Ruínas idílicas: a realidade amazônica de Dalcídio Jurandir

PEDRO MALIGO

De 1941 a 1978, o escritor paraense Dalcídio Jurandir teve publicados dez romances que formam um panorama amazônico sem paralelo na literatura brasileira. Vencedor de dois dos mais importantes e tradicionais prêmios literários brasileiros, o prêmio de publicação Vecchi-Dom Casimiro para seu primeiro livro em 1941, e o prêmio Machado de Assis da Academia Brasileira de Letras pela sua obra até 1972, Jurandir permanece relativamente ignorado pelos críticos literários, da mesma forma como a maior parte da literatura de inspiração amazônica é praticamente desconhecida de editores e estudiosos (1). Contudo, sua obra é de grande importância para o leitor que deseja ter acesso a uma visão autóctone da Amazônia. Ela representa um contraponto à literatura naturalista dos primeiros trinta anos do século XX, a qual consiste principalmente de obras de autores não-amazônicos; ademais, quer tomados separadamente ou em conjunto, os romances de Jurandir exibem um nível de realização formal que os coloca entre os melhores da literatura brasileira de após-Modernismo.

Datada de 1930 à década de 1950, e definida geralmente como uma continuação do exame crítico da realidade proposto pelos modernistas, a literatura pós-modernista desenvolveu-se na direção de uma tomada de consciência de questões regionais. Neste contexto, seu interesse parecia mais voltado a relações sociais do que a problemas culturais (Bosi, 1978, p.

Capas de três livros do autor paraense: *Primeira Manhã*, capa de Moraes; ao lado, *Belém do Grão Pará*, capa Percy Deane; na outra página, *Ponte do Galo* — Luís Díaz

429, passim). Embora o Modernismo tivesse a intenção programática de lidar com uma ampla faixa de características da vida brasileira com o intuito de promover um afastamento dos padrões estabelecidos de interpretação cultural, torna-se historicamente irrelevante o fato de seus objetivos terem sido tão ambiciosos que, em retrospecto, a tarefa tenha parecido impossivelmente idealista quando comparada a seus resultados concretos (Mário de Andrade, 1978, p. 241). Todavia, à medida que diluíram-se pelos centros culturais periféricos, as influências do movimento foram adaptadas a realidades locais e contribuíram para a criação de programas regionais que, no tocante às manifestações formais, demonstravam ser mais possíveis conquanto tivessem menor abrangência estética. Com relação à forma literária, dentre as principais atitudes estéticas e políticas que permaneceram e foram incorporadas do Modernismo estão a preocupação pelo uso de uma gramática e de um léxico marcadamente brasileiros e, com relação ao conteúdo, o exame de relações sociais com ênfase nas suas causas econômicas (2). A estas características, os novos regionalistas (ou neo-realistas, para usar a classificação proposta por Bosi) acrescentaram uma dimensão psicológica à composição das personagens, um traço que não somente seguia na esteira dos modernistas e sua consciência do potencial artístico das teorias freudianas, mas, também, permitia-lhes tratar da motivação interior das personagens sob um prisma inteiramente diferente daquele encontrado na prosa naturalista. Desta forma, é possível falar de um Neo-realismo entre as décadas de 1930 e 1950 no Brasil como uma recuperação da intenção documentária do naturalismo histórico, mas transformada por uma nova conscientização sobre causas históricas e psicológicas, resultando numa literatura de "visão crítica das relações sociais" (Bosi, p. 436). Devido a esta evolução, tal literatura, em seu tratamento de temas políticos, é marcadamente participatória, já que examina a relação entre conflitos internos de grupos sociais, ou a tensão entre um narrador, geralmente identificado com o autor, e uma determinada estrutura sociopolítica. Bosi afirma que o socialismo, o freudismo e o catolicismo existencial foram "as chaves que serviram para a decifração do homem em sociedade e sustentariam ideologicamente o romance *empenhado* desses anos fecundos para a prosa narrativa" (p. 437). Na sua dupla intenção de documentar e analisar, os romances de Jurandir situam-se firmemente dentro desta tradição neo-realista.

O uso variado de voz narrativa em terceira pessoa distanciada da ação, diálogo, e monólogo interior indica a modernidade da técnica narrativa dos textos de Jurandir (3). Nove de seus dez romances de inspiração amazônica formam um mosaico da vida cotidiana na vila de Cachoeira, na foz do rio Amazonas, e na cidade de Belém do Pará (4). *Marajó* (1947) difere dos demais somente porque tem outro conjunto de personagens; seu foco, todavia, também é a existência diária numa pequena comunidade daquela ilha. Em 1962, quando o ciclo ainda não estava completo, Jurandir explicou a unidade temática da obra a Eneida de Moraes, dizendo que toda a série de romances que estava escrevendo não era nada mais que o desenvolvimento dos temas apresentados ou esboçados em *Chove nos Campos de Cachoeira* (1962, p. 27).

