



*Missunga escutava com  
se ela falasse do modo  
rio, numa embarcação  
sabor da vazante. Aos  
poucos, cenas de  
vaqueiragens, as  
escrituras do pai, Marta  
acuada no muro do  
cemitério, donzelas que  
seu pai deixava, no campo  
na beirada, caídas e  
mortas como os peixes de  
saúde, despertaram-no  
confusamente*

# MARAJÓ

## sob o signo da antropologia e da estética

Audemaro Taranto Goulart \*

Esse Seminário tem como objetivo homenagear o escritor Dalcídio Jurandir, reunindo estudiosos numa tarefa, aparentemente fácil, que é a de mostrar o valor da obra do escritor paraense. Digo aparentemente fácil porque a obra de Dalcídio é tão instigante que poucos não se deixam seduzir por ela. Entretanto, não há como negar que o próprio das obras de qualidade é justamente isso: lançar o seu canto de sereia – representado numa narrativa atraente – e, logo em seguida, quando já tem o leitor enredado na sua sedução, pôr em relevo um mundo enigmático que confronta o leitor com o desafio da sua decifração.

É exatamente isso que me proponho fazer aqui. É preciso, no entanto, que se coloque uma observação prévia: as falas deste Seminário estarão, essencialmente, voltadas para *Chove nos campos de Cachoeira*, pois a oportunidade é a comemoração dos 60 anos de seu lançamento. Mas eu não consigo me desgarrar do segundo livro de Dalcídio, o singular *Marajó*, lançado seis anos depois, e considerado importante documento etnográfico e sociológico, além de ser uma narrativa de irrecusável valor literário. É, pois, de *Marajó* que vou falar.

\* Doutor em Literatura Comparada. PUC Minas

## A DIMENSÃO ANTROPOLÓGICA

Começo, pois, dizendo do que me seduziu nesse livro e que são as instigantes ligações que ele revela com mundos e valores que, a princípio, parecem estar inteiramente separados no tempo e no espaço. À medida que a leitura da narrativa evoluía, ia ficando mais nítida, para mim, sua dimensão antropológica. Os ecos do *Totem e Tabu*, de Freud, soavam mais alto a cada página e eu ia confirmando a importância do texto de Dalcídio na evocação desse sentido revelador do trânsito que o homem realizou da natureza para a cultura. Quer dizer, uma narrativa que se passa no interior do mundo amazônico tem essa dimensão fundadora que nos exemplifica o modo como se deu a inserção do indivíduo no mundo da cultura, como se deu a transformação do indivíduo em sujeito do mundo simbólico.

O meu encantamento com essa perspectiva se acentuou mais ainda quando li as considerações que Vicente Salles fez sobre *Marajó*, mostrando a sua filiação ao “velho romance Dona Silvana, chegado até nós de fontes ibéricas”. E isso é feito através do tema do pai incestuoso, expresso no irrefreável desejo que o Coronel Coutinho – personagem maior da narrativa – tem pela sua filha Ormindá. Vicente Salles lembra bem que o tema do pai incestuoso se faz presente em todas as literaturas. Sua proposição mais celebrada é a da “Pele de Asno”, de Perrault, que fez transitar diferentes variantes pela via da oralidade. É o caso da clássica versão da “Cinderela”, de Perrault. Salles informa que, no Brasil, o “Pele de Asno” aparece sob vários disfarces como “Pele de Burro”, “Bicho de Palha”, “Cara de Pau”, “Maria de Pau”. Essa associação da narrativa com o mundo folclórico é indicada pelo próprio Dalcídio Jurandir, ao colocar na boca de Nhá Diniquinha, remendadora de tarrafas, a história de Maria de Pau, a princesa encantada que foi encontrada “fechada num tronco de árvore de bubuia no mar”. O rei traz o tronco para seu palácio e o dá ao seu filho, o príncipe, que o recolhe ao seu quarto. A princesa que ali se escondia, freqüenta os bailes e se faz par do príncipe. Ninguém a conhecia, pois, antes da meia-noite, ela fugia. Finalmente, o príncipe descobriu que ela era Maria de Pau. Maria se desencantou, o príncipe casou-se 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). A narrativa estabelece, assim, formalmente, a ligação com o texto folclórico.

