

## Chão de Dalcídio

Vicente Salles

### 1

A notícia lhe chegou, por telegrama, quando se encontrava em Santarém, na tarefa do recenseamento, “bico” alcançado nos dias difíceis de 1940: *Chove nos Campos de Cachoeira*, mandado para o concurso Vecchi - DOM CASMURRO - com muito sacrifício e quase desânimo - obtivera o 1º prêmio. A construção desse romance lhe custara muito. O prêmio inesperado carecia de comemoração. Com seu amigo Cronge da Silveira foi tomar tarubá na casa de dona Ana, no bairro da Aldeia, recanto pitoresco e pobre. “A casa de palha, o chão batido e as moças simples e alegres cumprimentaram o escritor premiado ... Tarubá, para quem não sabe, é bebida da terra e do povo, feita de mandioca fermentada, muito usada e apreciada em Santarém”.

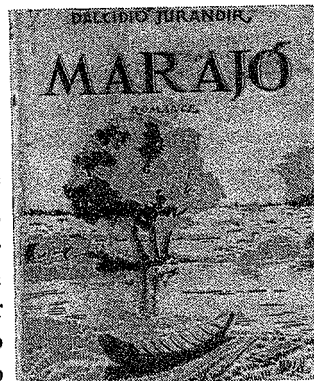
Dalcídio Jurandir, o “escritor premiado”, tinha então 31 anos de idade. Por iniciativa pessoal havia mandado para o concurso apenas o texto de *Chove nos Campos de Cachoeira*. Sem o saber, porém, estava concorrendo com dois romances. O outro, *Marinatambalo*, fora remetido de São Paulo por Maciel Filho e Abguar Bastos, este, romancista conterrâneo e amigo, com livros na praça. Quando o livro saiu do prelo trouxe uma nota prévia redigida pelo autor: é uma página que dói, dói muito, dizendo como é que se escreve no Brasil e como vive, humilhado e esgotado, o escritor independente na província.

O prêmio não lhe trouxe muitas compensações: tornou-o apenas um “escritor premiado”, o que, na província, causa pasmo, admiração e inveja. Dalcídio Jurandir resolve, pela segunda vez, transferir-se para o Rio de Janeiro: vai com o seu chão, que continuará a ser lavado com muito suor, e a lembrança de sua gente.

Há um fecundo período de iniciação, período em que Dalcídio Jurandir escreveu muito e pouco publicou. Certamente, também fez poemas e colaborou em jornais e revistas que jamais remuneraram os autores. Em números de *A Semana*, dos idos de 1931, encontramos alguns desses poemas. Pelos temas e pelo clima emocional revelam as mesmas preocupações do romancista. Chegou a ter versos musicados por Gentil Puger.

Datam de 1929 os rascunhos de seu primeiro romance: 19 anos de idade. Desses rascunhos ficaram definidas personagens e impressões que alimentariam a obra

futura, despejadas principalmente em *Chove nos Campos de Cachoeira*, maré montante que inunda *Marajó* e fertiliza os subseqüentes. Já se disse que sua obra se baseia, antes de tudo, numa longa experiência pessoal sem, no entanto, carregar os seus romances com o pitoresco e o documento



exigido pelo figurino regionalista. Isto é verdade porque Dalcídio Jurandir não mergulha no seu universo regionalista fazendo saltos ornamentais. Ele não extrai desse universo qualquer imagem idealizada. As experiências foram vividas e, por isso, permitiram-lhe fazer com autenticidade a literatura do cotidiano, nos campos de *Marajó*, como nos bairros pobres de Belém. Não é capaz de exprimir a tradição amena, determinada pelo conformismo; revela-nos, a sua obra, dimensões inéditas do homem em seu contexto rural e/ou (sub)urbano.

