



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ – UFPA

A ética e a estética em Marajó, de Dalcídio Jurandir

BELÉM- PARÁ

2012

GERSON DE SOUSA MENDONÇA

A ética e a estética em Marajó, de Dalcídio

Dissertação apresentada à Banca Examinadora do Centro de Letras e Comunicação da Universidade Federal do Pará (UFPA), como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre, no Programa de Pós-graduação na área de Estudos Literários, sob a orientação da Prof. Dr.^a Marli Tereza Furtado.

BELÉM - PARÁ

2012

Pelo estudo aprimora-se o gosto individual (Hênio Tavares, 1981).

No caso, o gosto, dom de uns, falha de outros, tão raro nos críticos, quanto o gênio nos poetas, como dizia Pope. Mas o gosto pode ser suprido por outras qualidades - como a curiosidade, segundo Aristóteles, ou o espanto, segundo Platão. Basta-lhe um mínimo de partida, um ponto de apoio inicial. Tudo o mais é fruto da educação e convivência. Se há qualidade sobre a qual tenha efeito aquele sentimento, considerado por Tarde, como básico da vida social - a imitação -, é sem dúvida o gosto. Dificilmente não melhora o nosso mal gosto, se vivermos entre homens de bom gosto. É mesmo freqüente vermos nascer em nós o gosto artístico, apenas virtual em nosso subconsciente, se procurarmos despertá-lo. A vontade e a convivência influem enormemente no despertar e no melhorar do nosso gosto.

Podemos e devemos educar em nós o gosto estético (Alceu Amoroso Lima).

A ética e a estética em Marajó, Dalcídio Jurnandir

BANCA DE DEFESA DA DISSERTAÇÃO

Prof.^a Dr.^a Marli Tereza Furtado

Data: -----/-----/-----

Conceito: _____

AGRADECIMENTOS ESPECIAIS:

A Deus: por me permitir trilhar o caminho correto e em Quem busco refúgio, compreensão e alegria;

Às três bonitas: esposa Antonia Pereira da Silva Mendonça e filhas Solange Pereira da Silva Mendonça e Ana Paula Pereira da Silva Mendonça;

A meus irmãos: Raimundo de Sousa Mendonça, José de Sousa Mendonça, Maria da Conceição de Sousa Mendonça e Dilma de Sousa Mendonça;

In memoriam: Raimundo de Sousa Mendonça e Benilde de Sousa Mendonça, meus pais, pessoas simples que me deram uma boa educação; guardo-os sempre bem na lembrança.

AGRADECIMENTOS:

À Prof. Dr.^a Marli Tereza Furtado, pelo incentivo e pelo material de pesquisa que me proporcionou;

Aos professores do Mestrado, área de Estudos Literários: Germana Sales, Valéria Augusti, Silvio Holanda, José Guilherme Fernandes, Marli Furtado e Lília Chaves, pelo aprofundamento de meus conhecimentos;

À Universidade Federal do Pará (UFPA), instituição de ensino que, para mim, sempre é fonte de novidade;

A todos os professores da alfabetização, em Tucuruí; do 1º e 2º graus (hoje Ensino Fundamental e Médio), em Belém, perdidos no tempo, mas lembrados por mim;

Aos professores da Graduação (UFPA), Capacitação e Especialização (UEPA), indistintamente, pela paciência e pelos conhecimentos que me deram;

Ao colega Heraldo José Meireles, pela digitação e ideias por mim aproveitadas.

Resumo

Dalcídio Jurandir, natural de Ponta de Pedras (Pará), empreendeu uma jornada literária em que apresenta muitos aspectos da vida sócio-cultural do arquipélago marajoara, de Belém, capital paraense, e do Baixo-Amazonas, ao longo do aprofundado *Ciclo do Extremo Norte*. Deste *Ciclo*, tem-se como objeto de estudo, a obra *Marajó* (vista, aparentemente, fora da trajetória de vida de Alfredo, personagem presente nos outros nove romances, exceto nesta obra), cujas ações se passam nas primeiras décadas do século XX e onde estão presentes variados aspectos da cultura amazônica. O objetivo deste trabalho é mostrar primeiramente Dalcídio Jurandir, enquanto jornalista crítico e ético, comprometido com a realidade espaço-temporal da Ilha do Marajó, seu arquipélago natal, em reportagens para jornais e revistas, a correlação de alguns artigos com trechos do romance; o espaço ocupado por ele no panorama atual da literatura brasileira, e, em seguida, fazer a análise da obra *Marajó*, sob o prisma da ética e, principalmente, da estética, envolvendo a linguagem, o social e a inclusão de várias histórias paralelas como elementos de composição do romance, utilizando-se, para tanto, como referencial teórico os estudos de autores como Alfredo Bosi, Afrânio Coutinho, Marli Furtado, Junito Brandão, Massaud Moisés, entre outros.

Palavras-chave: Marajó. Dalcídio Jurandir. Histórias paralelas. Linguagem. social.

Abstract

Dalcídio Jurandir was born in Ponta de Pedras, Pará State, Brazil. His ten-novel series called “*Ciclo do Extremo Norte*” (Cycle of the Extreme North) is a literary journey in which he presents several sociocultural aspects of the lifestyle in the Marajó archipelago, in the city of Belém and in the Lower Amazon River. The novel *Marajó* is the object of this study (apparently apart from the life trajectory of Alfredo, a character who appears in the other nine novels of the Cycle). It takes place in the first decades of the twentieth century and presents various features of the Amazonian culture. The objective of this dissertation is to show Dalcídio Jurandir’s work as a critical and ethical journalist committed to the spatial and temporal reality of the Marajó archipelago, his native land, through newspaper and magazine articles, and his position in the current panorama of the Brazilian Literature, as well as to analyze the novel *Marajó* under prism of ethics, and especially, of esthetics, in its language, its social approach and the use of various parallel stories as its elements of composition, based on the theories of scholars such as Alfredo Bosi, Afrânio Coutinho, Marli Furtado, Junito Brandão, Massaud Moisés, among others.

Keywords: Marajó, Dalcídio Jurandir, parallel stories, language, social.

Todo o meu romance distribuído, provavelmente, em dez volumes, é fruto, na maior parte, da gente mais comum, tão ninguém, que é a minha criaturada grande de Marajó, Ilhas e Baixo Amazonas. Fui menino de beira de rio, do meio do campo, banhista de igarapé. Passei a juventude no subúrbio de Belém, entre amigos, nunca intelectuais, nos salões da melhor linhagem que são os clubinhos de gente da estiva e das oficinas. ...É a farinha d'água dos meus bijus. Sou um também daqueles de lá, sempre fiz questão de não arredar pé de minhas origens e para isso, ou melhor, para enterrar o pé mais fundo, pude encontrar uma filiação ideológica que me dá razão. A esse pessoal miúdo que tento representar nos meus romances chamo aristocracia de pé no chão (JURANDIR, *Jornal Folha do Norte*, 23/09/1960).

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	11
CAPÍTULO I – DALCÍDIO JURANDIR: JORNALISTA.....	19
1.1 O Comprometimento de Dalcídio Jurandir com a realidade marajoara.....	19
CAPÍTULO II – Marajó e o Regionalismo.....	38
2.1 Alguns pontos da recepção de <i>Marajó</i>	53
CAPÍTULO III – MARAJÓ em Análise.....	60
3.1 A organização literária da linguagem.....	61
3.2 Resistência e transgressão.....	64
3.3 As histórias paralelas como reforço do social na obra.....	80
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	114
REFERÊNCIAS.....	119

INTRODUÇÃO

O escritor paraense Dalcídio Jurandir Ramos Pereira nasceu no dia 10 de janeiro de 1909, na Vila de Ponta de Pedras (hoje, município, com o mesmo nome), na Ilha do Marajó, no Estado do Pará, sendo filho de Alfredo Pereira e Margarida Ramos. Foi um escritor comprometido com a realidade sociocultural de seu tempo e lugar, como atestam os livros de sua produção literária, *Ciclo do Extremo Norte, em dez volumes*, e *Linha do Parque*, sua veia jornalística, sua filiação ao PCB e sua crítica literária.

No ano de 1910, Dalcídio Jurandir vai com a família residir na vizinha Vila de Cachoeira do Arari (hoje, município de Cachoeira do Arari), na mesma Ilha, onde sua mãe lhe ensina a ler e escrever.

Em 1922 vai para Belém onde se hospeda na casa de parentes e matricula-se no antigo Grupo Escolar Barão do Rio Branco, localizado na Generalíssimo Deodoro com Brás de Aguiar, no bairro de Nazaré, para cursar o 3º ano elementar. Obtém dois anos depois o seu certificado de conclusão de estudos primários.

Em 1925, sem fazer os preparatórios, Dalcídio Jurandir ingressa no Ginásio Paes de Carvalho, no bairro do Comércio, para cursar o 1º ano, saindo em 1927 sem concluir o 2º ano.

A bordo do navio Loide Duque de Caxias, faz uma primeira viagem mal-sucedida ao Rio de Janeiro, em 1928, onde trabalha como lavador de pratos no Café e Restaurante São Silvestre. Algumas semanas depois, passa a colaborar, sem

remuneração, na Revista *Fon-Fon*, na função de revisor, retornando no mesmo ano e no mesmo navio a Belém.

Uma vez estabelecido na capital paraense, um de seus amigos, Dr. Raynero Maroja, lhe empresta livros clássicos da literatura portuguesa e brasileira.

Entre 1929 e 1940, Dalcídio Jurandir exerceu vários cargos públicos no Estado do Pará: em 1929, foi Secretário-Tesoureiro da Intendência Municipal de Gurupá (no Baixo Amazonas); em 1931, em Belém, trabalhou como auxiliar de gabinete da Interventoria do Estado; em 1932 é nomeado 2º oficial da Diretoria de Educação e Ensino, e em 1934, passa a 1º oficial; em 1939, em Salvaterra (Marajó), exerce o cargo de inspetor escolar, e, em 1940, em Santarém (Baixo Amazonas), foi secretário da Delegacia de Recenseamento.

Durante este período, Dalcídio Jurandir fez a primeira versão do seu primeiro livro *Chove nos campos de Cachoeira*, em 1929. Esta obra foi revisada pelo autor em 1939, romance que ganharia o primeiro lugar, em 1940, no Concurso Literário Nacional, promovido pelo jornal carioca *Dom Casmurro* e pela Editora Vecchi; no entanto, essa obra premiada será publicada somente em 1941. Neste mesmo concurso, seu segundo romance, *Marinatambalo* (substituindo o título original que o autor lhe teria dado: *Missunga*), ficará entre os finalistas; entretanto, esta obra receberá o título definitivo de *Marajó*, sendo publicada em 1947. Vale lembrar que, desde que concorreu com o nome de *Marinatambalo*, *Marajó* passou a ser considerado “importante documento etnográfico e sociológico, além de suas qualidades como obra humana e literária” (JURANDIR, 1991, p. 286).

Ainda nesta época (1929 – 1940), Dalcídio Jurandir escreveu artigos para jornais paraenses: *O Imparcial; Crítica; Folha do Norte e Estado do Pará*, e revistas paraenses: *Escola; Guajarina; A Semana; Terra Imatura; Pará Ilustrado e Novidade*.

Dalcídio Jurandir, que pertencia ao Partido Comunista do Brasil (PCB), ficou preso por dois meses, em 1935, e por três meses, em 1937, na cadeia São José (Belém), por seu envolvimento ativo na Aliança Nacional Libertadora (ANL), da qual o PCB fazia parte, e por sua campanha contra o movimento fascista, bandeira levantada pelo integralismo de Plínio Salgado.

A partir de 1941, Dalcídio Jurandir regressa ao Rio de Janeiro, onde passa a residir e trabalhar em vários jornais: *O Radical; Diretrizes; Diário de Notícias; Voz Operária; Correio da Manhã; Tribuna Popular; O Jornal, Imprensa Popular*. Também escreve em alguns Semanários: *A Classe Operária; Para Todos; Problemas; Novos Rumos*. Trabalhou ainda em algumas revistas, a saber: *Literatura; O Cruzeiro; Vamos Ler!, Cultura Política*, ora como redator, articulista, colunista, cronista, secretário, diretor, repórter e/ou crítico de arte (FURTADO, 2010, p.3).

Em 1952 faz uma viagem à União Soviética e, no seu retorno ao Brasil, faz uma viagem ao Chile, em 1953, onde participa do Congresso Continental de Cultura.

Em 1958, Dalcídio Jurandir publica seu terceiro livro, *Três casas e um rio*.

No ano seguinte, 1959, publica o seu quarto livro, *Linha do Parque*, resultante de um estudo que o autor fez, quando viajou para o Rio Grande do Sul, em 1950, como repórter do jornal Imprensa Popular, a pedido do PCB, para pesquisar sobre a história do movimento operário no porto do Rio Grande. Esta mesma obra terá , em

1961, uma edição russa. Note-se que entre o ano da pesquisa e o da publicação no Brasil passou-se quase uma década, porque, segundo Moraes:

Mesmo os romances de encomenda tropeçaram na censura partidária e custaram a ser editados. Aline Paim e Dalcídio Jurandir tiveram que mudar os seus várias vezes, por “inconveniências”. [...] *Linha do Parque* adormeceu anos nas gavetas dos dirigentes e permaneceu inédito até 1959, o que permitiu a Dalcídio elaborar a versão final sem os rigores do início da década (MORAES, 1994, p.162).

No entender de Benedito Nunes (2009), Dalcídio Jurandir sacrificou-se para obedecer às exigências do seu partido, uma vez que a obra *Linha do Parque* não faz parte do *Ciclo do Extremo Norte*, sendo assim:

A solução do autor, para esse conflito foi, a meu ver, sacrificial. *Linha do parque* [...] é outra escrita, [pois o escritor] não podia afinar com o realismo socialista, prescrito pelo Partido, sem trair o seu sonho de juventude, [o seu estilo]. E para não traí-lo ou trair-se se fez outro autor. Outrou-se, [grifo nosso], como diria Fernando Pessoa, na criação de uma escrita romanesca diferente: escreveu um livro de aventuras, com personagens heroificados, lutando em prol da causa do Partido. O autor é aí uma personalidade literária, diferente. Um heterônimo (NUNES, 2009, p.324).

No entender de Furtado (2009, p.2), “o instigante na realidade se torna intrigante ao estudioso, uma vez que a passagem de uma leitura [*Ciclo do Extremo Norte*, realismo crítico] para outra [*Linha do Parque*, realismo socialista] nos leva aparentemente a autores diferentes”; o mesmo autor foi obrigado a escrever de forma distinta porque as temáticas e os conteúdos eram diferentes e ele, consciente disso, desenvolveu outra técnica narrativa.

Excetuando *Linha do Parque*, seu quarto romance, Dalcídio Jurandir escreveu os três primeiros: *Chove nos Campos de Cachoeira* (1941); *Marajó* (1947), *Três Casas e um Rio* (1958) e mais os sete últimos: *Belém do Grão-Pará* (1960, que tinha

o título inicial de “*Os Alcântaras*”), livro que ganhou os prêmios: Paula Brito, da Biblioteca do Estado da Guanabara e Luíza Cláudio de Souza, do Pen Clube do Brasil; *Passagem dos Inocentes* (1963); *Primeira manhã* (1967, que deveria se chamar “*Primeira manhã no Liceu*”, depois “*O ginásiano*”); *Ponte do Galo* (1971, que seria, antes, “*Ponte do Igarapé das Almas*”); *Os habitantes* (1976); *Chão dos Lobos* (1976) e *Ribanceira* (1978), todos pertencentes ao *Ciclo do Extremo-Norte*, no qual ele “pretendia contar um pouco da vida paraense, seus vagares, atribuições, costumes da gente do Pará”. (JURANDIR, 1991, p. 287), conceito que faz com que Nunes (2009, p.329) afirme que “cada romance traz a memória dos que o antecederam”.

Em 1972, a Academia Brasileira de Letras lhe concede o prêmio Machado de Assis, pelo conjunto de sua obra, prêmio entregue pelo escritor Jorge Amado.

Dalcídio Jurandir faleceu no Rio de Janeiro, no dia 16 de junho de 1979 e foi sepultado no cemitério São João Batista, naquela capital.

Dalcídio Jurandir, ao longo dos quase quarenta anos de produção literária do seu *Ciclo do Extremo Norte* (e de *Linha do Parque*, fora dele) e dos quatro prêmios literários que recebeu em vida, ainda é pouco conhecido nacionalmente, geralmente porque é arrolado, com outros autores, pelos grandes críticos da literatura brasileira, em críticas quase sempre generalizantes, porque suas obras têm tido pouquíssimas reedições e também porque só a partir do final dos anos setenta se começou a escrever de forma mais crítica e consistente sobre sua obra.

Para Fausto Cunha (1991, contracapa), a concretização deste *Ciclo* faz de Jurandir “um escritor social e politicamente interessado, lúcido e leal, que sabe associar a grandeza de sua visão ao pulso do romancista nato”.

Nesse sentido, vale ressaltar que o conhecimento que Dalcídio Jurandir demonstra ter desde o primeiro romance, *Chove nos Campos de Cachoeira* (1941), até o último do *Ciclo* *Extremo-Norte, Ribanceira* (1978) e do romance fora dele, *Linha do Parque* (1959), não lhe vem só de sua experiência de vida na Ilha do Marajó, Belém, Baixo Amazonas, Rio de Janeiro, Rio Grande (RS) e outros locais, mas, também, das muitas leituras que fez ao longo de sua vida. Como exemplo, quando de sua primeira prisão por dois meses, em 1935, conseguiu com muito esforço levar para ler, durante este período, um exemplar de *Dom Quixote*, do escritor espanhol Miguel de Cervantes, e, como segundo exemplo, temos o pedido que ele faz por carta a sua esposa, Guiomarina, (por ocasião de sua segunda prisão, em 1937) para que lhe envie o livro *Fausto*, em francês, do autor alemão Johan Wolfgang Goethe, e, textualmente: “Manda dizer ao Flaviano procurar com Gentil Puget os livros *Negros brasileiros* e *Religiões negras* que preciso estudar aqui”, (FURTADO, 2010, p.2). Jurandir não menciona os autores desses dois livros, mas, note-se que as duas últimas leituras não eram mero passatempo, pois ele foi enfático: “... preciso estudar aqui”, isto, mal começada sua carreira jornalística e bem antes da publicação de seu primeiro romance, *Chove nos Campos de Cachoeira* (1941).

Ao longo do *Ciclo*, a técnica narrativa e a linguagem literária de Dalcídio Jurandir foram se aperfeiçoando, o que para Pedro Maligo (1992, p.49) “indica a modernidade da técnica narrativa dos textos de Jurandir”, uma vez que ele utiliza de

maneira parcimoniosa e variada o monólogo interior, o diálogo, o fluxo de consciência, o discurso narrativo em terceira pessoa, a rememoração e o discurso indireto livre, recurso este que, para Paulo Nunes (2009, p.23), “em última análise, demonstra a inquietante comunhão íntima entre o narrador e as personagens”.

A proposta central desta dissertação é analisar a obra *Marajó*, de Dalcídio Jurandir, sob o prisma da ética e, principalmente da estética, através da organização literária de sua linguagem, da rebeldia de alguns personagens e também demonstrar que as histórias paralelas funcionam como reforço social na obra, proposta esta apoiada na ética em que os assuntos e os temas são abordados por Dalcídio Jurandir como jornalista, sendo alguns deles transpostos ficcionalmente para a obra em estudo, além da abordagem sobre regionalismo e de comentários a respeito de alguns aspectos da recepção dessa obra, tudo isto ancorado na experiência e no conhecimento crítico e ético que o autor tinha do universo marajoara.

Para chegarmos lá, abordaremos como matéria do primeiro capítulo, a atividade de Dalcídio Jurandir como jornalista em reportagens a respeito de vários assuntos e, especificamente, sobre o Arquipélago do Marajó, a visão crítica e ética que ele tem da realidade dessa região amazônica, em vários artigos para jornais e revistas e como alguns desses tópicos e temas serão aproveitados literariamente no romance *Marajó*.

No segundo capítulo, abordaremos como o conceito regionalismo/regionalista se modificou ao longo dos séculos XIX e XX e o espaço de Dalcídio Jurandir no cenário atual da literatura brasileira, através de alguns pontos de recepção de sua obra.

No terceiro e último capítulo, analisaremos na obra *Marajó* o desenvolvimento estético dalcidiano através da organização literária de sua linguagem; analisaremos, também, a construção específica de alguns personagens e a presença de várias histórias paralelas às das personagens principais que reforçam o aspecto social da trama na narrativa.

Ao analisarmos a obra *Marajó*, do universo do *Ciclo do Extremo Norte* de Dalcídio Jurandir, obra que retrata o universo marajoara em vários aspectos, entre eles o social e o cultural, temos a intenção de contribuir um pouco mais para que este autor figure melhor dentro da nova Literatura Brasileira.

CAPITULO I – DALCÍDIO JURANDIR: JORNALISTA

De acordo com o que foi citado antes, entre os muitos trabalhos de Dalcídio Jurandir para a imprensa, destaca-se a sua veia jornalística, pois em muitos artigos para jornais e revistas, tanto em Belém quanto no Rio de Janeiro, divulgou as condições de vida desses lugares e da Ilha do Marajó, numa postura que demonstra seu comprometimento, seu senso crítico e ideológico apurado ao escrever sobre política, saúde, educação, literatura, economia, enfim, sobre a situação social marajoara, paraense e brasileira, a partir dos anos de 1930.

Para ilustrar, comentaremos alguns artigos que tratam de assuntos e problemas ligados à região do arquipélago marajoara, principalmente, mostrando, sempre que possível, um trecho do romance *Marajó* que trate desse tema, trabalhado literariamente.

1.1 O Comprometimento de Dalcídio Jurandir com a realidade marajoara

Em artigo intitulado *Alguns aspectos da Ilha do Marajó I*, publicado na Revista *Cultura Política* (04/1942, p.202)¹, Dalcídio Jurandir demonstra ter conhecimento da atividade econômica na região marajoara, pois afirma que sem o gado trazido da Ilha do Marajó não haveria carne em Belém, seus arredores, zona bragantina, região

¹ A *Cultura Política*, revista mensal e estudos brasileiros, dirigida por Almir de Andrade, foi publicada no Rio de Janeiro, de 1941 a 1945, pelo Departamento de Imprensa e Propaganda - DIP -, órgão de propaganda do Estado Novo, regime político instituído por Getúlio Vargas, de 1937 a 1945, ano em que Vargas foi deposto pelos militares.

do Salgado e Capanema, (incluindo-se, também, zonas fora do Estado: Oiapoque e Guiana Francesa), não havendo “outro centro pastoril no Estado do Pará senão a Ilha de Marajó, uma das áreas pastoris do Brasil de notável expressão social”, gado este que é transportado em canoas a vela de um ou dois mastros e em barcos a motor, em travessias feitas pela baía do Marajó, geralmente de madrugada ou de manhã, por causa das marés, ventos e temporais.

No excerto da obra *Marajó* que mostraremos a seguir, o escritor faz a descrição do final da safra do pescado, em janeiro; os canoeiros e pilotos já não têm tanto medo da baía do Marajó; note-se a intersecção da descrição com as reminiscências de Missunga:

Canoas geleiras passavam, levando peixe fresco para Belém [...].
As geleiras desciam o Arari, muito lentas, esperando reboque. Breve, a lancha apitaria. Lembrava-se Missunga que no seu tempo de menino os donos das canoas e os tripulantes eram quase todos pescadores e barqueiros de Portugal. Canoas de convés corrido, vigilengas, não respeitavam o mal tempo na baía de Marajó, tinham de atravessar para chegar cedo a Belém. As geleiras desciam abarrotadas de peixe...
(JURANDIR, 2008, p.279)

Segundo Dalcídio Jurandir, na página 203, do mesmo artigo, os municípios considerados como os maiores produtores de bovinos da Ilha do Marajó, são: a) Soure, “que possui rebanhos de melhor qualidade que os demais centros”, possuindo também ricas zonas pesqueiras na costa oriental; b) Chaves e as pequenas ilhas: Caviana e Mexiana, na parte ocidental, “onde se cria muito gado e há ainda muita onça, muita garça”; c) Cachoeira do Arari, “na parte central de Marajó, com grandes fazendas, criação de cavalos e búfalos”, oferecendo ainda pescas periódicas no lago Arari.

O jornalista faz ainda, na mesma página, uma classificação específica dos vaqueiros marajoaras: a) os pastoreadores, “que lutam heroicamente contra a onça, a sucujiru, a cascavel, os jacarés (animais predadores), no pântano – que é o balsedo marajoara -, nas grandes cheias de janeiro a março, nas grandes soalheiras [estiagens]; b) os rodeadores de malhadas, que são “os caçadores de gado brabo, o gado “asselvajado” que se esconde no mato e sai à noite para os campos”; c) os organizadores das festas e das assinalações, “em que se reúnem vaqueiros de todas as fazendas da redondeza numa espécie de muchirão [mutirão] ou putirum”; d) os amansadores de poldros, cavalos destinados aos rodeios, serviço de malhada e pastoreio do campo em geral; e) os vaqueiros construtores, que também constroem as casas do rancho e fabricam selas, cordas e apetrechos afins para seu uso.

No mesmo artigo, Dalcídio Jurandir descreve a vestimenta dos vaqueiros e suas lidas diárias, superstições e devoções e diz que eles têm “direito a dois quilos de açúcar, um quilo de café e um alqueire de farinha por mês, quando têm família” (JURANDIR, 1942, p.203); podemos correlacionar esta situação do vaqueiro marajoara com a do seringueiro do final do século XIX e início do XX, o qual, no dizer de Cunha (1975, p.35), o homem vivia num mundo confinado a um círculo que já o endividava desde o início da jornada em sua terra natal e que só tendia a aumentar com o passar dos tempos, chegando, Cunha, a esta conclusão: “o seringueiro realiza uma tremenda anomalia: é o homem que trabalha para escravizar-se”, e arremata desta maneira:

Nesta empresa de Sísifo, a rolar em vez de um bloco o seu próprio corpo - partindo, chegando e partindo - nas voltas constritoras de um círculo demoníaco, no seu eterno giro de encarcerado numa prisão sem muros, agravada por um ofício rudimentar que ele aprende em uma hora para exercê-lo toda a vida, automaticamente, por simples movimentos reflexos - se não o enrija uma sólida estrutura moral, vão-se lhe, com a inteligência

atrofiada, todas as esperanças, e as ilusões ingênuas, e a tonificante alacridade que o arrebataram àquele lance, à aventura, em busca da fortuna. (CUNHA, 1975, p.58)²

Guardadas as épocas históricas, a vida de um, o seringueiro, e de outro, o vaqueiro marajoara, é basicamente a mesma, ou seja, a de dar o máximo de lucro para seus patrões e a de dar o mínimo de sobrevivência para si mesmo e para suas famílias, sem esquecermos que tanto a vida de um quanto a de outro é desse jeito por imposições de forças sociais (o modelo capitalista, a distância entre as classes sociais, o poder financeiro nas mãos de poucos etc.).