Entretanto, para além dessa clara confluência com o mundo folclórico, *Marajó* vai beber no mito do assassinato do pai totêmico. Em *Totem e Tabu*, Freud apresenta pela primeira vez a teoria que aponta como o homem escapou de seu passado animal. Para fazer isso, baseia-se nos estudos antropológicos de Frazer, na sua própria interpretação, recolhida de seus pacientes, na teoria do totem, de Robertson Smith e em estudos de Darwin, para quem a primeira sociedade humana teria sido composta por um grupo ou grupos dominados por um poderoso macho despótico.

Segundo Freud, esse macho era o pai da horda primordial. Ele sujeitou todos os outros machos mais jovens, impôs seu poder absoluto, guardando para si todas as mulheres. Os filhos foram então obrigados a viver em completa obediência até o dia em que se rebelaram. Reunidos num bando, mataram o pai e o comeram. É por isso que se diz que a festa do totem é vista como a repetição e a comemoração simbólica do ato criminoso original. Depois, os filhos foram dominados por um sentimento de culpa com a conseqüente necessidade da expiação do ato criminoso. Afinal, como diz Freud, havia um sentimento de ternura em relação ao pai. Para além do ódio, há o amor. Isso levou à proscrição da morte do totem e à exaltação do pai como o animal totem da tribo, um animal cuja vida era sagrada, exceto em determinadas ocasiões festivas, quando ele era sacrificado e o antigo crime era simbolicamente absolvido.

Ocorre que os irmãos também se temiam uns aos outros, com o inevitável receio de que um deles poderia querer repetir o pai primitivo, do que resultou o acordo de que eles deveriam renunciar aos frutos de seu ato comum, o que significava renunciar à posse das mulheres libertadas. Dessa forma, estabeleceu-se dentro da tribo um tabu contra o assassinio. Para evitar que algum macho quisesse tomar todas as mulheres para si, criou-se o tabu do incesto, o que tornava obrigatório o casamento fora da tribo. Desse modo, a suposta disputa pela posse das mulheres deixou de ser uma ameaça para a organização social que então se fundava. É assim que se estabelece uma relação entre o totemismo e a proibição do incesto. “Em quase todos os lugares regidos pelo totem existe também a norma de que membros do mesmo totem não tenham vínculos sexuais recíprocos, ou seja, não tenham a permissão para casarem-se entre si. É a exogamia conectada com o totem”. (Fromm, apud Thompson. 1993)

Assim, aparece um curioso diálogo entre três narrativas diferentes: a de *Marajó*, a do mito do assassinato do pai totêmico e uma das variantes do tema do pai incestuoso, a história de Maria de Pau (que faz parte do grande diálogo que envolve o romance *Dona Silvana* e as narrativas do “Pele de Asno”). Essa interação não é uma simples coincidência. Ela faz parte de um vasto painel em que uma rede de relações se estabelece. E isso tudo se deve ao fato de que há um elemento essencial estabelecendo essas interações. É o inconsciente, instância fundamental para produzir a aproximação de fatos e seres aparentemente dissociados. É o que nos ensina Marcel Mauss, ao dizer que o inconsciente configura-se como algo que pré-existe ao sujeito, afirmação que Lévi-Strauss reforçou mais ainda ao dizer que o inconsciente seria “o termo mediador entre mim e os outros”. É importante ainda acrescentar que, para Lévi-Strauss, “os dados do inconsciente, tanto em nós como nos outros, constituem formas de atividade que são, ao mesmo tempo, nossas e dos outros, condições de toda a vida mental de todo homem e de todo tempo”. Por aí se pode ver como o diálogo entre *Marajó*, as narrativas folclóricas e a antropologia formalizada por Freud não são coincidências mas operações mentais, elaboradas conscientemente por sujeitos, que têm sua gênese em uma estrutura comum, e universalmente válida, da atividade inconsciente.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> A propósito dessa questão, escrevi um artigo para o jornal *Estado de Minas*, no dia 27 de outubro, em que associei o episódio do ataque suicida ao World Trade Center à guerra de Tróia. Ali, chamei a atenção para o fato de que os dois acontecimentos, separados por milhares de anos, tinham, no fundo, uma mesma motivação. A guerra de Tróia se fez devido à insegurança que tomou conta dos gregos diante do episódio inesperado que foi o rapto da rainha grega Helena, pelo príncipe troiano Páris. Se aquela ofensa não fosse exemplarmente punida, dali para a frente nenhum marido e nenhuma esposa se sentiriam seguros, legítimos possuidores de um cônjuge. Da mesma forma, a guerra que os Estados Unidos moveram contra o terrorismo sem rosto no Afeganistão teve como motivação, no seu conteúdo manifesto, a caça ao terrorismo responsável pelo inusitado e inesperado ataque à maior cidade norte-americana. Entretanto, no fundo, o que se quer preservar é a afirmação do poderio dos Estados Unidos, sua força esmagadora que lhe permite decidir o destino de quem quer que seja. E esse poderio foi arranhado de forma implacável, na medida em que se pôs abaixo dois dos maiores símbolos do poderio ianque: as torres gêmeas. Se essa ousadia não fosse punida, nenhum americano se sentiria seguro em qualquer parte de seu território. Assim, do mesmo modo que se fez a guerra de Tróia, fez-se essa outra, contemporânea. Ambas insinuam uma motivação que é apenas aparente. No fundo, não é o rapto de Helena nem a destruição e mortes em Nova York, em si mesmos, que contam nos dois episódios. No fim das contas, o que se quer, de fato, é preservar a hegemonia de um Estado e a posse de um bem intransferível: o orgulho (e a arrogância) de um povo. Como se pode perceber, a singela ligação entre os eventos está num só elemento: o homem. Assim, na universal categoria das representações humanas, é uma estrutura inconsciente, universal e atemporal, que explica os acontecimentos que Homero narra na *Ilíada* e os que a imprensa, hoje, faz circular nesse *megashow* pós-moderno pelas páginas de jornais e pelas telas da tv.