### 2

Não é possível escrever a história social paraense sem o conhecimento da obra de Dalcídio Jurandir. Pouco a pouco ela se faz necessária e indispensável. Não tem sido fácil, porém, ao escritor, produzi-la e entregá-la ao público. O espaço entre a publicação de *Chove nos Campos de Cachoeira* (1941) e *Marajó* (1947) é relativamente longo: 6 anos. O terceiro volume da série Extremo Norte apareceu 11 anos depois: *Três Casas e um Rio* (1958). *Marajó* situa-se de modo particular na série como romance desligado da trama do menino Alfredo, filho do branco major Alberto e da preta Amélia. Mas, ao contrário de *Linha do Parque*, lançado em 1959, logo depois de retomar a “história de vida” de Alfredo - que é a verdadeira história social paraense -, *Marajó* não se isola daquele contexto. Este romance não teve, certamente, a repercussão que bem merecia. Dele pouco se falou e, no geral, ficou a idéia de que Dalcídio Jurandir quis deliberadamente completar um painel de vivências marajoaras numa espécie de invólucro ficcional. De fato, o romance é um mergulho profundo no acervo de conhecimentos da vida popular. Mas sua estrutura é me-

nos formal e conservadora do que se imagina. Ele entrega ao leitor uma soma considerável de informações folclóricas, com interesse etnográfico e antropológico, o mais vasto e coerente que já se tentou. Exatamente por isso - por nos permitir, como folclorista, a análise dos elementos folclóricos que lhe dão suporte -, vislumbramos neste romance algo que nos parece extremamente valioso e renovador na técnica da ficção brasileira: a sua estrutura é basicamente a estrutura de um dos mais difundidos exemplares do nosso romanceiro, o *romance* "Dona Silvana", tradição ibérica que se incorporou ao folclore brasileiro. Tentaremos seguir-lhe a pista, identificando o tradicional na obra do escritor, com plena convicção de que tudo lhe é verdadeiro e familiar. Levamos em conta, necessariamente, além da estrutura básica do romance tradicional, a própria realidade da formação da sociedade marajoara e suas imensas contradições.

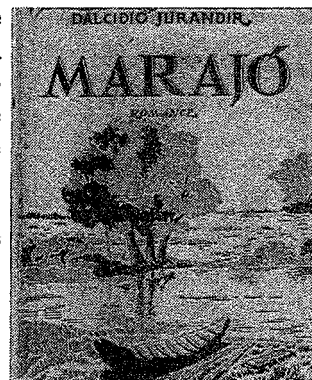
### 3

Dalcídio Jurandir inicia o romance com uma palavra tipicamente africana: "Missunga". É um apelativo, designa o menino branco com linguagem de negro. Missunga, filho de coronel Coutinho, homem branco, espécie de "sinhozinho" naquele mundo de grandes proprietários de fazendas, é a personagem que caracterizava a continuidade do regime espoliativo implantado pelo colonizador nas terras de Marajó. Coronel Coutinho "era o dono daquele rio, daquela terra e daqueles homens calados e sonolentos que, no toldo das canoas, ou pelas vendas, esperavam a maré para içar as velas ou aguardavam quem lhes pagasse a cachaça" (p. 18). Senhor absoluto, é um "rei", como nos contos populares. Missunga, portanto, pode ser um "príncipe". Príncipe feliz e desregrado, como o pai. As concepções européias dessa imagem aristocrática são diluídas neste contexto em que os servos da gleba são negros e caboclos que intervêm no modelo cultural imposto e conseguem modificá-lo. A linguagem e os costumes não podem ser cópia do original. O apelativo de Missunga, o "príncipe", indica pois o "sinhozinho" da melhor tradição brasileira e está expresso pelo próprio étimo quimbundo: *mi* ou *mu*, prefixo diminutivo, e *sunga*, menino. É vocabulário de negros e negras da casa grande.

A situação inicial nos contos e nos romances populares limita-se quase sempre, a introduzir as personagens: "o rei tinha uma filha". Coronel Coutinho, rico e devasso, tem quantas filhas? Não se sabe. Entre as possíveis "vítimas" do coronel, nhá Felismina, a preta velha que dera os peitos a Missunga, como ama-de-leite, mãe de Orminda. Seria Orminda sua irmã?

Está montado o quadro e definida a simetria: de um lado, o romance tradicional, folclórico; do outro, a inventiva de Dalcídio Jurandir.

