

MARAJÓ DALCIDIANO: PARA ALÉM DO DOCUMENTAL E DO ETNOGRÁFICO

Ivone dos Santos VELOSO
Universidade Federal do Pará

RESUMO: Este artigo apresenta o romance Marajó de Dalcídio Jurandir como uma contra-narrativa ao discurso homogeneizante sobre a Amazônia. Sob esse aspecto, o romance pode ser lido tanto sob o ponto de vista documental, mas, principalmente, pelo caráter ficcional. Apontam-se, nesse estudo, algumas teias de significação que demonstram que a heterogeneidade e a ambivalência histórico-cultural da Amazônia são marcar presentes na construção narrativa desse romance.

PALAVRAS-CHAVES: contra-narrativa, documento, ficção.

ABSTRACT: This paper presents the novel Marajó, by Dalcídio Jurandir, as a counter narrative to the homogeneity discourse about the Amazon. By doing so, it shows that the novel can be read under a documentary view, but mainly under a fictional view. This study unveils some signification webs which demonstrate the heterogeneity and the cultural and historical ambivalence of the Amazon region in the narrative construction of this novel.

KEY WORDS: counter narrative, documental, fictional.

1 PALAVRAS INICIAIS

Marajó é o segundo romance de Dalcídio Jurandir que compõe ao lado de outros nove romances o chamado Ciclo Extremo-Norte, projeto literário de Dalcídio no qual se representa e se expressa o mundo amazônico, as dores e dramas humanos. Na abordagem aqui empreendida, defende-se o argumento que o romance *Marajó* se configura como uma narrativa em que se redefine o processo

simbólico e o imaginário social sobre a região amazônica que tradicionalmente têm constituído a imagem dessa região.

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

Entretanto, o romance *Marajó* se delinea como uma contra-narrativa daquele discurso *homogeneizante e vazio* sobre essa região, uma vez que sua construção narrativa vai para além dessa Amazônia metaforizada e, sobretudo, porque, nesse romance, Dalcídio abandona a tradição de discursos sobre a região que não levam em conta o indivíduo para narrar a experiência de um sujeito, neste caso, da personagem Missunga. Nesses termos, embora o título desse romance faça referência a uma região amazônica, seu significado não se restringe àquele território geográfico, sua paisagem, sua política e sua cultura, mas relaciona-se menos ao topônimo ou ao lugar do qual se descreve a realidade cotidiana, do que a um tempo. Assim, podemos vislumbrar, nessa narrativa, aquele local da cultura de que nos fala Homi Bhabha no qual “a localidade esta mais em torna da temporalidade do que sobre a historicidade” (BHABHA, 1998, p. 199), posto que não é o tempo histórico que se vê constituído nessa narrativa, mas uma justaposição e um entrecruzamento de temporalidades que constituem um espaço heterogêneo e ambivalente, a partir do qual se questiona a metáfora de uma Amazônia homogênea.

2 CONTRA-NARRATIVIDADE: O MERAMENTE DOCUMENTAL E O ESSENCIALMENTE FICCIONAL

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

Alguns homens e crianças atacados de alastrim, deitados em folhas de bananeiras. Faltava mantimento (...) um homem lhe apareceu com um tumor no braço, queixando-se que a mulher gritava com uma eterna dor de barriga. Outro a levantar a enxada, havia botado sangue pela boca no roçado. Aquilo era o celeiro do mundo, o celeiro do mundo. (JURANDIR, 1992, p.153)

Nesse sentido, vê-se assinalada ironicamente a Amazônia como comunidade imaginada, uma postura que só é possível à medida que se altera a posição da enunciação. Com efeito, a escrita de Dalcídio não recorre ao olhar hegemônico sobre a região, mas se constitui como um discurso da minoria no qual emergem no romance *Marajó* aqueles gêneros não descritos nas relações sociais estratificadas, tais como os vaqueiros, os pescadores, as benzedeadas, os curandeiros, as prostitutas, dentre outros, estabelecendo-se assim, o valor social e etnográfico desse romance, já apontado por Vicente Salles em seu célebre ensaio “Chão de Dalcídio”¹.