O jornalista Dalcídio Jurandir faz as descrições do frito marajoara, da canhapira e dos novos hábitos dos fazendeiros:

O frito do vaqueiro, que consiste num pedaço de carne gorda assada na brasa, é famoso nos campos marajoaras. Muito conhecida também é a 'canhapira', vinho dos frutos da palmeira tucumã, fervido com carne de porco, carne de boi ou marreca. Os vaqueiros têm uma particular predileção pela tipuca, que é a última cuia de leite que se tira da vaca. Bebem o leite com farinha. Nas grandes fazendas os fazendeiros não se utilizam quase do leite. Há quem leve leite condensado de Belém, queijo de Minas... (JURANDIR, 1942, p.203).

Dalcídio Jurandir descreve ainda as festividades religiosas que são comemoradas na Ilha do Marajó, como os festejos de São Sebastião, em janeiro, e

² No entanto, não esqueçamos que Sísifo está nessa situação (empurrar uma enorme pedra montanha acima e, chegando no topo, vê-la rolar montanha abaixo, eternamente) por força de suas ações desonestas, entre elas, ter conseguido enganar a morte duas vezes, conforme Brandão (2000, vol. II, p.390): na 1ª, tendo visto Zeus raptar Egina, filha do rio Asopro, contou ao deus-rio o ocorrido, em troca do recebimento de uma fonte; Zeus, como castigo, enviou-lhe Tânato(s), a Morte, mas Sísifo o enganou e o prendeu. Hades pede ajuda a Zeus, que liberta Tânatos e este leva Sísifo morto para o Inferno, mas, na 2ª vez, "antes de morrer pediu à mulher que não lhe prestasse as devidas honras fúnebres"; chegando lá, Hades "perguntou-lhe o motivo de tamanho sacrilégio", ou seja, chegar "sem o "revestimento" ritual, isto é, sem a conformação de um eídolon (imagem, "corpo astral, insubstancial)", Sísifo culpou sua mulher de ser impiedosa "e, à força de súplicas, conseguiu permissão para voltar rapidamente, a fim de castigar severamente a companheira"; voltou à vida, não cumpriu a promessa e viveu até bem velho, quando, finalmente, Tânatos o levou de vez e foi castigado pelos deuses a rolar a pedra eternamente montanha acima.

de Nossa Senhora, em dezembro, havendo folias (rezas, cantos) para cada ocasião da cerimônia.

Ao longo do artigo, o autor relata a produção e a exportação do gado marajoara, a vida cotidiana dos vaqueiros, as suas necessidades básicas de sobrevivência e as várias funções que estes desempenham nas fazendas. Dalcídio Jurandir demonstra um grande conhecimento da vida e dos afazeres do homem simples marajoara que tem importante papel na economia do arquipélago.

No artigo *Alguns aspectos da Ilha do Marajó II*, na Revista *Cultura Popular* (06/1942). Jurandir descreve os diversos nomes da atual Ilha do Marajó, nome indígena que traduzido para a língua portuguesa significa *tapa-mar*.

Marajó surgiu nas águas do Amazonas e do Tocantins e foi estirando vagarosamente suas terras para o mar;

A grande ilha teve belos e estranhos nomes. Os índios e espanhóis tinham agrado em chamar a ilha por um nome que enchia a boca: Marinatambalo.

As tribos dispersas no arquipélago marajoara vinham dos centros [...].

A Ilha de Paricura, de Camamôro, de que até os holandeses falavam, crescia na espuma das águas fabulosas [...].

Os nhengaíbas dominaram a ilha. Sua história ficou nos cemitérios perdidos pelos campos e lagos. E Pacoval (sítio arqueológico) revelou a cerâmica marajoara (JURANDIR, 1942, p.325).

Ao descrever as ações dos seringueiros do município de Breves (Ilha do Marajó), Dalcídio Jurandir, já a essa época, denuncia questões socioambientais e ecológicas, demonstrando preocupações com o meio ambiente, pois, “quando os seringais nada produzem, em virtude de maus preços da borracha, os caboclos atendem aos chamados dos negociantes de madeira. E derrubam todas as madeiras de lei que povoam a floresta da várzea” (JURANDIR, 1942, p.325). O autor descreve

o fatigante trabalho do corte (queda), transporte e embarque das toras da madeira coaruba, "que se prestava muito bem para fins industriais" (JURANDIR, 1942, p.325), nos municípios de Breves e Currealinho (arquipélago marajoara), de onde ela era exportada para os Estados Unidos, Grécia, Inglaterra e a Espanha. Os caboclos da região, na descrição de Jurandir, no seu cotidiano, devido ao contato com outros povos e outras línguas, tomam champanhe francês, vinhos italianos, vestem roupas inglesas, convivendo:

Nas mesmas mesas rústicas dos barracões com cuia de açáí, pirarucu assado, camarão frito, carne salgada e copo de cachaça com limão. Perfumes, capas, peles, conservas raras, cervejas inglesas espantam os caboclos curiosos e os negociantes ávidos (JURANDIR, 1942, p.326).

No excerto a seguir, extraído da obra *Marajó*, o narrador descreve a presença de um produto importado, um enlatado europeu de sardinha com coco, em meio a produtos naturais da Amazônia, quando Missunga chega ao lago Arari, em janeiro, e ouve o comerciante Sinhuca Arregalado falar:

Estava lhe esperando para bebermos um vinho juntos. Por que não foi comer um peixe com coco em nossa casa? Fazendeiro grande é assim mesmo, come sardinhas de Portugal em pleno Arari. Você chegou ainda no restinho da safra (JURANDIR, 2008, p.281).

No artigo "Os viradores de madeira" (jornal *O Estado do Pará*, 14/06/1939)³, três anos antes, portanto, Dalcídio Jurandir já tratava desta mesma atividade madeireira dizendo que viu o espetáculo de "troncos humanos" em luta pela retirada das toras de coaruba da floresta, homens esfalfados que gritavam entre outras interjeições selvagens, "tamboriramba"!, "uma grande voz humana saltando da terra

³ O jornal *O estado do Pará* circulou em Belém, de 1911 a 1980; Dalcídio Jurandir escreveu vários artigos para este jornal entre 1937 e 1942.

onde se abatem os madeiros” (JURANDIR, 1939, p.55-56)⁴; o conteúdo deste artigo “será incorporado esteticamente em *Ribanceira*, romance publicado em 1978, último do grande ciclo” (FURTADO, 2010, p.4).

No excerto abaixo, extraído do mesmo romance, o narrador retrata a figura de seu Amâncio, pai de Guíta, e velho cortador de madeira, quando Missunga vai com a intenção de falar com ela, mas acaba falando mais com ele:

O velho continuava a conversar, sumia-se nos matos atrás da madeira. Tivera muita encomenda de casco, canoa, batelão. Era neto de nordestino. Nasceu no Alto Amazonas abateu cedreiros reais, bem assobiando, sentindo a terra tremer com o baque monstro agitando os ecos no espanto da floresta. Andou pelas Ilhas, nos taperis de Breves, cortou seringa (JURANDIR, 2008, p.108).

Neste artigo de junho de 1942, o autor fala ainda da desova dos quelônios nas praias das ilhas Caviana, Mexiana e no município de Chaves (todos na contracosta, ou seja, todos no extremo norte do arquipélago) e da lida dos vaqueiros caçando os búfalos importados:

Nas fazendas próximas os vaqueiros caçam os búfalos selvagens. Sim, os búfalos importados foram aos poucos se multiplicando e se tornaram bravios dentro do mato e dos campos distantes. São caçados a tiro. Se os vaqueiros preferem lançá-los, há uma luta furiosa. Os búfalos avançam sobre os caçadores desarmados que se escondem nas baixas entre os balsedos. Os búfalos retrocedem desorientados. Não têm faro, dizem os vaqueiros. E os caçadores voltam com os couros de búfalo à ilharga da sela e vão no outro dia iniciar outros trabalhos: caçar nos lagos e nas baixas os grandes e sonolentos jacarés que devoram bezerros e gostam de torar as pernas das crianças (JURANDIR, 1942, p.326).

⁴ Estas páginas, 55 e 56, se referem ao relatório final do plano de trabalho (ago/2007 a jan/2008) *Dalcídio Jurandir e a produção periódica em Belém do Pará*, da bolsista do PIBIC – UFPA Tayana Andreza de Sousa Barbosa, integrante do projeto de pesquisa *Dalcídio Jurandir e o realismo socialista*, da Professora Dra. Marli Furtado.

Na trama da narrativa de *Marajó*, o narrador faz essa descrição no momento em que os vaqueiros estão cercado os animais brabos, selvagens para levá-los ao curral; note-se a recriação literária que o autor faz do mesmo tópico jornalístico:

Reses bravias levantaram a cabeça, farejando o ar espesso de pó. Os touros armavam a fuga, estonteados sob a poeira tresmalhando.

— Faz logo a esteira! Rápido isso!

Os vaqueiros faziam a esteira, cercado gado arisco. Atrás o coice formado pelos vaqueiros que ficavam na retaguarda vigilante e arriscada onde as reses bravas se amontoavam. Era o gado dos encobertos, asselvajado, como diziam os vaqueiros. Quando espirravam, vaqueiro desviasse o cavalo dos chifres da fera [...].

A malhada agora se transforma em vaquejada. É o rebanho em marcha para a ferra, assinalação, a castração dos novinhos, serração dos chifres, contagem. A vaquejada vai a passo, vagorosamente, pelo campo. Ainda longe a porteira do curral grande (JURANDIR, 2008, p.271).

O jornalista descreve ainda, nessa região, Chaves e arredores, a tradição que diz que os padres jesuítas esconderam ouro no fundo dos poços:

Misteriosos poços dentro do mato, ao pé das casas velhas e dos paredões cobertos de cipó, atraem os homens que sonharam com ouro, muito ouro brilhando dentro da terra. As mulheres gritam para dentro dos poços:

— Cadê teu ouro, poço?

Entretanto, em vez de ouro, o vaqueiro desenterra cacos de cerâmica e ossos de índio.

Não estão cheias de ouro as igaçabas. A caveira de índio não exhibe dentes de ouro, mas brancos e ferozes (JURANDIR, 1942, p.326).

Neste trecho do artigo, o jornalista mostra a interlocução do real com o maravilhoso. Fazendo a correlação literária com este mesmo tópico, Jurandir mostra na obra *Marajó*, no capítulo 9, que Calilo e Hemetério foram procurar o ouro dos frades jesuítas e dos cabanos nas terras que eram do Tenório, e acabam se atolando na várzea:

— Aqui tem ouro, seu Calilo. Tem. Tem ouro. Frade enterrou por essas baixas. Agora saber o lugar é que é o buraco.

Finado avô de Hemetério dizia. No tempo da cabanagem enterraram foi ouro. A casa de seu Bonifácio levantada sobre umas sepulturas de cabanos. E havia ouro muito, mas muito ouro entre as ossadas [...]. Calilo fingia não acreditar. Afinal os frades tinham dinheiro. Os cabanos também tinham (JURANDIR, 2008, p.115).

Os dois cavaram até ficarem cansados e, como não conseguiram nada, voltaram decepcionados.

Observe-se como os dois excertos se parecem, no entanto, o segundo foi lapidado de forma bem literária.

Na revista *Novidade*⁵ (07/1942) foi publicado o artigo “*Um boi gordo vale mais do que um vaqueiro magro*”, um resumo da revista *Diretrizes*⁶ (23/04/1942). Neste artigo, dividido em vários tópicos, Dalcídio Jurandir explica que criar gado extensivo na região do Marajó é mais lucrativo para os fazendeiros, pois a carne tem consumo fixo, preços tendentes ao alto e sem oscilação de gêneros como: o cacau; a madeira; as peles; o timbó; a borracha ou a castanha-do-pará, estando os principais latifúndios nos municípios de Cachoeira do Arari, Chaves e Soure. Nestas extensões territoriais, além de o fazendeiro não dar assistência social ao vaqueiro, ainda lhe paga péssimos salários, portanto, ganhando muito com o mínimo esforço.

Dalcídio Jurandir questiona a ausência de escolas e de postos de saúde nas fazendas:

Não há escolas nas fazendas. Há, sim, sérias repressões contra o furto de gado, coisas mais importantes que o ensino. Não há postos de socorro para os numerosos acidentes de que são vítimas os vaqueiros nos “embarques”

⁵ A revista paraense *Novidade* foi publicada em Belém de 1940 a 1942.

⁶ A revista carioca *Diretrizes* circulou de 1938 a 1944, tendo à frente Samuel Wainer, Azevedo Amaral e Maurício Goulart.

de gado, nas terras, nas malhadas, na pelação e tratamento de animais, na luta contra os jacarés, onças e cobras venenosas (JURANDIR, 1942, p.9).⁷

No referido artigo, o tópico “Os vaqueiros trabalham pelo aumento dos rebanhos dos fazendeiros e os fazendeiros trabalham contra o aumento de ordenado dos vaqueiros” já lhe diz todo o conteúdo: o que interessa para os fazendeiros é aumentar o preço da carne e que seus vaqueiros não peçam aumento de salário. Neste tempo, de acordo com Dalcídio Jurandir, os vaqueiros não têm direito de possuir rádio, geladeira, nem têm acesso à leitura de jornais e/ou revistas (embora só uma ínfima parcela deles seja alfabetizada); o que estes desejam mesmo é:

Ver os filhos desemburrados, as suas esposas melhor tratadas (perseguidas que são por alguns fazendeiros menos castos), ver algum dinheiro na mão e não somente o sistema de troca que se faz geralmente nas fazendas. O trabalho custa a farinha, o sal, o querosene, o açúcar e o tabaco. Roupa é um capítulo mais grave na economia do vaqueiro (JURANDIR, 1942, p.10)⁸

Nesse sistema de trocas, o vaqueiro chegava, quase sempre, ao final do mês, devendo à mercearia do fazendeiro.

Como esta é uma época de guerra (2ª Guerra Mundial, 1939-1945), Dalcídio Jurandir finaliza o artigo, apontando que o Marajó pode se tornar uma região fornecedora de carne para as guarnições militares, nacionais e estrangeiras, aquarteladas em Belém.

Na obra *Marajó*, depois de uma discussão com seu pai, as falas de Missunga, que sai a galope, e a do narrador se fundem quando o filho do Coronel pensa que:

Seu pai queria o aumento do preço da carne em Belém. Resolvera obter um tenente de polícia para iniciar uma repressão, em regra, contra os ladrões de gado. Velho Guarin se defendesse, fugisse (JURANDIR, 2008, p.284).

⁷ O número da página corresponde à explicação da nota de nº 4.

⁸ *Idem*.

Quando o narrador mostra um pouco da origem da fortuna do Coronel Coutinho, ficamos sabendo que:

Seu maior empenho era ter gado, numeroso, à solta nos vastos campos. Ganhar com o menor esforço possível, aumentar suas terras e seus rebanhos era, afinal, uma modesta preocupação que não ofendia a Deus nem ao próximo. [...] 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 (JURANDIR, 2008, p.55).

Percebe-se, mais uma vez, a preocupação do jornalista Dalcídio Jurandir com a vida do vaqueiro em relação ao baixo salário que recebe e com a sua condenação ao sistema de trocas, no qual o vaqueiro, sem escolha, sempre fica devendo ao fazendeiro, e, principalmente, sua crítica preocupante em relação à ausência de escolas nas fazendas marajoaras para que os filhos dos vaqueiros não crescessem como seus pais, sem um mínimo de instrução.

Na revista *Escola*⁹ (08/1934), no artigo *O problema do ensino rural – Curso de piscicultura no Pará*, Dalcídio Jurandir comenta que o Governo Estadual criou o curso de piscicultura na região do Salgado, nordeste do Estado, e considera que a adaptação do ensino rural ao ambiente em que se acha localizado é o ideal para a educação e fixação do homem no seu lugar de origem. O jornalista aponta que “Hoje mais do que nunca devemos encaminhar o nosso povo a fixar a sua realidade dentro do meio em que nasceu e trabalha, educando-se na sua própria atmosfera de atividades” (JURANDIR, 1934, p.22)¹⁰. Para Jurandir, o plano da educação rural melhor seria desenvolvido se o Governo da República capitaneasse essa grande

⁹ A revista *Escola* foi publicada em Belém, de 1934 a 1935, sendo encontrados quatro textos de Dalcídio Jurandir (três ensaios e um poema).

¹⁰ O número da página corresponde à explicação da nota de número 4.

tarefa e fundasse os cursos de aperfeiçoamento, ficando aos institutos técnicos a implantação das escolas de educação rural; segundo o artigo, as regiões do Marajó, do Tocantins e do Baixo Amazonas também terão essas escolas típicas, integrando-se, assim, ao sistema de ensino rural do estado. Diz o jornalista: A solução está na associação de todas as forças, todas as vontades, com a ajuda dos capitais para ser elaborado o intenso e magnífico sistema da educação rural no país. (JURANDIR, 1934, p.23).¹¹

No mesmo artigo, no final, aparece a circular da Sociedade dos amigos de Alberto Torres enviada aos municípios do Brasil que trata do engrandecimento das atividades agrícolas e do seu valor econômico, do incentivo da policultura com princípios da agricultura científica, do reflorestamento local, entre outros assuntos.

Observe-se sua preocupação com a desigualdade social, com a riqueza (dos capitalistas), com a educação rural em uma escola que qualifique o habitante dessas regiões a ter melhores condições de vida em sua comunidade e, já nesta época (1934), com a questão do reflorestamento, problema socioambiental que ele vai reiterar (como já vimos) no artigo de junho de 1942.

Pelo menos, em dois artigos para a mesma revista *Escola*, ambos, de setembro de 1935, Dalcídio Jurandir trata sobre religião e educação.

No primeiro, Jurandir diz que, quando a criança deixa a escola, ela percebe o grande antagonismo que existe entre o ensino religioso (catecismo) e a vida, a qual mostra a realidade em todos os seus aspectos de opressão, vício, mentira e o seu espetáculo de egoísmo e miséria nas ruas e nos lares, realidade essa que a envolve

¹¹ O número da página corresponde à explicação da nota de número 4

e a brutaliza; para ele, o misticismo religioso “é o transe do náufrago se agarrando a uma tábua de salvação que não o salvará” (JURANDIR, 1935, p.27)¹². Ele afirma que o ensino religioso é teoricamente uma opressão porque a maioria dos professores e alunos é católica e que, quem sofre, naturalmente, é a minoria, que não é, e, sendo opressor, o ensino religioso não dá resultados bons, porque tem a tendência de converter pelo medo, pelo terror e pela violência espiritual.

No segundo artigo intitulado “Educação e liberdade”, Jurandir escreve que, em termos de questão educacional, o conceito que melhor se adequa é o de “consciência de liberdade”, pois educar é dar liberdade de pensar e de agir às crianças”, para que elas possam.

Compreender o que é a vida e não como a vida não é. Daí a necessidade da concepção livre da escola como um caminho de humanização do próprio homem, despido de fetichismos e de terrores cósmicos (JURANDIR, 1935, p.29)¹³

Jurandir tem consciência de que o problema educacional está diretamente ligado ao problema da fome e da miséria das massas e da proletarização urbanas e rurais, provocado por implacáveis leis causais (descaso dos governantes) e que a consciência educativa das massas só pode vir da consciência de suas trágicas e imediatas necessidades. Logo, o ensino religioso (leia-se, da igreja católica), segundo o jornalista, é um obstáculo à educação livre. Nesse sentido, dar liberdade é dar educação consciente e fecunda; sendo assim, só a concepção livre de escola (educação) e de religião, que não sejam impostas, leva ao caminho da humanização do próprio homem.

¹² O número da página corresponde à explicação da nota de número 4

¹³ *Idem.*

Em artigo intitulado: “*O partido do proletariado inicia a revolução cultural*”, publicado no Jornal *Para Todos* (Rio de Janeiro, 03/1952)¹⁴, Dalcídio Jurandir trata do 30º aniversário do PCB, de sua trajetória, dizendo que no começo poucos acreditavam que esse novo partido se tornaria uma força política e ideológica que levasse à frente a luta do proletariado. Comparando o nascimento do PCB e do Modernismo (com a Semana de Arte Moderna), o jornalista diz que, quando se fizer um balanço deste último, pouca coisa “há de restar como história literária, como um pensamento verdadeiro e vivo, como uma contribuição importante para a nossa cultura” (p.22)¹⁵ e finaliza expressando que o Partido tem toda a possibilidade de tornar grande a nossa cultura, a nossa literatura.

Como é fácil de perceber, Dalcídio Jurandir eleva a bandeira de seu partido e relega a um segundo plano a primeira fase do movimento modernista, considerando esses pequenos burgueses “antropófagos, demolidores e antigramaticais por fora e submissos, bem comportados e cordeirinhos por dentro” (JORNAL PARA TODOS, 1952, p. 22).¹⁶

A partir da segunda fase do movimento modernista, Dalcídio Jurandir começa sua produção literária, o *Ciclo do Extremo Norte*, com *Chove nos Campos de Cachoeira* (1941) a qual se completará com *Ribanceira* (1978).

Dalcídio Jurandir começou a ser escritor antes de ser jornalista (pois, data de 1929 a primeira versão de seu primeiro livro: *Chove nos Campos de Cachoeira*),

¹⁴ O periódico *Para Todos*, do Rio de Janeiro, circulou entre 1949 e 1958; nele foram encontrados oito textos de Dalcídio Jurandir no acervo de Edgard Luenroth (Campinas, São Paulo), datando de 1951 e 1952, entre ensaios, o trecho de um livro e crônicas, sendo uma delas a que estamos comentando

¹⁵ O número das página corresponde à explicação da nota de número 4, do relatório final da bolsista Tayana Barbosa, PIBIC-CNPq, ago-2009/fev-2010, aluna da Professora Marli Furtado

¹⁶ Idem.

mas é nesta atividade que ele primeiro aparece na mídia, escrevendo sobre variados assuntos ligados a sua época e lugar e, como escritor, ele desenvolverá literariamente e de maneira notável vários desses assuntos em suas obras.

Em artigo para o jornal *O Estado do Pará* (05/06/1941) com o título *de São João evêm*, Dalcídio Jurandir escreve sobre as festividades juninas e a figura de Raimundo Bicudo que, junto com outros moleques, já brincava com boi-bumbá nas ruas de Belém, desde 1899. Em duas dessas saídas, Bicudo viu o couro do seu boi, o Dois de Ouro, ser rasgado a sabre e queimado pela polícia, e ele foi preso; numa dessas duas ocasiões, os moleques, depois, com a conivência dos policiais, tiraram o que restou do boi da delegacia do Umarizal, bairro de Belém, “a armação e a cabeça com aquele dois de metal na testa saíam do fogo chamuscadas, mas [com esta] intacta parecendo cabeça dum animal sagrado” (JURANDIR, 1941, p.69).¹⁷

Quando saiu da prisão, Bicudo fez outro boi-bumbá, o Caprichoso, e foi brincar nas ruas, mas, desta vez, a polícia não o prendeu; depois mudou o nome para Estrela Dalva: Jurandir afirma que “nunca boi nenhum entrou no bairro para abafar Estrela Dalva. Do Esquadrão para dentro era terreno em que só um boi pisava, um só amo cantava: Estrela e Bicudo” (JURANDIR, 1941, p.69)¹⁸.

Além do Estrela Dalva, Jurandir diz que existem os bois Pai do Campo, no Jurunas, e Canário, no Umarizal, bois-bumbás esses que não mais têm canto de desafio e não aceitam provocação, eles chegam para se divertir e não arranjar encrenca. “Cavalaria não sai mais atrás deles vigiando” e o boi “Estrela Dalva tem

¹⁷ Os números das páginas correspondem à explicação da nota de número 4.

¹⁸ Idem.

comédia para competir com qualquer cordão” (JURANDIR, 1941, p.69)¹⁹, mas Bicudo tem saudade do seu tempo de rapaz. Jurandir diz que foi à casa do Bicudo, viu as medalhas e os troféus, ouviu-o mansamente contar sua vida agitada de dono de boi, porém, ele e Balão (outro integrante do boi), não contam mais com Castelo, o cabeça da orquestra, pois este já morreu; Bicudo diz que Castelo, soprando seu instrumento, atraía as fadas, as índias e as feiticeiras do Estrela.

No final do artigo, quando Bicudo entoava um canto saudoso, Jurandir compara a voz de aboio desse vaqueiro,

“sinuosa e molenga, como vindo das lonjuras do mar de Iemanjá, indo se embora no rolo do mar das grandes malhadas marajoaras como o vaqueiro se benzendo quando chega a bandeira do Divino, girando pelos campos” (JURANDIR, 1941, p.70)²⁰.

Quase duas semanas depois (18/06/1941), para o mesmo jornal, Jurandir escreve o artigo *Chaminé, o pai de Francisco*, em que afirma que o boi-bumbá Novo Querido, de seu amigo Feliciano, sem o Chaminé, que interpreta o pai Francisco, é meio boi, já que ele é “a bossa da comédia, o grosso espírito do cordão”. Dalcídio Jurandir, como jornalista, dá as características deste personagem e da mãe Catarina ou Catirina e diz que:

A graça do Chaminé, Pai Francisco que não tem rival na cidade, esconde inocentes obscenidades e muito lirismo, ternura, humildade, e revolta e até o aborrecimento de estar ali, no palanque do boi, com aquele seu destino, - há tantos anos já – de fazer o papel de Pai Francisco, velho meio arriado, estalando a língua no gole, todas as noites, depois de um dia duro de caminhão (JURANDIR, 1941, p.71)²¹

A respeito de mãe Catarina, Jurandir escreve:

¹⁹ Os números das páginas correspondem à explicação da nota de número 4

²⁰ Idem.

²¹ Idem.

Negra Catarina, de saião espocando de encarnado, cachos de jasmim e cheiro na carapinha,²² [...] sabe dengos, seu colo é veludo pra cabeça cansada do negro Francisco quando volta das vaquejadas, quando volta das cachaçadas com clarinete e pé de arraia, [...] a negra-mulata, cujo cheiro, dengo e doçura vêm dos muitos negros que trabalharam em açúcar nos engenhos comendo chibata de frade e senhor branco (JURANDIR, 1941, p.71)²³.

Dois dias depois (20/06/1941), para o mesmo jornal, Jurandir publica Boi e teatro, artigo em que afirma que, com o advento do rádio e da luz elétrica, entre outras novidades, esta festa tradicional do povo, a manifestação do boi-bumbá, está perdendo o caráter, o seu tom legítimo, porém, considera que ainda há tempo para se tirar do bumba-meu-boi “os temas vigorosos para um teatro de multidão, de originalidade solta e primitiva”, em que o pai Francisco, negro se metendo em ciclo pastoril do branco, através de todo o material que ainda se possa colher, daria base para uma curiosa interpretação social, e a mãe Catirina, com seu mistério, daria “toda a história de um ciclo poético”, tendo “poderes de personagem iguais às mulheres de Goethe e Shakespeare” (JURANDIR, 1941, p.71)²⁴. Com estes aspectos e características, Jurandir diz: “Quero apenas afirmar que há no boi-bumbá roteiro para um grande teatro de massas largado, espetacular, cheio de coro, rudes vozes populares, com o calor de homens suados e brutos, de uma mulataria ágil e dominadora” (JURANDIR, 1941, p. 72)²⁵ Jurandir finaliza explicando que a arte deve atingir o povo, quando os temas mostram sua sensibilidade e sua imaginação, ou seja, a arte, partindo do povo, deve voltar para ele.

