

Alex Santos MOREIRA²

Recebido: 28/03/2022

Aceito: 11/05/2022

RESUMO

O artigo estuda a constituição do narrador e do foco narrativo no romance *Marajó* (1947), de Dalcídio Jurandir (1909-1979), procurando mostrar a maneira como se dá: a narração da vida das personagens pobres e desvalidas da ilha de Marajó e como a voz do narrador enreda uma intensa crítica social aos poderosos locais e à decadente elite mandatários que representam o atraso social, político e econômico da região em questão. Para isso, recorreremos ao estudo do ponto de vista na narrativa de Norman Friedman (1955), aos ensaios que debatem o gênero romance e a situação do narrador na contemporaneidade (ADORNO, 2003; ROSENFELD, 1969 [2015]) e aos trabalhos que analisam a ficção de Dalcídio Jurandir no *Ciclo Extremo Norte* (FURTADO, 2002, 2010; NUNES, 2004 etc.).

PALAVRAS-CHAVE: Dalcídio Jurandir. *Marajó*. Narrador e foco narrativo.

NARRATOR AND NARRATIVE FOCUS IN MARAJÓ BY DALCÍDIO JURANDIR

ABSTRACT

The article aims to study the narrator's constitution and his narrative focus in the novel: *Marajó* (1947), wrote by Dalcídio Jurandir (1909-1979), trying to show the way it happens: the account of the poor lives and invalidated characters from Marajó's island and how the narrator's voice enredances an intense social criticism to the powerful locals and the decadent elite representatives who represented the social backwardness, political and economical development of the mentioned region. In this perspective, we use the study from the point of view in the Norman Friedman's narrative (1955), to the essays that debate the romance genre and the narrator's situation in contemporary times (ADORNO, 2003; ROSENFELD, 1969 [2015]) and the studies that analyze the fiction of Dalcídio Jurandir in the *Extreme North Cycle* (FURTADO, 2002, 2010; NUNES, 2004 etc.).

KEYWORDS: Dalcídio Jurandir. *Marajó*. Narrator's and narrative's focus.

INTRODUÇÃO

Marajó (1947) é o segundo romance do *Ciclo Extremo Norte* de Dalcídio Jurandir³ (1909-1979). A obra, cujo enredo temporalmente localiza-se nas primeiras décadas do século XX, narra os impasses entre a elite agrária marajoara e o povo dos vilarejos, das barracas e casas de palha da ilha. A narrativa é construída por um narrador onisciente em terceira pessoa que, por um lado, centraliza o foco narrativo no personagem Missunga (filho do poderoso fazendeiro Coronel Coutinho) e, por

¹ Este texto é um recorte de minha tese de doutorado.

² Doutor em Letras (Estudos Literários) pela Universidade Federal do Pará. Professor de Língua Portuguesa da Secretaria Municipal de Educação de São Luís (SEMED-SLZ). Docente colaborador na Universidade Federal do Pará, no Campus Universitário de Castanhal (UFPA/CUNCAST). E-mail: alex.smoreira15@gmail.com

³ O romancista paraense Dalcídio Jurandir, durante aproximadamente 40 anos, escreveu o *Ciclo Extremo Norte* composto por dez romances, a saber: *Chove nos Campos de Cachoeira* (1941), *Marajó* (1947), *Três casas e um rio* (1958), *Belém do Grão-Pará* (1960), *Passagem dos Inocentes* (1963), *Primeira Manhã* (1967), *Ponte do Galo* (1971), *Os habitantes* (1976), *Chão dos Lobos* (1976) e *Ribanceira* (1978). Na saga acompanhamos a história de Alfredo da infância ao início maturidade. *Marajó* é o único romance em que o personagem não aparece.

outro, também focaliza o ponto de vista de vários outros personagens. Desse modo, o romance mostra duas visões de mundo que estruturam o enredo a partir de dicotomias: pobres, trabalhadores rurais, mulheres desamparadas, caboclos e vaqueiros versus fazendeiros, coronéis, latifundiários e os demais poderosos de Marajó, cujo representante maior da categoria dos mandatários é o todo-poderoso Coronel Coutinho. Portanto, essas dicotomias expõem duas visões de mundo no romance: a) a sordidez dos poderosos na sina de obter lucro para manter a dominação e b) o sofrimento de crianças, homens e mulheres e demais habitantes da ilha explorados pela elite agrária local.

Dentro dessa relação de contrários, o personagem Missunga é o elemento que estabelece a tentativa de diálogo entre a elite agrária e os desvalidos de Marajó. Caberá ao narrador fixar o esforço do personagem para se colocar no lugar do outro (estabelecendo, dessa forma, uma fadada relação de alteridade com os desvalidos da ilha). Na obra, os coronéis detêm poder quase que absoluto sobre a ilha e seus moradores, tornando-se donos das terras, das mulheres, dos rios, matas, lagos e dos homens. Estes, para o entendimento do coronel, estão abaixo do gado. Frisamos também, a assimetria presente na focalização do narrador onisciente.

A obra está dividida em 53 capítulos não titulados e pode ser organizada em duas partes se considerarmos o ponto de vista do narrador onisciente. Isto é, do capítulo 1 até o capítulo 50, o foco narrativo predomina, como algumas alternâncias, sobre Missunga; do capítulo 51 até o 53, o foco narrativo predomina sobre Ramiro, vaqueiro tocador de chulas, e sobre Alaíde, uma das mulheres seduzidas pelo filho de Coronel Coutinho. Nessa última parte do romance, o narrador, diante do fracasso de Missunga (o personagem opta por manter a tradição do pai), mostra alteridade ao focalizar Ramiro, Alaíde e Ormindá como vítimas de uma elite patriarcal, machista, exploradora e reificadora. O filho do coronel Coutinho não consegue fazer a passagem para a situação do Outro e, por isso, o narrador o abandona. O fracasso do jovem Coutinho diante do processo de alteridade leva o narrador a romper com a perspectiva do personagem.