Todavia, embora o romance *Marajó* possa ser lido como uma alegoria da realidade, em que se dá testemunho de uma Amazônia

¹ Cf. SALLES, Vicente, Chão de Dalcídio. IN: Jurandir, Dalcídio. *Marajó*, 3ªed. Belém: CEJUP, 1992

das minorias, vê-lo somente por esse prisma é reduzir e limitar esse romance de Dalcídio a condição de documento, numa atitude de *veto ao ficcional*, em uma expressão de Luís Costa Lima. No entanto, esse romance pode ser documental em certos aspectos, visto que é indubitável o registro da natureza, do folclore e das relações sociais presentes na narrativa, porém esse nível significação é epidérmico e secundário. Antes de tudo, esse romance é um discurso ficcional e, portanto, não possui compromisso com a verdade filosófica ou científica, mas com a verdade de como um sujeito empírico compreende uma dada situação. (COSTA LIMA, 1986, p.238)

Nessa perspectiva, pode-se ler esse romance como essencialmente ficcional, naquele entendimento de que a ficção é dissipadora de uma legislação e, por conseguinte, provocadora de uma alteração da realidade, da linguagem e até da expressão do próprio eu, incitando, desse modo, a mudança de parâmetros e valores. Assim, lido como ficção, percebe-se que há, no romance *Marajó*, teias de significação que demonstram a heterogeneidade e a ambivalência como marcas da própria construção narrativa. Dentre as quais destaco: o enfoque na experiência individual, a rememoração e a construção temporal. Tais aspectos fundem-se na narrativa dalcidiana e demonstram como o processo de colonização na América Latina e, por extensão, da Amazônia, produziu um cruzamento cultural e um caráter disjuntivo para os discursos, inclusive ficcionais, aqui empreendidos.

Dessa forma, a narrativa dalcidiana já se caracteriza como dissipadora de um discurso continuísta, à proporção que não se serve da ficção somente para emoldurar os costumes e as paisagens marajoaras e passa a inscrever a experiência particular de Missunga como um sujeito deslocado, limitado e que vive um tempo cindido. Dessa feita, é pela memória de Missunga, filho do Coronel Coutinho, “O Príncipe” que herdaria o Marajó e sua gente, que reconhecemos a sua ambivalência identitária, que corresponde a ambivalência e a desintegração da cultura amazônica, posto que, “o contar da história individual e a experiência individual não podem deixar de por fim,

envolver todo o árduo contar da própria coletividade.” (JAMESON apud BHABHA, 1998, p.200)

Tendo em vista essas considerações, Missunga se configura como um ser dividido entre o novo e o antigo, isto é, entre dar continuidade ao regime arcaico e opressor do pai ou romper com o modelo paterno, modernizando a região e mudando a condição social daquele povo: “Aumentaria o ordenado dos vaqueiros. Fundaria uma fábrica de laticínios. Uma Charqueada.” (JURANDIR, 1992, p.157). Outro trecho exemplar dessa condição intermediária de Missunga é o episódio de *Felicidade*. *Felicidade* é a denominação dada à colônia rural projetada por Missunga, na qual ele pretendia dar ao povo trabalho, comida e festa:

(...)Pago três mil com comida. Depois não se arrependerão. Quero mais homens. Onde estão? Iam embora da vila e dos sítios porque não tinha trabalho. Pois agora vai haver trabalho. Quero transformar essas terras em celeiro. (JURANDIR, 1992, p.120)

Contudo, contraditoriamente, o fim de *Felicidade* foi para ele um “grande alívio”, uma espécie de restabelecimento da sua postura conservadora naquele sistema tão conveniente a ele. “Missunga acreditou mais uma vez na fatalidade, achou estúpido pensar muito nisso e idealizou, para o dia seguinte, uma caçada”. (JURANDIR, 1992, p.163)

