



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE LETRAS E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
DOUTORADO EM ESTUDOS LITERÁRIOS**

ALINNIE OLIVEIRA ANDRADE SANTOS

**A FIGURAÇÃO DA MULHER EM DALCÍDIO JURANDIR: ENTRE O DESAMPARO,
A OPRESSÃO E A TRANSGRESSÃO**

**BELÉM
2019**

ALINNIE OLIVEIRA ANDRADE SANTOS

**A FIGURAÇÃO DA MULHER EM DALCÍDIO JURANDIR: ENTRE O DESAMPARO,
A OPRESSÃO E A TRANSGRESSÃO**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, do Instituto de Letras e Comunicação, da Universidade Federal do Pará, como exigência para a obtenção do título de doutora, do Doutorado em Letras, na área de concentração de Estudos Literários.

Orientadora: Profa. Dra. Marlí Tereza Furtado

BELÉM

2019

**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) de acordo com ISBD
Sistema de Bibliotecas da Universidade Federal do Pará
Gerada automaticamente pelo módulo Ficat, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)**

- S237f SANTOS, ALINNIE OLIVEIRA ANDRADE.
A Figuração da Mulher em Dalcídio Jurandir : entre o desamparo, a opressão e a transgressão
/ ALINNIE OLIVEIRA ANDRADE SANTOS. — 2019.
201 f.
- Orientador(a): Prof^a. Dra. Marli Tereza Furtado
Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Letras, Instituto de Letras e Comunicação,
Universidade Federal do Pará, Belém, 2019.
1. Personagem Feminina. 2. Dalcídio Jurandir. I. Título.

CDD 869.934098115

ALINNIE OLIVEIRA ANDRADE SANTOS

**A FIGURAÇÃO DA MULHER EM DALCÍDIO JURANDIR: ENTRE O DESAMPARO,
A OPRESSÃO E A TRANSGRESSÃO**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, do Instituto de Letras e Comunicação, da Universidade Federal do Pará, como exigência para obtenção do título de doutora, do Doutorado em Letras, na área de concentração de Estudos Literários.

Data da Aprovação

Banca Examinadora

_____ Orientadora

Prof. Dra. Marlí Tereza Furtado
Universidade Federal do Pará

_____ Membro externo

Prof. Dr. Arnaldo Franco Júnior
Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho- São José do Rio Preto

_____ Membro externo

Prof. Dr. Oziris Borges Filho
Universidade Federal do Triângulo Mineiro

_____ Membro interno

Prof. Dra. Germana Maria Araújo Sales
Universidade Federal do Pará

_____ Membro interno

Prof. Dra. Maria de Fátima do Nascimento
Universidade Federal do Pará

A minha mãe, Myrna, que me ensinou o valor dos estudos.

AGRADECIMENTOS

A escrita de um trabalho acadêmico é sempre muito solitária, porém impossível de se concretizar sem o apoio de pessoas especiais, a quem eu quero dedicar os meus sinceros agradecimentos, além de reconhecer a grande ajuda.

Agradeço primeiramente ao meu Deus, que me deu sabedoria, ânimo, coragem e perseverança para prosseguir e concluir este trabalho, que me sustentou com a Sua força durante esses anos de doutorado e me levantou quando pensei que não conseguiria terminar. Sem Ele, eu tenho certeza que jamais poderia finalizar esta tese! Nunca imaginei que concluiria um doutorado, mas Ele expandiu meus sonhos, me fez ver a minha capacidade além das minhas limitações!

Agradeço aos meus pais, Myrna e Edvaldo, a minha irmã, Annie, pelo apoio constante. Agradeço ao meu pai pelas caronas quando tinha que chegar muito cedo, ou sair muito tarde da UFPA, o que me ajudou a não passar pelo sufoco do ônibus lotado com a mochila cheia de livros!! À minha mãe pelo apoio e amor incondicionais, que esteve ao meu lado constantemente ao longo desses quatro anos, por ter me ajudado a adquirir os onze livros do Dalcídio Jurandir, quando este doutorado era apenas um sonho.

Também agradeço imensamente a minha orientadora, Profa. Marlí Tereza Furtado, uma pessoa fundamental na minha trajetória acadêmica. Desde 2008, quando foi minha professora na graduação em Letras, passando pela iniciação científica (2009-2010), pelo mestrado (2011-2013) e agora no doutorado, marcou a minha vida! Agradeço pelas orientações, pelo aprendizado, pelos conselhos e por ter me oportunizado experiências com a docência. Enfim, agradeço por esses dez anos de convívio quase diário, em que pude aprender muito sobre literatura. Se um dia eu me tornar metade da profissional competente e ética que a senhora é, estarei realizada na profissão!

Aos professores Arnaldo Franco Júnior e Germana Sales, membros da banca do exame de qualificação, agradeço pelas considerações sobre o meu trabalho, que me ajudaram a esclarecer pontos obscuros e amadurecer as ideias.

Agradeço também aos professores que passaram pela Coordenação e vice Coordenação do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFPA ao longo desses quatro anos (Germana Sales, Marília Ferreira, Tânia Pantoja, Sidney Facundes e Thomas Fairchild) por me lembrarem dos prazos, estarem sempre à disposição para

esclarecimentos sobre assuntos acadêmicos e por me darem a oportunidade de participar da organização do Encontro e do Congresso da ABRALIC (2014 e 2015) e do V CIELLA (2016).

Quero agradecer também à querida amiga Márcia Pinheiro, que, mesmo não sendo dalcidiana, ouvia minhas ideias sobre a análise das obras do Dalcídio, pelas indicações de leituras e trocas de conhecimento. Agradeço também pela amizade, que me mostra a cada dia que a universidade também é um lugar de se fazer amigos. Agradeço também pela companhia nas viagens para Maringá e Rio de Janeiro, lugares onde fomos para apresentar nossos trabalhos.

Agradeço ao querido amigo, vizinho e ex-aluno Camilo Ramos pela ajuda com o abstract.

Quero agradecer à querida Maria Lucilena Gonzaga que me auxiliou na construção do projeto de doutorado, quando estava me organizando para a seleção. Sua ajuda foi de muita importância para a finalização do projeto, quando eu me via sem um norte para seguir!

Agradeço a amiga Eliane Costa que, mesmo sendo da área dos estudos linguísticos, sempre esteve por perto, com quem pude compartilhar anseios, medos e avisos sobre o atraso/recebimento do pagamento da bolsa, levando tudo sempre com bom humor. Foi bom contar com a sua amizade e poder compartilhar as alegrias e frustrações de se fazer um doutorado com alguém que estava vivendo a mesma experiência, já que entramos no mesmo ano.

Agradeço aos colegas dalcidianos e demais integrantes do grupo de pesquisa “Amazônia em Narrativas”: Alcir Rodrigues, Alex Moreira, Álvaro Jardel, Clara Guimarães, Dione Colares, Ivone Veloso, Jonathan Pires, Josiclei Souza, Juliana Santos, Regina Costa, Renato Oliveira e Tayana Barbosa pela troca de conhecimentos e experiências, principalmente no grupo de estudo e no Fórum que realizamos em novembro de 2016, bem em meio à ocupação da universidade.

Tenho um agradecimento especial à Ivone Veloso por ter se tornado uma grande amiga ao longo desses quatro anos, por compartilhar ideias sobre os romances do Dalcídio, formas de analisar a obra; por dividir também experiências, tristezas, alegrias, frustrações e vitórias da pós-graduação. Obrigada por me ajudar a perceber que eu não estava nessa sozinha e que podia desabafar contigo sempre que quisesse, pois iria me ouvir!

Agradeço aos colegas de trabalho da Sala 8 do Laboratório de Linguagem da PPGL, companheiros de trabalho e pesquisa: Aduino Bittencourt, Jeniffer Yara, Sara Vasconcelos, Juliana Yeska, Alan Flor, Pedro Lisboa, Amanda Resque que se tornaram bons amigos durante meu percurso.

Agradeço aos meus amigos da Igreja Adventista e do EJC, cujos nomes não mencionarei aqui, pois poderei cometer a injustiça de me esquecer de algum. Obrigada pelos momentos que passamos juntos e que me fizeram esquecer por instantes a grande quantidade de trabalho com a tese. Apesar de diretamente não terem me ajudado a concluir este trabalho, sem a amizade de vocês, eu provavelmente enlouqueceria!

Por fim agradeço à CAPES pela concessão da bolsa de estudos de Maio de 2014 a Março de 2018, que possibilitou a escrita da tese sem maiores atropelos e à minha querida Universidade Federal do Pará, a maior do norte, que me acolheu ao longo dos doze anos de graduação, mestrado e doutorado.

Pequena Cantiga à Mulher

Onde uma tem
O cetim
A outra tem a rudeza

Onde uma tem
A cantiga
A outra tem a firmeza

Tomba o cabelo
Nos ombros

O suor pela
Barriga

Onde uma tem
A riqueza
A outra tem
A fadiga

Tapa a nudez
Com as mãos

Procura o pão
Na gaveta

Onde uma tem
O vestígio
Tem a outra
A pele seca

Enquanto desliza
O fato
Pega a outra na
Enxada

Enquanto dorme
Na cama
A outra arranja-lhe
A casa

(Maria Teresa Horta)

RESUMO

Dalcídio Jurandir (1909-1979), escritor brasileiro, publicou onze romances, dez dos quais compõem o chamado **Ciclo do Extremo Norte: Chove nos Campos de Cachoeira** (1941), **Marajó** (1947), **Três Casas e um Rio** (1958), **Belém do Grão Pará** (1960), **Passagem dos Inocentes** (1963), **Primeira Manhã** (1967), **Ponte do Galo** (1971), **Os Habitantes** (1976), **Chão dos Lobos** (1976) e **Ribanceira** (1978), que tematizam sobre o homem e os costumes da região amazônica. Apesar de nessas obras homens ocuparem a posição de protagonistas, impressiona o grande número de personagens femininas que colaboram para o desenvolvimento das narrativas, contribuindo de forma marcante para a construção dos enredos e dos dramas presentes na obra. Esta tese, portanto, objetiva analisar as personagens femininas do referido **Ciclo**, agrupando-as conforme a situação social em que se encontram. Sendo assim, criamos as seguintes categorias de análise: desamparo, opressão e transgressão, as quais não são excludentes entre si, mas defendemos neste trabalho que as personagens transitam entre essas três categorias. Para tanto, fizemos uso dos trabalhos de BRAIT (2006), ROSENFELD (2011), CANDIDO (2011), WOOD (2011), REIS (2015) para refletir sobre a personagem de ficção; CASTELO BRANCO e BRANDÃO (1989), BRANDÃO (2006), ZOLIN (2009) e ZINANI (2013), para pensar a relação entre mulher e literatura e os estudos de RAGO (2011), SAFFIOTI (2013), ALAMBERT (2004), LENIN (1979), BEAUVOIR (2009), os quais nos possibilitaram compreender as questões relativas à mulher, bem como sobre as relações de gênero. Das dezesseis personagens analisadas, seis, predominantemente, estão na categoria do desamparo, das quais se destacam: Orminda, D. Inácia e Lucíola; três na opressão, tendo como destaque Felícia e sete na transgressão, das quais se destacam: Aláide, D. Amélia e Isaura. Investigar, pois, a personagem feminina dos romances produzidos por Dalcídio Jurandir, os quais possuem como forte aspecto a denúncia social, nos ajuda a desvelar a sociedade brasileira do início do século passado, assim também como essa sociedade foi retratada pela literatura brasileira.

Palavras-chave: Dalcídio Jurandir; personagem feminina; desamparo; opressão; transgressão.

ABSTRACT

Dalcídio Jurandir (1909-1979), Brazilian writer, published eleven novels, ten of which make it part of the called **Ciclo do Extremo Norte: Chove nos campos de Cachoeira** (1941), **Marajó** (1947), **Três casas e um rio** (1958), **Belém do Grão Pará** (1960), **Passagem dos Inocentes** (1963), **Primeira manhã** (1967), **Ponte do Galo** (1971), **Os Habitantes** (1976), **Chão dos Lobos** (1976) and **Ribanceira** (1978) that thematize about man and the Amazon region customs. Even though in these novels men occupy the position of protagonists, it impresses the great number of female characters that collaborate for the development of the narratives, contributing in a hard way to the construction of the plots and the dramas present in the work. This thesis, therefore, it aims to analyze the female characters of the called Cycle, grouping them according to the social situation in which they are. Futhermore, we create the following categories of analysis: helplessness, oppression and transgression, which are not mutually exclusive, but we argue in this work that the characters pass between these three categories. For that, we used as reference the works of BRAIT (2006), ROSENFELD (2011), CANDIDO (2011), WOOD (2011), REIS (2015) to reflect on the fictional character; CASTELO BRANCO and BRANDÃO (1989), BRANDÃO (2006), ZOLIN (2009) and ZINANI (2013), thinking about the relation between woman and literature and the studies of RAGO (2011), SAFFIOTI (2013), ALAMBERT (2004), LENIN (1979), BEAUVOIR (2009), which enabled us to understand the issues of women as well as gender relations. From the sixteen women characters analyzed, six, predominantly, are in the category of helplessness, of which they stand out: Ormindá, D. Inácia and Lucíola; three are in oppression, and Felícia and seven of them are in the transgression, of which stand out: Alaíde, D. Amélia and Isaura. Investigating, therefore, the female character of the novels produced by Dalcídio Jurandir, which have a strong social denunciation aspect, helps us to care for Brazilian society at the beginning of the last century, as well as how this society was portrayed in Brazilian literature.

Keywords: Dalcídio Jurandir; female character; helplessness; oppression; transgression.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	14
2. A FIGURAÇÃO DA MULHER NA LITERATURA SOBRE A AMAZÔNIA ANTERIOR A DALCÍDIO JURANDIR	20
2.1. José Veríssimo e Inglês de Sousa: a Literatura da Amazônia no século XIX	22
2.2. Euclides da Cunha e a consolidação de uma tradição literária amazônica.....	32
2.3. Inferno Verde e Terra de Ninguém : a mulher amazônica na Economia da Borracha	38
3. FIGURAÇÕES DA MULHER NA LITERATURA	46
3.1. O Papel Social da Mulher	46
3.2. A Personagem de Ficção	52
3.3. Mulher e Literatura	56
3.4. Personagens femininas em Dalcídio Jurandir	59
3.4.1. Categorias de Análise.....	66
4. DESAMPARO, OPRESSÃO E TRANSGRESSÃO NO UNIVERSO MARAJOARA	70
4.1. D. Amélia: “a pretinha de Muaná”, mãe de Alfredo	70
4.2. Lucíola e a Busca pela Maternidade	85
4.3. Felícia e Irene: o drama de Eutanázio	94
4.3.1. Felícia: desamparo e opressão.....	95
4.3.2. Irene: a obsessão de Eutanázio	100
4.4. Bi: amor livre, transgressão e opressão	107
4.5. Personagens Femininas em Marajó	115
4.5.1. Entre Nhás, Siás e Donas: as mulheres de Marajó	116
4.5.2. “Orminda era mulher para andar nas histórias”: da transgressão ao desamparo	122
4.5.3. “Sua maternidade [de Guíta] se fundia com a da natureza”: opressão.....	131
4.5.4. “[Alaíde] quis trabalhar também na rolação das toras, os homens recusaram, era mulher”: do desamparo à transgressão	138
5. DESAMPARO, OPRESSÃO E TRANSGRESSÃO NO UNIVERSO URBANO..	147
5.1. D. Inácia e Emilinha: desamparo social	147
5.2. Isaura, Magá e Mãe Ciana: transgressão pelo trabalho.....	156
5.3. D. Cecé, D. Nivalda e a transgressão da narrativa	166
5.4. Luciana: da tentativa de transgressão ao desamparo.....	182

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS	190
REFERÊNCIAS.....	195

1. INTRODUÇÃO

Dalcídio Jurandir Ramos Pereira nasceu em 10 de Janeiro de 1909, na Vila de Ponta de Pedras, na Ilha do Marajó, no Pará, filho de Alfredo Nascimento Pereira e Margarida Ramos, neto de portugueses e de ex-escravizados. No ano seguinte, sua família mudou-se para a Vila de Cachoeira do Arari, onde frequentou a Escola Mista Estadual e o curso primário do professor Francisco Leão. Em 1922, foi para Belém com o intuito de continuar seus estudos. Na capital paraense, terminou o primário no Grupo Escolar Barão do Rio Branco e se matriculou no Ginásio Paes de Carvalho, em 1927, porém, no segundo ano, sua matrícula foi cancelada, e, assim, não concluiu o curso ginasial e a partir desse momento, tornou-se um autodidata.

Desde muito jovem, Dalcídio colaborou em diversos jornais de Belém, tais como: **O Imparcial**, **Crítica** e **Estado do Pará** e também em revistas: **A Semana**, **Terra Imatura** e **Pará Ilustrado**. Além desse trabalho, o futuro romancista se envolveu em atividades políticas, motivo pelo qual sofreu duas prisões, uma em 1936, por sua atuação no movimento da Aliança Nacional Libertadora (ANL), e outra em 1937, por causa de sua participação na campanha contra o fascismo.

Ainda em sua juventude, tornou-se militante do Partido Comunista, mas somente em 1945, filiou-se oficialmente. Após o fim do Estado Novo de Getúlio Vargas, o autor paraense recebeu a sua credencial, em uma cerimônia organizada pelo Comitê Central do PCB¹, juntamente com alguns artistas e intelectuais da época.

Em 1938, voltou a exercer a sua função na Diretoria Geral de Educação e Ensino de Belém, a qual já havia ocupado anteriormente, e deu continuidade as suas atividades jornalísticas. Em 1940, já com dois romances escritos, concorreu ao prêmio promovido pela editora Vecchi e pelo jornal de literatura **Dom Casmurro** com os romances **Chove nos Campos de Cachoeira**, enviado por iniciativa própria, e

¹ Dênis de Moraes, em sua biografia sobre o escritor Graciliano Ramos, lista o nome dos que receberam a “carteirinha” do PCB; dentre eles está o nome de Dalcídio Jurandir : “O entusiasmo com as filiações de personalidades levaria o Comitê Central a organizar, no auditório do Instituto Nacional de Música, uma solenidade para a entrega das credenciais. No salão superlotado, viam-se por toda parte bandeiras vermelhas com a foice e o martelo, retratos de Stalin, Lenin e Prestes. Entre os agraciados com as carteirinhas, estavam os escritores Graciliano Ramos, Jorge Amado, Astrojildo Pereira, Álvaro Moreyra, **Dalcídio Jurandir**, Dionélio Machado, Caio Prado Júnior, Octávio Brandão, Abguar Bastos e Monteiro Lobato; os jornalistas Aparício Torelly, Aydano do Couto Ferraz, Pedro e Paulo Motta Lima; os dramaturgos Joracy Camargo e Oduvaldo Vianna; os pintores Quirino Campofiorito, Lasar Segall, Di Cavalcanti, José Pancetti, Carlos Scliar e Cândido Portinari; o físico Mário Schemberg; os arquitetos Oscar Niemayer e Vilanova Artigas; o maestro Francisco Mignone.” (MORAES, 1992, p. 213, grifo nosso)

Marinatambalo (posteriormente denominado **Marajó**), enviado pelo amigo o também escritor Abguar Bastos. O primeiro romance de Dalcídio saiu vencedor do concurso.