O principal assunto de Jurandir é a vida das pessoas de situação econômica menos favorecida: a definição social de tal grupo, a pobreza de seus meios materiais, suas estratégias para sobrevivência e redes de apoio coletivo, sua moral e ética, e suas manifestações culturais, quer no interior (Cachoeira), quer na capital (Belém). Os nove romances do ciclo uniforme concentram-se principalmente sobre a vida de uma personagem principal, Alfredo, desde a infância à juventude, de Cachoeira a Belém e de volta a Cachoeira, enquanto sua mãe luta para mandá-lo para a cidade grande

PEDRO MALIGO é professor assistente de Português no Department of Romance and Classical Languages da Michigan State University, EUA.

1 Um artigo de espírito acadêmico, dedicado à análise da estrutura e da linguagem, é o "Chão de Dalcídio", de Vicente Salles, incluído ao final da segunda edição de *Marajó* (1978). Ele estuda o uso da literatura popular e do folclore na composição temática e lingüística daquele romance. Temístocles Linhares dedica um longo capítulo a Jurandir (1987:2, 4010-41). Meramente descritivo, ele não passa de um apanhado das tramas de cada um dos romances de Jurandir. Tal capítulo ilustra o fato de que Jurandir não tem recebido atenção crítica pois suas referências, além de um discurso de Jorge Amado na Academia Brasileira de Letras, limitam-se a trechos retirados de breves resenhas de Benedito Nunes, Adonias Filho, e Astrogildo Pereira que já apareciam nas orelhas e contracapas de alguns dos livros de Jurandir.

para que ele possa ter acesso à instrução de melhor qualidade. Outras personagens importantes entram e saem de cena: em Cachoeira, sua mãe preta, o pai branco, e a namorada Andreza; em Belém, vários parentes e conhecidos. Todos eles representam os pobres — pescadores, costureiras, cozinheiros, vendedores ambulantes, funcionários públicos de baixo escalão, desempregados, vagabundos — ou a "gente mais comum, tão ninguém" sobre a qual o autor sentiu-se compelido a escrever já que sua visão do mundo não se inspirava "em Deus nem no Demônio, nem no Bem nem no Mal, mas nesta vida em movimento, em que há classes sociais em luta" (Eneida, pp. 30-1). De fato, juntamente com a literatura que estava sendo produzida por escritores como Graciliano Ramos e Jorge Amado, o mosaico ficcional de Jurandir faz parte da tendência ao compromisso com questões sociais que, segundo Bosi, representa uma das características daquele período na literatura brasileira:

"Pode-se dizer que o problema do *engajamento*, qualquer que fosse o valor tomado como absoluto pelo intelectual participante, foi a tônica dos romancistas que chegaram à idade adulta entre (as décadas de) 30 e 40" (p. 437).

Um dos principais eixos que orienta a representação da Amazônia em Jurandir é o tempo. Se, para fins de análise, divide-se tal eixo em tempo material e tempo idealizado, subdividindo-se cada qual em passado e presente, nota-se que tais unidades mantêm uma relação assimétrica, de vez que o elemento correspondente ao passado idealizado recebe pouca atenção. Uma vez que o assunto principal de Jurandir é a vida entre as camadas sociais mais pobres, o tempo material presente é o tempo da narração dos eventos ou descrição de estados associados com uma realidade econômica difícil. Embora exames do efeito de causas históricas sobre a vida de indivíduos ou famílias sejam comuns através dos romances, poucos trechos sugerem uma idealização do passado ligado à narrativa social. Todavia, como a perspectiva narrativa aborda a maior parte dos eventos do ponto de vista de Alfredo, desenvolve-se um subtema de um passado idílico ou idealizado que se aplica àquela personagem. O desejo de escapar do presente é uma preocupação constante que, ligada principalmente à visão que Alfredo tem do mundo, com frequência adquire a forma de uma transformação mágica da realidade presente em um futuro idealizado. É possível dizer, portanto, que o texto de Jurandir, de acordo com esta estrutura temporal, aproxima questões sociais e o tempo presente, enquanto que a narrativa de questões na vida de uma personagem (especialmente no caso de Alfredo) permite a intromissão de um tempo idealizado.

A Amazônia social do passado é representada primordialmente através de memorialismo que pretende oferecer uma visão crítica do presente. Em geral, tal passado é o do primeiro Ciclo da Borracha (1870-1920), cujo impacto é descrito em termos da realidade paradoxal comumente associada àquele período da história econômica da região. Em *Passagem dos Inocentes*, por exemplo, à medida que uma personagem relembra sua infância, forma-se uma imagem nebulosa que consiste dos conflitos sociais e econômicos da virada do século:

"E vias no teu mapa a frota dos teus gaiolas Solimões acima, o vento te trazendo dos castanhais os ouriços da tua safra, as tuas plantações de guaraná de onde ouvias a voz dos índios chacinados, e dos teus seringais vazando leite sobre os porões, aqueles de tuas histórias e viagens, tão presentes no teu tempo de menina, que diziam das fortunas e desfortunas, dos vestidos de Paris e dos flagelados do Ceará, brinquedos da Alemanha e os curumins defuntinhos no banco das canoas, artistas de Portugal e assassinados do Acre, Manaus nadando em champanha e no sangue dos seringueiros, tudo tão longe, de nunca se apagar, embora apagado para sempre" (p. 88).