Diante do exposto, o artigo estuda a constituição do narrador e do foco narrativo no romance *Marajó*, de Dalcídio Jurandir, procurando mostrar a maneira como se dá: a narração da vida das personagens pobres e desvalidas da ilha de Marajó e como a voz do narrador enreda uma intensa crítica social aos poderosos locais e à decadente elite de mandatários que representam o atraso social, político e econômico da região em questão. Para isso, recorreremos ao estudo do ponto de vista na narrativa de Norman Friedman (1955) porque seu estudo apresenta de forma mais sistemática os distintos tipos de narrador e as várias dimensões da focalização narrativa por meio das onisciências seletivas (simples e múltipla), do modo dramático e de recursos como o sumário, a cena e a câmera.

Além disso, conjugaremos a tipologia de Friedman aos estudos acerca do gênero romance e do narrador na contemporaneidade, que, respectivamente, assinalam as transformações formais do gênero⁴ (ROSENFELD, 1969 [2015]) e a incapacidade de narrar, embora o romance exija a narração⁵ (ADORNO, 2003), e aos estudos sobre a ficção dalcidiana (SALLES, 1992; FURTADO, 2002, 2010; NUNES, 2004; MARIN, 2006; SANTOS JUNIOR, 2006; BOLLE, 2011; SOUZA, 2012; MOREIRA, 2015; SANTOS, 2018).

A SITUAÇÃO DO NARRADOR E DO FOCO NARRATIVO NO CICLO EXTREMO NORTE

O estudo do estatuto do narrador nos romances do ciclo de Dalcídio Jurandir é uma questão pertinente, sobretudo porque a categoria e o seu funcionamento foram apenas referidos ligeiramente em alguns trabalhos acadêmicos dedicados à ficção dalcidiana (FURTADO, 2002, 2010; NUNES, 2004). Todavia, esses estudos trazem relevantes contribuições para o entendimento da técnica narrativa de Jurandir, identificando traços como: as bruscas mudanças de tempo e espaço; as alternâncias ou oscilações na voz do narrador onisciente em terceira pessoa que leva à intercalação de diálogos, pensamentos e memórias das personagens, causando o esfacelamento da narrativa; e o uso recorrente dos recursos de subjetivação das personagens (monólogo interior e fluxo de consciência), permitindo que elas assumam a condução da narrativa e contem suas histórias de vida ou causos populares.

As estratégias narrativas dos romances de Dalcídio Jurandir evidenciam um processo de focalização no qual o narrador onisciente em terceira pessoa (presente em todas as obras do *Ciclo Extremo Norte*), recorrentemente, utiliza-se do ponto de vista das personagens para contar ou mostrar um acontecimento ou uma lembrança, dando, assim em alguns momentos, autonomia para que mulheres, vaqueiros, pescadores, donas de casa, lavradores, fazendeiros etc. falem com voz própria. Portanto, na saga dalcidiana, o foco narrativo desenvolve-se a partir do encadeamento de vozes. Essa mistura de vozes vai se intensificando a cada romance do ciclo, principalmente, nos livros publicados

⁴ Para Anatol Rosenfeld (2015), a transformação do narrador no romance moderno é resultado de um sistemático processo de metamorfoses das artes e, conseqüentemente, do gênero romance. De acordo com o crítico, nota-se no romance do século XX “[...] uma modificação análoga à da pintura moderna, modificação que parece ser essencial à estrutura do modernismo. A eliminação do espaço, ou da ilusão do espaço, parece corresponder no romance a da sucessão temporal. A cronologia, a continuidade temporal foram abaladas, ‘os relógios foram destruídos’. O romance moderno nasceu no momento em que Proust, Joyce, Gide, Faulkner começam a desfazer a ordem cronológica, fundindo passado, presente e futuro” (ROSENFELD, 2015, p. 80).

⁵ Segundo Theodor Adorno (2003), no romance moderno o narrador encontra-se numa posição paradoxal na qual “[...] não se pode mais narrar, embora a forma do romance exija a narração” (ADORNO, 2003, p. 55), evidenciando, desse modo, o caráter impotente do narrador.

MOREIRA, Alex Santos. Narrador e foco narrativo em *Marajó* de Dalcídio Jurandir. In: *Revista Falas Breves*, n. 11, junho, 2022, Universidade Federal do Pará, *Campus* Universitário do Marajó-Breves, Breves-Pará. ISSN 23581069

depois de 1960, pois o esfacelamento da narrativa (com o entrecruzamento de histórias, de tempos e de espaços) torna-se mais acentuado.

O esfacelamento enquanto traço compositivo, conseqüentemente, resulta da constante oscilação do foco narrativo cujos efeitos são o quase apagamento do narrador global da história narrada e a atribuição da voz narrativa a dois grupos de personagens-narradoras. O primeiro é composto por personagens que assumem o *status* de narrador, contando suas histórias ou dando progressão à história principal por meio de lembranças. É muito comum no ciclo que as personagens rememorem eventos do passado, esse memorialismo em alguns momentos pode atribuir a elas um caráter testemunhal, sobretudo quando se trata de lembranças do período da borracha na Amazônia. Logo existe a possibilidade desse tipo se comportar como um narrador-testemunha. O segundo é composto por personagens que relatam histórias secundárias encaixadas na principal. Esse segundo tipo de personagens-narradoras apresenta um subtipo que são os narradores populares. São homens e mulheres que contam histórias do imaginário popular amazônico.