Em 1941, seu primeiro livro foi publicado dando início a sua carreira como romancista. Nesse mesmo ano, mudou-se para a cidade do Rio de Janeiro, onde desenvolveu grande parte de seu trabalho como jornalista e escritor. Nessa cidade, contribuiu também para diversos jornais e revistas, como: **O Radical**, **Diretrizes**, **Diário de Notícias**, **Voz operária**, **Correio da Manhã**, **Tribuna Popular**, **O Jornal**, **Imprensa Popular**, revista **Literatura**, revista **O Cruzeiro**, **A Classe Operária**, **Para Todos**, **Problemas** e **Vamos Ler**².

Após a publicação de sua primeira obra, foi lançado o seu segundo romance, **Marajó** (1947). Seguido desse, publicou outras oito obras: **Três Casas e um Rio** (1958), **Belém do Grão Pará** (1960), **Passagem dos Inocentes** (1963), **Primeira Manhã** (1967), **Ponte do Galo** (1971), **Os Habitantes** (1976), **Chão dos Lobos** (1976) e **Ribanceira** (1978), que compõem o chamado **Ciclo do Extremo Norte**, localizados na Amazônia paraense e com temáticas que envolvem o homem dessa região. Além desses livros, publicou em 1959 o romance proletário **Linha do Parque**, uma encomenda do Partido Comunista Brasileiro (PCB), que narra as lutas do operariado gaúcho na cidade de Rio Grande (RS), na primeira metade do século XX.

No ano de 1952, o escritor paraense integrou uma comitiva de intelectuais, artistas e operários brasileiros que viajou à União Soviética a fim de visitar o mundo socialista e participar das festividades do dia 1º de Maio. Como resultado da sua viagem, ele escreveu anotações em um diário³ sobre suas impressões acerca do que ele vivenciou nesse país.⁴

Em 1969, Dalcídio descobriu-se afligido pelo mal de Parkinson, o qual, com o passar dos anos, mesmo estando em tratamento, agravou-se consideravelmente, impedindo-o de se dedicar à escrita como fazia antes. Em 1979, foi internado no

² Cf. BARBOSA, Tayana. **Do romance à crônica**: A escrita de Dalcídio Jurandir transcendendo o gênero. In: SIMPÓSIO INTERNACIONAL LITERATURA, CRÍTICA, CULTURA VI – DISCIPLINA, CÂNONE: CONTINUIDADES & RUPTURAS, 2012, Juíz de Fora. Anais do Simpósio Internacional Literatura, Crítica, Cultura VI – Disciplina, Cânone: Continuidades & Rupturas. Disponível em: http://www.ufjf.br/darandina/files/2012/09/Artigo_Darandina2012.pdf. Acesso em setembro de 2014.

³ Esses escritos foram publicados também no periódico **Imprensa Popular**, no ano de 1952, na seção intitulada “Notas de Viagem à União Soviética”.

⁴ Cf. FURTADO, Marlí Tereza; SANTOS, Alinnie. **Graciliano, Ramos, Dalcídio Jurandir e Eneida**: Camaradas em Viagem ao Mundo Socialista. **Moara**, Belém, n. 35, p. 195-210, jan/jul. 2011.

Hospital Pedro Ernesto, depois transferido para uma clínica particular em Rio Comprido. Em 16 de junho desse mesmo ano, o escritor faleceu e foi enterrado no Rio de Janeiro⁵.

Dalcídio Jurandir foi um escritor brasileiro extremamente consciente de sua escrita e do papel desta na e para a literatura brasileira. Fugindo do retrato da região feito por grande parte de seus antecessores e sem posicionar a natureza à frente do homem, o autor paraense rompeu com certa tradição literária sobre a Amazônia consolidada a partir de Euclides da Cunha e foi um grande inovador e renovador dessa literatura. Dessa forma, o escritor produziu uma literatura empenhada nas questões sociais, tal qual a produzida na primeira metade do século XX, em outros lugares do Brasil, e não voltada somente para o cotidiano da região amazônica.

Os romances do chamado **Ciclo do Extremo Norte** não são independentes entre si; as situações narradas, os personagens e a descrição da vida deles, bem como o espaço em que as narrativas são ambientadas, fazem com que essas obras estejam interligadas.

Nosso primeiro contato com a produção de Dalcídio Jurandir se deu ainda no 3º ano do Ensino Médio, em 2005, quando o romance **Belém do Grão Pará**, com uma nova edição publicada pela Editora da Universidade Federal do Pará (EDUFPA), foi uma das leituras obrigatórias da terceira etapa do extinto Processo Seletivo Seriado (PSS) da instituição. Nossa impressão sobre o romance foi extremamente positiva, uma vez que nunca tínhamos lido uma narrativa ficcional ambientada na cidade de Belém; poder reconhecer espaços, nomes de ruas, costumes e expressões regionais chamou nossa atenção para a obra do escritor marajoara.

No ano seguinte, já na graduação em Letras, sempre procurávamos participar de eventos e palestras que abordassem autores paraenses e/ou da Amazônia brasileira de um modo geral. Em 2009, ingressamos na Iniciação Científica, no projeto intitulado “Dalcídio Jurandir e o Realismo Socialista”, coordenado pela professora Marlí Furtado. Nesse projeto, desenvolvemos o plano de trabalho “Viagens ao Mundo Socialista: Graciliano Ramos, Dalcídio Jurandir e Eneida de Moraes”, no qual comparamos as impressões das viagens ao mundo

⁵ Para mais informações a respeito da vida de Dalcídio Jurandir, ver o livro organizado por Benedito Nunes, Ruy Pereira e Soraia Reolon Pereira: NUNES, Benedito, PEREIRA, Ruy, Pereira, Soraia Reolon. **Dalcídio Jurandir**: romancista da Amazônia. Belém: SECULT; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa/ Instituto Dalcídio Jurandir, 2006. 264p.

socialista deixadas por esses escritores em um diário (Dalcídio Jurandir) e nos livros **Viagem** (Graciliano Ramos) e **Caminhos da Terra** (Eneida de Moraes). Apesar de trabalhar com dois outros autores, pudemos ter contato com uma face diferente do escritor paraense, ao ler sua produção nos jornais de Belém e do Rio de Janeiro e pesquisar mais sobre o seu envolvimento com o Partido Comunista Brasileiro (PCB).

Observar a relação de Dalcídio com o comunismo e como isso influenciou sua produção jornalística e artística nos motivou a estudar, no mestrado, mais sobre isso. Então, em 2011, iniciamos a pesquisa que culminou com a nossa dissertação intitulada “A personagem Feminina em **Linha do Parque**, de Dalcídio Jurandir”, na qual nos debruçamos a analisar as mulheres do romance feito sob encomenda para o PCB, não ambientado na Amazônia e não pertencente ao **Ciclo do Extremo Norte**.

Ainda nesse período do mestrado, tínhamos a aspiração de estudar as demais obras, interesse este que persistia desde a primeira leitura de um dos livros na adolescência. Então, como estudamos as personagens femininas do romance proletário encomendado pelo PCB, e, ao ler mais alguns dos romances do **Ciclo**, percebemos que existia a possibilidade de analisar também as mulheres de tais romances, tentando, de certa forma, dialogar com a tese de doutorado da professora Marlí Furtado (2002), na qual defende que o universo criado por Dalcídio Jurandir é um universo derruído, no qual transita um herói corroído. Acreditamos que essa situação de ruína não é algo exclusivo dos protagonistas, mas que todos os personagens estão sob o estigma de decadência que acompanha, tanto os personagens centrais, quanto o ambiente onde eles circulam.

Pensando especificamente nas personagens femininas, percebemos que elas estão sempre no entorno dos protagonistas, seja interferindo diretamente em suas vidas, seja incutindo neles um sentimento de culpa, ou ainda, condicionando indiretamente as atitudes deles, principalmente por ocuparem os seus pensamentos. Nós observamos também que as mulheres dos romances de Dalcídio Jurandir são as que mais sofrem no cotidiano de uma sociedade patriarcal em declínio e empreendem inúmeras tentativas de sobrevivência nessa comunidade. Assim, verificamos que era possível agrupá-las em conformidade com as atitudes delas diante do grupo social em que estão inseridas e das ações das pessoas para com elas. Pensamos, então em três categorias, não excludentes entre si: desamparo, opressão e transgressão.

Dessa forma, esta tese objetiva analisar as personagens femininas do **Ciclo do Extremo Norte**, de Dalcídio Jurandir, agrupando-as conforme a situação social em que se encontram: de desamparo, de opressão ou de transgressão. Para alcançar esse objetivo, primeiramente fizemos um levantamento das personagens femininas nas obras de Dalcídio Jurandir; identificamos a situação social em que essas personagens se encontram; verificamos como essas personagens femininas contribuem para o desenvolvimento dos romances em si e do **Ciclo** como um todo; agrupamos as personagens femininas conforme a situação social em que se inserem; para, enfim, analisar as personagens femininas conforme os grupos sociais estabelecidos.

Na seção intitulada “A figuração da mulher na Literatura da Amazônia Anterior a Dalcídio Jurandir”, discorreremos sobre como a personagem feminina foi abordada na produção literária que retrata a região, ilustrando com as obras que antecederam a produção dalcidiana: **Cenas da Vida Amazônica** (1886), de José Veríssimo, **Contos Amazônicos** (1893), de Inglês de Sousa, **À Margem da História** (1909), de Euclides da Cunha, **Inferno Verde** (1908), de Alberto Rangel e **Terra de Ninguém** (1934), de Francisco Galvão.

Na seção seguinte, intitulada “Mulher: Figurações na Literatura” abordamos de forma teórica a relação entre mulher e literatura, fazendo uso dos trabalhos de BRAIT (2006), ROSENFELD (2011), CANDIDO (2011), WOOD (2011), REIS (2015) para refletir sobre a personagem de ficção; CASTELO BRANCO e BRANDÃO (1989), BRANDÃO (2006), ZOLIN (2009) e ZINANI (2013), os quais tratam de maneira geral sobre a personagem feminina. Além disso, examinamos os estudos de RAGO (2011), SAFFIOTI (2013), ALAMBERT (2004), LENIN (1979), BEAUVOIR (2009), os quais nos possibilitaram compreender as questões relativas à mulher, bem como sobre as relações de gênero.

Na seção “Desamparo, Opressão e Transgressão no Universo Marajoara” trazemos a análise das personagens femininas dos romances dalcidianos que têm a sua trajetória ambientada na Ilha do Marajó. São elas: D. Amélia, Lucíola, Felícia, Irene Orminda, Guíta, Alaíde e Bibiana.

Na seção seguinte que tem o título “Desamparo, Opressão e Transgressão no Universo Urbano” apresentamos a análise de personagens femininas dos romances de Dalcídio Jurandir ambientados na cidade de Belém: D. Inácia, Emilinha, Isaura, Magá, Mãe Ciana, D. Cecé, D. Nivalda e Luciana.

As faces femininas representadas por Dalcídio Jurandir nos ajudam a desvelar a sociedade brasileira do início do século passado, assim também como essa sociedade foi retratada pela literatura brasileira. É importante ressaltar que ao longo dos dez romances o escritor esteve alinhado em denunciar a situação de miséria e ruína na qual viviam os moradores da região amazônica. As personagens femininas de sua obra nos possibilitam observar a tônica social do **Ciclo do Extremo Norte**, uma vez que elas refletem o sofrimento da mulher diante de uma sociedade patriarcal e, também, por meio delas se desmascara a pobreza e a decadência social.

2. A FIGURAÇÃO DA MULHER NA LITERATURA SOBRE A AMAZÔNIA ANTERIOR A DALCÍDIO JURANDIR

Em crônica publicada em 20 de Agosto de 1893, o escritor Machado de Assis mostra um irônico narrador tentando convencer um viajante a se encantar pelas belas construções brasileiras na cidade do Rio de Janeiro. A tentativa, no entanto, é frustrada, pois o estrangeiro, deslumbrado, preferiu sair da igreja para contemplar a natureza ao seu redor. Vejamos um trecho:

Há anos chegou aqui um viajante, que se relacionou comigo. Uma noite falamos da cidade e sua história; ele mostrou desejo de conhecer alguma velha construção. Citei-lhe várias; entre elas a igreja do Castelo e seus altares. Ajustamos que no dia seguinte iria buscá-lo para subir o morro do Castelo. (...) Chegamos ao alto, a igreja estava aberta e entramos. Sei que não são ruínas de Atenas; mas cada um mostra o que possui. O viajante entrou, deu uma volta, saiu e foi postar-se junto à muralha, fitando o mar, o céu e as montanhas, e, ao cabo de cinco minutos: “Que natureza que vocês têm!” (ASSIS, 1893, p. 359-360).

O narrador lamenta que o visitante não se interessou em conhecer e explorar as construções históricas, nem tampouco saber mais sobre suas origens, mas ocupou-se somente em admirar a fascinante natureza carioca, demonstrando que para ele, ela era mais exuberante e relevante do que qualquer intervenção do homem no local.

Essa crônica nos serve como uma metáfora sobre as regiões brasileiras de uma forma geral. Em outras palavras, essa pequena narrativa nos ajuda a refletir sobre a visão do estrangeiro em relação à natureza do Brasil como um todo e não apenas à do Rio de Janeiro. Dessa maneira, podemos pensar que a atitude de contemplar o ambiente em estado de fascinação não se restringia somente ao sudeste, mas alcançou outros lugares do país, como foi o caso da Amazônia.

Sendo assim, podemos afirmar que o olhar estrangeiro na maioria das vezes vê da região amazônica apenas sua grande floresta, seus animais selvagens, os indígenas – vistos apenas como “autênticos” habitantes do local e não como membros importantes daquela comunidade – ignorando suas cidades, seus problemas sociais, seu processo de urbanização e os demais moradores da região. Tal percepção não é recente, é uma reverberação do pensamento dos viajantes que desde o século XVIII exploraram a região.

A visão desses viajantes influenciou também os textos literários ambientados na Amazônia, de tal forma que se consolidou uma tradição nessa literatura de mostrar um embate entre a natureza grandiosa e imponente e o homem, no qual o sujeito sempre está em desvantagem, sendo esmagado e vencido pela força imensa dessa natureza.

É interessante ressaltar que foi a partir da publicação de **À Margem da História** (1909), de Euclides da Cunha, que essa tradição ganhou força, tanto que as obras subsequentes fizeram um tributo ao autor, seguindo o paradigma elaborado por ele, consolidando assim uma tradição sobre a Literatura da Amazônia. De uma maneira geral, também podemos afirmar que essas narrativas que herdaram o estilo euclidiano podem ser vistas muito mais como um estudo científico sobre a região do que de fato uma narrativa ficcional, ou ainda podemos asseverar que esses textos insistem em retratar apenas o contexto da economia da borracha⁶.

Anos mais tarde, no início da década de 1940, o escritor paraense Dalcídio Jurandir inicia a publicação dos dez romances que compõem o chamado **Ciclo do Extremo Norte** (1941-1978), o qual se estende pelas décadas seguintes até próximo ao falecimento do autor, fazendo do **Ciclo** o projeto literário e de vida dele. Essas narrativas rompem com o paradigma traçado por Euclides da Cunha, ao reconstruir uma Amazônia paraense em que os personagens não estão mais inseridos num confronto entre homem e natureza, mas vivenciando seus dramas em um espaço tão devastado quanto eles.

Nesta seção, discorreremos sobre a figura da Mulher na Literatura da Amazônia, verificando a ação de personagens femininas nas obras: **Cenas da Vida Amazônica** (1886), de José Veríssimo, **Contos Amazônicos** (1893), de Inglês de Sousa, a fim de observar a figuração da mulher em textos ambientados na Amazônia, desde o século XIX, como também nas obras **Inferno Verde** (1908), de Alberto Rangel, **À Margem da História** (1909), de Euclides da Cunha e **Terra de Ninguém** (1934), de Francisco Galvão, com o intuito de realizar uma breve análise das personagens femininas em narrativas anteriores a produção de Dalcídio Jurandir.

⁶ Em sua pesquisa de pós-doutorado (2011-2012), a professora Marli Furtado estudou narrativas ambientadas na região amazônica, produzidas nas três primeiras décadas do século XX, que foram responsáveis por consolidar o paradigma euclidiano, tais como: **Os seringais** (1914), **Terra imatura** (1923), **Terra verde** (1925) e **Terra de ninguém** (1934).

2.1. José Veríssimo e Inglês de Sousa: a Literatura da Amazônia no século XIX

Durante o período colonial, especialmente durante o século XVIII, houve a proliferação de sábios viajantes, os quais, financiados pela Coroa, atravessavam os oceanos, no intuito de desbravar os lugares mais escondidos das colônias, estudar sua fauna e flora, catalogar e documentar tudo de novo e diferente que encontrassem no local.

Essa atividade, segundo atesta Márcio Souza (1994), afetou diretamente a região amazônica e influenciou o seu cotidiano. Nesse momento, tanto os nativos como os colonos já haviam conseguido se organizar em uma civilização que pôde se adaptar às especificidades da região, a qual tinha tanto aspectos europeus, como trazia em si elementos regionais. No entanto, com a organização de viagens exploratórias para as colônias, divulgou-se no continente europeu a ideia de que a Amazônia era uma terra inabitada, selvagem e que necessitava de uma interferência para sofrer um processo de civilização:

Com a onda de cientistas viajantes, começa a ser fabricado o renitente mito de que a Amazônia é um vazio demográfico, uma natureza hostil aos homens civilizados, habitada por nativos extremamente primitivos, sem vida política ou cultural. É a Amazônia terra sem história, que tem permitido toda a sorte de intromissão e arbitrariedade. Para a maioria daqueles cientistas, nem mesmo Portugal, nem mesmo a Espanha, eram reconhecidas como potências dignas de confiança, o que os impedia de perceber a existência de uma vida correndo com total intensidade, com rotinas, tradições, política e cultura próprias. (SOUZA, 1994, p. 76).