Jurandir explora continuamente a dualidade implícita do passado como realidade defunta ("apagado para sempre") e memória eterna ("de nunca se apagar"). Esta última não é definida apenas como nostalgia; ao contrário, ela aparece como a impotência que uma personagem sente ao tentar compreender as devastadoras consequências dos acontecimentos históricos. Isto leva a estados de introspecção, ou a um sentimento de determinismo que se manifesta como apatia ou desespero diante

2 Refiro-me principalmente àqueles escritores cuja abordagem crítica da realidade pode ser identificada no ideal modernista: José Lins do Rego, Graciliano Ramos e Jorge Amado, por exemplo. O regionalismo de muitos outros autores foi, entretanto, uma manifestação da permanência do Naturalismo. Bosi chama a estes autores de representantes de um "regionalismo menor", que teria compreendido o grosso da literatura após 1930: "O que predominou foi a crônica, a reportagem que mistura relato pitoresco e vaga reivindicação política. Tiveram numerosa prole romances que encarnavam um regionalismo menor, amante do típico" (pp. 478-9). Ao usar a literatura de inspiração amazônica como exemplo, Bosi acaba por ilustrar como tal literatura é descartada pelos críticos: "É o caso dos romances amazonenses", ele escreve num parágrafo que condensa 31 anos de literatura e diversos autores, de Peregrino Jr. (1929) a Dalcídio Jurandir (1960). Assim, embora chame a este último de "o mais complexo e moderno de todos" (p. 479), Bosi o coloca em posição equivalente à de um Raimundo Moraes, por exemplo. Um dos objetivos deste artigo é o de demonstrar a inadequação deste tipo de generalização.

3 Voz narrativa em Jurandir pode ser equacionada ao que Wellek e Warren chamam de "objective method", cujas características essenciais são "a ausência voluntária de um 'romancista onisciente' e, por outro lado, a presença de um 'ponto de vista controlado'" (p. 223). Eles dizem ainda que este tipo de voz narrativa confere à personagem uma certa consciência dos acontecimentos, ao mesmo tempo em que mistura narração com cenas que são "pelo menos parcialmente, diálogos", apresentando, "algo detalhadamente, um episódio ou encontro importante" (pp. 223-4).

4 São eles: *Chove nos Campos de Cachoeira* (1941), *Três Casas e um Rio* (1958), *Belém do Grão Pará* (1960), *Passagem dos Inocentes* (1963), *Primeira Manhã* (1968), *Ponte do Galo* (1971), *Os Habitantes* (1976), *Chão dos Lobos* (1976), e *Ribanceira* (1978). Ao longo deste artigo haverá informações sobre a trama que permeia tais romances.

da realidade que evoluiu da decadência econômica. Este sentimento fica patente quando uma personagem de *Ribanceira* relembra como a crise deixou sua comunidade sem defesa contra um intendente inescrupuloso e sua manipulação do tribunal da comarca:

" Como foi que tão de repente a cidade morreu? Todos os dias via cair um sobrado, embarcar uma família, via a cidade, o Município, desmanchando-se na mão dele com o Juiz pondo a Justiça a varejo, cobrindo com sua toga venal a Comarca sem defesa" (p. 41).

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

Juntas, estas características dão a medida crítica dos textos com relação à interpretação da História, resultando numa Amazônia que deve ser vista pela perspectiva do presente e do futuro. A grandiosidade do Ciclo da Borracha esvaiu-se, restando apenas a possibilidade de crítica e o fracasso inevitável das tentativas de reconstrução. Em *Belém do Grão Pará*, por exemplo, o pai de Alfredo sintetiza uma atitude crítica generalizada com relação ao passado, ao divagar sobre um dos seus conhecidos que tinha sido incapaz de prever a decadência do Ciclo da Borracha: " É o que dá quando se vai atrás das tetas duma árvore. Mamasse nas vacas e não nas seringueiras. Pensava que a borracha esticava sem rebentar um dia?" (p. 45). A composição crítica que Jurandir faz do passado é produto tanto de uma fonte extraliterária, sob a forma de história documental, quanto de metáforas literárias tradicionais, exemplificadas na referência ao látex como leite (aqui, através de vocabulário como "tetas" e "mamar" mas, na citação mais acima, explicitamente como "leite").

Jurandir faz do tempo uma representação típica da Amazônia

Esta marca lingüística deriva da literatura do Ciclo da Borracha, na qual se usava extensivamente a imagem da seringueira como alimentadora da vida econômica e, por extensão, do homem. O fato de Jurandir relatar as conseqüências sociais do ciclo econômico através do uso de linguagem idêntica à usada pelos naturalistas ilustra sua apropriação daquela literatura como uma fonte daquilo que, nele, aparece como metalinguagem cujo conteúdo crítico é reforçado pela adição de um componente desmitificador. Em *Ribanceira*, por exemplo, pode-se encontrar tal artifício num trecho em que um nordestino, que trabalha como porteiro de um cemitério, fala da vida na Amazônia do Ciclo da Borracha. Ele havia deixado sua Paraíba natal depois de formar-se na universidade, quando "soavam as harpas aqui no Paraíso", acrescentando que sua noiva havia ficado para trás, fiando como uma Penélope atual, ao passo que ele se encontrava "de pijama e dores na tripa a bordo do vaticano subindo o Xingu, engolindo elixir paregórico" e pronto a pular no rio por causa de visões de sereias, "quando as tais cantavam". Agora, conclui ele, referindo-se a si mesmo na terceira pessoa do singular, "o herói... tropeça nos pardieiros, capina três cemitérios" (p. 48).