A primeira lição que se tira desse vasto painel é a presença marcante de negros e mulatos na obra de Dalcídio Jurandir. Desde o *Chove nos Campos de Cachoeira* ele se posiciona como o escritor que deu mais vida e autenticidade ao negro no Pará. Falar de literatura com ares de negritude na Ama-



zônia parece chocar os menos informados. Todavia essa é uma realidade que tem sido bastante enfocada pelos escritores paraenses. Inglês de Sousa, por exemplo, colocou o mulato como personagem importante nos seus romances *O Cacauleta* (1876) e *O Coronel Sangrado* (1877). O poeta Juvenal Tavares (1850-1907) consagrou-se ao "mulatismo". Na literatura paraense, uma das mais densas e importantes contribuições é o *Batuque*, poemas de Bruno de Menezes (1931). Além de personagens, Dalcídio Jurandir indica a contribuição cultural do negro no Pará com o extenso vocabulário de origem africana, corrente e tradicional no Pará.

Missunga, o "menininho", ou "sinhozinho" é, aparentemente, a personagem principal da trama do romance *Marajó*. Mas, ao contrário das estórias populares, aí não há personagens principais. Há opressores e oprimidos. Missunga é apenas herdeiro dos hábitos e dos costumes paternos. O painel é muito vasto e as pessoas assumem posições definidas em cada situação trabalhada pelo escritor. Ele enfatiza seus personagens em *situações*. São estas que se sobrepõem como normal geral e estabelecem análises profundas das contradições da sociedade local. As personagens retomam, em suas respectivas *situações*, o mesmo relevo que se encontra nas narrativas populares.

### 4

O velho romance "Dona Silvana", chegado até nós de fontes ibéricas, modificou-se certamente neste contexto em que se agitam pretos e mulatos, caboclos e brancaranas em geral. Para o folclorista que se habituou a manipular os fatos folclóricos como *coisas*, isolando-os de seu contexto, pode parecer supérflua a contribuição do romancista à coleta de materiais folclóricos. O romancista não usa, com efeito, de *métodos e/ou técnicas* especiais, recomendados pelos teóricos, mas seria um erro minimizar ou rejeitar essas contribuições. Ao contrário dos coletadores de materiais, que se preocupam unicamente com o *fato folclórico*, como *coisa*, o romancista consegue, muitas vezes, indicar os fatos folclóricos na sua mais autêntica manifestação, ou seja, no próprio contexto social em que se insere. No caso parti-

cular deste romance de Dalcídio Jurandir, cabe aprofundar a análise do propósito manifestado pelo romancista de seguir a trilha temática do romance tradicional. Identificada a situação inicial de "D. Silvana", fica evidente, a partir de então, que o fato folclórico torna-se senão o modelo, pelo menos a inspiração, da própria arquitetura desta obra.

Dalcídio Jurandir consegue compor a trama de uma história extremamente complexa em que o arquétipo folclórico funciona como suporte. Ele decompõe estruturalmente, como o faria Wladimir Propp com os contos de fada, a narrativa popular e integra-a depois, por partes, ao seu próprio romance, com os acréscimos sugeridos pelo contexto local. O romance folclórico, que se ajusta simetricamente a *Marajó*, de tal modo se cerca de outros fatos folclóricos que a obra resulta, repetimos, num vasto painel da cultura popular. Não há o virtuosismo de certo modo artificioso de Mário de Andrade na construção de *Macunaima*; há a interpretação do próprio escritor no acervo de conhecimentos de seu povo. A densidade de informações folclóricas é tão grande que nos permite lembrar, sem de forma alguma estabelecer conexão ou sequer paralelismo, o escritor paulista. Aproximamos uma obra que se quis *nacional*, pela simbiose dos elementos culturais representativos da *nacionalidade*, conforme a concepção estética de Mário de Andrade, desta obra que se limita geograficamente, nem chega a ser regional, mas local, e, no entanto, consegue ser também *universal*.