Assim, sem considerar uma certa autoridade que as metrópoles portuguesa e espanhola possuíam sobre suas colônias e sobre o homem europeu que já habitava o solo amazônico, além de ignorar completamente tanto a dinâmica social da comunidade local, como também as manifestações culturais dos autóctones, os viajantes e exploradores chegavam às terras amazônicas com uma visão deturpada e incompleta sobre a região.

Ainda em conformidade com Márcio de Souza (1994), muitos estudiosos empreenderam a mesma viagem de exploração da Amazônia e entre os anos 1790 a 1900, a região recebeu diversos viajantes, dentro os quais podemos destacar: Charles Waterton, Johann Natterer, Carl Friederich Philip von Martius, William John

Burchell, Alfred Russel Wallace, Henry Walter Bates, William Chandless, Franz Keller, George Earl Church, Jean Louis Rodolphe Agassiz, Jules Crevaux, Paul Ehrenreich, entre outros.

É importante mencionar que além do aspecto cientificista, tônica das viagens e escritos dos cientistas exploradores, havia também um imaginário criado sobre a região, que influenciou o trabalho de alguns desses viajantes – como é o caso de La Condamine, o qual esperava em suas pesquisas encontrar as amazonas – e foi ainda mais reforçado em virtude do pensamento desses pesquisadores.

Neide Gondim (1994) defende a ideia de que os discursos a respeito da região amazônica construíram uma visão sobre ela que persiste até os dias atuais: de uma combinação entre inferno verde e paraíso perdido. Dessa maneira, a Amazônia concebida pelos viajantes em seus relatos não foi descoberta por eles, foi inventada⁷:

Contrariamente ao que se possa supor, a Amazônia não foi descoberta, sequer foi construída; na realidade, a invenção da Amazônia se dá a partir da construção da Índia, fabricada pela historiografia greco-romana, pelo relato dos peregrinos, missionários, viajantes e comerciantes (GONDIM, 1994, p. 9)

A Amazônia é mistério inventado pelos europeus. A expectativa que antecedia a chegada à região era alternada por momentos de puro êxtase e por ocasiões de extremo desânimo. À notória constatação da homogeneidade do cenário seguia-se a descoberta da diversificação. (GONDIM, 1994, p. 128).

Desse modo, ao deixar seus relatos, registros e trabalhos científicos para a leitura das futuras gerações, os viajantes e exploradores ajudaram a reverberar uma noção sobre a região Amazônica que, atravessando os séculos, perpassa tanto o mítico e fantástico, como também a ideia de uma natureza imensa, imponente, invencível e que poderia facilmente destruir o homem que ousasse atravessá-la. Tal

⁷ Ana Pizarro também defende a mesma posição de que tais discursos moldaram a visão sobre a Amazônia: Dessa maneira, os discursos sobre a Amazônia (...) condicionam uma imagem dela: primeiramente, a imagem fantasiosa, a imagem demoníaca e, agora, a identidade que a define apenas como um imenso tesouro a ser explorado, porque seus habitantes não são capazes de fazê-lo. Neste olhar europeu sobre a região há necessariamente um imaginário meio ambiental. Este imaginário consiste numa perspectiva que, num primeiro momento, é de assombro e sensibilização frente à grandeza (...); depois o olhar atravessa a natureza, evitando a estética para objetivar a própria natureza. O discurso do viajante cientista – que junta o positivismo com a perspectiva experimental, (...) projeta na região o olhar dicotômico da modernidade: por um lado, percebe a grandeza, e, por outro, observa, classifica, anota, difunde, informa às academias de ciências da metrópole. (PIZARRO, 2012, p. 101)

dualidade ecoou também nos textos literários ambientados nessa região, os quais trouxeram essas diferentes facetas da Amazônia para suas narrativas, principalmente após a publicação de **À Margem da História** (1909), de autoria de Euclides da Cunha. Leitor dos escritos desses viajantes, o escritor, por meio da sua prosa amazônica lançou os fundamentos para uma tradição literária sobre a região.

Antes, porém, de Euclides da Cunha despontar como paradigma dessa literatura, os dois grandes expoentes foram os paraenses José Veríssimo e Inglês de Sousa. Apesar de esses dois autores serem anteriores à tradição consolidada com a obra euclidiana, iniciaremos a reflexão com eles, uma vez que foram importantes para a literatura da Amazônia do século XIX. Além disso, a despeito da distância temporal, é possível traçar um diálogo entre a obra desses autores e a de Dalcídio Jurandir, considerando-se o trabalho de ficcionalização dos enredos e da construção dos dramas dos personagens elaborados por ambos os autores do século XIX.

Publicado em Portugal em 1886 e no Rio de Janeiro em 1899, o livro **Cenas da Vida Amazônica**, de José Veríssimo é composto por quatro contos e seis esboços, os quais, como o próprio título da obra sugere, trazem relatos sobre pessoas e costumes da região amazônica.

A primeira parte das **Cenas da Vida Amazônica** compõe-se de quatro narrativas: O Boto, O Crime do Tapuio, O Voluntário da Pátria e A Sorte de Vicentina. São contos em que o narrador relata episódios típicos da região, como também analisa o comportamento dos personagens. (...). A segunda parte é denominada, de maneira significativa, de Esboços, pois são pequenos casos, esboços de situações típicas da região amazônica. (CASTRO, 2013, p. 6-7).

Nos quatro contos do livro, temos personagens femininas importantes para o desenvolvimento das narrativas. A jovem Rosinha no conto “O Boto”, a menina Benedita em “O Crime do Tapuio”, a velha Zeferina em “O Voluntário da Pátria” e a órfã Vicentina em “A Sorte da Vicentina” são decisivas para o desenrolar dos enredos. Ao tratar do cotidiano das vilas e cidades amazônicas da segunda metade do século XIX, José Veríssimo faz uso de tais figuras femininas para contar essas histórias.

Nos seis esboços, temos também a presença feminina, mas não com a mesma força da primeira parte do livro. Podemos destacar os esboços “A

Lavadeira” e “Mameluca”, os quais já no próprio título sugerem a ênfase a uma mulher na história.

Para a apreciação sobre a figuração feminina na produção ficcional de José Veríssimo, selecionamos os contos “O Boto” e “A Sorte da Vicentina”, uma vez que essas narrativas trazem uma mulher como personagem central.

O primeiro conto narra a história da família do senhor Porfírio Espírito Santo da Silva. Dentre longas descrições da natureza da região e dos costumes típicos dos caboclos (alimentação, comportamento social, moradia, crendices, meios de transporte, dentre outros), temos a história tanto dessa família de um modo geral – como saíram do interior e foram viver em Óbidos, como era a vida dentro de casa e o motivo de terem voltado para o interior – como também a história de amor e desgraça de Rosinha, filha do casal, que se envolve com Antonio, rapaz branco que não queria compromisso sério com ela, mesmo prometendo casamento a ela:

Antônio mentira dizendo à Rosinha que saudades dela o levavam ao Paru. Não tinha afeição à pobre rapariga, e, se algum dia a teve, essa desapareceu, como acontece frequentemente, depois da vontade satisfeita. Àquela noite, em que os vimos conversar a desoras junto à cerca, seguiram-se outras, e a saciedade trouxe o tédio, que é a morte do amor. Homem de cálculo, apesar de pouca idade, acreditava que as afeições que o prendessem ser-lhe-iam fatais e que só com a sua liberdade inteira, sem compromissos de nenhuma espécie, poderia fazer pela vida com todo o desassombro. Tomou-a apenas como uma mulher, moça e bonita, que lisonjeava-lhe os desejos do seu temperamento ardente, e por isso mesmo inconstante, de português. (VERÍSSIMO, 2013, p. 44-45.).

Ressalta-se a desmistificação de uma das lendas amazônicas – a do boto. A mãe tapuia de Rosinha, após ajudar a moça a abortar, na tentativa de conservar e proteger a boa reputação da moça, diz a todos que o problema de saúde dela foi causado pelo boto.

Rosinha, desde esse tempo, começou a emagrecer; de pálida que era tornou-se amarela; ficou feia. Tinha um ar triste de mulher desgraçada. Seu pai notou essa mudança e perguntou à mulher a causa dela. Foi boto, respondeu D. Feliciano, sem dar outra explicação e sem dizer até aonde tinha ido à ação do peixe sobrenatural. Porfírio, muito atarefado nesta ocasião com as eleições municipais, também, não quis aprofundar o caso. Em Óbidos, para onde voltaram logo depois da catástrofe, nem todos quiseram crer naquela versão, que apesar do segredo de D. Feliciano, que Thomázia dizia guardar, ela também, se espalhou com a rapidez das

más novas nas pequenas terras. Os rapazes, principalmente, negaram-se a acreditar no fato, e quando, aos domingos, viam-na chegar à igreja para a missa, magra, amarela, triste e feia, entrelhavam-se com sorrisos maliciosos. (VERÍSSIMO, 2013, p. 62).

No entanto, as pessoas não acreditam nisso. A história se encerra com Rosinha convivendo com os risos e comentários das pessoas, oriundos da descrença destas sobre o motivo da doença da jovem. Rosinha, por ser uma mulher que perdeu sua honra antes do casamento, sofre as consequências sociais disso. A narrativa de Veríssimo, muito mais do que apenas descrever o cotidiano dos moradores da Amazônia, mostra o comportamento da sociedade diante de uma mulher que não segue as ordens estabelecidas por ela.

Esse conto trabalha com o imaginário presente na região, mas tanto o narrador, como os demais personagens não acreditam na história inventada pela mãe tapuia e, assim, Rosinha, que foi apenas seduzida e enganada pelo rapaz, passa a viver sob os risos irônicos dos que estavam ao seu redor. Não havia para a mulher naquela sociedade nenhuma forma de emancipação. Dessa forma, a jovem sofreria para sempre duras consequências por seus atos.

Um destino trágico para uma mulher também se faz presente no conto “A Sorte da Vicentina”. Nele, temos a história de Vicentina que, quando criança, após a morte do pai, o português Manuel Seráfico, e, depois de sua mãe, Maria, passar a viver com outro homem, teve sua vida completamente desestruturada. Antonio do Porto, preterido pela mãe, consegue a guarda da menina por ser o tutor dela.

A briga pela posse de Vicentina, então, tomou proporções políticas entre a Vila e o Porto. Indo de uma casa a outra e vivendo de forma miserável, com o passar dos anos sua sorte apenas piora. No tempo que passa na casa de Venancio Souza, é desonrada pelo filho do fazendeiro e a família deste decide forçá-la a se casar com um dos trabalhadores, o vaqueiro Chico Mulato. Com ele tem uma filha que Vicentina leva junto consigo quando foge dos maus-tratos do marido. O capitão Honório a encontra e a jovem relata a ele o que sofria no casamento em um dos únicos instantes da narrativa que vemos alguém parar para ouvir sua voz, seus desejos e seus medos:

A infeliz contou-lhe tudo. Primeiramente, as palavras saíram-lhe entrecortadas pelos soluços, mas estanques as primeiras lágrimas e

aliviada a maior agudeza da dor, despertada agora pela consciência perfeita da passada noite, começaram a sair-lhe dos lábios em borbotões, atropelando-se. Sentia-se que recontando todos os seus sofrimentos desde que se casara até aquela data, desabafava, como quem vomita uma beberagem enjoativa que lhe repugna e agonia. E terminou pedindo ao capitão que a levasse dali, que a amparasse, porque o marido era capaz de matá-la. (VERÍSSIMO, 2013, p. 160).

O capitão aceita proteger a jovem e quando saem em busca da filha que ela tinha abandonado na mata, encontram um pedaço da roupa da criança, levando o leitor a entender que fora despedaçada por uma onça. Morando um tempo com o capitão Honório, foi depois ao encontro de sua avó para viver com ela uma “vida miserável e esquecida”. Nesse tempo, sua sorte era entregar-se a qualquer homem e todos na região, responsáveis pela desgraça dela desde quando era criança, apenas suspiravam um discurso conformado de que a jovem não podia fugir ao seu destino.

Usada apenas como um objeto na disputa política entre os moradores da Vila e do Porto, Vicentina não teve o direito de escrever sua própria história. A sorte dela, de se tornar uma mulher desonrada e desrespeitada naquela comunidade, não era um caminho que ela estava fadada a seguir, mas foi o resultado da interferência de terceiros sobre a sua vida, que sem ao menos lhe perguntar qual era a sua vontade, impuseram-lhe uma existência de miséria, violência e pobreza.

Contos Amazônicos (1893), famosa obra de Inglês de Sousa, também apresenta narrativas que tratam dos costumes e modos de viver do homem amazônico. Diferente de **Cenas da Vida Amazônica**, o imaginário da região é incorporado à narrativa sem ser menosprezado ou desacreditado, mas tanto o narrador, quanto a maioria dos personagens, como também o desenvolvimento dos enredos convergem para tentar convencer o leitor que o lendário amazônico é real. Dos nove contos que fazem parte do livro, em quatro deles – “Voluntário, A Feiticeira, Amor de Maria e Acauã” – vemos o protagonismo feminino. Destes, selecionamos os contos “Voluntário” e “Acauã” para uma breve reflexão sobre a figura da mulher.

No primeiro conto, temos o drama de uma velha mãe ao ver seu filho Pedro ser levado à força para participar da Guerra do Paraguai, deixando-a sozinha e sem amparo financeiro e afetivo.

A velha Rosa é um exemplo da mulher cabocla que tinha a função social de permanecer isolada, responsável pelos afazeres domésticos, enquanto o homem tinha a função de obter os recursos para a subsistência da família. Assim era a vida dela com seu filho após a viuvez.

A tapuia passava de ordinário os dias sentada num banquinho diante do tear, trabalhando nas suas queridas redes, que lhe pareciam superiores às dos Estados Unidos, com cuja concorrência vitoriosa lutava debalde a rotineira indústria; e fumando tabaco de Santarém num comprido cachimbo de taquari, com a cabeça de barro queimado. Quando caía a tarde, depois de ter comido a sua lasca de pirarucu assado ou a gorda posta do fresco tambaqui, com pirão de farinha d'água, molho de sal, pimenta e limão, ia sentar-se à soleira da porta, de onde contemplava o magnífico espetáculo do pôr do sol entre os aningais da margem do rio e ouvia o canto da cigarra, chorando saudades da efêmera existência, que a tananá oculta, em doce estribilho, consolava. (SOUSA, 2006, p. 25).

A situação muda quando o filho é recrutado como voluntário da pátria para a Guerra do Paraguai, mesmo sendo filho único de uma viúva, condição que o desobrigaria de tal chamado. Apesar de todo o esforço da velha Rosa em reverter essa situação, contatando até mesmo um advogado (o qual no decorrer da narrativa se mostra como o próprio narrador), não consegue ter o seu filho de volta e este é levado à força como recruta.

Isolada dentro do sítio, suas únicas atividades são essencialmente domésticas, com exceção da sua “pequena indústria” de redes. A velha tapuia Rosa, assim como a grande maioria das mulheres da região, na época, era dependente da figura masculina, precisando do homem tanto para se manter financeiramente, como para ter respeito naquela sociedade.

É interessante ressaltar que não somente o rapaz, mas também sua mãe é tratada com violência no momento em que ele é recrutado:

Foi uma cena terrível que teve lugar então. A velha Rosa desgrenhada, com os vestidos rotos, coberta de sangue, soltava bramidos de fera parida. Pedro estorcia-se em convulsões violentas e os soldados não conseguiam arredá-lo da mãe. Fabrício, ordenando que levassem o preso, lançara ambas as mãos aos cabelos da velha e, puxando por eles, procurava conseguir que largasse as roupas do filho. Os guardas, impacientes e coléricos, desembainharam a baioneta e começaram a espancar alternativamente a mãe e o filho, animados pela voz e pelo exemplo

do sargento, ainda pálido do susto que sofrera. (SOUSA, 2006, p. 30).

Apesar de o título do conto, “Voluntário”, remeter diretamente ao caboclo Pedro, o que nos chama a atenção na narrativa é a trajetória da velha Rosa, pois nos ajuda a refletir sobre a posição social ocupada pela mulher tapuia naquela sociedade.

Como já dissemos, pelo fato de Pedro ser filho único de uma mulher viúva, deveria estar desobrigado do serviço na Guerra do Paraguai. Contudo, isso não é levado em consideração, demonstrando-se assim que não havia nenhum interesse no bem-estar e na proteção da integridade da velha tapuia. Ao final da narrativa, podemos vê-la perambulando pelas ruas de Santarém completamente enlouquecida, entoando uma quadrinha popular que, considerando a situação de Rosa, é extremamente irônica:

Ainda há pouco tempo vagava pela cidade de Santarém uma pobre tapuia doida. A maior parte do dia passava-o a percorrer a praia, com o olhar perdido no horizonte, cantando com voz trêmula e desenxabida a quadrinha popular:

Meu anel de diamantes
Caiu na água e foi ao fundo;
Os peixinhos me disseram:
Viva D. Pedro Segundo!
(SOUSA, 2006, p. 35 e 36)

Podemos perceber com esse conto o quanto Rosa era desprezada por todos. Provavelmente por ser mulher e idosa, não tinha nenhum tipo de independência ou autonomia e todo o drama com o seu filho a afeta de tal maneira que perde a lucidez e ninguém a ajuda nesse momento. Nem mesmo o narrador, enquanto personagem testemunha, que anteriormente tentou lhe dar algum auxílio, no final apenas descreve a situação lamentável em que se encontra a velha tapuia.

Outra face da mulher da região amazônica que pode ser observada na obra de Inglês de Sousa é a relacionada ao encantamento, ao maravilhoso, como podemos observar no conto do mesmo livro, “Acauã”.

Nessa narrativa, Jerônimo Ferreira, residente da vila de São João Batista de Faro, ainda triste pelo falecimento da esposa e por ter de cuidar sozinho da filha, encontrou uma criança adormecida em uma pequena canoa, após presenciar raios,

tempestades e ruídos que pareciam ser o parto da cobra grande. Jerônimo adotou a criança e a criou junto com a sua filha legítima, Aninha, dando-lhe o nome de Vitória.

Com o passar do tempo, as duas meninas, já com quinze anos, tinham aparência e comportamentos bem distintos. Aninha parecia definhar fisicamente a cada dia, enquanto Vitória passou a se ausentar de casa por muitas horas, sem dar satisfação para onde estava indo.

