

REPRESENTAÇÕES DO FEMININO EM *MARAJÓ*, DE DALCÍDIO JURANDIR: MITO, PATRIARCADO E RESISTÊNCIA

Luiz Guilherme dos SANTOS JÚNIOR¹

Recebido: 26/10/2021

Aprovado: 12/11/2021

Resumo:

O presente artigo faz uma análise das representações do feminino no segundo romance do *Ciclo do Extremo Norte* de Dalcídio Jurandir. *Marajó* foi publicado em 1947 e, embora faça parte de um contexto literário próximo ao Modernismo de 1930 no Brasil, o romance apresenta um nível de experimentação estética que não se concentra inteiramente nas propostas de uma obra de cunho regionalista. O escritor redimensiona o imaginário amazônico ao criar confluências intertextuais entre o imaginário amazônico e escrituras de matrizes diversas oriundas de fontes literárias de outras culturas. Nesse contexto, a presença do feminino aparece de forma ambivalente: num certo contexto as personagens femininas são vítimas da estrutura patriarcal da família dos Coutinhos; por outro lado, mesmo em face do patriarcado, elas se tornam grandes ameaças ao domínio masculino na região. Além disso, o feminino em *Marajó* se transfigura a partir de certos arquétipos mitológicos, o que será analisado com base na Semiótica da cultura postulada por Lotman (1979), Mielietinski (1987), Machado (2003) e Ferreira (1995).

Palavras-chave: Representação. Feminino. Mito. Patriarcado. Resistência.

REPRESENTATIONS OF THE FEMALE IN *MARAJÓ*, BY DALCÍDIO JURANDIR: MYTH, PATRIARCHY AND RESISTANCE

Abstract:

This article analyzes the representations of the feminine in the second novel of the Cycle of the Extreme North by Dalcídio Jurandir. *Marajó* was published in 1947 and, although it is part of a literary context close to 1930's Modernism in Brazil, the novel presents a level of aesthetic experimentation that is not entirely focused on the proposals of a regionalist work. The writer redimensions the Amazonian imaginary by creating intertextual confluences between the Amazonian imaginary and writings from different matrixes that come from literary sources from other cultures. In this context, the presence of the feminine appears in an ambivalent way: in a certain context, the feminine characters are victims of the patriarchal structure of the Coutinhos' family; on the other hand, even in the face of patriarchy, they become major threats to male dominance in the region. Furthermore, the feminine in *Marajó* is transfigured from certain mythological archetypes, which will be analyzed based on the Semiotics of culture postulated by Lotman (1979), Mielietinski (1987), Machado (2003) and Ferreira (1995).

Keywords: Representation. Feminine. Myth. Patriarchy. Resistance.

Marajó: matrizes literárias

Analisar o romance *Marajó* (1947), de Dalcídio Jurandir (1909-1979), é adentrar num contexto literário pautado de referências orais e de intertextos originários de obras ligadas ao imaginário mítico-lendário de povos do oriente e ocidente. Nesse sentido, o referido romance dialoga com “matrizes” de outras culturas, sem, no entanto, perder os elementos que constituem o que podemos

¹ Doutor em Comunicação Social (PUCRS) e professor adjunto da Universidade Federal do Pará (Campus de Breves/Marajó).

chamar de “imaginário amazônico”. Podemos afirmar, pautados nas pesquisas de Vicente Salles (1992), que a matriz popular é a grande base da construção romanesca de *Marajó*, ideia que se liga, sobretudo, à trajetória de vários personagens que transitam na obra, representantes “arquetípicos” de outros que aparecem em contos populares, contos de fadas e matrizes da mitologia grega.

Sobre essas matrizes que se cruzam em textos literários, Ferreira (1995, p. 46) explica que “existem categorias de expressão, situações narrativas que se mantêm sempre prontos a aparecer e que formam uma espécie de virtualidade, que podemos chamar de grande matriz oral”. Desse modo, a estudiosa explica que acontece um constante “devir” de situações narrativas do passado capazes de se atualizar por meio de intercursos culturais. Esse pressuposto se aplica ao projeto literário dalcídiano, que muito se aproxima da pesquisa de Vladimir Propp (1984) sobre o “conto maravilhoso” russo. A referida aproximação entre os dois autores é plausível como afirma Salles em seu estudo *Chão de Dalcídio* (1992, p. 371):

Dalcídio Jurandir consegue compor a trama de uma história extremamente complexa em que o arquétipo folclórico funciona como suporte. Ele decompõe estruturalmente, como o faria Wladimir Propp com os contos de fada, a narrativa popular e integra-a depois, por partes, ao seu próprio romance, com os acréscimos sugeridos pelo contexto local.