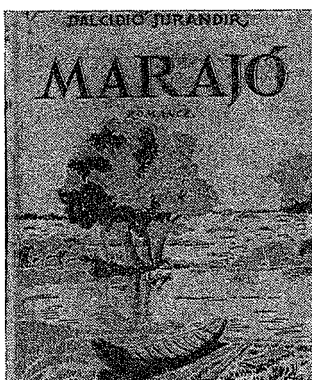
O tema de D. Silvana brota espontaneamente no papel de Orminda. É denunciado logo no segundo capítulo, quando Missunga interrogativamente revela a situação inicial: Orminda, filha da negra Felismina, sua amade-leite, pode ser sua irmã. *Um rei tinha uma filha*. A identificação de Orminda com a personagem do romance tradicional manifesta-se aí de modo sutil, quase imperceptível. O romancista precisa deixar claro o seu pensamento, não se contenta com a sutileza e no quinto capítulo estabelece a ligação de ambos os textos pela citação:

*Cavaleiro de meu pai  
Dá-me um jarrito água...*

O texto folclórico emerge da narrativa sob a forma de "acalanto". É a forma adequada, funcional, que melhor define a situação do paralelismo e do encadeamento das duas diversas estruturas literárias. Assim, como acalanto, há de se repetir, em várias partes do livro, como idéia incompleta, fragmentada, indefinida, insinuando-se não como simples evocação da estória tradicional, mas poderíamos quase afirmar - como *leitmotiv*. Orminda cresce continuamente no livro, na sua desdita e na fuga de seu trágico destino. Como nas estórias populares, o romancista expõe os traços que distinguem

heróis e heroínas: a heroína, em geral, dotada de excepcional beleza. A beleza de Orminda é sua perdição: "era a mulher para andar nas histórias, ficar nas modinhas, na beira dos trapiches, na lembrança dos homens" (...) "lenda que não se podia esquecer mais" (p. 187).

Orminda, ao contrário das heroínas míticas, não é "casta" e "pura". É bela, mas é também mulher Marajoara. Aí é desejada por todos e se conhece a sua natureza voluptuosa, quase mítica como sua beleza: "Orminda é boa que só bôta. Da feita que um infeliz cai naquele bicho só arrancando à força" (p. 187). Arma-se a segunda situação do modelo tradicional: o próprio pai deseja a filha. *O rei quer casar com a filha*. Há esse momento em que Dalcídio Jurandir revela toda a extensão da desgraça de Orminda, que associa seu destino ao de D. Silvana pelo mesmo tema do pai incestuoso: "Coronel Coutinho dava uma filha para o mundo. E mal podia recalcar o despeito de saber que outros homens eram amantes da filha que também desejava" (p. 199). É certo que, segundo os padrões da moral estabelecida, o desejo do pai fica escamoteado, ou contido. Coronel Coutinho é, na verdade, uma espécie de D. João caboclo: "Apenas verificou que o seu donjuanismo estava morto quando não pôde conquistar Orminda. Esta se lhe escapou das mãos como o tempo, a vida, o segredo de sua arteirice" (p. 266).



## 5

*O pai pune sua filha*. A punição, em Dalcídio Jurandir transcende a simples determinação do pai: Orminda vai ser punida pela própria sociedade. Mundiadeira de homens, contando mortes na sua história, é também a mais desgraçada de todas desgraça maior acontecerá com a destruição de sua beleza. Um cabra cearense, despeitado pela recusa de uma partida de dança, rasga-lhe a face num golpe de peixeira (cap. 22). Mulher de beirada, o rosto marcado, como que ficou até mais provocante: Ramiro, poeta do povo, cantador e compositor de chulas, havia de cantar uma chula falando dessa mulher "mundiadeira de homens, contando mortes na sua história, com marca de faca no rosto" (p. 222); Ciloca, o leproso, contador de estórias, espalhará a lenda terrível: "Em Cachoeira viram ela uma noite subir a torre da igreja com o próprio sacristão. Noutra dia, o mestre Cândido que anda fazendo obras na igreja, encontrou a marca do corpo dela no soalho da torre". Orminda ficou presa na torre pela marca do próprio corpo. É a lenda que todo o povo acredita. Somente Ramiro acha que é

um aleive e deseja tirar uma chula defendendo-a: "Por mais que fosse certo era preciso defendê-la, era do sentimento da chula fazê-la inocente (...) Teria que cantar, junto dela, no escuro para não se encabular, a chula que havia de a defender" (pp. 338-9).