Após recusar um pedido de casamento, o pai obriga Aninha a aceitar o segundo. E é por causa dessa imposição do pai que o drama da narrativa se desvenda. Durante os preparativos para a cerimônia, a filha legítima ficou trancada em casa, enquanto que a adotiva apresenta um comportamento cada vez mais estranho. No dia do casamento, a cerimônia inicia mesmo com a ausência de Vitória. Ela aparece momentos depois com uma aparência que assusta a todos, principalmente Aninha:

De pé, à porta da sacristia, hirta como uma defunta, com uma cabeleira feita de cobras, com as narinas dilatadas e a tez verde-negra, Vitória, a sua filha adotiva, fixava em Aninha um olhar horrível, olhar de demônio, olhar frio que parecia querer pregá-la imóvel no chão. A boca entreaberta mostrava a língua fina, bipartida como língua de serpente. Um leve fumo azulado saía-lhe da boca e ia subindo até o teto da igreja. Era um espetáculo sem nome! (SOUSA, 2006, p. 63).

Essa visão impacta de tal maneira a noiva, que esta se debate no chão em crises convulsivas, rangendo os dentes e revirando os olhos. Após um momento em que parece sossegar, a menina começa a gritar como o pássaro acauã, trazendo espanto a todos os presentes.

Narrado em terceira pessoa, esse conto é permeado de imagens sobrenaturais⁸, que desvelam o imaginário social do homem da região amazônica, tais como o assombro de uma noite escura de sexta-feira, o canto do murucutu, a lenda da cobra grande e o misticismo em torno do pássaro acauã.

É interessante ressaltar que no conto é a figura feminina – Vitória – que se destaca como o elemento misterioso e fantástico, responsável por trazer a destruição para o lar. E é também outra figura feminina, Aninha, quem mais sofre as

⁸ Luis Bueno (2012), em seu texto “O lastro do real no voo da fantasia: representação do sobrenatural no conto regionalista brasileiro” defende que o tema sobrenatural é uma constante nos **Contos Amazônicos** de Inglês de Sousa.

consequências dessa presença e torna-se, por fim, uma figura assombrosa. Isso nos possibilita inferir que a imagem da mulher em uma região como a Amazônia, cheia de mitos e lendas, credences e superstições, está associada ao fantástico e ao encantamento e, com isso, poderá trazer a desgraça para quem se relaciona com ela.

Se, na segunda metade do século XIX, José Veríssimo e Inglês de Sousa ambientaram suas narrativas na região amazônica, a forma como trabalharam seus enredos e personagens, bem como a relação deles com a natureza ao redor, difere bastante da forma como os autores posteriores a Euclides da Cunha, consolidadores de seu paradigma, o fizeram. Por isso, tal paradigma se mostra retrógrado em relação à literatura produzida pelos dois autores do século XIX, pois ignora certos aspectos da herança cultural da região, bem como não avança tecnicamente. Segundo Marlí Furtado (2012), isso se deve, sobretudo, ao fato da repetição temática desses textos que retratavam apenas o contexto da economia da borracha, como também a forte influência euclidiana.

Interessante que uma espécie de tradição tenha-se formado de certo modo retrógrada ao que Inglês de Sousa já tinha plasmado em suas narrativas, principalmente nos romances, ainda no século XIX. Dentre as razões desse retrocesso em termos narrativos ficcionais, uma delas se deve ao contexto da produção da borracha, nessas alturas já contabilizando números mais absolutos da espoliação humana. Também o contexto da literatura brasileira já tinha canonizado Euclides da Cunha como grande autor estilística e ideologicamente, independente de **À margem da história**, de 1909, obra paradigmática para os demais autores tanto no estilo quanto na denúncia social. (FURTADO, 2012, p. 241-242).

A personagem feminina nesses dois autores do oitocentos é apresentada como uma figura que, inserida numa sociedade patriarcal, é submissa, dependente do homem para sobreviver e que, portanto, deve seguir as regras impostas por ele, caso contrário sofrerá as graves consequências disso, como é o caso de Rosinha, no conto “O Boto”. Outro ponto salientado por Inglês de Sousa é a ligação da figura da mulher com o imaginário mítico da região, como se ela fosse uma das responsáveis pela perpetuação de tal pensamento.

Em ambos podemos reconhecer que questões políticas estavam acima do bem-estar da mulher. Em “A Sorte da Vicentina”, o destino da menina se tornou mais uma arma no embate entre o Porto e a Vila. No “Voluntário”, uma rivalidade política

fez com que a integridade física e emocional da velha tapuia não fosse levada em consideração.

Como podemos perceber, José Veríssimo e Inglês de Sousa construíram narrativas ficcionais nas quais há personagens, enredo, tempo, narrador, insertos no espaço amazônico. Apesar de apresentarem alguns dos costumes, comportamentos, linguagem do homem da região, não fazem isso por meio de um estudo científico, mas utilizam-se de uma narrativa ficcional. Mesmo sendo autores do século XIX, há um diálogo maior entre eles e a produção de Dalcídio Jurandir, pelo uso de todos os elementos da narrativa, assim como por apontarem para uma crítica social, intensificada pela produção dalcidiana no século XX.

2.2. Euclides da Cunha e a consolidação de uma tradição literária amazônica

Euclides da Cunha (1866-1909) foi engenheiro, jornalista e escritor. Em 1897, trabalhou como correspondente na região de Canudos, escrevendo matérias sobre a revolta na região. No ano de 1902, publicou o livro **Os Sertões** no qual descreve o conflito. Com essa obra, destaca-se no cenário nacional. Anos depois, em 1905, chefiou a Comissão de Reconhecimento do Alto Purus, tendo assim contato com a região amazônica, o que gerou a publicação do **Relatório sobre o Alto Purus** (1906) e **À Margem da História** (1909), bem como muitos ensaios, crônicas, cartas e relatórios. Dessa maneira, os relatos que produziu nessas obras são o resultado de suas próprias experiências e daquilo que vivenciou nessas localidades, aliado ao que leu nos escritos dos viajantes estrangeiros sobre a Amazônia.

Francisco Foot Hardman (2009), afirma que o Euclides de **À Margem da História** não é tão genial como o de **Os Sertões**, no que diz respeito à estilística e à “unidade épico-dramática” do texto. No seu livro sobre a Amazônia, esbarrou na questão da terra: por mais rica e exuberante que fosse, ele a via como incompleta, o que impossibilitava o viajante de a descrever com exatidão, sobretudo utilizando uma linguagem que mesclava ciência e arte, como a euclidiana:

Para Euclides, na Amazônia, a paisagem ao mesmo tempo amplíssima e inextrincável provoca sobre o olhar do viajante (naturalista, explorador, artista) o embaralhamento de perspectiva entre o infinito e o infinitesimal, espécie de caleidoscópio em que lentes telescópicas e microscópicas se invertem e cambiassem de lugar inesperadamente. Esse tema aparece com força nas

famosas páginas de abertura de seus escritos amazônicos reunidos em **À Margem da História** (...). Pouco antes disso, no seu inspirado prefácio ao livro de contos amazônicos do amigo Alberto Rangel, *Inferno Verde* (...), expunha reflexão semelhante sobre a precariedade das convenções usuais de escalas e projeções no que se refere à representação científica e literária daquela região. (HARDMAN, 2009, p. 63)

Esse pensamento – de certa dificuldade em se descrever a região amazônica – está refletido tanto no título da obra, **À Margem da História**, como também no subtítulo da primeira parte do livro “Na Amazônia, Terra sem História”. Por seus contrastes, por ser multifacetada e de difícil acesso é tida por Euclides da Cunha como uma terra sem história, por não haver acontecimentos para serem narrados.

Podemos, de uma forma geral, definir quatro temas que norteiam o relato: a terra, os rios, o clima e o homem. Dessa forma, temos a predominância de elementos naturais em relação aos indivíduos que vivem no local. Podemos afirmar que Euclides da Cunha está envolvido em um certo determinismo, pois, na concepção dele, para estudar o homem, é preciso estudar primeiro o meio que o circunda. Na primeira parte da obra, temos a citação do nome de vários viajantes e pesquisadores da região, tais como Wallace, Frederico Hartt, Emilio Goeldi e Humboldt, o que demonstra que Euclides era um leitor dos trabalhos deixados por eles e que seu livro dialogará com eles. Além disso, confere um tom cientificista aos seus registros.

À natureza, grande protagonista dessa obra, são dedicadas várias páginas e longas descrições sobre ela. Uma das primeiras impressões que o autor tem da região é que o homem não é bem-vindo. É uma figura que não é esperada e a natureza ainda não estava apta para recebê-lo e dessa noção parte a ideia de incompletude. Vejamos a descrição feita sobre os rios, a fauna e a flora:

A impressão dominante que tive, e talvez correspondente a uma verdade positiva, é esta: o homem, ali, é ainda um intruso impertinente. Chegou sem ser esperado nem querido — quando a natureza ainda estava arrumando o seu mais vasto e luxuoso salão. E encontrou uma opulenta desordem... (...)

A flora ostenta a mesma imperfeita grandeza. Nos meios-dias silenciosos — porque as noites são fantásticamente ruidosas —, quem segue pela mata vai com a vista embotada no verdeneiro das folhas; e ao deparar, de instante em instante, os fetos arborescentes emparelhando na altura com as palmeiras, e as árvores de troncos

retilíneos e paupérrimos de flores, tem a sensação angustiosa de um recuo às mais remotas idades, como se rompesse os recessos de uma daquelas mudas florestas carboníferas desvendadas pela visão retrospectiva dos geólogos.

(...)

Destarte a natureza é portentosa, mas incompleta. É uma construção estupenda a que falta toda a decoração interior. (CUNHA, 1975, p.25-26).

Como podemos observar, ao falar detalhadamente sobre esses três elementos, o autor reforça a ideia da Amazônia como algo inacabado. Ao mesmo tempo que é singular, única, é também desordenada, imperfeita e selvagem o que impossibilita que o homem viva dignamente nessa terra.

Podemos encontrar também um tom de denúncia social nos escritos de Euclides da Cunha. O narrador fica indignado com a situação de vida do seringueiro, “o homem que trabalha para escravizar-se”. Ele descreve de forma crítica a forma como chega do Ceará para o Pará, já devendo o dinheiro da passagem. Ao chegar em terras paraenses, a dívida só aumenta: o valor do transporte de Belém para o barracão, as ferramentas que utilizará no trabalho e alguns itens para sua alimentação. Se tiver família, o débito se torna ainda maior.

Pois bem, ultimada a safra, este tenaz, este estoico, este indivíduo raro ali, ainda deve. O patrão é, conforme o contrato mais geral, quem lhe diz o preço da fazenda e lhe escritura as contas. Os 350 quilos remunerados hoje a 5\$000 rendem-lhe 1:750\$000; os 100 de sernambi, a 2\$500, 250\$000. Total 2:000\$000.

É ainda devedor e raro deixa de o ser. No ano seguinte já é manso: conhece os segredos do serviço e pode tirar de 600 a 700 quilos. Mas considere-se que permaneceu inativo durante todo o período da enchente, de novembro a maio — sete meses em que a simples subsistência lhe acarreta um excesso superior ao duplo do que trouxe em víveres, ou seja, em números redondos, 1:500\$000 — admitindo-se ainda que não precise renovar uma só peça de ferramenta ou de roupa e que não teve a mais passageira enfermidade. É evidente que, mesmo neste caso especialíssimo, raro é o seringueiro capaz de emancipar-se pela fortuna. (CUNHA, 1975, p. 36-37).

Denunciando as mazelas da vida do seringueiro e de sua família, enredado por dívidas que nunca conseguirá pagar, o narrador tenta confirmar sua ideia de que o homem é um intruso ali, pois mesmo vivendo na região, não é incorporado a ela, será sempre um hóspede.

Além do embate do homem com a natureza, há também o confronto do indivíduo com os seus iguais. A natureza é problemática, no entanto, os homens que vivem na região acumulam ainda mais problemas, como é o caso da exploração descontrolada das seringueiras e da escravização dos nordestinos que trabalham nos seringais.

Mesmo em segundo plano na maior parte do texto, o homem assume um certo protagonismo nos tópicos intitulados “Os Caucheiros” e “Judas Asverus”. No primeiro, o narrador se detém em descrever o trabalho dos caucheiros, homens que semelhante aos seringueiros retiravam o látex do caucho. Bem mais degradante e opressor que a atividade com as seringueiras, o caucheiro é caracterizado como um homem solitário no interior da floresta amazônica:

Esta missão histórica advém-lhes da fragilidade de uma árvore. O caucheiro é forçadamente um nômade votado ao combate, à destruição e a uma vida errante ou tumultuária, porque a *Castilloa elastica* que lhe fornece a borracha apetecida não permite, como as heveas brasileiras, uma exploração estável, pelo renovar periodicamente o suco vital que lhe retiram. É excepcionalmente sensível. (...)

O processo, como se vê, é rudimentar e rápido. Esgota-se em pouco tempo o cauchal mais exuberante; e como as castilloas não se distribuem regularmente pelas matas, viçando em grupos por vezes bastante separados, os exploradores deslocam-se a outros rumos, reeditando quase sem variantes todas as peripécias daquela vida aleatória de caçadores de árvores. (CUNHA, 1975, p. 65).

Para descrever o caucheiro, o narrador se utiliza da construção de paradoxos: ele é o “super-homem do deserto”; além disso é “irritantemente absurdo na sua brutalidade elegante, na sua galanteria sanguinolenta e no seu heroísmo à gandaia. É o homúnculo da civilização.” Essa figura contraditória diferencia-se do seringueiro por haver a possibilidade de enriquecer e fugir da floresta. O narrador afirma existir caucheiros ilustres na cidade de Manaus, os quais viviam como poderosos e influentes. Uma das formas de mostrar esse poder era exibindo as mulheres que conquistara e que tinha sob o seu domínio:

Neste viver oscilante ele dá a tudo quanto pratica, na terra que devasta e desama, um caráter provisório — desde a casa que constrói em dez dias para durar cinco anos, às mais afetuosas ligações que às vezes duram anos e ele destrói num dia. Neste ponto, sobretudo, desenha-se-lhe a inconstância irrealizável. Um deles, como lhe perguntássemos, em Curanja, onde desposara a

amauaca gentilíssima que lhe assistia há dez anos com os desvelos de uma esposa exemplar, retorquiu-nos, levemente irônico:

— Me han hecho regalo em Pachitéa.

Um regalo, um presente, um traste que ele abandonaria à primeira eventualidade, sem cuidados.

Reportado negociante daquele vilarejo decaído, que em Lima ou Iquitos seria um belo molde de burguês pacífico e abstêmio, ali hambriente de mujeres, apresenta aos amigos e ao forasteiro adventício o seu harém escandaloso, onde se estremam a interessante Mercedes, de ojillos de venado, que custou uma batalha contra os coronauas, e a encantadora Facunda de grandes olhos selvagens e cismadores, que lhe custou cem soles. E narra o tráfico criminoso, a rir, absolutamente impune, e sem temores. (CUNHA, p. 1975, p. 72-73).

Com esse excerto, podemos perceber que a mulher não tinha nenhuma autonomia na dinâmica social dos caucheiros e seringueiros. Extremamente reduzida a um objeto, servia como moeda de troca, mercadoria, a qual poderia ser facilmente descartada, por não ser relevante.

Além de não ter autonomia, a mulher também estava sujeita à violência. Euclides da Cunha mostra também a brutalidade com que a mulher era tratada nos seringais, ao descrever a imagem do corpo nu e sem vida de uma mulher, dando a entender ao leitor que esse tipo de morte cruel era bastante comum nos seringais e não espantava os sujeitos que ali viviam:

Não há leis. Cada um traz o Código Penal no rifle que sobraça, e exercita a justiça a seu alvedrio, sem que o chamem a contas. Num dia, de julho de 1905, quando chegava ao último puesto caucheiro do Purus uma comissão mista de reconhecimento, todos os que a compunham, brasileiros e peruanos, viram um corpo desnudo e atrozmente mutilado, lançado à margem esquerda do rio, num claro entre as frecheiras. Era o cadáver de uma amauaca. Fora morta por vingança, explicou-se vagamente depois. E não se tratou mais do incidente — coisa de nonada e trivialíssima na paragem revolvida pelas gentes que a atravessam e não povoam, e passam deixando-a ainda mais triste com os escombros das estâncias abandonadas... (CUNHA, 1975, p.73).

“Judas Asverus” é o título do capítulo que mais se assemelha a um texto literário ficcional⁹ em *À Margem da História*, pois, nele contém a descrição da ação dos personagens em um determinado espaço e tempo. Em outras palavras, nesse

⁹ Para Francisco Foot Hardman (2009), a sequência da narrativa (“Os caucheiros” precedendo “Judas Asverus”) não é gratuita. O primeiro desses dois capítulos prepara o caminho para o seguinte, introduzindo para o leitor o tom dramático que acompanhará e se intensificará no segundo, “a obra-prima da prosa amazônica de Euclides da Cunha”.

capítulo, é narrada uma história ao leitor e não apenas a descrição da natureza e da intervenção humana no local. Assim, nesse tópico, vemos a atividade dos seringueiros em seu “único dia feliz”, o sábado de aleluia.

O judas arquitetado pelo seringueiro nada mais é do que uma representação dele próprio, como uma forma de se autoflagelar por ingenuamente ter caído na armadilha de se endividar e ficar preso eternamente ao seringal, conforme salienta o narrador:

É um doloroso triunfo. O sertanejo esculpiu o maldito à sua imagem. Vinga-se de si mesmo: pune-se, afinal, da ambição maldita que o levou àquela terra; e desafronta-se da fraqueza moral que lhe parte os ímpetos da rebeldia recalçando-o cada vez mais ao plano inferior da vida decaída onde a credulidade infantil o jungiu, escravo, à gleba empantanada dos traficantes, que o iludiram. (CUNHA, 1975, p. 78).

Depois de ser lançado ao rio, o judas provoca o único divertimento do ano aos miseráveis seringueiros e a seus familiares. Em uma descrição permeada de tristeza e melancolia, o narrador enfatiza que aquele momento festivo dura apenas poucos minutos e é bastante singular na vida daqueles que moram no entorno do Alto-Purus, justamente por seu caráter efêmero.

Na concepção de Francisco Foot Hardman (2009), o personagem de Judas ocupa na prosa amazônica de Euclides o mesmo papel que a figura de Antonio Conselheiro n’Os Sertões. Não é equivalente, uma vez que há de se levar em consideração as diferenças históricas, culturais e geográficas das duas regiões, porém, assim como o Conselheiro, é o responsável por trazer o drama e a tragédia para o livro, como também mostra a capacidade de invenção poética de Euclides da Cunha.