É importante destacar que esse narrador onisciente em terceira pessoa (que chamamos de narrador global) visivelmente coloca-se no nível da personagem popular amazônica incorporando essa identidade via discurso indireto livre e via uso da oralidade e das variantes faladas do português popular na Amazônia paraense. Daí a matéria narrada nos romances será contada recorrentemente a partir da perspectiva de Alfredo personagem que atravessa todo o ciclo (com exceção de *Marajó*) e de outros personagens.

O NARRADOR E FOCO NARRATIVO EM MARAJÓ

O segundo romance do *Ciclo Extremo Norte*, possui uma interessante história de edição. Lançado em 1947, sob o sinete da José Olympio Editora, existe indícios que a escrita de *Marajó* antecede os anos 1940. Com efeito, tal precedência é apontada pelo próprio romancista que, ao descrever as condições de produção literária no Estado do Pará na reportagem *Tragédia e comédia de um escritor do Norte...*, editada em 31 de agosto de 1940 no jornal *Dom Casmurro*, referenda a revisão da obra um ano antes de escrever *Chove nos Campos de Cachoeira* (1941). Nas correspondências pessoais de Jurandir, registra-se que *Missunga* foi o primeiro título atribuído ao livro, o qual, provavelmente, foi modificado por Abguar Bastos e Maciel Filho (ambos amigos do escritor), recebendo o título de *Marinatambalo*, quando o enviaram em segredo para o concurso literário da Editora Vecchi e do jornal *Dom Casmurro*. Destaca-se ainda que o protótipo de *Marajó* ficou entre os quatro romances finalistas desse certame (MOREIRA, 2015).

De certa forma, a cogitada precedência desse romance aos demais do *Ciclo* e principalmente a localização temporal dos acontecimentos dessa narrativa, que antecedem aos episódios dos romances em que o enfoque se centraliza em Alfredo, localizam o discurso narrativo de *Marajó* como uma pré-história dentro da saga dalcidiana. Por exemplo, *Chove nos campos de Cachoeira*, em dois momentos, faz rápida menção a dois personagens de *Marajó*: Ramiro e Gaçaba. Os personagens, respectivamente, são citados nas lembranças de Tia Eponina – “Ah! quando mestre *Ramiro* era vivo, música em Muaná era música” (JURANDIR, 1998, p. 143 [grifo nosso]) – e de Velho Ribeirão – “Os heróis – coveiros da gripe – foram *Gaçaba*, Dionísio, Souza, Maguá” (JURANDIR, 1998, p. 204 [grifo nosso]) – enquanto esses conversam com Eutanázio (irmão de Alfredo). De fato, o diálogo das personagens com Eutanázio mencionam acontecimentos anteriores ao tempo da narrativa do primeiro livro de Dalcídio Jurandir.

Ademais, a presença do traço documental, expondo dados históricos e sociais da ilha reelaborados perante o ficcional, imprime no romance o ajustamento da forma literária ao desejo de reflexão sobre a condição humana no extremo norte do Brasil. Logo, a evocação de significativos dados históricos da região e do país como a presença dos padres jesuítas e dos primeiros exploradores europeus na ilha durante o momento colonial, o uso forçado da mão-de-obra de grupos indígenas e de negros escravizados, a penetração dos primeiros latifundiários, o movimento da Cabanagem (1835-1840), a Abolição da escravatura (1888), etc., funcionam como heranças históricas prospectivas das ações das personagens e da postura do narrador. O discurso ficcional do romance situa-se na figuração do espaço rural brasileiro e nas implicações mais profundas da ação humana sobre um dos sistemas socioculturais, o rural, que compõem um todo chamado Brasil.

Portanto, a localização do enredo de *Marajó* em um “tempo marcado pelo colapso da borracha e o declínio da economia, com algumas tentativas de reestruturação” (BOLLE, 2011, p. 45), especificamente, entre 1915 e 1920, registra-o no plano maior da história do Brasil cujo arrolamento dos acontecimentos históricos mostram o êxodo da mão de obra do campo para as cidades em processo de urbanização e de industrialização, o abandono do Estado nacional às populações do Norte brasileiro e a persistência do liberalismo oligárquico, do patriarcalismo, do coronelismo, do racismo e da subalternização feroz da mulher no interior da Amazônia.

Daí, não ser exagerado afirmar que a ficção dalcidiana empreende uma pesquisa e uma descoberta da realidade brasileira a partir da região Norte, pois os enredos dos romances do *Ciclo Extremo Norte* partem do rural em direção ao urbano e retornam ao rural como uma crítica aos processos sociais, econômicos, políticos e históricos da Amazônia brasileira.

Em *Marajó*, temos um narrador principal que ora se aproxima, ora se distancia da ação narrativa, cuja estratégia para isso é o uso do discurso indireto livre, do monólogo interior, do fluxo de consciência e do modo dramático (FRIEDMAN, 2002). Diferentemente de outros romances, apesar do uso recorrente dos recursos de subjetivação das personagens, neste a voz do narrador global se faz mais presente, as mudanças na focalização são menos bruscas e, novamente, o narrador mostra seu aparente pertencimento ao mundo amazônico a partir do uso de variantes da fala local. Por exemplo, no enunciado: “[...] Missunga ficava *mundiando* a pequena” (JURANDIR, 2008, p. 62 [grifo nosso]), o termo “mundiando” deriva da palavra mundiar, expressão que significa para o amazônida da floresta ficar sob encantamento.