Prisioneira na torre, Silvana pede água ao cavaleiro; morre de fome e de sede. Tornara-se a torre da igreja colonial de Cachoeira uma prisão: nela se encontrava apenas a marca do corpo de Ormindá, ternura que a pobreza arruinara e prostituíra. O aleive de Cachoeira tornou-se a sua punição: "As mulheres falavam, deitou aquele corpo no soalho da torre, aquele corpo havia de apodrecer em vida, caindo aos pedaços. Teria subido, bêbada, mundiada pelo sacristão, teria sido por vontade da própria Nossa Senhora para melhor castigá-la? Mas o sacristão, jurava, não era o Manuel Ângelo. Manuel Ângelo até hoje nega. Era o demônio que levou Ormindá. Nossa Senhora viu e marcou a linha daquele corpo perfeição que só no seu a santa via" (p. 332).

Dalcídio Jurandir associa definitivamente o triste fim de Ormindá ao de D. Silvana. Nos versos cantados por sua mãe, terno acalanto, cruzam-se os dois destinos:

*Cavaleiro de meu pai  
Me dá um jarrito d'água  
Se te der água, Silvana  
Tenho a cabeça degolada.*

Está na página final a ligação mais profunda do texto folclórico que deu suporte à estrutura do romance: "O acalanto misturava-se às vozes de muita gente mostrando a marca do corpo na torre. Silvana prisioneira da torre. Ela e Silvana nas mesmas torres que se confundiam". Ormindá morre, ouvindo o acalanto, na concepção popular de que morte é sono: "As torres estavam negras, os cavaleiros passavam, o manto de Nossa Senhora era negro sobre o chão desabando". Ela balbucia: "Um sono..." A prima Alaíde, amparando-a: "Dorme... Mana..." (p. 363).

## 6

No Pará, tem sido extremamente escasso o interesse dos folcloristas pela coleta do cancionário tradicional, daí poder-se emprestar ao texto de Dalcídio Jurandir o valor da primeira indicação do romance de D. Silvana, que é um dos mais difundidos no Brasil, no acervo do folclore regional. Claro que ele nos fornece apenas um fragmento. O paralelismo que estabeleceu entre os dois destinos, de Ormindá e de Silvana, ou seja a utilização do texto tradicional como fonte inspiradora de seu romance, pode ser melhor compreendido pela justaposição de um texto mais extenso, como o que coletamos na ilha do Mosqueiro, Pará, a 24 de janeiro de 1952, narrado e cantado por Maria de Nazaré Santana, mulata de

cerca de 50 anos de idade (na época):

Um rei tinha uma filha chamada Silvana. Ela era muito bonita e o rei se apaixonou por ela. Ele começou a perseguir a filha e ela foi se queixar para sua mãe dizendo assim:

*- Minha mãe, minha mãezinha, o que venho lhe pedir meu pai quer casar comigo, me desterre já daqui.*

A mãe lhe respondeu:

*- Ó Silvana, minha filha, o que tu vens me dizer O teu pai endoideceu, o resultado é morrer.*

Veio o rei à procura da filha e falou assim:

*- Ó Silvana, minha filha, vais comigo se casar.  
- Ó meu pai, senhor meu pai, mande logo me matar.*

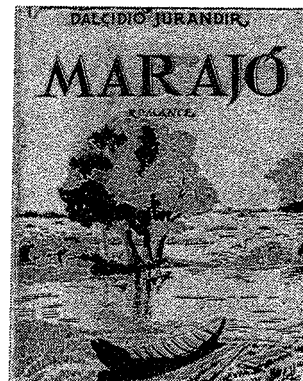
O rei mandou prender a filha na torre. Ali na prisão ela cantava, pedindo ao cavaleiro:

*- Cavaleiro de meu pai, dá-me um jarrito d'água (bis)  
- Se te der água, Silvana, tenho a cabeça degolada (bis).*

Assim a princesa morreu de fome e de sede.