Assim, esses dois capítulos de **À Margem da História** “Os caucheiros” e “Judas Asverus” nos trazem as histórias e as vidas dos sujeitos que transitaram pelas terras amazônicas e que sofreram violenta opressão. O narrador os chama de “construtores de ruínas”, pois é exatamente isso que eles foram: derrubaram árvores e destruíram a natureza em uma exploração desenfreada dos seringais, aproximaram-se da barbárie ao assolarem suas famílias, arruinando o futuro de seus filhos e mercantilizando as suas mulheres. Em outras palavras, ao desbravarem a região, movidos pela ambição de conseguir riquezas, terminam com os sonhos frustrados e a vida completamente destruída.

Dessa maneira, com seu discurso grandiloquente, tão imponente como a natureza que tentou descrever, por seu esforço em apresentar a região amazônica aos seus leitores, de uma maneira que unia o discurso científico da época e o trabalho artístico e poético com a linguagem, Euclides da Cunha com **À Margem da História** tornou-se um paradigma para os escritores que o sucederam nas três primeiras décadas do século XX, consolidando assim uma tradição sobre a literatura da Amazônia, que dera seus primeiros passos com os viajantes nos séculos anteriores, a qual retratava a região tanto como um inferno verde – uma terra imatura, sem história e que trazia morte e destruição para o homem – como um paraíso perdido – o Eldorado, uma terra mítica e grandiosa, cheia de riquezas.

Apesar do tom de crítica social que permeia o livro **À Margem da História**, para essa tradição, a grande personagem central é a natureza; os sujeitos que nela habitam são meros coadjuvantes e muitas vezes são completamente devorados por ela. Se os seringueiros, aqueles que tinham o contato direto com a floresta, desbravando-a em busca da borracha, são descritos como inferiores à natureza ao seu redor, as poucas mulheres descritas na obra são apenas mais uma mercadoria, uma espécie de moeda de troca entre os homens no seringal.

2.3. Inferno Verde e Terra de Ninguém: a mulher amazônica na Economia da Borracha

Inferno Verde, de Alberto Rangel foi publicado em 1908, no ano anterior à publicação do icônico livro de Euclides da Cunha sobre a região amazônica. Sendo assim, é possível que se pense em um primeiro momento que não há influências da postura de Euclides da Cunha na narrativa de Rangel.

No entanto, é importante levar em consideração dois fatores que nos fazem afirmar que mesmo anterior, **Inferno Verde** retém em si elementos da produção euclidiana: **Os Sertões** (1902), obra canônica de Euclides já havia sido publicada e possivelmente lida por Rangel e o próprio Euclides escreve o prefácio/preâmbulo da coletânea de 11 contos de Alberto Rangel. Dessa forma, **Inferno Verde** é uma das primeiras obras ambientadas na Amazônia que seguem a linha do estilo e erudição euclidianas.

No preâmbulo, Euclides da Cunha tece elogios à temática e à forma como Rangel conduz a narrativa, como ao seu estilo:

O Inferno Verde, a começar pelo título, devia ser o que é: surpreendente, original, extravagante; feito para despertar a estranheza, o desqu岸er, e o antagonismo instintivo da crítica corrente, da crítica sem rebarbas, sem arestas rijas, lisa e acepilhada de ousadias a traduzir, no conceito vulgar da arte, os efeitos superiores da cultura humana.

Porque é um livro bárbaro. Bárbaro conforme o velho sentido clássico: estranho. Por isto mesmo, todo construído de verdades, figura-se um acervo de fantasias. Vibra-lhe em cada folha um doloroso realismo, e parece engehado por uma idealização afogeadíssima. Alberto Rangel tem a aparência perfeita de um poeta, exuberante demais para a disciplina do metro, ou da rima, e é um engenheiro adito aos processos técnicos mais frios e calculados. A realidade surpreendedora entrou-lhe pelos olhos através da objetiva de um teodolito. Armaram-se-lhe os cenários fantásticos nas redes trianguladas. O sonhador norteou a sua marcha, banalizando-a pelos rumos de uma bússola. Conchavavam-se-lhe os mais empolgantes lances e azitumes corrigidos. E os seus poemas bravios escreveram-se nas derradeiras páginas das cadernetas dos levantamentos. (CUNHA, 2008, p. 23-24).

Durante todo o preâmbulo, Euclides enfatiza o feito de Alberto Rangel em retratar uma região tão misteriosa, fantástica, incompreensível e de uma natureza desconhecida em que o homem é apenas um “ator agonizante.” Dessa maneira, vemos o embrião do pensamento euclidiano sobre a região amazônica na apresentação que ele faz do livro de contos **Inferno Verde**.

O conto Maibi, do livro de Alberto Rangel, nos mostra aspectos da dinâmica social estabelecida no seringal durante o primeiro ciclo da economia da borracha, tais como: a compra de mercadorias para a subsistência no seringal, o que levava ao constante endividamento do seringueiro no barracão; a forma como o trabalhador era tratado, como se não fosse um ser humano, apenas mais um instrumento de trabalho e a exploração desenfreada das seringueiras, sem nenhuma preocupação com a natureza.

Dentre a descrição do cotidiano no barracão denominado Soledade, nos chama atenção a história do casal Sabino e Maibi. Para se livrar da dívida de sete contos e duzentos no barracão, o homem aceitou ceder sua mulher para outro freguês do seringal, Sérgio, o qual ficou com a responsabilidade de quitar esse débito. Tal prática era comum na dinâmica da comunidade seringueira.

Para Sabino, era de Maibi a culpa de sua dívida ter crescido tanto e com isso a impossibilidade de se livrar dela e voltar para a sua terra natal, o Ceará. Em

contrapartida, sentia-se triste por ter perdido a companheira. O narrador assim descreve a situação, bem como a mulher de Sabino:

No Lago do Castanho, casara-se com aquela cabocla, linda cunha, enguiço núbil, tentação que lhe chegara para atrapalhar a vida, pois, se tivesse vindo sozinho, nessa época, labutar no alto, na seringa, estaria certamente a essas horas no seu querido Ceará. Era verdade que, em companhia da Maibi, mais doce lhe correria a existência... Contudo tinha sido um atropelo. (...). Fora-lhe bem duro apartar-se; mas “era o jeito”. E o seringueiro procurava abafar pensamentos que o incomodavam... (RANGEL, 2008, p. 123).

Depois de um tempo, Sérgio denuncia o sumiço da mulher a Marciano, dono do barracão. Supondo que Sabino estava envolvido no desaparecimento dela, o patrão ordenou que um dos seus empregados, Zé Magro, encontrasse ambos.

Ao se deparar com Sabino, Zé Magro se surpreendeu com a serenidade do seringueiro. Em uma rápida conversa, Sabino mencionou que achou uma seringueira que lhe renderia doze tigelas de “leite” e diz a localização da árvore. Chegando ao local, Zé Magro espanta-se com uma cena terrível: preso à seringueira está o corpo despido de Maibi:

Atado a uns pedaços de ambécima à “madeira” da estrada, o corpo acanelado da cabocla adornava bizarramente a planta que lhe servia de estranho pelourinho. Era como uma extravagante orquídea, carnosa e trigueira, nascida ao pé da árvore fatídica. Sobre os seios túrgidos, sobre o ventre arqueado, nas pernas rijas, tinha sido profundamente embutida na carne, modelada em argila baça, uma dúzia de tigelas. Devia o sangue da mulher enchê-las e por elas transbordar, regando as raízes do poste vivo que sustinha a morta. Nos recipientes o leite estava coalhando – um cernambi vermelho... Tinha esse espetáculo flagício inédito a grandeza emocional e harmoniosa de imenso símbolo pagão, com a aparência de holocausto cruento oferecido a uma divindade babilônica, desconhecida e terrível. É que, imolada na árvore, essa mulher representava a terra... (RANGEL, 2008, p. 130-131).

A narrativa não nos diz se foi Maibi que fugiu e foi atrás de Sabino ou se ele a sequestrou da casa do novo companheiro, mas o narrador descreve em tom de denúncia o brutal assassinato da mulher, afirmando que o seu sofrimento servia como uma amostra do martírio da terra, com a exploração desenfreada das seringueiras. Se Maibi sofreu com a forma brutal que foi morta, mais ainda a região amazônica sofria, ao ser devastada pelo homem que somente se importava com a

borracha. Assim, Maibi pode ser vista como uma alegoria da Amazônia, sendo no conto uma representação do sofrimento desta.

Essa narrativa nos mostra que nesse ambiente tão hostil e cruel, em que o mais importante era o lucro obtido das seringueiras, se o seringueiro era tratado como apenas uma ferramenta de trabalho para a extração do látex, as mulheres que viviam nesses locais – esposas ou filhas desses trabalhadores – eram tratadas de uma forma pior e mais humilhante: como um objeto, uma mera mercadoria que poderia ser “vendida” a qualquer um, de qualquer jeito, sem levar em consideração a sua vontade ou opinião. A mulher servia como moeda de troca e tal situação encontrava amparo na situação econômica dos seringais.¹⁰

Em nenhum momento, temos a voz de Maibi na narrativa. Não sabemos o que ela pensa, o que sente, o que gostaria de fazer. Ela é objetificada e não tem o direito de opinar sobre o seu próprio destino. A cena de sua morte, antes de ser a representação do sofrimento da região amazônica, é o retrato do sofrimento da mulher que vivia no seringal, submetida às vontades dos homens e não podia decidir sobre os rumos da sua própria vida.

Com exceção de **Inferno Verde** e algumas outras narrativas, de uma maneira geral, podemos afirmar que os textos que herdaram o estilo de Euclides podem ser vistos muito mais como um estudo científico sobre a região amazônica do que de fato uma narrativa ficcional. Obras como **Os Seringais** (1914), de Mário Guedes, **Terra Imatura** (1925), de Alfredo Ladislau e **Terra Verde** (1925), de Adauto Fernandes e **Terra de Ninguém** (1934), de Francisco Galvão, são exemplos de narrativas que seguem o paradigma euclidiano, como também insistem na temática da Economia da Borracha

Conforme Marlí Furtado (2012), as narrativas citadas fazem um tributo tanto aos viajantes do período colonial, como também a Euclides da Cunha, ao tecer longas descrições da natureza em um tom cientificista. Além disso, nessas obras a

¹⁰ Mônica Lage afirma que nos seringais a situação da mulher pobre, tanto as casadas como as amasiadas era marcada pela violência e opressão, sobretudo para as que viviam em condição de amasiamento: “as mulheres amasiadas aparecem muito em processos criminais nos seringais do Amazonas. Os motivos de violência contra elas são bem variados, podendo ser ciúmes, defesa da honra, interferência de parentes e amigos na relação, convivência com os filhos de outros relacionamentos e traição. Agravando a estes fatos, nos seringais do Amazonas, por um bom tempo o número de homens foi bem mais expressivo do que o de mulheres, o que os deixavam extremamente inseguros. (...). Tudo isso gerava conflito e violência entre casais amasiados, provocando um alto índice de violência entre eles.” (LAGE, 2015, p. 74)

grande protagonista é a Amazônia, o que faz com que os sujeitos – tanto homens, como mulheres – que povoavam a região fiquem em segundo plano.

Os textos que fazem um tributo a Euclides da Cunha não fazem uso da ficção para apresentar as suas investigações sobre a região amazônica. Semelhantemente a Euclides, esses autores fazem um estudo analítico, em que descrevem a terra, a hidrografia, a natureza de um modo geral, os costumes, a alimentação, a moradia e os habitantes, com um discurso grandiloquente que dialoga com a imensidão da floresta amazônica.

As poucas vezes em que a figura da mulher aparece é uma mera ilustração dos sujeitos num embate com a natureza. Tanto as mulheres, quanto os homens são coadjuvantes nesses escritos. A grande protagonista é a Amazônia; sua natureza grandiosa, bem como seus problemas de atraso é que são destacados em detrimento do indivíduo que habita a região. A insistência em se abordar a temática da economia da borracha também contribui para que os sujeitos fiquem em segundo plano e a exploração desenfreada da terra e a denúncia social ganhem destaque.

Dos livros acima citados, destacamos **Terra de Ninguém**, de Francisco Galvão, publicada pela primeira vez em 1934. É a obra de todas as citadas que mais se aproxima de uma narrativa ficcional. Há o desenvolvimento de um enredo, com ações executadas por personagens em um tempo e espaço e não apenas a descrição da região amazônica. Além disso, possui uma personagem feminina que dá um tom libertário à história.

Anatólio, narrador personagem, conta a sua história desde o seu nascimento em uma família abastada, passando pela ruína financeira desta e a sua decisão de abandonar os estudos para trabalhar em um seringal no meio da floresta, bem distante da cidade para conseguir dinheiro e se casar com a amada dos tempos de escola. Assim, ele vai trabalhar para o Coronel Manoel Lobo, primeiro como seringueiro e depois no escritório, já que era um homem letrado.

Ao trabalhar no meio da mata em péssimas condições e vendo o desinteresse dos superiores para que a situação melhorasse, Anatólio deseja o novo posto para que possa ajudar seus companheiros. Quase simultâneo ao seu novo cargo no Barracão, vemos a volta dos filhos de Manoel Lobo, Wagner e Nadesca, após uma temporada de estudos no Rio de Janeiro.

Os dois jovens têm personalidades bem distintas, enquanto o rapaz, indiferente aos negócios da família, suspira de saudades da vida deixada na capital

fluminense, a moça, leitora de escritos socialistas, escandaliza-se com a condição de vida e de trabalho dos seringueiros. Além disso, despreza a ideia de casamento e defende o amor livre, demonstrando um comportamento libertário muito à frente de seu tempo.

- Ora, meu pai. Já que fala assim, dá-me o direito de responder como devia. Não penso que o casamento seja a felicidade, e que seja este, em verdade, o único fim para que vivemos. Odeio os presídios; venham eles com as grades de ouro. Nada como a Liberdade... (...) O casamento é hoje um negócio como outro qualquer; e eu não costumo fazer preço nesse assunto. (GALVÃO, 2002, p. 133).

Anatólio tem uma primeira impressão positiva da filha de Manoel Lobo: “Nadesca me impressionara bem. Simpática e insinuante. Um certo ar de superioridade para tapear os ingênuos. Muito clara, fugindo para a raça do pai, descendente de portugueses.” (GALVÃO, 2002, p. 105). Com a convivência diária e o interesse de ambos pela causa dos seringueiros, Nadesca e Anatólio se envolvem amorosamente.

O narrador também nos mostra o interesse dos trabalhadores em se organizar em um sindicato para que suas demandas fossem alcançadas. Com a recusa do patrão, os homens revoltados decidem iniciar um motim. A narrativa ganha velocidade nos dez capítulos finais, quando temos a morte de Wagner e o julgamento e condenação do seringueiro que o assassinara, a gravidez de Nadesca e a decisão dela de lutar ao lado dos empregados do seringal, contra a sua família e em conformidade com os seus ideais socialistas:

Nadesca confundida com a multidão, comungando de seus ideais, marchava com a avalanche. Percebendo o que conjecturara o pai a meu respeito, tomara aquela atitude suprema.
 – Abaixo a tirania! Abaixo a perversidade! Pelos fracos e oprimidos. Avante!
 Não podia compreender o que assistia. Aquela mulher extraordinária sacrificara-se pelo meu amor e pelo meu ideal. Avançava disposta a destruir a sua propriedade, voltada contra os seus, para que se cumprisse o sonho dourado da sua juventude e da sua inteligência: a igualdade entre os homens. (GALVÃO, 2002, p. 171-172).

A narrativa se encerra com a morte de Manoel Lobo e sua esposa e o aborto sofrido por Nadesca em função do esforço físico durante o motim. A obra termina em aberto e não nos deixa claro o que aconteceu com os trabalhadores, com o seringal

e com o relacionamento de Nadesca e Anatólio. Consideramos esse desfecho equivocado uma vez que durante todo o desenvolvimento do enredo, tivemos a movimentação em busca de melhores condições de trabalho, tanto dos seringueiros, como da jovem descrita de uma forma idealizada, que frustra o leitor por não ver o êxito dessa luta¹¹.

É interessante ressaltar, no entanto, o quanto a personagem Nadesca, é construída de forma diferente tanto das outras personagens femininas do romance – as poucas cunhatãs que vivem ao redor do seringal, submissas às vontades dos homens – como de outras mulheres presentes em obras que retratam o período da Economia da Borracha na Amazônia. Transgressora, ela não se prende a nenhuma imposição social e não obedece às regras de conduta da sociedade. Volta-se contra a sua própria família para lutar junto aos trabalhadores, por acreditar nos ideais defendidos por eles. É uma personagem bastante intrigante por seu comportamento contrário à imagem da mulher como subordinada à figura masculina e à mercê de suas ordens, muito comum na construção da personagem feminina nos escritos da época. Salientamos que Nadesca, diferente da maioria das mulheres que viviam no seringal, era pertencente a elite, era escolarizada e tinha uma vivência externa àquele local, fatores que contribuíram para a sua postura de luta em favor dos seringueiros.

Apesar de a atuação das personagens femininas não ser o fator decisivo para diferenciar as obras de Dalcídio Jurandir das anteriores a ele, como também não é o determinante para indicar o aspecto inovador do **Ciclo do Extremo Norte**, é um dos elementos que nos aponta para as mudanças que a produção dalcidiana trouxe para a Literatura que retrata a Amazônia. Em outras palavras, a figuração da mulher na ficção do escritor marajoara juntamente com outros fatores mais marcantes – o foco narrativo, o destaque aos dramas dos personagens e não à

¹¹ Marlí Furtado observa a fragilidade narrativa de **Terra de Ninguém**, não somente no desfecho, mas durante todo o texto, pois apesar de ter um trabalho com a ficcionalidade mais aprimorado e eficaz do que em outras obras, comete deslize semelhante ao abrir espaço para a paisagem amazônica: “Assim, contraditória é a tessitura de **Terra de Ninguém**, pois, ao mesmo tempo que parece primar por uma proposta diferente, nova, cai na armadilha do que já havia sido trabalhado sem força de ficcionalidade pelos colecionadores de paisagem. Não somos partidários de uma negação dos elementos locais para fugir do retrato tradicional, mas cremos que, nessa obra que se apresenta tão objetiva, alguns tópicos poderiam ser suprimidos ou retratados de modo inovador. O matiz inovador da obra, a discussão ideológica que asseguraria seu tom libertário, é esfacelado pela falta de melhor caracterização e densidade das personagens, bem como por ausência de um crescendo na dramaticidade do enredo, que pula de um ponto a outro, com supressões, neste caso, prejudiciais. (FURTADO, 2012, p. 261-262)

natureza grandiosa da região, entre outros – nos ajudam a compreender como se deu a ruptura nessa tradição literária amazônica com Dalcídio Jurandir.

