

---

**MULHER OU LENDA? O FANTÁSTICO  
NA CARACTERIZAÇÃO DE ORMINDA,  
PERSONAGEM DE MARAJÓ (1947),  
DE DALCÍDIO JURANDIR\***

---



Juliete Mendes Costa Vieira\*\*  
Thiago Gonçalves Souza\*\*\*

**Resumo:** neste artigo, apresentamos uma análise de Ormindá, personagem do romance *Marajó* (1947), de Dalcídio Jurandir (1909-1979). Ormindá é uma jovem a quem vai sendo atribuída, pelos demais personagens, uma aura misteriosa: será filha da Mãe d'Água? Será um espírito maligno? Exploraremos a dimensão fantástica construída em torno dela, a partir dos estudos de Todorov (1992) e Filipe Furtado (1980), propondo um sentido para tal construção: um modo de expressão do choque que se dá entre a existência de Ormindá e os valores patriarcalistas que regem a comunidade na qual a moça vive.

**Palavras-chave:** *Marajó* (romance). Ormindá. Fantástico. Patriarcalismo. Dalcídio Jurandir.

Ormindá era mulher para andar nas histórias, ficar nas modinhas, na beira dos trapiches, na lembrança dos homens [...]. Lenda que não se podia esquecer mais.

Dalcídio Jurandir, *Marajó*

---

\* Recebido em: 02.07.2018. Aprovado em: 27.11.2018.

\*\* Graduada em Letras - Habilitação em Língua Portuguesa pela Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará (UNIFESSPA). E-mail: julhiemendes89@gmail.com

\*\*\* Doutor em Literatura Comparada pela Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará (UNIFESSPA). E-mail: souzagoncathi@gmail.com

## DALCÍDIO JURANDIR E SEU *MARAJÓ*

Dalcídio Jurandir (1909, Ponta de Pedras, Ilha do Marajó – 1979, Rio de Janeiro) foi autor de um conjunto amplo de romances, no interior do qual se encontra o chamado “ciclo do Extremo Norte”. O volume de estreia do autor, *Chove nos Campos de Cachoeira* (1941), foi ganhador do prêmio literário da revista *Dom Casmurro* em parceria com a editora Vecchi, o que garantiu ao romancista a possibilidade de fixar-se no Rio de Janeiro. Já na então capital federal, o autor colaborou em diversos periódicos (*Diretrizes, Tribuna Popular, Correio da Manhã, Imprensa Popular, Voz operária, Problemas, Vamos Ler*, entre outros), dando continuidade, aliás, à atividade jornalística que já exercia em Belém do Pará, onde escreveu para periódicos como o modernista *Terra Imatura* e o *A Semana*, por exemplo<sup>1</sup>. Romancista e jornalista, Dalcídio também se destacou como militante do Partido Comunista Brasileiro (PCB), sendo conhecida figura da intelectualidade esquerdista daqueles anos. Em 1947, publicou seu segundo livro, objeto do nosso estudo, *Marajó*<sup>2</sup>.

*Marajó* é “um romance amazônico”, como disse Nelson Werneck Sodré em 1948: um romance cujas páginas estão impregnadas “[da] terra e [da] gente de Marajó” e que traduz “[...] os seus problemas, os seus dramas, os seus anseios, as suas crenças, os seus sonhos e os seus tormentos” (SODRÉ, 1948 *apud* BARBOSA, 2016, p. 86). Também Moacir Werneck de Castro elogiaria o romance, identificando nele, porém, não apenas a força expressiva de um Brasil esquecido na pobreza das províncias, mas um caminho renovador da literatura nacional de então. Com *Marajó*, Dalcídio Jurandir teria alcançado uma brilhante síntese entre as lições deixadas pelos romancistas de 30 e as tendências de análise introspectiva ligadas ao grupo dos chamados “intimistas”:

*Sem abandonar o seu patético realismo para fazer essa penetração, onde a análise se enriquece muitas vezes de toques de poesia, Dalcídio Jurandir como que vislumbra uma solução nova, novos caminhos para o romance brasileiro. Com efeito, até aqui temos vivido mais ou menos empurrados entre os extremos de um naturalismo cru e de uma introspecção no abstrato, com o que se perdem preciosos elementos de romance. É sintomático que nos tenha vindo das vastidões amazônicas, onde a presença do meio é incontrastável, uma síntese tão poderosa e tão carregada de sentido humano como esta de Dalcídio Jurandir. [...] E o resultado é que surpreendemos no “homem brasileiro que nem nós” a vida bulindo, profunda e misteriosa, com aquela mesma palpitação secreta que alguns autores pretenderam aqui ser privilégio do seu gênero noturno e de seus personagens deslocados no tempo e no espaço, sem idade nem sexo nem pátria (CASTRO, 1947 *apud* BARBOSA, 2016, p. 81-82).*