Mas vejamos como essa articulação pode ser entrevista na narrativa de Dalcídio Jurandir. Minha convicção é de que a matriz paradigmática de tudo é a estrutura antropológica que Freud sinaliza no mito do assassinato do pai totêmico. Assim, as narrativas folclóricas e as correspondentes variantes do *Pele de Asno*, bem como a narrativa de Dalcídio, vão beber na fonte do mito inaugural da organização social e do mundo da cultura. Minha intenção é mostrar essa articulação no *Marajó*. E isso pode ser verificado por todo o livro. Veja-se que o Coronel Coutinho, personagem que divide o grande palco da narrativa com seu filho Missunga, concentra o poder, a autoridade, a posse indiscutível de terras e de bens. Além do mais, o Coronel age como o pai despótico que domina tudo e todos, uma vez que, além da dominação exercida, há também a confirmação de que o velho Coronel tem um sem número de filhos com inúmeras mulheres locais, sobretudo na Vila de Ponta de Pedras. Uma pequena amostra dessa condição do Coronel Coutinho, como o macho dominador da horda primitiva, pode ser vista, no capítulo 10, quando Missunga, ouvindo a namorada Alaíde, evoca cenas em que o pai aparece, desempenhando o seu ofício de "garanhão-abatedor-de-mulheres". Tais cenas são um desconforto para Missunga, como se pode conferir no trecho seguinte:

*Missunga escutava como se ela falasse do meio do rio, numa embarcação ao sabor da vazante. Aos poucos, cenas de vaqueiragens, as escrituras do pai, Marta acuada no muro do cemitério, donzelas que seu pai deixava, no campo e na beirada, caídas e abertas como os peixes de Alaíde, despertaram-no confusamente (p. 88).*

Essas reflexões já são um índice de como se manifesta na narrativa o que corresponde à revolta dos filhos, tal como está no mito do assassinato do pai totêmico. Essa revolta está representada nas posições do filho Missunga que se opõe, flagrantemente, ao pai, o que pode ser observado, por exemplo, na cena em que o filho substitui o nome da comunidade de Santo André – dado pelo pai – por Felicidade,<sup>8</sup> o que emblema o primeiro ensaio de uma rebelião, na tentativa de libertar-se da influência paterna. E mesmo que o projeto idealizado por Missunga tenha fracassado, nota-se que ele deixou suas marcas, indicando a resistência.

A evolução dessa perspectiva de confronto com o pai é bastante marcada na narrativa. Um dos episódios mais significativos do amadurecimento dessa idéia tem-se no capítulo 38, que se segue à cena da morte de Guita, outra mulher na vida de Missunga. Ali, chama a atenção a consciência que o filho tem dos desmandos do despótico Coronel Coutinho, na alusão à grande quantidade de irmãos seus espalhados por aquelas terras e a necessidade de romper com o pai opressor:

*Verdadeiramente desejou um grande amor pela morta, que o fizesse romper com o pai e salvar Orminda, recolher todos os seus irmãos dispersos. Riú, afinal dessa nova solução. A realidade era a morte da moça, lhe fixara, num relâmpago, toda a sua condição de homem opressor e infeliz. Romperia com o pai, não chegava ainda a pensar se podia romper consigo mesmo.*