Assim, o mesmo fenômeno encontrado por Propp em sua pesquisa pode ser percebido na construção estética de *Marajó*, em que se nota a mudança dos nomes das personagens e o contexto das “ações”, mantendo, por outro lado, as “funções” desempenhadas por eles nas situações narrativas do romance. Ou seja, “as personagens retomam, em suas respectivas *situações*, o mesmo relevo que se encontra nas narrativas populares” (SALLES, 1992, p. 371). Além disso, o romance de Dalcídio Jurandir agrega diversas células como se fossem contos quase independentes que formam micro-estruturas tecidas, muitas vezes, pela voz dos narradores.

Quanto ao mito, a escritura de *Marajó* demonstra uma face diferente daquela que é tradicionalmente discutida em textos escritos a partir do contexto amazônico. O mito no romance não perfaz a ideia do maravilhoso ou fantástico, mas se engendra numa dimensão social. Assim, os mitos e outras matrizes literárias se intercalam para narrar a vida trágica das personagens diante da força patriarcal do latifúndio, de velhas tradições que mantêm estruturas antigas de poder colonialista.

Uma possível explicação para as relações presentes em *Marajó* estaria na intenção de Dalcídio Jurandir em buscar na tradição de outras culturas uma universalidade literária, sem recair nas malhas do regionalismo amazônico. Esse projeto romperia com a ideia de uma representação da Amazônia sem entrecruzamentos culturais, já que projetaria uma visão ampla da vida cultural da região, unindo, intertextualmente, várias matrizes literárias e étnicas. Dessa maneira, uma das bases teóricas

fundamentais para entender os entrecruzamentos semióticos da cultura e o fenômeno que se processa na escritura de *Marajó* é compreender como se estabelecem as traduções e releituras dos signos de uma cultura para outra, pressuposto esse estudado pela Semiótica da cultura.

A partir dessa vertente teórica, cumpre assim adentrar nesse jogo de aproximações e diferenças, isto é, entre os diversos sistemas culturais partindo do pressuposto de que “a cultura é a combinatória de vários sistemas de signos, cada um com codificação própria” (MACHADO, 2003, p. 27). Esse processo de “tradução” semiótica representa a retomada constante da tradição e um diálogo livre entre diversas culturas num intercâmbio de saberes e produções impressas e orais.

A retomada que *Marajó* faz da tradição a partir de narrativas orais, contos de fadas e narrativas diversas, engendra novos desenvolvimentos temáticos, de acordo com os códigos culturais em que se formam ou se recodificam. Nesse encontro, não aconteceria uma anulação entre as matrizes orais e escritas, mas o surgimento de novas narrativas e versões que vão estar sempre dinamicamente em transformação a partir de outras vozes e outros leitores. Segundo Ferreira (1995, p.136), acontece o “aproveitamento de temas e linguagens, articulações diversas do antigo popular num outro, que compõem uma faixa que até poderíamos chamar de um popular / massivo”. Por essa ótica, a dinâmica tradutora dos signos culturais rompe as fronteiras narrativas e “desterritorializa” o fluxo de intercâmbios entre os diversos povos. Machado (2003, p. 39) explica que na verdade, por esse ponto de vista, “não se trata de uma acumulação desordenada de textos, mas de um funcionamento complexo, onde os códigos culturais se encontram hierarquicamente organizados fornecendo condições para a tipologia da cultura”.

Em *A Poética do Mito*, Mielietinski (1987) faz uma reflexão e uma análise sobre a reescrita da tradição mitológica do passado feita por escrituras literárias do presente. Para o estudioso, o mitologismo não é um motivo ou uma expressão do pitoresco, nem representa o mesmo papel que desempenhou nas “sociedades primitivas”; para ele, essa retomada do mitologismo é “um fenômeno muito complexo, pois, de acordo com o contexto literário de cada país, o fenômeno pode ganhar outras formas e representações” (MIELIETINSKI, 1987, p. 431).