Conforme já mencionado, a oscilação do foco narrativo é menos dinâmica em *Marajó*, a focalização do narrador não mistura o ângulo de visão de mais de um personagem. Assim, gradualmente, passa-se da perspectiva de um personagem para outro. Desse modo, é muito comum que o processo de memorialismo ocorra, ora por meio do discurso indireto, ora através do modo dramático, quando as lembranças das personagens são contadas via discurso direto. Vejamos o exemplo abaixo:

Nhá Felismina se lembrava como defendia e tentava ocultar o procedimento da filha. Sentia, no meio dos maus pressentimentos e dos ralhos, uma íntima, irreprimível satisfação por aquele jeito danado da menina, pulando cerca, caindo das goiabeiras, ajudando os homens a limparem o poço, montando nos carneiros, apalpando as galinhas para saber se tinham ovo. No velório de Minervino, e foi quando velha Felismina reparou que a filha era já uma moça, Ormindá ficou de olhos pregados no caixão, mais tarde, silenciosa e serena, cobrindo o cadáver de flores. Noites, a mãe ouvia a filha rolar na rede, como se abafasse soluços:

- Que tu tem, hein, Ormindá?
- Este meu dente.
- Eu sei o teu dente (JURANDIR, 2008, p. 142).

É importante frisar a inclinação do narrador para os dramas das personagens, pois essa postura denota sua feição social; sobretudo porque, dar voz às personagens e fazer com que elas conduzam a narração de sua própria história, mostra a aproximação do narrador do povo marajoara. Por isso, o narrador deixa visível o drama existencial de Missunga, o qual está cindido entre o passado, o presente e o seu destino futuro; a manutenção de uma tradição elitista, exploradora e latifundiária versus a ruptura com a tradição do pai, apontando para a defesa e proteção dos pobres e miseráveis de Marajó.

A focalização narrativa coloca Missunga como uma personagem no limiar entre ricos e pobres. Enquanto figura ligada à elite agrária marajoara, ele é indolente, boêmio, malandro e mulherengo; quando está na posição de homem rico que convive com os pobres, ele respeita o imaginário e as tradições locais, é amigo dos idosos e prefere conviver com a arraia-miúda. Dessa

maneira, o narrador constrói o jovem Coutinho como um projeto de herói defensor das gentes das barracas e da beira de rios de Marajó. Apesar disso, em vários momentos, mostram-se os sucessivos fracassos do personagem desde a infância:

O menino acreditava nos poderes do dente de boto. Já o primeiro dente que sua mãe lhe colocara no pescoço até hoje não sabia como perdeu. Sem o dente podia apanhar quebranto. [...] O segundo dente, o bonito dente de tanta estimação de Guíta, ele também perdeu. Ficou assim como quem anda pelos balcedos sem ser curado de cobra (JURANDIR, 2008, p. 103-104).

O trecho citado expõe o descuido de Missunga desde a infância. Nesse caso, o fracasso é representado pela perda dos amuletos de proteção dados pela mãe, Dona Branca, e por Guíta, amiga de infância e uma das mulheres com quem ele se relacionará amorosamente. Além disso, ainda na infância, o personagem já demonstrava certa incapacidade de aprendizado.

Em vários momentos, o tom irônico do narrador revela o caráter dissimulado do personagem, dissimulação que se manifesta também através da volubilidade dos pensamentos de Missunga. O leitor deve observar o movimento existente no encadeamento dos pensamentos do personagem, principalmente, quando ele reflete sobre as mulheres que deseja: Orminda, Alaíde e Guíta. Com efeito, é notória a inconstância do filho de Coronel Coutinho quanto às mulheres que cobiça, pois quando ele pensa em uma logo seu pensamento muda para outra. Notemos no trecho abaixo como o monólogo interior evidencia os reais sentimentos de Missunga:

Guíta não devia ser possuída pelos brutos da terra. Não devia casar. Ele a ensinaria a amar, a fazer de seu corpo uma perfeita máquina de prazer. Alaíde era mansa como a terra sentido as raízes, as marés, a inquietação das árvores, sob a trovoadas. Se abandonava com um jeito um pouco distraído, tão tranquilo, tão natural com uma animalidade inocente, tão inocente em certas horas, que havia naquilo a sensação quase de incesto. Guíta seria assim? (JURANDIR, 2008, p.110).

A volubilidade dos pensamentos de Missunga revelam que o cerne do seu desejo por essas mulheres é meramente sexual. Entre as mulheres seduzidas e desejadas pelo jovem Coutinho: Orminda, Alaíde e Guíta estão diretamente ligadas aos dramas do personagem. Para além disso, o contato delas com ele torna latente as diferenças sociais e permite entrever suas intenções escusas. Por exemplo, mesmo suspeitando que Orminda seja sua meia-irmã, uma dos muitos filhos rejeitados por Coronel Coutinho, Missunga a deseja sexualmente e não oferece ajuda quando ela está desamparada (SANTOS, 2018).

Um dado relevante na tessitura do romance em questão está nas relações de alteridade, podemos assinalar a presença de uma alteridade interna à obra (envolvendo o narrador e as personagens) e outra externa (envolvendo o leitor). Nesse caso, pode-se apontar os níveis distintos de mediação no romance. Missunga, “o menino branco com linguagem de negro” (SALLES, 1992, p. MOREIRA, Alex Santos. Narrador e foco narrativo em *Marajó* de Dalcídio Jurandir. In: *Revista Falas Breves*, n. 11, junho, 2022, Universidade Federal do Pará, *Campus* Universitário do Marajó-Breves, Breves-Pará. ISSN 23581069

369) é o elemento mediador entre os caboclos e a oligarquia marajoara e o narrador estabelece a mediação entre o leitor e a matéria narrada na obra.

