinal, refletiu Alfredo, Pai Francisco era tido como mau, por quê? Por se atrever a erguer a voz para o coronel?” (JURANDIR, 1994, p.125).

A reflexão de Alfredo faz com que descubra que aquele enredo simples do boi-bumbá, cheio de comicidade e brincadeira, possa marcar uma tentativa, por parte dos coronéis, de manter a opressão sobre as pessoas simples que moram nas fazendas. Assim, aquela representação podia possuir um propósito: o de reafirmar o

respeito à autoridade do coronel, mas por outro lado, podia, também, burlar criativamente as leis opressoras impostas pelos fazendeiros.

O estudioso Vicente Salles já apontara para esse caráter expressivo de luta contra a opressão social. Como veremos abaixo, quando o autor conceitua o episódio do boi-bumbá:

O boi-bumbá sempre foi um folguedo insólito e agressivo. Inclui episódios de crítica social (oposição senhor-escravo), satíricos (são satirizadas as instituições básicas do mandonismo europeu: religião, a medicina oficial etc., históricos (a imposição do batismo que simboliza a ‘integração’ ou incorporação do indígena à sociedade de modelo europeu; a instituição dos ‘diretórios’ pombalinos; a figura nefasta do capitão-do-mato etc.). Bumbá, réplica amazônica do bumba-meu-boi e folguedos semelhantes de outras regiões, é criação ou recriação dos escravos negros e se estruturou durante o escravismo (SALLES, 1985, p.41).

A consagração do batismo indígena assinalada por Vicente Salles, também é descrita durante a encenação do boi-bumbá, em Cachoeira. Alfredo estranha esse ritual:

Tornados cristãos, pois não namorariam mais, depois de fazerem de conta que falavam e cantavam língua de índio, fizeram uma evolução e desapareceram à procura do Pai Francisco. Alfredo achou ligeiramente estranho que os guerreiros índios se tornassem cristãos apenas para caçar preto, para se tornarem cruéis a serviço do dono (JURANDIR, 1994, p.136).

Novamente, Alfredo reflete sobre o que lhe é apresentado. Não assiste à apresentação de modo passivo, percebe que há naquela prática do batismo dos índios resquícios ainda do processo de colonização dos povos indígenas. Durante o batismo encenado, o índio repetia a frase “não namoro mais...Não namoro mais...”, esta frase mostrava, para Alfredo, a tentativa de restringir a sexualidade do índio, de restringir ou mesmo eliminar todo seu saber após a aceitação de uma nova religião.

O boi continuava a ser encenado sob o olhar atento de Alfredo. Na trajetória por onde passava, o menino podia observar o olhar atento dos moradores para a apresentação até o seu desfecho onde os bois se encontram. “Feita meia volta, os

tambores aquecidos na fogueira, soaram com veemência, e o Garantido caminhou” (JURANDIR, 1994, p.128)

4.1.4 - A voz dos tambores.

O inusitado dessa apresentação do Boi-bumbá foi o uso de tambores. Acrescentar tambores no boi-bumbá “Garantido” fora inovação do mestre Situba que visitava Cachoeira do Arari. A inovação não fora bem aceita por seus moradores. O toque do tambor não era um simples ritmo, mas trazia em si algo de misterioso. Sua introdução no bumbá fora criticada pelas pessoas a tal ponto que um bêbado aproveitou a situação de atenção em torno do tambor para fazer suas críticas.

Tentando varar a massa, um bêbado erguia os punhos frouxos contra os tambores.

- Isto **nunca** que foi **um** boi. Isto é pura pajelança do Puca, “Que os pariu” Que os pariu. **Metam** essa **lan**cha no **fundo**, Situba **tem** parte **com** o mal-assombrado. Que vá bater **tambor com** os jacarés. Que os pariu. O **intendente** devia **mandar contratar uns** mil puraqués para ligar a luz elétrica. Vou falar isto **com** o major Alberto. Ou **chamem** os puraqués para fazer **iluminação**. Que os pariu. Ou **chamem então** as mulheres **pre**nhas para dar a luz.(...).Que os pariu. Que os pariu.(...) **Ponham** esse **tambores dentro** d’água. **Experimentem** rezar que a **lan**cha **some num** átimo...É pura **lan**cha **fantasma**.”(JURANDIR, 1994, p.113) (grifo/negrito nosso)

O tambor é um instrumento de origem africana e é popularmente conhecido como um instrumento que possui alma, pois ele traz em si uma ligação com o antepassado dos negros. Além de acompanhar danças, pode ser utilizado para comunicar. No episódio acima, o bêbado “farinha D’água” utiliza-se do tambor para fazer críticas. Critica a falta de energia elétrica e, ainda, a inovação do boi de Situba. É possível notar que a linguagem presente no excerto acompanha a marcação rítmica do tambor, pois o texto é construído predominantemente marcado por vogais nasalizadas e um intervalo onde aparece de modo recorrente o refrão: “Que os pariu”

4.1.5 - Fogo, fúria e fogueira.

O boi-bumbá seguiu seu trajeto e ao passar em frente a casa de D.Filoca, D.Amélia vai até a janela de sua casa para questioná-la:

“-Só hoje, hoje, dia de São Marçal, dói que eu soube, levei anos procurando saber quem dói que disse aquilo, que ficou atravessado aqui. Anos e anos, Hoje eu sei. (...) Foi a senhora. (...). A senhora disse que Alfredo, não era filho do seu Alberto, mas do Rodolfo. Tanto que disse que mandou buscar meu filho para ver se tinha aparência, se era claro ou...”(JURANDIR, 1994, p113).

A revolta de D.Amélia originava-se de um duplo preconceito racial . Casa-se com um homem branco e dele tem um filho. Por esses fatores, D.Filoca a discrimina, a ponto de pedir para Amélia que levasse o filho à sua presença para verificar sua cor.

O preconceito sofrido por Amélia se extremava cada vez mais, estando parada a frente da casa de Filoca, e, ou ouvir desta, a ofensa “-A que ponto já chegamos que uma negra..”, cospe-lhe no rosto.

D.Amélia é retirada do local por algumas amigas. Elas a levam para próximo da fogueira, onde em um ritual de passar pela fogueira de mãos dadas tornam-se primas ou comadres. Passando pela fogueira, Alfredo observa que a mãe deixa que a fumaça evapore a sensação incômoda do breve confronto que havia provocado. O evaporar da fumaça simbolizava um sentimento de superação da angústia de ter sido discriminada durante tantos anos.

4.1.6 – Batuque e pajelança.

Outro episódio que enfatiza a reafirmação da cultura negra de Alfredo ocorre em um salão de terra batida, onde se dançava o boi. Aproveitando o intervalo da apresentação, no momento em que o dono do terreiro servia os convidados, “D. Amélia

subitamente apanhou um maracá de um índio, arrancou dos ombros de uma cabocla um pano azul, enfaixou a cintura e surgiu no meio do salão, cantando e dançando a passos lentos” (JURANDIR, 1994, p.131).

Dona Amélia realizava naquele momento um batuque, também denominado de pajelança. Diferentemente, dos rituais africanos, a pajelança recebe características indígenas, note-se, pois o uso do maracá também atribui traços de batuque ao ritual. Os músicos estranham aquela cena no meio do salão, mas logo tocam para que Amélia dance.

A prática de Dona Amélia era também conhecida para alguns como ritual de candomblé. Tal ritual é considerado como uma prática religiosa de origem africana. Segundo a escritora Salete Joaquim, o culto afro foi uma das primeiras formas de resistência da cultura africana no Brasil. Para ela o Candomblé, “se constitui num foco de resistência cultural, uma vez que a história mostrou que, freqüentemente, esse grupo religioso se estruturou em oposição oficial, com atuação no meio dele, ainda que de modo marginal, constituindo-se como minoria” (JOAQUIM, 2001, p.26).

Por ser praticada por uma minoria, que traz no culto a resistência da cultura africana, esse ritual é tratado de modo pejorativo. Na maioria das vezes é tido como “magia negra” ou feitiçaria, identificações pejorativas que visam a exclusão dos participantes. Vendo sua mãe realizando o ritual do Candomblé, Alfredo recolhe-se, e é flagrado pelo narrador no momento em que “espremeu-se a um canto, atrás dos músicos, tremendo de cólera e vergonha”. (JURANDIR, 1994, p.131).

Possivelmente, o fato de ter o menino se envergonhado se justifique por ele estar em processo de elaboração de sua identidade, e não saber qual pólo cultural seguir. Por outro lado, por ser ainda criança e não compreender bem o ritual praticado pela mãe, mesmo reconhecendo que “Sua família perdia-se em fundas e insondáveis

origens negras” (JURANDIR,1994, p.125). Passa constrangido o capítulo inteiro, tem medo e vergonha que sua mãe, embriagada, possa se expor exageradamente.

4.1.7 – Capoeira: rasteira e navalha.

Acrescidos a tantos outros elementos constituidores da ancestralidade africana, a noite de São Marçal finda-se com mais uma expressão de cultura negra: a capoeira.

Dr. Campos, juiz substituto da Comarca, ao passar por um grupo de homens parados na rua, inicia inúmeras ofensas contra os mesmos, que são interrompidas quando um caboclo aplica-lhe uma rasteira e após cair no chão, o grupo aproxima-se dele e corta sua orelha, ninguém sabe qual fora o instrumento utilizado para a agressão: “_com que? Navalha, faca ou dentada?” (JURANDIR, 1994, P.135).

O uso da navalha, por capoeira era comum no Pará no período em que se desenrola o contexto do romance. Segundo Vicente Salles entre as armas prediletas para essas práticas está a navalha. Afirma o estudioso: “O grosso cacete é a arma predileta. Para os exercícios de *capoeiragem*; a navalha, a tira-teima, se por ventura o freguês está jurado”(apud LEAL, 2008, p.66)

É possível notar que a vítima, o juiz do município recebera um golpe de capoeira, além de instrumentos cortantes, o uso da rasteira representa também tal prática. Rasteira, cabeçada e rabo de arraia, bem como o uso de navalha em brigas, auxiliavam a polícia a caracterizar o indivíduo como capoeira. A prática foi intensamente perseguida no Brasil. Alfredo e D.Amélia têm a oportunidade de assistir a uma cena de capoeiragem, mesmo que de passagem rápida pelo local do ocorrido.

4.1.8 - Despedida: - Adeus Dionízio.

O capítulo II somente termina com a decisão de Amélia ir velar Dionízio. Alfredo continua a acompanhá-la.

Na verdade, esse acompanhar contínuo da mãe é aprendizagem eficaz do código da identidade a qual pertence sua mãe. Não está em jogo aqui um saber sistematizado, mas sim o reconhecimento da cultura de origem negra. Foi a cada passo da mãe que Alfredo observou um novo saber popular: o boi-bumbá, o carnaval, o ritual de candomblé, a “fala” dos tambores, a capoeira.

A visitação de D. Amélia a Dionízio no final de sua vida lembra um saber oral popular em que no momento da passagem de um ser para uma outra vida, este poderá deixar o fado que trazia consigo a outrem. D. Amélia apresenta-se enquanto guardiã desse fado, passa a ser mantenedora da cultura popular, e herda, ainda, de Dionízio (ou Baco) a embriaguez.

Segundo Marlí Furtado a personagem Dionízio consegue fundir-se ao mito grego, para ela, “Dionízio ‘encarna Dionísio, o mito” (FURTADO, 2002, p. 85). A estudiosa retoma uma citação de *Três casas e um rio* em que essa fusão é exemplar.

Era mestre na arte de matar o ‘Caprichoso’ ao fim dos festejos, quando, ao empunhar a faca nova, sangrava o pescoço de pano da vítima, onde por dentro se alojava um garrafão de vinho aberto no mesmo instante pela ‘tripla’ que se conservava debaixo do boi. O sangue jorrava no chão, nas cuias, nos copos. Dionísio aparava o vinho com a boca numa avidez sombria. (apud, FURTADO, 2002, p. 85)

Na morte do boi-bumbá costuma-se sangrar o boi. Geralmente o tripa do boi, rapaz responsável pela sustentação e dança do boi, guardava consigo uma garrafa de vinho, que no momento da matança do boi, simbolizava o sangue derramado. Dionísio bebia vorazmente o sangue do animal. Assim, o boi sacrificado, rememora as homenagens a Baco.

Se nessa representação Dionísio encarna o mito grego, por outro lado, o festeiro Damiano retoma uma entidade africana, um Deus negro. Em ambos, temos a encarnação da morte como uma festa, pois os dois elementos se encontram: a alegria e a tristeza; a vida e a morte. No primeiro caso, a morte de Damiano não calou a festa. No segundo, a festa não foi interrompida pela morte de Dionísio.