Sob esse prisma semiótico, Dalcídio Jurandir consegue mobilizar e mesclar diversos signos culturais, entrelaçando vozes narrativas, numa dialética constante entre o poder estabelecido pelo latifúndio e as personagens que transitam no romance. Por isso, Salles (1992, p. 377) considera *Marajó* um “romance de tessitura bastante complexa”, em que o escritor do Norte consegue “renovar a concepção de romance não apenas em termos regionais pela simetria que estabeleceu com um dos mais difundidos elementos da literatura oral (Dona Silvana)”. Desse modo, a escritura dalcidiana coloca em cena “fios” temáticos intertextuais que conduzem o enredo em que certas personagens

sofrem diante do patriarcado, sobretudo as mulheres que vivem em torno do latifúndio dominado pelo clã dos Coutinhos, como será visto a seguir.

Alaíde e Guíta: mito e morte

Segundo o enredo de *Marajó*, Alaíde é uma cabocla que, contra a vontade de Coronel Coutinho, liga-se sentimentalmente a Missunga, herdeiro único dos Coutinhos. A personagem, no decorrer da narrativa, não expressa qualquer ambição e nem idealiza algum futuro ao lado do herói. Entretanto, a relação amorosa vai chamar a atenção do Coronel que alerta o filho quanto aos “poderes” indígenas da cabocla. Na concepção do Coronel, a condição para Missunga ser depositário da herança da família (o latifúndio) está, antes de tudo, no domínio de si mesmo. Ele pode usufruir os prazeres com Alaíde, mas, nunca se ligar a ela em matrimônio. Desse modo, Missunga precisa cortar os vínculos afetivos com a cabocla, já que, na visão de seu pai, ela representa a ruína para o futuro herdeiro.

Sobre essas relações dentro de espaços patriarcais, Freyre (1980, p. 372) explica que no espaço da casa-grande, “o que sempre se apreciou foi o menino que cedo estivesse metido com raparigas. Raparigueiro, como ainda hoje se diz. Femeeiro. Deflorador de mocinhas”. Note-se que, no caso de Missunga, a crítica maior do pai é quanto ao desejo de compromisso esboçado em relação à Alaíde. Agindo assim, Missunga estaria rompendo uma das “regras” do espaço governado pelo Coronel Coutinho, que é o não compromisso com as mulheres, mas sim, a manutenção contínua do exercício livre da sexualidade do homem branco.

Arquetipicamente, Alaíde incorpora o “perigo” e a “sedução” como se vê na passagem a seguir em que Missunga, levou a personagem para se banharem no rio: “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” (JURANDIR, 1992, p. 37). Nesse trecho, o narrador estabelece uma aproximação intertextual entre Alaíde e a imagem das sereias homéricas (“corpo de peixe”, “cabelos de prata”). No entanto o cheiro de “aninga” denuncia a fusão do mito com os elementos amazônicos. Na passagem, o elemento “água” pode ser interpretado como uma antecipação da morte, mas, também, carrega a ambivalência simbólica que pode ser vista como o oposto, a vida. Nesse sentido, tal relação induz à ambivalência que demarca a própria relação entre Missunga e Alaíde. Em outra passagem marcante do romance, a presença do canto sedutor das sereias homéricas é bem evidente quando Alaíde: “ficava com a água até o peito lambendo-lhe os seios e cantava. Missunga dizia que era o canto da maré cheia que Alaíde cantava” (JURANDIR, 1992, p. 49).

Mielietinski (1987, p. 350) reflete em sua análise sobre o mito acerca da reescrita da tradição mitológica feita por escrituras literárias a partir do Modernismo. Nesse estudo, o pesquisador russo discute a relação entre o “mitologismo” e o romance moderno de James Joyce e Tomas Mann. Segundo ele, esse enlace entre o mito e a literatura atual é um fenômeno importante para os ficcionistas estruturarem não apenas o enredo de suas obras, mas para relacionar os dramas do homem moderno com os recursos simbólicos das diversas expansões do mito em diferentes tempos. No romance *Marajó*, abre-se uma possibilidade de leitura do mito a partir dos pressupostos de Mielietinski, pois na fabulação do romance há um intertexto entre a personagem Alaíde e as Sereias da *Odisséia* de Homero.

Mesmo com as semelhanças temáticas e as aproximações entre Alaíde e as Sereias, o contexto literário de *Marajó* não faz simplesmente uma reprodução da matriz homérica, mas sim resignifica o mito, projetando-o de acordo com o ponto de vista do narrador. Vê-se, então, como as duas escrituras se aproximam e ao mesmo tempo como a escritura segunda, *Marajó*, marca a diferença em relação ao Canto XII da *Odisséia*. No caso de Alaíde e Missunga, existe um jogo de sedução e resistência, desse modo, o herói precisa se “esquivar” da personagem para não perder a confiança do pai e o direito de herança.