Ao longo da narrativa, Missunga insistentemente será posto diante dos valores sociais e culturais e das desigualdades sociais existentes na ilha. Esse percurso surge como um processo de construção identitária arrolado a partir das relações sociais cujo objetivo final é a tomada de consciência de si mesmo e dos outros. A movimentação do personagem por Ponta de Pedras e pelas vilas marajoaras apresenta ao próprio Missunga e ao leitor o sistema sociocultural vigente na região, desse modo, as instituições, a memória coletiva, a religião, o imaginário popular e a história são constituintes das relações de poder. Como figura mediadora entre os polos, o filho do Coronel Coutinho é o único que demonstra ter a linguagem capaz de firmar o diálogo entre ambas as partes. Essa situação, recorrentemente, enfocada pelo narrador global dalcidiano, implica no romance uma expectativa na qual o partido dos desvalidos passará a ser advogado por Missunga.

Contudo, o próprio narrador, logo no início do romance acutila essa expectativa, pois a crueldade da aporia de Missunga manifesta-se de forma discreta na obra, tanto que o destino do personagem já parece estar traçado quando o pai o chama: “ – Missunga, ó Missunga!” (JURANDIR, 2008, p. 31). O chamado de Coronel Coutinho tira o filho de um estado de inércia e de letargia, no qual ele teima em ficar.

Desse modo, pode-se dizer que inexistente alteridade entre Missunga e os miseráveis marajoaras, a suposta cisão identitária do personagem é um recurso para procrastinar seu destino. Diante da impossibilidade de fazer a passagem para a condição dos desvalidos do Marajó, o narrador gradualmente vai abandonando a focalização no personagem até o momento no qual a “escolha” é revelada. Aliás, após a transformação de Missunga para Manuel Coutinho, o narrador passa a usar o termo “fazendeiro” para identificá-lo. A partir daí o enfoque centraliza-se em Alaíde revelando o verdadeiro processo de alteridade do romance, entre o narrador e as personagens rotas.

A organização da narrativa de *Marajó* se desenvolve de um certo modo a expor uma sucessão de situações trágicas, desde o abandono familiar, passando pela cruel exploração do trabalhador rural e a aviltante miséria causada pela falta de dinheiro até o controle mítico-religioso do imaginário amazônico, que atribui às forças sobrenaturais o destino da população marajoara. Com efeito, aqui se tem a razão de ser da identidade cindida de Missunga, que, contudo, como se mostrou anteriormente, é um meandro para velar suas próprias intenções, as quais são mostradas pelo narrador expondo a dissimulação do personagem quanto aos sentimentos que nutre pelo progenitor, pelas mulheres que explorou sexual e emocionalmente e sua apatia pelos pobres da ilha.

Dessa maneira, a atuação do narrador dalcidiano em *Marajó*, deslinda o cenário de exploração e miséria de trabalhadores, mulheres, idosos e crianças, formando um *tableaux* sociológico e antropológico da população marajoara (MARIN, 2006). Depois, apresenta-se o falso projeto de redenção heroica de Missunga conotado na criação da colônia agrícola “Felicidade”, cuja falência do projeto se dá concomitante ao aborto do filho do personagem gestado por Alaíde. Mais à frente, desdobra-se o abuso do filho de Coronel Coutinho aos sentimentos de Guíta e Alaíde. É interessante frisar que o destino de ambas se realiza a partir do contato com o pequeno príncipe: por exemplo, Guíta, grávida deste, em uma cena magistral, cumpre seu destino sendo retirada de cena pela ação do pai e dos irmãos que ao cortarem uma árvore para construir uma embarcação a mando do Coronel, metaforicamente jogam todo o peso do mundo sobre a jovem.

[...] saiu vestida de branco, e fita branca no cabelo, um ramo de jasmim no peito e descalça.

Tomou a direção da mata, teria de caminhar hora e meia, mais ou menos. Seu pai e os manos estavam realmente longe. Como queria a canoa o mais cedo possível, Coronel pediu que trabalhassem naquele domingo. Teriam de cortar a árvore, arrastar a madeira a vila pelo igarapé.

[...] Toma um atalho [...] Pelo atalho chegaria mais cedo, surpreenderia os três... Ouvia chuva vindo longe ainda no mato.

O balaio pesava, as pernas doíam, o atalho cerrado e lamacento.

A chuarada se aproximava.

Avançou correndo, já ouvia o bater dos machados confundindo-se no estrondo crescente da trovoada. Nesse instante, Guíta, excitada, decidiu lutar pelo filho, também por seu pai, tudo faria para casar-se com ele, ninguém melhor do que ela.

Tropeçava, fugindo sem temor, habituada àqueles aguaceiros com ventania de repente.

A mata se agitou num surdo desabamento. Guíta corria acreditando em sua força, ele voltaria, o filho o prenderia, casaria sem véu nem grinalda?

Subitamente escureceu para a moça, o atalho, a chuva, o salão do baile, a lua na caixa de fósforos, a árvore tombava e a envolveu numa rajada (JURANDIR, 2008, p. 349-350).

O narrador global dalcidiano constrói a cena da morte de Guíta, primeiramente, em um crescente de expectativas, focalizando o otimismo e a coragem da cabocla determinada a lutar pelo filho e a casar com Missunga, além de indicar que ela se oporia às imposições dos homens de sua família. Com efeito, o uso de verbos no pretérito perfeito (“saiu”, “tomou” e “decidiu”) sinaliza o caráter resolutivo e ousado de Guíta. Sobretudo porque ela iria se opor às regras de uma sociedade patriarcal cujas decisões sobre o destino das mulheres cabia aos homens.