4.2 - Major Alberto e a cultura letrada.

O pai de Alfredo influencia o menino lhe transmitindo valores de uma cultura letrada. Apesar de ser a mãe a responsável por enviar Alfredo para Belém, é o pai quem repassa o conhecimento erudito ao filho. Não diretamente, pois quase nunca conversava com o menino, e este, por sua vez, observava seu modo de agir e quando tinha alguma dúvida, consultava sozinho a bíblia ou o Chernoviz.

Major Alberto é a primeira personagem que o narrador apresenta logo no início do romance,

Na parte mais baixa da vila, uma rua beirando o rio, morava num chalé de quatro janelas o major da Guarda Nacional, Alberto Coimbra, secretário da Intendência Municipal de Cachoeira, adjunto do promotor público da Comarca e conselheiro de Ensino” (JURANDIR, 1994, p. 05).

A descrição demorada de um cotidiano simples acompanha a apresentação do pai de Alfredo, o gato cochilava, os ratos dividiam espaço no telhado. A mãe e irmã de Alfredo dormiam a cesta, enquanto este brincava de pescaria no assoalho da casa. Ora parava para ouvir o pai resmungando contra a perda de algum objeto que usava na tipografia montada na varanda da casa.

Em sua casa, a um canto da varanda, M. Alberto instalara uma tipografia. Trabalhava com o jornal periódico “A Gazetinha”. Em Cachoeira não havia notícia para a impressão diária do jornal. D. Amélia caçoava do marido por isso. Dizia ao mesmo que aproveitasse as fofocas trazidas por Rodolfo ao chalé. Mesmo com a dificuldade em publicar manchetes novas em uma vila tão pequena, Major Alberto esforçava-se para elaborar novas edições do jornal.

Alfredo tem um pai editor de jornal, responsável pelos textos escritos que circulavam em Cachoeira do Arari. Além de fazer a impressão de jornais e do livro “A práticas da falência”, imprimia, também, rótulos de garrafas por encomenda.

Mesmo com espírito europeu, Major Alberto ficava a maior parte de seu tempo na varanda, em uma pequena sala, colocava sua rede, “onde passava horas se embalando, a ler catálogos ou a contemplar as duas estantes de ciência popular e edições portuguesas, gramáticas e dicionários.” (JURANDIR, 1994, p. 5).

Se por um lado influenciava Alfredo por meio da produção escrita de jornais, por outro o convidava à prática da leitura montando no chalé uma biblioteca pessoal. Em dois momentos Alfredo mostra-se leitor pesquisador, consulta livros do pai para esclarecer suas dúvidas:

“- e como nasceu o fogo?
Sempre reservado com o pai, permaneceu calado. O pai teria de falar na Bíblia, (...). Levou o Chernoviz para o quarto,” (JURANDIR, 1994, 23)

“procurou o dia inteiro o capítulo que falava de Noé. Era necessário não perguntar ao pai. Às nove horas da noite sozinho, sobre a mesa, encontrou isto: E começou Noé a ser lavrador da terra...” (JURANDIR, 1994, 23)

Além dos livros e da Bíblia, Major possuía o hábito de ler catálogos. Seus catálogos vinham da Europa e da América do Norte; sempre os encomendava, recebia em grande volume, que se espalhava por todo o Chalé “da porta da entrada às tábuas da

cozinha”. (JURANDIR, 1994, p. 5). É por meio das imagens que Alfredo “conhece” os campos europeus.

Mariinha correu pela casa anunciando que o pai trazia nos braços a caixa de cinema que ficava na Intendência. Eram outras imagens da Europa que entravam no Chalé trazidas por Major Alberto, mas desta vez, elas se movimentavam. Não estavam em catálogos, mas postas em movimentos copiados de um “mundo real”.

Alfredo se encantava ao ver as imagens coloridas se movimentando, paisagem de um outro espaço se exibiam rapidamente em sua frente,

Alfredo viajava naqueles vidros coloridos, vestindo trajes estranhos, no Tirou ou na Índia, ora num trem, ora montando um urso na neve. Depois , uma casa alta, de telhado em bico, em meio de um bosque, com uns meninos na relva. A Alfredo pareceu um colégio, o seu colégio. As estampas sucediam-se, uma a uma, fixas, pedaços de países e de felicidades.” (JURANDIR, 1994, p.29)

O menino ficou triste quando apareceu no final um palhaço despedindo-se de todos que estavam assistindo àquele filme. “Alfredo sofria quando o palhaço, de chapéu estendido, com a legenda escrita *good night* despedia-se, fechando-lhe as portas do mundo.”(JURANDIR, 1994, p.29)

Percebemos, até o momento, que a contribuição de Major Alberto para a elaboração da identidade de Alfredo se realiza em sua casa, no espaço restrito do chalé. Não são apresentadas manifestações de rua, tal qual ocorre na noite de São Marçal. Mas os ensinamentos ao filho se realizam no cotidiano, aparentemente comum da família.

Percebemos que Major Alberto transitava apenas nos espaços fechados, da intendência e do Chalé. Quando não estava na Intendência Municipal de Cachoeira, onde era conhecido por seu empenho no trabalho de secretário, ficava no chalé, onde trabalhava em sua pequena tipografia, ou distraía-se com os catálogos. Não participava das manifestações de rua, e suas relações com os moradores da região era a título de

trabalho. Imprimia rótulos das garrafas de vinagre do taberneiro Salu, e, por vezes, dedicava-se a imprimir páginas de “Prática das Falências”, obra de um Juiz de Direito.

Desse modo, Major Alberto é focalizado como um homem culto, erudito, um indivíduo leitor, influenciado pela cultura europeia. Consulta dicionários, coleciona catálogos e se entretém com as imagens das paisagens europeias.

O pai de Alfredo representa a erudição, conhecimento de mundo europeizado, é através desse personagem que os moradores do chalé recebem notícias do mundo. Ele, para os moradores de Cachoeira, é “um homem de representação”. Entretanto, mesmo com esse acúmulo de conhecimento, M. Alberto sente-se um ser indolente, visto que não está em um emprego que lhe ofereça certa liberdade financeira:

Era o diabo uma pessoa, já naquela idade, sem independência, à mercê de uma farsa eleitoral. Não fosse o encargo de duas famílias (...) iria criar porcos e plantar mamão no sítio do Igarapé do Puçá, de sociedade com o seu compadre Modesto, embora soubesse que esta furtaria pelo resto da vida” (JURANDIR,1994. p.13).

O cânone literário lido por Major é europeu. Pensar na configuração dessa personagem é pensar, também, nos elementos que levaram à incorporação da cultura ocidental.

Na obra dalcidiana, esse fato liga-se ao processo de colonização realizado pelo continente europeu no século XVI, que instaurou uma situação de confronto entre colonizadores e colonizados, cuja política instituída pelo primeiro grupo desalojou traços autóctones dos colonizados. Esse processo retirou, primeiramente, dos latino-americanos sua língua de origem, apresentou-lhe um outro Deus, uma outra cultura, implicando, assim, nesse deslocamento de identidade, que resultou na assimilação progressiva da identidade do outro, pois,

... dentro dessa perspectiva etnocêntrica, a experiência da colonização é basicamente uma operação narcísica, em que o outro é assimilado à imagem refletida do conquistador, confundido com ela, perdendo, portanto a condição única de sua alteridade. Ou melhor: perde a sua verdadeira alteridade (a de ser outro, diferente) e ganha uma alteridade fictícia (a de ser imagem refletida do europeu). (SANTIAGO, 1982, p.15).

É através do pai, major Alberto, que Alfredo assimila a cultura européia, conhece paisagens, reconhece nos catálogos os campos da Holanda, lê no livro do pai os mitos gregos. Isso é repassado para Alfredo como se a cultura européia estivesse em posição de superioridade em relação à cultura local. Como se aquela fosse o espelho, cuja imagem identitária dos latino-americanos deveria ser refletida. Ocorre, por outro lado, que alguns autores que aparecem no acervo lido pelo major, entre eles autores brasileiros, pertencem a um cânone literário pré-estabelecido.

No primeiro romance do Ciclo, *Chove nos Campos de Cachoeira*, já se faz evidente que Major Alberto valoriza o conhecimento erudito europeizado, já que ele faz sérias críticas ao seu primeiro filho, por este estar ligado à cultura popular. Por exemplo, Eutanázio fazia composições de cantigas de Boi-bumbá, e era uma forma de valorizar-se diante do povo, mesmo recebendo as críticas do pai.

Major Alberto criticava duramente esses versos mas o povo gostava, o boi saía bem ensaiado e original, com as músicas do Miranda e os versos de Eutanázio. Eutanázio achava assim que a sua pobre poesia tinha sempre alguma utilidade. (JURANDIR, 1997, p. 108). Mesmo diante das críticas do pai, Eutanázio fazia as composições de boi-bumbá, e era uma forma de valorizar-se diante do povo, mesmo não gostando da poesia que criava, percebia nelas certa utilidade.

Diante desse embate entre culturas diferenciadas, vale ressaltar, no entanto, que, de acordo com Silviano Santiago, não podemos negar que

(...) não se faz de conta que a dependência não exista, pelo contrário frisa-se a sua inevitabilidade; não se escamoteia a dívida para com as

culturas dominante, pelo contrário enfatiza-se a sua força coerciva; não se se contenta com a visão gloriosa do autóctone e do negro, mas se busca a inserção diferencial deles na totalização universal. (SANTIAGO, 1982, p. 22).

Percebe-se, pois, que a dependência para com a cultura europeia é inevitável. O autor sugere que não podemos rejeitá-la. Porém, Alfredo percebe dois pólos diferenciadores entre a cultura materna e paterna. Na obra ficcional, aparecem enquanto culturas diferenciadas, daí o menino se sentir um ser “esquisito”, sem uma definição identitária que possa aceitar.

4.3 – O protagonista vivência o hibridismo cultural.

Qual seria a posição a ser seguida diante dessa situação? Precisarás desprezar a cultura materna e priorizar a ensinada pelo pai? Que pólo ele poderá seguir afinal? Esse último questionamento fora levantado por Marli Furtado:

Afinal, a qual dos pólos seguir? Ao pólo do pai branco, de cultura erudita (leitor de grandes autores; consultor do Dicionário Prático Ilustrado; alicerçado em algumas consultas ao Chernoviz; destinatário de catálogos do mundo todo; enfim, major de tantas artes), mas desajeitado para a vida prática, incapacitado para acumular riquezas materiais, reservado no que diz respeito a carinhos com os filhos; ou ao pólo da mãe negra” (FURTADO, 2002, p. 67).

Para respondermos tais questionamentos, optamos pelo argumento essencial de dois autores. Segundo Homi Bhabha, a diferença cultural deve ser avaliada com base na pluralidade que se estabelece diante desses pólos dicotômicos, observando os seus aspectos dissonantes, pois,

A diferença cultural não pode ser compreendida como jogo livre de polaridades e pluralidades no tempo homogêneo e vazio da comunidade nacional. O abalo de significados e valores causado pelo processo de interpretação cultural é o efeito da perplexidade do viver nos espaços liminares da sociedade nacional que tentei delinear. (BHABHA, 1998, p.227).

Um a um desses pólos dicotômicos precisam ser re-significados no interior do menino. Ele não pode excluir o pólo referente à mãe negra, e nem tão pouco desprestigiar a cultura letrada do pai. Precisa conviver com essa ambigüidade, essa diferença que marca sua identidade.

Desse modo, ainda citando Homi Babha, ao se pensar na questão da diferença social, é necessário aprender a negociar essas dicotomias e não negá-las. Ficamos a esse respeito, com o ensinamento do autor de *O local da cultura*:

A questão da diferença cultural nos confronta com uma disposição de saber ou com uma distribuição de práticas que existem lado a lado, obseits, designando uma forma de contradição ou antagonismo social que tem que ser negociado em vez de ser negado. (BHABHA, 1998, p.228)

Recorrendo-se a Silviano Santiago (1982, p. 18), que, em seu artigo intitulado “Apesar de dependente, universal”, afirma que não podemos eleger um único pólo a ser seguido, não podemos também, valorizar a cultura européia em detrimento da nossa e, muito menos, cair no etnocentrismo. Daí a seguinte afirmação: “Nem cartilha populista, nem folclore curupira – eis as polarizações que devem ser evitadas a bem de um socialismo democrático. Nem paternalismo, nem imobilismo”.