²² Carapinha: s.f. 1 – cabelo semelhante a lã, muito crespo e denso, próprio de gente de raça negra; cabelo agastado lã, pixaim (Dicionário Houaiss da língua portuguesa, Editora Objetiva, 2 reimpressão com alterações, Rio de Janeiro, 2007, p.619).

²³ Os números das páginas correspondem à explicação da nota de número 4.

²⁴ Idem.

²⁵ Idem.

No antepenúltimo artigo, Jurandir fala de Raimundo Bicudo e de sua importância na criação e manutenção do boi-bumbá Estrela Dalva; no penúltimo, mostra as características dos dois principais personagens do boi-bumbá Novo Querido: mãe Catarina (ou Catirina) e pai Francisco, interpretado pelo negro Chaminé; estes dois artigos “aparecerão desenrolados no enredo de Chão dos Lobos (1976), penúltimo romance do Ciclo do Extremo Norte” (FURTADO, 2010, p.4); eles também têm uma acentuada correlação com a história do vaqueiro Gervásio, que será analisada no capítulo III.

No último, Jurandir, com desalento, mostra que a tradição do boi-bumbá está cedendo lugar para as novidades tecnológicas, mas ele ainda acredita que através da criação de um grande teatro popular esta manifestação tradicional e cultural ainda vai sobreviver.

Nestes artigos se percebe o valor, a importância que Dalcídio Jurandir dá à continuação das nossas tradições culturais, ao folclore, em suas manifestações mais autênticas. Estes temas aparecerão disseminados na obra Marajó e serão objeto de análise, quando tratarmos da história paralela do vaqueiro Gervásio.

Todos estes artigos foram extraídos do Projeto Dalcídio Jurandir e o realismo socialista, de Marli Tereza Furtado (2010, p 1), em que ela procura demonstrar que, a partir de artigos que escreveu para a Imprensa, notadamente a comunista, o autor “se revela ideologicamente comprometido com a realidade brasileira e com ideais partidários”, refletindo-se este comprometimento ético e estético tanto no ciclo do Extremo Norte como na obra fora dele, Linha do Parque. Este projeto está dividido em três pontos: “a contribuição escrita de Dalcídio Jurandir para a Imprensa; a obra

Linha do Parque enquanto criação literária; a relação entre o autor de textos para a imprensa e o autor de textos ficcionais, principalmente aquele encomendado pelo PC e deslocado do universo amazônico”, tendo como acervo de pesquisa cerca de 250 documentos entre reportagens, crítica de arte, ensaios, artigos, críticas literárias e crônicas que o autor escreveu para jornais e revistas de Belém e do Rio de Janeiro.

Ao longo desses artigos, em que alguns temas e tópicos deles foram aproveitados ficcionalmente pelo escritor na obra *Marajó*, percebe-se que Dalcídio Jurandir, como jornalista, tem uma visão crítica, abrangente e atual da época em que foram escritos. Ele tem a agudeza de tratar de vários assuntos que envolvem a região amazônica, especificamente, a região marajoara, não só porque nasceu e cresceu nela, como também porque foi um homem que viveu o presente de seu tempo e lugar e queria, com estes e outros artigos e ensaios, mostrar como essa sociedade e a de Belém eram na primeira metade do século passado. Como jornalista ele faz uma crítica que perpassa pela política, religião, educação tanto numa esfera mais abrangente como na esfera da capital e do interior paraenses, contribuindo, assim, para uma maior e melhor visão a respeito da cultura, dos costumes, da classe dominante e das classes que a sustentam.

CAPÍTULO II – Marajó e o Regionalismo

O termo “regionalismo”, no Brasil, em se tratando de literatura, é algo que desperta paixões acaloradas, pois o tema vem de longa data, é controverso e ainda continua presente nas críticas literárias, sendo assim, (e mesmo assim), utilizar-se-á de alguns conceitos, para melhor situar a obra *Marajó*, de Dalcídio Jurandir, no contexto da literatura brasileira.

No começo do movimento romântico no Brasil, que aconteceu em meados de 1830, apareceu o que se convencionou chamar de indianismo, em que o índio, como habitante autóctone do Brasil, foi elevado à categoria de herói, num impulso nacionalista, que, também, colocará outro elemento como personagem de destaque na nossa literatura, o sertanejo. Almeida (1981, p.13) considera o sertanismo como nossa primeira forma de regionalismo na ficção, ainda que com certas restrições. Sodré (1969, p.323-324) escreve que, ao substituírem o índio pelo sertanejo, por considerarem que aquele não exprimia com exatidão todos os aspectos que eles entendiam como expressão do que é nacional, os autores românticos transferiram para este homem do interior, “que trabalha na terra, o dom de exprimir o Brasil”.

Para o crítico Coutinho (2004, p.234), o regionalismo praticado na ficção por Bernardo Guimarães (1825-1884); José de Alencar (1829-1877) e Gonçalves Dias (1823-1864) era como uma válvula de escape do presente para o passado, passado este idealizado, sentimental e artificial “pela transposição de um desejo de compensação e representação por assim dizer onírico”, incorrendo tal modalidade de regionalismo numa contradição, pois ao mesmo tempo em que “supervaloriza o

pitoresco e a cor local do tipo, procura encobri-lo, atribuindo-lhe qualidades, sentimentos, valores que não lhe pertencem, mas à cultura que lhe sobrepõe”; no dizer do crítico, as personagens tinham características que não condiziam com o meio socioambiental em que viviam, que o extrapolavam.

O mesmo sentido tem o que escreve Cademartore (1985, p.41), falando especificamente do índio, quando diz que no romantismo ele foi tratado com “dignidade e soberania”, o que possibilitou a substituição da mitologia clássica que até quase na metade do século XIX imperava entre nós, mas, por causa desse caráter simbólico, em que ele é elevado à categoria de herói e de “individualização nacional, afirmação da soberania estética e política brasileira, o índio romântico não apresenta densidade ou correspondência ao real”, ao que Coutinho (2004, p, 234) rebate com “já se assinalou que o índio de Alencar era um europeu com tanga e tacape”.

No período literário seguinte, Realismo – Naturalismo, os autores analisam o homem sob os aspectos biológico, psicológico e patológico, de acordo com as ciências naturais e o pensamento racionalista daquele período, numa narrativa lenta e detalhada, época em que a ficção urbana e a ficção regionalista têm, como dado comum, sob o ponto de vista estético, não somente no tocante ao meio físico-social, como também na própria realidade lingüística, a nítida preocupação documental (ALMEIDA, 1981, p.114). São ficções que apresentam/representam quase uma fotografia da realidade e nas quais o conteúdo como ficção não é tão bem trabalhado.

Nos anos de 1930, do século passado, este movimento ressurgiu, com uma nova roupagem, onde se sobressai o ambiente sociocultural do enredo, com o nome de Neonaturalismo (ou neorealismo), e, nos anos de 1970, como romance-reportagem (conto-notícia), sendo “os grandes sucessos editoriais narrativas factuais e não ficcionais” (SÜSSEKIND, 1984, p.182).

No tópico “Permanência e transformação do regionalismo”, Bosi (1994, p.426), ao analisar as obras das décadas de 30 e de 40, diz que autores de romances que são considerados “obras-primas” como José Lins do Rego (*Usina*, 1936, e *Fogo Morto*, 1943); e Graciliano Ramos (*São Bernardo*, 1934, e *Vidas Secas*, 1938)²⁶, “estão de algum modo isolados na corrente da “literatura social” dos anos de 30 e de 40”, pois “o que predominou nesta época foi a crônica, a reportagem que mistura relato pitoresco e vaga reivindicação política” já que muitos romances desse gênero de ficção “encarnavam um regionalismo menor, amante do típico, do exótico e vazado numa linguagem que já não era acadêmica, mas que não conseguia, pelo apego a velhas convenções narrativas, ser livremente moderna”; o crítico também diz que esses romances assumem,

Nos casos mais felizes, um inegável valor documental, resistindo à leitura pelo decoro verbal que parte dessa ficção logrou atingir: É o caso dos romances amazonenses, [...] enfim, do mais complexo e moderno de todos, o marajoense Dalcídio Jurandir, cujo Ciclo do Extremo-Norte se compõe de *Chove nos campos de Cachoeira* (1941), *Marajó* (1947), *Três casas e um rio* (1958), *Belém do Grão-Pará* (1960) e *Passagem dos Inocentes* (1963) (BOSI, 1994, p.426).

Devem ser ressaltados dois termos distintos nesta crítica de Bosi em relação ao regionalismo dos anos de 30 e de 40 e a Dalcídio Jurandir, especificamente:

²⁶ José Lins do Rego (1901-1957) e Graciliano Ramos (1892-1957).

O primeiro é o fato de Bosi dizer que muitos autores escreveram romances sob esta ótica regionalista, o que faz com que ele tenha essa visão generalizante sobre este tipo de ficção: uma mistura de relato pitoresco, amante do típico e do exótico, fazendo deste tipo de literatura um “regionalismo menor”.

O outro termo distinto é o fato de ele incluir Dalcídio Jurandir (1909-1979), ao lado de Osvaldo Orico (1900-1981), Raimundo de Moraes (1875-1941), Peregrino Jr. (1898-1983) e Abguar Bastos (1902-1995), entre os que fazem uma literatura com “um inegável valor documental” e que “resiste à leitura pelo decoro verbal que logrou atingir”.

O escritor Dalcídio Jurandir dedicou quarenta anos dos seus setenta de vida a escrever o *Ciclo do Extremo Norte*, em dez volumes que contam a trajetória de vida de personagens como: Alfredo, os Coutinhos, Eutanázio, Ormindá, os Alcântaras e outras personagens marcantes e descreve os múltiplos aspectos da região amazônica (especificamente, Belém e Ilha do Marajó), numa linguagem envolvente, com uma técnica que vai se aprimorando ao longo dos romances, ultrapassando os espaços dos limites da geografia regional.

Sua obra tem, portanto, além do valor documental, outros valores marcantes, como o estilístico, o econômico, o político e, sobretudo, o sociocultural, pois, por meio das falas, gestos, ações, condições de vida e da organização literária da linguagem, seus personagens retratam as camadas sociais, geralmente inferiores, do arquipélago marajoara e dos subúrbios de Belém.

Em 1976, Dalcídio Jurandir concedeu uma entrevista a Haroldo Maranhão, Antônio Torres e Pedro Galvão, dividida em duas partes que ficou com o título de

“Um escritor no purgatório”, publicada na Revista *Asas da Palavra*, em junho de 1996. Na primeira parte, Jurandir leu para os três, em voz alta, sobre o seu fazer poético nos oito primeiros volumes de sua obra *Ciclo do Extremo Norte* já publicados até ali:

Foi a tentativa inicial de transmitir, em termos de ficção, o que vive, sente e sonha o homem marajoara. Vale como um depoimento, uma memória, uma denúncia, uma antecipação. Tentei captar o trivial, o não heróico, o dia-a-dia da vida marajoara, vida que parece tão coisa nenhuma e é, no entanto, tão de todo mundo. Não figurei Marajó como um inferno nem tampouco como um paraíso perdido. Criei nela o meu universo, a terra encantada, e escrevi com prazer, candura e desencanto, com obstinação ingênua e saboroso desgosto, horas e horas vivi na mais divertida e amarga ilusão literária. A flauta é tosca, toquei de orelha, mas toquei com sentimento (MARANHÃO, TORRES & GALVÃO, 1976, p.28).

Observe-se, pelos grifos nossos como ele conceitua o *Ciclo do Extremo Norte*, que vale como uma denúncia para ele transmitir, “em termos de ficção, o que vive, sente e sonha o homem marajoara”. Note-se, ainda, que o universo marajoara não é retratado por Dalcídio Jurandir como um inferno nem como um paraíso perdido; ele capta o dia-a-dia, o trivial dessa sociedade. O autor tem consciência de que ao fazer isso, está recriando ficcionalmente essa realidade sem os exageros que essa temática geralmente utiliza.

A segunda metade da entrevista se passa no Rio de Janeiro, quando Dalcídio Jurandir completava 67 anos, no dia 16 de janeiro de 1976; o escritor diz:

A visão que eu tive como romancista era a visão de que a realidade social era feita de lutas. De forma que tomei uma posição política. Meu romance é um romance político. [...] Os temas dos meus romances vêm do meio daquela quantidade da gente das canoas, dos vaqueiros, dos colhedores de açaí. Uma das coisas que eu considero válidas na minha obra é a caracterização cultural da região. Acumulei experiências, pesquisei a linguagem, o falar paraense, memórias, imaginação, indagações. [...] Os meus livros, se nada valem, valem por ser o documento de uma situação que ainda tinha caráter cultural. [...] Os meus livros ficariam como um instrumento de nostalgia, o registro de uma cultura que está sendo destruída pela invasão da Amazônia. Uma espécie de destruição sistemática dos costumes, sem fixar o progresso,

sem dar benefícios às populações. O quadro cultural está mudando. Mas o quadro da pobreza e exploração persiste. A situação social e humana vai para pior. Existe o progresso técnico, mas para destruir, para manter a exploração (MARANHÃO, TORRES & GALVÃO, 1996, p. 29).

Os grifos nossos corroboram o que foi dito na Introdução sobre o conhecimento de Dalcídio Jurandir a respeito do universo sociocultural, da realidade, enfim, que o rodeava e que ele transplantou literariamente para a sua obra romanesca. Seus livros são frutos não só das experiências, como também da vivência do autor no arquipélago marajoara, das pesquisas que fez, de todo o conhecimento que adquiriu desde jovem “servindo como documento de uma situação que ainda tinha caráter cultural” e uma das melhores qualidades de sua obra, segundo o próprio autor, é a caracterização cultural que ele faz da região amazônica.

Flora Süssekind (1984, p.166) pergunta várias vezes por que a insistência do ciclo nos romances de trinta e nos dá uma primeira explicação: como os autores narram transformações econômicas numa dada região e isto consome não anos e sim décadas, os escritores representam-nas ficcionalmente em vários tomos.

No caso do Ciclo do Extremo Norte, os dez livros não abordam as transformações socioeconômicas de um produto da economia local ou regional, a borracha, por exemplo, e sim a trajetória de vida (excetuando-se em *Marajó*) da mesma personagem, Alfredo, desde sua infância até já homem feito. Outra explicação que Süssekind (1984, p.166-168) nos dá sobre a permanência do ciclo estaria nos livros de memória do narrador, local em que, segundo Nunes (2009, p.329), remergulhando na sua infância e na sua juventude, Dalcídio Jurandir

abastece o seu ciclo romanesco, trazendo, cada romance, a memória dos que o antecederam.

Coutinho afirma que:

Foi com o Realismo que se tomou conhecimento de que a cultura regional, conforme acentuou B. A. Bodkin pode oferecer à literatura “um assunto (a paisagem física e cultural, os costumes locais, lendas, mitos, tipos, linguagem, etc.), uma técnica (modos de expressão nativos e populares, estilo, ritmo, imageria, simbolismo), um ponto de vista (a ideia social de uma sociedade e os valores culturais movidos pela tradição, que exerce o papel de libertadora e não de confinante)” (COUTINHO, 2004, p.235).

Levando-se em consideração só este conceito e o fato de o Neonaturalismo (Neorrealismo, literatura social) dos anos de 30 e de 40 do século passado ter basicamente as mesmas características do movimento Realista – Naturalista do final do XIX, verifica-se que a obra *Marajó* (e todo o ciclo do extremo Norte) escapa a esta nomenclatura, pois, além de valorizar mais o ambiente social e humano do enredo, Dalcídio Jurandir também insere, cruza e entrecruza pequenas histórias paralelas às histórias das personagens principais, estilo que, para Furtado (2010, p. 3), no *Ciclo do Extremo Norte* “fratura modelos naturalistas de descrição e minúcias da natureza local, o que demonstra, também, a fuga à exaltação panteísta, razão pela qual a crítica da época sinalizou o distanciamento de seus romances do regionalismo”.

A obra *Marajó* apresenta como ponto de vista a vida sociocultural numa comunidade rural, no arquipélago marajoara, no começo do século XX, sem mostrar sua natureza física de forma pitoresca, ufanista, paradisíaca; pelo contrário, a paisagem física e natural é descrita não como fotografia, mas como um amplo

cenário, painel adequado ao bom andamento das ações e circunstâncias dos assuntos do enredo e suas personagens são construídas de maneira consistente, numa trama aparentemente simples, mas que no fundo é bem complexa, com uma técnica que lhes dá a real dimensão da condição humana e que chama a atenção do leitor.

No capítulo 35 de *Marajó*, Dalcídio Jurandir faz uma exata descrição da natureza marajoara e dos personagens interagindo com ela:

Vieram as grandes chuvas
 Com as primeiras águas, os regos borbulhavam, peixes subindo para os campos.
 Rios e lagos engrossavam a voz na trovoadas, no ronco dos jacarés que desciam das cabeceiras. De madrugada, os vaqueiros saíam a galope para salvar os bezerros atolados. Dezenas de reses morriam na inundação. Os búfalos soprando n'água, im veis e negros, assustavam os jacarés. Sucuriju ia apanhar os patos e rondar acrianças nos jiraus das fazendas [...].
 Missunga distinguiu, na lonjura, os vaqueiros a galope rompendo o aquaçal, atravessando as lagunas, tocando os rebanhos para os raros tesos. A luta para salvar o gado se tornava mais difícil. Trabalhavam nos atoleiros, famintos, estropeados, doentes. Os jacarés, os sucurijus, as arraias tocaiavam.
 No lago Arari, Orminda viu de repente a água crescer em torno da palhoça e em toda a beirada. Via seu rosto refletido, ondulando naquela água de inundação, seu corpo, seus cabelos pareciam morurés e olhava tanto para as  guas que Ramiro falou: Eh, pequena, tu acaba flechada.
 O lago se espalhou pelos campos, comeu as lonjuras, ilhou as palhoças, bateu de leve debaixo dos jiraus, espiando o sono dos pobres. Caiu então um silêncio de princípio de mundo em que os homens se misturavam com os bichos deslizando nas águas e na lama, na espuma das enxurradas e na folha dos morurés.
 O peixe, em abril, se esconde, vai desovar nas baixas e nos lagos mais distantes.
 Orminda vê da palhoça as piranhas na água transparente. Talvez as mesmas que haviam comido Gaçaba. Atravessavam a imagem do seu corpo, deslizavam sobre os olhos e sumiam pelos cabelos.
 Noites e noites, ouvia a água crescendo na voz da chuva. De madrugada, o cabuculino piava, a saracura fazia trochop! na água, a algazarra das marrecas e dos periquitos acordava o lago. Orminda olhava o dia pesado, longo, a solidão aumentava. Ramiro andava longe (JURANDIR, 2008, p.337-338).

O excerto é bem longo, mas se faz necessário para corroborar a maneira como o autor descreve, retrata, sem adjetivos hiperbólicos, a natureza e as

personagens, pois ele não maximiza aquela nem minimiza estas, o que geralmente acontecia nos romances de outros autores a respeito do universo amazônico. O autor nos dá a dimensão de cada um, natureza e personagens, a comunhão exata entre os dois e a pequenez que parece existir em Orminda em relação ao aumento de tamanho do lago Arari se deve ao fato de ela se sentir sozinha naquela época do ano, já que Ramiro está bem longe. Note-se que a descrição do lago se espalhando pelos campos vai num crescendo, mostrando a lida dos vaqueiros estropeados e famintos, enquanto a palhoça de Orminda fica cada vez mais ilhada no meio das águas grandes, além da convivência constante e perigosa dos búfalos, jacarés, sucurijus, arraias e piranhas entre os moradores e pescadores do lago.

Registre-se como estatística que Coutinho (2004) coloca Dalcídio Jurandir em três listas de autores regionalistas e sociais: na 1ª lista, na página 266, com um total de 31 autores, ele e Abguar Bastos aparecem ao lado de gente do porte de Aluísio Azevedo, José Lins do Rego, Graciliano Ramos e Guimarães Rosa, como romancistas de temática regionalista (rural e urbana originária dos romances históricos e regionais de José de Alencar); na 2ª relação, num total de 30 autores, nas páginas 275 e 276, Dalcídio Jurandir fica ao lado de Érico Veríssimo, Oswald de Andrade, Alcântara Machado, Orígenes Lessa, todos pertencentes ao grupo do documentário urbano–social realista e na 3ª listagem, na página 281, totalizando 20 autores, em que aparecem autores e obras, Dalcídio está junto de Viana Moog, Emil Farhat, Ciro Martins, Abguar Bastos (*Safra e Terra de Icamiba*), com as obras *Chove nos Campos de Cachoeira* e *Marajó*, todos pertencentes ao grupo que escreve “ora com a nota regionalista pura, ora acentuando a marca social”.

Em resumo, o problema para se conceituar, classificar regionalismo é que certas obras, tidas como regionais, não fazem apenas a descrição pormenorizada da paisagem, dos tipos e dos costumes, elas conseguem mais que isto; conseguem achar o equilíbrio certo entre matéria-prima e técnica e entre tema e estilo, resultando desse equilíbrio uma obra consistente e bem construída. Portanto, o desafio que se impõe ao crítico, segundo Chiappini (1994, p.668) é a delimitação das principais questões históricas, teóricas e críticas, com as informações necessárias para o desenvolvimento deste tema.

Delimitando e definindo ainda mais nossa ideia, cabem aqui algumas considerações ligeiras sobre realidade concreta e ficcional, linguagem literária, estilo, estética, ideologia, e outros termos correlatos, conceitos esses que serão necessários para que possamos, como objetivo precípuo, extrair deles um pouco da substância contida na obra *Marajó*.

No livro *Literatura: mundo e forma* (1982, p.175-176), Massaud Moisés considera a linguagem literária parcialmente ideológica, pois inventa a realidade que a justifica, independentemente de estar veiculada a qualquer veia filosófica, religiosa ou política. E é ideológica justamente porque, igual às outras linguagens, está submissa à “lei” da precedência do ideológico ao real, ao mesmo tempo em que reveladora do real como universo diferencial, extralinguístico.

A crítica Leila Perrone-Moisés, (1978, p.26) afirma que “nenhuma prática discursiva é insuspeita de ser ideológica, nem mesmo a do discurso que desmascara e combate a ideologia”, isto significa que todo discurso, incluindo o literário, em maior ou menor grau, tem uma função apelativa, pois visa, de algum

modo (e de modo certo), influenciar o comportamento do receptor, ou seja, do leitor. Sendo assim, ainda que um livro vise apenas ao passatempo, ao divertimento, essa prática discursiva é ideológica e essa função estará presente. Ela afirma também que o crítico não deve buscar na obra só a reprodução de modelos de estilo, de época, de gênero e que, diante de uma obra nova, diferente, ele deve tomar uma atitude crítica para que o leitor, ao ler a referida obra, também tenha essa mesma atitude.

Na obra *Marajó* se percebe claramente essa denúncia, essa postura crítica, ideológica, quando Dalcídio Jurandir retrata os pólos opostos dos dominantes e dos dominados, e toma o partido destes, mas, sem panfletarismo, ao dar vez e voz a personagens como Ciloca, Ormindá, Ramiro, mostrando as mazelas a que são e estão expostos ao longo da narrativa. Esta postura ideológica tem muito a ver com o crítico ético que ele foi enquanto jornalista.

Perrone-Moisés (1978, p.26-27) evidencia também que, para o filósofo francês Althusser, o único discurso livre de ideologia seria o rigorosamente científico (teórico), pois não teria sujeito, para o qual, ainda assim, fazemos uma ressalva, já que esse discurso científico tem como objetivo confirmar as suas hipóteses, tendo ao mesmo tempo função denotativa e apelativa, o que não deixa de ser uma ideologia.

No conceito de Reuter (2007, p. 17) para ficção temos que “a ficção é a história e o mundo construídos pelo texto (autor) e existentes apenas por suas palavras, suas frases, sua organização etc.”, história e mundo esses que têm analogia com o referente (o “não texto”), a realidade concreta, o mundo real ou

imaginário e nossa percepção do mundo, aos quais, a narrativa singular faz referência.

Quando lemos uma obra ficcional, literária que retrata a realidade, esta não é em sua totalidade o que o autor vê ao seu redor, nem é a que nos rodeia, mas a que o sujeito escritor considerou relevante colocar, e colocou no seu texto, sofrendo distorções (acréscimos e/ou decréscimos) de alguma forma (estética, estilística, ideológica etc.), portanto, se transmutando para se adequar ao seu discurso, a sua narrativa, ao seu estilo, ou seja, a interpretação da realidade que ele nos mostra (sua visão de mundo) é só um aspecto, alguns aspectos, uma fração da realidade física, concreta, interpretação essa que torna o seu estilo peculiar, particular, pessoal, já que lhe é quase impossível alcançar a totalidade do real, e que se isso fosse possível de acontecer, teríamos uma obra com outro nome, não mais ficção, literatura.

Além deste, tomaremos mais alguns conceitos de estilo, para ilustrar melhor o nosso objetivo, que é o de situar melhor o romancista Dalcídio Jurandir dentro do panorama atual da literatura brasileira.

Moisés (1982, p. 242), considera o estilo como a expressão de mundividência (cosmovisão) do autor, estilo que nunca é inocente ou ingênuo, e que, seja qual for sua intenção, “visa a convencer ou persuadir, consoante use a argumentação capciosa ou a justa razão”, ou seja, o autor escreve com a intenção de chamar a atenção do leitor para alguma coisa ou ideia.

Gotlib (1985) afirma que existem textos em que os autores têm a intenção de registrar a nossa realidade num grau maior de fidelidade.

Mas a questão não é tão simples assim. Trata-se de registrar qual realidade nossa? A nossa cotidiana, do dia-a-dia? Ou a nossa fantasiada? Ou ainda: a realidade contada literariamente, justamente por isto, por usar recursos literários segundo as intenções do autor, sejam estas as de conseguir maior ou menor fidelidade, não seria já uma invenção? Não seria já o produto de um autor que as elabora enquanto tal? (GOTLIB, 1985, p.12).

Observe-se que ela está tratando do conto, mas seus questionamentos servem perfeitamente para o romance *Marajó*, objeto de nosso estudo, pois nele Dalcídio Jurandir retrata a vida diária das comunidades de Ponta de Pedras, Paricatuba e arredores e fazendas em Cachoeira do Arari, retratando, entre outros aspectos, a estagnação daquela sociedade interiorana no início do século XX, o poder nas mãos de poucos e a falta de perspectiva de vida das personagens das classes baixas, como neste exemplo:

[Tio Néelson] olhava pensativamente o povo esvaziando Ponta de Pedras em lenta e triste migração. Trabalho mais não havia. Em Belém era o apito das fábrcas chamando pessoal de todas as vilas abandonadas do interior.
 — Só fica a baixa categoria de gente. Ninguém mais.
 Se os homens iam para Abaeté, Tocantins, para os garimpos, escolhiam as olarias, serrarias, a pesca na Contra-Costa, a vida dos barcos, partiam para as Ilhas, Coronel Coutinho se queixava:
 — Isso é falta de amor a terra! (JURANDIR, 2008, p.68)
 Como [a vila de Ponta de Pedras] estava ficando sem gente. Se os rapazes iam embora, para quem ficavam as mulheres? Bem podia ter ele o direito de ser o pai da futura meninada do Marajó-açu. Seria mais tarde o patriarca da vila, um tio Néelson barbudo, fazendo raça com as cunhatãs, os afilhados lhe tomando a bênção. Missunga enchia a noite com aquele informe desejo. Sim, o padrinho abençoando o povo, feliz, com a sustância daquelas samaumeiras de Paricatuba (JURANDIR, 2008, p.77).