Portanto, usando o recurso da câmera, com cortes rápidos, o narrador mostra a transformação interna da jovem, que, subitamente, é interrompida pela trágica morte. A árvore, cortada por Mestre Amâncio e seus filhos, esmaga a coragem, os sonhos e anseios da futura mãe. Para Marlí Furtado, a

morte da personagem, de forma alegórica, efetiva o destino trágico de toda uma comunidade: “pobres diabos, solitários, a quem a sorte nega quase tudo...” (FURTADO, 2010, p. 162).

Entretanto, nem tudo no romance é ruína. O foco narrativo centrado em Alaíde nos dois últimos capítulos do romance sugere a construção de uma possível heroína popular moralmente íntegra, que “[...] só no extremo da fome e da nudez, só no último degrau da pior necessidade” (JURANDIR, 2008, p. 439), cogitava se prostituir. No capítulo 52, o narrador enfatiza a força da mulher sumarizando a difícil jornada da personagem que resiste à miséria; à solidão, depois do desaparecimento do novo e amado companheiro, Deodato; à morte do filho recém-nascido e o vigor da cabocla diante de trabalhos extenuantes no seringal, na secagem de cacau, na tapagem de igarapés etc. Essas informações reforçam a caracterização heroica da personagem, a qual é reiterada pela lembrança de um episódio em que a mãe de Alaíde ajuda o marido a salvar-se do ataque de uma onça: “[...] ela nem soube como fez, arrancou de supetão a saia do corpo e atirou sobre a onça. Esta, que se desatrapalhava da saia na cabeça, recebeu o tiro bem no peito” (JURANDIR, 2008, p. 443). Devemos atentar como o narrador enfatiza a coragem e a valentia da mulher amazônica (uma possível alusão ao mito das Amazonas) a partir do símbolo da saia sugerindo que Alaíde herdara da mãe esse caráter guerreiro.

Conforme mencionamos anteriormente, o esfacelamento é um traço compositivo da ficção de Dalcídio Jurandir (FURTADO, 2010), cujo procedimento narrativo promove o afastamento ou quase apagamento do narrador global da história contada. Por meio de recursos narrativos como monólogo interior, fluxo de consciência e modo dramático (FRIEDMAN, 2002), o narrador central dalcidiano transfere o ato narrativo para as personagens, que ora assumem a condução da narrativa, ora contam histórias encaixadas. Esse segundo tipo de personagens-narradoras apresenta um subtipo que são os narradores populares que contam histórias do imaginário popular ou causos (FURTADO; NASCIMENTO, 2003). Essa técnica narrativa que transfere o ato narrativo para as personagens-narradoras gradualmente vai sendo desenvolvida por Dalcídio Jurandir de romance em romance, alcançado um acabamento formal de quase total autonomia desse tipo de narrador a partir da obra *Passagem dos Inocentes* (1963).

Em *Marajó*, encaixam-se nessa categoria os personagens Guíta e Ramiro. Apesar de seres narradores populares, eles não gozam de total autonomia, pois, no romance ainda é visível a atuação do narrador global onisciente em terceira pessoa intermediando o ato narrativo desses narradores.

As histórias contadas por esses narradores são incorporadas ao contexto da família Coutinho, seja como narrativa fantástica para entreter Missunga, seja como denúncia dos desmandos e crueldades de Coronel Coutinho. Desse modo, Guíta surge como a primeira narradora popular. A

personagem, durante a infância era uma agregada na casa dos Coutinhos e tinha como função fazer companhia para Missunga; inclusive a jovem foi a responsável pela atribuição desse apelido ao herdeiro de fazendas, gados, homens e mulheres no Marajó.

A história contada por Guíta é mostrada pelo narrador por meio de um *flashback* quando Missunga visitava Mestre Amâncio, pai da jovem. Enquanto ouvia com desatenção a fala do idoso, o Coutinho, com o seu caráter volúvel, paulatinamente, vai rememorando lembranças da infância até recordar a ternura, a gentileza e a paciência da cabocla marajoara:

Missunga está com os olhos na boca de Mestre Amâncio não lhe entende as palavras. Teria sido mesmo Guíta que lhe dera aquele apelido Missunga? Uma bobagem de Mariana que D. Branca acreditou, achou tão curiosa e inocente, nunca mais chamou o filho por outro nome. Contava que Mariana correria à varanda:

– D. Branca. Ouça o nome que Guíta chamou pro menino...

Guíta, efetivamente, ou invenção de Mariana? Guíta mesma jamais confirmara. Somente Coronel considerava absurdo, inexplicável que o apelido pegasse tão facilmente como pegou e para sempre. Guíta ou Mariana, não sabia, um nome sem explicação nem origem, um nome de brincadeira ou faz-de-conta. Por isso Missunga sentia Guíta presa mais à sua vida, como se nela pudesse recuperar ou encontrar qualquer coisa, o mistério daquele nome [...] (JURANDIR, 2008, p. 104).

No excerto acima, devemos observar a estratégia do narrador para mostrar o caráter duvidoso de Missunga, pois, embora lembre a fala de Mariana quando Guíta o chamou pelo apelido (essa memória aparece por meio do discurso direto da personagem), ele é incapaz de demonstrar certeza quanto à origem da alcunha. A incerteza sobre quem lhe atribuiu o epíteto na infância parece mais uma dissimulação para justificar a relevância da filha de Mestre Amâncio na sua vida e legitimar as investidas para seduzi-la.

Vale destacar que a estória da lua na caixa de fósforo é lembrada logo após o narrador mostrar que Missunga foi uma criança mimada e petulante e para fugir dos pedidos impossíveis do filho, D. Branca, a mãe, apontava para o telhado dizendo que um rato havia levado. Devemos, novamente, atentar para a discreta intromissão do narrador que aponta uma situação de concorrência maculadora do ego da criança mimada: “Rato encantado, dono de tudo que Missunga desejava e que jamais podia ter” (JURANDIR, 2008, p. 105).