Desse modo, Santiago ressalta a importância das propostas de autores brasileiros, entre eles Oswald de Andrade, com a noção de antropofagia; Mario de Andrade, com as noções de “traição da memória” e “corte radical” dos movimentos paulistanos.

Proposta diferencial de Silviano Santiago é que a realização da manifestação de latinos americanos, apesar da dependência, ocorre no entre-lugar, ou seja, nem realizada pela valorização da cultura européia, em detrimento da nossa, nem voltada para um etnocentrismo idealizado, negando a *fonte*. Para nossa discussão, acreditamos que a construção identitária de Alfredo, mesmo ainda criança, possa encontrar o seu lugar de expressão nesse entre-lugar, ou, fortemente marcada pelo hibridismo cultural materno e paterno.

CAPÍTULO V

VIDA NA FRONTEIRA E A TENTATIVA DE ULTRAPASSÁ-LA.

Um elemento importante no processo de formação da identidade de Alfredo em *Três Casas e um rio* é a tentativa obstinada de romper o espaço fronteiro que o separa da cidade desejada. O menino busca de vários modos romper, ultrapassar, ir para além do limite espacial que lhe foi socialmente imposto. Sente-se oprimido em Cachoeira do Arari, percebe sua moradia enquanto metáfora primeira do espaço-cidade onde vive, ou seja, um “barco encalhado”.

Mesmo de alguma forma sendo privilegiado por ser filho de um Major, morar em uma casa de assoalho alto e ter sapatos, elementos estes que o diferenciam da condição social em que se encontram os meninos pobres da região, Alfredo não se mostra conformado com essa situação. Reconhece sua condição de menino de interior, e é essa condição que deseja ultrapassar, mostra-se assim sujeito ativo diante daquela realidade social.

Alfredo deseja sair de Cachoeira da Arari e ir para Belém, a cidade que para ele era mágica. Escutava desse lado da fronteira as histórias de Belém, os bailes, as construções engenhosas que se erguiam por avenidas principais, o ecoar de passos nos passeios públicos, ouvia, também, comentários sobre os grandes filmes anunciados no cinema Olympia.

Alfredo encontra, em sua trajetória, pessoas que de algum modo participaram direta ou indiretamente de um final *da belle époque* em Belém, quando um resquício de um período áureo ainda se fazia presente. Há, pois necessidade aqui de um recorte rápido no contexto histórico da época.

5.1 BELÉM: ESPAÇO “RABISCADO” POR TRAÇOS DE UM PROJETO QUE VISLUMBRAVA MODERNIDADE.

O norte do Brasil sofreu uma acentuada mudança em seu território no final do século XIX. Uma de suas causas, por um lado, foi a crescente exploração do látex, produto gomífero retirado das seringueiras. Tal produto era transportado para as duas capitais principais do norte do país: Manaus e Belém do Pará. Posteriormente, todo material coletado, após ser transformado em uma goma espessa, era exportado para a Europa e para os Estados Unidos. Por outro lado, houve um aumento crescente de migrantes que se deslocaram para a Amazônia,

A riqueza produzida por meio dessa comercialização favoreceu a implementação de um projeto político de modernização de Belém e Manaus. Teatros, logradouros, passeios públicos, praças foram construídos por alguns. Modas, costumes e valores eram experimentados por outros. Na época, era possível encontrar nos passeios públicos, moças vestidas à moda européia. E, em uma casa ou outra se pudesse ouvir a muito custo melodias clássicas ensaiadas no piano posto na sala, bem visível, a janela principal em direção à rua. Assim, partículas de um espelho europeu eram lançados de um ponto a outro da Amazônia.

Essa prática fazia parte de um projeto acelerado de modernização. Entretanto, a incoerência da implementação desse projeto era visível. A tentativa de modernização se fazia em apenas alguns planos, no geral as duas cidades ainda estavam “atoladas” nas práticas tradicionais: o coronelismo, o sistema de aviação, o trabalho escravo, a falta de saneamento e sistema precário de saúde pública.

Luis Heleno Montoril Del Castillo apresenta o antagonismo da vida dos que sobrevivem ao entorno das cidades modernas, por meio de uma metáfora:

“Lanternas dos Afogados” é a metáfora da cidade luminosa frente aos olhos que estão na periferia dessa cidade. Quem chega em Belém pelo rio, oriundo das ilhas e dos campos alagados, vê o clarão da cidade no céu da noite, o clarão das grandes esperanças dos afogados. Esta é a imagem que confronta o ideal da grande cidade iluminista com a precariedade da condição humana dos que estão à deriva, não incluídos no projeto de modernização do espaço amazônico. (CASTILO, 2004, p.10).

O “ciclo da borracha” se estendeu até a primeira década do século XX, sendo que por volta de 1911 inicia o declínio acentuado desse período, posto que a semente de seringa fora transportada para a Ásia, que se tornou a principal fonte de “alimentação” de borracha para a Europa. A perda do monopólio do látex foi sentida por toda a região, inclusive as ilhas que se aglomeram ao entorno de Belém, entre as quais, o arquipélago do Marajó.

Cachoeira do Arari, que faz parte do conjunto de ilhas marajoaras, é o local onde Alfredo sobrevive. A ilha do Marajó é relativamente próxima a Belém, e algumas conseqüências da queda do poder econômico em Belém assolam também a vila de Cachoeira.

O protagonista é descrito pelo narrador como alguém submerso naquele espaço. Sabemos, pois, que esse espaço causava angústia em Alfredo. Ele observa que alguns meninos morrem por doenças há muito erradicadas em Belém. A falta de assistência aos moradores de Cachoeira, em conjunto com o saneamento precário, a fome, a escola com poucos recursos, entre outras situações, consolidam em Alfredo o desejo de fuga por diferentes meios.

5.2 ESPAÇOS FRONTEIRIÇOS EM MEIO A PLANOS DE FUGAS.

O primeiro espaço fronteiro é o rio, com suas inúmeras curvas, e que por meio das vozes dos que chegam de lá [Belém], os moradores de Cachoeira do Arari, conseguem “ver” as luzes da cidade desejada. Para quem está prisioneiro no lado de cá [Cachoeira] da fronteira sente o imobilismo do local, a sensação de estagnação, a condição de viver em uma cidade que não tem mais para onde crescer, pois está imprensada entre o cemitério, o rio e o arame farpado da fazenda mais próxima.

No início do terceiro capítulo do romance, Alfredo perguntou para si mesmo: “se não me levaram para Belém, porque não fujo? Que medo, que dificuldades posso ter se passam tantas embarcações pelo rio?” (JURANDIR, 1994, p. 137).

O plano de fuga criado por Alfredo é bem articulado. Quer mesmo partir, sobreviver fora daquela vila quase extinta. Concentra-se em um plano de fuga que nem mesmo sua colega Andreza poderia saber. Saiu silenciosamente de sua casa, entrou na embarcação que seguiria para Belém, ficou escondido, imóvel, quase sem esperar. O barco soltou os três avisos de partida. A realização do plano foi fluindo tal qual a embarcação pelo rio, mas o inusitado aconteceu, sinais constantes vindo da margem fizeram com que o barco ancorasse para esperar uma montaria (canoas) que se aproximava. Os planos de Alfredo ficaram presos na fronteira do rio, aguardando outra nova fuga. Alguém o revelara. A fronteira se desfez.

O segundo modo de fuga, e o mais freqüente, é pela imaginação. Diante da sensação de estagnação, Alfredo constantemente recorria ao mundo imaginário. O caroço de tucumã representou um ícone de fuga ao plano imaginário, mas em *Três casas e um rio* outros elementos simbólicos entram em ação: a ponte, a escada, a fenda... Todos dão acesso a sua imaginação. Mas, se Alfredo necessita fazer constantes

fugas é porque os dramas vividos por ele na casa dos pais, propiciam isto. Entre os quais, o alcoolismo materno e a desorientação identitária que vivencia.

Alfredo desconfiava que D. Amélia se embriagava, começou então a aumentar no menino essa suspeita, por isso “passou a observar a mãe mais atentamente e aspirar-lhe o hálito de perto”. Seu pai apenas citava-lhe algumas metáforas em relação ao que ocorria com D. Amélia. Normalmente citações da bíblia que Alfredo passava a investigar sem consultar o pai. Mas aos poucos a suspeita se confirmava:

Noutro sábado, ao regressar da casa do Salu onde, a pedido deste, recitara diante de um doutor e muitas pessoas uma poesia, ganhando aplausos e o título de menino de futuro, encontrou a mãe no banheiro, despida, de bruços sobre a bacia, a ela que ia contar o seu sucesso, para que melhor a animasse e levá-lo a Belém, a ela... (JURANDIR, 1994, p.138).

A situação de desequilíbrio instaurada no chalé, a confirmação crescente do alcoolismo da mãe, a falta de atitude do pai e o distanciar cada vez mais freqüente de sua viagem, fazia com que Alfredo fugisse por meio da imaginação. Como foi dito, normalmente ele utilizava o caroço de tucumã para sua transposição imaginária, porém escolhe um outro veículo de acesso à imaginação: a pontezinha.

Deitou-se na ponte e de lá passou a “ver” um breve reflexo do mundo, de um mundo desconhecido. Ali surgem a África e a Ásia e suas mil fronteiras.

Deitou-se ao comprido na pontezinha, olhando o fundo da vala. A água descia vagarosamente sobre a lama, arrastando resíduos misteriosos, uma pena de pássaro, uma asa, pequenos naufragos como formigas, sapinhos, mosquitos acompanhando o curso, folhas, reflexos e vozes de outros países diluídas naquele murmúrio leve, por vezes indistinto. Assim, o mundo através daquele leito de vala pareceu complicado, com mil e uma fronteiras, descomunal como o desconhecido mundo das cidades, a Ásia, a África. Imaginava, por isto, o mundo inteiro visto de cima de uma ponte sobre a lua ou da cauda de um cometa (JURANDIR, 1994, p.144).

O termo “fronteiras”, utilizado na narrativa, remete-nos à sensação de instabilidade, em viver na modernidade, o que gera no homem um sentimento de permanência nessas fronteiras. A instabilidade de viver na fronteira é sentida por Alfredo, que não consegue ultrapassá-la, não consegue ir além do espaço da vila de

Cachoeira. Suas tentativas de fugas não foram suficientes para romper a fronteira do espaço vivido.

A “ponte” em que Alfredo está simboliza esse ir e vir social, momento de passagem, processo que o leva para além de seu presente, mas inserido nesse contexto de pós-modernidade. Perturba nele o fato de ainda permanecer nesse inter-curso, que é passagem, não significando, pois, nem partida, nem chegada.

Segundo Homi Bhabha, o que perturba o homem do século passado, não é mais a preocupação com a aniquilação, mas a percepção de que “nossa existência hoje é marcada por uma tenebrosa sensação de sobrevivência, de viver nas fronteiras do ‘presente’” (BHABHA, 1998, p.19).

Assim, para o autor, o que incomoda o homem é a sensação de instabilidade, de viver em um momento de trânsito, em que “espaço e tempo se cruzam para produzir figuras complexas de diferença e identidade, passado e presente, interior e exterior, inclusão e exclusão. Isso porque há uma sensação de desorientação, um distúrbio de direção, no “além” (BHABHA, 1998, p.19).

Alfredo vive esse momento de desorientação. Não sabe a que etnia pertence, observa a cultura materna, valoriza os hábitos paternos. Estranha a festa popular em que sua mãe participa, rejeita a mãe por ser negra, queria que ela fosse mais clara: “Fosse claro aquele rosto e estaria perto de ser uma morena bem bonita, refletiu o menino” (JURANDIR, 1994, p.98), incomoda-o, ainda mais, vê-la bêbada. Quanto ao pai, valoriza sua cor, sua cultura, seus hábitos de pesquisa e leitura.

Retomando o excerto, Alfredo observa o escoar da água; nela um “aglomerado de resíduos misteriosos” se misturavam, além dos naufragos com as formigas, sapinhos e mosquitos, e em meio a esses resíduos ele percebia os reflexos de continentes como a Ásia e a África. O autor não faz referência na sua escritura a esses dois países, de

maneira aleatória. Notamos que a expressão “vozes de outros países” remete ao recente processo de descolonização da África e da Ásia, que ocorre no ano aproximado em que Dalcídio Jurandir escreve *Três casas e um rio*. Desse modo, é possível perceber que a contextualização histórica do romance surge incorporada ao texto e é ressignificada através do imaginário do protagonista.

Além disso, Alfredo imaginava ouvir um “murmúrio leve, por vezes indistinto”, o que remete à crescente perda de valores étnico-culturais vivenciados por esses países, na pós-colonização. Foram sérias as conseqüências relativas à perda de autonomia dos países asiáticos e africanos. No jornal “Folha do Norte”⁸, onde encontramos a notícia da publicação de *Três casas e um rio*, encontramos também algumas manchetes que apontam as dificuldades de reorganização desses países.