Desse modo, como podemos atestar a partir desses fragmentos, Missunga vive uma crise de identidade que o leva a um constante descentramento em relação ao seu lugar no mundo social e cultural, quanto em relação a si mesmo, lembrando, então, aquele *duplo deslocamento* postulado por Stuart Hall quando trata da identidade do sujeito pós-moderno (HALL, 2003, p.9). Nesse sentido, Missunga assume diferentes identidades em diferentes momentos: “Seu pai se danava com as súbitas manias. Ser soldado, ser aviador, cursar uma universidade nos Estados Unidos (cap.3, p.29), sem, no entanto, unificar essas identidades, eis porque o narrador afirma, em certo momento da narrativa, que Missunga se sentia “oco e morno”, não

compreendendo a si mesmo e as suas atitudes: “Por que viera da cidade para aquele torpor? A solidão derramava-se nele como um poço sem fundo.” (JURANDIR, 1992, p.13)

É, pois, nessa experiência de incerteza e dúvida que Missunga busca sua identidade através dos retalhos e fragmentos de sua memória. Surge, então, com a lembrança, o memorável, porém não como a história passada de um local, nesse caso, da região marajoara, mas como a história de um indivíduo, a história de vida de Missunga. Dessa maneira, a lembrança, como marca indelével desse romance, se inicia desde o primeiro capítulo, quando Missunga ao fechar os olhos para “experimentar a cegueira”, se entrega às lembranças de sua infância: a casa, o cão, a mãe, a cozinheira, o colo de Mariana, aproximando-se, assim, de um viés proustiano de tempo:

punha-se a indagar se as aranhas o espiavam ou se podiam desprender as folhinhas ao vento, desfolhar os dias, as semanas, os meses, soltar o tempo, recuperando-lhe a vida sem limite. (JURANDIR, 1992, p.10)

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

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

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

Uma e outra palavra de Missunga, lá fora a levava de novo para aquele baile que Capitão Guilherme oferecera no aniversário da ilha. [...]E pela primeira vez não pode resistir àquela súbita ansiedade, ao ardor diante do olhar de Missunga que a invadia toda, examinava-lhe as carnes sárgicas. Dias loucos de Dezembro. Caíra como moça donzela. (JURANDIR, 1992, p.42-44, grifo nosso)

Essa peculiaridade do romance *Marajó* é ainda notada através das inúmeras referências dadas pelo narrador, que quase sempre utiliza expressões como “não pode se esquecer”, “lembra”, “pôs se a pensar” dentre outras. No entanto, o memorável não se estrutura, nesse romance, de maneira sucessiva, mas de forma fragmentária e alinear. Essa fragmentação e alinearidade da narrativa acabam por construir um tempo disjuntivo que não se confunde com o tempo histórico, no qual anterioridade e posteridade se revelam linearmente. Daí, falar-se em temporalidade, isto é, em um tempo móvel, no qual se justapõem em um mesmo plano o antes e o agora, o novo e o antigo, entrelaçando o passado e o presente em uma *escrita dupla*:

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

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

Tentando estudar em Belém, tinha pensamentos doces, rever o seu Paricatuba. Como estaria Guita? As cheirosas goiabas bichadas, o cacau, onde nu entre as mulheres, as pernas para cima, os alaridos, montava entre as costas de Mariana. (JURANDIR, 1992, p, 20, grifo nosso)

Note-se, nesse excerto, que o passado (quando Lafaiete conversava com Coronel Coutinho; quando Missunga recorda suas

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

Tal temporalidade configura-se também em uma escrita híbrida e disjuntiva, que, por sua vez, revela a ambivalência de tempo e espaço no contexto “moderno” da Amazônia, cuja cultura e a história não são homogêneas, mas são entrecruzadas de vozes e tempos distintos. Esse tipo de escrita presente no romance *Marajó* figura como aquele suplemento derridiano, em que “no ato de acrescentar não necessariamente equivale a somar, mas pode sim, alterar o cálculo” (BHABHA, 1998, p.219). Nessa perspectiva, a narrativa do romance em questão é um suplemento daquele conjunto de discursos homogeneizantes sobre a Amazônia, visto que, não reitera esses discursos e agrega um valor independente em relação a eles.