Assim, *Marajó* é um romance amazônico, no qual a presença do meio é, como disse Castro, “incontrastável”. Mas a moldura regional de modo algum constitui uma barreira para a apreensão de um sentido estético que diz respeito, como nota Ademaro Taranto Goulart, às “[...] relações humanas, [à] situação limítrofe que marca a passagem da animalidade à humanidade, a grandiosidade e a miséria do ser, a eterna provisoriade de que o homem tenta, inutilmente escapar [...]” (GOULART, [s.d.], p. 3). Para Goulart, um dos sentidos possíveis de serem apreendidos no segundo romance de

Jurandir concerne  uma avaliação trágica da existência humana, fada ao fracasso no confronto contra as forças da natureza e do mito.

Neste artigo, pretendemos uma análise da personagem Ormindia, a mulher-lenda de *Marajó*, que ganha evidente destaque no enredo, ao lado de Missunga e Alaíde, os protagonistas da narrativa. Nossa leitura partir de considerações sobre o fantástico na literatura, uma vez que Ormindia  construída com fortes traços de mistério e sobrenaturalidade, despertando a incerteza, não tanto no leitor, quanto nos demais personagens que convivem com ela naquele universo marajoara elaborado por Jurandir. A que sentidos essa construção narrativa particular atende? Retornaremos ao entendimento de Goulart, qual seja, o de que *Marajó*, mais que romance “sociológico” da vida marajoara, expressa um sentido esttico acerca da existência humana. Ormindia, lendária, admirada, temida, se reveste de uma ambiguidade trágica: por um lado, seu estatuto quase-mítico legitima o comportamento transgressor da jovem, que constantemente choca-se contra os padrões de conduta moral, sexual e religiosa da sua comunidade; porém, esse mesmo estatuto ergue barreiras cada vez mais intransponíveis de medo e preconceito ao redor da moça. Ormindia afronta as normas aceitas como as leis naturais da comunidade em que vive – que são as do machismo e do patriarcalismo – aceitas como as leis naturais de sua comunidade, mas a força dessas normas imprimem-se sobre o corpo e o espírito da jovem, quebrando-a. Mas os esforços da moça em superar a “eterna provisoridade” de sua existência seriam de todo inúteis?

#### QUANDO A LITERATURA QUESTIONA A NORMALIDADE: O FANTÁSTICO

Quando a representação literária explora nossa experiência da realidade em termos do incerto, da insegurança, do medo, canalizando sentimentos inquietantes no espírito humano, um dos modos principais por meio do qual se apresenta  o fantástico. Selma Calazans Rodrigues (1988) apresenta o contexto de surgimento do fantástico no bojo da racionalidade iluminista:

*[o] fantástico, no sentido estrito, se elabora a partir da rejeição que o Século das Luzes faz do pensamento teológico medieval e de toda metafísica. Nesse sentido ele [o Iluminismo] operou uma laicização sem precedentes do pensamento ocidental. Pensar o mundo sem o auxílio da religião ou de explicações metafsicas, essa é a grande proposta do século XVIII (RODRIGUES, 1988, p. 27).*

A literatura fantástica emerge ainda no século XVIII, no debate sobre as possibilidades de uma explicação racional total da natureza. A palavra “fantástico” se origina no latim *phantasticus*, que, por sua vez, advm do grego *phantastiks*, termo que recobria a fantasia, o que era gerado meramente pela imaginação, sem correspondência necessária com a existência efetiva. Desse modo, em suas origens, o fantástico se insere em um embate entre a ciência, como estabelecimento do que é objetivamente, e crenças que passam a ser restringidas, até mesmo pejorativamente, no âmbito do “sobrenatural”. Porém, o fantástico ergue um questionamento sobre a oposição entre esses dois polos, pois, de um lado, não se deixa neutralizar pela explicação científica, e, por outro, tampouco deixa-se rotular pelo sobrenatural, mantendo-se, assim, no duvidoso.

No âmbito teórico, deve-se destacar o nome de Tzvetan Todorov (1939- 2017) e sua obra *Introdução à literatura fantástica*, lançada em 1970. É sua a definição do fantástico como, principalmente, um efeito da leitura, caracterizado pela atitude de hesitação do leitor diante dos acontecimentos da narrativa. O estudioso pondera: “[...] devemos julgar o conto fantástico nem tanto pelas intenções do autor e os mecanismos da intriga, a não ser em função da intensidade emocional que provoca.” (TODOROV, 1992, p. 20). Nesse sentido,

*[p]rimeiro, é preciso que o texto obrigue o leitor a considerar o mundo das personagens como um mundo de criaturas vivas e a hesitar entre uma explicação natural e uma explicação sobrenatural dos acontecimentos evocados. A seguir, a hesitação pode ser igualmente experimentada por uma personagem [...]. Enfim, é importante que o leitor adote certa atitude para com o texto [...]* (TODOROV, 1992, p. 39).