No Brasil, o colonialismo deixou-nos como herança a formação do povo brasileiro pelo processo de miscigenação. Entretanto, esse processo é limitado à escolha de uma das chamadas três raças, e a então chamada “raça branca” era a que predominava. Não houve, pois, nenhum processo harmônico de miscigenação.

As discriminações e preconceitos contra negros, índios e mestiços foram intensos e não deixaram de existir, porém hoje esses preconceitos surgem de modo velado. Na narrativa de *Três casas e um rio*, as personagens Amélia e Alfredo vivenciam as marcas dessas discriminações raciais. Alfredo, por exemplo, incomoda-se por ser mestiço, e tem sérias dificuldades quanto à elaboração de sua identidade, como já foi mencionado: “não queria ser branco, mas se incomodava quando o chamavam de negro.”

⁸ Respectivamente nos anos de 1958 e 59 o jornal “Folha do Norte” publica notícias sobre a descolonização da Ásia e da África. Sendo que a publicação de *Três casas e um rio* data o mês de setembro de 1958.

Outro excerto aponta mais uma vez para o processo de fuga imaginária do menino. Agora não está mais debruçado sobre a ponte, mas posiciona-se em cima da escada, exatamente no primeiro degrau.

Na escada da frente, pés no degrau que a enchente lambia, viam o vento fazer cócega n'água que se encrespava, sorrindo. No faz de conta de Alfredo, eram ondas, vagalhões do mar nunca visto. Ali estavam muitos mares e muitas matas submersas. Transatlânticos e boiúnas circulavam nas profundidades e correntezas daquela água rasa, quieta e transparente (JURANDIR, 1994, p.144).

Auxiliado pela imaginação, Alfredo consegue perceber naquela “água rasa, quieta e transparente”, mares ainda não imaginados. Na representação do local restrito onde sobrevive, Alfredo consegue inserir o universal, pois gera, muito rapidamente, naquela água rasa, os movimentos oceânicos: “eram ondas, vagalhões do mar nunca visto. Ali estavam muitos mares e muitas matas submersas” (JURANDIR, 1994, p.25). O local e o universal confrontam-se ao pé da escada: “Transatlânticos e boiúnas circulavam nas profundidades e correntezas daquela água”.

A escada é um outro elemento de grande valor simbólico do imaginário de Alfredo. Sua posição vertical faz lembrar o ir e vir do mundo real. Ela toca a terra e o imaginário do menino. Por outro lado, esse ir e vir representado pela escada, essa possibilidade de subir e descer, é reforçada pela lembrança de que no meio da escada, durante o inverno, esteve atrelada uma das extremidades da ponte.

Redescobrimo a mancha deixada no centro da escada é que Alfredo percebe que nas relações culturais diferenciadas dos pais, há um momento de intersecção, tal qual aquela mancha, que marca o meio da escada.

Percebemos que o protagonista vivencia o espaço fronteiroço, a dinâmica do *entre-lugar*, em que mundos ambivalentes se aproximam e se excluem, o que faz

lembrar da possibilidade de construção artística “arquitetural” da obra de Green⁹ que tece o seguinte comentário sobre o significado simbólico da escada:

O poço da escada como espaço liminar, situado no meio das designações de identidade, transforma-se no processo de interação simbólica, o tecido de ligação que constrói a diferença entre superior e inferior, negro e branco. O ir e vir do poço da escada, o movimento temporal e a passagem que ele propicia, evita que as identidades a cada extremidade dele se estabeleçam em polaridades primordiais. Essa passagem intersticial entre identificações fixas abre a possibilidade de um hibridismo cultural que acolhe a diferença sem uma hierarquia suposta ou imposta (BHABHA, 2003, p.22).

Mundos diferenciados representados pelas extremidades da escada reconstituem a ambivalência de práticas culturais diferenciadas vividas por Major Alberto e D. Amélia. A marca deixada do centro da escada traz a possibilidade de encontro dessas extremidades resultante de um hibridismo cultural de que nos fala H.Bhabha. Não se trata aqui de um processo de miscigenação como fora realizado no período pós-colonial, mas de um hibridismo, cujas práticas culturais diferenciadas coexistem e não se anulam.

5.3 - DA ESCADA À PONTE: ESPAÇOS MOVEDIÇOS.

Major Alberto criticava sempre a má construção da ponte. As inclinações e movimentos da ponte faziam com que o pai de Alfredo a percebesse como um elemento movediço, em era em termos materiais:

Major Alberto, ao sair da Intendência nos seus tamancões , sempre no seu paletó e gravata , andava cautelosamente, nas tábuas que estalavam e fugiam na ponte meio **movediça** (grifo nosso), no risco de pisar na ponta de uma delas e tibuço! N’água. Então o secretário municipal condenava a péssima obra, invariável todos os invernos, feita pelos velhos cachaceiros e paga com ‘se fosse a construção de uma ponte pênsil na América do norte’(JURANDIR, 1994, p.74)

⁹ Citado por Homi Bhaba, em o Local da Cultura.

Mesmo imperfeita, a ponte/escada servia de passagem aos moradores do chalé para a rua. É, na verdade, um objeto móvel, marcado pelo processo de transformação periódica. A ponte ora é ponte, ora é escada. No período das grandes chuvas era construída a ponte, comprida, reta, alta; sendo que uma extremidade era atrelada ao centro da escada, a outra era colocada em uma draga velha, esquecida no aterro da rua.

Passado o período chuvoso a ponte era retirada. Via-se, somente a escada, esta com sua verticalidade, degraus e uma base firme de madeira para ser fincada no chão. O processo que marca a retirada da ponte era celebrado por aqueles que habitavam o chalé, mas para realizar esse momento fora verificado anteriormente se a terra estava seca, se as galinhas já poderiam descer ou se havia algum mato surgindo no resto de lodo.

Entretanto, Alfredo preferia o período chuvoso para se evadir através da imaginação. Quando a enchente “lambia” o degrau no pé da escada, o menino aproveitava o momento de olhar o riozinho passando por baixo da escada, para também olhar a si.

Alfredo ficava, depois, mirando-se naquele espelho, sentia-se um outro naquela sombra sua **movendo-se** (grifo nosso), a dissolver-se na extensão e intimidades da enchente (JURANDIR, 1994, p.25)

Nesta cena Alfredo mira-se na água. Ao olhar o riozinho vê sua imagem refletida no “espelho” da água que ali corria. Inicia uma contemplação silenciosa, uma observação de si próprio naquele reflexo.

O excerto afirma que ao olhar-se “sentia-se outro”, o que revela que não via a si mesmo na água. A imagem refletida naquele lençol era de outro. Essa impossibilidade metafórica sustenta a idéia de que Alfredo não conseguia perceber a si

próprio, ou seja, reconhecer sua identidade. Olha sua própria imagem, mas não vê a si, senão outro. Essa é uma atitude estranha, própria do sujeito que nega a si mesmo.

Possivelmente, o fato de achar-se “esquisito” sirva, aqui, como justificativa dessa atitude. Afinal, o que aquele espelho líquido poderia refletir?. Um menino negro, ou um menino branco?; um menino rico, que mora em um chalé; ou um menino pobre, pés descalço?.

Há nesse fragmento do excerto uma dificuldade de Alfredo em aceitar-se. Não pode ver a si por não aceitar a imagem-enigma que dali é refletida, a imagem de um ser híbrido, misturado por diferentes mesclas culturais. O resquício de um sujeito iluminista quer se impor, pois é mais fácil ver uma imagem única, segura; do que o reflexo de um sujeito marcado por traços étnicos diferenciados.

O menino enxergava sua sombra no reflexo momentâneo da água. No entanto, a sombra não estava fixa diante do menino estático, ela era móvel.

O movimento da sombra de Alfredo no lençolzinho de água, cuja metáfora construída a partir da cena “sombra sua movendo-se, a dissolver-se”, é a ênfase na elaboração da identidade de Alfredo, marcada pela movência, ou seja, pelo processo de permanente movimento, de insistente deslocamento.

Reúne-se aqui, pois, nessa cena aparentemente simples, a representação de um sujeito cuja imagem é “celebração móvel”.

Segundo Hall (2005, p.13), essa celebração móvel é “formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam”.

Alfredo absorve essa confluência identitária enquanto ser capaz de refletir a situação de diversidade no meio social em que está inserido. Ele vive no tempo e espaço pós-coloniais. É fruto do multiculturalismo que alarga cada vez mais seu território. O

confronto externo que explode entre seus pais nesse jogo marcado pelas diferenças entre ambos, é fortemente internalizado no menino.

5.4 – EMBRIAGUEZ DE AMÉLIA: HERANÇA DIONISÍACA.

No capítulo sexto, iniciam-se outras problemáticas vivenciadas pelos pais, que certamente, terá como consequência a fuga de Alfredo para o território de Marinatambalo. Ao atravessar a ponte ele pára e ouve a discussão dos pais no chalé:

Ao atravessar a vala seca, ouvia a discussão no chalé e deteve-se. Sua mãe gritava e batia os pés no soalho. O pai respondia alto e furiosamente. E toda essa altercação enchia o chalé como um estrondo. Alfredo sentou-se na pontezinha. (JURANDIR, 1994, p.110).

Por um lado, D. Amélia expelia sua dor e raiva ao sentir a sensação de impotência diante daquela realidade. Primeiro por ter perdido Mariinha, que morrera após acentuada febre e definhamento, possivelmente resultante do consumo de veneno de rato. Segundo, por não poder enviar Alfredo para estudar em Belém, uma vez que Major Alberto vendera uma vaca e o dinheiro da venda, que poderia ser investido na viagem de Alfredo, fora gasto em uma tentativa de operar Marialva, filha do primeiro casamento de Major Alberto.

Por outro lado, Major Alberto frustra-se ao saber que a operação não tivera sucesso, a menina continuou cega e o dinheiro que sobrara fora usado pela tia da menina em benefício próprio. Depois disso, passa a se entristecer por perceber a falta de equilíbrio no relacionamento com D. Amélia, pois percebe que ela embriagava-se cada

vez mais. Descobriu várias garrafas de cachaça em baixo da pia da cozinha, quebrou-as, iniciando aquela discussão que Alfredo ouvia ao pisar na ponte.

Após a briga, D. Amélia ficara caída no chão, o pai e o menino tentaram erguê-la, mas não conseguiram, deixaram-na no chão, o pai resmungou: “- E eu que a tirei da lama. Vergonha dessa. Que durma como lhe apeteça. Volte pra onde estava e veremos” (JURANDIR, 1994, p.217).

Alfredo observou sua mãe no chão. Examinou-a. Os olhos de sua mãe estavam cerrados, ele tentara abri-los, mas não conseguiu. Sua mãe estava desfalecida. Ele ficou confuso diante daquela situação, pensou que ela tivesse morrido devido usar álcool de modo excessivo. Somente uma “hora depois o pai voltou com o candeeiro. A luz descobriu o rosto de D. Amélia no chão, negro e crispado, num sono de pedra. Alfredo havia desaparecido”(JURANDIR, 1994, p.217).

O capítulo 7 de *Três casas e um rio* é importante, pois distancia Alfredo do seu cotidiano habitual fazendo com que este possa reelaborar alguns conflitos que lhe causam dor e desespero.

Ao elencarmos tais conflitos, percebemos primeiramente que o protagonista sofre por estar preso àquela terra, confinado à estagnação e ao não desenvolvimento intelectual, visto que a chance de viajar para Belém é adiada pela dificuldade financeira da família; em segundo lugar, sofre por não aceitar uma identidade que se movimenta continuamente, percebendo-se esquisito. E, além de tais conflitos, outros se acrescentam, como, por exemplo, o fato de não aceitar a mãe, não aceitar sua cor, tendo, em vários momentos, chegado a desejar que a pele dela fosse mais clara. Acrescido a esse fato, outro mais recente se instaura na mente do menino, - descobre que a mãe era alcoólatra.

5.5 - FUGA PARA MARINATAMBALO.

Alfredo foge desesperado, sai de casa sem direção, caminha bastante, somente de pois de muito tempo é que resolve voltar-se para trás: “Já distante, voltou para ver uma outra luz dos fundos de Cachoeira e estrelas pálidas piscavam timidamente sobre os campos desertos”.(JURANDIR, 1994, p.218).