Como veremos adiante, diferente das obras apresentadas neste capítulo, há uma forte presença de mulheres no **Ciclo do Extremo Norte**, as quais apresentam suas histórias e seus dramas assim como os protagonistas masculinos. Dessa maneira, não é mais a natureza a grande protagonista, mas os sujeitos que habitam a Amazônia; o que interessa para o **Ciclo** são seus dramas, seus problemas, seus pensamentos e suas ações diante de um ambiente em ruína.

3. FIGURAÇÕES DA MULHER NA LITERATURA

Nesta seção, trataremos sobre a questão da figuração da personagem feminina na literatura de uma forma geral, o que nos possibilitará, assim, uma maior compreensão de como as personagens femininas atuam nos dez romances dalcidianos.

Dessa forma, iremos nos deter, em um primeiro momento, em textos que nos possibilitem compreender as questões relativas à mulher, como também as relações de gênero e o papel da mulher na sociedade em que está inserida, sobretudo no que se refere à inserção da mulher no mercado de trabalho. Apesar de não tratarem diretamente sobre literatura, esses textos servem como um auxílio para se compreender o papel feminino nos romances estudados.

Essa reflexão nos permite compreender as personagens dalcidianas, uma vez que a obra do autor tem um forte tom de crítica social e as suas personagens femininas desempenham um papel fundamental em relação a isso, principalmente as que estão à margem da sociedade e encontram no trabalho uma forma de autonomia e liberdade.

Em seguida, iremos refletir sobre a personagem de ficção de uma forma geral para então tratar exclusivamente da personagem feminina nas narrativas de ficção. Essa atividade nos auxiliará tanto para compreender como a personagem feminina é abordada pelos estudos literários, como também nos possibilita refletir especificamente sobre a figuração da mulher nas obras do escritor Dalcídio Jurandir.

Finalizaremos esta seção com uma breve reflexão geral sobre as personagens femininas do **Ciclo do Extremo Norte**, como também uma apresentação das três categorias que utilizaremos para proceder a análise: desamparo, opressão e transgressão.

3.1. O Papel Social da Mulher

Em 1792, Mary Wollstonecraft publicou a obra **Reivindicação dos Direitos da Mulher** como uma resposta à Constituição Francesa de 1791, que não considerou as mulheres como cidadãs. Esse texto, que critica a posição inferior em que a mulher foi deixada pelo homem, ao longo dos séculos, tornou-se um dos

primeiros textos feministas, que abriu caminho para inúmeras discussões sobre o papel da mulher na sociedade que vieram nos anos posteriores:

Lamento que as mulheres sejam sistematicamente degradadas ao receberem as atenções insignificantes que os homens consideram varonil dispensar ao sexo oposto, quando, de fato, eles estão provando de maneira insultante sua própria superioridade. Não é condescendência curvar-se diante de um inferior. (WOLLSTONECRAFT, 2016, p. 82-83)

Além de denunciar a inferioridade que era conferida à mulher, Wollstonecraft criticava o papel que esta ocupava na sociedade, completamente dependente do homem para se sustentar e sem acesso à educação formal, o que a levava a uma postura de constante submissão.

Nesse período e durante muito tempo, a função social da mulher era o casamento. Assim, as moças solteiras deviam se preparar para essa atividade e as casadas eram responsáveis por manter seu lar em harmonia. Essa era considerada a maior realização pessoal que uma mulher poderia alcançar, como atesta Heleieth Saffioti:

A felicidade pessoal da mulher, tal como era entendida, incluía necessariamente o casamento. Através dele é que se consolidava sua posição social e se garantia sua estabilidade ou prosperidade econômica. Isto equivale a dizer que, afora as que permaneciam solteiras e as que se dedicavam às atividades comerciais, as mulheres, dada sua incapacidade civil, levavam uma existência dependente de seus maridos. E a asserção é válida quer se tomem as camadas ociosas, em que a mulher dependia economicamente do homem, quer se atente para as camadas laboriosas, nas quais a obediência da mulher ao marido era uma norma ditada pela tradição. Sob a capa de uma proteção que o homem deveria oferecer à mulher em virtude da fragilidade desta, aquele obtinha dela, ao mesmo tempo, a colaboração no trabalho e o comportamento submisso que as sociedades de família patriarcal sempre entenderam ser dever da mulher desenvolver em relação ao chefe da família. (SAFFIOTI, 2013, p. 63).

Como podemos perceber, a mulher tinha como principal opção de vida o matrimônio, no qual, mesmo que trabalhasse fora de casa, ficava dependente do homem, o provedor e protetor da família, e ela, em atitude submissa a ele, devia servi-lo de forma obediente, pois era esse o seu dever para a sociedade patriarcal.

No século XX, nos momentos de reflexão sobre a recém-formada sociedade soviética, Lênin pensa também sobre a situação da mulher nesse contexto. O líder soviético compreendia que a mulher poderia dar uma importante contribuição para o socialismo, todavia, se ela permanecesse como uma “escrava doméstica”, limitando-se a cuidar da casa e dos filhos, atividades que, para ele, são miseráveis e improdutivas, pouco poderia realizar para auxiliar no avanço das ideias comunistas.

Lênin propôs, então, que o Estado possibilitasse a emancipação da mulher, criando estabelecimentos que a ajudem a se livrar da responsabilidade doméstica, para que tenha mais tempo livre para se dedicar ao trabalho nas fábricas. O estadista afirma que tais lugares, como restaurantes populares, creches e escolas foram criados pelo capitalismo, mas aperfeiçoados pelo socialismo:

Los comedores públicos, las casas-cuna y los jardines de la infancia son otras tantas muestras de estos brotes, son medios sencillos, corrientes, sin pompa, elocuencia ni solemnidad, efetivamente capaces de emancipar a la mujer, efetivamente capaces de aminorar y suprimir su desigualdade respecto al hombre por su papel en la producción y en la vida social. Estos medios no son nuevos. Fueran creados (como en general, todas la premisas del socialismo) por el gran capitalismo; pero bajo el régimen capitalista han sido, en primer lugar, casos aislados y, en segundo lugar – lo que tiene particular importancia –, o eran empresas mercantiles, com los peores aspectos de la especulación, del lucro, de la trapacería y del engaño, o bien “ejercicios acrobáticos de beneficência burguesa”, odiada y despreciada, com toda razón, por los mejores obreros. (LENIN, 1979, p. 70).

O interesse na criação de ambientes que pudessem funcionar como substitutos das atividades domésticas e maternais da mulher, no entanto, não era pensando no bem-estar dela, mas para que ela fosse um reforço na mão-de-obra para a consolidação da sociedade soviética. Essa emancipação, então, era refém do crescimento soviético. Muitos pensadores da União Soviética desse período defendiam que a mulher devia ter seu lugar no mercado de trabalho e não nas atividades domésticas. É interessante refletir que não é a opinião feminina que é levada em consideração, mas sim o interesse pelo coletivo.

Em 1949, Simone de Beauvoir publica o seu livro **O Segundo Sexo**, mostrando que a luta por direitos iguais entre homens e mulheres, iniciada no século XVIII, apesar dos avanços, ainda era necessária, pois no século XX, o papel da

mulher na sociedade ainda era pautado pelo homem. Nessa importante obra, a autora reflete sobre o lugar em que a mulher foi posta no meio social.

Ninguém nasce mulher; torna-se mulher. Nenhum destino biológico, psíquico, econômico define a forma que a fêmea humana assume no seio da sociedade; é o conjunto da civilização que elabora esse produto intermediário entre o macho e o castrado que qualificam o feminino. (BEAUVOIR, 2009, p. 361)

A famosa citação da obra de Beauvoir nos revela que o que define a fêmea humana como mulher não são os aspectos biológicos ou psicológicos, tampouco econômicos, mas sim as normas da sociedade na qual ela está inserida, as quais determinam o ser feminino. Enquanto o homem é considerado um ser completo, a mulher forma-se em comparação a ele, tomando, assim, uma posição inferior à do macho. A mulher não existe por si só, foi e é socialmente construída.

Sendo assim, a pensadora nos mostra que o sistema social em que as mulheres estão inseridas é que delimita as relações, as atividades e o comportamento delas em sua comunidade. Esse sistema impede a sua liberdade de atuação, de escolha e de agir conforme a sua vontade.

Ao comentar sobre o trabalho de Beauvoir, Lúcia Zolin afirma que a mulher é a única capaz de romper com a opressão masculina, voltando-se contra a repressão e a dominação dos homens. Uma das formas de se conseguir isso é por meio da qualificação profissional, ou seja, a mulher devia buscar a igualdade com os homens adentrando o mundo que antes só pertencia a eles:

A filósofa parte para a proposição de uma maneira de reverter esse estado de coisas: cabe à mulher inverter os papéis. Ao recusar os desmandos que lhe são impostos pelo homem, ela se torna sujeito e o opressor torna-se a “coisa”. Há que se aprender a ser l’Homme, sobretudo através da conquista de uma profissão. A armadilha do casamento e, conseqüentemente, dos filhos deve ser evitada; ao invés da família, ela deve assumir o seu lugar no mundo dos homens. (ZOLIN, 2009, p. 225).

O pensamento de Beauvoir contribui para pautar a luta de movimentos sociais nos anos seguintes que defendiam a igualdade dos gêneros. Esses movimentos afirmavam que a mulher não devia permanecer ocupando um lugar inferior na sociedade, mas devia enfrentar a soberania masculina e ter uma posição social tal qual a do homem.

Uma das formas encontradas pelas mulheres de buscar essa igualdade é entrar, por vontade própria, no mercado do trabalho, para assim, conseguir independência financeira, o passo inicial para poder tomar a frente da sua própria história. Não mais o casamento seria o objetivo principal da sua vida, mas sim a inserção no mercado de trabalho. No entanto, até a atualidade, muitas mulheres têm que enfrentar uma dupla jornada: de mães, donas de casa e de trabalhadoras assalariadas.

Para a mulher, ter um emprego significa, embora isso nem sempre se eleve em nível de consciência, muito mais do que receber um salário. Ter um emprego significa participar da vida comum, ser capaz de construí-la, sair da natureza para fazer a cultura, sentir-se menos insegura na vida. Uma atividade ocupacional constitui, portanto, uma fonte de equilíbrio. Todavia o equilíbrio da mulher não pode ser pensado exclusivamente como o resultado do exercício de uma atividade ocupacional. Seu papel na família é contrapartida necessária de suas funções profissionais, nas sociedades capitalistas. Sua força de trabalho ora se põe no mercado como mercadoria a ser trocada, ora se põe no lar enquanto mero valor de uso que, no entanto, guarda uma conexão com a determinação enquanto mercadoria da força de trabalho do chefe da família. (SAFFIOTI, 2013, p. 96).

A situação da mulher assalariada é muito mais complexa do que trabalhar apenas dentro de casa, pois, como já dissemos, acaba enfrentando uma dupla jornada de trabalho, muitas vezes o seu emprego e os afazeres domésticos são atividades pouco compatíveis e que ela se esforçava para conciliar.

No Brasil, durante os primeiros anos do século XX, as mulheres compunham a maior parte do operariado. Nas fábricas, elas tinham que suportar as péssimas condições de um trabalho mal remunerado que durava de 12 a 16 horas por dia, além de sofrer com o assédio sexual dos patrões ou superiores. Muitas dessas trabalhadoras eram estrangeiras – italianas, espanholas, alemãs, romenas, polonesas, húngaras, sírias, judias – resultado da imigração europeia e passaram a ser maioria nas fábricas, sobretudo em São Paulo.

De modo geral, um grande número de mulheres trabalhava nas indústrias de fiação e tecelagem, que possuíam escassa mecanização (...). Em 1894, dos 5019 operários empregados nos estabelecimentos de industriais localizados na cidade de São Paulo, 840 eram do sexo feminino e 710 eram menores, correspondendo a 16,74% e 14,15%, respectivamente, do total do proletariado

paulistano. Na indústria têxtil, encontravam-se 569 mulheres, o que equivalia a 67,62% da mão de obra feminina empregada nesses estabelecimentos fabris. Nas confecções, havia aproximadamente 137 mulheres. Já em 1901, um dos primeiros levantamentos de sobre a situação da indústria no estado de São Paulo, constata que as mulheres representavam cerca de 49,95% do operariado têxtil, enquanto as crianças respondiam por 22,79%. Em outras palavras, 72,74% dos trabalhadores têxteis eram mulheres e crianças. (RAGO, 2011, p. 580-581).

Essa situação fazia com que as mulheres se organizassem em prol da luta por melhores condições de trabalho e renda. Segundo Zuleika Alambert, a luta se estendeu também para a aquisição de direitos políticos, como por exemplo, o direito ao voto:

Surgiu a Federação Brasileira pelo Progresso Feminino, que impulsionou, entre as mulheres, a bandeira do voto para o sexo feminino. A federação objetivava: educação da mulher, proteção às mães e às famílias, obtenção de garantias legislativas e práticas para o trabalho feminino, orientação da escolha da profissão pela mulher, estímulo à cooperação e à sociabilidade em torno das questões sociais e das causas públicas. Dar a garantia de direitos políticos à mulher. (ALAMBERT, 2004, p. 48).

É interessante observar que o próprio escritor Dalcídio Jurandir em um dos seus textos jornalísticos intitulado “As mulheres do Brasil também sabem levantar barricadas”, publicado no jornal **Diretrizes**, enaltece a inserção da mulher no mercado de trabalho¹², como também a ação das mulheres brasileiras na guerra e contra o nazi-fascismo, equiparando-as às ações das militantes de outros países

A incorporação da mulher ao trabalho importa em ascenso social dos povos, no crescimento da cultura, na libertação econômica e num sentimento de maior respeito e maior fraternidade nas relações entre os homens e as mulheres. Aqui no Brasil as mulheres procuram as oficinas. Podem também fabricar canhões e balas. Querem manejar instrumentos difíceis com a mesma desenvoltura e o mesmo gosto com que fazem rendas, com que fazem tricot. Assim é o sinal dos tempos, assim exige a guerra e nem por isso a mulher perde a graça, o encanto e subestima o valor de seus deveres domésticos e mundanos. O que se assiste no momento é a valorização tão

¹² Em nossa dissertação de Mestrado, “A Personagem Feminina em Linha do Parque, de Dalcídio Jurandir”, vimos como o autor paraense recriou a luta do operariado nas fábricas riograndenses, dando destaque ao trabalho das mulheres. (SANTOS, 2013).

necessária para a civilização humana e a paz de amanhã. (JURANDIR, 1943, p. 13)¹³

Mesmo com essas dificuldades, inserir-se no mercado de trabalho é a forma mais eficaz de autonomia, liberdade de escolha e independência financeira que uma mulher pode ter em uma sociedade patriarcal, que apenas espera dela a atividade redutora de casar e cuidar da casa e dos filhos.

A discussão até aqui apresentada nos ajuda a refletir sobre o universo feminino. Nos romances dalcidianos, como veremos, encontramos personagens femininas inseridas em um sistema social machista e patriarcal, que oprime todas e é enfrentado por poucas.

3.2. A Personagem de Ficção

Este trabalho tem como pressuposto teórico inicial a ideia defendida por Antonio Candido no texto “Crítica e Sociologia”, que considera o elemento social como um aspecto constitutivo do texto literário. Tal aspecto deixa de ser considerado externo, para ser visto como um componente interno da obra de arte:

Quando fazemos uma análise desse tipo, podemos dizer que levamos em conta o elemento social, não exteriormente, como referência que permite identificar, na matéria do livro, a expressão de uma certa época ou de uma sociedade determinada; nem como enquadramento, que permite situá-lo historicamente; mas como fator da própria construção artística, estudado no nível explicativo e não ilustrativo.

Neste caso, saímos dos aspectos periféricos da sociologia, ou da história sociologicamente orientada, para chegar a uma interpretação estética que assimilou a dimensão social como fator de arte. (...). O elemento social se torna um dos muitos que interferem na economia do livro, ao lado dos psicológicos, religiosos, linguísticos e outros. (CANDIDO, 2008, p. 16-17).

Sendo assim, no que se refere às personagens femininas, podemos considerar que no **Ciclo do Extremo Norte**, os problemas sociais relativos à mulher amazônica, não são mais considerados como elementos externos à ficção,

¹³ É importante ressaltar que mesmo elogiando a atuação feminina no embate contra o nazi-fascismo, o escritor Dalcídio Jurandir demonstra que, em sua opinião, os trabalhos domésticos são deveres da mulher. O autor, homem de um tempo machista e patriarcal, apesar do esforço de defender a luta das mulheres, deixa escapar uma visão contrária a isso, que, de certa forma, ajuda a perpetuar o patriarcalismo. Tal atitude mostra-nos o quanto a luta por direitos iguais foi e é necessária.

passando a fazer parte da tessitura das narrativas, transformando-se, dessa maneira, em elementos internos das obras.

Além disso, faz-se necessário refletir sobre a personagem de ficção. Anatol Rosenfeld defende que a figura da personagem é o grande diferencial que torna evidente se estamos diante ou não de um texto ficcional, podendo assim ser diferenciado da poesia lírica, a qual não possui como característica marcante a presença de personagens:

Em termos lógicos e ontológicos, a ficção define-se nitidamente como tal, independentemente de personagens. Todavia, o crítico revelador mais óbvio é o epistemológico, através da personagem, mercê da qual se patenteia – às vezes mesmo por meio de um discurso especificamente fictício – a estrutura peculiar da literatura imaginária. Razões mais intimamente “poetológicas” mostram que a personagem realmente constitui a ficção. (ROSENFELD, 2011, p. 27).

Assim, vemos a importância da personagem para a ficção: é o elemento da narrativa que de certa forma comprova o caráter ficcional de um texto, uma vez que é este que atua nos demais elementos. Em outras palavras, um personagem ou um grupo de personagens executam ações que formam um enredo em um determinado tempo e espaço, conduzidos por um narrador.

Antonio Candido, em seu clássico texto “A personagem no Romance” defende uma ligação indissolúvel entre enredo e personagem, já que o “enredo existe através das personagens; as personagens vivem no enredo.” (CANDIDO, 2011, p. 53). Dessa forma, como um ser fictício é o elemento que parece ser o mais vivo dentro de uma narrativa:

Portanto, os três elementos centrais dum desenvolvimento novelístico (o enredo e a personagem, que representam a sua matéria; as “ideias”, que representam o seu significado, – e que são no conjunto elaborados pela técnica), estes três elementos só existem intimamente, inseparáveis nos romances bem realizados. No meio deles, avulta a personagem, que representa a possibilidade de adesão afetiva e intelectual do leitor, pelos mecanismos de identificações, projeção, transferência, etc. A personagem vive o enredo e as ideias, e os torna vivos. (CANDIDO, 2011, p. 54).