Assim, o “fantástico puro” mantém-se enquanto durar a experiência da hesitação, tanto a que se elabora em nível intratextual (o das personagens), quanto a que se dá no ato da leitura, junto ao leitor. Caso este efeito se dissolva em uma explicação natural, caminha-se para o “fantástico-estranho”; caso se dissolva-se na aceitação plena do estatuto sobrenatural, caminha-se para o “fantástico-maravilhoso”. Segundo Todorov: “O fantástico puro estaria representado pela linha do meio que separa fantástico-estranho do fantástico-maravilhoso; esta linha corresponde à natureza do fantástico, fronteira entre dois territórios vizinhos.” (TODOROV, 1992, p. 25). Desse modo, o cerne do fantástico dá-se na “hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, face a um acontecimento aparentemente sobrenatural” (TODOROV, 1992, p. 31).

As observações do autor búlgaro são incontornáveis quando se quer discutir o fantástico na literatura, mas de modo algum se pode restringir a elas essa discussão, que encontrou grande desenvolvimento em outros autores e críticos que também se ocuparão do fantástico, encaminhando-o para outras estratégias de construção textual e efeitos de leitura.

Em *A construção do fantástico na narrativa* (1980), Filipe Furtado reafirma a hesitação e a ambiguidade como elementos centrais do fantástico, mas defende de modo mais intenso a perspectiva intratextual de construção dos seus efeitos. Nesse sentido, argumenta que, antes, seria a caracterização e condução do personagem, como narrador autodiegético ou não, a estratégia principal que leva a literatura fantástica a se constituir como tal. Nesse ponto, Furtado se afasta da perspectiva todoroviana sobre a importância central da hesitação empírica do leitor para que um texto seja considerado fantástico:

*[...] diferentes tipos de leitura não podem ser arvorados em critérios suscetíveis de contribuir para a caracterização do gênero. Com efeito, fazer depender a classificação de qualquer texto apenas (ou, sobretudo) da reação do leitor perante ele equivaleria a considerar todas as obras literárias em permanente flutuação entre vários gêneros, sem alguma vez se lhes permitir fixarem-se definitivamente num deles* (FURTADO, 1980, p. 77).

Mas, como observa Camarani (2014), Furtado rejeita também a noção de hesitação como reação de um personagem entendido como “figura viva”:

*[...] a reação ambígua do personagem não pode ser considerada um traço fundamental do fantástico literário, mas contribui para sua consolidação. [Furtado] assinala ainda que os personagens de modo geral pouco ou nada interessam ao discurso fantástico enquanto figuras com vida própria; devem servir de veículos, seja para reforçar a aparência normal do quadro em que se desenvolve a ação, seja para tornar mais admissível o evento sobrenatural, seja ainda para favorecer alternadamente um ou outro desses elementos antagnicos (CAMARANI, 2014, p. 115).*

Afastando a hesitação do leitor empírico e também a do personagem enquanto “emulação” de uma figura viva, para o crítico português a hesitação liga-se a uma estratégia discursiva de manutenção de uma irresolução básica, a ambiguidade fundamental que o narratário intratextual deve manter, em vista dos acontecimentos narrados: “[...] a função do narratário terá de subordinar-se, servindo-a,  ambiguidade fundamental que o texto deve veicular” (FURTADO, 1980, p. 40). Essa ambiguidade concerne ao embate, sustentado pela narrativa e seus elementos, entre os dados objetivos, familiares, habituais  razão, e aqueles outros que os contradizem:

*O discurso fantástico tem, assim, de multiplicar esforços no sentido de apoiar o desenvolvimento constante deste debate que a razão trava consigo própria sobre o real e a possibilidade simultânea de sua subversão. Por isso, todos os recursos da narrativa devem ser colocados ao serviço dessa permanente incerteza entre os dados objetivos e familiares que a experiência se habituou a apreender e a ocorrência, também apresentada como inegável, de fenmenos ou entidades completamente alheios à natureza conhecida (FURTADO, 1980, p. 36-37).*