*O pai bateu na porta do quarto e entrou. Na escassa claridade, os dois homens defrontaram-se, em silêncio. – Quando você embarca para Belém?*

*A fácil pergunta, a voz tranqüila. Nada sucederia naquele instante àquele homem? Tentou compreender que devia lutar contra o pai, diretamente, para dominar a solidão, recuperar a melhor lembrança de sua mãe, e esse desejo, novo ainda, impreciso, que o comovia, de servir à vida, merecer aquele amor desaparecido (p. 272).*

O certo é que a narrativa insiste, significativamente, no apontamento das diferenças entre o Coronel Coutinho e Missunga, apesar de o filho sempre ser posto como o sucessor do pai, aquele que herdaria tudo. Há uma cena, no capítulo 30, que dá uma boa demonstração de que Missunga já tinha uma outra mentalidade, em que a lei se impõe à arbitrariedade. Trata-se do momento em que Sinhuca Arregalado informa a Missunga que o Coronel Coutinho havia proibido os pescadores de armarem feitorias na beirada do rio que passa pelas suas fazendas. Surpreso com a medida, Missunga pergunta: "Mas é legal?"

Uma outra passagem, logo em seguida, também dá a dimensão das diferenças entre pai e filho. É quando Missunga quer ponderar com o Coronel o absurdo que tinha sido a atitude de um dos seus homens que, de arma em punho, subira o rio destruindo feitorias, o que resultou na morte de uma mulher grávida, diante do susto por que passou. O Coronel Coutinho não permitiu o aparte e sua resposta é, simplesmente, sugerir ao filho que vá embora para Belém, para a América do Norte.

Cenas como essas, além da sua funcionalidade como mecanismos preparadores do desfecho que culmina com o rompimento de pai e filho, sustentam uma linha invisível na narrativa que opera no sentido de justificar a substituição de um modelo autoritário e descabido na sociedade civilizada. Pode-se mesmo dizer que se trata de uma transposição, para o nível do enredo do romance, dos elementos que recobrem o mito do assassinato do pai totêmico, justificando a sua evolução. Refiro-me, no caso, ao impressionante capítulo 32, em que se destacam, em cores marcantes, as denúncias contra o autoritarismo. Ali, percebe-se que Manuel Raimundo surge como imagem especular do Coronel Coutinho. Na verdade, ele é o braço que operacionaliza os desmandos arquitetados pelo patrão. No capítulo, aparecem referências pungentes aos pobres e desvalidos, aos miseráveis explorados. O leitor, nesse ponto, deixa-se tocar por um sentimento de comiseração diante de cenas em que seres humanos são tratados como animais, como se se estivesse num estágio anterior à civilização e ao mundo organizado pelas redes do simbólico.

Já próximo ao desfecho, tem-se o rompimento entre Missunga e o pai, o que se representa no nível do enunciado com a viagem meio louca que o jovem realiza com Alaíde. É uma sucessão de lugares: Joanes, Paracauari, Araruna, ilha dos Machados, Cajuúna, até chegarem a rio da Fábrica, a terra de Alaíde. E é aí que o Coronel vem para buscar o filho, sendo, praticamente, enxotado por ele.

A morte do Coronel Coutinho, já no final da narrativa, além de simbolizar a morte do pai despótico no mito totêmico, é um primor de invenção da pena de Dalcídio. A começar pelo fato de que Missunga vai se inteirando da morte do pai e tendo dela a verdadeira dimensão, aos poucos. E tudo feito num processo articulador em que se fazem presentes os interesses mesquinhos dos subalternos e do próprio Missunga.

Assim é que Missunga recebe uma carta do Capitão Lafaiete, um tabelião – melhor fora dizer, um lacaio – que sempre fez o que o Coronel quis. No nível mesmo da narrativa pode-se perceber as artimanhas, as acomodações por conveniência. Desse modo, o enunciado do texto revela como a realidade, mais do que nunca, é constituída de linguagem, quer dizer, de palavras que se acumulam num discurso balofo e roçagante, interesseiro e desonesto.