Diante disso, acreditamos que a estória contada por Guíta e rememorada a partir do ponto de vista de Missunga surge como índice prospectivo do sucesso do rapaz na sedução de Guíta. Observemos o tom narrador, valorizando a perspectiva de Missunga, ao enfatizar que a narrativa fantástica será contada a partir do ângulo de visão do Coutinho: “História boa para Missunga era da lua. A lua que ela [Guíta] havia guardado na caixa de fósforos” (JURANDIR, 2008, p. 105).

Outro narrador popular, segundo nossa classificação, é o vaqueiro Ramiro. Tocador de chulas no Marajó, o personagem vivia entre a marginalidade, furtando gado, e a vaqueiragem. Esse trânsito lhe permitirá ver e criticar os desmandos dos poderosos da ilha, os quais transformará em chulas, um tipo de canção popular, cujo conteúdo denuncia as relações escravistas e a exploração dos desvalidos de Marajó. As chulas inventadas por Ramiro eram tão populares que “[...] corriam os campos, batiam bem fundo no coração do povo” (JURANDIR, 2008, p. 275).

A narrativa contada por Ramiro é intermediada pelo discurso indireto orientado pelo narrador global de *Marajó* e pela reprodução de diálogos a partir do modo dramático. A alternância de tais recursos atribui à narrativa do vaqueiro um caráter de fidedignidade, como se o próprio tivesse presenciado os acontecimentos narrados que são legitimados pelo narrador. Vejamos:

Ramiro contou mas foi muita história para Orminda. Orminda queria mais. Por fim, Ramiro contou uma do Coronel Coutinho:

Coronel dera por falta da Miranda, uma vaca manina, novilhona bonita, mãe da malhada. Vinha sempre à frente do gado do Menino Jesus. Os vaqueiros diziam que a estimação do Coronel pela novilha era como por uma mulher. Chama o feitor.

– Que contas me dá da Miranda, seu José?

– Cismo do Gervásio, Coronel. Gervásio foi despedido do Alegre por desconfiarem dele.

Levaram-no para o Coronel, com o rosto fundo, cabeludo, o peito aberto, suado e cansado do serviço – uma peijão de mamote no curral.

A carne da Miranda que a mulher do Honório. Grávida, desejara provar, enchia duas tinas na barraca de dois pescadores companheiros de Gervásio. Gorda que metia usura.

Ramiro falou mais baixo, embora estivessem sós na beirada.

– Coronel leva Gervásio para uma ilha de mato no campo e com a marca em fogo, gritou: – Todo mundo vai saber que foste ferrado com a minha marca, seu ladrão...

Miranda está vingada. Castigo de ladrão é ferro em brasa.

Foi na mocidade do Coronel Coutinho. Quando eu soube, quis fazer uma chula.

Castigo de ladrão é ferro em brasa, mas meu sentimento não deu. Conheci Gervásio, já velho, eu gostava do Gervásio. Coitado, não tinha jeito de ladrão, ficou foi com pena da mulher do Honório que desejara. O desgosto arrastou com ele pros confins da Monguba. Engraçado, o filho da mulher nasceu e aleijou depois com mordida de surucucu. Pra você ver a pessimidade desses brancos. Ferro em brasa no lombo.

Enquanto fazia isso, mandava assinalar gado alheio, tomava conta das fazendas nacionais, botava criadores pequenos na miséria. Os filhos dos fazendeiros se fazem doutores à custa de gado alheio. Da noite para o dia os pequenos fazendeiros, como Guarin, perdiam todo o seu gadinho. Ferro em brasa é só para pobre como nós

(JURANDIR, 2008, p. 318-319).

A narrativa de Ramiro mostra as arbitrariedades do todo-poderoso fazendeiro marajoara contra seus vaqueiros. No plano da trama de *Marajó*, o caso narrado pelo vaqueiro intensifica o drama dos subalternos da ilha, pois, a história de Coronel Coutinho não foi a única contada por Ramiro à Orminda. Mas, por que o narrador optou por focalizar justamente esse momento? Para mostrar que a crueldade dos poderosos contra o povo pobre é uma prática reiterativa no ambiente

rural brasileiro. Principalmente porque a narrativa do tocador de chulas incorpora esteticamente elementos estruturais do *Auto do Boi Bumbá*, conforme menciona Luiz Guilherme dos Santos Junior: “[...] O drama envolvendo os personagens Gervásio e Honório e a história da morte da vaca *Miranda*, novilha preferida de Coronel Coutinho, [...] contada por Ramiro é a re-escritura do famoso *Auto do Boi Bumbá*” (SANTOS JUNIOR, 2006, p. 89). Haja vista que na história do narrador popular dalcidiano repetem-se elementos estruturais do *Auto*, como: o fazendeiro que confia o gado a um vaqueiro e este o mata para satisfazer o desejo da companheira cuja vontade era comer fígado de boi.