Desse modo, o que queremos reter das considerações de Todorov ([1970] 1992) e Furtado (1980)  a caracterização do fantástico como uma forte experiência de hesitação diante da realidade representada, ligada à ambiguidade de fenmenos que não se deixam resolver em uma explicação, nem natural, nem sobrenatural; tal situação é resultado de estratégias narrativas, tais como a representação dos espaços e a construção da relação entre os personagens e os acontecimentos, que sustentam aquela ambiguidade. Em *Marajó* (1947), Ormindá é o cerne da hesitação narrativa, enquanto fenmeno que, fonte de estranhamento, é traduzido pelos personagens nos termos do imaginário e religiosidade amazônicas, mas que também pode ser racionalizado como existência errante, marginalizada em uma sociedade autoritária e machista. Assim, como pretendemos desnudar, a hesitação com que Ormindá  encarada pelos demais personagens da narrativa  construção esttica que expressa os efeitos da dimensão contestatória da existência “desregrada” da moça, que fere a lógica tida como natural do *Marajó* dalcidiano.

## ENTRE MULHER E LENDA

Ormindá, afilhada do todo-poderoso Coronel Coutinho, cresce com sua mãe, mas sem a presença do pai. Essa situação já nos  apresentada como envolta em mistérios, uma vez que a moça pode ser, na verdade, filha do próprio Coronel. É o que transparece na cena que se passa entre Mis-

sunga, filho legítimo de Coutinho, e nhá Felismina, mãe de Ormindá: “Fez deslizar a mão na cabeça da velha, rindo. Sua ama de leite! E viu-lhe os pés descalços, rachados. Talvez fosse também uma das vítimas de seu pai. A filha dela, a Ormindá, não seria irmã?” (JURANDIR, 1992, p. 7).

A jovem torna-se conhecida pela voz “sumarenta”, que exibe no coral da igreja. Outras moças a invejam por ter a pele clara e saber ler; dona de grande beleza, os homens começam a cobiçá-la. Ormindá, porém, não se entrega com facilidade. Tem sonhos de liberdade, de viver longe daquele lugar. É com esse objetivo que se aproxima do capitão Lafaiete, homem mais velho, de certa posição social e que diz ter o intuito de levá-la para a capital. O capitão visitava a casa de Felismina para ver e encontrar-se com Ormindá:

*Lafaiete ia à barraca da velha Felismina para admirar o jirau — dizia ele. O jirau era ao lado da barraca, com um pé de amor crescido, o bogari, tajás e um amor dos homens, flor que muda três vezes ao dia: branca, encarnada e cor de rosa. Lafaiete prometia sementes de rosa e hortênsia para o jirau — ah, adorava flores! — com os olhos em Ormindá, sem ouvir siá Felismina contar que a barraca estava para cair, jeito não havia para comprar um cento de palha, chuva caía na sua rede feita de sacos de trigo (JURANDIR, 1992, p. 36).*

Entretanto, quando os dois finalmente combinam a fuga, os planos do capitão se veem frustrados, pois Ormindá acaba fugindo dele. Este episódio reforça o espírito de liberdade da moça, que recusa dar-se a um homem apenas por interesse, não importando a posição e o poder deste.

*Capitão Lafaiete ia responder quando ela, de súbito, o largou no meio da estiva, corre ligeira pelo tronco e desaparece. O tabelião tenta apoiar-se com a bengalinha, escorrega e se abraça ao tronco, afundou os sapatos na lama. Pôde erguer-se, avançou de gatinhas pela estiva, ofegante, chamando baixo por Ormindá, que acabasse com aquela brincadeira, visse que era um homem de respeito, visse... Limpou a lama do rosto as calças pesavam. Chamou. Como atravessar de novo o igarapé na escuridão que crescia, como se deixou enganar... chamou mais alto. Um pânico o invadiu. Os sapatos encharcados. O gosto de lama na boca Abriu os braços num gesto de desamparo e voltou a gritar na escuridão: — Ormindá, Ormindá, ó Ormindá! Nem sombra nem rastro de Ormindá (JURANDIR, 1992, p. 40).*

Após o episódio do capitão Lafaiete, Ormindá se revela médium, em uma sessão espírita: “Alguém saltou freneticamente da cadeira, era a médium, era Ormindá” (JURANDIR, 1992, p. 136). Tal acontecimento na vida da personagem não foi visto com bons olhos dos habitantes de seu vilarejo:

— *Quieta, irmão. Quieta. Tás na treva, irmão? Quieta.*  
— *A médium batia os pés, espichava o pescoço, gemia fundo, lançava os braços no ar.*  
— *Quero cachaça, quero.*  
— *Paz, irmão. Paz. Paz. Bebias dantes? O álcool era a tua provação? Paz.*  
— *Quero. Quero. Fui bão no mata-bicho. Comigo... era só no mata-bicho (JURANDIR, 1992, p. 48).*