Embora não haja esperança de que a sociedade possa recuperar um passado glorioso, o autor abre a possibilidade de idealização pela voz de personagens individuais, cujas características comuns são a inocência da infância ou a ignorância do presente provocada por um distanciamento físico. É possível, desta forma, falar deste tempo idealizado como um tempo mítico para determinadas personagens. Alfredo, por exemplo, repetidamente se indaga sobre sua condição de filho de um casal racialmente não-convencional e de pequenos recursos materiais. De fato, questões econômicas são centrais nas referências a uma época de fartura, e a memória individual que constrói um passado ideal acaba por projetar a imagem de uma Amazônia dependente de modelos externos de exploração econômica. Assim, a imagem de uma Amazônia ideal é associada ao exterior. No caso de Alfredo, o transporte a este tempo mítico é conseguido por meio de um talismã — os caroços de tucumã, aos quais a credence popular atribui propriedades mágicas como propiciadores de desejos. Ele os manuseia enquanto devaneia sobre a prosperidade do Brasil e do Amazonas, este como "o mais comprido, o mais largo, o mais belo rio do mundo", aquele como

Na página seguinte, foto de
Dalcídio Jurandir

o "primeiro país do mundo", numa expressão de completo desejo: "Tudo o que via nas revistas de importante e que pertencia ao estrangeiro, a sua bolinha passava para o Brasil" (*Chove nos Campos de Cachoeira*, p. 125). Alfredo, cujas únicas fontes de informação são os velhos catálogos e dicionários do pai, tem um paralelo em Edmundo, personagem de *Três Casas e um Rio* que, mandado pela família abastada para cursar a universidade na Inglaterra, perde o contato com a realidade amazônica e descobre, ao retornar, que a riqueza da família se acabou. Os planos de Edmundo para tratar de questões culturais e econômicas podem ser ligados ao discurso de um escritor nativo como Raimundo Morais, cuja visão otimista da Amazônia baseava-se na utilização de mão-de-obra local sob um sistema de exploração dos recursos naturais copiado do estrangeiro. Numa carta enviada da Inglaterra, Edmundo escreve que a fazenda da família representa a empresa amazônica ideal, e que serão mínimas as reformas a que ele a submeterá: "Quero a fazenda com essa cor marajoara e tudo farei para que fique mais primitiva, mais colonial e meio indígena", escreve ele, acrescentando que "quanto à exploração do trabalho, imitaria os métodos do colonizador inglês na Ásia e na África" (1979, p. 241) (5). Se, no tocante à vida econômica, tal Amazônia idealizada implica uma troca com o que está fora, no que diz respeito à situação cultural ela pressupõe a retenção das origens, ou o retorno a elas, num movimento que equivale à recuperação de um passado idílico num ambiente natural: "Era-lhe como uma paisagem paradisíaca", diz o narrador acerca dos sentimentos que agitam Edmundo quando este vê fotografias de Marajó (p. 241).

Em Jurandir, o rio é um mediador comum entre tempo e espaço

Este constante equilíbrio entre futuro e passado forma a imagem global da Amazônia conforme vista por personagens individuais, uma imagem que contrasta, segundo mencionei acima, com a realidade presente do contexto social. Tal contraste constitui um dos principais artifícios usados por Jurandir na criação da tensão que permeia seus textos, nos quais a psique individual e a história social combinam-se para resultar num sentimento de desconforto, ou no *gauchisme* de uma personagem diante da dura realidade social. Em *Três Casas e um Rio*, por exemplo, um dos monólogos de Alfredo questiona tal realidade, associando-a a uma desconexão temporal entre o que é percebido e o que é imaginado:

"Ia o mundo sempre para trás? Por que não se reconstruía o que havia desabado, por que não mandavam instalar novamente luz elétrica na vila, por que seu pai não mais podia ver em Belém as companhias teatrais?(...) Os velhos se lastimavam pelo que acabou. Os novos pelo que não vinha.(...) Repentinamente, se lembrou de uma observação feita sobre os catálogos do pai. Neles vira fábricas, nos Estados Unidos, Inglaterra, França e Alemanha.(...) Que acontecia lá para que as fábricas crescessem? Lá, pobre, gasto, difícil, seria só o passado? Como explicar?" (pp. 260-1).

Desta maneira, a Amazônia presente de Jurandir é um mundo em ruínas, descrito com linguagem que busca reproduzir mimeticamente e exprimir simbolicamente, em verbos como "desabar" e "cair", não apenas a decadência física mas, também, a perda de moral que, em última instância, representará a impossibilidade de um novo começo no nível social. De fato, uma vez que não é possível recuperar um passado mítico, uma personagem como Edmundo condena-se a viver no mundo à parte representado pela velha fazenda da família, Marinatambalo, que logo adquire o status de espaço mágico interdito para as pessoas da comunidade próxima.