O objetivo de Alfredo era, a qualquer custo ultrapassar aquela fronteira espacial, correu sem direção.“Onde estava, para onde caminhava, não sabia. No entanto, caminhava sempre. (JURANDIR, 1994, p.218). Para Alfredo ultrapassar os limites de Cachoeira era necessário também superar alguns conflitos. O caminho que se mostrava cheio de obstáculos, “atravessava uma zona de terroadas que lhe doíam nos pés descalços. Os juqueris espinhentos cortavam-lhe os dedos. Principiou a coçar-se: eram os mucuins subindo-lhe pelo corpo” (JURANDIR, 1994, p.218).

A travessia desse caminho era como um deslocamento de si mesmo, de seu modo de assimilar os conflitos vivenciados por ele no chalé. Achava que sua mãe estava morta, envergonhava-se da situação de alcoolismo que se confirmou para ele. Sofria por estar preso em Cachoeira do Arari, com uma mãe bêbada e o pai priorizando o tratamento da filha cega. Além disso, sentia saudades da irmã morta.

Alfredo buscava uma nova identidade para si. Assim como aos poucos ia rompendo os caminhos espinhentos e dolorosos, rompia também com aquele mundo imaginário infantil que apenas minimizava, por alguns momentos o sofrimento, mas logo voltava para a realidade sofrida. Por isso, ele “Querida libertar-se daquela tirania de ilusões e mentiras, de medo e de faz-de-conta. E por isso sentiu que crescera muito naquela noite, tornava-se adulto pelas decepções e pelo orgulho ferido” (JURANDIR, 1994, p.221).

Para Bernd, o processo de rompimento do espaço fronteiro é necessário para quem está diante de uma busca identitária, é uma constante permanência na zona de travessia. Um querer chegar a si mesmo que não ocorre; por isso, segundo a autora, “A busca de identidade deve ser vista como um processo em permanente deslocamento, como uma travessia” (BERND, 1992, p.10)

Mesmo diante do sofrimento, Alfredo seguiu em frente. Parou um instante ao ouvir uma voz chamando seu nome, logo considerou que fosse sua mãe, como não reconheceu a voz de D. Amélia, pensou que poderia ser algum fantasma. Ele não

Reconheceu a voz e fugiu, rompendo um cipoal, ganhando novo descampado, com o nome de Nossa Senhora na boca, pedaços de oração contra os perigos, nome de sua mãe e correndo entre muitos troncos partidos no meio dos quais se erguia negro, negro do fogo que o queimaram, um tucumazeiro morto (JURANDIR, 1994, p.222).

A morte do tucumazeiro é simbólica, significa para Alfredo matar o tronco de onde se originavam os inúmeros caroços de tucumãs que ganhavam espaço em suas mãos ao imaginar a vida fora das situações reais.

A voz que seguia Alfredo era de Luciola, ela o seguiu desde Cachoeira. Tratava o menino como filho. Aproveitou, assim, a oportunidade em que ele estava só e aflito, para experimentar gestos de proteção materna. Encontra-o caído ao chão. Não conseguiu levantá-lo. Ficou no local. Amanheceu. Ambos descobriram-se situados na lendária fazenda de Marinatambalo.

Marinatambalo tinha um significado: “Era um antigo nome dado à ilha do Marajó pelos espanhóis ou holandeses – sabia-se lá – quando andavam pela Amazônia e aproveitado pelo dr. Menezes para batizar a sua fazenda” (JURANDIR, 1994, p.218).

Lucíola já havia contado histórias da fazenda ao menino. Nela, os Menezes, seus donos, realizavam grandes bailes. O moradores de fazenda, podiam, ver durante o baile, mulheres usando vestidos vindos de Paris. Além do luxo, a fazenda tinha um histórico de crueldade. Edgar, administrador da fazenda maltratava seus empregados. Ele “amarrava vaqueiros nos troncos, marcava-os com a sua marca, surrava-os com as cordas com que amansava os poldros, matava caçadores de ladrões de seu pomar”(JURANDIR, 1994, p.219).

O local visitado por Alfredo era apenas ruínas.

As personagens desse espaço que emergem dentro de Cachoeira, em conjunto com o ambiente, representam a imagem da ruína. Antes do retorno de Edmundo, moravam em Marinatambalo Dona Maciana (empregada da casa) e D. Elisa, avó de Edmundo, uma senhora idosa que repudiava pessoas estranhas na fazenda, por considerar que eram responsáveis pela ruína do local.

Entretanto, acreditamos que a personagem que completa esse quadro de ruínas é o próprio Edmundo Menezes, filho do proprietário da fazenda. Ele foi para a Europa estudar, lá permaneceu sem nenhum contato com a família; sonhava com o retorno para Cachoeira, com a finalidade de herdar e administrar a fazenda do pai. Ao retornar para Cachoeira, Edmundo pensava em aplicar na fazenda o modelo de exploração realizado pelos ingleses.

Quanto a exploração do trabalho, imitaria os métodos do colonizador inglês na Ásia e na África, acentuava com simplicidade. A grande diferença, pensava, entre a cidade inglesa e a fazenda marajoara era que, enquanto os operários da cidade se tornavam cada vez mais exigentes com salários tão altos, na fazenda os vaqueiros pareciam mais felizes na sua vida primitiva, exigindo cada vez menos o pouco de que necessitavam” (JURANDIR, 1994, p.247-248).

Queria explorar os moradores do local, via-os como pessoas acomodadas em sua situação de miséria, daí a facilidade de explorar seu trabalho. Mas o plano de colonizar

foi desfeito, pois ao voltar para Cachoeira não conseguiu executar o que havia previsto, a fazenda estava em ruínas. Edmundo ficou na fazenda, como um ser fantasmagórico, segundo a visão de alguns moradores de local. Tornou-se, na verdade um homem em ruínas.

Chegou a Cachoeira numa tarde de trovoada, seguindo imediatamente para Marinatambalo. Lá pela madrugada, montando num cavalo manco que lhe cedera o sargento da guarda rural, a pesada bagagem atrás num velho boi cargueiro conduzido por dois caboclos a pé, surgiu ele na fazenda, encharcada, de polainas, barba grande, a espingarda a tiracolo (JURANDIR, 1994, p.250).

Quando Alfredo e Lucíola chegam à fazenda vão justamente encontrá-lo em cima de uma caleche, em ruínas, retornando de um passeio matinal com a avó, D.Elisa. Na descrição que o narrador faz da caleche há a representação da decadência do local que aos poucos vai sendo revelada na narrativa:

Isso durou alguns minutos, O rapaz soltou os cavalos e abandonou a caleche. Lucíola viu-a, então, como a desejaria ver, parada, traste inútil, andando apenas em seus recordações daquelas festas de 1910. Alfredo pôs-se a examiná-la, a olhar as rodas, Era uma coisa realmente fúnebre, fedia a defunto, a pano podre , a morcego. E pouca diferença achava, entre a caleche e a velha” (JURANDIR, 1994, p.236)

Lucíola ficou na fazenda por alguns dias, entretida com Edmundo e as lembranças que o local lhe propiciava. Alfredo ansiava retornar para sua casa. Tentou voltar sozinho, mas não conseguiu. Escondeu de Lucíola a tentativa frustrada de partir

- Se a senhora não me levar, eu volto só. Volto só.

E ocultou com raiva o despeito de não ter descoberto o caminho de volta, reconhecendo-se muito menino ainda, demais menino para desembaraçar-se das dificuldades, fugir como um homem que tivesse feito uma misteriosa viagem e regressasse sem ajuda nem companhia de ninguém (JURANDIR, 1994, p.241)

Edmundo passou a observar Alfredo, notou a maneira como se dirigia a Lucíola , sua determinação em partir, suas respostas são enfáticas a Lucíola,

Via em Alfredo um rude orgulho. Utilizava-se de Luciola como de uma serva. No entanto, coitadinho, o mundo o devoraria na velha e vasta engrenagem que se chama luta pela vida. Aquele orgulho, aquela revolta, esperança, ambições, desejo de aventura, sede de ser um homem, tudo seria triturado, queimado e reduzido na fornalha do mundo. Depois, tão pobre, tão obscuro, tão em Cachoeira!”(JURANDIR, 1994, p.245)

A presença de elementos positivos na constituição de Alfredo, é marcada pela ausência desses mesmos elementos em Edmundo. O primeiro deseja retornar para Cachoeira, e o segundo queria sair dela. Edmundo tinha a amplidão do mundo nas “mãos”, teve o privilégio de estudar e se formar na Europa, e Alfredo tinha apenas o espaço restrito de Cachoeira para sobreviver.

Por outro lado, a força e ambição que Alfredo tinha estavam em oposição ao comodismo e indolência de Edmundo. Enquanto Alfredo insistia com a mãe para que esta reservasse recursos para sua partida para Belém, Edmundo dispensou a oferta de trabalho na Europa.

Há, pois, um antagonismo na construção dos personagens Edmundo e Alfredo. Ambos surgem nos traços da diferença do outro, nos elementos que foram, em determinado momento histórico, negados a um e apresentados ao outro. Edmundo teve brinquedo e um quarto, Alfredo tinha o carço e a imaginação.

Entretanto invejava o menino. Invejava-lhe naquela gulodice de viver. Alfredo nascera para não ter nada e ele para ter...Riu-se. Para ter Marinatambalo. Para ser um fazendeiro. Na idade de Alfredo, que fazia? Que lhe ficara enfim da infância? Um quarto para brincar, o tédio de tudo a seu alcance, nenhuma miragem, nenhuma coisa impossível, amas e mimos (JURANDIR, 1994, p.246).

Porém, a inveja que Edmundo tinha do menino era, na verdade, uma necessidade de preencher a si mesmo, ou seja, de incorporar traços de persistência e perseverança encontrados em Alfredo. Elementos de luta e coragem que Alfredo tinha ao teimar em sua luta por sair de Cachoeira.

Edmundo quer ser o “outro”, e nesse processo tenta assimilar os valores de Alfredo. Quer negar a si, e incorporar Alfredo. Segundo Hall esse processo de identificação não ocorre verdadeiramente, o que há é uma fantasia de incorporação.

A identificação é ao fim e ao cabo, condicional; ela está, ao fim e ao cabo, alojada na contingência. Uma vez assegurada, ela não anulará a diferença. A fusão total entre o ‘mesmo’ e o ‘outro’ que ela sugere é, na verdade uma fantasia de incorporação. Freud sempre falou dela em termos de ‘consumir o outro’. (HALL, 2000, p.106).

A necessidade de ser Alfredo era uma tentativa para Edmundo de anular parcialmente seu caráter indolente. Via que o menino tinha uma força voraz dentro de si, que o movia a um desejo de lançar-se para fora, para o mundo exterior, rumo à realização de seu sonho, partir para Belém.

Outro confronto se estabelece entre os dois. Edmundo era preconceituoso. Não gostava de pessoas de raça negra, via-as com desprezo. Além disso, a possibilidade de aceitar um ser híbrido era pouco possível para ele. Declaradamente dizia que não gostava de mestiços “Acreditava na inferioridade das pessoas de cor, sobretudo nos mestiços, admitindo certos métodos de intimidação e de castigo no trabalho das fazendas.” (JURANDIR, 1994, p.248).

Por outro lado, Alfredo era mestiço, de mãe negra.

Se a ruína em que Edmundo se encontrava não fora capaz de eliminar o ar de superioridade diante do mestiço, o passeio que fez com Alfredo e Lucíola ao Mondongo será espaço propício à extinção de tal pensamento.

Antes de retornarem para a vila de Cachoeira, Edmundo, os três vão ao mondongo. Era um local envolto por pântanos, rios e búfalos. Atravessaram alguns rios rasos, passearam, mas ao retornarem, Edmundo cai em uma areia gulosa.

Edmundo sentiu o leito ceder, os pés afundavam com perneira e tudo. A lama ia subindo, atingindo-lhe o dólma, as armas a tiracolo. O chapéu preso ao pescoço pela correia, tombara-lhe pelas costas. O sorvedouro o enrolava

com seus viscosos e pútridos tentáculos de lama que fedia (JURANDIR, 1994, p.271).

Alfredo fugiu, adiantando-se pelo atoleiro, Edmundo conseguiu sair da lama, que posteriormente ficou sabendo que se tratava de areia gulosa. A imagem de Edmundo erguendo-se do meio da lama era outra triste mostra da ruína e decadência por que estava passando. “Ao erguer-se fétido e negro da cabeça aos pés, as armas entupidas, os cabelos pastosos, a máscara de um afogado, foi o que o caboclo Emiliano então se lembrou que aquele igarapé tinha lama gulosa. (JURANDIR, 1994, p.271)

Por alguns instantes a pele exageradamente branca de Edmundo desapareceu. Tornou-se negro. Se havia nele ainda algum resquício de mentalidade racista, aquela momentânea transformação, em meio à lama gulosa foi uma metamorfose simbólica de negação desse preconceito.