Tendo exposto seu caso com o capitão e má vista pelo envolvimento com o espiritismo (inclusive pelo próprio capitão, que se afasta dela por completo), Orminda resolve partir, deixando um recado para a mãe. Esta, influenciada pelos comentários a respeito da filha, entendeu que o desejo da filha era entregar-se a outros prazeres. Essas são as palavras com que a mãe a despede: “Hum, pequena. Tua mestra  tu mesma. Segue tua sorte. Assim é que filho d o pago. Quem se perde na sem-vergonhice perde até o amor de mãe. Vai pros homem, vai pro teu cio, vai.” (JURANDIR, 1992, p. 49). Nestes dois momentos da vida da personagem, já vemos Orminda confrontando a hierarquia da relação de poder entre homem e mulher, tendo deixado capitão Lafaiate perdido na lama, e os costumes religiosos da comunidade (esta última situação, aliás, implicando uma dupla afronta, já que assume, do “espírito”, o comportamento masculino do gosto pela cachaça).

Orminda parte e inicia uma existência errante pelos campos marajoaras. Acompanhando a personagem, a encontraremos em muitos outros episódios, mostrando-se como uma das personagens principais da narrativa. Torna-se melhor amiga de Alaíde, a segunda protagonista de *Marajó*, moça pobre que se envolve com Missunga,  abandonada por este, aborta o filho que esperava e, assim como Orminda, precisa virar-se sozinha no mundo; participa do projeto utópico de Missunga, a fazenda “Felicidade”, idealizada pelo jovem herdeiro do Coronel para ser um modelo de justiça social, mas que caminha para o caos e, enfim, para o fracasso. Em “Felicidade” vemos Orminda lavrar a terra ao lado dos homens e ajudá-los, quando sofrem acidentes; torna-se dançarina afamada nas festas dos trabalhadores e muitos a disputam com violência; Orminda se envolve com os homens quando sente desejo, e quando não consente, resiste.

Ao fim da estadia na fazenda de Missunga, ela dirige-se a sua madrinha, nh Leonardina. Sobre a velha, diz-se que é uma das mais poderosas feiticeiras da região, e logo espalham-se rumores de que Orminda aprende o ofício com Leonardina. E  desta o vaticínio sobre a natureza indomável da moça: “Mea filha tu não veio pro mundo pra ser de um só homem. Não vejo sossego no teu corpo...” (JURANDIR, 1992, p. 109).

No percurso de Orminda destaca-se seu encontro com Ramiro, poeta e violeiro que também vagueia pelos campos, famoso por suas canoes e também por satirizar os poderosos da região com sua arte. Além disso, o charme de Ramiro corria os campos, e dele se dizia que tinha a mulher que desejasse. Orminda chega a morar com Ramiro, junto do qual ficava enquanto este cantava canoes que faziam a moça lembrar de sua mãe.

Porém, como a feiticeira havia dito, o desassossego de Orminda a leva para longe também de Ramiro:

*Quando ia acompanhá-lo até a porta, os cabelos soltaram-se e ela os apanhou cruzando as mãos sobre a nuca. Ramiro fitou-a com surpresa e teve, como nunca, um pressentimento de que em breve ela, sem uma palavra, o deixaria* (JURANDIR, 1992, p. 128).

Ramiro conseguira, ao menos por algum tempo, reter Orminda junto de si, mas apenas porque, como a própria jovem explica ao cantador, este havia nascido “[...] pra ver visagens, coisa doutro mundo [...]” (JURANDIR, 1992, p. 164). Em outras passagens também vemos Orminda ser investida de um significado sobrenatural, única razão encontrada pelos personagens para explicar o efeito per-

turbador que parece emanar da filha de Felismina: “Contavam que Orminda foi achada na praia ao nascer da velha Felismina. Orminda nasceu da mãe d’água<sup>3</sup> [...]” (JURANDIR, 1992, p. 39). Heme-tério tenta explicar ao sírio Calilo, comerciante na região, a razão de Orminda exercer tanto fascínio sobre os homens:

— *Seu Calilo, Orminda é como bota.*

*O caboclo começou a explicar enquanto cavava, que a bota se parecia com mulher<sup>4</sup>. 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, p. 39).

Vale ainda observar que Orminda era a sétima filha (seus seis irmãos, todos homens, morreram de causas diversas) e em diversas narrativas do imaginário popular atribui-se uma aura sobrenatural ao sétimo filho: em muitas delas, por exemplo, o sétimo filho estaria fadado a tornar-se lobisomem...