Veja-se como Lafaiete se refere ao Coronel:

*“Não sei exprimir o meu profundo pesar, caro amigo. Nosso provecto amigo, compadre e chefe finou-se quando a nossa terra mais precisava de seus serviços, de sua vida toda dedicada à causa pública, de seu nobre caráter que se aliava a um coração de ouro. Deus o levou. Os páramos celestes o receberam...”*

A insinceridade dessas palavras é logo explicitada no trecho seguinte, este sim, revelador e verdadeiro:

*“Ignoro qual será o destino do nosso município. Bem sei ou suponho que meu caro amigo não pretende seguir a política nem tenciona substituir seu pai na Intendência. Coronel me havia prometido indicar-me para substituí-lo. Mas os caprichos da política são como os caprichos da Parca”.*

O ridículo chega a tangenciar o sublime na bajulação a Missunga, no encerramento da carta:

*“Espero que meu amigo enterre sempre as divergências do passado e aceite esta amizade velha, sincera e esta dedicação de velho tabelião e tarinbeiro da vida. Ela faz parte do inventário de seu pai. Você é herdeiro dela” (p. 301-3)*

Percebe-se também que há uma preocupação em esconder a causa da morte pelo que ela teria de indigno para a imagem do Coronel; mas, na verdade, o “colapso repentino” com que tentaram mascarar o ato final do velho chefe, só fez acentuar ainda mais o talhe do grande garanhão. A narrativa de Dalcídio é primorosa no recortar a morte do Coronel Coutinho, esclarecida na conversa de Missunga com o caixeiro dá marchantaria e na reflexão que o filho faz, logo em seguida:

– *É que a morte de seu pai foi em circunstâncias que não podem ser conhecidas pelo público. Um colapso...*

– (...)

– *Exatamente, naquela casa da praia em Soure ele passou bem uma semana lá. Na noite de anteontem... Uma pequena embrulhada num lençol saiu gritando do quarto e até hoje parece transtornada.*

*Missunga tinha a garganta seca. Apesar do alívio – aquela súbita sensação de ruína iminente – viu a moça desgrenhada despojando-se daquele subitamente cadáver, velho e gordo, que pesou sobre ela. Um fim conveniente a um Coutinho (p. 302-303).*

É de se notar, na passagem, uma outra aproximação com o mito do assassinato do pai. Veja-se que Missunga, ao ler a carta de Lafaiete, lembra-se, com arrependimento, do conflito “entre a sua vontade e a estima do pai”. É o mesmo sentimento de culpa que os filhos, no mito, experimentaram com o parricídio. Como diz Freud, “para além do ódio há o amor”, e isso explica a admiração de Missunga com os detalhes da morte do Coronel, pois ele como que se orgulha da “causa mortis” (“Um fim conveniente a um Coutinho”).

É nesse momento que se percebe como a narrativa se supera, no seu momento mais elevado, elegendo a morte do Coronel como o momento decisivo de todo o enredo. Um mundo

se fechava com ela; um mundo novo se abria, logo a seguir. Desse modo, o texto de Dalcídio dubla a narrativa mítica do assassinato do pai totêmico.

A morte do Coronel Coutinho e o fato de Missunga vir a ocupar seu lugar abrem a perspectiva da mudança. São novos tempos, uma outra sociedade começa a se estabelecer, há, agora, um outro pai, mas um pai diferente, mais humano, menos arbitrário, menos despótico. A narrativa do *Totem e Tabu* ressoa cada vez mais alto em Marajó. Nesse sentido, é importante verificar como o enunciado do texto de Dalcídio explicita esses ecos. A começar pela substituição do pai pelo filho. Mas Missunga não se limita a ser o sucessor do velho. Ele quer ser um outro e isso configura-se imediatamente. Veja-se que ele quer substituir, inclusive, seu nome: “ – E uma coisa tenho que acabar, Manuel Raimundo, é este meu apelido: tenho que voltar e todos me deverão chamar de Manuel Coutinho, meu nome próprio...”

Essa mudança de nome é de fundamental importância porque confirma o alinhamento da narrativa com o ideário mítico. Como se pode perceber, está-se diante de um rito de passagem. Lembre-se que um dos sinais básicos dos ritos iniciatórios é a mudança do ser e um dos elementos que operam essa modificação é a mudança do nome. A propósito, Antônio Cândido afirma que “os ritos de passagem comportam muitas vezes a atribuição ou acréscimo de um nome, ou revelação do nome verdadeiro, conservado secreto. Em nossos costumes, é o que se pode verificar no batismo e na crisma” (Cândido. 1978).