Portanto, a incorporação do *Auto do Boi Bumbá*, por meio de uma personagem-narradora popular, à trama central de *Marajó*, confirma a posição ideológica do narrador dalcidiano no romance de defesa dos mais pobres e de valorização do repertório cultural do amazônida. A presença dessas narrativas populares encaixadas no enredo da obra está para além da mera recolha ou citação circunstancial do imaginário popular (SOUZA, 2012). Tais histórias são fundamentais para a elaboração estética da ficção dalcidiana, atingindo, desse modo, a finalidade de denunciar as várias formas de violência contra a mulher e de exploração cruel contra os trabalhadores rurais. Essas histórias do patrimônio cultural popular se subordinam: “ao sentido da construção global do romance, que pretende representar, realisticamente, o curso das transformações históricas a partir do choque entre o imaginário maravilhoso e o real” (SOUZA, 2012, p. 76).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em *Marajó*, segundo romance do *Ciclo Extremo Norte*, de Dalcídio Jurandir, que apresenta um novo núcleo de personagens (pois, Alfredo e outras pessoas da Vila de Cachoeira não aparecem nessa obra), continuamos seguindo o narrador global onisciente em terceira pessoa que narra os impasses entre a elite agrária da ilha de Marajó e o povo das barracas, dos vilarejos e das casas de palha. Contudo, o foco narrativo se centraliza no personagem Missunga, filho de coronel Coutinho, fazendeiro e mandatário local, e as personagens Alaíde, Guíta, Ormindia e Ramiro. Desse modo, a obra apresenta duas visões de mundo que organizam o enredo da narrativa a partir de dicotomias como pobre versus rico, vaqueiro versus fazendeiro, explorados versus exploradores, sofrimento dos desvalidos versus a sordidez dos poderosos. Neste romance, percebemos um controle maior do narrador global sobre a matéria narrada, pois as mudanças de foco narrativo são menos dinâmicas e quando elas ocorrem são mediadas pelo narrador. Quanto às personagens-narradoras, Guíta e Ramiro surgem como narradores populares que contam histórias ligadas ao contexto da família Coutinho.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor W. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: ADORNO, Theodor W. *Notas de Literatura I*. Tradução e apresentação Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2003, p. 55-63.
- BOLLE, Willi. A escrita da história de Marajó, de Dalcídio Jurandir. *Novos Cadernos NAEA*, Belém, v. 14, n. 1, p. 43-78, jun. 2011a. Disponível em: <https://periodicos.ufpa.br/index.php/ncn/article/view/598/850> Acesso em: 13 jan. 2018.
- FRIEDMAN, Norman. O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico. *Revista USP*, n. 53, p. 166-182, mar.-mai. 2002. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/33195/35933> Acesso em: 12 mar. 2017.
- FURTADO, Marlí Tereza. *Universo derruído e corrosão do herói em Dalcídio Jurandir*. 2002. Tese (Doutorado em Teoria Literária) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2002. Disponível em: http://repositorio.unicamp.br/bitstream/REPOSIP/270342/1/Furtado_MarliTereza_D.pdf. Acesso em: 16 out. 2019.
- FURTADO, Marlí Tereza. *Universo derruído e corrosão do herói em Dalcídio Jurandir*. Campinas: Mercado das Letras, 2010.
- FURTADO, Marlí Tereza; NASCIMENTO, Maria de Fátima do. Dalcídio Jurandir e Benedito Monteiro: a incorporação estética do imaginário popular. *Moara*, n. 20, p. 131-146, jul./dez., Belém, 2003. Disponível em: <https://periodicos.ufpa.br/index.php/moara/article/view/3201/3279> Acesso em: 3 jan. 2020.
- JURANDIR, Dalcídio. *Chove nos campos de Cachoeira*. Edição crítica (Rosa Assis). Belém: EDUNAMA, 1998.
- JURANDIR, Dalcídio. *Marajó*. 4ª ed. Belém: EDUFPA; Rio de Janeiro: Edições Casa de Rui Barbosa, 2008.
- MARIN, Rosa Elisabeth Acevedo. Marajó: tableaux de uma sociedade pós-escravista. In: LEITE, Marcus (org.). *Leituras dalcidianas*. Belém: 2006, p. 93-112.
- MOREIRA, Alex Santos. *A crítica literária aos romances Chove nos Campos de Cachoeira, Marajó e Três casas e um rio na imprensa do Rio de Janeiro*. 2015. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Letras e Comunicação, Universidade Federal do Pará, Belém, 2015.
- NUNES, Benedito. Dalcídio Jurandir: as oscilações de um ciclo romanesco. *Asas da Palavra*, Belém, v. 8, n. 17, junho de 2004.
- ROSENFELD, Anatol. Reflexões sobre o romance moderno. In: ROSENFELD, Anatol. *Texto/contexto I*. 5ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- SALLES, Vicente. Chão de Dalcídio. In: JURANDIR, Dalcídio. *Marajó*. 3ª ed. Belém: CEJUP, 1992, p. 366-381.
- MOREIRA, Alex Santos. Narrador e foco narrativo em *Marajó* de Dalcídio Jurandir. In: *Revista Falas Breves*, n. 11, junho, 2022, Universidade Federal do Pará, Campus Universitário do Marajó-Breves, Breves-Pará. ISSN 23581069



SANTOS, Alinnie Oliveira Andrade. *A figuração da mulher em Dalcídio Jurandir: entre o desamparo, a opressão e a transgressão*. 2018. Tese (Doutorado em Letras) – Instituto de Letras e Comunicação, Universidade Federal do Pará, Belém, 2018. Disponível em: <http://repositorio.ufpa.br/jspui/handle/2011/11199> Acesso em: 7 set. 2019.

SANTOS JUNIOR, Luiz Guilherme dos. *Tra[d]ição e o jogo da diferença em Marajó, de Dalcídio Jurandir*. 2006. Dissertação (Mestrado em Letras) – Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Pará, Belém, 2006.

SOUZA, Thiago Gonçalves. *Arte, realidade: a construção ficcional e o realismo dalcidiano em Marajó e Belém do Grão-Pará*. 2012. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Letras e Comunicação, Universidade Federal do Pará, Belém, 2012. Disponível em: https://issuu.com/thiagosouza735/docs/disserta_o_thiago-goncalves-souz . Acesso em: 05 ago. 2018.