O ápice da caracterização de Orminda com algo que escapa às possibilidades de compreensão pelos outros personagens é o episódio – nunca se saberá se verídico ou não – da relação da afilhada de Leonardina com o sacristão. Os dois teriam mantido relações sexuais na torre da igreja e o chão onde haviam se deitado teria ficado marcado com a silhueta do corpo de Orminda. A transgressão dos códigos de conduta social e da moral sexual se entrelaça, neste momento, com o sacrilégio e a profanação do território sagrado:

*Em Cachoeira viram ela uma noite subir a torre da igreja com o próprio sacristão. Noutra dia, o mestre Cândido que anda fazendo obras na igreja, encontrou a marca do corpo dela no soalho da torre... — Não digo que Nossa Senhora quando castiga, castiga mesmo? Pois mestre Cândido botou a boca no mundo, chamou povo, muita gente subiu a torre e viu a sombra do corpo da rapariga marcada, justinho o corpo dela deitado, de costas, até os cabelos espalhados [...]* (JURANDIR, 1992, p. 139).

Se, como afirma Camarani, “[a] narrativa fantástica caracteriza-se [...] pela aliança e pela oposição que estabelece entre as ordens do real e do sobrenatural, promovendo a ambiguidade, a incerteza no que se refere à manifestação dos fenômenos estranhos, insólitos” (CAMARINI, 2014, p. 13), ou ainda, nas palavras de Furtado, “[a] narrativa fantástica faz surgir e mantém uma série de elementos contraditórios [...]: real/imaginário, racional/irracional, verossímil/inverossímil, transparência/ocultação, espontaneidade/sujeição à regra, valores positivos/valores negativos” (FURTADO, 1980, p. 36), temos que Orminda está posta no cerne de uma experiência desse tipo: diante dela, fenômeno insólito, anulam-se os limites claros entre a ordem do real e a do sobrenatural; os polos contraditórios do racional e do irracional, do verossímil e do inverossímil são mantidos em constante tensão; questionam-se os valores positivos pela presença do que é assinalado como negativo; a espontaneidade de sua existência errante leva a insegurança àqueles que espontaneamente se sujeitam às regras.

Percebemos que a existência de Ormindá resvala, para retomarmos a terminologia proposta por Todorov (1992), do fantástico puro para o fantástico maravilhoso, uma vez que, no imaginário dos personagens, aceita-se que ela, por ser como é, só pode ter origem sobrenatural:

*Ormindá brotava das assombrações verdes do mato, dos ocos das cascavéis, do reino das formigas, do céu chovendo superstições sobre os homens. As galharias estalavam. As saúvas cobriam o caminho com o guia à frente, um vaga-lume. A rainha da saúvas, pequena cobra de duas cabeças, vinha chupar todo o sangue de Ormindá* (JURANDIR, 1992, p. 63).

Mas a explicação de Ormindá também pode ser conduzida para o polo da “racionalidade”, percebendo no imaginário que se tece em torno dela a expressão de preconceitos sociais: nesse caso, ela seria uma mulher que se afasta dos padrões de conduta, procurando por si mesma dar significado à sua vida. Porém, no contexto de uma comunidade embasada por valores patriarcais, que evocam o controle e a obediência da mulher, como seria possível entender Ormindá?

O imaginário sobrenatural, aparentemente irracional, funciona, então, para explicar a jovem e também controlar sua presença, neutralizando-a. Ao lado do fascínio, erguem-se em torno de Ormindá também barreiras de medo, que a isolam cada vez mais: lembremos que, por causa do “escândalo” de seu comportamento, a jovem sai de casa; após os rumores de seu corpo marcado na Igreja, ela é isolada de vez da própria sociedade: marginalizada, morre doente e sozinha, assistida apenas por sua amiga-irmã, Alaíde.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como observa Alinnie Santos,

*[...] as mulheres dos romances de Dalcídio Jurandir se deslocam em duas categorias: da opressão à subversão. Em outras palavras, podemos dizer que tal situação leva algumas dessas personagens a subverterem a ordem social em que estão inseridas, objetivando livrar-se da opressão* (SANTOS, 2015, p. 3).

A partir da observação da pesquisadora, podemos observar que Ormindá se movimenta entre esses dois níveis, o da opressão e o da subversão. Contudo, seu gesto parece ter fracassado. O triste desfecho da personagem nos faz retomar a percepção de Goulart, para quem, na narrativa de *Marajó*, estamos diante de um sentido trágico da existência, segundo o qual as tentativas de levante contra as forças da natureza e a provisoriade da vida não alcançam sucesso. Ormindá, que decide conduzir sua vida conforme seus próprios desejos, vai sendo marginalizada por uma sociedade patriarcal cujos preconceitos não admitem tal infração: as leis “naturais” daquela sociedade não comportam Ormindá, e por isso ela só pode ser entendida como sobrenatural, algo que tem sua origem nas encantarias amazônicas.