Verificando com atenção o canto XII da *Odisséia*, a resistência de Ulisses diante do canto das Sereias tem um propósito explícito que é a restauração de seu poder em Ítaca. Nesse sentido, pode-se dizer que a dialética da vida humana compreende sempre a luta incessante do mito contra o esclarecimento, ou seja, “a essência do esclarecimento é a alternativa que torna inevitável a dominação. Os homens sempre tiveram de escolher entre submeter-se à natureza ou submeter à natureza ao eu” (HORKHEIMER; ADORNO, 1985, p. 43).

Assim, dominar os instintos e rejeitar qualquer vínculo com Alaíde representa, sobretudo para Missunga, adentrar no universo da dominação burguesa. Desse modo, a analogia entre a personagem dalcidiana e as Sereias da *Odisseia*, entre as significações possíveis, pode se redimensionar como uma possível ameaça ao regime e à estrutura patriarcal dos Coutinhos. As aventuras amorosas de Missunga, assim como as de Ulisses, são os perigos naturais do caminho. O herói dalcidiano “se perde” sabendo que ao final não será rejeitado pelo pai, já que é o único herdeiro legal. Na epopeia de Homero, após a passagem de Ulisses pelo recanto das Sereias, a própria narrativa se cala em relação ao destino das cantoras; já no romance dalcidiano, Alaíde depois da rejeição do amante, passa por sofrimentos atroz, vagando sem rumo, pelas terras do novo senhor do latifúndio.

Ainda segundo o enredo, após o descaso de Missunga/Manuel Coutinho Filho em relação à Alaíde, o novo herdeiro parte para o Rio de Janeiro, enquanto a cabocla se envolve com um

personagem de nome Deodato e começa a trabalhar no seringal, local esse que vai desfigurar a sua imagem, antes *faceira* e sensual:

Sua cara se tornava velha, agoniada sob a defumação. Todo o corpo fumegava, os seios fumegavam. [...] Limpava poço, fazia louça de barro, cortava seringa, lavrava pau, cortava palma de urubuçu, mariscava, uma vez ajudou a abrir a sepultura para um afogado, aguentava muitos trabalhos mas defumar borracha não era de seu feitio (JURANDIR, 1992, p. 347-348).

Alaíde se torna, a partir desse momento, mais selvagem, identifica-se com as matas e mete medo nos bichos: “Uma vez deu um grito, um sucuriçu enlaçou-a num bote, ela mordeu-o com tanta força e desespero que a cobra afrouxou o laço, enquanto as mulheres acudiam” (JURANDIR, 1992, p. 330). O elemento terra, a partir do capítulo 52, torna-se marcante na figura da moça que parece intimidar as feras como se ela fosse a dona das matas ou as lendárias Amazonas, conhecidas como Icamiabas:

Alaíde caminhava pelo mato, silenciosa. Seus pés farejavam, olhavam, ouviam, apalpavam os caminhos entrançados na selva como os fios do mistério e da solidão. Pés com a memória das raízes e dos bichos, vagando de noite por baixo e por cima da terra. [...] Terra não saía mais das suas pernas. Podia tirar no banho, o suor, o cheiro do mato, da lenha, do peixe e do homem, não a terra. Porque a terra vinha na água que a banhava e lhe cobria a pele de cabocla como os rios, enchendo, cobrem de lodo a várzea e as ilhas nascentes (JURANDIR, 1992, p. 331).

Alaíde, antes identificada com a água, se projeta como força telúrica, filha do lodo dos rios e redimensionando o feminino em *Marajó* numa dimensão simbólica e erótica. Essa imagem da personagem se aproxima da figura de Ártemis, irmã do deus Apolo e conhecida na *iliada* de Homero como a ‘senhora das feras’ vivendo nas florestas em contato com os animais e associada à ideia de proteção (BRANDÃO, 2000, p. 120). No romance de Dalcídio encontra-se uma passagem em que Alaíde lembra de sua mãe, quando esta salvou o companheiro apenas com uma saia diante de uma onça. Alaíde coloca-se, em pensamento, dentro da mesma situação e diz pra si mesma que “salvaria com a saia como salvaria Deodato, como salvaria qualquer homem, primeiro a salvação do homem depois a sua vergonha”, já que “o cheiro das intimidades da mulher confundiria as feras, por certo, tirava-lhes a segurança do salto e o ímpeto da ferocidade” (JURANDIR, 1992, p. 349). Note-se que a ação esboçada por Alaíde representa proteção, assim como em Ártemis que protegia aqueles que a cultuavam e que, em outro sentido, vincula-se à “fertilidade do solo e da fecundidade” (BRANDÃO, 2000, p.119). Mesmo diante de todos os reveses, as personagens dalcidianas se revestem de uma grande força e conseguem ultrapassar as fronteiras e as “cercas” implantadas pelo domínio masculino, projetando-se como heroínas diante do universo patriarcal quase intransponível dos Coutinhos.