Neste trecho da narrativa de *Marajó*, os jovens e os homens da vila de Ponta de Pedras, sem perspectivas de conseguir emprego, vão procurar trabalho em Belém e em outros lugares, numa tentativa de pelos menos minimizar a situação de penúria em que vivem. Missunga pensa em ficar com as mulheres sem namorado e marido, assim como seu pai, o Coronel Coutinho, fez e faz, mesmo sabendo que ele, sendo o intendente municipal, é o responsável pela situação de abandono e de decadência daquela sociedade.

Note-se que estes conceitos de estilo, incluindo o nosso, não se excluem; pelo contrário, se complementam, uma vez que são conceitos genéricos, cabendo ao crítico adaptá-los ao objeto de seu estudo e todos eles têm o sentido de, ao seu modo, chamar a atenção do leitor para a sua leitura, ou seja, trazem embutidos uma realidade, uma linguagem, uma crítica, uma força apelativa, em resumo, uma ideologia.

No final do romance, Missunga se transforma no Dr. Manuel Coutinho Filho, e, como senhor todo-poderoso do grande patrimônio que o Coronel lhe deixou, disse numa conversa a Rafael que estava abandonando a vila de Ponta de Pedras, deixando-a para o seu primo Guilherme tomar conta:

[Ele disse que] não queria mais saber de Ponta de Pedras que Ponta de Pedras só lhe tinha dado desgosto. Era uma joça. Deixava a vila entregue ao primo Guilherme que sabia tratar essa gente. Por Deus, me criou uma raiva, me subiu, que parece que fiquei engasgado. Mas o engasgo passou e para que Deus me deu uma língua? Falei que era um branco, podia andar falando assim mas se lembrasse que a sua fortuna, de sua família, muito deve a Ponta de Pedras, a joça que ele dizia. Que o avô, o bisavô, seja lá que demônio fosse, quando veio de Portugal veio com o fundilho roto e aqui se achou. Veio se achar aqui. O pago era aquilo. Pois, gente, ele quis gritar comigo. Gritar comigo! Parece que doeu nele e mandou que me calasse. Rá! Mandei que ele metesse toda a fortuna dele, com licença da palavra, donde ele sabia. Que a terra era infeliz porque sempre teve homens, como o pai dele e ele, tomando conta, e isso eu disse de uma só vez e dei as costas, sem me despedir (JURANDIR, 2008, p.455-456).

Depois de voltar de longa viagem, Alaíde ouve esta conversa do Rafael com outra pessoa, encostada à janela da barraca de nhá Felismina, quando vai visitar sua amiga Ormindá. Na conversa de Missunga com Rafael se percebe o quanto de verdade este disse àquele; percebe-se claramente que é a própria voz do romancista emprestada à fala de Rafael. É uma poderosa crítica do autor que, através de uma personagem religiosa, expõe o real pensamento de toda uma classe

social submissa à dinastia dos Coutinhos. Ficou registrado na fala de um, Rafael, o sentimento de revolta de toda uma comunidade que há décadas vive sob este jugo.

Considerando esses vários conceitos relativos à narrativa ficcional, podemos afirmar que Dalcídio Jurandir filtra através da sua percepção e de sua sensibilidade o que considera relevante na realidade ao seu redor e o reconstrói, reconstitui em sua obra *Marajó*. A visão que ele tem do seu momento histórico e do seu lugar é única, no entanto, ele não nos mostra esse espaço-tempo desconectado da realidade física, objetiva, concreta; pelo contrário, os assuntos do seu enredo têm uma forte denotação do mundo marajoara do início do século passado.

Etimologicamente, a palavra estética é de origem grega e significa sensação, em português. Em 1750, o filósofo alemão Alexander G. Baumgarten (1714-1762) cunhou a palavra estética quando publicou sua obra *Aesthetica*; De acordo com Hênio Tavares (1981, p.9), a estética, para Baumgarten, seria uma “ciência psicológica, limitando seus confins pelas balizas do belo subjetivo”, portanto, a estética é uma parte da filosofia que se ocupa de uma teoria geral da sensibilidade e das formas puras do sentimento, conforme o sentido que Emanuel Kant lhe dá no livro *Crítica da razão pura*. O objeto de estudo da estética é o Belo, nas suas mais variadas acepções e no Belo, na beleza existiriam dois elementos, segundo Tavares (1981, p.11-13): “o objetivo, que se fundamenta no objeto, na coisa, e que é de natureza permanente e universal; e o subjetivo, ligado diretamente ao sujeito, de natureza individual e vária”. Por fim, o Belo proporciona ao receptor, dois efeitos:

O sentimento estético, que é a emoção agradável, misto de prazer e surpresa, produzida em nós face à obra de arte, e o juízo estético, que é, conforme Croce, “a atividade crítica que reconhece o belo”, é o mesmo que o gosto (TAVARES, 1981, p.13).

O belo estético é a somatória de todas as unidades que compõem o objeto, integradas e harmonizadas, funcionando como uma peça única, diferenciada. O conceito de estética ficou por último porque engloba todos os outros, já que é a somatória de todos eles e o que considera se uma obra tem ou não valor literário.

De tudo o que foi exposto, podemos concluir que a obra de Dalcídio Jurandir ultrapassa a idéia do regionalismo simples que aborda só o pitoresco e a cor local. Muitíssimo, além disso, sua obra expressa a ideia precisa do que se considera relevante numa escritura literária, numa estética literária, ou seja, ele descreve, retrata e recria o mundo marajoara, o seu objeto de estudo, de uma forma em que o leitor percebe a profundidade humana das personagens e o conteúdo social presente nela, numa linguagem narrativa às vezes complexa em que o tempo do enunciado e da enunciação se fundem nas várias vozes literárias. Pelo cuidado que teve desde o primeiro livro até o último em mostrar o universo marajoara, este painel da vida amazônica pulsa em suas páginas, não só pela beleza da linguagem, mas, sobretudo, pelo que há de real (idade) em sua obra.

2.1 Alguns pontos de recepção de *Marajó*

Para completar a ideia da inserção de Dalcídio Jurandir no rol de escritores preocupados em retratar os aspectos sociais e humanos de uma dada realidade, no caso específico, a realidade amazônica, passaremos a abordar alguns pontos referentes à recepção de sua obra *Marajó*.

A escritora paraense Eneida de Moraes (1996, p.49) aponta que o crítico Luís da Câmara Cascudo considera o livro *Marajó* (1947), de Dalcídio Jurandir “uma boa e segura fonte de informações etnográficas” no qual “o documento humano não foi empurrado e comprimido para caber dentro de uma tese, mas vive livre e natural, na plenitude de uma veracidade verificável e credível”. Para ela, o escritor marajoara tem se empenhado em não apenas contar, mas, sobretudo, divulgar a vida paraense e o que ele mesmo sentiu e viveu.

O artigo de Câmara Cascudo ao qual Eneida de Moraes se refere foi publicado no jornal Diário de Natal (RN), em 03/05/1948 e contém outras informações valiosas sobre o romance *Marajó* (1947); na altiva fala do crítico e folclorista:

Certamente há outros ângulos para a visada nesse romance magnífico. [Outras visões de estudo, tão importantes quanto à etnografia] Cabe-me fixar o que me interessa real e honestamente, o que pertence ao meu mostruário, [...] Para mim, a terceira leitura do *Marajó* foi ‘tesf’. Percorri o romance anotando o ‘material’ que utilizaria. Qualquer deformação intencional, qualquer invenção infeliz, qualquer enfeite literário chamar-me-ia a atenção fatalmente. Os vinte anos de pesquisa deram-me o direito do faro de cachorro fiel ao assunto que, na espécie, é o homem em sua normalidade diária, sem decoração, nem retórica [...] *Marajó* é um volume feito com a verdade cotidiana, com a paisagem exata, com as fisionomias possíveis de existência. “É o seu melhor elogio para um etnógrafo” (CASCUDO, 2006: p.118).

O fato de ter lido três vezes o mesmo romance, não ter encontrado três defeitos literários: “deformação intencional, invenção infeliz e enfeite literário” e o fato de a obra possuir três belas qualidades: “... feito com a verdade cotidiana, com a paisagem exata e com as fisionomias possíveis de existência”, nos mostra a importância que estas leituras tiveram para ele retirar dessa obra os conteúdos para o seu labor crítico e a última frase (grifo nosso) em relação a ela “É o seu melhor

elogio para um etnógrafo” é seu melhor atestado de qualidade literária, estética da obra, demonstrando o seu acurado conceito a respeito da mesma.

No artigo “Chão de Dalcídio”, Vicente Salles (1996, p.67) demonstra que há uma intertextualidade latente entre alguns episódios da vida e morte de Ormindá, na obra *Marajó*, e um velho romance ibérico chamado *Dona Silvana*, no qual Jurandir se baseou para escrever esta obra. Salles afirma que o romancista paraense indica os fatos folclóricos no próprio contexto social em que a trama se insere e que esse romance ibérico é, no mínimo, a inspiração da arquitetura de *Marajó*.

Na história tradicional, o rei tem uma filha, Dona Silvana, e quer se casar com ela; em *Marajó*, Coronel Coutinho deseja ter Ormindá como amante (ela é sua filha, de um relacionamento extraconjugal, dos vários que teve, com a negra nhá Felismina, ama-de-leite de seu filho Missunga). Salles (1996, p. 68-69) vai comparando a vida e morte de Dona Silvana, mulher ibérica, (como heroína mítica, é bela, casta e pura) com a de Ormindá, mulher marajoara (de bom coração, mas errante na vida, sensual e que já conheceu muitos homens).

Como a princesa ibérica recusa se casar com o pai, ele a pune prendendo-a numa torre onde ela morre de sede e de fome; já a vida de desgraça de Ormindá se ocupa de sua sorte, pois ela, numa festa, teve seu belo rosto marcado por uma facada que recebeu de um homem cearense ao declinar de uma contradança proposta pelo dito “cavalheiro” com quem não quis dançar, pois já havia se comprometido com Benedito e, reza a lenda contada por Ciloca, o leproso, que ela foi vista, numa noite, em Cachoeira do Arari, entrando na igreja, com o sacristão Manuel Ângelo e subindo até a torre, onde, “noutro dia, o mestre Cândido que anda

fazendo obras na igreja, encontrou a marca do corpo dela no soalho da torre” (JURANDIR, 2008, p. 363), fato negado de pés juntos pelo sacristão.

A marca do corpo de Orminda no soalho da torre da igreja é mais uma punição, um estigma, sua própria morte em vida. Jurandir aproxima os dois textos no acalanto final, terno e suave momento em que sua mãe nhá Felismina e depois sua prima Alaíde cantam no derradeiro sopro de vida da moribunda.

Cavaleiro do meu pai
Me dá um jarrito d'água
Se te der água, Silvana,
Tenho a cabeça degolada (JURANDIR, 2008, p. 461)²⁷.

Para Salles, este acalanto é a comunhão final ligando os dois textos, o romance ibérico e romance marajoara.

Raymundo Heraldo Maués, em artigo de 2007, utilizou a fundo o romance *Marajó*, de Dalcídio Jurandir, como suporte para suas considerações sobre os aspectos etnográficos (antropológicos), tecendo comentários, afirmações e análises sobre vários assuntos. Para ele, o romance *Marajó* é:

Um livro que nos apresenta uma grande lição de antropologia, isto é, um livro que nos brinda com uma etnografia da sociedade marajoara, focada, sobretudo, num estudo de caso da antiga vila e atual cidade de Ponta de Pedras e de algumas áreas rurais e urbanas da Ilha do Marajó. (MAUÉS, 2007, p.176).

Pelo menos dois traços culturais marajoaras estão presentes no romance *Marajó*. O primeiro é a convergência e a convivência de pessoas de origens, línguas

²⁷ - É válido ressaltar que a versão em espanhol, sobre a vida e morte de Dona Silvana, pode ser encontrada na Internet: <http://biblioteca2.uclm.es/biblioteca/ceclm/libros/tradoral.pdf>

e etnias bem diferentes, como os próprios habitantes da ilha de Marajó, com características indígenas, os nordestinos (os quatro cearenses, que chegam para trabalhar em Felicidade), os comerciantes sírios Calilo e Elias, o crente armênio (anunciando o fim do mundo), os japoneses (que firmaram contrato com o Coronel para uma plantação em Felicidade) e a própria dinastia dos Coutinhos, vinda de Portugal.

O segundo traço “é a mistura de crenças e práticas religiosas, que agrupavam dogmas cristãos e espíritas, rituais indígenas, práticas africanas, além de sinais das crenças orientais, trazidas por imigrantes árabes e judeus” (GABBAY, 2009, p.08), o que está de acordo com o antropólogo Maués (2007), o qual afirma que, nesta obra, o entrelaçamento da pajelança com a magia e a medicina popular são elementos que:

Estão em todos os capítulos do livro, às vezes, quase, em cada página do mesmo: encantados, bichos do fundo, caruanas, cobras grandes, botos, mães do rio, dos igarapés, flechadas de bicho, mau olhado, mundiação, desencantamento e muitos outros (MAUÉS, 2007, p.169).

Um bom exemplo dessa mistura, desse caldo marajoara de culturas se presentifica na casa de Manuel Rodrigues, numa citação longa, mas necessária, no momento em que sua mulher, grávida,

A toda hora mal-assombrada com os lacraus, caiu na esteira noites e noites gritando, faz [endo] o devoto de Santo Ivo procurar quanta parteira existisse no rio. Nenhuma dava conta.

Mandaram chamar Capitão Lafaiete que entendia.

Chamaram pajé.

Era dor, dor, sangue, gritos: meu Santo Ivo, Nossa Senhora do Bom Parto e do Perpétuo Socorro! As parteiras, o tabelião e o pajé não esqueciam a história dos lacraus. Será criança mesmo na barriga da mulher? As parteiras desconfiavam nas suas suposições: quisto, filho atravessado, filho morto, falta de puxo. Capitão Lafaiete falava em albumina, em parto fora do tempo. O pajé, que a mulher tinha ficado grávida de boto e não de homem, se o filho nascesse devia ser logo atirado no rio, embora tivesse semelhança de gente.

Duas crianças caíram na esteira, tão roxos, dois anjos que não nasciam para o mundo.
 No oitavo dia da morte das crianças, a mãe pediu uma ladainha para Santo Ivo. Manuel Rodrigues chamou rezadores (JURANDIR, 2008, p.128-129).

Note-se que estão presentes nesta ocasião vários segmentos sociais e culturais amazônicos: o pajé (elemento indígena, tradicional, pagão), as parteiras (as “doutoras” do lugar), o tabelião (representante de uma classe social), os rezadores e os santos (elementos religiosos), todos tentando entender e achar uma solução para os sofrimentos na hora do parto e do pós-parto da mulher de Manuel Rodrigues, além da menção à lenda do boto.²⁸.

Maués cita duas personagens em particular, cujas ações são bem representativas no romance Marajó. A primeira é a Nhá Leonardina, (a madrinha de Orminda), que foi possuída primeiramente por um boto, passando depois disso, a ter poderes espirituais, mas que acaba por perdê-los no final do romance. A segunda é Mestre Jesuíno, a quem o próprio Dr. Manuel Coutinho Filho (ex-Missunga) leva seu braço direito na condução de suas fazendas, Manuel Raimundo, para que Jesuíno o cure de uma asma. Maués nos chama a atenção para o fato de Jurandir chamar Nhá Leonardina de pajé e/ou feiticeira e a Jesuíno de Mestre, dando a este uma maior importância como representante da medicina popular no romance.

²⁸ Boto: s.m. Mamífero cetáceo, marinho ou de água doce, especialmente os da família dos platanistídeos e delfinídeos, com até 2,5 m de comprimento (DIC. HOUAISS, 2007, p.498). Literariamente, a Lenda amazônica do boto é a história desse animal que, como peixe, sai da água à noite e se transforma num bonito rapaz ou homem, vestido todo de branco, com um chapéu também branco, para esconder o buraco que tem na cabeça. Vai a festas e uma jovem, tanto índia quanto moradora de beira de rio ou igarapé, se apaixona por ele. Ele a leva para o fundo das águas, onde fazem amor, depois ela volta, tem um filho do qual não sabe quem é o pai, e esta criança fica sendo o filho do boto. Ele, também chamado Uaiara, como homem, é galante e sedutor, e, como animal, é o protetor das mulheres, pois em naufrágios, procura salvá-las, empurrando-as para as margens (ANDRADE, 2002, p.19-20).

Na realidade, Maués discrimina muito bem os conceitos e as características etnográficas que Luis da Câmara Cascudo ressaltou de maneira mais geral em seu artigo de 1948.

CAPÍTULO III - *MARAJÓ em análise*

No Concurso Literário Nacional, de 1940, promovido conjuntamente pela Editora Vecchi e pelo jornal carioca Dom Casmurro, Dalcídio Jurandir ganhou o primeiro lugar com obra *Chove nos Campos de Cachoeira* e ficou como um dos cinco finalistas com a obra *Marajó* (as duas primeiras do Ciclo do Extremo Norte, composto de dez tomos). Esta obra concorreu na época com o nome de *Marinatambalo*, o qual para Senna & Pereira (2004, p.13) é o “nome mítico indígena de sua ilha natal”, confirmado por Rosa Assis (2008, p.13) como “nome que os navegadores espanhóis teriam dado (a partir dos índios) àquela ilha em 1500”, sendo que o autor lhe teria dado o título original de *Missunga*.

Marinatambalo fora enviado, para concorrer, sem que Dalcídio Jurandir soubesse, de São Paulo para o Rio de Janeiro, por Maciel Filho e pelo amigo e romancista conterrâneo de Jurandir, Abguar Bastos, este, àquela época, já autor dos romances *Terra de Icamiba* (antes *Amazônia que ninguém sabe* 1931), *Certos caminhos do mundo* (1936) e *Safra* (1937). Em 1947, *Missunga-Marinatambalo* é publicado com seu nome definitivo, *Marajó*.

Desde sua primeira publicação, o romance *Marajó* é considerado uma obra que contém vários aspectos, dentre eles, o literário, o sóciopolítico, o cultural, o antropológico e o econômico.

Vamos analisar em *Marajó* alguns aspectos da linguagem e como Dalcídio Jurandir trabalha o social nas histórias paralelas, que configuram a tessitura estética desta obra ²⁹.

3.1 A organização literária da linguagem

A obra *Marajó* mostra, com relação ao modo de estruturação da linguagem, das falas do narrador e das personagens e até nas descrições, um entrelaçamento de vozes que fazem com que sua leitura se torne dinâmica e quase agramatical, uma vez que o escritor se fundamenta muitas vezes na tradição oral da fala de seus personagens para nos retratar a vida marajoara, principalmente das classes baixas. Paulo Nunes (2009, p. 23) aponta que Dalcídio Jurandir sabe explorar com maestria os recursos da narrativa moderna, como o diálogo, [a rememoração], o monólogo interior, o fluxo de consciência e o discurso indireto livre. [E que] “este, em última análise, demonstra a inquietante comunhão íntima entre o narrador e as personagens”.

Nas descrições que faz de suas personagens, tanto masculinas quanto femininas, Dalcídio Jurandir não as mostra apenas como belas ou feias figuras que se destacam no cenário, mas de uma forma que se perceba sua integração, sua conjugação ao ambiente, à atmosfera retratada na narrativa.

Por não serem só peças ornamentais, decorativas, mas forças de resistência ante a submissão, as personagens femininas de Jurandir estão integradas à

²⁹ Utilizaremos como objeto de estudo a quarta edição de *Marajó*, de Dalcídio Jurandir, de 2008, publicada conjuntamente pelas Edições Casa de Rui Barbosa (RJ) e Editora Universitária – EDUFPA, em Belém, Pará.

natureza e são associadas a muitos aspectos dela. Garcia & Ferreira (SOMANLU, 2005, p. 52) afirmam que “o entrelaçamento da mulher à natureza produz [a sensualização e] a erotização da personagem feminina [em várias passagens] pela sua integração a elementos naturais”. No entanto, essa conjunção mulher-natureza não faz com que o narrador a destoe do símbolo que ela representa.

Veja-se uma das várias descrições que o narrador faz de Alaíde:

Colada ao tronco, enganchada no galho, meio sumida entre as folhas, balançando ao ramo, Alaíde parecia possuída pelo cajueiro. [Missunga] levou-a uma noite para o igarapé. As folhas pingavam luar como sereno. A maré vinha vagarosa do rio, parecia descer na lua cheia. Trouxera Alaíde, como uma filha das águas brancas, os cabelos de prata, o corpo de peixe, o cheiro de aninga. Não pôde evitar que Missunga a despisse, como descascasse uma fruta, tentou escapulir-se dos braços dele, as águas caíam da lua, branca era a terra, o homem, e só a noite, com peludo e escuro mistério, era o que Alaíde cobria com as mãos.
— Sou sua irmãgaula! Sou sua irmãgaula! Seu pai é meu padrinho! Sou sua irmã. Me largue. Sou sua irmãgaula...” (JURANDIR, 2008, p.62-63).

No excerto, aparecem três comparações; “as folhas pingavam luar como sereno”, “trouxera Alaíde, como uma filha das águas brancas” e “não pôde evitar que Missunga a despisse, como descascasse uma fruta”; três metáforas: “os cabelos [de Alaíde eram] de prata”, “o corpo [dela era] de peixe”, e “só a noite. [...] era o que Alaíde cobria com as mãos”, a noite, com(o) peludo e escuro mistério, é o próprio sexo da cabocla; e uma prosopopeia, pois Alaíde e o cajueiro, naquela tarde, se entrelaçam tão bem na descrição do narrador que parecem um só ser ou elemento, proporcionando uma personificação, uma vez que “ela parecia possuída pelo cajueiro”. Naquela noite de lua cheia, no igarapé, com a maré subindo bem lenta, Missunga a possuiu; não esqueçamos que foi a primeira noite de amor dos dois, provavelmente, a primeira vez dela; no começo ela não queria, mas depois consentiu. E, no final, a dúvida que ficou nele pelo que ela disse, depois desfeita por Benedito.

Alaíde, além de Missunga, conhecerá outros homens, dois filhos seus morrerão, passará por várias privações, estará ao lado de Ormindá quando da morte desta e se ouvirá falar novamente dela na obra *Passagem dos inocentes* (1963), quando Alfredo (personagem dos outros nove livros do *Ciclo do Extremo Norte*), numa manifestação, ouviu alguém gritar no meio da multidão:

Alaíde! Alaíde! Alfredo saltou para onde gritavam Alaíde, toou este nome no chalé, a mãe contava, uma Alaíde de Ponta de Pedras, que viajou numa curicaca, na costa de Soure, levada por Manuel Coutinho, apelidado Missunga, depois vista numa fábrica de Belém, a mãe contou. Alaíde! E não ouviu mais, nem a viu, por certo naquele bando a carregar estandarte, a trancar bonde, com um bôrdio pelo terraço do grande Hotel (JURANDIR, 1963 p.212).

Alaíde, uma das três principais personagens femininas do romance (as outras são Guíta e Ormindá), é a única que não morre. Sua resistência faz com que ela comece a aprender a ler e a escrever, no final do romance, e ultrapasse os limites territoriais e patriarcais dos Coutinhos ao tentar para si uma vida menos dura em Belém.

A lembrança, a rememoração e o fluxo de consciência estão entre as várias alternativas que Dalcídio Jurandir utiliza para retratar o passado, tanto da história dos padres jesuítas e dos cabanos quanto o passado dos próprios personagens. Missunga, no começo da narrativa, cansado de não caçar nada, se estirou num banco da casa em Paricatuba:

Cruzou as mãos sobre o peito, cerrou os olhos. Fechar os olhos assim era, em alguns dias do seu tempo de menino, sentir as mãos viscosas daquele cego do Arapinã, apalpando-o. O escuro que havia nos olhos do cego avançando sobre ele. O menino sentia ao mesmo tempo uma febril necessidade de experimentar a cegueira, certo de que podia, com delícia, abrir os olhos, de repente, afastar as mãos do cego, e ver. Ver as antigas folhinhas que seu pai deixava marcando um tempo morto nas paredes, [...] ver as mangueiras, como se tivessem amadurecido os frutos subitamente, [...] e os negros braços, ao sol, de Rosália, a cozinheira, partindo lenha com

o seu indolente vagar. [...] Mas nenhuma realidade era mais viva do que a do colo de Mariana em seus olhos fechados, o menino mau naquele colo se encolhia e pecava.

Ver sua mãe também, depois de um instante de cegueira. O rosto dela, mais nítido, confessava melhor a amargura e a ruína crescente.

De olhos fechados, muito bom ouvir sá Rosália bater carne cantando, apelidar as galinhas, conversar com os carneiros sujos, ensinar nome feio ao periquito, ralhar, batendo o pé, com o vento que, mexendo nas mangueiras, vinha tirar a roupa das cordas (JURANDIR, 2008, p. 31-32)

Nesse fechar de olhos, nessa reminiscência, Missunga melhor se vê, pois faz uma viagem nostálgica, através do espaço-tempo, ao seu passado, naquele mesmo lugar, quando era uma criança, relembando objetos, fatos e pessoas conhecidas.

Percebe-se nesse excerto de rememoração que quase todos os sentidos estão presentes: ele, adulto, ao fechar os olhos, se via menino sendo apalpado pelas mãos do cego do Arapinã; sentia o cheiro do colo de Mariana, onde se encolhia e pecava; ouvia a negra Rosália bater carne e o pé, apelidar as galinhas, conversar com os carneiros sujos e ensinar nome feio ao periquito. Rosália (cozinheira) e Mariana (babá) presentes nessa viagem ao passado de Missunga dão “conta do espaço ocupado pelas mulheres no interior da estrutura social criada no romance, estabelecendo uma ligação entre a memória individual e a memória social (coletiva) do sujeito que rememora” (VIDAL, 2003, p.88) E essa rememoração evidencia a falta de inadequação de Missunga ao tempo da enunciação, ou seja, ao tempo atual da narrativa, ao lembrar essa espécie de paraíso pedido, em oposição ao mundo de tédio, inércia e desalento do momento.

3.2 Resistência e transgressão

Segundo Fábio Lucas (1987, p. 13), “os melhores romances de caráter social são justamente aqueles que primam pela negação do sistema que nega o homem,

que o tritura na sua máquina de produção, que o mutila, que o transforma em coisa”. É justamente o que Dalcídio Jurandir faz na obra *Marajó*, quando coloca nas ações, principalmente, de personagens como Ramiro, Ormindá e Ciloca atitudes que, de certa maneira, afrontam o senso comum e destoam do resto da sociedade submissa.

Ao longo do romance observa-se que aos dominadores tudo é permitido fazer, incluindo o ilícito, o abuso e o assassinio, enquanto aos dominados só resta a submissão, a resistência e a transgressão. Dentre os personagens que pertencem a esta classe, destacam-se Ormindá, Ramiro e Ciloca, cada qual tentando à sua maneira, resistir e sobreviver nessa sociedade, ao contestarem as imposições daquele sistema: com sua liberdade sexual, ela, com a sua música, o segundo, e lutando contra o preconceito e a discriminação, por ter hanseníase, o último.