O tema do pai incestuoso é tradicional em todas as literaturas. Tem como paradigma, nas coletâneas folclóricas, o "Pele de Asno", de Perrault, que teria se inspirado no conto narrado por Gianfrancesco Straparola no volume *Piacevoli Notti* ("Noites divertidas"), publicado entre 1550-53. O tema reaparece nos contos de fadas, notadamente a partir do *Pentamerone* ou *Cuntu di Cunti* ("Conto de contos"), publicado em 1632 por Giambattista Basile (1575-1632), narrados em dialeto napolitano. No curso da oralidade, os elementos se associam e dão origem a diferentes versões. Cinderela, na redação clássica de Perrault, é uma delas. No Brasil, o "Pele de Asno" aparece sob vários disfarces: "Pele de Burro", "Bicho de Palha", "Cara de Pau", "Maria de Pau". As situações variam, nos contos como nos romances tradicionais, mas o tema do pai incestuoso está presente em todos eles.

Não é arbitrária a associação do conto ao romance, considerada isoladamente as formas paradigmáticas



estabelecidas ou fixadas pelos coletadores, pois nestes exemplares da literatura oral encontramos um dos mais típicos exemplos da convergência cultural. O próprio Dalcídio Jurandir indica, neste livro, a estória de Maria de Pau:

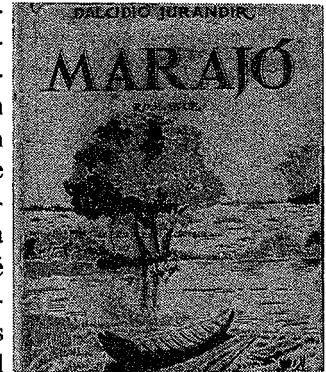
“Nhá Diniquinha, remendando a tarrafa, ia contando a história de Maria de Pau vestida de campo com todas as flores, vestida de mar com todos os peixinhos e vestida de céu com todas as estrelas. Os pescadores e as mulheres viam Maria de Pau fechada num tronco de árvore, de bubuia no mar. Foi achada por um rei que gostava muito de ir no mar pescar. Trouxe aquele tronco para o filho, o príncipe, recolheu ao seu quarto sem imaginar que dentro dele se escondia uma linda moça. E uma moça de rara beleza aparecia nos bailes do palácio real, ninguém sabia quem era e de que nobreza ou linhagem vinha. O príncipe se apaixonou por ela, seu par efetivo de valsa e *schottisch*. Ela dançava que nem uma fada. Quando batia meia-noite, a moça fazia um jeito, se escapulia do príncipe e sumia. Um dia o príncipe descobriu, era Maria de Pau. Maria se desencantou, o príncipe casou com ela e houve tanta festa no reino que até hoje estão dançando e comendo, que até as fadas e os anjos entraram pelas janelas do palácio, foram dançar e comer também” (p. 339).

7

Não se esgota, nesta ligeira análise, o estoque de motivos folclóricos contido neste livro que é, como vimos, imenso painel da cultura popular marajoara. Romance de tessitura bastante complexa, nele Dalcídio Jurandir consegue manter o equilíbrio da narrativa e, na verdade, renovar a concepção do romance não apenas em termos regionais pela simetria que estabeleceu com um dos mais difundidos elementos da literatura oral. Talvez ele prefira repetir o que disse na introdução do *Chove nos Campos de Cachoeira*: “É um livro tão meu que não sei falar bem dele, não sei explicar finalmente. Tem toda a desordem, os defeitos, as lutas dum livro sincero”.