Nesta prosa de investigação social e psicológica, todos os elementos do cenário têm uma função simbólica relevante para a composição de personagens e seus estados de espírito. Diferentemente da literatura tradicional de raízes realistas, o cenário não é visto como espaço autônomo; não se trata de um pano de fundo contra o qual perfilam-se personagens, e sim de um conjunto de características incorporado a uma determinada situação a fim de expandir a representação do contexto social e seus atores. Desta forma, a Amazônia, tanto física quanto culturalmente, é utilizada como fonte de linguagem que tem a dupla finalidade de construção da trama e de documentação de uma realidade histórica externa à trama. Juntamente com símbolos padronizados, macrocósmicos, tais como o onipresente rio, há tam-

5 Em Inglês de Sousa, uma Amazônia em menor escala era mais auto-suficiente, ou seja, menos dependente de modelos estrangeiros. Isso pode ser atribuído ao momento da produção do texto, uma vez que sua obra antecede a abertura da região provocada pelo primeiro Ciclo da Borracha. Mesmo assim, é interessante observar que, para escritores amazônidas, as populações nativas faziam parte da economia, enquanto que, em autores não-amazônidas, tanto o modelo econômico quanto a mão-de-obra deveriam vir de fora. Fica claro que a atual situação socioeconômica da Amazônia tem marcante semelhança com o cenário ideológico da literatura dos forasteiros.

bém metáforas e símiles menores, microcósmicas, que acrescentam informação a trechos individuais (6). A seguir, procuro dar alguns exemplos da maneira pela qual o tratamento do cenário relaciona-se com a representação da região.

Um dos artifícios mais comuns em Jurandir é o uso do rio como mediador entre tempo e espaço. A caracterização de Alfredo, por exemplo, baseia-se principalmente na sua relação com o rio, entendido como um agente de mudanças — tanto geográficas quanto existenciais. Sem dúvida, embora seja possível propor uma leitura psicanalítica da interação entre Alfredo e o rio, em meu estudo pretendo apenas ilustrar dois aspectos do rio enquanto símbolo (7). No caso de Alfredo, a função prática do rio como via de transporte é desde logo relegada a segundo plano devido à importância da dimensão mágica que lhe é atribuída como a única via de escape possível de Cachoeira (veja-se, por exemplo, *Três Casas e um Rio*). Conseqüentemente, para Alfredo em especial, o rio transforma-se numa entidade viva, que combina um elemento mítico (representado pelo poder de interferir no destino das pessoas) com uma função simbólica (pois representa o espaço do desejo). Uma vez que a sobrevivência social de Alfredo depende de sua saída de Cachoeira como parte de sua busca de conhecimento, fica claro que o rio é mais que um instrumento; trata-se, na realidade, de uma linha existencial que o prende às suas mais caras aspirações.

Uma forte marca do paraense é sua incorporação do regional

Em Jurandir, a simbólica personificação do rio é feita de maneira diferente daquela encontrada na literatura realista de cunho naturalista. Aqui, a relação entre personagem e rio pretende lançar luz sobre um estado de espírito, enquanto que na literatura anterior tal relação concentrava-se no aspecto material, na tentativa de explorar os efeitos das cheias e secas sobre a produção das economias locais. Assim, parece claro que os textos naturalistas ou realistas estabelecem relações simbólicas como parte de uma visão causativa do mundo, segundo a qual os acontecimentos organizam-se sob a forma de uma cadeia de ações e reações que implicam aventuras para a personagem, ao passo que no texto pós-modernista a aventura da vida aparece sob a forma da busca do autoconhecimento — uma necessidade íntima que deve ser satisfeita ao mesmo tempo em que se lida com a realidade externa que impõe as dificuldades materiais a serem vencidas. Na literatura brasileira moderna, os exemplos mais óbvios desta temática podem ser encontrados nos textos de Clarice Lispector (1920-77) e de João Guimarães Rosa (1908-67), nos quais a investigação existencial de uma personagem, além de ser o fulcro da história, está associada a um cenário simbólico de problemas do cotidiano. Tal padrão, que tem como característica adicional a criação do cenário à medida que a trama se desenvolve, é seguido também por Jurandir. Se, na literatura realista, o leitor está diante de um cenário acabado que pode constituir um índice (de antecipação de eventos, por exemplo), na literatura de inspiração contemporânea o cenário não somente se delineia com o desenrolar da história como, também, acaba por alterar-se em função da percepção do mundo pela personagem. A representação do ambiente natural implica uma troca com a personagem; ao contrário da literatura realista, na qual o conflito entre personagem e natureza era absoluto e determinístico, aqui é possível encontrar a sugestão de uma relação que constrói aqueles dois elementos à medida em que a trama é desenvolvida. Em *Passagem dos Inocentes*, por exemplo, a saudade da namorada é sentida por Alfredo e refletida na superfície do rio; o rapaz constata que "a ausência dela desfigurava o rio, misturava caminhos, esta parte naquela" (p. 11). Desta maneira, o rio, nos textos de Jurandir, é uma entidade que espelha a personagem e sua vida: "Também o rio, pela mesma fenda, espiava o telhado sem forro", diz a voz narrativa em *Três Casas e um Rio* (p. 15) ao descrever o passatempo de Alfredo de, durante a época de cheia, pescar através de fendas no assoalho, estabelecendo um confronto no qual ele e o rio "continuavam se espiando" (p. 16).