Contudo, não queremos ver na personagem tão somente a carga de uma lição pessimista. Talvez mais que uma tragédia, sua existência instaura um movimento dialético. Como dissemos an-

teriormente, junto a ela encontramos o fascínio e o medo; um algo que atrai e que repele; a ambiguidade fundamental que caracteriza o fantástico, mas também a contradição que é cerne da dialética. Retomemos a cena da torre da Igreja, em que a existência de Orminda é definitivamente assinalada como sacrílega: se a figura da mulher fica marcada pelos estigmas sociais, não é menos verdade que o território sagrado dos bons costumes e dos valores ordeiros também ficam marcados com a silhueta de seu corpo. Ou seja, como valor negativo, a existência de Orminda deixou marcas naquele espaço, assim como a fama de seus encantos sedimentou-se na memória da comunidade, como lenda.

Há um sentido positivo nessa dialética e o entrevemos na cena final, entre Alaíde e Orminda, esta já inconsciente de si, agonizando:

*Alaíde procurou a mão da amiga, acariciou-lhe os cabelos, cobriu-a devagarinho com o lençol, receando machucá-la, debruçou-se sobre ela e calma falou:*

*– Orminda, olha quem está aqui contigo, mana. Abre os olhos e não se assuste.*

*(...)*

*– Cheguei agora, Orminda. Venho te buscar para ir comigo pra Belém. Tu te cura e nós vamos. Tu tem que me conhecer, Orminda, mana (JURANDIR, 1992, p. 361-362).*

Alaíde, que a duras penas e experiências conquistara a consciência de sua autonomia, retorna para buscar Orminda e, juntas, irem para a capital, sonhado espaço de liberdade – rompendo, assim, com o universo de opressão que as duas conheceram. Contudo, Orminda já não a reconhece. Veja-se que Alaíde reconhece Orminda como irmã; mas o inverso não ocorre. Pensando a cena em sentido dialético (como, talvez, Dalcídio, instruído na visão de mundo do marxismo, pode ter pensado), não poderia ser diferente: Orminda é a antítese da tese patriarcalista posta por aquela sociedade; Alaíde é a síntese que eclode do gesto de contravenção posto pelo exemplo de Orminda. Alaíde pode reconhecer Orminda como irmã porque atingiu algo que Orminda não pode realizar, mas preparou como possibilidade: o rompimento total com os valores que regem os mecanismos de opressão. A sobrinha de Leonardina, contudo, exauriu sua força no próprio ato de contestação, sem superar esse momento e, por isso, não pode conhecer Alaíde. Por conseguinte, podemos assim sintetizar esse “desencontro” final, que, em verdade, marca uma continuidade, a transmissão da herança de um aspirar à liberdade: sem Ormindas, nenhuma Alaíde seria possível.

#### A WOMAN OR A LEGEND? THE FANTASTIC IN THE DESCRIPTION OF ORMINDA, CHARACTER OF DALCÍDIO JURANDIR’S NOVEL MARAJÓ (1947)

**Abstract:** *this work presents an analysis of Orminda, character of Dalcídio Jurandir’s novel Marajó (1947). Orminda is a young woman, to whom a mysterious aura is assigned by others characters: is she the Mãe d’Água’s daughter? Is she an evil spirit? We want to explore her fantastic dimension, from Todorov’s (1992) and Furtado’s studies, suggesting a meaning to this construction: a crash between Orminda’s existence and the patriarchal values which rule the community where she lives.*