Outra personagem que surge na vida de Missunga é Guíta, uma jovem que representa um tipo de “tutora” do rapaz no período da infância. Nesses “jogos infantis”, ela se apaixona por Missunga, porém, sem ter esse sentimento correspondido. Guíta é a contadora de histórias; aquela que “anima” a vida do futuro herdeiro do latifúndio. Segundo Freyre (1980), era comum na vida dos “sinhozinhos” de engenho a presença de contadores de histórias, especialmente, a figura da *Mãe Preta* ou de outras figuras que faziam parte da vida infantil dos grandes latifúndios. Essa particularidade da vida do “sinhozinho” era comum na formação educacional da família patriarcal no espaço da *Casa-Grande*, como bem explica Freyre (1980, p. 130):

Por uma espécie de memória social, como que herdada, o brasileiro, sobretudo na infância, quando mais instintivo e menos intelectualizado pela educação europeia, se sente estranhamente próximo da floresta viva, cheia de animais e monstros, que conhece pelos nomes indígenas e, em grande parte, através das experiências e superstições dos índios.

Em *Marajó*, a formação educacional de Missunga tem uma relação muito próxima com os elementos da tradição oral. Na trama do romance, Guíta é filha de Mestre Amâncio, vindo do município de Ponta de Pedras (Marajó) a pedido de Coronel Coutinho. Felipe é um conhecido da família que mora num pedaço de terra cobiçado pelos Coutinhos. Guíta é uma “agregada” de D. Branca e tem a função de contar histórias do imaginário popular para Missunga, desenvolvendo laços afetivos que, no decorrer do romance, vão se concretizar em uma relação amorosa conturbada e trágica. Nos “passatempos” de Guíta e Missunga, vários elementos do imaginário infantil amazônico se confundem ao contexto social da trama ficcional.

Dentre as histórias mais simbólicas narrada para Missunga, destaca-se a lenda da *lua na caixa de fósforos*, contada por um idoso da fazenda chamado Felipe, e alimentada por Guíta em sua convivência com Missunga. A personagem diz, em um determinado momento, que existem duas luas e jura que uma delas acabou fugindo e tornando-se uma estrela nos céus do Marajó, despertando, assim, a curiosidade do herói. O desejo maior de Missunga é abrir a *caixa-de-fósforo*, ver a lua, mas Guíta diz a ele que o rato fugiu com a lua: “– Ah! Mano, pois o rato não levou? Pronto! Rato levou e agora, mano, ein? O rato levou a lua / Então Missunga imaginava que a lua não estava no céu e sim iluminando a barriga do rato encantado” (JURANDIR, 1992, p. 71-72). A “lua na caixa de fósforos” de Guíta não deixa de ter um caráter de opressão do feminino, além de seu forte índice erótico. Uma referência curiosa presente em outra passagem do romance é o aviso dado por seu Felipe para não “abrir a caixa”, pois, se o pedido fosse quebrado, “O mundo ficava sem luar”.

Na tradição oral brasileira, a lenda de Iaçá se aproxima da história contada por Felipe e, ao mesmo tempo, traz de volta o tema da “interdição” representado pela decapitação da cabeça. O tema

da decapitação está presente em *Macunaíma*, de Mário de Andrade, no capítulo, “Boiúna Luna”. Na rapsódia, o monstro “Capei” teve a cabeça decepada por Macunaíma e grita ‘Vou ser lua’, depois diz: ‘Adeus meu povo que vou pro céu’. Segundo Proença (1987, p. 146), a cabeça decepada do monstro está relacionada com “a lenda da Lua, entre os caxinauás”.

Outra aproximação possível com a personagem Guíta é o drama vivido por Scherazade que, na obra *As mil e uma noites*, representa a resistência do feminino quando a personagem vence a morte contando histórias. Apesar dos contextos diferentes, a figura de Guíta se assemelha à personagem Scherazade, pois ambas são contadoras de histórias e se relacionam a uma tradição cultural. Além disso, elas estão presas a um sistema em que o masculino prevalece. A primeira está presa ao desejo de Missunga, que na idade adulta vai abandoná-la grávida; Scherazade precisa contar histórias para não ser morta por Shariar. Sobre isso, Coelho (1998, p. 27) diz que “O argumento-eixo (Scherazade e o rei) tem como alicerce uma *problemática existencial* (a das *relações homem – mulher*, baseadas no Amor e no mútuo conhecimento profundo, como meio de *realização interior* do ser)”, algo que também é percebido na relação entre Guíta e Missunga.