Por outro lado, esse deslocamento de Missunga por outras temporalidades distintas do seu tempo histórico, retoma a noção de ficção como dissipação. Isso ocorre, pois ao mesmo tempo em que a personagem Missunga se move de um tempo ao outro, o leitor é levado, ou melhor, é provocado a deslocar-se também, propiciando, dessa maneira, uma movência de valores em relação à linguagem e à realidade.

3 (FELI)CIDADE: A URBES FICCIONAL DA VIRTUDE E DO VÍCIO

Nessa perspectiva de que o discurso ficcional desencadeia reflexões e a constituição de novos parâmetros a partir do signo literário, encontramos no romance *Marajó* um episódio bastante ilustrativo dessa produção de sentido que emana da ficção. Esse

episódio a que me refiro, retoma os capítulos em que se vê Missunga sonhar com a sua colônia rural que ele chamou *Felicidade*.

Ao que parece, o nome Felicidade não foi dado aleatoriamente. E quando afirmo isso, não penso na possível intenção do autor em criar uma simples alegoria do que seria a felicidade para aquele povo tão oprimido pelo coronelismo, visto que nesse lugar eles encontrariam tudo o que poderiam almejar: emprego, mantimentos e diversão. Isso, certamente, seria retornar ao olhar documental sobre essa obra literária.

É bem verdade que *Felicidade* reitera o processo de fundação de muitas cidades latino-americanas, em que se criava um núcleo urbano mínimo que fosse em um local provido de condições naturais que gerassem o desenvolvimento agrícola, situação bem diversa da fundação das cidades européias em que o desenvolvimento agrícola de uma área rural é que gerava a constituição de um centro urbano. Destarte, as terras de Felicidade eram o antigo sítio de seu Felipe e de sua esposa, senhores já idosos que moravam em uma cabana em ruínas. Depois da morte dos velhos Missunga pedira as terras ao pai que as negara, mesmo assim, aproveitando-se de uma viagem do Coronel Coutinho a Minas Gerais, Missunga põe em prática seu projeto de transformar aquelas terras em um lugar cuja modernização e o progresso promoveria uma sociedade mais justa:

Missunga olhava o estirão, uma ou outra sumaumeira grande e pensava: Pudessem derrubar tudo isto. Estender minhas plantações. Ali um trapiche. O sírio expulso. Adiante o armazém, casas de colonos, o arrozal nas baixas. Algodoads branquejando na luz da manhã. A trepidação dos tratores. Caminhão buzinando longe na estrada e a felicidade entrando pelos olhos de toda gente. (JURANDIR, 1992, p.68)

Com essa colônia, Missunga busca instaurar uma nova ordem social para aquela região, projetando uma ordenação racionalizadora e planificadora da cidade, como aquela postulada por Angel Rama, para quem as cidades ideais são regidas por uma razão ordenadora

que se revela em uma ordem social hierárquica transposta para uma ordem distributiva geométrica (RAMA, 1985, p.26). Contudo, a (Feli)cidade vai crescendo sem seguir o planejamento e a infraestrutura idealizada:

Onde colocar tanta gente que continuava chegando? Os pobres, como feras, dotados de um faro prodigioso, vinham de longe em busca das carnes que sangravam nos galhos. Igaritês, cascos, montarias, batelões enchiam o igarapé. Pelas margens improvisavam-se barracas, taperis, jiraus, estendiam-se esteiras velhas. Faziam-se camas de palmas de açaf, folhas de sororoca e bananeira onde crianças se arrastavam, dormiam ou choravam, roendo ossos de restos de bolacha que apanhavam no chão entre baús, redes que eram molambos, panelas de barro pretas de fuligem, velhos sapatos de festa já cambaios e fora de uso, pequenas imagens de santo dentro de paineiros espalhados em confusão. (JURANDIR, 1992, p.147)

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

Assim, independente se *Felicidade* corresponde a algum espaço conhecido e existente, ela não é a coisa em si, mas a representação da coisa, na qual a realidade aludida é absorvida pelo signo e torna-se independente dela. Dessa maneira, “em vez de representar a coisa já existente mediante signos, estes se encarregam de representar o sonho da coisa” (RAMA, 1985, p.32). Nesses termos, *Felicidade* é o sonho de uma cidade igualitária, industrializada e civilizada.