Assim, Missunga (de *mi-* prefixo diminutivo, mais *sunga*, que quer dizer menino, no falar quimbundo), o menininho (ou o sinhozinho), dá início a um novo mundo. É interessante verificar como a narrativa trata esse ato inaugural. O novo patrão, Manuel Coutinho, ao anunciar que aquele era o seu primeiro dia de trabalho em toda vida, afirma com a solenidade de um tom bíblico: “ – É o meu primeiro dia de criação”

“No segundo dia de criação decidi visitar o seu domínio com o administrador”. A partir de então, um novo relevo conforma as terras de Marajó. Dois exemplos ilustram a nova era. No primeiro, têm-se a expulsão do vaqueiro Francisco e de sua família, por ordem de Manuel Raimundo que via, naquele numeroso grupo, um entrave para o bom desenvolvimento dos trabalhos. Desse modo, “chamou Manuel Raimundo, mandou fornecer um paneiro de farinha, roupa, carne, e quando quis revogar a ordem do administrador, este pôs a mão na cabeça, falou da anarquia geral que tal ato provocaria em todas as fazendas”(p. 313). O patrão respeita a ponderação do administrador mas não deixa de agir de modo humano. Recolhe as três crianças mais velhas e as manda para Belém, para acabarem de se criar com as empregadas de sua casa, além de dar dinheiro ao vaqueiro para que arranje uma barraca.

Em outra oportunidade, vê-se diante de um “ladrão de gado preso quando esfolava um boi no igapó”. A explicação do homem é de que o boi estava morto, morto de febre e que ele apenas aproveitara a carne. Ao ver o homem ser embarcado preso para Cachoeira, o ex-sinhozinho aproxima-se e diz:

– É preciso não quebrar a ordem nas fazendas. Você afinal de contas tirou carne que não era sua. A lei era deixar apodrecer no igapó. Vou mandar dizer em Cachoeira para lhe soltar logo que chegar. Mas não me apareça mais por aqui. Procure o mundo. Trata de ser um homem de bem. Você de Cachoeira a rio abaixo é livre. Vá. (p. 314)

Como se vê, está-se diante de uma nova sociedade. A presença despótica de um chefe que dominava tudo, implacável e insensivelmente, desaparece. Brilha um novo sol, semelhante àquele que Freud colocou no horizonte antropológico do *Totem e Tabu*.

## A DIMENSÃO ESTÉTICA

Cumpre, agora, refletir sobre a questão da estética que é, no meu entendimento, onde se cristaliza, de modo nítido, o valor criativo da obra de Dalcídio Jurandir.

Nesse ponto, acho que seria importante lembrar que Freud desenvolveu também uma explicação para a herança das experiências estéticas do homem. No seu *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade*, Freud presume que o sentimento estético se origina da excitação sexual que é provocada pela visão do parceiro, num efeito que, primeiramente, era despertado pelos órgãos genitais. Mais tarde, tal efeito passou a derivar também da visão de outras partes do corpo, o que representou uma espécie de sublimação efetuada pelo sentimento estético, como se pode ver pelas palavras de Freud:

*A ocultação do corpo, que progride junto com a cultura humana, mantém desperta a curiosidade sexual, que aspira à contemplação do objeto sexual mediante o descobrimento das partes ocultas. Entretanto, isso pode ser desviado (sublimado) no âmbito da arte, se se pode afastar o interesse dos genitais para dirigi-lo à forma do corpo como um todo (Freud.1993).*

Na verdade, o que se tem aí é o confronto entre a agudeza da dor e a graça da beleza. Ou, recuperando os ensinamentos de Anton Ehrenzweig, tem-se

*a luta entre dois princípios básicos da forma do sonho e da arte: Dioniso (Tanatos, segundo Freud) e Apolo (Eros). Dioniso é a força caótica da vida, que tenta destruir a existência individual; Apolo o princípio de diferenciação da forma (o principium individuationis, segundo Schopenhauer) que salvaguarda a existência individual modelando o caos dionisíaco em ordem e beleza. Apolo é o deus do sonho que utiliza imagens oníricas para controlar a ruptura destrutiva de Dioniso. Nesse sentido, Apolo e Dioniso são os princípios estruturais da diferenciação e do caos subjacentes a todas as manifestações da vida. (Ehrenzweig. 1977)*

Como se sabe, a presença desestruturadora de Dioniso se faz acompanhar da ameaça que representam as forças obscuras do desejo e da violência emanadas da mente profunda.