Na idade adulta, Guíta se torna mais uma das amantes de Missunga, assim como a cabocla Alaíde. Na ilusão de conseguir um casamento e a fidelidade do filho de Coutinho, Guíta se entrega ao herói passando a viver depois com a incerteza de ser ou não correspondida. Grávida de Missunga, ela então começa a conviver com seus fantasmas e dúvidas, mas acredita na palavra de casamento do herói e na possibilidade de viver ao seu lado. No entanto, ela morre tragicamente em meio à floresta, após ser golpeada por árvores que caíram após um vendaval.

Ormindá: poderes do feminino

Uma das constatações principais de Salles (1992) é a identificação, na construção ficcional de *Marajó*, de elementos da tradição literária ibérica, mesclada com o imaginário popular amazônico. Desse modo, no romance, há uma relação inegável entre *D. Silvana* (matriz ibérica) e a figura de Ormindá, personagem marcante na trama ficcional marajoara. Ela é filha de siá Felismina e provável irmã de Missunga; é desejada por vários homens da região, como Lafaiete, Calilo, Missunga e também seu possível pai, Coronel Coutinho. Um dos pontos de maior proximidade entre a trajetória de Silvana e Ormindá é o destino trágico das personagens. Mas a temática que permeia os dois instantes é o incesto, visto por Salles (1992, p. 376) como universal, no âmbito da literatura e que encontra outras leituras em contos populares como o famoso *Pele de Asno* de Perrault e suas variantes no Brasil, como *Pele de Burro*, *Bicho de Palha*, *Cara de Pau* e *Maria de Pau*. Por outro lado, a matriz oral amazônica se evidencia na comparação entre a personagem e a encantaria dos botos.

Contavam que Orminda foi achada na praia. Não nasceu da velha Felismina. Orminda nasceu da mãe d'água e com isso Hemetério excitava a imaginação do sírio. Lá do fundo, Hemetério gritou:

— Seu Calilo, pensando em Orminda?

Calilo abeirou-se mais da cova, olhou para o fundo, ávido.

— Seu Calilo, Orminda é como bota.

O caboclo começou a explicar enquanto cavava, que a bota se parecia 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 morta na praia. Estava quase morto. Mata, seu Calilo (JURANDIR, 1992, M, p. 81-82).

Sant'Anna (1993, p. 81) em sua pesquisa sobre o “canibalismo amoroso” explica um mito primitivo que relaciona o poder sedutor feminino com a “vagina dentada”. Esse poder devorador, segundo ele, está presente em diversas lendas e contos de fadas. Em *Marajó* o mito é reatualizado através de Orminda e do poder devorador da ‘bota’. Essa visão aberta de cultura pode ser mais bem compreendida quando Lotman (1979, p. 35) afirma que a “peculiaridade substancial dos textos culturais é a sua mobilidade semântica: um mesmo texto pode fornecer a seus diferentes ‘consumidores’ informações diferentes”.

Ainda sobre a citação acima, a escritura de Dalcídio remete-se à de um outro escritor amazônida, Inglês de Sousa. O nascimento de Orminda é uma referência intertextual à insólita aparição de Vitória, personagem do conto *Acauã*, de Inglês de Sousa (2005). Hemetério compara Orminda com a “bota”, figura lendária da região Amazônica, cujos poderes de sedução são eficazes e perigosos, mesmo após a morte da bota, pois conduzem o masculino à morte, ao prendê-lo ao seu corpo no momento da cópula: “Arrancaram uma vez um pescador de cima de uma bota morta na praia”. Galvão (1976, p. 70) explica essa relação do feminino com os atrativos eróticos quando esclarece da bota: “a atração e o gozo são de tal intensidade que se não for arrancado à força pelos companheiros, sucumbe de exaustão”.