Sob essa perspectiva, *Felicidade* encarna a noção de *urbes* virtuosa. Uma concepção que, segundo Schorske, se desenvolveu a

partir da filosofia da Ilustração com pensadores como Voltaire, Adam Smith e Fichte que vêem a cidade como formadora de cultura e incentivadora do progresso (SCHOSKE, 1987, p.3). É evidente que cada um desses pensadores desenvolveu esse conceito resguardando algumas particularidades que, por vezes, os distinguem em alguns pontos. No entanto, importa assinalar para este caso as questões discutidas por esses filósofos que ecoam nesse episódio do romance *Marajó*.

Dessa maneira, ainda que *Felicidade* se aproxime do modelo smithiano de cidade, na urdidura do romance pode-se entrever as idéias de Voltaire e Fichte e até mesmo a imagem da cidade como vício, o que, a meu ver, constitui uma outra face daquela escrita disjuntiva que marca o discurso pós-moderno latino-americano.

Assim, tanto para Voltaire como para Smith a virtude da cidade é essencialmente uma virtude econômica, isto é, liga-se, principalmente, a idéia de progresso do comércio e da indústria, mas também de hábitos culturais e bens artísticos, afinal,

“cuando los hombres están seguros de gozar de los frutos de su industriiosidad la ejercem no solo indispensable, sino también que lo hace a uma vida más cômoda y elegante”. (SCHORSKE, 1987, p.5)

Nesse caso, Felicidade é símbolo de progresso,

já se via uma fábrica de fiação, apitando em Paricatuba, um navio no porto esperando carga de frutas para a América do Norte. Caboclos do Muaná apareceram pedindo trabalho. (JURANDIR, 1992, p.125-126)

Ao mesmo tempo é a promessa de desenvolvimento social e fartura para todos,

carne, murmuravam as crianças espantadas. Carne! disseram, com a garganta seca, os peitos doídos, a língua pesada, os homens esfalfados. Carne, cochichavam quase a medo, as mulheres grávidas,

como se tudo aquilo fosse um sonho. (JURANDIR, 1992, p.120-121)

Dessa feita, vai surgindo por entre a ficção de Dalcídio a cidade smithiana, reinventada e ressignificada, quando vemos em Felicidade a tentativa de Missunga de civilizar aqueles que se propõem a morar naquele lugar, implementando a mudança de hábitos, “– Quero que andem calçados” (JURANDIR, 1992, p.120). Por outro lado, esse lugar passa a ser um espaço de maior igualdade entre os indivíduos, colocando-os no mesmo nível social²:

Alaíde se dirigiu rapidamente para a porta. Tinha de ajudar a distribuição da carne, da farinha, do açúcar. Ajudar as mulheres na cozinha, ir com elas pegar lenha, levar comida aos trabalhadores que já preparavam os roçados para a queima. Como ele receava ficar preso àquela docilidade e àquela energia que vinham de Alaíde. Ela sabia se confundir no meio dos homens e das mulheres sem tirar partido de sua posição. (JURANDIR, 1992, p.148)

Esse nivelamento social e essa noção da cidade como civilizadora do homem do campo são idéias propagadas por Smith, as quais seriam pilares fundamentais para a construção de uma nação ordenada, próspera e livre. Ao lado dessas idéias, emerge o ideário de moral comunitária que Fichte agrega à concepção de cidade como virtude. Para ele a cidade é o lugar do bem comum, no qual indivíduos estão “inpirados em la piedad, la modéstia, el honor y, sobre todo, el sentido comunitário”(apud SCHORSKE, 1987, p.8). Tais palavras parecem descrever o que se passa em Felicidade, uma vez que os caboclos vivem um clima de solidariedade, compartilhando não só o espaço, mas também os mantimentos e os afazeres:

² Há apenas uma exceção no caso de Felicidade, pois, embora Missunga participe das festas com os caboclos e esteja muito próximo deles, ele continua a ser visto como o filho do Coronel.