No tópico “Relações de dominação e gênero”, Raimundo Maués (2007, p.174-175) faz uma comparação entre os da classe dominante e os considerados “rebeldes”. Entre aqueles estão Coronel Coutinho, seu filho Missunga e o tabelião destes, Lafaiete. O primeiro (que também é assassino) rouba terras dos parentes e castiga duramente quem lhe rouba o gado; o segundo, com o dinheiro do pai, tenta montar uma fazenda-modelo, mas por falta de pulso forte o empreendimento fracassa; e o terceiro, que ajuda o primeiro a falsificar as escrituras das terras.

Entre os rebeldes ele situa Ormindá e o vaqueiro-cantor-compositor de chulas Ramiro, como párias da sociedade, mostrando como a vida sorri com desdém para os dois (quando lhes sorri), sendo ele, um homem em liberdade vigiada, e ela, uma mulher bonita, sexualmente independente, viva, mas marcada no rosto e na alma, e,

no dizer de sua madrinha Nhá Leonardina: “... Mea filha, tu não veio pro mundo pra ser de um só homem. Não vejo sossego no teu corpo. É uma pena, te juro” (JURANDIR, 2008, p.291).

Além destes, Orminda, Ramiro e Ciloca, são considerados também rebeldes, portanto, transgressores, resistentes e inadequados ao sistema dessa região, os ladrões de gado Guarin e Gervásio, Antonio Parafuso e a família dos Passarões.

A) Os Passarões e a infinita resistência

Os Passarões, uma família de pequenos fazendeiros, donos do Mutum, na região do rio Arari, brigam com o Coronel Coutinho porque este “há tempos os furtara numa ruidosa demarcação de terras” (JURANDIR, 2008, p.301). No tempo presente da narrativa, os Passarões e o Coronel Coutinho, vizinhos de cerca, estão brigando por causa de uma matança de porcos daqueles encomendada por Manuel Raimundo, administrador do Coronel, obviamente, com a conivência deste.

Naquela região do Arari “se sabia que o orgulho dos Passarões era não deixar que o Coronel lhes tomasse o Mutum” (JURANDIR, 2008, p.301), assim como ele já fizera com as terras de Guarin, antes um pequeno fazendeiro e agora um ladrão de raça, com as terras do Tenório e de seu Felipe e de d. Januária, “restos dos velhos parentes da família que iam se apagando por aqueles matos” (JURANDIR, 2008, p.63), local onde Missunga fará a fazenda-modelo Felicidade, logo depois da morte de seu Felipe. O Coronel Coutinho já havia devorado de forma ilegal pequenas fazendas na região de Cachoeira do Arari,

estreitando cada vez mais o cerco em torno das últimas e teimosas pequenas propriedade que deixavam, enfim, de lutar com o grande domínio rural, [pois]

Marajó para Coronel Coutinho e alguns fazendeiros grandes era um mundo à parte, privado, lhes pertencia totalmente (JURANDIR, 2008, p.55).

Na obra *Marajó*, a fala do narrador e o pensamento de Missunga, juntos, nos dão a ideia exata de como funciona a lógica de vida dos Coutinhos e sua dominação:

Os Coutinhos? Missunga sorriu e acendeu o cigarro. Os Coutinhos. Guilherme Coutinho furtando o surdo-mudo. Antônio Coutinho, ladrão de porcos no Camará, jogando no meio da baía o inventário da sobrinha. Coronel Coutinho, assassino, ladrão de gado e de terras, nu e ensaboado no banheiro [do trapiche] mandando prostituir a filha do Amâncio. Os Coutinhos! (JURANDIR, 2008, p. 302).

É dessa forma que agem os Coutinhos, o Coronel principalmente, esmagando com sua força os desvalidos e opositores, incluindo os próprios parentes, utilizando os recursos ilícitos que puderem para conseguir o seu objetivo, quase não importando o meio, desde que o fim seja alcançado.

Mesmo com o coronel já tendo lhes furtado uma parte de suas terras, a resistência tenaz da família dos Passarões, para não perder o resto delas, representa um dos poucos obstáculos ainda de pé à irrefreável fome territorial do Coronel Coutinho. Os Passarões perderam uma batalha, entretanto, lutam renhidamente com as armas que podem e têm para não perderem a guerra. Algum tempo depois o Coronel morre, Missunga assume o controle do patrimônio paterno, transformando-se no Dr. Manuel Coutinho Filho, a narrativa termina e essa resistência perdura indefinida no tempo.

B) Ciloca e a discriminação explícita

Ciloca, dentro da obra *Marajó*, é um personagem marginal, discriminado pelo povo porque conta piadas e histórias licenciosas e obscenas às crianças, por ser

devoto de S. Cipriano, o santo bruxo, e por causa de sua doença, a hanseníase ³⁰. Em vários momentos e em várias circunstâncias ele cruza a vida das personagens principais, algumas vezes predizendo de forma maligna ou até mesmo agourenta o futuro delas; por isso, é considerado um transgressor, um rebelde e um resistente.

Ele faz par com d. Sinhazinha, sua amada dos tempos de juventude e nunca esquecida. Sinhazinha era filha do Dr. Batista, juiz de direito, que, quando soube, proibiu a filha de namorar “um serenatista, um padeiro, um tocador de violão, uma “frasqueira”. A pequena bateu o pé que casava, saiu [fugiu] da casa do juiz para o amor debaixo do sororocal. Morreu de parto” (JURANDIR, 2008, p, 77). A família dela dizia que ela tinha morrido de uma febre terçã maligna. O povo comentava que o juiz, para esconder a vergonha, dera um leite na mamadeira pro “pequenino”, que logo morreu e foi enterrado a uma da manhã, no fundo do quintal. Neste local, nasceu “um tajazeiro muito bonito, [que] de noite piava como um choro fraquinho de criança de leite” (JURANDIR, 2008, p.78). ³¹

Nas horas de angústia e de desespero, Ciloca rolava pelo sororocal, relembrando a manhã de amor com Sinhazinha, os soluços e gemidos dela.

³⁰ Hanseníase: subst. fem., o mesmo que lepra. Infecção crônica devido à microbactéria *mycobacterium leprae*, descrita em 1874, pelo médico e botânico norueguês Gerhard Henrik Armauer Hansen (1841-1912), tendo vários outros nomes: [pinta, morfeia] mal-de-(são)-lázaro, mal-dosangue, guarucaia etc. (DIC. AURÉLIO, 1986, p.1022).

³¹ Há uma correlação deste nascimento do pé de tajá no túmulo do filhinho de Ciloca e Sinhazinha com o que acontece na Lenda da mandioca. Segundo ANDRADE (2003, p.45), a filha do cacique ficou grávida e este sonhou que o pai era um homem branco. O cacique ficou triste, pois a queria casada com um guerreiro forte. Em outro sonho, este homem branco lhe aparece de novo e diz para ele “não ficar triste e que sua filha continuava pura e virgem; o cacique voltou a ser alegre e tratou bem a sua filha de novo”. Passadas algumas luas, a filha do cacique deu à luz uma menina linda, de pele branca, chamada Mani. Numa manhã de sol, a mãe não conseguiu acordar a filha, pois esta estava morta; desesperada, a mãe a enterrou na entrada da tribo e a regava com suas lágrimas saudosas. Certo dia, ela percebeu que nasceu uma bonita planta no túmulo; a mãe começou a cuidar até que um dia viu rachaduras em redor da cova; pensando que era sua filha que voltaria à vida, cavou, mas, no lugar dela, “encontrou raízes muito grossas, [com a casca acinzentada e, por dentro] brancas como leite”, passando esta planta a ser chamada de mandioca, “o principal alimento de todas as tribos indígenas”.

O cheiro de Sinhazinha lhe ficou na alma e nas chagas como um visgo. No breu da noite, Sinhazinha lhe aparecia das orações de S. Cipriano, como um corpo feito de mangaba, leitoso e travoso restituindo-lhe aquela manhã nupcial (JURANDIR, 2008, p.78).

Ciloca, o leproso, é um personagem que incomoda as pessoas, pois sua presença causa desconforto e insegurança, a começar pela própria figura, que é descrita assim pelo narrador: a cabeleira de Ciloca era postiça, “os lisos e compridos cabelos escorriam-lhe pela testa” (JURANDIR, 2008, p.205). “Tinha uns olhos ávidos, a ponta da língua saltava, as pregas da máscara brilhavam. Um riso, viscoso, mordida os nervos de quem o visse, os dentes ávidos tinham gana de carnes sadias, polpas de crianças, os seios de Alaíde” (JURANDIR, 2008, p.191).

Quando Ciloca tentou entrar em Felicidade, Missunga o expulsou, lavou o rosto com álcool, com medo do riso e do hálito daquele visitante indesejável. Ao sair dali, Ciloca se vingou, cuspiendo no rio, na maré.

Ao encontrar Guíta (cap. 21), Ciloca lhe falou desse ocorrido: “Me mandou dobrar o casco. Eu não ia empestar a terra dele. Ia ver” (JURANDIR, 2008, p.204). E espraguejou, amaldiçoou pela primeira vez o empreendimento de Missunga (a colônia agrícola Felicidade) ao dizer: “Aquele rapaz não sabe o que está preparado pra ele”, ao que ela disse: “Não rogue praga, seu Ciloca” (JURANDIR, 2008, p.204). Nessa conversa, um pouco antes disso, Guíta lhe sugerira que ele se recolhesse a um asilo; então ela “viu os olhos do Ciloca. [e] as lágrimas faziam-no mais grotesco” (JURANDIR, 2008, p.204); no final desta visita, já no caminho da vila, Ciloca se virou e gritou para Guíta que não estava mais na frente de sua barraca: “Estou é me rindo de ti, de tua grossa mentira... Mas Deus te guarde, minha filha” (JURANDIR, 2008, p.205). Na mesma conversa, era a segunda praga que ele rogava.

A concretização delas se dá, pois, no capítulo 23, com a volta do coronel de Minas Gerais, quando d. Ermelinda diz a Missunga que seu pai firmou um contrato com os japoneses para fazer uma colônia nas terras do finado Felipe, onde fica localizada a fazenda-modelo Felicidade (JURANDIR, 2008, p.219); e no capítulo 37, quando Guíta morre, grávida de Missunga, depois que a árvore, derrubada por seu pai e seus dois irmãos, caiu em cima dela.

Um pouco antes deste fatal acontecimento, Guíta e Rafael fizeram, por ocasião da festa do Menino Deus, um presépio na barraca deste; em dado momento, ela se olha no espelho e não se sente mais uma moça mas uma mulher. “Todo mundo já devia ter reparado que ela não andava mais como uma moça. Sentia-se, obscuramente, mais mulher, como o ar de terra semeada” (JURANDIR, 2008, p.257), entretanto, ao se afastar do presépio, “caiu-lhe desfolhada a flor dos cabelos” (JURANDIR, 2008, p.257). Tentou achá-la pelo chão, mas não conseguiu; este era o presságio, sem que ela soubesse, do que lhe ocorreria logo depois.

Nesta mesma festa do Menino Deus, há uma cena em que se percebe claramente a aversão, o medo que o povo tinha de Ciloca. As pessoas estavam apreciando o presépio na barraca de Rafael, quando, de repente, os romeiros se afastaram rapidamente para a entrada de Ciloca, que se ajoelhou diante do presépio, “beijou uma a uma as fitas do Menino e voltou-se para as mulheres assustadas e indignadas” dizendo: “Não pensem que as fitas do filho de Deus vão ficar empestadas. Não são fitas do diabo” (JURANDIR, 2008, p.254); naquele ambiente à luz de velas, o seu rosto ficava mais repelente aos olhos do povo. Depois de ter beijado as fitas, continuou ajoelhado, indiferente aos comentários das pessoas, pensando em Sinhazinha. Só depois fugiu para o terreiro, para a estrada e

“caminhou imaginando seis leprosos com quem faria devoção a S. Cipriano na vila, rezando ladainha, lendo bem alto as receitas e as orações do santo bruxo” (JURANDIR, 2008, p.255). Para satisfazer os anseios da população, o Coronel Coutinho ordenou que o delegado, tenente Úrsulo, intimasse Ciloca a se recolher a um leprosário em Belém, numa embarcação que partiria na noite seguinte; para se vingar, Ciloca pensou fazer suas necessidades na porta da igreja. Ciloca conta histórias licenciosas para as crianças e é devoto de S. Cipriano.

O filósofo e teólogo Mario Sgarbossa (2003, p.525) afirma que a igreja católica considera como santos sete Ciprianos, todos tendo vivido entre os séculos III e VI da nossa era. Destes, o santo da devoção de Ciloca é São Cipriano de Cartago, que viveu no século III, de 200 a 258, foi bispo de Cartago e mártir. O padre Paulo Scopel (2011, p.125) descreve que São Cipriano [Tácio Ceciliano Cipriano] “foi preso, torturado e decapitado, juntamente com Santa Justina [por ordem do imperador Valeriano]. Em vida, Cipriano entregara-se à astrologia, magia e feitiçaria”, antes de ser religioso, sendo festejado no dia 16 de setembro.

A intertextualidade nos permite fazer uma correlação, uma analogia entre este personagem, Ciloca, de Marajó, e Manduca, personagem da obra *Safra* (1958), de Abguar Bastos, pois ambos os personagens têm problemas de saúde, crônicos, que, no tempo e nos locais das narrativas, são incuráveis, até incontrolláveis.

Manduca é um jovem, filho de pais pobres, Valentim e Aninha, é um ser que tem problemas mentais e é epilético, come barro desde os três anos de idade, parece que vive num mundo à parte, psicologicamente quase fora da realidade; por causa disso e de outras confusões, é chamado pelos outros de louco. Ciloca é um

sujeito de meia-idade que contraiu hanseníase na juventude, antes viu seu amor por Sinhazinha ser rejeitado pelo pai dela, a qual morreu ao dar à luz um menino; este também morreu pouquíssimo tempo depois; quando não pôde mais esconder sua doença, foi demitido da padaria, mas suas mãos doentes já tinham amassado muito pão que os pontapedrenses comeram com gosto; sobrevive, entre outras espertezas, roubando peixes dos cacuris dos outros.

Num desses ataques de epilepsia, Manduca apareceu e assassinou a amante de Bento Tauá, descarregando toda a carga da espingarda no ventre dela, logo depois que seu pai dera um tiro de rifle no peito de Bento, matando-o (BASTOS, 1958, p.148-150); por causa disso, ele deveria ter sido preso (como seu pai foi), entretanto, ele ficou em uma espécie de “prisão domiciliar”, aos cuidados de sua mãe. Ele tem um desejo sexual por Maria Preta, de quem já até mordeu os seios (BASTOS, 1958, p.174) e acaba violentando outra prostituta, a China (BASTOS, 1958, p.206). Já Ciloca tinha consciência do que fazia e dizia e pensava fazer coisas obscenas com Guíta e Orminda.

Costumava contar aos meninos anedotas obscenas, ensinar-lhes maldade, envenenar-lhes a curiosidade. Muitas vezes, os meninos ouviam história com um silêncio diferente. Ciloca sabia oração de S. Cipriano, a Bela Adormecida do Bosque, o Ali-Babá, contos de feiticeiros, cortes e meninos encantados. [...] Na padaria, [...] contava amores que inventava, vícios que não tinha, padre que vira agarrado às devotas na sacristia, charadas d'O Malho que decifrara, bruxarias de S. Cipriano que o livro do santo bruxo não contava (JURANDIR, 2008, p.68).

Manduca não tem consciência das suas doenças, muito menos do ato gravíssimo que praticou (causou a morte da amante de Bento Tauá); Ciloca, pelo contrário, tem juízo pleno do que faz e do que representa para a sociedade.

As atitudes de alheamento psicológico daquele e de provocação consciente deste fazem com que estas personagens, em suas respectivas narrativas, “tendam a se avultar, se complicar, destacando-se com a sua singularidade sobre o pano de fundo social” da trama, quando os autores estão interessados, como Bastos e Jurandir estão, “nos problemas humanos, como são vividos pelas pessoas” (CANDIDO, 2007, p.74).

Nesse sentido, esses personagens são transgressores porque têm problemas de saúde (mental e física) e problemas sociais, pelos quais são profunda e psicologicamente atingidos, principalmente Ciloca, e talvez a sua principal função, além da literária, seja a de chamar a atenção para os preconceitos e a falta de estrutura no setor de saúde pública nestas regiões, uma vez que, nos dois locais, no tempo das narrativas, não existe hospital, nem mesmo posto de saúde.

C) Ormindá-ofende? Ormindá: doida-doida, Ormindá-bota.

Ormindá é uma das principais personagens da trama da história e, pela escritura do romance *Marajó*, é considerada rebelde, pela vida livre, e até certo ponto, libertina, que leva. Em vários trechos da narrativa, mesmo ela não estando presente, se percebe sua “onipresença”, uma vez que sobre ela se diz alguma coisa ou sua presença é invocada de algum modo.

Ela é uma mulher morena, jovem, bonita, alegre, expansiva e usa esta expressão, “Ofende?”, no final de suas falas, tendo vários sentidos, podendo ser uma pergunta mesmo, um termo interjetivo, uma maneira de começar a conversa de forma bem espontânea.

Quando leu a carta de Joana das Mercês, de Abaetetuba, para nhá Leonardina, passando esta a ser sua madrinha, Ormindia lhe pediu: “Madrinha Leonardina, um fazendeiro cheião pra mim... Ofende?” (JURANDIR, 2008, p.290). Num final de sessão, atrás da barraca, quando começam a lhe contar a história de sua madrinha com o seu amante boto: “Deixem de graça. Assem esse peixe logo. Ofende? – retrucou Ormindia fazendo-se íntima e isso animou os homens” (JURANDIR, 2008, p.295). A expressão lhe era tão comum que, por ocasião do conto de fadas contado por nhá Diniquinha, Ramiro pensa o que diria Ormindia se estivesse ali: “Dancei tanto que criei calo no pé e comi tanto que minha barriga espocou e nhá Diniquinha costurou. Ofendia? Ormindia assim falava [falaria]” (JURANDIR, 2008, p.432). Alaíde também usou esta expressão na página 447, quando um lenheiro a convidou para viver com ele, falando como se lastimasse e em que havia também um pouco de troça: Estou comprometida, seu Jaime, vou de encomenda para um homem. Ofende?

A expressão “doida-doida” foi usada pelo Capitão Lafaiete quando Ormindia regressou da casa de seu Felipe, em Paricatuba, onde soube que era médium porque o pai de Benedito incorporou nela, na sessão promovida pelo espírita Manuel Rodrigues (o qual abusou sexualmente dela, depois do transe, por ainda estar inconsciente e bêbada). No porto de Ponta de Pedras, ela manda chamar Lafaiete, lhe diz que não volta para a casa de sua mãe e quer viver com ele; o tabelião lhe

diz: “Mas tu és doida-doida, Ormindá. Doida!” (JURANDIR, 2008, p.139). Na barraca de sua mãe, nhá Felismina, esta, exausta de tanto falar, espragueja, como se Ormindá estivesse ali: “Hum, pequena. Tua mestra é tu mesma. Segue tua sorte. Assim é que filho dá o pago. Quem se perde na sem-vergonhice perde até o amor de mãe. Vai pros homens, vai pro teu cio, vai!” (JURANDIR, 2008, p.140).

Ormindá, doida-doida, continuou bonita, mesmo depois de o seu rosto ter sido marcado por uma facada desferida por um cearense para quem ela negou uma dança na festa do Zé Melo, em Felicidade e da quase lenda da marca do seu corpo no soalho da torre da igreja, em Cachoeira do Arari.

O que a torna uma mulher decidida, que sabe o que quer, ou pelo menos, que não faz o que os outros querem, como a sua atitude na festa, o que faz com que ela seja reconhecida como uma Ormindá-bota³² é a sua beleza e o fato de ela escolher, desde bem nova, seus parceiros sexuais, gente, na maioria das vezes, da sua igualha, e de eles se apegarem a ela. A madrinha Leonardina, depois da sessão em que fechou o corpo de Ormindá, a mundiadeira de homens, lhe diz: “Mas, benza

³² No livro Santarém conta (1995, p.19), a informante Maria José Oliveira da Cunha conta para a pesquisadora Ediene Pena Ferreira a Lenda do boto: Um pai manda, toda noite, seu filho dormir no barco deles, para que o mesmo não seja roubado. Por volta das nove horas da noite, quando ele dormia, uma moça subia no motor, tirava a roupa, puxava e sacudia o punho da rede até ele acordar. “Quando ele acordava, ela já estava lá em pé, olhando pra ele. Aí, ela deitava com ele na rede e passava a noite com ele. Aí, eu dizia “Tu não tinhas medo, Davi?” “Eu não”, ele dizia. Coitado... era o boto [fêmea] que dormia com ele . Andrade (2003, p.17) diz que os órgãos sexuais tanto do boto macho quanto do boto fêmea, ou bota, são usados na feitiçaria, com o objetivo de conquista e dominar o ser amado, sendo os olhos um dos amuletos mais fortes na arte da sorte e do amor. “Dizem mesmo que, segurando na mão um amuleto feito de olho de boto, tem-se que ter cuidado para quem olhar, pois o efeito é fulminante: pode-se atrair até mesmo pessoas do mesmo sexo, que ficam apaixonadas pelo possuidor do olho de boto, sendo difícil de desfazer o efeito”. Socorro Simões (1998, p.55-56) diz que o boto é o personagem com presença mais marcante nas narrativas folclóricas amazônicas e que “o interdito primordial relacionado com a figura do boto é a consumação da cópula entre homem e animal. Há casos, por exemplo, relatados por pescadores da região [de Santarém], da relação se consumir entre esse homens e as fêmeas do boto”.

Deus, onde tu foi buscar um corpo assim, mea filha. Foi feito na forma do violão...”
(JURANDIR, 2008, p.291).

Numa das vezes em que Calilo e Hemetério foram procurar ouro nas sepulturas dos cabanos, este diz, enquanto aquele pensava em Ormindá:

— Seu Calilo, Ormindá é como bota.
O caboclo começou a explicar enquanto cavava, que a bota se parece com mulher. Quando morta na praia o caboclo não pode fugir à tentação.
— E ah, seu Calilo. É por demais bom, mas bom mesmo que mata. Não tem mulher igual. Mata. É uma areia gulosa. Arrancaram uma vez um pescador de cima de uma bota na praia. Estava quase morto. Mata seu Calilo
(JURANDIR, 2008, p.117).

Ela não se relacionou com pessoas que detinham o poder na vila de Ponta de Pedras, como o Coronel Coutinho (no fundo, talvez ela desconfiasse de que ele fosse seu pai), e como o Missunga (por conseguinte, seu meio-irmão). No entanto, o desejo de tê-la não escapou a eles, como no romance de d. Silvana, em que o pai deseja sexualmente sua própria filha; no romance *Marajó*, o pai, Coronel Coutinho, deseja a filha, e o filho deste, Missunga, deseja a irmã, ambas, a mesma mulher. E ela, Ormindá, também não ficou imune ao desejo de ter Missunga, pois quando conheceu nhá Leonardina, esta lhe perguntou: Tu gostou de alguma pessoa, já? E Ormindá lhe respondeu: Não existe mais. Pessoa que não esqueço. Ofende?
(JURANDIR, 2008, p.291).

No entanto, foi amante do Capitão Lafaiete, que lhe oferecia presentes e se endividava o que fez com que até o Coronel lhe dissesse um dia no mercado: “Tu acabas pondo o Capitão Lafaiete andando de gatinha na rua” (JURANDIR, 2008, p.173). Até d. Guilhermina, a esposa cega de Lafaiete, desconfiava dessa relação

dos dois, pois quando este em dado momento lhe perguntou se ela já tinha ouvido falar que Ormindia era filha do Coronel, ela respondeu “com a voz de súplica e lástima [...]: Lafaiete, tu bem sabes que não posso ouvir falar no nome dessa rapariga...” (JURANDIR, 2008, p.264). E foi também, ao mesmo tempo, amante do Calilo, comerciante sírio, que tinha doença do mundo, a sífilis, mas não consta que ela a tenha contraído.

Um pouco antes de morrer, Ormindia, já bem doente, perguntou a nhá Felismina quem era seu pai e esta se negou a lhe responder. Ormindia morreu inchada, no final do romance, segundo a Comadre Geralda, porque “tinha tanto inimigo. Aquele aleive de Cachoeira de que ela fala tanto. Parece que foi perseguição dela neste ano inteiro, que horror. Invejada como era, tinha que trazer todo o peso da inveja e está aí...” (JURANDIR, 2008, p.457).

A verdade sobre Ormindia ser ou não filha do Coronel Coutinho só vem à tona para o leitor nessa mesma conversa, quando nhá Geralda, que sabia quem era o pai dela, disse à nhá Felismina: — E por que não escreveu... não mandou escrever... pra ele. E esta lhe respondeu:

— Comadre Geralda, este segredo foi uma bobagem minha, tantas que havia na mesma situação. Mas com ela fiz segredo, não sei. [...] E eu não disse, não tive coragem, me senti tão culpada, tudo, enfim, cai na costa do pobre... (JURANDIR, 2008, p.458).

A ingenuidade da velha Felismina é tanta que ela chama de pobre-coitado a Missunga e não o quis preocupar com a doença de Ormindia, sua filha, portanto, meio-irmã dele, sua irmãgava.

O Coronel Coutinho segue à risca o preceito bíblico “crescei e multiplicai” e neste seu sistema de descontrolo da natalidade, ele tenta e consegue calar a voz

dos desvalidos, os muitos filhos dele com as várias mulheres, "tantas que havia na mesma situação" (JURANDIR, 2008, p.458), que, por serem e se verem afastados afetiva e efetivamente do convívio familiar dele, em nenhum momento da narrativa, tentam se fazer também herdeiros de sua fortuna. As mulheres se conformam em saber e fazer uns poucos também saberem que o Coronel é pai dos filhos delas, mas nunca falam abertamente sobre isto, como é o caso de nhá Felismina; esta é uma lei consuetudinária, seguida à risca em toda aquela região.

Orminda também foi amante de Ramiro, cujos comentários sobre sua rebeldia e resistência e transgressão estão disseminados nos tópicos "Maria de pau, uma intervenção na narrativa" e "Nhá Leonardina e os poderes sobrenaturais", comentados feitos mais à frente. Note-se que, neste par romântico, ORMINDA – RAMIRO, fazendo-se uso da escritura-jogo de Derrida, Ramiro, em acróstico, está contido por inteiro em Orminda, O R M I (ND) A – R A M I R O, mas, só aí, pois ela não é só de um, é de todos e de nenhum. No romance eles se amam, mas ela não o ama o suficiente para que fique só com ele.

Numa sociedade marcadamente machista, estas atitudes dela (ser livre, decidida, sexualmente insaciável e invejada) eram tachadas como afronta por desafiarem o bom andamento da ordem social, que via a mulher como uma propriedade privada, submissa, valendo menos que uma vaca.

Sob o aspecto da sexualidade, vale a pena fazer uma rápida correlação entre Orminda e a personagem China, da obra *Safra* (1958), de Abguar Bastos.