Afundar-se na lama fétida do pântano, é na verdade, uma resposta eficaz contra os maus tratos recebidos pelas pessoas humildes, moradoras daquela região.

5.6 – A VIAGEM PARA BELÉM.

Alfredo e Amélia embarcaram no período da noite. Durante a viagem, enfrentaram uma forte maresia que quase afundara o barco, mas prosseguiram seguros e tranquilos. Alfredo ao ver os primeiros raios de luz sob Belém teve um certo temor, pensou rapidamente em retornar, mas não poderia mais voltar, Cachoeira do Arari não era mais um lugar para ele, pois havia vencido os dramas que o prendiam no local. Conseguira superar suas angustias em relação a mãe, sabia agora suportar a dor pela perda da irmã.

Durante a viagem, Alfredo reza a oração que sua colega Inocência lhe dera, oração decorada rapidamente por ele, e repetida durante a viagem.

Inocência aparece somente no final do romance. Ela entra no chalé como uma espécie de representação da imaturidade do menino que estava se preparando para deixar a casa dos pais. O nome da menina simboliza a perspectiva do homem matuto interiorano, visto, muitas vezes, como ingênuo, em suas crendices e superstições.

A imagem de Alfredo indo para a cidade, levando consigo a oração que a jovem Inocência lhe forneceu, é uma forte metáfora elaborada pelo autor para compreendermos a experiência social do homem interiorano que se aventura a sair de seu mundo para ganhar a vida nos diversos espaços urbanos da Amazônia. A oração decorada era um antídoto de proteção para os males que Alfredo poderia enfrentar.

CAPÍTULO VI

Essas narrativas, tapetes de sua memória?

No ano de 2001, o escritor Vicente Salles apresentou publicado, em uma microedição do autor, um levantamento com oito histórias orais presentes no ciclo *Extremo Norte*. Na obra, Salles, denomina o escritor Dalcídio Jurandir de contador de histórias, fazendo jus ao trabalho narrativo tecido por ele, a partir das narrativas orais. Sobre o romance *Marajó*, Vicente Salles faz a seguinte consideração: “Ele [Dalcídio Jurandir] decompõe estruturalmente, como o faria Wladimir Propp com os contos de fadas, a narrativa popular, integrando-a depois, por partes, ao seu próprio romance, como acréscimos sugeridos pelo contexto local” (SALLES, 2001, p.8).

Outro trabalho de grande relevância, que reafirma o compromisso do escritor com a cultura popular, é a pesquisa realizada por Marli Furtado e Fátima Nascimento, com o título: *Dalcídio Jurandir e Benedito Monteiro: A incorporação Estética do Imaginário Popular*. Nessa pesquisa, Furtado e Nascimento mapeiam em Dalcídio as diversas apropriações realizadas por ele das narrativas orais que circulam no contexto do imaginário cultural amazônico.

Guilherme Fernandes, em seu artigo *Literatura brasileira de expressão amazônica, literatura da Amazônia ou literatura amazônica?*, já afirmara:

(...) é notório o exemplo da narração em Dalcídio Jurandir (escritor paraense, 1909-1979), que se tece não apenas pela voz do narrador/escritor, mas o escritor também é porta-voz de quantos narradores conviveu, inclusive ele próprio, vivente dos campos marajoaras, O narrador de *Ponte do galo*, ao retratar como a personagem Dadá perdeu os longos cabelos, traz para a narrativa principal uma alusão ao mito da Cobra Grande, ou Boiúna, freqüente na literatura oral e popular, uma alusão ao mito da Cobra Grande, ou Boiúna, freqüente na literatura oral e popular da região (FERNANDES, 2001, p.115).

Retirar do ciclo *Extremo Norte* as narrativas orais presentes resultaria em identificar o minucioso projeto literário do escritor Dalcídio Jurandir e, ainda, percorrer a trajetória de coleta desses textos a partir da tradição popular amazônica. O trabalho do escritor foi preciso. Ele aproveitou em todos os romances do ciclo narrativas orais. No entanto, importante dizer, conforme ressaltam Salles e Furtado & Nascimento, que elas não aparecem deslocadas do enredo deste ou daquele, mas sim integrados ao drama das personagens.

Vários romances da literatura brasileira a partir da década de 1930 abrem-se à incorporação de narrativas populares. Para a escritora Zilá Bernd, romances como *Grande Sertão: Veredas* (1956), *A pedra do reino* (1972) e *Viva o povo brasileiro* (1984) são exemplos desse tipo de construção romanesca. Sobre a origem desse “fenômeno”, afirma que:

após uma época caracterizada por movimentos “com manifestos” (Futurismo, Surrealismo), marcada pela construção de grandes sistemas estéticos totalizantes, haveria uma tendência ao aparecimento de movimentos nômades, heterogêneos, em que, afastados da obsessão evolucionista, os escritores procurariam livremente o menor, isto é, tudo o que fora desprezado ou desdenhado anteriormente, como as formas e os sentidos da tradição popular (BERND, 1992, p.75).

Essa técnica de utilização de narrativas orais no romance moderno, segundo a escritora, tende à construção de formas híbridas. Porém, o ultrapassamento dessa fronteira foi promovido em alguns países da Europa e na América Latina, e isso é o que marca, para a autora Zilá Bernd, a construção identitária de um povo:

É nosso intento mostrar aqui como na América Latina esvaneceu-se o sentido de “fronteira”, cuja “ultrapassagem” (*hibrys*) determinava a anomalia entre os gregos, passando as misturas e os hibridismos a ser sinônimo de fecundidade. Pretendemos, pois, demonstrar que as literaturas brasileira e latino-americana, em sua afirmação identitária, tem sistematicamente revertido a concepção tradicional que associa hibridismo a anomalia, tomando a mistura como condição primeira de fertilidade das trocas (BERND, 1992, p.99).

A incorporação da cultura popular foi feita paulatinamente pelos escritores brasileiros, a preocupação inicial era utilizar imagens da cor local, posteriormente, optou-se pelo uso de temas em que se evidenciasse a *brasilidade*. De acordo com Bernd a utilização de

(...) elementos que comprometam a própria estrutura da narrativa são relativamente recentes. Constitui um belo exemplo de estetização do híbrido, reutilização do oral e do popular, *Viva o povo brasileiro* (1984), de João Ubaldo Ribeiro, o mais recente membro da Academia Brasileira de Letras, o qual incorpora – sincretizando com a sua própria visão sobre os fatos – a visão mágica, os sentidos e as formas da tradição oral e popular de segmentos da população (...) (BERND, 1992, p.77).

Observar a construção estética do romance *Três casas e um rio* (1958) é, também, perder-se em meio à tessitura de histórias que envolvem cada novo drama vivido por Alfredo. Além de confirmar a incorporação de narrativas orais no romance moderno brasileiro, pós década de 30.

Jurandir, na verdade, é o predecessor de autores como João Ubaldo Ribeiro, citado por Bernd, além de outros que, antes de Ubaldo, aperfeiçoaram essa técnica, como Guimarães Rosa e Ariano Suassuna, pois, apesar de ter publicado na década de 50, Dalcídio inicia a escritura de *Três casas e um rio* em 1940. Convém lembrar, no entanto, que Dalcídio foi precedido especialmente por Mário de Andrade, em sua obra-marco *Macunaíma*.

Na obra, surgem, assim, narrativas como a do “Bicho sucuba”, a da “Cobra grande”, “Folha Lilás”, “Curupira”, “Formiga taoca”. Estas histórias são retomadas pelo narrador em outras obras do ciclo, como, por exemplo, a do “Curupira”, que aparece novamente em *Chão dos Lobos*. Sem dúvida, essas histórias são importantes para a formação da identidade de Alfredo. Preocupa-nos, aqui, verificar como as narrativas presentes na obra estão incorporadas no texto dalcidiano, e sua importância para a resolução de alguns conflitos vivenciados pelo protagonista.

Entre os conflitos vividos por Alfredo está a necessidade constante de sair da cidade de Cachoeira, romper essa fronteira que o afasta da grande Belém. Essa tentativa de sair da casa materna é espelhada em uma narrativa oral que D. Amélia, deixando por alguns momentos seu trabalho manual de costura, começa contar.

6.1 PARTIR COM MUITA BENÇÃO.

O pequeno público ouvinte da história era formado por Mariinha, filha caçula, muito quieta em um canto da sala; Alfredo silencioso e estranhando sua mãe contando história; e, ainda, Andreza, responsável, devido sua insistência demasiada, por aquele momento de contação.

D. Amélia, hesita, primeiramente, diz que sua memória falha, que não vai contar direito. Mas a menina Andreza insiste. Enfim, a narradora inicia:

Era uma vez um cego. Tinha três filhos. Mesmo assim cego, gostava de caçar. Um dia apontou a arma na direção de um galho onde estava uma pomba. A ave bateu a asa e falou:

_ Não me atira que eu te ensino um remédio pra tua cegueira, meu velho.

O velho abaixou a arma.

_ Então me ensine.

_ Mande buscar a folha do lilás no palácio das águas e ponha nos olhos.

O velho com a arma no ombro foi para casa, cabeça baixa, pensando (JURANDIR, 1994, p. 186).

De acordo com a história narrada por D. Amélia, o velho, ao chegar em casa, contou o que acontecera durante a caça. Contou para a mulher e aos três filhos que era necessário buscar a folha lilás. O primeiro filho resolveu partir, mas não conseguiu alcançar seu intento. Por não ver seu irmão mais velho retornar para casa, o segundo filho partiu e, assim como o primeiro, não voltou. Somente o filho caçula conseguiu partir e trazer o objeto pretendido. A todos os filhos que partiam, o pai fazia a mesma pergunta. “Queres muito dinheiro e pouca bênção ou muita bênção e pouco dinheiro?”. Todos pediram muito dinheiro, exceto o filho caçula que preferiu muita bênção. Este foi o único não amaldiçoado pela bruxa, a beira da estrada. E, “- Ao passar pela mesma casa, o menino apeou o cavalo e deu com a criança feridenta, (...).- Repartiu com ele e a velha a comida do balaio. A velha então ensinou o caminho da folha lilás. A narradora deteve-se, sua memória falhava” (JURANDIR, 1994, p. 187).

Este é o primeiro momento do romance em que aparece uma ambientação própria para a contação de histórias, com uma narradora central que detém a voz e a atenção dos demais ouvintes. Esta narradora alega esquecer a narrativa, não quer contar; lembra, aos poucos, o nome da senhora que lhe contou, emudece, perde-se, às vezes, em suas lembranças. Por que D. Amélia hesita, silencia a narrativa, ou muda um ponto ou outro da história?. Neste momento, será que sua memória “negocia” entre contar e negar?

Michael Pollak, ao resenhar o estudo de Maurice Halbwachs sobre memória coletiva, atenta para o fato de que a memória individual, isto é, a memória particular do sujeito que narra, sofre um processo de “negociação” com a memória coletiva. Essa “negociação”, faz que o narrador selecione o que irá contar, é um processo delicado, em que se mistura a necessidade de lembrar, esquecer e silenciar.

Para que nossa memória se beneficie da dos outros, não basta que o narrador nos traga seu testemunho: é preciso que ele não tenha deixado de concordar com suas memórias e que haja suficientes pontos de contato entre ela e as outras para que a lembrança que os outros nos trazem possa ser reconstruída sobre uma base comum (apud POLLAK, 1989, p.12).

Essa “negociação” provavelmente está ligada à necessidade de evitar tensões, ou lembranças desagradáveis para o narrador, ou para a comunidade a qual pertence. Para evitar algum tipo de conflito, o indivíduo precisa selecionar o que narrar, e quando afirma que sua memória falha, esqueceu algo, é preciso que se reflita sobre esse esquecimento.

No texto, *O esquecimento, pivô narrativo*, Jerusa Pires Ferreira apresenta-nos alguns tipos de esquecimento, que ocorrem no universo narrativo.

Há o esquecimento profundo, a incapacidade absoluta de lembrar, aquilo que se esgarça, se perde ou por algum motivo se sepulta, não deixando que emergja para a narrativa, e há o que desliza, sob os mais

diversos pretextos, nas seqüências narrativas, situações em que se mascaram, eufemizam, ou simplesmente se omitem fatos ou passagens. (FERREIRA, 2003, p.92).