Contudo, o rio não é apenas um espelho do exame introspectivo que Alfredo faz da vida. Ele também reflete a existência material na Amazônia. Assim como todos os rios correm para Belém, muitas outras personagens, apesar de originárias do interior da Amazônia, acabam forçadas a buscar a cidade grande por causa da crise econômica. As viagens rio acima, geralmente empreendidas somente na imaginação da personagem, são indicadoras de uma volta ao passado. Numa inversão da literatura realista, os horizontes dos cenários de Jurandir abrem-se progressivamente na medi-

6 Entendo símbolo de acordo com a definição abrangente proposta por Wheelwright: "A relatively stable and repeatable element of perceptual experience, standing for some larger meaning or set of meanings which cannot be given, or not fully given, in perceptual experience itself" (p. 92). Wheelwright analisa a diferença entre símbolo e metáfora, caracterizando esta última como uma imagem que não é empregada com repetição estável (p. 93).

7 A dissertação de mestrado de Enilda Tereza Newman Alves, "Marinambalo: Construindo o Mundo Amazônico com apenas Três Casas e um Rio" (1984), propõe uma leitura psicanalítica de base freudiana que se concentra no terceiro romance de Jurandir.

da em que Alfredo abandona o ambiente opressivo de Cachoeira para radicar-se nos amplos espaços de Belém. O mesmo acontece a outras personagens que fogem dos seringais decadentes na esperança de encontrar melhores condições de vida na cidade. No início, Alfredo adota uma atitude semelhante à dos nordestinos da literatura do Ciclo da Borracha, encarando suspeito as realidades urbanas. Ao ver pela primeira vez sua nova residência em Belém, ele desconfia das aparentes semelhanças com Cachoeira, temendo que elas signifiquem apenas uma reprodução do velho ambiente: "Quase o mesmo apito que ouvia das lanchas no chalé. Em vez de barcos, da 'Lobato' e da 'Guilherme', passavam trens. Vinha, com efeito, morar à margem de outro rio?" (*Belém do Grão Pará*, p. 44). No final do ciclo romanesco, em *Ribanceira*, tal movimento novamente se inverte quando Alfredo, retornando do Rio de Janeiro como secretário de um superintendente do governo, começa a viajar pela região — ou seja, rio acima — onde testemunha as dificuldades materiais causadas pela decadência. Todavia, o que havia sido uma visão de mundo existencialmente problemática aparece transformada, por efeito da educação e do tempo, em um entendimento confiante, ainda que amargamente cínico, do contexto histórico dentro do qual sua vida deve ser conduzida. Desta forma, Alfredo se declara em paz consigo mesmo, na qualidade de observador de uma realidade socioeconômica que ainda é marcadamente decadente. Sua nova e distanciada perspectiva sugere uma simbiose entre homem e meio ambiente que transmite uma visão determinística da realidade:

"Este tombadilho ganha um ar de nossa varanda, aqui a aventura acostuma-se a armar a rede de onde avista o mundo lá no mais sem retorno, ali ao pé do abacateiro e da febre, onde foi enterrada a caveira de burro. (...) E ali embaixo na praia a cunhá lava seu trapo: o Amazonas, tão nas mãos dela, lhe lambe o pé, como um arroio" (*Ribanceira*, p. 25).

A partir dos comentários feitos até aqui, é possível fazer duas aproximações entre *Ribanceira* e a visão da Amazônia na literatura realista. Primeiro, a posição do narrador é semelhante à do narrador realista: a Amazônia é vista desde o rio como uma sequência de cenários que passam, de maneira mais documental do que analítica, mesmo que, aqui, tal perspectiva pretenda ilustrar a desilusão que a personagem sente com relação à realidade. A segunda aproximação está na sugestão de que a adaptação através do conhecimento representa a solução para a coexistência entre homem e meio ambiente; no trecho acima, nota-se como a familiaridade que a lavadeira tem com o rio é usada na composição de uma cena bucólica. Parece-me, portanto, que uma característica constante da imagem da Amazônia na literatura é a idéia de que o nativo detém a chave de uma vida de conflito mínimo com o meio ambiente. A permanência deste ponto de vista torna irrelevante a diferença entre a visão preconceituosa dos escritores cuja ideologia econômica favorecia a noção de transformação via substituição — segundo a qual o caboclo é encarado como um ser preguiçoso e incompetente — ou a visão mais aberta de autores que defendiam a estratégia da incorporação da cultura nativa no processo que levaria à transformação da região pela adoção de modelos trazidos de fora.