China é realmente uma personagem prostituta bem diferente, pois só se vende aos presos, que não ficam presos na cadeia de Coari, com exceção de

Valentim, o personagem principal da trama. Ela “sujeita-se aos arrancos dos seus homens até por um cruzado, muitas vezes de graça. E tem prazer em satisfazê-los...” (BASTOS, 1958, p.25).

Nas ocasiões em que “vende o corpo [para outro preso] por uma caixa de pomadas ou por uma garrafa de purgante”, faz isto para que “seus machos doentes não fiquem sem socorro” (BASTOS, 1958, p.25). Os presos são capazes de matar por causa dela, porque eles “não têm mulher, a mulher dos presos é a China, que está sempre à disposição e nunca se entregou a ninguém que não fosse gente da cadeia” (BASTOS, 1958, p.25).

Sob o estrito aspecto do comércio sexual, não se pode dizer que China lucrasse com o aluguel ou venda do seu corpo, pois na maioria das vezes ela se entregava de graça.

Seu quadro de vida miserável piora ainda mais se levarmos em conta que ela tinha a doença chamada “pinta” (morfeia, hanseníase, lepra), a mesma do Ciloca; no entanto, os presos continuavam a procurá-la e diziam que o pó que surgia quando ela se arranhava só seria contagioso se fosse engolido (BASTOS, 1958, p.174-175).

As duas, Orminda, em *Marajó*, e China, em *Safra*, são representantes das classes baixas, são mal-vistas pela sociedade; no entanto, Orminda, conscientemente ou não, parece querer afrontar a sociedade com suas atitudes.

O que se disse a respeito da presença de Ciloca e Manduca nas respectivas narrativas, *Marajó* e *Safra*, prevalece, também, para a personagem China.

Orminda, por seu lado, era uma mulher que escolhia seus parceiros e não cobrava dinheiro por esse amor, que parecia insaciável, como no exemplo a seguir. Quando Ramiro regressou de Diamantina para o lago Arari, onde moravam nhá Leonardina e Orminda, fica sabendo que aquela enlouqueceu e foi levada numa lancha, e da agitação do povo no lago e na beirada por ocasião da partida desta:

Orminda dormiu com Arnaldo, andou com Pedro, passou a noite na feitoria com Anastácio, dançou efetivo com Boaventura toda a festa no S. Marçal, Deus do céu, viram Orminda em tolda de canoa geleira, entre os barqueiros na caiçara, numa rede no rancho de S. Bento. Quando embarcava para descer o Arari, os homens gritavam: Vai-te, danação, que a moléstia te roa até o osso! Foi vista se recolhendo ao toldo da canoa, chorando. As mulheres lançavam praga e ela só dizia “que aleive, que aleive”. Somente um menino pulou na canoa e foi se despedir dela. O Claudionor da Maria Maurício. O menino ao descer enfrentou as mulheres:
— Ela me deu aquela pomada pra sarar esta ferida. Ofende?
E mostrou a perna. A mãe calou. As mulheres se calaram (JURANDIR, 2008, p.422).

Note-se que no pouco tempo em que Ramiro esteve fora, ela teve muitos parceiros sexuais, como se o tratamento que a feiticeira Leonardina fez nela de nada tivesse adiantado. Nessa hora, do seu lado, só a consciência de uma criança a defendeu das ofensas de todos. Era sua sina mesmo ser assim: querida pelos homens e espraguejada pelas mulheres, suas rivais perdedoras, pois Orminda, por ainda ser bonita e sedutora, por onde passava chamava a atenção dos homens, trazendo para si mesma tanto coisas boas quanto más, na maioria das vezes, más.

3.3 As histórias paralelas como reforço do social na obra

A obra *Marajó* retrata a vida social, econômica e cultural em várias comunidades rurais no arquipélago de mesmo nome, nas vilas de Cachoeira do Arari, Santa Cruz do Arari, Soure e Muaná, e, principalmente, em Ponta de Pedras (sede, e Paricatuba). O foco principal da narrativa gira em torno da família Coutinho

(pai e filho), rica e mandatária naquela região, numa relação de poder e força junto aos outros personagens, também marcantes, como Ormindá, Guíta, Alaíde, o administrador Manuel Raimundo, Ramiro, o tabelião Lafaiete e Gervásio. As trajetórias das personagens principais se cruzam, se entrecruzam e se alternam com pequenas histórias no decorrer da narrativa.

Marli Furtado (2002, p. 223)³³ aponta que se deve observar na tessitura de *Marajó*, de Dalcídio Jurandir, a “insistência no enfoque de histórias paralelas às dos personagens principais (como as de Manuel Rodrigues e Tenório) e na reconstrução acelerada da vida de determinadas personagens (como os finais trágicos de Gonçálinho e de Gervásio, as histórias de Rita, Antonio Parafuso e outros e histórias populares como Maria de Pau)”, as quais “resultam num grande quadro da ilha em que se plasma sua estrutura econômica, social e cultural”.

Além de algumas destas, utilizaremos outras histórias paralelas para explicitar os fios condutores da trama, em que os personagens principais se veem mergulhados, participantes em vários níveis.

Em artigo sobre esta obra, *Marajó*, Willi Bolle (2001, p. 44) afirma que, sob um enfoque crítico, o romancista Dalcídio Jurandir retrata “a continuidade de estruturas coloniais em pleno [começo do] século XX [e que essa, em contrapartida,] é uma qualidade especial do seu projeto literário e político”, uma vez que ele consegue dar um espaço amplo às falas e atividades das pessoas do povo, “que assim se fazem presentes com a sua voz na esfera pública”, utilizando dessa forma “a literatura como um meio de resistência e de transformação histórica”.

³³ Este texto se encontra em fotocópia, na biblioteca do Mestrado do Curso de Letras, UFPA.

É no mínimo sob este aspecto, dar vez e voz às falas e às atividades das classes baixas do universo marajoara, de Dalcídio Jurandir, que as várias histórias paralelas e as manifestações culturais e folclóricas (as lendas e os contos) se enquadram, entrelaçando-se às trajetórias dos personagens principais e transmitindo com mais vigor a estrutura social e cultural do romance *Marajó*.

Um dos vários aproveitamentos da literatura oral que Dalcídio Jurandir faz neste romance ocorre no capítulo 51, a partir da página 429, quando ele nos conta sobre visagens, lendas e contos de fadas, incorporando estes elementos folclóricos e culturais ao enredo da narrativa.

A) A lenda da novilha Ormindá do lago Guajará

As lendas são narrativas orais, fantásticas e imaginosas, que evocam um mundo de seres e coisas ligados à natureza; as lendas são, portanto, uma das manifestações mais legítimas de um povo, sendo passadas de geração em geração, sofrendo mudanças, mas conservando um núcleo comum, o que faz com que conheçamos várias versões de uma mesma lenda³⁴.

No cap. 51 da obra *Marajó* (2008), ao passar pela fazenda Santa Rita, o cavalo de Ramiro empaca de tal maneira que, mesmo sendo lambado, ele não se mexe, neste momento, Ramiro ouve uma voz que sai da terra:

— Vai embora. Passa.
E o seu cavalo passou como chicoteado.
Ramiro havia de jurar que ouviu a voz, uma história a mais na sua vida e uma chula³⁵. Uma lição para Ormindá, se ela estivesse com ele, para

³⁴ Uma das várias definições de lenda no Dicionário Houaiss: narrativa ou credence a cerca de seres maravilhosos ou encantatórios, de origem humana ou não, existente no imaginário popular, frequentemente explicando fenômenos da natureza (2007, p.1740).

³⁵ WILLI BOLLE (2011, p.64) afirma que “no mais, a principal forma de resistência descrita no

acreditar de uma vez no que acontecia pelos campos. Ramiro apressou o galope (JURANDIR, 2008, p. 429).

Aquela voz misteriosa era uma assombração, uma visagem, uma crendice na qual as pessoas acreditavam, respeitavam e, oralmente, passavam adiante, mantendo, assim, uma aura de sobrenatural nos campos e descampados marajoaras.

Seguindo, Ramiro pensou que o seu galope poderia levá-lo ao lago Guajará, local de residência da novilha branca.

Desejava embrulhar o cavaquinho nos cabelos cacheados da moça branca do lago Guajará, naqueles cachos que caíam pelos ombros dela como se os acariciassem. Queria ao menos trazer por toda a vida no cabo do violino um cacho daqueles cabelos encantados (JURANDIR, 2008, p.429-430).

Ele tentou fazer uma chula (mas não conseguiu) sobre esta lenda que narrava a história de uma novilha branca que vivia encantada no lago Guajará. Esta novilha aparecia nas malhadas, conduzindo um lote de gado brabo e ninguém conseguia domá-la; uma vez a trancaram, no curral dos Anjos, como o boi de quatro chifres, porém, “pela manhã não a encontraram mais” (JURANDIR, 2008, p.430).

Até o Coronel Coutinho, na mocidade, tentou desencantá-la, domesticá-la, mas, ao chegar à beira do lago, seu cavalo cardão e fioso murchou e o sangue do Coronel esmoreceu; Ramiro chega a comparar as duas, a novilha e Ormindá, devido ao temperamento delas. Mesmo sem Ramiro ter feito a chula, o narrador nos mostra como ele pensou que ela ficaria se ele a tivesse composto:

romance são as *chulas* ou canções de protesto do vaqueiro Ramiro”. Segundo Bolle, a chula, para Marcus Leite, baseado nas descrições do viajante inglês Alfred R. Wallace, é um gênero de canção de protesto que se situa na tradição das músicas dos escravos. Wallace aponta que o principal “instrumento [da chula] é uma espécie de viola primitiva, da qual tiram apenas três ou quatro notas, repetindo-as horas a fio [...]. [E que] em cima dessa pobre melodia, improvisam uma letra, geralmente com os acontecimentos daquele dia. Os feitos dos brancos são os temas mais frequentes dessas canções”.

Novilha branca do lago Guajará/ quem é que vai te desencantar? [...] / Novilha branca que andas pelas malhadas,/ pastoreadores, com o lote de gado brabo./ Novilha do lago, ninguém te tranca,/ ninguém te ferra, ninguém te desencanta,/ a tua marca onde está/ e o teu dono quem é?/ (JURANDIR, 2008, p.430).

As barras, grifo nosso, demonstram as possíveis pausas melódicas da música.

A chula de Ramiro terminaria, se ele a tivesse feito, de acordo com a lenda: o vaqueiro ferraria a novilha branca com a sua marca e a mataria, tirando de dentro dela, a moça branca viva, ensangentada da carne do animal. Num jogo de re-significação, Santos Junior (2006, p.69-70) compara Orminda a Io, amante de Zeus, transformada por este em novilha, para tentar escondê-la da fria de Hera, sua esposa. Ramiro compara Orminda  própria novilha branca e a quem ela esconde em seu interior; nessa comparação, lenda e personagem se metamorfoseiam, tornando-se, ambas, um ser híbrido, aumentando, assim, a dimensão de cada uma no universo do imaginário.

B) Maria de Pau e a intervenção na narrativa

Dentre as várias acepções da palavra conto, temos as três de Júlio Cortázar, citadas por Ndia Gotlib (1985; p. 12): 1 – Relato de um acontecimento; 2 - Narração oral ou escrita de um acontecimento falso; 3 – Fbula que se conta às crianças para diverti-las, o conceito de André Jolles (1976, p. 203) para quem o conto é uma narrativa curta, que transmite um conteúdo maravilhoso ou trágico, tendo ao final um sentido moral, o de Benedito Nunes (2009, p.199) que conceitua conto como “trechos novelescos de extensão variável”, além do conceito de Wladimir Propp, mais detalhado, que será exposto a seguir.

Edward Lopes (1997, p.235-236) aponta que Wladimir Propp, no seu livro *Morfologia dos contos maravilhosos* (1984), definiu o conto de magia popular russo de duas maneiras: na primeira, Propp considera o conto “como a narrativa que realiza de modo variável, no nível da manifestação, um mesmo esquema funcional de 31 performances [funções = ações] invariantes no nível imanente; na segunda, Propp define conto “como a narrativa que distribui aquelas 31 funções em sete esferas de ação, cada uma das quais constitui[ndo] o fazer de dada classe de personagens (= actantes)”.

Juntando os dois conceitos, Lopes afirma que Propp define a sua narrativa-tipo (o conto de magia popular russo), ou seja, o conto maravilhoso, como um gênero com 31 funções (ações) que são executadas, desenvolvidas por apenas sete classes de atores (sete esferas de ação): o vilão (ou protagonista), o doador (ou provedor), o auxiliar, a vítima (ou princesa procurada e seu pai), o mandante, o herói e o impostor (ou falso herói), além do aparecimento eventual de certos personagens especiais, necessários para a ligação das partes entre si (informantes, delatores, espiões, caluniadores etc.), [e de] objetos mágicos outros que transmitem informações etc. (um espelho, um tapete voador, uma varinha mágica etc.) (LOPES, 1997, p.236-237).

Lopes (1997, p.228) cita Propp que afirma que:

O que muda [nos contos] são os nomes (e, com eles, os atributos) dos personagens; o que não muda são suas ações e funções. Daí a conclusão de que o conto maravilhoso atribui ações iguais a personagens diferentes. Isto nos permite estudar os contos a partir das funções da personagem (grifo nosso).

Lopes cita que Propp afirmou em seu livro *Morfologia do conto maravilhoso* (1984) que a existência das 31 funções (extraídas dos cem contos que pesquisou) se aplicava somente aos contos de magia populares russos, no entanto, em outros países, “mais e mais evidências foram carregadas para compreender o esquema funcional propiano como um modelo aplicável para todo e qualquer gênero de narrativas” (LOPES, 1997, p.233), desde a descrição das histórias infantis, de magia, ou populares, que são as menos elaboradas, até a descrição de narrativas escritas, não populares, incluindo as literárias, que são as mais bem elaboradas.

É certo que nem todo conto maravilhoso, de magia, de fadas apresenta todas as 31 funções, assim como também é certo que as que aparecerem estarão na mesma ordem, ou seja, em um conto pode faltar uma função ou podem faltar várias, mas as que ele contiver estarão na sequência do esquema funcional invariante das 31 funções propostas e dispostas por Propp e “estes processos ou passagens de uma função para outra são os movimentos do conto; analisar o conto implica determinar também estes seus movimentos” (GOTLIB, 1985, p.21). A esse processo ou passagem de uma função a outra Propp chama de caráter contextual da função, ou seja, nesse movimento, uma função (= ação) se relaciona com outra, concebida “como o ato de personagem definido do ponto de vista de seu significado para o desenvolvimento da fábula (da história), considerada como um todo” (LOPES, 1997, p.229).

Destas acepções a respeito do conto, utilizaremos o conceito de Jolles e, principalmente, o de Propp para algumas narrativas sobre contos de fadas presentes em Marajó e a acepção de Gotlib, de conto como “relato (oral) de um

acontecimento”, e a de Nunes para as outras histórias paralelas, todas contendo um fundo de oralidade.

O folclorista e antropólogo Vicente Salles, no artigo Chão de Dalcídio (1996, p.69) afirma que este conto de fadas, Maria de Pau, assim como as outras versões, Bicho de Palha, Cara de Pau, Pele de Burro, todas brasileiras, são variações do conto Pele de Asno, integrante do livro *Contos da mamãe Gansa*, de 1697, de Charles Perrault, “que teria se inspirado no conto narrado por Gianfrancesco Straparola no volume *Piacevoli Notti* (“Noites divertidas”), publicado entre 1550-53”. Entre estas duas datas, Salles diz que.

O tema reaparece nos contos de fadas, notadamente a partir do *Pentamerone* ou *Cuntu di Cunti* (“Conto de contos”), publicado em 1632 por Gianbatista Basile, narrados em dialeto napolitano (1575-1632). As situações variam, nos contos como nos romances tradicionais, mas o tema do pai incestuoso está presente em todos eles (SALLES, 1996, p.69).

Ramiro, no mesmo capítulo 51 do romance *Marajó*, continuou galopando e, à noitinha, faminto e sonolento, chegou ao primeiro curral de Santa Cruz, onde nhá Diniquinha, enquanto remendava uma tarrafa, começou a narrar o conto de fadas 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”, a qual vivia “fechada num tronco de árvore, de bubuia no mar”; os pescadores e as mulheres, na barraca de nhá Diniquinha, viam-na assim. Um rei achou o tronco e o deu de presente para seu filho; à noite “uma moça de rara beleza aparecia nos bailes do palácio real” sem que ninguém soubesse seu nome e de qual nobreza ou linhagem era a sua procedência. Nos bailes reais, a moça e o príncipe tornam-se par constante, mas à meia-noite ela some. O príncipe, que se apaixonara por ela, descobre que é a Maria de Pau, ela se

desencanta e os dois se casam, havendo “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” (JURANDIR, 2008, p.432).

De acordo com Jolles (1976, p.202), o conto de fadas seria incompreensível sem o elemento maravilhoso: devido ao encantamento, Maria vive presa num tronco de pau, daí seu nome, Maria de Pau; com o desencantamento, pela metade, ela só sai à noite, e depois, com o desencantamento total, quando o príncipe a descobre e ela não precisa mais fugir toda meia-noite, eles se casam. Percebe-se que este conto de fadas nos remete a outro, muito mais conhecido, Cinderela, de Charles Perrault,³⁶ baseado num conto popular italiano A gata borralheira, cuja heroína tem que sair das festas antes da meia-noite para não ser descoberta pelo príncipe e por todos, deixando na saída um sapatinho de cristal.

Muitos contos de fadas que terminam em casamento têm esta derradeira frase “Eles foram felizes para sempre”, em que a forma verbal “foram” do verbo ser, faz a ligação, a ponte entre o sujeito “eles” e o adjetivo, predicativo do sujeito, “felizes”. Ainda que o conto Maria de Pau, contado por nhá Diniquinha, não tenha terminado desta maneira, percebe-se sua presença, o que demonstra ao mesmo tempo a eternidade e a finitude desse estado, pois “para sempre” não tem fim, ou o fim é o próprio sempre.

³⁶ O escritor francês Charles Perrault (1628-1703), escreveu em 1697 *Histoires ou contes du temps passés, avec des moralités*, com o subtítulo *Contes de ma mère l'Oye*. Em português ficou com o título de *Histórias ou contos do tempo passado com moralidades*, com o subtítulo *Contos da mamãe Gansa*, contendo, além do conto Cinderela, Chapeuzinho vermelho, A bela, O pequeno polegar, O gato de botas, As fadas, Barba azul, entre outros. ([Http://pt. Wikipédia.org/wiki/Charles_perrault](http://pt.wikipedia.org/wiki/Charles_perrault)).

Vejam agora, só para uma breve constatação, quantas e quais funções a estrutura do conto Maria de Pau narrado por nhá Diniquinha comporta, de acordo com as 31 funções descritas por Propp, utilizando a nomenclatura de Edward Lopes (1997).

No número 0 (zero), temos o Prólogo ou Situação inicial - (que é a apresentação do herói e/ou da vítima no tempo e no espaço): neste conto, é a apresentação da vítima que vai se transformar na heroína, ou seja, Maria de Pau que está/mora/vive fechada num tronco de árvore e que se encontra na superfície do mar. O número 1 – Afastamento - (um dos membros da família se afasta de casa): o rei se afasta de seu palácio, vai pescar no mar, acha um tronco de árvore e dá de presente a seu filho, o príncipe, que o guarda em seu aposento.

O número 2 - Regra ou Interdição - (proíbe-se que alguém faça alguma coisa ou se ordena a esse alguém que faça): a linda moça, que mora no tronco, é proibida de sair dele. O número 3 – Transgressão - (a regra é violada): à noite, nos bailes reais, uma moça de rara beleza aparece, dança com o príncipe (que se apaixona por ela) até meia-noite e some, sem que se saiba quem ela é ou de que família nobre procede. Ressalte-se que só nos dias de baile, à noite, ela sai do tronco, é uma meia transgressão, mas é.

O número 4 – Interrogação - (introdução do futuro vilão, tentando obter informações): neste conto, o vilão (ser ou coisa que colocou a moça viva dentro do tronco de árvore) não aparece; a interrogação surge do fato de o rei, o filho e demais pessoas da corte indagarem quem era aquela bela moça. O número 5 – Informação

- (alguém fornece a informação pedida): esta função está ausente deste conto, pois esta informação (quem era aquela moça) ninguém sabe dar.

O número 10 – Empresa reparadora ou Investidura do herói - (O futuro herói aceita reparar o dano causado pelo vilão e é investido da condição de agente reparador, sujeito delegado): o príncipe, uma noite, descobre de onde vem Maria do Pau: do tronco de árvore que ficava em seu aposento; o príncipe reparou o dano e ela se desencantou totalmente. O número 30 – Punição - (O vilão recebe uma sanção negativa): por não se saber o vilão (ser ou coisa) que colocou Maria de Pau dentro do tronco, não há punição. No número 31 – Recompensa ou Casamento - (o herói recebe uma recompensa): o príncipe se casa com Maria de Pau e há uma grande festa no reino que até hoje continua.

Percebe-se que, das 31 funções invariantes coligidas por Propp, este conto contém seis e que o movimento de passagem de uma função (ação) para outra ocorre de forma harmônica e linear, logicamente, na mesma sequência de encadeamento encontrada pelo estudioso russo.

Analisando-se este conto do ponto da inserção dele no enredo de Marajó, percebe-se que o narrador nos remete a essa atmosfera: noite em Santa Cruz, um fiapo de lua e mulheres tecendo ou remendando tarrafas “à luz das lamparinas fumarentas”, construindo todo um clima tão apropriado a esse tipo de narrativa que até “as mulheres (circundantes) ouviam como se vissem Maria de Pau dançando com o príncipe e os convidados comendo: Quanta comida, não, nhá Diniquinha?” (JURANDIR, 2008, p.432).

O que é mais interessante é isto: o conto de fadas, com rei, príncipe, palácio, encantamento, desencantamento, futura princesa, muita comida, é narrado no universo marajoara, mostrando o contraste entre a ficção do conto e a realidade apresentada dentro da obra ficcional, onde vivem pescadores, vaqueiros, tecelãos e tecelãs, nas suas lidas que começam e recomeçam de madrugada e vão até à noite todos os dias, com pouca comida e miséria.

As mulheres e homens ao redor de nhá Diniquinha se veem transportados para este universo paralelo, realidade alternativa ou virtual, onde estes árduos trabalhos e males da sociedade parecem se anular, desaparecer, pelo menos momentaneamente, durante o tempo em que a história está sendo contada e até alguns instantes depois.

Pode parecer pouca coisa, no entanto, nestes momentos eles esquecem o que fazem e o que são, seres humildes, humilhados e subordinados a uma ordem social que os esmaga enquanto tal. As pessoas presentes à barraca de nhá Diniquinha, nessa noite, se veem fazendo parte da grande festa de casamento de Maria de Pau e do príncipe, transportadas que são para essa realidade estranha, irreal, mas cativante, pois parecem não apenas sonhar com ela, mas vê-la, vivê-la e senti-la em todos os sentidos, e tão nítidas e sensíveis eram essas sensações que eles (os pescadores e as mulheres) viam o tronco, com Maria de Pau de bubuia no mar.

Willi Bolle, ao comparar Ramiro com nhá Diniquinha, diz que:

Com suas canções de protesto, Ramiro faz questão de distanciar-se de ficções folclóricas inócuas (histórias feéricas) como a história de Maria de Pau e do príncipe, narrada pela cabocla nhá Diniquinha como uma espécie de consolo para os pescadores (BOLLE, 2011, p.64-65).

Com relação ao primeiro elemento da comparação, a atitude de Ramiro, ao criar e cantar suas chulas, é um ato consciente, de enfrentamento e de resistência à sua maneira ao sistema opressor em que vivem, no entanto, naqueles momentos da contação da história, a idéia de uma imersão mais funda nesse mundo imaginário prossegue, ainda mais quando ele, consciente de seu papel naquela sociedade, pensa no que Ormindia diria se estivesse naquele momento, ali: “Dancei tanto que criei calo no pé e comi tanto que minha barriga espocou e nhá Diniquinha costurou. Ofendia?”, pois Ramiro via “Ormindia dentro do oco do pau boiando na baía de Marajó” (o conto, literalmente, transportado para o cenário amazônico), conversava com ela, via a saída dela do tronco e, em seguida, os dois iam para o reino dele; mesmo que depois o narrador diga “Ramiro riu das suas bobagens”. (JURANDIR, 2008, p.432-433); nesses momentos, ele também pensa e se imagina em uma outra realidade (mesmo fantasiosa, claro,) para ele e para Ormindia.

Quanto ao segundo elemento da comparação, nhá Diniquinha, percebe-se que o conto contado por ela não funciona apenas como um consolo, um entretenimento, dentro do contexto da obra *Marajó*, mas, sobretudo, como mais um alerta, e, ao mesmo tempo, um chamado de atenção para aquele segmento social, que é a base mais pesada da pirâmide, entretanto, sem peso decisório algum.

Por isso, esta parece ser uma situação meio descabida, pois essa história de encantamento, contada por uma cabocla velha não para crianças, mas para pessoas adultas, no meio de seus afazeres diários, mais especificamente, noturnos, mostra a um só tempo a ironia, a sagacidade e a visão crítica, dissimulada, mas contundente,

do narrador, ao realizar os contrastes entre as duas realidades (ambiente da corte X ambiente campesino/rural; muita comida X pouca comida, miséria; liberdade X repressão), transformando, portanto, um simples conto de fadas numa denúncia quase poética dessa faixa da sociedade marajoara tão igual em sua desigualdade.

O conto funciona tanto como uma chamada de atenção que, pouquíssimo tempo depois, Ramiro, ao sair daquela feitoria, soube por Raimundinho que Manuel Raimundo havia dado ordem de fechar o rio Abaí “mand[ando] armar dois vigias na boca e no meio do rio contra quem se atreve[sse] a pescar” (JURANDIR, 2008, p.433). O mesmo rio Abaí em que Ramiro nasceu, se criou e onde moram parentes seus, fechado por ordem do Dr. Manuel Coutinho Filho, o novo dono daquelas terras.

À incorporação deste conto ao enredo da narrativa de *Marajó*, Furtado (2003, p.133) chama de elaboração estética, pois o conto não foi simplesmente contado em uma hora qualquer, para um público qualquer, mas narrado em hora e local específicos e para uma plateia no mínimo inusitada, passando, a partir disso, a fazer parte inseparável do enredo.

Através do imaginário o escritor faz uma crítica social sobre essa sociedade, sobre a qual pairam a subserviência, a opressão e o descaso das autoridades, em relação às classes baixas, refletindo em muitas passagens, como essa, as suas idéias de homem politizado e atuante.

C) Gervásio é o boi-bumbá ferrado.

Um episódio, uma das várias histórias paralelas que Dalcídio Jurandir insere e que se entrecruzam com a trajetória dos personagens principais ao longo do romance, que pode ser considerado um conto, é o do desafortunado vaqueiro Gervásio, uma vítima marcada para toda a vida, cuja história demonstra no corpo os desmandos e prepotência do Coronel Coutinho.