Dessa forma, para impedir o perigo dessa ação de Dioniso, surge o controle de Apolo, ou seja, a excitação dionisíaca é substituída pela ordem apolínea. E essa ordem atua no sentido de fazer com que os sentimentos estéticos tomem o lugar das emoções provenientes da excitação, seja eliminando-as desde o começo, seja encobrindo-as através dos mecanismos que explicitam a beleza.

Um dos mecanismos que atuam no sentido de fazer com que a beleza (a estética) encubra ou elimine as emoções perigosas decorrentes da excitação é o que se pode perceber na moda. Ehrenzweig mostra que ao se cobrirem os corpos, percebe-se que a excitação proveniente da visão do corpo nu – ou, dos órgãos genitais, tidos como o ponto culminante da excitação – acaba deslocada, posto que ela vai ser substituída pelo sentimento de beleza que a roupa desperta. Da mesma maneira, se esse sentimento deslocado acaba tornando o

corpo belo demais e, por conseqüência, desprovido da excitação, basta que se modifiquem os estilos do vestuário para que o corpo, novamente, volte a chamar a atenção e, conseqüentemente, torne a produzir a excitação necessária. É, pois, esse movimento dinâmico do risco dionisíaco e da ordem apolínea que vai promovendo o equilíbrio entre a excitação originada na sexualidade e o belo imposto pela estética. A propósito, Ehrenzweig afirma que "a rapidez com que as modas femininas perdem sua atração e têm que ser substituídas demonstra como a luta primária entre a visão pangenital e a reação estética está ainda perigosamente viva".

Apenas a título de exemplo, na obra literária, lembraria aqui as considerações de Nietzsche a respeito do *Édipo Rei*, de Sófocles. De acordo com o filósofo, o elemento estético é fundamental na estrutura do texto do trágico grego, uma vez que Sófocles trabalha a profundidade do mito, tocando um problema extremamente angustiante: o filho que mata o pai e que se casa com a mãe. O afastamento dessa perspectiva angustiante é conseguido graças aos mecanismos do prazer estético trabalhados por Sófocles, ou seja, é quando Apolo confronta com o desconcerto dionisíaco. Segundo Nietzsche, isso ocorre na medida em que se projetam os princípios dialéticos, reconhecíveis no modo como Sófocles propõe a solução para o enigma profundamente obscuro que Édipo vai elucidando, pouco a pouco, até chegar à sua perdição final. É essa luta em busca do esclarecimento do assassinato do pai (que, no fundo, o espectador ou o leitor sabe que é a busca que o herói empreende de si mesmo) que vai obliterando o horrível da situação, até alcançar a sua aceitação. Como diz Nietzsche, "a alegria helênica que se experimenta na presença do lado dialético desta solução é alegria tão autêntica que um sopro de serenidade refletida percorre toda a tragédia e atenua o aspecto horrível dos acontecimentos que conduziram a tal situação". (Nietzsche. 1972)

Volto agora para o *Marajó*, com o objetivo de verificar a presença dessa dimensão estética na narrativa de Dalcídio Jurandir. Chamo logo a atenção para o fato de que a narrativa trabalha com ingredientes preocupantes. Afinal, lá está, em toda a sua extensão, o problema da exuberância sexual, uma característica que aproxima o homem da animalidade, como o mostram, por exemplo, os trabalhos de Georges Bataille.

Essa perspectiva, que poderia ser um desconforto para o leitor, acaba sendo assimilada até mesmo com uma certa facilidade. Ou, por outras palavras, o desconcerto dionisíaco equilibra-se, articuladamente, com a ordem apolínea, sem deixar marcas na sensibilidade de quem lê o livro. E isso se dá porque, na narrativa de Dalcídio, prepondera uma dimensão estética bastante eficaz. Lembre-se que todos os desmandos, desrespeitos e desatinos do Coronel Coutinho, no plano social, político e sexual, como que passam a operar num nível submerso ante a sofreguidão com que o leitor acompanha a evolução de Missunga, na sua inexorável caminhada rumo à desestabilização do pai. Como disse, essa ação de Missunga percorre toda a narrativa, ora flagrantemente exposta, ora insinuada nos deslocamentos dos significantes. Da mesma forma com que o leitor (ou, conforme o caso, o espectador) da tragédia de Sófocles prende-se nas teias da decifração do enigma que a personagem vai, paulatinamente, desvendando, o leitor do romance de Jurandir se prende na sedução do confronto *pai x filho* que ele vai também, lentamente, desfiando. Isso é que produz a beleza dos textos citados. E quando falo de beleza, estou me referindo à sedução estampada no nível da estratégia de seus enredos e todas as sensações daí decorrentes.