De fato, a incorporação do regional é uma das mais fortes marcas da linguagem literária de Jurandir, revelando não apenas a influência da tendência nativista do ideal modernista como, também, uma nova visão da Amazônia que parece inverter várias das fórmulas tradicionais da literatura realista. Tal incorporação fica patente nas estruturas que, acima, chamei de metáforas menores ou microcósmicas, isto é, imagens que são empregadas incidentalmente com o intuito de acrescentar informação ou efeito estético a um determinado trecho. Algumas esclarecem o processo de invenção crítica da Amazônia pelo autor, a qual baseia-se principalmente no uso de referentes padronizados mas em contextos originais. Em *Belém do Grão Pará*, o romance que trata da chegada de Alfredo à capital, alguns exemplos deste processo podem ser encontrados na descrição do novo ambiente, a começar pela casa de conhecidos onde ele deverá viver: "A sessenta mil réis de aluguel e mais seis de taxa d'água, sem platibanda, meia vidraça, persianas, passeio ralo na frente e algum carapaná, podiam se dar por felizes" (p. 5) (8). No ambiente urbano de Jurandir, a quantidade de mosquitos é um índice do poder aquisitivo de uma família, equivalendo metaforicamente, e com igual eficiência, a um inventário de propriedade. Esta utilização sutil e irônica do regional opõe-se radicalmente à visão hiperbólica da

8 Carapaná, do tupi, é a palavra amazônica para mosquito ou pernilongo. O uso do acento agudo ao invés do til sobre o /a/ tônico final — cf. igualmente *cunhá* na citação anterior — reflete a preferência de Jurandir pela pronúncia não-nasal.

Amazônia das literaturas realista e modernista, na qual prevalece a intenção documental mesmo quando tratada humoristicamente como em Mário de Andrade:

"Os mosquitinhos eram em tais milhares que a gente avançava difícil, carecendo abrir caminho com os braços. O pessoal da terceira classe, diz-que abre o ar a faca, fazendo picadas que desgraçadamente logo se desmancham" (*O Turista Aprendiz*, p. 70).

Conforme sugeri acima, a representação da Amazônia pelo autor não-amazônico voltava-se para o exterior, ou seja, era feita a partir de uma atitude de observação ao invés de uma postura analítica. A riqueza de informações no trecho de Mário de Andrade ilustra tal processo: naquelas duas breves sentenças, o leitor aprende que mosquitos representam um problema e que os passageiros de um gaiola são divididos de acordo com classes ("o pessoal da terceira classe"). O leitor também poderá inferir que é comum que os viajantes de terceira classe andem armados ("abre o ar a faca") e poderá encontrar uma palavra — picadas — que revela um ambiente não-civilizado. Por outro lado, a imagem da Amazônia de Jurandir volta-se para o interior; a voz narrativa, ao invés de examinar a terra a partir do rio, situa-se na terra e olha ao redor de si. A fim de conseguir tal efeito convincentemente, a narração, além de abandonar qualquer tentativa de registrar características físicas que possam parecer exóticas, passa a definir os elementos de uma cultura exógena como exóticos em si mesmos. Desta forma, o diálogo com a literatura anterior continua por meio da apropriação de imagens que são contextualizadas criticamente, como quando Alfredo vê um jardim cultivado pela primeira vez:

"Pela primeira vez, viu Alfredo um verdadeiro jardim, à volta do palacete avarandado, e andou entre canteiros, roçou nos girassóis, lilases e crisântemos. Lembrou-se do Dicionário Prático Ilustrado: os jardins suspensos" (*Belém do Grão Pará*, p. 123).

A fonte de informação é apresentada tão claramente quanto o fora na literatura naturalista: é uma cultura livresca, estrangeira, que oferece a Alfredo os meios para interpretar a realidade, com a diferença de que a fonte em si — a coleção de dicionários do seu pai — é caracterizada como o mais exótico objeto que Alfredo conhece, uma vez que lhe apresenta inalcançáveis relevos estrangeiros. Porém, enquanto o texto crítico é metaliterário, no sentido de que tenta ampliar sua significação através de referências a um tradicional banco de imagens sobre a Amazônia, a dimensão estética em Jurandir baseia-se num universo cultural não-estereotipado. Esta última característica afasta Jurandir da representação tradicional da região. De fato, a imagem da Amazônia na literatura naturalista baseava-se numa abordagem metonímica (por exemplo, um nordestino representava todos os nordestinos e uma parte do cenário valia por toda a geografia); em Jurandir, ao contrário, o cenário constitui um mosaico, dependendo, portanto, da soma de significados individuais. Desta maneira, a própria Amazônia fornece a linguagem para sua invenção: Alfredo vê o rosto enrugado de uma mulher como "rosto de manga descascada" (*Passagem dos Inocentes*, p. 16), recorda de Cachoeira como "a ilha boiuna navegando" (*Ponte do Galo*, p. 53), e indaga se uma Belém inundada "era ou não a cidade de bubuia?" (*Ponte do Galo*, p. 150). Embora seja possível afirmar que tais passagens apontam para um código pictórico herdado da literatura naturalista, é igualmente verdade que a transformação do estilo, devido à influência modernista, resulta em trechos breves, telegráficos, que se assemelham mais a instantâneos da realidade que a telas. Ademais, a linguagem estritamente regional das cláusulas adjetivais — tomadas quer do universo físico, quer do universo mitológico — demonstra a consciência estética do escritor. No plano denotativo, esta sobreposição de referências pode ser desmontada a fim de reproduzir o efeito documentário dos textos mais antigos; no plano conotativo, ela acrescenta uma dimensão psicológica à representação da realidade porque o cenário é criado de dentro do texto: Belém, por exemplo, é descrita como "Belém de D. Marta, Belém da Brasileira, Belém do afinador de piano" (*Ponte do Galo*, p. 34). Uma vez que a narrativa contém informações de pelo menos dois tipos, a saber, dados de natureza factual e discurso subjetivo, a imagem resultante sempre será individual. Assim como não há duas mulheres com rosto de manga des-

cascada, Cachoeira tampouco aparecerá unicamente como um fantasma flutuante, porque tais representações dependem menos de estereótipos e mais da percepção do mundo por parte da personagem.