Esquecimento, para a autora, não está em oposição ao termo memória, ambos estão diretamente associados, mesmo que o esquecimento seja ele “profundo” ou “deslizante”. Esquecimento e memória se inter-relacionam produzindo a emissão de uma narrativa que se reconstrói a cada novo momento de contação.

No episódio, o narrador alega que a memória de Amélia falhava. Perde partes da narrativa por querer sepultar uma lembrança, um drama familiar. Note-se que ela contou uma história que refletia uma tensão vivida por ela, resultante da falta de dinheiro para encaminhar Alfredo ao colégio, em Belém.

Desse modo, a dupla esquecimento/memória estão em “uma aparente oposição. Numa grande medida, estas oposições são instrumentos conjuntos e indispensáveis em projetos narrativos que dão conta de eixos de conflitos” (FERREIRA, 2003, p. 92).

A história, narrada por D. Amélia, reflete também os anseios do menino Alfredo. Ele almeja ir para Belém estudar, vê seus sonhos a cada dia distanciarem-se mais e mais. Durante o silêncio de D. Amélia, o menino reflete sobre a narrativa, sem que Andreza perceba sua introspecção: “Alfredo viu na viagem do rapaz a sua viagem. Muita bênção e pouco dinheiro. O dinheiro do porco e da vaca Merência. Muita bênção. Pouco dinheiro. Sentia a luta entre essas duas palavras. Bênção. Dinheiro. Sem dinheiro...”. (JURANDIR, 1994, p. 186)

Alfredo sente-se isolado em Cachoeira do Arari. Este espaço ficcional é visto para ele como um barco que ficara encalhado, à espera de uma maré alta. Estar ali era estar abandonado, esquecido, distante de um outro mundo que o esperava: Belém. Assim, a narrativa da cobra grande, também narrada por D. Amélia em outra ocasião,

possivelmente pode estar relacionada com a sensação de abandono do menino em Cachoeira, pois o desejo de Alfredo de partir reflete o desejo representado na narrativa.

Adeus ó limo de cobra grande, adeus ó peixes, adeus marés, tudo vai embora pras águas grandes. Até a lama há de partir, os aningais, as velhas guaribas, tudo seguindo pras águas grandes. O rio se queixava, se queixava, secando sempre: não me abandones, mea mãe cobra, me amamenta nos teus peitos, vomita em meu peito o teu vômito, enche os meus poços, alaga as margens, quero viver, quero as marés, mãe cobra grande. Ninguém ouvia o agonizante rio (JURANDIR, 1994, p.104).

Semelhante ao apelo do rio - seu desejo de ida - o menino também percebe que sua voz não ecoa tão longe...firme. Sente que seu apelo não comove a mãe, não move o pai . Não ouve o retorno de seu apelo. Sente, tal qual o rio, que ninguém ouve o seu apelo, ninguém “ouvia o agonizante rio”.

Na obra, as vozes narrativas se revezam controlando a fabulação da obra e retirando a autoridade do narrador em 3ª pessoa, a partir das narrativas orais que se incorporam na escritura. Essa técnica se repetirá, ainda, próximo ao final do romance, aparecendo em cena formada por um grupo de moças narradoras.

6.2 BICHO SUCUBA A DILUIR-SE.

Alfredo, caminhando em uma rua próxima à sua casa, percebe algumas moças em baixo de uma gingeira. Elas contam histórias. Provavelmente, despertadas para isso, devido estarem intrigadas com o surgimento de Edmundo Menezes, moço branco, descendente dos donos da fazenda Marinatambalo. A primeira história é a do “Bicho sucuba”:

As moças faziam roda em torno da ginjeira carregada. Aldalzira, então, contou que, “certo dia, uma moça viu no sítio aquele pé de maniva e exclamou: Ah, se fosse homem, eu me casava com ele. Dias depois, no mesmo roçado, lhe apareceu um rapaz

que ela achou tão bonito, tão alvo... Não demorou emprenhou” (JURANDIR, 1994, p.313).

Entre gestos e falares sussurrados, as moças dão término à história. A moça narra ainda que, após ter nascido a criança, o pai ordenou à mãe que esta não a mergulhasse na água. A ordem foi desobedecida e a criança dissolveu-se na água, imprimindo assim um caráter maravilhoso à narrativa.

Provavelmente esta narrativa questiona a aparição quase que fantasmagórica de Edmundo Menezes, na vila de Cachoeira do Arari. Ele era branco, sua aparição em Cachoeira foi inesperada. Retornou da Europa, onde concluíra seus estudos. Voltou para comandar a fazenda dos pais, Marinatambalo e ficou entre os detritos da fazenda. Noivo de Lucíola, despertava as histórias entre os moradores da localidade de Cachoeira do Arari, principalmente entre as mulheres.

Por outro lado, liga-se a formação do ser mestiço, que, muitas vezes pode trazer a cor clara na pele, mas dilui-se diante da diversidade cultural. Alfredo representa também esse ser diluído, que rumo à cidade grande fragmenta-se cada vez mais, torna-se o próprio bicho sucuba, matuto e arredio.

Outras narrativas seguem entre o grupo, que, tal como os de parentes de Alfredo, essas moças também são narradores-personagens.

Para nós, esses narradores, presentes no romance, se configuram como guardiões da tradição, que, segundo Giddens, “cavam” no tempo um espaço para se fazer a troca desse conhecimento, já que para o autor a tradição é “impensável sem guardiões, porque estes têm um acesso privilegiado à verdade; a verdade não pode ser demonstrada, salvo na medida em que se manifesta nas interpretações e práticas dos guardiões” (GIDDENS, 1997, p.103.).

Por outro lado, Walter Benjamin vê a presença dos narradores diante da sociedade moderna, a partir de uma problemática “de que a arte de narrar está em vias de extinção”. Em seu texto intitulado *O Narrador*, ele destaca algumas categorias de narradores, além de questionar elementos próprios da memória. Para Benjamin, o narrador desaparece porque outros valores da sociedade moderna, também, desaparecem. Ele apresenta uma causa para esse fenômeno:

Uma das causas desse fenômeno é óbvia: as ações da experiência estão em baixa, e tudo indica que continuarão caindo até que seu valor desapareça de todo. Basta olharmos um jornal para percebermos que seu nível está mais baixo que nunca, e que da noite para o dia não somente a imagem do mundo exterior mas também a do mundo ético sofreram transformações que antes não julgaríamos possíveis. (BENJAMIN, 1993, p.108)

Verifica-se um diálogo teórico entre Benjamin e Giddens principalmente ao considerarem que a base de transmissão da tradição oral é um valor de interação entre as pessoas, a possibilidade de estar com o outro e trocar, transmitir saberes; o que Benjamin chama de “faculdade de intercambiar experiências”.

Percebemos, desse modo, que a ficção de *Três casas e um rio* e outras obras do Ciclo, de certa maneira, representa a sobrevivência desses narradores. Além disso, traz a possibilidade de intercambiar saberes.

Outra história que Alfredo ouve lhe é contada pelo tio Sebastião. Note-se que este narrador se aproxima da classificação proposta por Walter Benjamin que classifica em dois tipos os narradores, aqueles que contam histórias a partir de vivência em outras terras, distante de casa. Experiência esta representada pelos marinheiros comerciantes. O outro tipo é simbolizado pelo homem sedentário, que nunca se afastou de sua terra natal, mas que soube com perspicácia ouvir as histórias, memorizá-las e recontá-las com um estilo próprio.

Sebastião, o tio de Alfredo, aproxima-se do primeiro tipo de classificação. É ele o estrangeiro, o homem que vêm de fora, traz na bagagem histórias das experiências que

tivera. Alfredo senta ao seu lado e quer ouvir histórias. E ele as conta, uma a uma com calma, e assim surgem histórias como a da pororoca, a do curupira e a da formiga taoca.

A cada história que Sebastião conta a Alfredo este exige que o tio seja performático ao narrar. Pede ao tio que represente mais ou menos o tamanho das ondas da pororoca. Alfredo quer saber se elas mediam, o tamanho de três chalés juntos. A descrição do tio não acompanha a imaginação do menino e este ao frustrar-se, comenta que contar história da pororoca é contar uma “senhora história”.

6.3 UMA FERROADA DA FORMIGA TAOCA, ANTES DE PARTIR.

Para mostrar seu poderio de sedução para com as mulheres, o tio Sebastião conta ao menino que fora ferroadado pela formiga taoca. A história da formiga taoca será contada silenciosamente ao sobrinho, evitando que D.Amélia, deitada em um quarto próximo, ouça a narrativa.

Alfredo ouve quieto a história, e ela aos poucos vai tomando conta do seu imaginário. O tio não se preocupa em desdizer sua fala, mas reiterava mostrando evidência do que dizia, delegando a história maior conotação de verdade, de verdade de caso, de fato que realmente se sucederam.

Onde, titio, onde foi que a formiga lhe mordeu?

O tio quis levá-lo a um assunto impróprio, quis inventar, insinuar em que parte, como foi, ó formiga mais preciosa que a flecha encantada do curupira de dente verde.

_ Mas onde foi, então, que a formiga lhe mordeu?

O tio cochichou:

_ E tu querias, meu sobrinho, que ela te ferroasse? Um dia?

_ Pois eu vou procurar uma formiga taoca, meu sobrinho.

_ Onde ela mora, onde faz casa? Diga a casa dela.

_ Ó curiosidade, ó curiosidade (JURANDIR, 1984, p.86).

Esta mesma história da formiga taoca vai ser lembrada por Alfredo quando já está adolescente, momento este situado pelo narrador, na 9ª obra do ciclo, intitulada *Chão*

dos Lobos. Nesta obra, Alfredo solicita ao tio que conte novamente a história, mas o menino é repreendido por Sebastião:

Andei catando, catando e dei na José Pio com aquela moça debaixo da jaqueira. Atrás da jaqueira a moça só mostrava a cara, dizer a cara, minto, só os olhos e uma parte do cabelo, só os olhos. (...) Que te parece?

_ Vou lá adivinhar, titio? Na jaqueira? Só olhos? Não era efeito da formiga, tio?

O tio fingiu espanto, garboso, consentidor, de repente riu.

_ Aquela que mordeu o senhor. A força que lhe dá! Não era?

_ Tu, tamanho que estás, metido ainda com aquela formiga? (JURANDIR, 1976, p.136).

As histórias marcam também a memória do menino que percebe o tio como uma espécie de narrador de fatos reais, ou melhor, de causos, devido ao modo performático e habilidoso que tinha ao narrar para Alfredo.

Assim, percebemos que as histórias permanecem no imaginário de Alfredo, contribuindo ou não para resolver alguns conflitos pessoais, esclarecer pontos de sua sexualidade. Sobre esta questão é importante ressaltar que, segundo a escritora Enilda Alves, “Alfredo deseja no fundo ser um pouco como o tio. Ter seus poderes mágicos conseguidos junto aos elementos da natureza: a flecha mágica que o curupira lhe dera e a formiga taoca que colocara todas as mulheres aos seus pés” (ALVES, 1984, p. 88).

Outras histórias são narradas no romance, todas elas representam a identidade cultural do homem na Amazônia. Marcam a memória desse povo. Reforçam a resistência contra uma permanente colonização. A esse respeito Vicente Salles afirma que “um povo sem memória não tem nada para defender. Se tudo isso for embora continuaremos colonizados e aceitar a colonização como algo natural” (SALLES, 1986, p. 26).

As narrativas que Alfredo traz em sua memória, contribuem para sua formação, e ajudam o menino a conciliar problemas dicotômicos de sua identidade, e é como guardião dessas narrativas que fará sua viagem para Belém.

Vale ressaltar, ainda, que as histórias narradas nas duas obras iniciais do ciclo *Extremo Norte* são retomadas em alguns romances e se fazem relevantes por permanecerem ligadas à tessitura das obras, e por estarem incorporadas ao processo de construção da identidade de Alfredo.

A identidade de Alfredo, que de certo modo apresenta fortes traços de etnicidade, é fruto de tudo que aprendeu com sua comunidade original e com seus pais. Vemos então a possibilidade de situar a obra *Três casas e um rio* como uma referência de suma importância para a elaboração de um discurso de identidade amazônica, algo que poderá ser observado também em outras obras do *Extremo Norte*.

CONCLUSÃO

Levando-se em conta tudo o que foi abordado, podemos pensar na obra como metáfora do movimento do homem da região amazônica que sai de seu mundo rumo aos grandes centros urbanos. Os conflitos do protagonista formam a imagem refletida desse movimento, que faz com que o romance seja de suma importância para a elaboração de um discurso de identidade amazônica. Alfredo Coimbra é a personagem-menino que representa, em sua infância, os anseios de crianças interioranas, que, sobrevivendo em localidades distantes desses grandes centros, almejam partir para a cidade.