Mas o belo estético também se manifesta no nível da linguagem, no enunciado da narrativa de Dalcídio Jurandir. Refiro-me, aqui, à delicadeza da composição lingüística, a graciosidade

com que o autor constrói cenas e situações, à ternura mesmo com que fala de assuntos que poderiam ser significativamente apelativos.

Aponto, como exemplo, a passagem abaixo, que se encontra no capítulo 33 e que fala do encontro entre Ramiro e Ormindá:

*Apearam-se diante do lago e dos campos que a luz descobria. Viram os garrotes erguerem e acariciarem as belas novilhas. Não se ouviam mais as vozes dos pescadores na lanceação. As virgens novilhas estavam amorosas e belas e o dia parecia nascer do fundo do lago. Os garrotes, babando, escuros e lentos avançaram e cobriram as novilhas espantadas. No dia subindo, um vôo de garça tentava purificar a paisagem. (p. 250-251)*

Este é apenas um exemplo dos muitos que aparecem em Marajó. Note-se como o narrador desvia o rito amoroso entre o homem e a mulher para a paisagem circundante. Lá estão os significantes metafóricos da conjunção amorosa – garrotes e belas novilhas – que se entregam num cenário bucólico, recortado na imagem auditiva do silêncio dos pescadores e nessa outra, visual e cósmica, em que o dia parece vir do fundo do lago. O cenário é puro, no sentido de que o leitor está diante de uma paisagem natural mas, ainda assim, uma garça vem emoldurar o quadro, pois tentava purificar a paisagem. É essa palavra mesmo – *tentava* – que dá a dimensão do projeto estético de Dalcídio, uma vez que ela indicia, de modo nítido, que o autor desconfia da depuração a que submeteu a narrativa, como que preocupado em elidir nela tudo quanto fosse afirmação direta e apelativa da tópica da sexualidade.

Outro exemplo, para encerrar essas considerações, encontra-se no capítulo 18, focalizando um encontro de Missunga e Alaíde. Aqui também se patenteia o ato amoroso, mas ele é apenas insinuado, também num processo de deslizamento de significantes em que a sugestão substitui a explicitação crua da relação. Mais uma vez, o estético, fazendo-se poético, organiza o que poderia vir a ser a desordem das emoções. Vejam-se os trechos a seguir:

*Missunga meteu os dedos na água, a água coleava como o corpo de Alaíde. Ali estava o corpo líquido e misterioso da mãe do igarapé, com os peitos cheirando a taperebá, a cabeça enterrada no chão onde murchavam as samambaias.*

(...)

*– Vamo, insitiu Alaíde.*

*Como um cipó que se destorce, Missunga levantou-se, lentamente, tentando espantar os pensamentos e as torvas sensações. (...)*

*Voltava e parecia tão separado de Alaíde. Que valeram afinal as samambaias? Deixando-o rapidamente para trás, Alaíde corria e desaparecia pelo sinuoso caminho como se, no ato do amor, como uma abelha, houvesse morto o amante. (p. 145)*

Veja-se, mais uma vez, a delicadeza da cena. Vejam-se as metáforas, enfim, veja-se que essa evitação da narrativa crua, que apela para a linha direta do contar, na pressuposição de que aí está o mais-dizer, além de tornar as cenas mais graciosas e sublimes, ajustam-se ao projeto do livro de Dalcídio Jurandir. De fato, o protagonista Missunga, na sua missão de substituir o pai despótico, não poderia trilhar os caminhos do velho Coronel. É por isso que em nenhum momento da narrativa se vê Missunga entregue, explicitamente, à sexualidade. Ele não transita nos caminhos da luxúria. Nesse terreno, tudo é sugerido, metaforizado, numa palavra, tudo é submetido ao domínio da estética. Ele teria de ser, como de fato é, no texto de Dalcídio, sereno, terno, humano, como convém à sua função: o de iniciador de um novo tempo, uma nova era, em que a solidariedade e a fraternidade devem imperar. Foi isso que Freud procurou resguardar no mito do assassinato do pai totêmico, ao propor o que seria o saguão de entrada no mundo da civilização.

Se as coisas ainda não conseguiram ser o que se imaginava com esse novo mundo, é bom que elas sejam re-evocadas, tal como acontece com esse livro de Dalcídio Jurandir. Aí está, enfim, a esperança de que os dias possam, de fato, nascer do fundo dos lagos. Dos lagos amazônicos?