Ramiro conta a Ormindá que Gervásio já havia sido despedido da fazenda Alegre por desconfiarem dele e neste momento, como se lê no cap. 32, o referido vaqueiro roubara e matara do coronel a sua vaca de estimação, Miranda, para satisfazer o desejo da mulher de seu amigo Honório que se encontrava grávida e desejava comer carne de gado. Coutinho gostava tanto de Miranda que:

Os vaqueiros diziam que a estimação do Coronel pela novilha era como por uma mulher. [...] 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 (JURANDIR, 2008, p.318).

Gervásio fazia “uma peiação de mamotes no curral”; o Coronel Coutinho mandou prendê-lo (ele “estava com o rosto fundo, cabeludo, o peito aberto, suado e cansado do serviço”), levou-o “para uma ilha de mato no campo”, marcou-o no lombo com ferro em brasa e gritou: “Todo mundo vai saber que foste ferrado com a minha marca, seu ladrão. Miranda está vingada. Castigo de ladrão é ferro em brasa” (JURANDIR, 2008, p.318), para servir de exemplo contra quem quisesse repetir o feito.

A história paralela de Gervásio se funde e se confunde com o folguedo ou dança dramática³⁷ do Boi-bumbá, já que nesta tradição folclórica um boi que “foi comprado para a festa de aniversário da esposa do fazendeiro”, foi morto por pai Francisco ou pai Chico, para satisfazer sua mulher Catirina, grávida, que desejava comer língua ou coração de boi. Pai Francisco matou o primeiro que encontrou que era o da aniversariante. “Só que, antes que mãe Catirina [tivesse o seu desejo realizado], apareceu o dono do boi falando que ele era de estimação e desejava o seu boi vivo” (MEDEIROS,1985, p.47),

Um pajé foi chamado para ressuscitar o boi, o qual logo pediu cachaça, defumação e tabaco; sentou-se num banco, acendeu um cigarro e iniciou os trabalhos. “Começaram a chegar os encantados, tendo no ombro uma espada vermelha, na mão um maracá e três penas de arara” (Medeiros,1985, p.47); isto nos lembra, muito, a “pajé” nhá Leonardina, madrinha de Ormindá. Quando o boi é ressuscitado, todos cantam e dançam e ele faz investidas contra quem não é de sua simpatia.

No romance, Gervásio rouba e mata por compaixão da mulher de seu amigo Honório e o boi de estimação da dança é a vaca Miranda na narrativa. Dalcídio Jurandir não nos contou apenas a história do boi-bumbá, o que seria de se esperar, mas, misturando a realidade da manifestação desse folclore amazônico³⁸, o auto do

³⁷ Dança Dramática- 1- Designação genérica de conjunto de danças com tema tradicional. 1.1- Qualquer dança coreografada que tenha ação dramática, bailado popular de enredo ou tema religioso ou profano; folguedo, auto (Dicionário Houaiss de língua portuguesa, Ed. Objetiva, 2ª reimpressão com alterações, Rio de Janeiro, 2007). Esta dança tem sua origem no nordeste, onde é mais conhecida com o nome de bumba-meu-boi.

³⁸ O professor Osmar Barbosa (s/d, p. 8) afirma que os apólogos, as superstições, os costumes e as lendas fazem parte da cultura de todos os países do mundo e que tudo isto unido à tradição popular, “faz parte da alma e da essência de um povo, princípio de suas aspirações, base de sua literatura” e cita João Ribeiro, para quem o folclore, com todos os elementos e os aspectos que o constituem, “é fruto de uma psicologia dos povos, dos sentimentos e das idéias comuns deles, do seu inconsciente,

boi-bumbá, com a realidade da vida do vaqueiro marajoara, transformou-a em parte do enredo, em matéria viva de sua narrativa.

Gervásio é o próprio boi, no entanto, este, na tradição cultural, volta à vida tão são quanto antes, enquanto o pobre vaqueiro deixou de ser só mais um trabalhador do coronel e passou a ser um animal a mais, marcado literalmente. Este ato insano do coronel, ferrar, ele mesmo, o eventual ladrão Gervásio, é a suspensão de toda a civilização, ou seja, é a suspensão do mais leve grau de toda e qualquer civilidade que deve haver entre seres humanos.

Note-se que, no Capítulo II, fizemos um comentário a respeito de três artigos do jornalista Dalcídio Jurandir que tratam desse tema: a história do criador de bois-bumbás Raimundo Bicudo, a descrição e atuação dos personagens pai Francisco e mãe Catirina e a desilusão do jornalista por ver a diminuição da importância dessa manifestação cultural na nossa região. No momento da enunciação na narrativa desse episódio, o escritor incorpora os temas desses artigos à trama do romance mostrando literariamente, ao mesmo tempo, a permanência e provável desaparecimento da tradição do boi-bumbá na figura de Gervásio.

Como num conto de fadas trágico, ou anticonto, de acordo com Jolles (1976, p. 201), em que a forma da disposição mental deste tipo de conto se produz em dois efeitos, o proposto e o abolido, neste só um aparece, o proposto (ferrar o vaqueiro), que se realiza, já que Gervásio viverá assim, com a marca indelével do coronel Coutinho, no seu lombo, para o resto de sua vida.

Na narrativa de *Marajó*, esta história aconteceu há um bom tempo, pois Ramiro conta que conheceu Gervásio, já velho, e que ele “não tinha jeito de ladrão, ficou foi com pena da mulher de Honório que desejava” (JURANDIR, 2008, p.319) e soube que o filho dessa mulher nasceu, foi mordido por uma cobra surucucu e ficou aleijado.

Ao contar este caso para Orminda, Ramiro finaliza, com plena consciência da situação:

Pra você vê 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 de fazendeiros se fazem doutores à custa de gado alheio. De noite para o dia os pequenos fazendeiros, como o Guarin, perdiam todo o seu gado. Ferro em brasa é só para pobres como nós (JURANDIR, 2008, p.319).

A história de Guarin nos conta “que [ele] havia sido pequeno fazendeiro” (JURANDIR, 2008, p.284), perdeu suas terras e gado para o coronel Coutinho, passou a roubar gado de raça deste (daí seu epíteto: ladrão de raça), e agora, depois de ter cumprido sua pena, “vivia na beira do lago, preguiçando, sem pescar, vivendo de consertar tarrafas, fazer um relho” (JURANDIR, 2008, p.284). Numa conversa com Missunga, o comerciante Sinhuca Arregalado diz:

Não soltaram o Guarin? Está velho, mas ali há um ladrão de raça, meu amigo. Justiça nesta terra é muito mansa. Seu pai não tem conta do que padece. Os patifes matam reses, porcos, flecham tudo, uns índios. Voltam a ser índios, como diz bem seu pai (JURANDIR, 2008, p.281).

A revolta surda de Ramiro, mas não muda, contra o coronel, a pedido de Orminda, vira uma nova chula, poucos dias depois cantada por lavadeiras,

pescadores e vaqueiros, o que faz com que Manuel Raimundo, o administrador, capataz do Coronel, o expulse das fazendas por:

Medo da língua e da música de Ramiro, seus instrumentos que lhe davam aquela liberdade, aquela cadência, aquela franqueza que os brancos temiam. As chulas de Ramiro falavam dos vaqueiros, visagens e, podres dos brancos, davam vida (JURANDIR, 2008, p.319).

A notícia dessa expulsão correu mundo: só Ramiro sabia dar aquela animação às festas, não haveria mais quadrilha marcada com rigor, “nas fazendas dos Coutinhos, as festas ficariam mortas, adeus chulas e toadas do mestre Ramiro. [...] Os vaqueiros se despediam dele silenciosamente...” (JURANDIR, 2008, p.319-320).

Garcia & Ferreira (2005, p.52) afirmam que “o engajamento [de Dalcídio Jurandir] está presente não apenas no discurso” e nas chulas de Ramiro, o seu compromisso é também com o homem desfavorecido e com a luta contra a opressão. Através de suas chulas irreverentes, satíricas e realistas, cantadas também pelos outros habitantes daquela região, Ramiro se faz perceber pelos donos do poder e, por causa disso, é temido e punido.

D) Nhá Leonardina e os poderes sobrenaturais

As raízes da feitiçaria, do xamanismo estão presas ao período paleolítico superior, há 40.000 anos, época em que os homens primitivos começaram a deixar registrados nas paredes das cavernas os seus primeiros contatos com o mundo sobrenatural, com a transcendência e com a imortalidade, quando estes hominídeos passaram a desenvolver melhor a linguagem articulada, a vida em sociedade, as

vênus paleolíticas³⁹ e a pintura rupestre nas cavernas, como a que aparece em Trois Frères, nos Pirineus Franceses: um xamã, feiticeiro, vestido com roupas cerimoniais. Nicolau Sevcenko (1988) afirma que os xamãs não são obrigados a produzir artes visuais, mas todos devem cantar, dançar e contar histórias das origens do seu povo, dos mitos, e através da narrativa

o mito se torna rito e a cerimônia, uma suspensão do tempo, evasão do espaço e libertação dos frágeis limites do corpo mortal e carente. O fragmentário se torna uno, o efêmero, eterno e o contingencial, revelação (SEVCENKO, 1988, p.126).

No início da sessão, o feiticeiro, o xamã entoa cânticos e dança, chamando a entidade para que se incorpore nele; quando isto efetivamente acontece, o feiticeiro deixa de ser aquela pessoa consciente, passando a ser o meio, ou veículo, através do qual essa entidade (boa ou má) se manifesta, se materializa. O ritmo repetitivo dos tambores e outros instrumentos musicais aumentam e auxiliam muito na incorporação do feiticeiro e de outros membros da sessão. Sevcenko diz que o feiticeiro, tanto como pessoa quanto como o possuidor de poderes sobrenaturais, “depende da herança cultural da comunidade para ser reconhecido, mas a comunidade precisa dele para se reconhecer” (SEVCENKO, 1988, p.130).

De acordo com O’Connell e Ayrei (2010, p. 36), xamã vem da palavra saman, do povo Tungus, da Sibéria, e significa “aquele que sabe” e, na definição do Dicionário Aurélio (1986, p.1795), significa esconjurador, exorcista. Os xamãs

³⁹ As Vênus paleolíticas são estatuetas encontradas da Europa oriental até a Sibéria, feitas de vários materiais: esteatite, calcita, calcário, ossos, marfim, em argila (depois aquecidas), tendo seios, quadril, abdômen, coxas e órgãos sexuais avantajados, exagerados. Uma das estatuetas mais famosas é a Vênus de Willendorf, encontrada em 1908, num depósito em Loess, no vale do Danúbio, na Áustria ([HTTP://pt.wikipedia.org/wiki/vênuspaleolítica](http://pt.wikipedia.org/wiki/vênuspaleolítica)).

podem herdar suas tarefas, ou seja, seus dons, através dos sonhos, serem chamados pelo divino ou forças sobrenaturais. Mas, o mais comum são eles terem uma vocação espontânea para a qual são chamados ou escolhidos pela natureza. Os dois estudiosos, O'Connell & Ayrei, dizem que os xamanistas, enquanto estão em transe, visitam o céu ou o submundo, para encontrar seus ancestrais e comungar com os espíritos da natureza.

É essa cultura xamanística, de pajelança, de feitiçaria que Dalcídio Jurandir nos mostra no romance *Marajó* com a personagem Nhá Leonardina, que, auxiliada pelos caruanas, espíritos que a ajudam a ser respeitada e temida na região, fazem dela uma figura de destaque na narrativa.

A história de Nhá Leonardina, chamada pelo narrador ora de pajé ora de feiticeira, nos remete a uma convivência real, dentro da obra, entre a mulher e a lenda do boto, uma vez que “quem primeiro fez vivença com ela foi o boto” (JURANDIR, 2008, p.295).⁴⁰.

Orminda, chegada há pouco à barraca de sua madrinha Leonardina, fica sabendo através de um vaqueiro que ela,

Nhá Leonardina amarrou o casco na aninga perto do Moirim e esperou pororoca estourar nas pedras. Em vez de pororoca veio o boto que soprava para a lua minguante. Madrinha Leonardina fez vivença com o bicho debaixo das pedras onde nasce a pororoca. Daí o poder que ela tem. Ela foi esposarana do bicho um verão inteiro. (JURANDIR, 2008, p.295-296).

Os que comiam peixe em redor do fogo, do lado de fora da sessão de xamanismo, contaram várias façanhas da feiticeira para Orminda:

⁴⁰ Leia a nota 32 que trata dessa lenda.

Madrinha Leonardina, mulher de acabar festas nas fazendas, usava faca americana, dava em homem. O corpo era cheio de tanta curva quanta curva tem o rio Arari. Um dos vaqueiros acrescentou que aqueles campos conheceram a marca, a forma do corpo de Leonardina, ela não escolhia lugar para servir ao homem (JURANDIR, 2008, p.296).

Neste relato da vida de nhá Leonardina estão contidas duas características de Ormindá: a beleza do corpo, cheio de curvas, e o fato de ela se entregar a vários homens. Note-se que, quando da perda dos seus poderes de feiticeira, Leonardina, entre a alucinação e a demência, se pergunta:” Onde perdi meu corpo bonito, mais bonito que o de Ormindá?” (JURANDIR, 2008, p.335).

Ormindá foi procurar Leonardina para ser tratada e ter o corpo fechado contra os males do mundo que ela, sem saber e sem querer, causava para si mesma e para os seus. Nessa sessão, o xamã.

Leonardina abriu o baú, apanhou o rabo de ararauara e espanou o corpo de Ormindá. Acendeu o taquari, soprou a fumaça nos claros seios da mulher, aos poucos a envolveu toda no fumo. Ormindá tossiu, balançou a cabeça, meio sufocada, sacudiu os cabelos, os braços cruzaram-se sobre o ventre na sombra, os seios boiavam oleosos e puros. Compreendeu que aquilo devia ser assim mesmo, o caruana lhe fechava o corpo contra a desgraça. O fumo a sufocava. A pajé abanou-a com o rabo de ararauara (JURANDIR, 2008, p.290).

No entanto, ao final dessa sessão, “a pajé” Leonardina,⁴¹ não vendo sossego no corpo de sua afilhada e vendo que não havia jeito para ela, lhe disse:

Mea filha, tu não veio pro mundo pra ser de um só homem. Não vejo sossego no teu corpo. É uma pena, te juro. [...] Pois bem, te atira, te assanha por estes campos, mea filha. [...] tu vai fazer danação por estas beirada é o que sei (JURANDIR, 2008, p.291).

⁴¹ Dalcídio Jurandir, fazendo uso da linguagem oral, coloquial da região, utiliza o substantivo masculino pajé como substantivo feminino ao se referir à nhá Leonardina; em outros contextos, utiliza o mesmo termo na sua acepção masculina, como no exemplo “As parteiras, o tabelião e o pajé não esqueciam a história dos lacraus” (JURANDIR, 2008, p.128).

Antes deste episódio, quando Ormindá regressou de Paricatuba, sabendo que era médium, e disse para o tabelião Lafaiete que queria viver com ele, a mãe dela, nhá Felismina, em pensamento, indignada, lhe diz preconizou algo bem parecido.

No trecho a seguir, o narrador nos descreve com exatidão a incorporação do xamã Leonardina pelos espíritos caruanas:

Noutra noite, Ormindá via a feiticeira na sua função. Tremia o maracá espanado com rabo de ararauara. Nua, com a cinta no corpo ligeiro e batido, fumava o taquari sagrado e lançava o rolo de fumaça sobre os assistentes. Vinha a cachaça para acordar a vidência [...] O maracá chocalhava estranho como cobra cascavel [...] Madrinha Leonardina dançava e cantava, evocando os caruanas, a alma do fundo d'água que esconde no lago os bois encantados e as vacas rainhas do pastoreio:

	Pretinho bunitinho
Dinlindandan	
	Anda na beira da praia
Dinlindandan	
	O meu arco é bunitinho
Dinlindandan	
	Minha flecha é bunitinha
Dinlindandan	

A feiticeira [...] ofegava numa espécie de delírio, os olhos cerrados, a boca retorcida, como uma parturiente no transe. A ave, a pessoa atuada pelo caruana, cantou numa voz fanhosa. Ormindá, com arrepios, olhou em torno os rostos dos assistentes mergulhados na sombra densa de fumo.

	Caripirá mureureua
Atin-nan	
	qui nu má andu vundo
Atin-nanan	
	meio morto meio vivo
Atin-nan	
	Minha arma por ti penando
Atin-nan	

A pajé enrolou-se toda no fumação que traz a misteriosa força do fundo. Era o mundo do caruana onde estariam os vaqueiros e pescadores afogados, apanhados pelos sucúrijus e jacarés, as meninas desaparecidas, as mulheres que pariram filhos de bichos, a explicação da feiticeira. O mundo das tribos mortas onde, nas igaçabas, os velhos pajés se encantaram.

A noite desdobra o silêncio em que a voz de Leonardina caminhou para os longes, uma voz de criança e de louca [...].

Madrinha Leonardina ia acabar o serviço (JURANDIR, 2008, p.292-294).

Notem-se três aspectos nesta detalhada e longa descrição: a entrada no transe, a evolução e saída dele do xamã, auxiliado pelos cantos e os sons repetitivos do maracá, que fazem com que a feiticeira atinja o êxtase; a autoridade que emana dela nessa função, nessa noite, em sua tranquila barraca à beira do rio; e o terceiro é a posição gráfica das duas músicas, em que o lado direito corresponde ao canto do pajé e o esquerdo, à resposta do coro dos assistentes.

A presença de uma feiticeira ou pajé, Leonardina, naquela comunidade, não causava espanto algum, nem mesmo o fato de ela ter tido um relacionamento com um boto, do qual recebera seus poderes espirituais, sobrenaturais. As pessoas presentes naquela ocasião e em outras em outros lugares acreditavam piamente nessa comunhão carnal entre estes dois seres de gêneros e espécies diferentes e tão diversos.

Assim, a conhecida lenda amazônica do boto, incorporada ao social da narrativa, passa a ter força real entre os habitantes daquelas paragens já que eles procuram a “ave”⁴² Leonardina para que ela resolva seus males, lhes traga saúde e proteção, como é o caso do coronel Coutinho que dava a ela a incumbência de proteger seu gado ao benzê-lo, “defuma [ndo] as marcas da propriedade, os malhos da castração, cordas, selas, relhos, porteiras” (JURANDIR, 2008, p.292) e pedia a ela que lhe aumentasse os rebanhos, a saúde e a riqueza, e, não “escond[endo] o

⁴² A pessoa atuada pelo caruana (JURANDIR, 2008, p.293), “duende evocado geralmente pelos pajés para curarem certas doenças, ou é simplesmente um protetor” (ASSIS, 1992, p.51).

seu temor diante da fama de sua amiga, lhe trazia presentes da cidade, carne da gorda, rede de varanda rendada, cachimbo novo, palha para a barraca” (JURANDIR, 2008, p.292).

Os poderes de nhá Leonardina tanto podiam servir para fazer o bem como para fazer o mal. O Major Milico havia prometido que a amarraria nos chifres dum garrote brabo e ela, para provar que tinha força junto aos espíritos, fez matar todo o gado dele num atoleiro.

Note-se que na segunda vez em que Nhá Leonardina aparece, nas páginas 335-336, Jurandir descreve a perda de seus poderes de feiticeira: à noite, quando Orminda a encontra (ela está na beira do lago desde o dia claro), ela está sentada no chão e brinca, feito criança, com bruxas imaginárias, e o caruana que ela invoca, cantando baixinho “Atin-nan-nan / Dinlindandan”, misturando o refrão das músicas, não se manifesta porque aquelas palavras perderam a significação de invocação que tinham antes. Os espíritos, quando percebem que o invólucro, o hospedeiro, o corpo não lhes comporta mais, não lhes responde aos chamados, não têm mais função nenhuma para eles, o abandonam e vão em busca de um novo corpo onde possam habitar, em quem possam incorporar.

O caruana, “a alma do fundo d’água que esconde no lago os bois encantados e as vacas rainhas do pastoreio”, está deixando de atuar naquele corpo já sem força para recebê-lo; e a junção das indagações das vozes do narrador e de Leonardina completa o trágico quadro de desmistificação que se opera na vida da velha feiticeira/pajé:

Aquelas palavras, queixa ou súplica, onde o poder das palavras? Quem cortou a língua de feiticeira que os donos do mundo temiam? [...] Para onde o fumo que enche as almas, acompanha os destinos, embalsama os feitiços, ronda em torno das sessões da meia-noite, puxa dos poços e dos lagos as vozes da vidência? Onde estás, Cavalo Marinho? Onde perdi meu corpo bonito, mais bonito que o de Orminda? Por que dei meu corpo para a pororoca, por que perdi, bichos do fundo, a minha força de enfeitiçar e de fechar os corpos contra o alheio enfeitiçamento? (JURANDIR, 2008, p.335-336).

Para Willi Bolle (2011, p.66), há pelo menos três tipos de consolos para os oprimidos na trama de Marajó: a cachaça, as histórias feéricas (como Maria de Pau) e a consulta a pajés e feiticeiros (magia, xamanismo), sendo que neste terceiro tipo os poderosos são até mais beneficiados do que os pobres, como é o caso do coronel Coutinho; Bolle justifica que, “com essa desconstrução [a perda dos poderes de Leonardina, já que antes ela era temida por todos], o romancista desmonta também os consolos dos que se apoiam na magia e na feitiçaria”.

E) Helena, a cega que fez Missunga ver.

Para fazermos a relação da história paralela de Helena com o desenrolar da trajetória de Missunga, recorreremos a alguns conceitos de Jacques Derrida, de Roland Barthes e de Julia Kristeva.

Para Derrida (2004, p.8), a obra literária, a escritura literária, como um jogo, transporta “consigo todos os significados”, já que “o advento da escritura é o advento do [próprio] jogo”. Santos Júnior (2006, p.47), ao tratar de Ermelinda, amante do Coronel Coutinho, diz que “a sua raiz - ERME - [como palavra-jogo] tem uma aproximação sonora com H-ERME-S, o “Guardião dos caminhos” na mitologia grega e que “essa possibilidade de “jogar” com o nome das personagens a partir do

que Derrida (2004, p.113) chama de “cadeia de diferenças” é totalmente viável, já que segundo ele:

“O nome, em singular o nome próprio, está sempre preso numa cadeia ou num sistema de diferenças. Somente se torna denominação na medida em que se pode inscrev[ê-lo] numa figuração. O próprio do nome não escapa ao espaçamento, quer seja ligado por sua origem a representações de coisas no espaço ou permaneça preso num sistema de diferenças fônicas ou de classificação social” (SANTOS JUNIOR, 2006, p.47).

Barthes (2004, p.29) tem um pensamento parecido, pois para ele, ao se ler um texto, deve-se reconhecer que dessa leitura não existe uma verdade objetiva ou subjetiva e sim “apenas uma verdade lúdica”, não se entendendo esse jogo “como uma distração, mas como um trabalho [...] ao apelo dos signos do texto, de todas as linguagens que o atravessam e que formam como o que a profundidade das frases”. Para Kristeva (1974, p.64), que fundamenta seu estudo em Bakhtin, “todo texto é absorção e transformação de outro texto” e que “em lugar da noção de intersubjetividade, instala-se a de intertextualidade”, ou seja, um texto dialoga com outro ou outros em termos de diferenças e similitudes.

Esta intertextualidade, esta escritura-jogo, mais especificamente, palavra-jogo, envolvendo acrósticos e anagramas, dentro da obra Marajó, nos permite fazer algumas relações e comparações num jogo interpretativo de similitudes e diferenças, com várias possibilidades.

No tocante ao mito, objeto de estudo deste tópico, Pierre Grimal (1982, p.9) justifica que o caráter mais marcante do mito grego é a sua integração em todas as atividades do espírito humano, pois ele se insinua por toda a parte, não conhecendo fronteira, sendo tão essencial para o pensamento de um grego quanto o ar ou o sol

lhes são para a sua própria vida, entendendo que o mito evoluiu de acordo com as condições históricas e étnicas, não sendo, portanto, uma realidade independente, mas intimamente relacionada ao cotidiano dos gregos.

Para Grimal (1982, p.21-22), a guerra de Troia é a história, a novela de uma longa aventura, de episódios complexos e com diferentes personagens, sendo que o poema homérico *Ilíada* "desenvolve apenas uma pequena parte dessa aventura, precisamente a que se centra em torno da cólera de Aquiles", sendo o restante lembrado apenas de forma alusiva.

É dentro do contexto da guerra de Troia que faremos uso da figura de Helena.

De acordo com Brandão (2000, p.162-163), Helena nasceu de um ovo, fruto da união dos imortais Zeus, transformado em cisne, e Nêmesis, transformada em gansa, tendo como pais humanos: Leda e Tíndaro (BRANDÃO, 2000, p.499).⁴³

A ida de Helena para Troia, segundo os mitógrafos, tem várias versões, dentre elas, a de que ela foi espontaneamente porque se apaixonara por Páris, que foi levada à força e a que mostra que a deusa Afrodite metamorfoseou Páris em Menelau (esposo dela), para que ele conseguisse raptá-la; por causa dessa ida de Helena, haverá a Guerra de Troia, entre gregos e troianos, que durará dez anos, cantada pelo poeta grego Homero no poema épico *Ilíada*.

⁴³ Brandão (2000, v. II, p.162-163) conta que Zeus se apaixona pela deusa Nêmesis (filha de Nix, a Noite), que é simultaneamente, uma abstração, ou seja, síntese do espírito helênico, e uma divindade, simbolizando a justiça distributiva, ao restabelecer o equilíbrio da "justiça primitiva dos deuses contra aqueles que teimam em ultrapassar o métron, a medida de cada um, com o descomedimento", isto é, com o excesso, a insolência e a injustiça praticada. Numa das versões desse mito, Brandão (2004, v. I, p.499) diz que, segundo o início dos Cantos Círios, Zeus persegue Nêmesis pelos céus, mares e terras, assumindo esta as mais diferentes formas para despistá-lo; já cansada, assume a forma de gansa. Zeus a descobre e, transmutado em cisne, se une a ela. "Por força dessa conjunção sagrada, Nêmesis pôs um ovo, que, encontrado por um pastor, foi entregue a Leda, [esposa de Tíndaro], que o guardou num cesto e no devido tempo nasceu Helena".

Brandão (2000, p.499-505) cita vários epítetos que Helena tem: a princesa espartana, a rainha espartana, a mais bela das mulheres, a mulher mais bela do mundo, a vítima da deusa do amor (Afrodite, que a teria feito se apaixonar por Páris), exemplo de todas as virtudes domésticas (depois de sua volta a Esparta), lindíssima espartana, adúltera consumada (pelos aqueus).

Na *Ilíada*, durante o tempo de duração da Guerra, a rainha de Esparta viveu realmente em Troia, casada com Páris e, depois da morte deste, com Deífobo, seu irmão; no final da narrativa épica, com a destruição dos troianos através do ardil do cavalo cheio de guerreiros gregos, seu esposo Menelau e ela voltaram para Esparta. Nessas várias versões do mito, de acordo com mitógrafos e poetas gregos e latinos, Helena, entre maridos e amantes, teria tido cinco, e nove filhos: “com Menelau [seu esposo realmente], tivera Hermíona e Nicóstrato; com Teseu, Ifigênia; com Alexandre ou Páris dera à luz Helena, Búnico, Córito, Ágano, Ideu; e finalmente com Aquiles deu ao mundo o herói Eufórion” (BRANDÃO, 2000, p.505); com Deífobo, irmão de Páris, ela não teve nenhum filho.