É por isso que ele se aproxima das lutas e vicissitudes de seu povo, consegue captar a visão e o sentimento de todas as coisas plantadas pelo homem naquele chão de Marajó, exprimir a verdade regional com amplitude universal. O romance como sua própria experiência de escritor, falando da Amazônia, ou de parte dela que se localizou no Marajó, insere-se também no processo geral de libertação dos povos oprimidos. Ali a ordem é estabelecida com extremo rigor: “Aqui deve haver ordem senão eles montam em nosso cangote”, fala o coronel, advertindo o filho: “Se você me desmoralizar uma ordem, a disciplina está perdida” (p. 232). A ordem, nas fazendas marajoaras, é o poder que emana do grande proprietário. Dalcídio Jurandir não vê aí um sistema feudal, tampouco o regime patriarcal estabelecido pelo

colonizador em outras regiões do país. Como pequeno “rei”, o proprietário é pouco solidário com sua classe: no fundo, é um conquistador de terras e de haveres, com uma tendência expansionista irrefreável. O “tabelião” é uma espécie de “secretário” do “rei”: forja os papéis que a burocracia oficial



instituiu como diplomas legais. Íntimo do “rei”, conhece e sacraliza toda a podridão do regime. É um ser fraco, pusilânime, que aproveita as sobras dessa podridão e tenta desesperadamente servir-se dela. É ele quem denuncia, no romance, o amor incestuoso do coronel. Mas quando este morre, sobre o corpo de uma cabocla, numa cópula interrompida pelo colapso, entrega-se subservientemente ao novo “rei”.

Missunga fizera irresponsavelmente todo o aprendizado adequado ao exercício do mando. A notícia da morte do pai, cujos detalhes escabrosos lhe dá o emissário do tabelião, é recebida com certa apreensão - o pai ameaçara deserdá-lo -, mas também provoca uma reação típica: “Era um fim conveniente a um Coutinho. A morte o apanhara em flagrante, o búfalo morrera por força da própria vitalidade. Aquele fim os aproximava cada vez mais, os fundia e, como fascinado, embora lutando contra a fascinação, se deixara envolver pelo único sentimento real e total, o da posse universal da herança poupada e tranquila” (p. 303). A carta de Lafaiete troxera-lhe exatamente a certeza de que o “reino” lhe pertencia. E adiante, mais divertido do que estupefato, pilheria: “O rei morreu, viva o rei” (p. 303). Investiu-se totalmente do espírito autoritário e conservador do regime. Pensa, é verdade, implantar alguns projetos novos, visando ao melhor aproveitamento econômico de seu latifúndio. E pensa, igualmente, em despojar-se do seu apelido: “Tenho que voltar e todos me deverão chamar Manuel Coutinho, meu nome próprio.../ - Dr. Manuel, meu filho, Dr. Manuel./ Acendeu o cigarro e olhou sorrindo para Manuel Raimundo./ - Veja você, Manuel Raimundo, e eu que dizia as piores coisas contra o bacharel, o doutor./ - Isto é juízo que chegou, é o juízo. Graças a Deus. Graças a Deus” (p. 312). Pequenas fraquezas do moço proprietário, “reino”, serão corrigidas e retemperadas pelos velhos “conselheiros”, o administrador Manuel Raimundo ou o tabelião Lafaiete. Missunga lê um velho Carlos Magno (p. 314), que é o grande livro de História para as populações do interior. Inspiração feudal? Mais uma contribuição européia à cultura brasileira, trazendo modelos de heróis lendários.

Em Marajó, como em toda a Amazônia, há uma constante interação de estímulos e afirmação da vida numa unidade perfeita com o pensamento. Mito e lenda, crenças e superstições, magia e heroísmo, são valores que extrapolam o conformismo colonizado e possibilitam a aproximação com a verdade regional. Basicamente, apoia-se esta na forma de exploração econômica da ilha: o trabalho escravo, dos índios e dos negros\*.