A Amazônia de Jurandir é plenamente internalizada no discurso, aparecendo tanto como código cultural quanto como fonte emotiva. Jurandir incorpora automaticamente a Amazônia macrocósmica de seus antecessores e expande-a por meio de um exame crítico de alguns de seus componentes. No texto cultural, o resultado é uma narrativa hermética que depende apenas parcialmente da tradição literária ao tempo em que cria um universo próprio. Nas literaturas de extração realista e modernista, a documentação da cultura aparecia como uma finalidade em si, ao passo que em Jurandir ela concentra-se no efeito sobre as personagens. Em *Belém do Grão Pará*, um trecho sobre a procissão do Círio de Nazaré ilustra tal processo:

"A trasladação iria pelos fundos do rio até a cabeça da Cobra Norato que sustenta a Sé la (sic) embaixo da terra. Semelhava que o povo, no pensar de Antonio, não entrava ou ficava no largo da Sé para trasladar a Virgem mas nas cavernas da Cobra, no reino das marés onde manobram as embarcações encantadas, as mães d'água rabeiam e os seios delas se mexem como barbatanas e como os peixinhos bordam os seus veus (sic) e cobrem as suas vergonhas" (p. 315).

O aspecto didático está ausente, uma vez que a referência ao texto mítico aplica-se tão somente à imaginação circunstancial e sensual de Antonio. A tradição literária liberou o escritor de ter que explicar a lenda e ele pôde trabalhar criativamente naquilo que se poderia chamar de lendas particulares, ou apropriações de um universo cultural mais recôndito que são empregadas com a finalidade de ampliar o grau de originalidade do texto. Tal processo comporta várias leituras possíveis, uma vez que a representação vai da referência globalizante, documentária e estereotipada, passando pelo uso mais sutil dos signos culturais, até um nível de discussão psicológica aplicada aos indivíduos a fim de revelar seus desejos, crenças e temores.

Na sua combinação de visão histórica crítica e mosaico cultural abrangente, os romances de Jurandir representam uma tentativa de afastar-se do discurso tradicional, o qual o autor compara à velha ordem econômica cujas consequências devastadoras ele denuncia continuamente até o último romance do ciclo. Neste, um Alfredo adulto examina o mundo em total decadência que havia sido o mundo da sua infância, para constatar que seus habitantes, exemplificados pelos filhos de um fazendeiro arruinado, "mais parecem sobreviventes daquele vago hospício colonial" (*Ribanceira*, p. 88).

A Amazônia que havia começado historicamente como espaço imaginário sobre o qual os estrangeiros projetavam seus desejos econômicos transforma-se, na visão contemporânea do nativo, na realidade de uma empresa fracassada e enlouquecedora, da qual se extrai a interpretação do presente e, com ela, uma vasta rede de elementos estéticos originais.

BIBLIOGRAFIA

- ANDRADE, Mário de. *Aspectos da Literatura Brasileira*. 6ª ed. São Paulo, Martins, 1978.
———. *O Turista Aprendiz*. São Paulo, Duas Cidades; São Paulo, Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1976.
BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. 2ª ed. São Paulo, Cultrix, 1978.
ENEIDA (Eneida de Moraes). *Romancistas Também Personagens*. São Paulo, Cultrix, 1962.
JURANDIR, Dalcídio. *Belém do Grão Pará*. São Paulo, Martins, s/d (1960).
———. *Chão dos Lobos*. Rio de Janeiro, Record, 1976.
———. *Chove nos Campos de Cachoeira*. 2ª ed. Rio de Janeiro, Cátedra, 1976.
———. *Os Habitantes*. Rio de Janeiro, Artenova, 1976.
———. *Marajó*. 2ª ed. Rio de Janeiro, Cátedra; Brasília, INL, 1978.
———. *Passagem dos Inocentes*. São Paulo, Martins, s/d (1963).
———. *Ponte do Galo*. São Paulo, Martins; Rio de Janeiro, INL, 1971.
———. *Primeira Manhã*. São Paulo, Martins, s/d (1967).
———. *Ribanceira*. Rio de Janeiro, Record, 1978.
———. *Três Casas e um Rio*. 2ª ed. Rio de Janeiro, Cátedra; Brasília, INL, 1979.
LINHARES, Temístocles. *História Crítica do Romance Brasileiro: 1728-1981*. Vol. 2. Coleção Reconquista do Brasil (2ª Série) 117. Belo Horizonte, Itatiaia; São Paulo, Edusp, 1987 (2 vols.).
SALLES, Vicente. "Chão de Dalcídio", in JURANDIR, Dalcídio. *Marajó*. 2ª ed. Rio de Janeiro, Cátedra; Brasília, INL, 1978.
WELLEK, Rene e WARREN, Austin. *Theory of Literature*. 3rd ed. San Diego, Harcourt Brace Jovanovitch, s/d (1977).
WHEELWRIGHT, Philip. *Metaphor and Reality*. Bloomington, Indiana U P, 1967.