No romance *Marajó*, quando voltava pela praça, numa radiosa manhã, Missunga viu o único palacete da vila, abandonado, onde morou Helena que tocava piano e onde ele a conheceu. Ele “sempre a considerou uma amiga, nada mais do que amiga”, com “as pestanas longas, tocando vagarosamente valsas com lânguida monotonia”, mas ela, “talvez porque inutilmente o amasse” e por não ser correspondida por ele, “foi que aceitou desesperada aquele casamento com o Dr. Milton, um homem esverdinhado e com o olhar duro”. Este doutor, em Belém, num acesso de ciúme, “cortou-lhe a face, a navalha, furou-lhe os olhos” (JURANDIR, 2008, p.265-266) e, ao vê-la sangrando e cega, degolou a si mesmo. Logo depois,

os pais dela, arruinados, também morreram, passando as fazendas da família para as mãos do Guilherme, primo do coronel Coutinho. Em Belém, cega, pobre e envelhecida, Helena passava o dia inteiro numa poltrona, na casa de um parente.

Missunga, ao passar pelas janelas do palacete abandonado, lembra que ela o esperava, lhe dava flores, beijos de moça e lhe tocava valsas ao piano, e, recordando isso agora, a julga uma mulher com quem ele se casaria, por ela ser uma mulher lindíssima.

Em princípio, a história da Helena de Troia (e de Esparta, também) e a da Helena marajoara nada têm em comum. No entanto, comparando as duas Helenas, nota-se que ambas, de certa forma, sofreram devido às suas escolhas: a Helena mitológica, a mais bela das mulheres, foi viver em outro lugar, Troia, por quem se fez uma guerra que durou dez anos, com centenas de mortos, onde poucos a respeitavam como “esposa” (amante) do príncipe Páris, filho do rei Príamo, mas, durante o longo período dessa guerra, ela se via querida pelos amantes, amada e objeto de reconquista, por dez anos, por parte de seu marido Menelau.

A Helena de *Marajó*, por outro lado, amando Missunga e sendo só uma amiga do seu amor, se lançou nos braços do primeiro que lhe apareceu, o Dr. Milton, e, casando-se com ele, foi enclausurar-se em Belém (sua Troia). Por ser muito bonita, viu os muros de sua cidade (sua beleza, sua vida) desmoronarem, devido ao ciúme desmedido de seu marido, que lhe desfigurou o rosto a corte de navalha e a cegou, tirando-lhe o pouco colorido de sua existência e lhe deixando sequelas físicas e psicológicas.

A vítima da deusa do amor foi para Troia por estar apaixonada por Páris, ou porque foi raptada por ele, passando quase dez anos ao seu lado, e a preterida de Missunga casou com outro porque este não a quis, tendo este casamento pouco tempo de duração. A esposa de Menelau foi e voltou viva, se tornando, em Esparta, o exemplo de todas as virtudes domésticas, enquanto a marajoara foi viva e encontrou a morte em vida em Belém. A adúltera consumada teve entre maridos e amantes, cinco, que a amavam profundamente, e nove filhos, enquanto a amiga de Missunga não teve amante, teve só um marido, que a mutilou e, covardemente, se suicidou, e nenhum filho pra aliviar as dores de sua infelicidade.

Observe-se que, invertendo-se a ordem dos elementos do par marajoara, nada romântico, Helena – Milton, para Milton – Helena, estará contido no acróstico da palavra-jogo, a história da heroína, MI(l)TO(n) - Helena, Mito de Helena, ela que é a força motriz de todo o poema épico *Ilíada*⁴⁴, de Homero.

O que há de comum, de igual entre elas é o nome, ambas se chamam Helena, e a única similitude que parece haver entre elas é a beleza, pois a de Troia é a mulher mais bela do mundo, enquanto a Helena de *Marajó* é lindíssima, a ponto de Missunga achar que ela seria a mulher com quem ele se casaria.

⁴⁴ Para Affonso Romano de Sant'Anna (2000, p.105), "o acróstico consiste em escrever/inscrever um determinado nome em meio a outras letras e palavras de tal maneira que ele ressalte". Segundo Santos Junior (2006, p.47), "os primeiros estudiosos que relacionaram os personagens dalcidianos às figuras da mitologia grega são: a professora Enilda Tereza Newman Alves, em sua dissertação intitulada *Marinatambalo: construindo o mundo amazônico com apenas três casas e um rio* (1984); José Arthur Bogéa, *Bandolim do diabo* (2003, p.45), que chama a personagem Andreza, recorrente em várias obras do Ciclo de "pequena Antígone" pois ela procura "pelos ossos do irmão", crescendo, desse modo, "como trágica"; e Marli Furtado (2003, p.135), em *Três casas e um rio*, a qual detecta no romance as figuras mitológicas de "Dionísio", "Teseu" e "Diana".

A história de Helena e Missunga, ou, melhor dizendo, a não-história deles e só a história dela, se reveste de certa importância porque foi só depois de pensar nela (em sua condição de cega), que Missunga toma coragem de dizer ao seu pai, pela primeira vez na vida, que não quer se casar com uma jovem do seu meio social, ou seja, branca, instruída e de família tradicional, com certo poder aquisitivo (leia-se, fazendas, terras); ele quer se casar ou, pelo menos, se juntar à Guíta, sua companheira. Por mais que seu pai tenha lhe dito “O coração da gente fala pouco e falaste muito. Estás querendo te iludir, nada mais” (JURANDIR, 2008,p.267), desestimulando-o em seu intento, ele, só depois de pensar em Helena, teve o ímpeto e a coragem de declarar abertamente ao seu pai a sua intenção amorosa em relação à Guíta.

F) Lúcia, a morta casta.

Dentro da história paralela de Rita e de Antonio Parafuso há um episódio ou conto digno de registro que é a um só tempo, trágico e orgulhoso. É a história de Lúcia.

Almerindo tinha acabado de ser despedido por ter ido à festa no Mutum, o que tinha sido proibido por Manuel Raimundo; nessa noite, numa conversa com sua mulher Rita, ele lhe faz tantas perguntas e ela lhe responde tão evasivamente que ele tem certeza de que ela se entregou ao administrador Manuel Raimundo, vendida por Crispim, tio dela. Entre uma queixa e outra, Almerindo compara Rita a Lúcia, uma mulher que morreu nas mãos de Júlio Ferreira, por não ter se entregado a ele.

Morreu fechada. Ele não abusou, se abusou foi em cima de um cadáver. Podias ver a posição dela quando foi achada morta. Era uma mulher fechada, morreu, mas o companheiro dela pode hoje se orgulhar de ter tido uma mulher como poucas... Não chora... (JURANDIR, 2008, p.306).

O narrador nos conta que, depois de um dia de trabalho cansativo a cavalo pelos campos, Almerindo e Rita tiveram sua primeira noite de amor nos tabocais, quando, “perto, apanhado por uma cobra, o sapo pedia socorro”. Pela injunção da voz do discurso direto de Almerindo, do discurso indireto do narrador e do indireto livre ficamos sabendo que Lúcia não se “deu” a Júlio Ferreira porque não gostava dele. “Lutou, lutou, podia se dar a dez vaqueiros da redondeza, mas a Júlio Ferreira, não” (JURANDIR, 2008, p.307).

Por causa disso ela caiu no terreiro, depois de ser esfaqueada e estrangulada, com as coxas cruzadas fundidas em ferro, “morta como uma santa” (JURANDIR, 2008, p.307). Lúcia, com raiva, ainda teve tempo de usar com força os dentes e as mãos que lanharam e tiraram sangue do assassino.

Almerindo manda Rita embora para não reinar com ela e esfaqueá-la pelo que ela lhe fez e há outra comparação feita por ele e/ou pelo narrador: “Lúcia, sim. As coxas de Lúcia, rígidas, cruzadas, de ferro e as coxas de Rita como lama na qual se mete o pé até o fundo” (JURANDIR, 2008, p.307).

Ele foi embora sem saber que naquela noite ela se negara para Manuel Raimundo, fechando seu corpo, alegando que estava doente e chorando na frente do administrador. Ela estava grávida do Almerindo, no entanto, não contou a verdade a Almerindo, pois ele não acreditaria. O narrador finaliza este conto assim:

Nem toda mulher tem a garra de Lúcia. O que protegeu Lúcia foi a força da morte, lhe fechou o corpo a sete chaves, cruzou-lhe as coxas, lhe deu pureza e venceu Júlio Ferreira que de raiva a estrangulou (JURANDIR, 2008, p.309).

Este trecho da história de Rita é triste (como também o é sua vida), pois, por não dizer a verdade a seu companheiro Almerindo, ele a deixou.

Aqui, agora, não há como não entrar no campo do condicional. É provável que, se Rita não tivesse se entregado ao administrador Manuel Raimundo, como Almerindo julga que ocorreu, talvez ele não desse tanta importância ao fato de Lúcia ter morrido sem ter sido possuída por Júlio Ferreira. Ela, quando viva, talvez não tivesse a consideração que passou a ter depois de morta.

A história de Lúcia é trágica porque ela morreu por não querer se entregar a outro homem, por isso se tornou casta e digna, segundo Almerindo, e é motivo de orgulho para seu companheiro por este saber que tinha a seu lado uma mulher honesta, uma “santa”. Esta história de Lúcia, se por um lado se contrapõe em tudo à história de Orminda, por outro, mostra a condição da mulher, quase sempre submissa, exigida e abusada, em que se evidencia a hipocrisia do pensamento machista do homem dessa região.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Dentro da proposta central de analisar a obra *Marajó* sob os aspectos ético e, principalmente, estético, um dos elementos de apoio foi comentar a respeito de alguns artigos escritos para jornais e revistas por Dalcídio Jurandir, como jornalista, e como ele utilizou alguns desses temas e assuntos literariamente em sua obra *Marajó*. Dos onze artigos comentados, sete tratam de assuntos ligados à região amazônica e destes se fez um paralelo entre o Dalcídio Jurandir jornalista e o Dalcídio Jurandir romancista, mostrando como o primeiro tinha consciência crítica e ética a respeito dos assuntos sobre os quais escrevia e como o segundo soube aproveitar esteticamente boa parte desses temas e tópicos em sua obra *Marajó*. Nesses artigos, que tratam sobre cultura, economia, política, saúde, religião e educação, Jurandir demonstra não só a vivência como também a consciência crítica de quem conhecia a realidade marajoara e soube recriar esses temas na realidade ficcional de seu romance *Marajó*.

Como segundo elemento de apoio, fez-se uma espécie de levantamento dos conceitos de regionalismo e termos afins, para se situar a obra de Dalcídio Jurandir no atual cenário da literatura brasileira e se fizeram também diversos comentários sobre alguns pontos mais receptivos de sua obra *Marajó*.

Por último, fez-se o estudo da proposta central, que era analisar esteticamente a linguagem literária utilizada por Jurandir, a rebeldia e transgressão de alguns personagens e a análise de várias histórias paralelas como fios desfiados do mesmo novelo, mas, de alguma forma, interligados à trajetória dos personagens

principais, pois várias dessas histórias aparecem em outros lugares da escritura dalcidiana, puxadas pelo narrador e também pelos personagens.

A inclusão dessas várias histórias paralelas, na obra *Marajó*, de Dalcídio Jurandir, nos permite tecer sobre elas vários tipos de comentários, uma vez que elas têm dentro do romance funções diferentes que nos ajudam a entender melhor a sua escritura narrativa.

A inclusão da família dos Passarões como um novo tipo de rebeldia e resistência nos pareceu bastante plausível. E, o que é bem interessante, eles são um tipo de resistência dentro da própria classe do Coronel, a classe dos fazendeiros, pois, dentre todos aqueles que o Coronel Coutinho destituiu de suas terras, eles, os Passarões, foram os únicos que o enfrentaram, claro, correndo sempre o sério risco de acabarem perdendo o que lhes restava, no final, coisa que não acontece, já que não se fala mais deles e se supõe que, no mínimo, a guerra continue *ad infinitum*.

Ciloca vê e sente a religião, ao mesmo tempo, como uma forma de se redimir do que é e do que lhe fazem e também a usa como uma forma de espalhar o mal, através das leituras e orações do santo bruxo Cipriano.

Na região focalizada e descrita pelo narrador (a vila de Ponta de Pedras, arredores, rio e lago Arari e arrabaldes) vive uma comunidade muito carente, miserável mesmo, apesar de toda a riqueza da pecuária, que se volta para a religião e para a magia/feitiçaria também, na esperança de que elas lhe restitua, ou melhor, lhe traga a felicidade perdida ou almejada.

Existe, por conseguinte, uma postura do escritor, que é a de denunciar através, do enredo como um todo, e através do ambiente cultural local traduzido em lendas, cantos, contos, danças, religião, espiritismo e feitiçaria em particular, a situação em que vive e se encontra a sociedade da Ilha do Marajó, pós-ciclo da borracha, estagnada, e sem um novo modelo econômico que lhe dê algum alento imediato, ou a reestruturação deste mesmo modelo, a pecuária, para que a sua situação de penúria mude um pouco.

Percebemos no conto de fadas Maria de Pau, contado por nhá Diniquinha, não apenas uma distração para aquelas mulheres cansadas da mesma lida todo dia, mas uma maneira entre - textual de o narrador nos chamar a atenção para as duas realidades vividas naquele momento, a do conto e a do romance, que se contrapunham totalmente, pois até num simples conto de fadas Dalcídio Jurandir continua seu trabalho de crítica social, quando, aparentemente, parece ser só uma historinha de crianças contada para gente adulta.

A lenda da novilha branca e o conto do Gervásio se enquadram muito bem nas tradições populares que Dalcídio Jurandir tanto valorizava e não queria que desaparecessem, como atestam os três artigos sobre a quadra junina e o boi-bumbá, no capítulo II. A história de nhá Leonardina mostra a comunhão entre um xamã e a comunidade que o acolhe como um ser com determinados poderes, poderes estes que a tornam respeitada e temida por todos. Naquela comunidade, ligada às suas tradições indígenas, nhá Leonardina exerce uma função de líder espiritual, pois até mesmo o Coronel Coutinho, o maior fazendeiro do Marajó, temeroso, a agrada com muitos presentes.

As histórias da Helena e da Lúcia mostram uma galeria de personagens que quase não são (ou nunca foram) mencionados pela crítica, no entanto, sua presença têm um sentido: pensar na primeira como aquela que possibilitou a Missunga tomar coragem e falar abertamente a seu pai sobre seus sentimentos, e na segunda, como uma mulher que, ao morrer tragicamente, teve seu caráter elevado naquela localidade, fazendo dela uma mulher acima das outras, mas, ainda assim, comum, para que as outras se sentisse ainda mais oprimidas.

Orminda, com a sua sexualidade latente, desafiou a convenção hipócrita dos homens e mulheres daquela região e pagou um preço alto por isso, foi discriminada. Ainda assim, a sua liberdade de escolha é uma prova de rebeldia e faz dela uma personagem marcante na escritura dalcidiana.

Como jornalista, Dalcídio Jurandir demonstrou um conhecimento profundo e crítico dos problemas que as classes baixas, não só do arquipélago marajoara, com também de Belém e de outros lugares, enfrentavam no seu cotidiano porque viveu em vários municípios paraenses e pôde presenciar as agruras dessas classes para sobreviver. Como romancista, na tessitura de *Marajó*, ele ambienta muitos desses temas publicados em artigos, transformando esteticamente e reorganizando ficcionalmente a realidade dentro de um novo mundo, e retrata em sua obra *Marajó* uma atmosfera rural em que aparecem alguns personagens que destoam das condições impostas pelo sistema de dominação dos poderosos do lugar, agindo à revelia em vários momentos da narrativa. Tanto as ações de Orminda, que age mais por impulso, quanto as de Ciloca, que tem consciência plena das suas atitudes, chocam aquela sociedade interiorana, na medida em que eles passam a ser vistos como sujeitos que afrontam o senso comum. Jurandir retrata a hipocrisia em vários

sentidos, seja quando mostra que uma mulher morta vale mais que uma mulher viva, seja quando aos poderosos não incomoda a ausência de saúde pública.

A ética jornalística de Dalcídio Jurandir se mantém também no romance *Marajó*, ao abordar, entre outros, temas como o latifúndio, a expropriação de terras, a desigualdade social, tomando, Jurandir, como romancista, a atitude de denunciar de forma belamente estética estas mazelas sociais das classes mais baixas do arquipélago marajoara, se posicionando claramente a favor dos personagens dessas classes.

A obra *Marajó* é a soma da ética e da estética em um só produto, em uma só produção e essa ética-estética se desdobra, se transmuta em prol das lutas sociais, em prol dos desvalidos.

.

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, José Maurício Gomes de. **A tradição regionalista no romance brasileiro** (1857 – 1945). Rio de Janeiro: Edições Achiamé, 1981.
- ANDRADE, Paulo de Tarso. **Amazônia e suas lendas e outras lendas do Brasil**, 5 ed. Belém: Kanga, 2003.
- ASSIS, Rosa. **O vocabulário popular em Dalcídio Jurandir**. Belém: EDUFPA, 1992.
- _____. **Introdução**. In: JURANDIR, Dalcídio. **Marajó**, 4. ed., Belém: EDUFPA e UFPA, 2008.
- AURÉLIO, **Novo dicionário, da língua portuguesa**, 2. ed. Revisada e ampliada. Rio: Nova Fronteira, 1986.
- BARBOSA, Osmar. **Introdução**. In: **Câmara Cascudo: Lendas brasileiras (folclore)**. Rio: Ediouro, s/d.
- BARTLHES, Roland. **Escrever a leitura**. In: **O rumor da língua**. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BASTOS, Abgvar. **Safra**. 2. ed. Rio de Janeiro: Conquista, 1958.
- BOLLE, Willi. **A escrita da história de Marajó, em Dalcídio Jurandir**, in **Novos Cadernos NAEA**, v. 14, n. 1, ISSN 1516-6481 São Paulo, jun. 2011.
- BOSI, Alfredo. **História concisa da Literatura Brasileira**, 32. ed. São Paulo: Cultrix, 1994.
- BRANDÃO, Junito. **Dicionário mítico-etimológico**, v.1. 3. ed. Rio: Vozes, 2000.
- _____. **Dicionário mítico-etimológico**, v. 2. 3. ed. Rio: Vozes, 2000.
- CADEMARTORI, Lígia. **Períodos literários**. 1. ed. São Paulo: Ática, 1985.
- CANDIDO, Antonio. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- CASCUDO, Luis da Câmara. **JORNAL DIÁRIO de Natal** (RN), em mar./mai.1948.
- _____. **Informação etnográfica no romance Marajó**. In: NUNES, Benedito; PEREIRA, R.; PEREIRA, S. R. **Dalcídio Jurandir: romancista da Amazônia**. Belém: SECULT/Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa/Instituto Dalcídio Jurandir, 2006.

COUTINHO, Afrânio. **A literatura no Brasil, Era realista/Era de transição**, v.4. 7. ed. São Paulo: Global, 2004.

_____. **A literatura no Brasil, Era modernista**, v. 5. 7. ed. São Paulo: Global, 2004.

CUNHA, Euclides da. **A margem da história**. Portugal: Livraria Chardron, 1909.

CUNHA, Fausto. In: JURANDIR, Dalcídio. **Chove nos campos de Cachoeira**, 3. ed. Belém: CEJUP, 1991.

DERRIDA, Jacques. **Gramatologia**. 2. ed. Trad. Miriam Chnaiderman e Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 2004.

FURTADO, Marli Tereza. **Matrizes ideológicas de Dalcídio Jurandir: Da imprensa para a ficção** (projeto de pesquisa: Dalcídio Jurandir e o realismo socialista, ANPOLL, Rio de Janeiro, 2010).

_____. **Dalcídio Jurandir: A Amazônia na construção de projeto estético e ideológico**, Ciella 2, Belém: UFPA, 2009.

_____. **Entre a literatura e a política**, UFPA, s.d.).

_____ & NASCIMENTO, Maria de Fátima. **Dalcídio Jurandir e Benedito Monteiro: a incorporação estética do imaginário popular**. In: revista Moara, n.20, revista dos Cursos de Pós-graduação em Letras, Belém, 2003.

_____. **Universo derruído e corrosão do herói em Dalcídio Jurandir**. (Tese de Doutorado). São Paulo: Unicamp, 2002

GABBAY, Marcelo M. **A literatura como registro histórico da cultura marajoara: um requisito para uma leitura crítica dos meios de comunicação**. 5 ENECULT> Salvador-Bahia, 2009.

GARCIA, Fabiane maia & FERREIRA, João Bosco. **O modo de ser e de viver o caboclo por Dalcídio Jurandir**. In; Somanlu, ano 5, n.1, Amazonas, jan./jun. 2005.

GOTLIB, Nádía Battella, **Teoria do conto**, 2. ed. São Paulo: Ática, 1985.

GRIMAL, Pierre. **A mitologia grega**, 4. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.

HOUAISS, Dicionário de língua portuguesa, 2. reimpressão com alterações, Rio de Janeiro: Objetiva, 2007.

JOLLES, André. **Formas Simples: legenda, saga, mito, adivinha, ditado, caso, memorial, conto, chiste**. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Editora Cultrix, 1976.

JURANDIR, Dalcídio. **Chove nos Campos de Cachoeira**. 3. ed. Belém: CEJUP, 1991.

_____. **Marajó**, 4. ed. Rio: Casa de Rui Barbosa e Belém: UFPA, 2008.

_____. **O problema do ensino rural - Curso de piscicultura no Pará**. In **Revista Escola**, agosto de 1934

_____. **Um boi gordo vale mais do que um vaqueiro magro**. In **Revista Novidade**, Belém-Pará, julho de 1942.

_____. **Alguns aspectos da Ilha do Marajó**, in: **Cultura Política, revista mensal de estudos brasileiros**, Rio de Janeiro, abril de 1942.

_____. **Alguns aspectos da Ilha do Marajó II**, in **Cultura Política, revista mensal de estudos brasileiros**, Rio de Janeiro, junho de 1942

_____. **Educação e liberdade**. In: **Revista Escola**, Belém-Pará, setembro de 1935.

_____. **O partido do proletariado inicia a revolução cultural**. In: **Jornal Para todos**, Rio de Janeiro, março de 1952.

_____. **São João evê**. In: **Jornal O estado do Pará**. Belém, junho de 1941.

_____. **Chaminé, o pai de Francisco**. In: **Jornal O estado do Pará**. Belém, junho de 1941.

_____. **Boi e teatro**. In: **Jornal O estado do Pará**. Belém, junho de 1941.

Kristeva, Julia. **Introdução à semiótica**. Trad. Lúcia Helena Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 1974.

LEITE, Lígia Chiappini Moraes. **Velha praga? Regionalismo literário brasileiro**. In: PIZARRO, Ana. **América latina: palavra, literatura e cultura**, v. 2. São Paulo; Campinas: Memorial, UNICAMP, 1994.

LOPES, Edward. **A identidade e a diferença: raízes históricas das teorias estruturais da narrativa**. São Paulo: EDUSP, 1997.

LUCAS, Fábio. **O caráter social da ficção do Brasil**. 2. ed. São Paulo: Ática, 1987

MALIGO, Pedro. **Ruínas idílicas: a realidade amazônica de Dalcídio Jurandir**. In: **Revista USP**. Nº 13, 1992.

MARANHÃO, Haroldo, TORRES, Antônio e GALVÃO, Pedro, **entrevista Um escritor no purgatório**. In **Asas da Palavra**, nº 4, Belém: UNAMA, junho de 1996

MAUÉS, Raymundo Heraldo. Artigo “**Religião e medicina popular na Amazônia: A etnografia de um romance**”. In: *Revista ANTHROPOLÓGICAS*, ano 11, volume 18(2): (2007) Departamento de Antropologia. Belém: UFPA, 2007.

MEDEIROS, Maria Helena Sarubby de. **Manifestações folclóricas**. Secretaria de Estado de Educação, coletadas pelo Prodiarte. Belém-Pará, 1985.

MOISÉS, Massaud. **Literatura: mundo e forma**, São Paulo: Cultrix (ed. da Univ. de SP), 1982.

MORAES, Dênis de, **O imaginário vigiado: A imprensa comunista no Brasil (1947-53)**, Rio de Janeiro: José Olympio, 1994.

MORAES, Eneida de. **Dalcídio Jurandir: o romance, criatura da grande de Marajó, ilhas e Baixo Amazonas, aristocracia de pé no chão**. in. *REVISTA Asas da Palavrada*, nº 04, Belém: UNAMA, jun. 1996.

NUNES, Benedito. **As oscilações de um ciclo romanesco**. In: **A Clave do Poético**. São Paulo: Cia das letras, 2009.

NUNES, Paulo, (org.). **Cartas Amazônicas. A correspondência de Dalcídio Jurandir a Nunes Pereira (1940/1945)**, Belo Horizonte, 2004.

_____. **Amanhecer: as calças curtas dependuradas no varal**. In: Jurandir, dalcídio. **Primeira manhã**. Org. Josebel Akel Fares, 2. ed. Belém: ADUEPA, 2009.

O'CONNELL, Mark & AYREI, Raje. **O grande livro dos signos e símbolos**. v.1. Trad. Déboa Ginza. São Paulo: Escala, 2010.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Texto, crítica, escritura**. São Paulo: Ed. Ática, 1978.

REUTER, Yves, **A análise da narrativa: o texto, a ficção e a narração**, 2. ed. Trad. Mário Pontes. Rio: Ed. Bertrand Brasil, 2007.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. **Barroco: do quadrado à elipse**. Rio: Rocco, 2000.

SANTOS JÚNIOR, Luiz Guilherme dos. **Tra[d]ição e o jogo da diferença em Marajó, de Dalcídio Jurandir**. (Dissertação de Mestrado). Belém: UFPA, 2006.

SCOPEL, Paulo (padre). **Orações e santos populares**, 70. ed. RS: Salles, 2011.

SEVCENKO, Nicolau. **No princípio era o ritmo: as raízes xamânicas da narrativa.** In: **Narrativa, ficção e história.** Org: Dirce Côrtes Riedel. Rio: Imago, 1988.

SGARBOSSA, Mario. **Os santos e os beatos da igreja do ocidente e do oriente,** 2. ed. São Paulo: Paulinas, 2005.

SIMÕES, Maria do Socorro. **Metamorfose: a relevância do tema em narrativas orais da Amazônia paraense.** In: **revista Moara**, n.10, revista dos Cursos de Pós-Graduação em Letras, Belém, 1998.

_____. & GOLDER, Christophe. **Santarém conta...** Belém: CEJUP e UFPA, 1995.

SODRÉ, Nelson Werneck. **História da literatura brasileira,** 5. ed. Rio: Civilização Brasileira, 1969.

SÜSSEKIND, Flora, **Tal Brasil, Qual romance? Uma ideologia estética e sua história: o naturalismo,** Rio: Achiamé, 1984.

TAVARES, Hênio. **Teoria literária.** Teoria literária, 7. Ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1981.

VIDAL, Elizabeth de Lemos. **Memória e identidade em Marajó, de Dalcídio Jurandir.** v. 6. Belo Horizonte, 2003.

_____. <http://www.paginaoriental.com/santosdaigreja/set/ciprianojustina2609.htm>.

_____. http://pt.wikipedia.org/wiki/charles_perrault.