Observa-se ainda, entrelaçado ao destino de Orminda, a presença explícita de outro elemento da tradição do maravilhoso europeu, a *Gata Borralheira*, em relação ao tempo de sua permanência e de sua fuga: meia-noite, tempo fronteiro. Um caso interessante em relação à variante de *Pele de Asno*, presente no enredo de *Marajó*, está na assertiva de que ela se liga também, sutilmente, à figura de Orminda. As diferenças, no entanto, são patentes. Além disso, na “contação” de Nhá Diniquinha, a princesa é “desencantada” por um príncipe, depois se casa com festa, num palácio e com comida farta, em oposição ao que ocorre no plano da “realidade” ficcional do romance, em que Orminda é uma mulher do mundo, sem dono ou posses e que engrossa uma leva de personagens desvalidas, diante do sistema excludente dos Coutinhos. Assim, para se entender melhor a figura de Orminda,

note-se o caso da lenda do “boi de quatro chifres”, presente no romance, em que o demoníaco entra em cena criando uma atmosfera que beira o fantástico e se reelabora no enredo quando Ramiro, um tocador de *chulas*, narra a história:

Quando a boiada brava que à bouquinha da noite saía do cerradal para pastar sentiu aproximação de vaqueiro, abalou, os laços caíram no meio do rebanho. Ramiro laçou um boi. O laço fechou, a corda entesou na cilha, o boi parou e logo sentou terroadal, como boi de montaria. O vaqueiro desmontou e peou rápido o bicho. O touro tinha quatro chifres, as duas madeiras para trás e as outras duas para a frente [...]. Noutro dia, porteira fechada, havia desaparecido (JURANDIR, 1992, p. 334).

No romance dalcidiano, essa luta se processa entre o peão Ramiro e a figura diabólica do boi que “Era todo negro, os quatro chifres pontudos, a boca torta” e que pela manhã “havia desaparecido”, misteriosamente (JURANDIR, 1992, p. 334). Um detalhe essencial chama a atenção nessa lenda, novamente a referência ao tema do “claustro”, já demarcado nas outras passagens citadas. No romance, a figura do *boi* é associada ao demoníaco, ao que não pode ser preso, sem rédeas, assim como é Ormindá que, para Coutinho, Missunga e outros homens, era a *novilha brava*, sedutora, envolvida em feitiçarias e colecionadora de homens. Sendo assim, o universo feminino em *Marajó*, representado nesse momento por Ormindá, é um contra-discurso em relação ao poder masculino, pois fica patente na obra que a personagem dalcidiana está à margem de qualquer dominação, já que é ela própria que escolhe os pretendentes.

No decorrer da trama, Ormindá conhece uma pajé chamada Leonardina. De acordo com o enredo de *Marajó*, a personagem possui o poder dos *Caruanas* e mora num ambiente assim descrito pelo narrador: “O cheiro das raízes, da defumação, a obscuridade, tudo deu a Ormindá a sensação da feitiçaria” (JURANDIR, 1992, p. 212). No plano arquetípico, Leonardina é protetora de Ormindá ou sua “fada madrinha”, com poderes da pajelança para “fechar” o corpo de sua pupila. Ormindá procura Leonardina para saber da “sina” que carrega e de sua infelicidade no amor. A pajé demonstra grande interesse pela beleza de Ormindá, mesmo com a marca de faca no rosto que ela sofreu ao ser golpeada numa festa: “Um corpo, uns olhos, uns modos de fêmea nascida para virar o mundo” / “Mas, benza Deus, onde tu foi buscar um corpo assim, mea filha. Foi feito na forma de violão” (JURANDIR, 1992, p. 221). Nhá Leonardina então confirma a “sina” da personagem: “ - Mea filha tu não veio pro mundo pra ser de um só homem. Não vejo sossego no teu corpo. E é uma pena, te juro” (JURANDIR, 1992, p. 221).

Assim como ocorre com Ormindá, conta-se na região que Nhá Leonardina acabou se envolvendo sexualmente com o boto, tornando-se, assim, uma mulher temida por todos, o que reforça a aproximação entre as duas personagens: “Madrinha Leonardina fez vivença com o bicho debaixo

das pedras onde nasce a pororoca. Daí o poder que ela tem” (JURANDIR, 1992, p. 216). Pode-se notar que o envolvimento de Leonardina com o boto lhe conferiu poderes de sedução e feitiçaria, tal qual Ormindá: “Madrinha Leonardina, mulher de acabar festa nas fazendas, usava faca americana, dava em homem, o corpo era cheio de tanta curva quanta curva tem o rio Arari” (JURANDIR, 1992, p. 226). Note-se que, além dos poderes de sedução decorrentes do contato com o boto, há a ênfase aos poderes encantatórios provenientes do mesmo contato com o ente “do fundo”. Similarmente, em Ormindá, também se tem o misto de sedução e encantamento, o que demonstra ser uma recorrência em figuras femininas dalcidianas, como foi visto no caso de Alaíde.