Imóveis e soturnas, encostadas nas árvores, as mulheres esperavam, ou iam lavar roupa, encher os baldes de água, apanhar cavaco, “inventar um fogo” para assar um naco de carne, fazer chá, ou espiar se novas embarcações apareciam.

A vinda de mais gente as encorajava, lhes trazia uma ruidosa e primitiva solidariedade de que não podiam, por certo, ter a menor consciência. Podiam até mesmo não desejar essa afluência de competidores, uma obscura fraternidade os unia silenciosamente. (JURANDIR, 1992, p.147)

De tal modo, percebe-se que esse projeto não é só de Missunga, mas revela que toda a comunidade está envolvida na implantação dessa nova ordem social. Para Fichte (apud SCHORSKE, 1987, p.8), esse sentido de comunidade do qual se reveste a cidade é a virtude em sua forma social, uma acepção diferente daquela compartilhada por Voltaire e Smith, para quem a cidade é que possuía virtudes que construíam o progresso social. Com efeito, pelo fato de a colônia rural projetada por Missunga possuir essas peculiaridades, ela se torna, por intermédio da linguagem, a feliz-cidade, ou melhor dizendo, a cidade virtuosa.

Entretanto, a (Feli)cidade virtuosa, não está isenta de apresentar problemas. Schorske comentando a concepção de cidade smithiana diz que os vícios acompanham as virtudes urbanas e, se a virtude da cidade reside no estímulo econômico e no progresso cultural, em contrapartida, não proporciona segurança e liberdade pessoal. (SCHORSKE, 1987, p.6). Assim, a imagem de pobreza e de crimes advindas de um crescimento acelerado e de uma urbanização precária se inscreve na narração desse episódio, demonstrando os problemas que a cidade pode apresentar, tais como a violência, “O homem puxa da faca e a maneja, rapidamente a mulher deu um grito com o braço e o rosto a sangrar. Marcelino, afoito, surge num salto e tomba a um só golpe e desta vez o cearense acerta” (JURANDIR, 1992, p.159), miséria e doenças, “Moleques comiam terra, obravam no chão, cuspiam com febre, o quinino, furtavam tabaco e cigarro

das palhoças e se escondiam pela capoeira, curtindo o acesso do paludismo.” (JURANDIR, 1992, p.121)

Note-se que esse clima de balburdia e infortúnio vai se adensando em Felicidade, de modo que, de cidade como virtude ela passa a cidade como vício. Os problemas se tornam tantos, que de sonho, o lugar se torna, no dizer de Schorske símbolo das armadilhas psicológicas das ilusões (SCHORSKE, 1987, p.10), afinal todos acreditavam “na bondade do moço” e na “felicidade” que lhes era construída.

Assim, *Felicidade* se torna um signo do entre-lugar, não só porque revela em si, ao mesmo tempo, a esperança e o desalento, a possibilidade e a perda, a virtude e o vício, mas, sobretudo, porque marca a imagem do discurso pós-moderno na América Latina, no qual há uma incessante perlaboração do passado, num incessante trânsito entre o novo e o tradicional. Nesse caso, *Felicidade* parece atualizar e ressignificar a idéia de cidade como utopia, isto é, daquele lugar que se almeja, mas que por ser *u-topos* (etimologicamente proveniente da junção do advérbio grego *ou* “não”, com o substantivo *topos* “lugar”) não existe. É exatamente nesse existir não existindo que reside a ficcionalidade desse discurso, posto que é um lugar que não tem existência real, mas que através do signo literário constrói, não um espaço, mas um tempo que é, concomitadamente, passado, presente e futuro. Lembrando, desse modo, as palavras de Oliveira ao se remeter ao processo de produção do espaço amazônico: “o lugar do futuro continua como sempre esteve: o lugar do passado” (OLIVEIRA, 2000, p.23). Em outras palavras, continua sendo o lugar utópico que existe na memória e que se projeta em um futuro promissor. Com isso, percebemos que a memória não guarda em si apenas o passado, mas traz em si o princípio da temporalidade do entre-lugar, isto é, daquele tempo que se movimenta e inscreve novos significados.