Desse sistema escravista, com algumas peculiaridades locais, emergiu a atual sociedade, contida ou bloqueada pelo autoritarismo. A dicotomia entre proprietário e escravo, realçada com requintes que chegam ao exagero, não deixou lugar ao plantador sem terras e a fazenda é uma grande mancha de campos destinados à pecuária. A subsistência limita-se quase exclusivamente à pesca e as populações marginalizadas ou expulsas dos campos concentram-se em vilarejos, levando vida dependente, obscura e sem perspectivas. Nesses vilarejos, alguns ditos *ciudades*, sede administrativa municipal, o pequeno comércio e o precário artesanato arrastam-se pobremente, vivendo de suas ilusões ou de sua dependência aos grandes proprietários da região. O fazendeiro opulento está no mundo como um "rei" - reina e tiraniza no seu universo. O *status* que o título de grande proprietário lhe confere fixou-lhe, também, em abstrato, direito a ocupações elevadas, como a representação política, transitando livremente na camada superior da sociedade local, e até nacional, pelo casamento e pela carreira política: "Quando seu pai agonizava em Ponta de Pedras já estava Coutinho escolhido para substituí-lo na Intendência" (p. 28). Coutinho é o representante típico da aristocracia rural: "Seu melhor empenho era ter gado, numeroso, à solta nos vastos campos. Ganhar com o menor esforço possível, aumentar suas terras e os seus rebanhos era, afinal, uma modesta preocupação que não ofendia a Deus nem ao próximo. Devorara pequenas fazendas em Cachoeira, estreitando cada vez mais o cerco em torno das últimas e teimosas pequenas propriedades que deixavam, enfim, de lutar com o grande domínio rural. Marajó para Coronel Coutinho e alguns fazendeiros grandes era um mundo à parte, privado, lhes pertencia totalmente. Qualquer pensamento para aliviar as condições do vaqueiro e das fazendas era como um ato de invasão à propriedade" (p. 28). A população, dopada pelos vícios, pelas crendices e superstições e, principalmente, pela cachaça, mantém-se oprimida: "A vaqueirada entrava no serviço, com quatro dedos de cachaça para espertar. Sustento essa gente com cachaça. É a inteligência deles. O povo quer beber enquanto trabalha - dizia Capitão Guilherme" (p. 247).

A Cabanagem, para esses grandes senhores, era uma lembrança sombria, com suas lendas (p. 314) e suas

apreensões: "Na varanda, Missunga encontrou Lafaiete falando da índole selvagem dos caboclos, nos cabanos, na revolta dos trabalhadores no Arumanduba (...) "Ah! Os horrores da Cabanagem! É o que tentaram fazer agora no Arumanduba, com o Zé Júlio, meu colega de partido, a quem o Partido deve o jornal, deve tudo... A Cabanagem está no sangue dessa gente" (p. 116).

Ramiro, o poeta do povo, exprime os sonhos e as ansiedades de sua gente, e sabia denunciar as suas lutas e vicissitudes. Orminda lhe pediu para fazer uma chula narrando certa atrocidade do Coronel Coutinho. Ele fez e: "Dias depois, os vaqueiros da beirada, os pescadores no toldo das geleiras, as lavadeiras, conheciam a chula nova de Ramiro. Por isso Manuel Raimundo o expulsou das fazendas. A notícia correu. As festas iam perder o sal, aquela animação que só Raimundo sabia dar. Manuel Raimundo por medo, dizia Gaçaba, não queria Ramiro nas fazendas do Coronel Coutinho. Medo da língua e da música de Ramiro, seus instrumentos lhe davam aquela liberdade, aquela cadência, aquela franqueza que os brancos temiam. As chulas de Ramiro falavam dos vaqueiros, visagens, assombrações, pobres dos brancos, davam vida..." (p. 244).

O Pará encontrou, desde *Chove nos Campos de Cachoeira*, o seu maior romancista. Em *Marajó*, seu segundo romance, Dalcídio Jurandir não limitou seu universo à visão do documento folclórico, mas criou um painel gigantesco onde debuxados, através de seus personagens, os dramas da condição humana, Kazantzákis fez coisa semelhante com a sua ilha de Creta. A universidade desses dois escritores, o cretense e o marajoara, está precisamente na obra trabalhada com a dedicação e a honestidade de quem ama a terra e o seu povo. Dalcídio Jurandir, no chão de Marajó.

Brasília, 25 de maio de 1978.

\* Vd. Nunes Pereira. *A Ilha de Marajó; estudo econômico-social*. Rio de Janeiro, Ministério da Agricultura, 1956.

Vicente Salles é antropólogo, musicólogo, folclorista. Atualmente dirige o Núcleo de Artes da UFPa