Considerações finais

Na primeira parte do artigo procurou-se demonstrar que a escritura dalcidiana é, sobretudo, “movediça”, pois, por meio de retomadas intertextuais de elementos da tradição mítica do contexto amazônico e de outras matrizes literárias, o escritor marajoara projeta uma literatura que amplia os horizontes do imaginário amazônico que se compõem de cruzamentos semióticos com outros sistemas culturais. Dessa maneira, a ficção de Dalcídio Jurandir se inscreve na linha dos grandes romancistas do século XX, a partir de uma consciência estética que aponta para a impossibilidade de criar uma escritura presa aos padrões regionais da Amazônia ou como pura transposição e colagem de modelos europeus. Por outro lado, ao retomar a tradição literária de outras culturas, o romance dalcidiano transfigura o que seria representado no âmbito do fantástico e instaura críticas sociais ao modelo patriarcal dos Coutinhos.

No plano do feminino, foi possível notar que as personagens apresentam marcas indelévels de outras figuras presentes na Antiguidade, como, por exemplo, o caso de Alaíde e sua relação com as Sereias homéricas. Viu-se, entretanto, a partir da fundamentação teórica de Mielietinski e Adorno e Horkheimer, que esse entrelaçamento entre mito e ficção na escritura dalcidiana não tem o intuito de projetar o pitoresco ou mesmo qualquer marca de um regionalismo limitado à descrição de lendas e mitos. Mas, pelo contrário, como foi demonstrado, o mito, em uma de suas faces, tem um caráter de transgressão, desordem e perigo diante das regras sociais no que tange ao feminino. Nesse contexto, a personagem Ormindá está associada ao drama de *D. Silvana*, romance ibérico registrado por Salles (1992).

Assim, tanto Alaíde quanto Ormindá são arquétipos do perigo, daquilo que é possível desestabilizar as regras da tradição patriarcal que vê nas personagens femininas apenas um universo à parte e sem importância num contexto dominado pelo patriarcado. Apesar disso, são elas que, no

romance, abrem espaço para essa estrutura ser questionada em suas bases que mantém seus domínios por diversas gerações que se perpetuam por conta do totem masculino.

Referências

BRANDÃO, Junito. *Dicionário mítico-etimológico*. Vol. 2. J-Z. 4. ed. Petrópolis: Vozes, 2000.

COELHO, Nelly Novaes. *O Conto de Fadas*. 3. ed. São Paulo: Ática, 1998.

FERREIRA, Jerusa Pires. Matrizes impressas da oralidade. In: BERND, Zilá; MIGOZZI, Jacques (Orgs.). *Fronteiras do literário: literatura oral e popular Brasil/França*. Porto Alegre: UFRGS, 1995.

FREIRE, Gylberto. *Casa-Grande & Senzala*. 20. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1980.

GALVÃO, Eduardo. *Santos e visagens: um estudo da vida religiosa de Itá, Baixo Amazonas*. 2. ed. São Paulo: Brasília: Editora Nacional, 1976. V. 284.

HOMERO, *Odisseia*. Trad. Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 1997.

JURANDIR, Dalcídio. *Marajó*. 3. ed. Belém: CEJUP, 1992.

HORKHEIMER, Max & ADORNO, Theodor W. *Dialética do Esclarecimento: fragmentos filosóficos*. 2. ed. Trad. Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

LOTMAN Iuri. Sobre o problema da tipologia da cultura. In: SCHNAIDERMAN, Boris. *Semiótica Russa*. São Paulo: Perspectiva, 1979.

MACHADO, Irene. *Escola de semiótica: a experiência de Tártu-Moscou para o estudo da cultura*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

MIELIETINSKI, E. M. *A poética do mito*. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1987.

PROENÇA, Manuel Cavalcanti. *Roteiro de Macunaíma*. 6. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987.

PROPP, V. I. *Morfologia do conto maravilhoso*. Trad. Jasna Paravich Sarhan. Rio de Janeiro: Forense, 1984.

SALLES, Vicente. Chão de Dalcídio. In: JURANDIR, Dalcídio. *Marajó*. 3. ed. Belém: CEJUP, 1992.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. *O Canibalismo amoroso*. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

SOUSA, Inglês de. *Contos Selecionados: Voluntário, Acauã e A Quadrilha de Jacó Patacho*. Belém: Paka-Tatu, 2005.