4 PALAVRAS FINAIS

Considerando, então, essa movência de parâmetros que ocorre a partir da criação de signos e de um processo constante de significação e ressemantização desses signos através da experiência da leitura, podemos entrever o caráter universal do romance *Marajó*. Esse caráter se constitui, pois, de acordo com Silviano Santiago o universal está para além da história social (SANTIAGO, 1989) e, nesse sentido, o romance *Marajó* transcende a simples representação mimética da realidade marajoara e reconfigura a partir da linguagem o processo simbólico sobre a região, dando ênfase mais aos conflitos humanos do que a paisagem.

Todavia, observar a faceta universalizante desse romance, não significa suprimir de todo o viés regionalista dessa obra, porque afinal é inegável a presença do regional no romance *Marajó*. Contudo, é necessário perceber como esses elementos foram perlaborados, de maneira que o ficcional nos faz perceber o real de outro modo. É preciso, pois, ir além, o que

não é nem um novo horizonte, nem um abandono do passado... Inícios e fins podem ser os mitos de sustentação dos anos no meio do século, mas, neste *fin de siècle*, encontramos-nos no momento de trânsito em que espaço e tempo se cruzam para produzir figuras complexas de diferenças e identidade, passado e presente, interior e exterior, inclusão e exclusão. (BHABHA, 1998, p.19)

Nesse sentido, por que também não pensar que nesse momento transitório os conceitos de universal e de regional se entrecruzam? Afinal tais categorias só existem na interdependência de um e outro, numa relação dialética em que o regional só tem razão de ser quando se quer marcar as particularidades que, muitas vezes, se perdem na tentativa de se observar apenas o viés universalista. Ao que parece, até esse ponto, nenhum problema com a questão do regional, acontece, porém, que a ênfase nessas particularidades têm se manifestado apenas no plano do documental e do etnográfico, no

qual se quer registrar a natureza, a história, os usos e os costumes da cultura regional sem levar em conta as particularidades da construção narrativa dos textos dos escritores nascidos em uma dada região. Por outro lado, o universal se concretiza na busca de um valor estético que transcenda “os limites da história e da sociedade que o originam, independentemente dos sucessivos leitores que o reorganizam racionalmente” (SANTIAGO, 1989, p.224). Como vemos, o universal leva em consideração o discurso ficcional, isto é, as teias de significação que produzem um capital simbólico capaz de nos fazer repensar não só a ficção, mas também o real, no qual estão inseridos os conflitos sociais e, principalmente, os dramas pessoais inerentes não a uma dada região, mas comum a natureza humana.

REFERÊNCIAS

- BHABHA, Homi K. *O Local da Cultura*. Belo Horizonte: UFMG, 1998.
- HALL, Stuart. *A Identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.
- JURANDIR, Dalcídio. *Marajó*. Belém: CEJUP, 1992.
- LIMA, Luiz Costa. Documento e ficção. In: LIMA, Luiz Costa. *Sociedade e Discurso Ficcional*. Rio de Janeiro; Guanabara, 1986.
- OLIVEIRA, José Aldemir de. Dimensões do espaço vivido In: OLIVEIRA, José Aldemir de. *Cidades na Selva*. Manaus: Editora Valer, 2000.
- RAMA. Angel. *A Cidade das letras*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- SANTIAGO, Silviano. Para além da História social. In: *Nas malhas da letra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- SCHORSKE, Carl E. La Idea de ciudad en el pensamiento europeo: de Voltaire a Spengler. *separata punto de vista*, n. 30, Buenos Aires, jul-dez, 1987.