**Keywords:** Marajó (novel). Orminda. Fantastic literature. Patriarchalism. Dalcídio Jurandir.

## Notas

- 1 O volumoso trabalho de Dalc´idio Jurandir para a imprensa belenense e carioca tem sido sistematicamente estudado e compilado pela Profa. Dra. Marl´i Tereza Furtado, da Universidade Federal do Par´a (UFPA).
- 2 Os demais romances que compˆoem o ciclo do Extremo Norte sˆao: Trˆes casas e um rio (1958), Bel´em do Grˆao-Par´a (1960), Passagem dos inocentes (1963), Primeira manhˆa (1968), Ponte de Galo (1971), Os habitantes (1976), Chˆao dos lobos (1976) e Ribanceira (1978), todos, ˆa exce¸˜ao de Maraj´o, sˆao protagonizados por Alfredo, acompanhado pelo autor da infˆancia ao in´icio da vida adulta, passando por diversos lugares e cidades do estado do Par´a. Al´em desses romances, h´a ainda o Linha do Parque (1959), que se passa na regi˜ao sul do pa´is e conta a hist´oria de uma greve de trabalhadores. Esta ´ultima obra se liga diretamente ˆa atividade pol´itica de Dalc´idio, militante do Partido Comunista Brasileiro (PCB), o qual teria encomendado junto ao autor um romance aos moldes do realismo socialista. Vale frisar que, al´em do prˆemio do concurso liter´ario de Diretrizes, o autor colecionou outros no decurso de sua carreira, dos quais se destaca o “Machado de Assis”, da Academia Brasileira de Letras, em 1973, pelo conjunto da sua obra.
- 3 A Mãe d’´Agua (por vezes chamada Iara, Yara ou Uiara), entidade que habita os rios da regi˜ao amazˆonica (e tamb´em do nordeste), ´e caracterizada pela grande beleza e pela voz encantadora. Em muitas narrativas, ela aparece seduzindo homens e os levando para o fundo das ´guas, ˆas vezes para afog´a-los, ˆas vezes para presente´a-los com dons dos reinos do fundo do rio.
- 4 A genit´alia do boto e a da bota (mas principalmente a da fˆemea) sˆao famosos na pajelan¸a amazˆonica, na conta de alegados poderes m´agicos afrodis´iacos. Sˆao usados em forma de amuletos, ´oleos ou perfumes (nesses casos, sˆao mantidas em infus˜ao no ´alcool com aromas), a fim de atrair e “amarrar” o alvo da simpatia. Vale frisar que, nas narrativas da lenda do Boto, conta-se que o animal aqu´atico se transforma em um rapaz muito belo e muito dan¸arino, vestido de branco, que aparece nas festas das comunidades ribeirinhas e seduz as jovens com charme irresist´ivel.

## Referˆencias

- BARBOSA, Wilson Ferreira. *A recep¸˜ao cr´itica da obra de Dalc´idio Jurandir: Rio de Janeiro e Bel´em do Par´a (1940-1980)*. Disserta¸˜ao (Mestrado) - Pontif´icia Universidade Cat´olica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2016. Dispon´ivel em: [http://tede2.pucrs.br/tede2/bitstream/tede/6509/2/DIS\\_WILSON\\_FERREIRA\\_BARBOSA\\_COMPLETO.pdf](http://tede2.pucrs.br/tede2/bitstream/tede/6509/2/DIS_WILSON_FERREIRA_BARBOSA_COMPLETO.pdf). Acesso em: 20 out. 2017.
- CAMARANI, Ana Luiza Silva. *A literatura Fant´astica. Caminhos te´oricos*. Ed. Cultura Acadˆemica. 2004.
- FURTADO, Filipe. *A constru¸˜ao do fant´astico na narrativa*. Lisboa: Horizonte, 1980.
- FURTADO, Marl´i Tereza. Dalc´idio Jurandir e o romance de 30, ou um autor de 30 publicado em 40. *Teresa* – Revista de Literatura Brasileira, Sˆao Paulo, n. 16, 2015. Dispon´ivel em: <http://www.revistas.usp.br/teresa/article/viewFile/115425/113035>. Acesso em: 10 dez. 2017.
- GOULART, Ademaro Taranto. *Maraj´o: ‘A isto que se chama um mundo!’* [s.d.]. Dispon´ivel em: [http://portal.pucminas.br/imagadb/documento/DOC\\_DSC\\_NOME\\_ARQUI20120903143835.pdf](http://portal.pucminas.br/imagadb/documento/DOC_DSC_NOME_ARQUI20120903143835.pdf). Acesso em: 08 dez. 2017.
- JURANDIR, Dalc´idio. *Maraj´o*. Bel´em: CEJUP, 1992.
- SANTOS, Alinnie. O feminino em Dalc´idio Jurandir – entre a opress˜ao e a subvers˜ao. *Anais... XXVIII SIMP´OSIO NACIONAL DE HIST´ORIA*. Florian´opolis: 2015. Dispon´ivel em: [http://www.snh2015.anpuh.org/resources/anais/39/1439853391\\_ARQUIVO\\_artigo\\_anpuh\\_alinnie.pdf](http://www.snh2015.anpuh.org/resources/anais/39/1439853391_ARQUIVO_artigo_anpuh_alinnie.pdf). Acesso em: 3 nov. 2017.
- TODOROV, Tzvetan. *Introdu¸˜ao ˆa literatura fant´astica*. 2. ed. Sˆao Paulo: Perspectiva, 1992.