É por meio da personagem que o romance conquista o leitor, pois pode se identificar com seus dramas, envolver-se com o desenrolar das ações do enredo, considerar a narrativa verossímil ou não.

Candido também apresenta alguns autores que trazem classificações dos tipos de personagens encontrados nos romances. A classificação mais conhecida é a de Forster que dividiu as personagens em planas e esféricas (redondas) e as planas com tendência a esféricas. De uma forma geral, as planas são aquelas que foram desenvolvidas a partir de uma única característica; as esféricas trazem em si uma maior complexidade. Sendo assim, Forster afirma que as personagens planas nunca surpreendem e as esféricas surpreendem de forma satisfatória. Tal classificação é problemática e redutora, como veremos mais adiante.

Candido conclui seu pensamento nesse texto afirmando que a caracterização de um personagem depende em parte de qual intenção norteia o pensamento do romancista para a construção da sua obra:

O que é possível dizer, para finalizar, é que a natureza da personagem depende em parte da concepção que preside o romance e das intenções do romancista. Quando, por exemplo, este está interessado em traçar um panorama de costumes, a personagem dependerá provavelmente mais da sua visão dos meios que conhece, e da observação de pessoas cujo comportamento lhe parece significativo. Será, em consequência, menos aprofundado psicologicamente, menos imaginado nas camadas subjacentes do espírito, – embora o autor pretenda o contrário. Inversamente, se está interessado menos no panorama social do que nos problemas humanos, como são vividos pelas pessoas, a personagem tenderá a avultar, complicar-se, destacando-se com a sua singularidade sobre o pano de fundo social. (CANDIDO, 2011, p. 74).

De forma simples, Beth Brait defende que os personagens não são pessoas reais, mas uma criação de um escritor e que, mesmo se baseadas em pessoas que existem ou existiram, fazem parte do plano da narrativa e as informações sobre elas são encontradas apenas no texto literário:

O problema da personagem é, antes de tudo, um problema linguístico, pois a personagem não existe fora das palavras;
As personagens *representam* pessoas, segundo modalidades da própria ficção.
Na aparente simplicidade desses dois enunciados residem os núcleos essenciais da questão. Se quisermos saber alguma coisa a respeito de personagens, teremos de encarar frente a frente a

construção do texto, a maneira que o autor encontrou para dar forma às suas criaturas, e aí pinçar a independência, a autonomia e a “vida” desses seres de ficção. É somente sob essa perspectiva, tentativa de deslindamento do espaço habitado pelas personagens, que poderemos, se útil e se necessário, vasculhar a existência da personagem enquanto representação de uma realidade exterior ao texto. (BRAIT, 2006, p. 11)

Assim, muito mais do que analisar personagens à luz de diferentes teorias, se quisermos compreender o funcionamento delas, devemos encarar o texto literário e encontrar ali a caracterização e a ação dessas personagens, como também de que forma contribuem para o desenrolar do enredo.

Essa última reflexão, de certa forma, alia-se à ideia mais recente sobre a personagem pensada por James Wood (2011), o qual, além de não tentar classificar as personagens, como fez Forster, também traz duras críticas a essa prática, que considera ineficaz para se pensar o texto literário como um todo:

Se tentar distinguir os personagens principais de secundários – personagens redondos e planos – e disser que eles se diferenciam na sutileza, na profundidade, no espaço que ocupam na página, terei de admitir que muitos personagens ditos planos me parecem mais vivos e mais interessantes como estudo humano, por mais efêmeros que sejam, do que personagens redondos a que supostamente são submetidos. (...).

Não existe esse negócio de “o personagem de romance”. Existem, isso sim, milhares de tipos diferentes de pessoas, algumas redondas, outras planas, algumas profundas, outras caricaturais, algumas evocadas com realismo, outras esboçadas com a mais leve pincelada. (WOOD, 2011, p. 102).

Dessa forma, Wood condena as classificações fechadas de personagens, que os generalizam, sem levar em consideração as especificidades de cada romance e as intenções do romancista, como atestou Candido. Compactuamos com o posicionamento desse autor, pois acreditamos que os textos literários devem ser lidos e analisados observando suas particularidades e não para tentar encaixá-los em fôrmas teóricas que podem prejudicar o entendimento da obra.

Carlos Reis afirma que por muito tempo as análises sobre a personagem de ficção ficaram comprometidas, já que duas correntes teóricas: a análise estrutural da narrativa e a narratologia “colocaram a personagem numa penumbra de onde ela só saiu nos últimos dez ou vinte anos” (REIS, 2015, p. 20). Tais teorias ignoravam os

aspectos sociais, psicológicos e ideológicos pelos quais a personagem poderia ser estudada e evidenciavam apenas os elementos estruturais.

Esse olhar redutor sobre os estudos da personagem que permaneceu em grande parte do século XX ficou no passado. Atualmente, podemos observar a variedade de perspectivas pelas quais os estudos literários podem analisar a personagem:

Em 2011 foi publicado um número da influente revista *New Literary* (42,2) consagrado à personagem. Nesse volume podemos ler estudos sobre personagem e ideologia, sobre representação da personagem, sobre ficcionalidade da personagem (em particular a que provém de figuras históricas), sobre a dimensão psicológica e moral da personagem, sobre a evolução da personagem na literatura e no cinema do século XX, etc. Como se vê, reina a diversidade, para não dizer o ecletismo (...).

Note-se: a revitalização deste que chegou a ser um “campo moribundo” é devedora de uma vasta revisão conceptual que exige que a personagem seja olhada sob o signo de uma pluralidade de perspectivas e de manifestações. (REIS, 2015, p. 24-25).

Sendo assim, é possível na contemporaneidade estudar a figura da personagem sob diferentes olhares que ampliam as possibilidades de análise, enriquecendo e pluralizando os trabalhos sobre esse elemento da narrativa.

3.3. Mulher e Literatura

Mulher e literatura sempre estiveram intrinsecamente relacionadas. Seja como musa inspiradora dos poetas, personagem dos mais variados tipos de romances – sendo protagonista ou não dessas narrativas – ou ainda como escritora, a presença da figura feminina nos textos literários é constante.

No gênero romance, foram traçados variados perfis femininos, mulheres solteiras, casadas, jovens, idosas, trabalhadoras, donas de casa, as quais se sujeitam ao sistema patriarcal, ou são donas de suas próprias escolhas, sofrendo as consequências disso.

É importante ressaltar que a maioria dos escritores que compõem o cânone literário são homens e, dessa forma, a caracterização da mulher como personagem está subordinada ao olhar masculino, correndo o risco de trazer uma visão

permeada de estereótipos sobre ela. Em outras palavras, a presença feminina na literatura é marcada pela condução masculina na construção dessas personagens:

A mulher representada na literatura, entrando num circuito, produzindo efeitos de leitura, muitas vezes acaba por se tornar um estereótipo que circula como verdade feminina. Presa de representações confunde significante e significado e busca estabelecer uma continuidade do signo com a realidade. (BRANDÃO, 2006, p. 33).

Tendo isso em vista, não podemos ignorar que a representação da mulher na literatura está intimamente ligada às normas da sociedade patriarcal, uma vez que os homens foram os maiores responsáveis pela escrita sobre a mulher nos textos literários.

Ruth Silviano Brandão, por exemplo, ao refletir sobre a personagem feminina como uma construção masculina, afirma que em algumas obras é possível perceber a idealização da mulher, como um ser amado pelo homem, que desperta nele desejos sexuais, ou ainda, pode-se observar uma ruptura com esse ideal, com uma representação menos idealizada da mulher:

Figura romântica, com as roupagens típicas da época ou imagem realista ou naturalista, inscrita num discurso médico-literário, será sempre possível fazer emergir a face feminina, com valor positivo, se colada ao ideal masculino, ou negativo, se marcada pelo estatuto da diferença. Veremos, também, como o texto da modernidade tentará desmitificar a ideologia da representação, desvendando o artifício de sua produção, a não-verdade do texto, na complexidade discursiva que o faz revelar-se como produto de vozes enunciativas e não como verdade que preexiste à linguagem. (BRANDÃO, 2006, p. 17).

Em virtude dessa idealização, é fácil confundir a figuração da personagem feminina como se fosse de fato a verdade sobre a mulher, mas o que devemos ter em mente é que a construção de perfis femininos nos textos literários não é uma cópia exata da mulher do mundo real, mas resultado da criação e da imaginação do seu autor.

Lúcia Castello Branco e Ruth Silviano Brandão afirmam que essa imagem feminina é como uma miragem que, de certa forma, ilude o leitor que pode ser levado a acreditar que está em contato com uma representação fiel de pessoas do mundo real:

Neste espaço, nasce a heroína literária, romântica, sempre pronta a ser o desejo do desejo de seu herói. E neste espelho do texto, espelho narcísico, emerge uma certa miragem da mulher: aquela tão conhecida nas produções e subproduções literárias. Enquanto perfeição realizada na beleza corporal ou numa pretendida virtude que a esculpe como amada, esposa e mãe, a mulher se torna heroína literária. Heroína que acaba se reduplicando no plano do vivido e tornando-se modelo a seguir.

(...)

E esta miragem do feminino vem seduzindo há séculos, nesses textos onde o narrador ou poeta são capazes de fazê-lo falar, através do gesto mágico do deslocamento de vozes. E o que é masculino torna-se feminino e o desejo do impossível torna-se o possível do desejo. (CASTELLO BRANCO; BRANDÃO, 1989, p. 17-19).

Seguindo esse pensamento, Lúcia Zolin defende que as obras literárias pertencentes ao cânone – as quais, como já afirmamos, escritas predominantemente por homens –, repetem constantemente estereótipos femininos com conotações positivas e negativas:

é recorrente o fato de as obras literárias canônicas representarem a mulher a partir de repetições de estereótipos culturais, como, por exemplo, o da mulher sedutora, perigosa e imoral, o da mulher como megera, o da mulher indefesa e incapaz, e entre outros, o da mulher como anjo capaz de se sacrificar pelos que a cercam. Sendo que à representação da mulher como incapaz e impotente subjaz uma conotação positiva; a independência feminina vislumbrada na megera e na adúltera remete à rejeição e à antipatia. (ZOLIN, 2009, p. 226)

Sendo assim, cria-se a imagem de que a mulher para ser boa, deve ser submissa ao homem, obediente às suas vontades e ordens, incapaz de se manter sozinha, ou ainda que seja altruísta ao ponto de se sacrificar por aqueles que ama. Em contrapartida, é considerada má se não seguir as regras da sociedade e tentar ser independente do apoio masculino. Além disso, é também considerada má se consegue se libertar da dominação masculina – que faz dela a responsável exclusiva das atividades domésticas – para trabalhar e se sustentar sozinha.

Com as transformações na sociedade, a mulher ocupando cada vez mais lugares que pertenciam somente aos homens, a constituição do sujeito feminino também se modificou, pois não está mais somente nas mãos masculinas escrever essa história:

A recodificação do papel da mulher, a partir dos estudos de gênero, implica a constituição da subjetividade feminina, à medida que a modificação do padrão tradicional abala a maneira de lidar com a economia interna e a externa, forçando a mulher a assumir o seu lugar tanto no espaço privado como no social, o que vai acarretar dificuldades para mulheres e homens, já que não há mais modelos em que se espelhar, e é necessário construir um novo paradigma. (ZINANI, 2013, p. 55).

Pensando na obra de Dalcídio Jurandir, ao observar as personagens femininas do **Ciclo do Extremo Norte**, temos que levar em consideração o fato de que elas foram construídas por um autor masculino e, obviamente, sofrem influência disso. Adiantamos aqui que as mulheres dalcidianas são uma ferramenta para a crítica social da obra, pois a maioria delas está à margem da sociedade.

3.4. Personagens femininas em Dalcídio Jurandir

O **Ciclo do Extremo Norte**, de Dalcídio Jurandir, é ambientado na Amazônia paraense e apresenta temáticas que envolvem o homem dessa região. As narrativas dos dez livros não são independentes entre si, mas, conforme assinala Benedito Nunes,

integram num único ciclo romanesco, quer pelos personagens, quer pelas situações que os entrelaçam e pela linguagem que os constitui, num percurso de Cachoeira na mesma ilha [do Marajó] – cidade de sua infância e de sua juventude – a Belém, onde o autor viveu antes de transferir-se para o Rio de Janeiro. (NUNES, 2009, p. 309).

Willie Bolle considera o **Ciclo** como uma enciclopédia da Amazônia, ambientada tanto no contexto rural, como no urbano, mas com uma forte marca dos hábitos e costumes da periferia:

O cenário da ação dos romances do **Ciclo** é a região do delta do rio Amazonas. Os três primeiros (**Chove nos Campos de Cachoeira, Marajó, Três Casas e um rio**), passam-lhe na ilha do Marajó, nas vilas de Cachoeira e Ponta de Pedras e em seu entorno. O quarto romance (**Belém do Grão-Pará**) localiza-se na capital Belém, nos bairros centrais. Os cinco romances seguintes (**Passagem dos Inocentes, Primeira Manhã, Ponte do Galo, Os habitantes e Chão dos Lobos**) passam-se nos subúrbios de Belém. O trânsito de personagens, nesses livros, entre a grande cidade e a ilha do Marajó sublinha o caráter híbrido da cultura da periferia, onde se misturam as formas de vida urbana e ribeirinha. O local do último romance do

Ciclo Ribanceira (1978) é a vila de Gurupá, situada num ponto estratégico de acesso ao interior da Amazônia.

O tempo da ação dos romances é a década de 1920 a 1930, que foi uma época de crise. A região amazônica sofreu, então, de forma traumática o fim do boom da borracha (1912), entrando numa longa fase de declínio e de estagnação da economia. (BOLLE, 2012, p. 16)

Na concepção de Vicente Salles (1992), o que faz do **Ciclo do Extremo Norte** um conjunto de romances que traça um painel da verdadeira realidade da Amazônia paraense é o fato de Dalcídio ter nascido e crescido na região, o que possibilitou a ele vivenciar as experiências, tanto no meio rural como no urbano, retratadas em sua obra:

Já se disse que sua obra se baseia, antes de tudo, numa longa experiência pessoal sem, no entanto, carregar os seus romances com o pitoresco e o documento exigido pelo figurino regionalista. Isto é verdade porque Dalcídio Jurandir não mergulha no seu universo regionalista fazendo saltos ornamentais. Ele não extrai desse universo qualquer imagem idealizada. As experiências foram vividas e, por isso, permitiram-lhe fazer com autenticidade a literatura do cotidiano, nos campos de Marajó, como nos bairros pobres de Belém. Não é capaz de exprimir a tradição amena, determinada pelo conformismo; revela-nos, a sua obra, dimensões inéditas do homem em seu contexto rural e/ ou (sub) urbano. (SALLES, 1992, p. 368)

Em seu livro sobre Euclides da Cunha, ao falar sobre aqueles que o sucederam, Francisco Foot Hardman menciona a produção ficcional de Dalcídio Jurandir e também o considera como um escritor que distanciou sua obra tanto dos escritos de Euclides, como daqueles que o homenagearam, trazendo assim estabilidade para a prosa da região:

Será, no entanto, com o escritor, jornalista e militante comunista Dalcídio Jurandir (1909-1979), natural da Ilha de Marajó, que essa representação romanesca na trilha realista conhecerá estabilidade temática, equilíbrio estético e continuidade histórica. De seus onze romances, dez versam sobre a Amazônia, constituindo o que foi chamado de **Ciclo do Extremo Norte**, com narrativas em cenários da ilha de Marajó, além do interior do Estado do Pará e de Belém, começando com o premiado **Chove nos Campos de Cachoeira** (1941) e terminando com **Ribanceira** (1978), intercalados, entre outros, por **Marajó** (1947), **Três casas e um rio** (1958) e **Belém do Grão-Pará** (1960). Em Dalcídio, a lentidão dos ritmos equatoriais adquire textura, sem concessões ao pitoresco. (...). Seus personagens possuem papéis sociais definidos. Mas seus romances não se “nacionalizaram” como os de escritores nordestinos, isto é, permaneceram à margem, no rodapé da história literária brasileira,

como caso exemplar de um regionalismo de boa qualidade. (HARDMAN, 2009, p. 31).

Apesar de possuir uma vasta produção como romancista, Dalcídio Jurandir é um escritor desconhecido do grande público. Na maioria das histórias literárias brasileiras ele é apenas brevemente citado e enquadrado como um escritor regionalista. Ou seja, ignorando todos os avanços que a literatura que retrata a Amazônia adquiriu com o escritor paraense, como a ruptura com a tradição literária amazônica, apenas levam em consideração o fato de Dalcídio ser um escritor nascido no norte do Brasil e que ambienta as suas obras nesse local, como se tais aspectos fossem mais importantes que toda a complexidade da sua narrativa¹⁴.

Assim, a maioria dos historiadores da Literatura não se detêm na apresentação do enredo das obras ou ainda em uma análise minuciosa do **Ciclo**. Apesar de este ser composto por dez romances, apenas os seus títulos são mencionados, sem uma apreciação do seu conteúdo, como ocorre nessas mesmas Histórias Literárias com outros escritores brasileiros mais conhecidos. Esses autores reduzem a obra dalcidiana, caracterizando-a apenas como regionalista. Somente Renard Perez (1971), em **Escritores Brasileiros Contemporâneos** e Temístocles Linhares (1997) na sua **História Crítica do Romance Brasileiro**, dedicam-se mais a fundo a descrever a produção do escritor paraense.

Renard Perez dedica uma seção inteira de seu livro para tratar do autor paraense. Para Perez, Dalcídio transporta elementos de sua biografia para a sua produção ficcional. Provavelmente por isso, o crítico se detém a contar acontecimentos da vida do escritor: os primeiros anos no Marajó, a temporada de estudos em Belém, os primeiros contatos com a leitura de textos literários, o trabalho como jornalista, o seu envolvimento político – que o levou a duas prisões –, os passos iniciais como romancista, e a premiação de **Chove nos Campos de Cachoeira**. Sobre a estreia de Dalcídio, Perez afirma que:

Chove nos Campos de Cachoeira vem mostrar um romancista totalmente desconhecido até então, mas romancista do primeiro time

¹⁴ Histórias Literárias como **A Literatura no Brasil** (1959), de Afrânio Coutinho, **História Concisa da Literatura Brasileira** (1970), de Alfredo Bosi, **História da Literatura Brasileira** (1997), de Luciana Stegagno Picchio, **A Literatura no Brasil: origens e unidade** (1999), de José Aderaldo Castello e **História da Literatura Brasileira: da carta de Caminha aos contemporâneos** (2011), de Carlos Nejar apenas mencionam as obras de Dalcídio Jurandir, enfatizando que se trata de uma produção essencialmente regional, ignorando quaisquer outros aspectos.

e que traz, para a literatura, um mundo novo. (...) Não há um só crítico que deixe de assinalar a importância daquela estreia, mesmo o que nela faz restrições a certos problemas de ordem formal. (...). Mas a unanimidade é patente quanto à densidade psicológica de suas páginas, no elogio à maneira como faz o autor viver as figuras do livro, sobretudo as femininas, ou como foi fixada a paisagem luxuriante daquele recanto da Amazônia. (PEREZ, 1971, p. 119).