Quatro aspectos importantes acompanharam nosso olhar em torno da elaboração da identidade de Alfredo. O primeiro está voltado para a percepção que o personagem estabelece de si mesmo. O olhar a si mesmo e a sensação da percepção de si em relação aos outros meninos de sua infância formam o que consideramos uma identidade lacunar. Investigamos isso a partir da palavra “esquisito”, recorrente no romance. Em diferentes momentos do enredo, Alfredo se coloca como sendo ou se sentindo “esquisito”, ou então, o narrador o designa como tal. Esse “esquisito” acompanha a problemática de Alfredo não conseguir se identificar socialmente

O segundo aspecto relaciona-se à compreensão da identidade de Alfredo a partir da influência familiar. Sua identidade se estabelece enquanto um sujeito híbrido, marcado por influências culturais dos pais, sendo que o pai o influencia por meio de uma cultura letrada, erudita, e a mãe, por meio da cultura oral e popular, com códigos de uma identidade ligada à cultura africana.

Não negamos que há, pois, um dualismo visível no plano da narrativa. Como já foi mencionado, no capítulo III, a personagem Amélia apresenta um modo de viver

bem diferente do de Major Alberto. Enquanto, o pai de Alfredo restringe sua vida ao espaço do Chalé, D. Amélia contribui com os moradores da região, participa das manifestações da cultura popular. Major Alberto era branco, ocupava um alto cargo na intendência Municipal, e Dona Amélia, era negra e pobre. Entretanto, consideramos que esse dualismo, visível no plano da narrativa, pode sofrer algumas alterações, pois há um hibridismo cultural latente em ambos, que certamente, influencia Alfredo em sua formação sócio-cultural.

D. Amélia, negra, ora posiciona-se no chalé como uma branca, ao fazer o papel da esposa do intendente municipal de Cachoeira; ora posiciona-se como índia, come *turu*, faz comida com o caldo do *tucumã*, benze criança moribunda. Amélia é uma negra nascida, criada e moradora da amazônia; além de trazer influência da cultura negra, absorve traços da cultura indígena, e tenta manter-se no chalé, como uma senhora branca. Entretanto, devido o longo processo histórico de escravização dos africanos, ela não é aceita socialmente. Major Alberto é branco e erudito, mas seu escritório passa um longo tempo sem sua rede amazônida onde fica lendo seus catálogos. Além disso, rompe com a tradição paternalista racista; casa-se com uma mulher negra e tem filhos com ela.

O terceiro ponto relevante na construção da identidade da personagem Alfredo relacionou-se a verificar as obstinadas tentativas do protagonista em romper fronteiras. Não aceitava sua realidade, preferia o mundo irreal desenhado por sua imaginação. Para representar a mudança vivida por Alfredo, ocorre, na obra, uma morte simbólica do tucumanzeiro. Esta morte se interliga ao rompimento de sua vivência imaginária, abrindo espaço ao enfrentamento de sua realidade. Para isso, a personagem, caminhando para Marinatambalo, passou por um processo de individuação que o fez amadurecer. Após diversas tentativas de fugas, consegue partir para Belém.

A personagem Alfredo revela a maestria de Dalcídio Jurandir ao criá-lo, pois tece a identidade do protagonista com a reunião de diversos saberes culturais, possibilitando-lhe um processo de reflexão ao sentir-se “esquisito”, e mesmo de individuação, ao fugir para Marinatambalo. Alfredo não viaja para Belém de mãos vazias. Seus saberes de mundo são experiências de histórias orais ouvidas no meio social e familiar. Enquanto menino de identidade amazônica traz a vivência e a experiência do hibridismo cultural, além de conhecer as histórias do boto, das boiúnas e pororocas. Elas marcam sua memória, que é também a memória do homem da Amazônia em um contínuo atravessar de fronteiras.

Diante disso, percebemos que é a partir do romance *Três casas e um rio* que Dalcídio Jurandir revela seu projeto de reconstrução do nacional, pois nos diversos saberes culturais inter-relacionados no romance, que o escritor recria a memória identitária amazônica e o hibridismo cultural local. Podemos, então, situar a obra *Três casas e um rio* a partir de dois planos, o primeiro acena para a possibilidade de ver a obra como uma referência de suma importância para a elaboração de um discurso de identidade amazônica. O segundo, por trazer a possibilidade de ser também considerado, ao lado de *Chove nos Campos de Cachoeira* um romance-primeiro do ciclo *Extremo Norte* sem grandes prejuízos ao leitor que se aventura à leitura dos romances dalcidianos de modo seqüencial.

A humildade do espaço (uma pequena vila marajoara) revelada já no título do romance, onde existiam somente três casas e um rio, esconde a grandiosidade de Dalcídio Jurandir, que consegue, com apenas esses instrumentos (casas e rio), romper as fronteiras de seu espaço e de seu tempo, e “pescar”, por uma pequena fenda, o universo.

REFERÊNCIAS

ALVES, Enilda Tereza Newman. **Marinatambalo: construindo o mundo amazônico com apenas *Três casas e um rio***. Rio de Janeiro: PUC-RJ, 1984, mimeografado.

ANDRADE & SILVA, Waldemar, **Lendas e Mitos dos índios brasileiros**. Ed. S.P. FTD, 1999.

AQUINO, Rubin Santos Leão de. **História das sociedades**. 26ª ed. –Rio de Janeiro: Ao livro técnico, 1995.

ASSIS, Rosa. “Caroço de tucumã”. In: **ASAS DA PALAVRA**. V8, nº18, Belém: UNAMA, 2004.

BHABHA, Homi. **O local da cultura**. Belo Horizonte: HFMG, 1998.

BENJAMIN, Walter. “O Narrador: Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”. In: **Obras Escolhidas**. 6. ed. São Paulo: Brasiliense, 1993.

BERND, Zilá. **Escrituras híbridas: estudos em literatura comparada interamericana**. Porto Alegre: Ed.Universidade/UFRGS, 1998.

_____. **Literatura e identidade nacional**. Porto Alegre: UFRGS, 1992.

_____. **Negritude e literatura na América Latina**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1987.

_____. **O elogio da criouldade**. O conceito de hibridação a partir dos autores francófonos do caribe. In: **Margens da Cultura**. Org. Benjamin Abdala Júnior.- São Paulo: Boitempo, 2004.

BOSI, Alfredo. **História concisa da Literatura Brasileira**. São Paulo: Cultrix, 1981.

BURKE, Peter. **Hibridismo cultural**. R.S: Unisinos, 2003.

CANCLINI, Néstor García. **Culturas Híbridas**. Trad. Ana Ligia Lessa/Heloisa Pezza Cintrao. São Paulo: EDUSP, 2006

CASTILO, Luis Heleno Montoril Del. **Lanterna dos Afogados Literatura, História e Cidade em meio à selva.** Tese de Doutorado: UFMG, 2004

CASCUDO, Luis da Câmara. **Literatura Oral no Brasil.** 2. ed. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1978.

CUNHA, Fausto. **Dobra do Livro: Jurandir, Dalcídio. Chove nos Campos de Cachoeira.** 3.ed. Belém: Cejup, 1991.

DERRIDA, Jacques. **Margens da filosofia.** Trad. Joaquim Torres Costa e Antonio M. Magalhães. Campinas, Papyrus, 1991

EAGLETON, Terry. **Teoria de literatura: uma introdução.** São Paulo: Martins Fontes, 1983.

FERNANDES, José Guilherme. "Rotas do mito: estudos e pesquisas em Literatura, Oralidade e Cultura": **Moara.** UFPa/Numa: Belém, 2006.

FERREIRA FILHO, Alberto Heráclito. "Desafricanizar as ruas: elites letradas, mulheres pobres e cultura popular em Salvador". In: **Afro-Ásia** – Centro de estudos afro-orientais. –nº 21-22, Bahia: FFCH/UFBA, 1998-1999.

FILHO, Adonias. **Modernos ficcionistas brasileiros.** Segunda Série. Rio de Janeiro: Tempo brasileiro, 1965.

FRANCO JUNIOR, Arnaldo. **Operadores de leitura da narrativa.** In: Boninici, Thomaz. Zolin, Lúcia Osara (Org.). Teoria Literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas, Maringá: Eduem, 2003.

FREIRE, Gilberto. **Casa grande & senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal.** São Paulo: Global, 2003.

FREUD, Sigmund. O Estranho. In: **Uma criança é espancada: sobre o ensino da Psicanálise nas universidades e outros trabalhos.** Trad. Eudoro Augusto Macieira de Souza. Rio de Janeiro: Imago, 1976.

FURTADO, Marli Tereza. **Universo derruído e corrosão do herói em Dalcídio Jurandir.** (Tese de Doutorado). Campinas: Unicamp, 2002.

GIDDENS, Anthony. **Modernização reflexiva: política, tradição e estética na ordem social moderna**. Trad. Magda Lopes. São Paulo: UNESP, 1997.

GLISSANT, Édouard. **Introdução a uma poética da diversidade**. Trad. Enilce Rocha. Juiz de Fora: UFJF, 2005.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Trad. Tomaz Tadeu da Silva & Gaucira Lopes Louro. 8.Ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

_____. **Da diáspora: Identidade e mediações culturais**. Trad. Adelaine La Gaurdia Resende...[et al].Belo Horizonte. Ed. UFMG, Brasília: Representação de UNESCO no Brasil, 2003.

JOAQUIM, Maria Salete. **O papel da liderança religiosa feminina na construção da identidade negra**.São Paulo: Educ, 2001.

JURANDIR. Dalcídio. **Chove nos campos de Cachoeira**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Cátedra, 1970.

_____. **Chove nos campos de Cachoeira**. 3ª Belém: Cátedra, 1997.

_____. **Chão dos Lobos**. Rio de Janeiro: Record, 1976.

_____. **Três casas e um rio**. 3. ed. Belém: CEJUP, 1994.

_____. **Marajó**. 2. ed. rev. Rio de Janeiro: Cátedra, 1978.

LEAL, Luiz Augusto Pinheiro. **A política da capoeiragem: a história social da capoeira e do boi-bumbá no Pará republicano**. – Salvador: EDUFBA, 2008.

NUNES, Benedito (Org). **Dalcídio Jurandir: romancista da Amazônia**. Belém: Secult; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa.Inst. D.J., 2006.

NUNES, Paulo. **Aquonarrativa: uma leitura de Chove nos Campos de Cachoeira, de Dalcídio Jurandir**. Belém, Unama, 2002.

OLINTO, Antônio. **Cadernos de crítica**. Rio de Janeiro: Livraria José OlympioEditora, 1959.

PANTOJA, Edílson. **Morte, desamparo, niilismo e liberdade. Abalo e entusiasmo ante Chove nos campos de cachoeira, de Dalcídio Jurandir.**(Dissertação de mestrado). UFPa, 2006.

POLLAK, Michael. "Memória, esquecimento", silêncio. In. **Estudos históricos**. Rio de Janeiro. Volume 2. nº III, 1989.

REIS, Carlos. **O conhecimento da literatura. Introdução aos estudos literários**. Coimbra: Livraria Almedina, 1999.

REIS, João José. **A morte é uma festa: ritos fúnebres e revolta popular no Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

REIS & SILVEIRA, João José. Renato da. **Afro-Asia** (centro de estudos afro-orientais-FFCH – UFBA). 21-22Bahia: UFBA, 1999.

SALLES, Vicente. **VII Jornada do conto popular paraense. Narrador: Dalcídio Jurandir**. Brasília: Micro Edição do autor, 2001.

_____. **Repente & Cordel, literatura popular em versos na Amazônia**. Rio de Janeiro. Funarte/Instituto Nacional do Folclore, 1985.

SANTIAGO, Silviano. **Vale quanto pesa**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

SCHÜLER, Donaldo. **"Do homem dicotômico ao homem híbrido"**. In: BERND, Zilá e De Grandis, Rita (orgs). **Imprevisíveis Américas**. Porto Alegre: Sagra: DC Luzzatto: ABECON, 1995

SILVA, Tomaz Tadeu da. **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais**/Tomaz Tadeu da Silva (org.). Stuart Hall, Kathryn Woodward – Petrópolis, RJ, 2000.

SOUSA, Rosa Maria Costa Pinheiro de. **Alberto e Alfredo: vozes de denúncia social em Ferreira de Castro e Dalcídio Jurandir**. Orientadora. Dra. Marli Tereza Furtado, 2005

TATI, Miécio. **"Três casas e um rio"**. In: Folha do Norte, 2ª seção. 21 de setembro de 1958.p.8.