Na história literária de Temístocles Linhares, encontramos a presença apenas do gênero romance, pois para o autor tal gênero é superior aos demais, tendo duas funções, uma catártica e a outra cognitiva.

Assim, na **História Crítica do Romance Brasileiro**, é dedicado um capítulo para tratar da obra do autor paraense, no qual encontramos uma descrição e análise de cada obra que compõe a produção dalcídiana, inclusive do romance **Linha do Parque** (1959), que não faz parte do **Ciclo do Extremo Norte**. Diferente dos demais historiadores, que apenas conceituam Dalcídio como um escritor regionalista, Linhares aponta a ruptura na tradição literária amazônica que veio com os romances do **Ciclo**.

O romancista Dalcídio Jurandir (...) não seguindo mesmo os caminhos oferecidos pelo mundo amazônico (...). O seu mundo era um só o do homem, que se justapunha a qualquer um desses patamares, os pés bem plantados na terra, é certo, mas voltado mais para os seus problemas, os seus sofrimentos, as suas dores, as suas disputas, fazendo o seu primeiro romance, *Chove nos Campos de Cachoeira*, concentrar-se mais em sua decadência física e moral, contra a qual a natureza limitava-se a abater-se também, seguramente, mas sem a sua causa primordial. (LINHARES, 1997, p. 401).

Massaud Moisés (1996), apesar de fazer apenas dois parágrafos de comentários sobre a produção de Dalcídio Jurandir, merece destaque pois condensa informações importantes sobre o **Ciclo do Extremo Norte**, tais como a ideia de que o autor paraense criou um romance-rio, uma vez que suas narrativas seguem uma sequência histórica de forma cronológica; a narração da trajetória existencial de Alfredo e o desenvolvimento de uma consciência social nele:

Dalcídio Jurandir Ramos Pereira (1909-1979) representa o regionalismo amazônico, mais precisamente o paraense. Concebeu e executou com mão de ferro um ciclo, o do “Extremo Norte”, composto de dez volumes (...). Paineis da terra e gente do Marajó e Belém do Pará, a série define-se como um romance-rio, ou melhor,

uma novela-rio, por sinal desenrolada à beira-rio. Vasta narrativa de aprendizagem, obedece ao fluxo histórico do tempo, com personagens recorrentes, em meio a outras que saem de cena após cumprir o seu papel. hesitando entre o documentário e a autobiografia, colocando lado a lado as notas psicológicas e as líricas, narra a trajetória existencial de um menino pobre, mestiço, que pouco a pouco descobre o mundo e a suas injustas discriminações. O homem perante o universo natural e citadino, num diálogo dramático que a progressiva tomada de consciência dos problemas sociais aguça, eis a síntese, a substância desse ciclo torrencial, apaixonado, estuante de vida e movimento. (MOISES, 1996, p. 220).

Nas últimas décadas, muitos pesquisadores¹⁵ se voltaram para a produção ficcional de Dalcídio, resultando em trabalhos acadêmicos apresentados em diferentes universidades brasileiras. Destacaremos aqui quatro teses de doutorado que se debruçaram sobre o **Ciclo do Extremo Norte** a fim de refletir sobre o enfoque das análises sobre a produção dalcidiana.

A primeira tese de doutorado sobre a obra do escritor foi: “Dalcídio Jurandir: da Re-velação da Amazônia ao Sul”, de Olinda Batista Assmar, defendida em 1991 na Universidade Federal do Rio de Janeiro, faz uma análise geral da obra do escritor paraense, observando o seu trabalho com o documental, o regional e o literário. É interessante ressaltar que este trabalho também aborda o romance não pertencente ao **Ciclo, Linha do Parque**. Publicado no formato livro em 2003, com o título **Dalcídio Jurandir: um olhar sobre a Amazônia**, a autora defende que a tendência da ficção do escritor marajoara é simultaneamente regional e universal:

A obra dalcidiana, concebida e publicada a partir de 1930, sofre os reflexos da crise sociopolítica desencadeada pela Revolução de 1930, especialmente entre a burguesia industrial e a classe média, representada pelo Movimento Tenentista. Enquadra-se nas fases modernista e pós-modernista da literatura brasileira, ricas em novos conceitos estéticos e preocupadas com a valorização da realidade brasileira. Dalcídio Jurandir manifesta o sentimento de brasilidade em sua produção literária, pelo apego ao homem e às coisas da terra. Privilegia o autor o regionalismo, cultivado de Norte a Sul, e não só o constata, mas o valoriza. (ASSMAR, 2003, p. 79).

Dalcídio Jurandir não se atém à necessidade de conhecer e compreender os determinantes ou condicionadores do homem da sua região, como o fizeram, na primeira fase, regionalistas

¹⁵ Desde 1998, com a dissertação „Aqunarrativa: uma leitura de Chove nos Campos de Cachoeira, de Dalcídio Jurandir“, de Paulo Nunes, cerca de 30 dissertações de mestrado sobre a obra do escritor paraense foram defendidas no Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Pará.

nordestinos como Rachel de Queirós, Jorge Amado, José Lins do Rego e Graciliano Ramos ou, ainda, os regionalistas dos três grupos iniciais do ciclo nortista, a saber: inglês de Souza e os seguidores de Euclides da Cunha, como Alberto Rangel, entre outros. O autor vai além desses aspectos paisagísticos e faz sua obra ultrapassar o regionalismo estrito quando trata as particularidades do amazônica como problemas universais. (ASSMAR, 2003, p. 81-82).

A tese intitulada “Universo Derruído e Corrosão do Herói em Dalcídio Jurandir”, de Marlí Tereza Furtado, defendida na Universidade Estadual de Campinas em 2002 e publicada em livro em 2010, analisa a trajetória de Alfredo em quatro romances (**Chove nos Campos de Cachoeira, Três Casa e um Rio, Belém do Grão-Pará e Ribanceira**), bem como as personagens femininas do romance **Marajó**. Esta tese procura desvelar o universo romanesco criado por Dalcídio Jurandir, por meio da análise de seus personagens, principalmente do menino Alfredo, mostrando como esses personagens decaídos se deslocam em ambientes também em decadência. O trabalho também buscou refletir sobre o lugar em que o escritor se insere na tradição literária brasileira:

Não restam dúvidas ao leitor, porém, de que a obra de Dalcídio Jurandir, iniciada em *Trinta*, já fraturando o modelo que se tornou trivial, prossegue até os anos setenta, rompendo também com as possíveis versões populistas geradas nesse momento no quadro cultural brasileiro. E se a Alfredo ainda resta a demonstração de que deglutiu as histórias de Nhá Fé, o mesmo não se pode dizer de seu criador. Dalcídio deglutiu e fez boa “digestão do popular”, sem cair no paternalismo ou no populismo, revelando-se um intelectual articulado ao universo popular de sua região (...).

Graças à deglutição das dicotomias local x universal, popular x erudito, urbano x rural, Dalcídio conseguiu reconstruir de maneira intimista e poética o processo de decadência (mas também de resistência) de uma região e de seus habitantes, causado pela ganância do capitalismo aliado a uma estrutura arcaica de relações sociais. (FURTADO, 2010, p. 189).

“Entre Construções e Ruínas: uma leitura do espaço amazônico em romances de Dalcídio Jurandir e Milton Hatoum”, é o título do trabalho de José Alonso Tôrres Freire, defendido na Universidade de São Paulo, em 2006, o qual faz uma análise comparativa sobre a representação do espaço amazônico nos romances **Três Casas e um Rio, Belém do Grão Pará e Ribanceira**, de Dalcídio Jurandir e as obras **Relato de um Certo Oriente, Dois Irmãos e Cinzas do Norte**,

de Milton Hatoum; há de salientar que o trabalho analisa também o papel das cidades, e não somente do espaço rural, na ficção dos dois romancistas:

Por sua realização, a obra de Dalcídio Jurandir ambientada na Amazônia insere-se numa ânsia bem modernista de mapear ficcionalmente o país, incorporar ao romanesco o espaço nacional distante e diferente daquele já plenamente desvelado pela literatura praticada nas regiões Sudeste, Sul e Nordeste. Por outro lado, ao fazê-lo, Dalcídio Jurandir se alinha aos intérpretes da Amazônia discutidos no capítulo anterior, mas de maneira muito diferente, por exemplo daquela utilizada no Naturalismo, marcada pela ascendência do ambiente sobre os personagens, e nas obras regionalistas, excessivamente determinadas pelo pitoresco da linguagem e dos lugares. (FREIRE, 2006, p. 87).

Tanto em Dalcídio Jurandir quanto em Milton Hatoum, dois autores que olham para a Amazônia, mas focalizam, principalmente, a vida nas cidades, a história se inscreve no espaço urbano, que por sua vez é lida pelo discurso dos narradores: na excessiva presença de ruínas que povoam o caminho de Alfredo, entre a pequena vila de Cachoeira e Belém, e dizem tanto sobre o passado de dissipação e riqueza ilusória da borracha e a posterior decadência que de algum modo afetou a todos no mundo construído por Dalcídio Jurandir (...). Cada qual a seu modo, esses dois autores são romancistas da cidade, leitores e intérpretes do espaço urbano em sua complexidade, criadores ficcionais que demonstram a cada passo de seus heróis como a história afeta a vida no interior das casas e se incorpora à memória familiar. (FREIRE, 2006, p. 218).

O trabalho de Paulo Nunes “Útero de Areia, um estudo do romance Belém do Grão Pará”, defendido na Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, em 2007, faz uma análise da construção narrativa e a recepção crítica do quarto romance do **Ciclo do Extremo Norte, Belém do Grão-Pará**. Sobre a obra estudada, o pesquisador reflete sobre o trabalho de Dalcídio com a construção da cidade de Belém no plano ficcional:

Percebe-se que Belém do Grão-Pará é um romance de estrutura mais tradicional se comparado com Chove (como passo a abreviar a partir de então). Uma narrativa de cidade, que se instala como a criar um tableau numa região do Brasil tão desconhecida que sobre ela, até hoje, pairam, não raro, vários equívocos. Ou seja: estudar Dalcídio Jurandir, um dos mais instigantes ficcionistas brasileiros modernos, constitui, de certo modo, também oportunidade para se conhecer melhor a região Norte do Brasil, “desexotizá-la”. É como se, para desenvolver tal temática, o romancista tratasse de Belém com o intuito de, a um só tempo, observá-la e denunciar suas mazelas, descerrando, aos olhos do leitor, encantos e desencantos. Eu, de minha parte, leitor que sou, não sou original na medida em que

remexo as coisas de minha aldeia com intuito de fazê-la, quem sabe, universal. Mesmo que tente fugir disso, temos curiosidade de nos enxergar no diferente espelho do outro. A literatura, não raro, auxilia nesta descoberta. (NUNES, 2007, p. 15).

Como podemos observar, essas teses, ou se voltam para a apreciação da figura do personagem Alfredo, ou para a análise do espaço tanto da Ilha do Marajó (espaço rural), como da cidade de Belém (espaço urbano). Dessa maneira, enquanto que as Histórias Literárias se dedicavam a rotular o **Ciclo** como regionalista, com o passar dos anos e dos estudos, o foco de análise deixou de ser o regionalismo para a presença nas obras de elementos que apontam para a decadência e ruína dos ambientes e personagens.

Alfredo, personagem central da maioria dos romances do **Ciclo** (Missunga desempenha esse papel em **Marajó**), ao longo de sua jornada se defronta e encontra diferentes sujeitos que impactam sua vida e mudam sua maneira de pensar e até mesmo de agir. Apesar de seu protagonismo, impressiona o grande número de mulheres que colaboram para o desenvolvimento das narrativas, contribuindo de forma marcante para a construção dos enredos e dos dramas dos personagens centrais das obras, mesmo não sendo, em sua maioria, protagonistas dos romances. Além de trazerem seus próprios dramas e trajetórias para as narrativas e sendo um elemento importante para a crítica social que percorre os dez romances. Portanto, a fim de uma maior compreensão da produção do autor paraense se faz necessário um estudo sobre o feminino na obra dalcidiana.

3.4.1. Categorias de Análise

De uma forma geral, os romances de Dalcídio Jurandir estão centrados em três personagens masculinas. Em **Chove nos Campos de Cachoeira**, pontapé inicial do **Ciclo do Extremo Norte**, temos o desenrolar dos dramas de Eutanázio, com sua paixão não correspondida por Irene. **Marajó** conta a história de Missunga, o jovem filho do Coronel Coutinho, herdeiro de todas as suas propriedades. Alfredo, por sua vez, aparece em nove das dez obras do **Ciclo**, as quais narram a sua trajetória desde a infância até a chegada da fase adulta.

Apesar desse protagonismo masculino, há uma quantidade considerável de personagens femininas que auxiliam tanto no desenrolar do enredo, como no

desenvolvimento dos dramas dos homens, não se limitando a apenas essa contribuição, mas também trazem para a narrativa as suas próprias histórias e, dessa maneira, ajudam no retrato da Amazônia que o escritor paraense desejava apresentar por meio de sua obra.

A concepção que defendemos acerca dessas personagens femininas é de que as mulheres dos romances dalcidianos transitam entre três categorias sociais: a do desamparo, da opressão e da transgressão. Nenhuma das três exclui a outra, uma vez que algumas dessas personagens, sobretudo as que estão presentes em mais de uma obra, sofrem transformações em suas trajetórias e com isso podem mudar de um grupo para outro. Por isso mencionamos a ideia de que elas transitam e não que estão inertes em uma categoria.

Na primeira categoria, a do desamparo estão presentes as mulheres que sofreram algum tipo de abandono, seja de natureza familiar ou social e que, dessa maneira foram privadas de ajuda tanto material como afetiva e que, assim, tiveram que tentar sobreviver sozinhas ou quase sem ninguém, sofrendo duras consequências em função disso. As personagens dalcidianas que se destacam nessa categoria são: Felícia, Lucíola, Irene, Orminda, D. Inácia, Emilinha e D. Celeste.

Na opressão, por sua vez, estão aquelas que sofreram algum tipo de tirania, crueldade ou humilhação, muitas vezes com o uso da violência de qualquer tipo, ou ainda a sugestão de atitudes violentas, sendo também privadas de realizar a sua própria vontade e tomar decisões sobre o rumo da própria vida. As personagens dos romances de Dalcídio Jurandir que podem ser identificadas com essa categoria são: Felícia, Guíta e Luciana.

Já na transgressão estão aquelas que, passando por uma ou as duas categorias anteriores, se opõem às normas impostas pela sociedade em que vivem e decidem exercer seus desejos, independente do que os outros pensam. Nessa categoria, também, podemos citar aquelas que conseguem certa autonomia diante dos homens, sejam eles membros da sua família, ou pertencentes à mesma comunidade, não precisando deles para sua subsistência.

As duas primeiras categorias são compostas por personagens femininas esmagadas pelas atitudes de uma sociedade patriarcal, as quais não conseguiram prevalecer de forma contrária a tais atos. A última categoria, em contrapartida, apresenta mulheres que obtiveram êxito em não se sujeitar às ordens masculinas,

transgredindo a dinâmica social da comunidade em que estavam inseridas. Nessa categoria encontram-se as personagens: D. Amélia, Alaíde, Isaura, Magá, Mãe Ciana, D. Nivalda e Bibiana.

Agrupar as personagens femininas dessa maneira nos ajuda a compreender um dos aspectos de como a tradição literária que predominou sobre a narrativa amazônica foi rompida por Dalcídio Jurandir, já que temos em seus romances personagens femininas num embate consigo mesmas e com os outros sujeitos – circulando por um ambiente de degradação e não as mostra em submissão diante de uma natureza grandiosa e indestrutível. Além disso, nos possibilita também entender melhor como as mulheres dalcidianas atuam em cada romance e nas narrativas de um modo geral. A categorização das personagens femininas pode ser melhor visualizada na tabela abaixo:

TABELA 1: Categorização das Personagens Femininas do **Ciclo do Extremo Norte**

CATEGORIZAÇÃO DAS PERSONAGENS FEMININAS DO CICLO DO EXTREMO NORTE, DE DALCÍDIO JURANDIR	
CATEGORIAS	PERSONAGENS
DESAMPARO	Lucíola Irene Felícia Orminda D. Inácia e Emilinha D. Cecé
OPRESSÃO	Felícia Guíta Luciana
TRANSGRESSÃO	Alaíde D. Amélia Isaura, Magá e Mãe Ciana D. Nivalda Bibiana

Essas dezesseis personagens são as que mais se destacam na obra e por isso as enfatizamos. No entanto, também mencionamos – como veremos nas seções seguintes – outras personagens com uma atuação menor, para ilustrar e reforçar nossa análise.

É importante mencionar que tanto para a construção dos enredos do **Ciclo do Extremo Norte**, como também em nossa análise, as personagens femininas não desempenham somente um papel secundário, nem tampouco têm suas histórias apenas subordinadas às dos homens. Pensar assim é reduzir a importância delas para o desenvolvimento das narrativas. Dalcídio Jurandir, ao descrever em sua produção ficcional o cenário social da Amazônia paraense dos anos iniciais do século XX, faz uso dos dramas vivenciados por essas mulheres para melhor desvelar a situação de ruína da região. É o que poderemos perceber a partir da análise a seguir.

4. DESAMPARO, OPRESSÃO E TRANSGRESSÃO NO UNIVERSO MARAJOARA

Nesta seção, abordaremos as personagens femininas D. Amélia, Lucíola, Felícia, Irene, Orminda, Guíta, Alaíde e Bibiana, as quais têm a sua atuação, predominantemente, localizada na Ilha do Marajó. Observaremos como transitam entre o desamparo, a opressão e a transgressão em suas trajetórias.

Dessas personagens, D. Amélia, a mãe do protagonista Alfredo é a que está presente na maioria dos dez romances. Lucíola, Felícia e Irene estão presentes nas obras **Chove nos Campos de Cachoeira** e **Três Casas e um Rio**. Orminda, Guíta e Alaíde têm suas histórias narradas no romance **Marajó**, única obra em que Alfredo não aparece. Bibiana, por sua vez, faz-se presente no último livro do **Ciclo, Ribanceira**.

4.1. D. Amélia: “a pretinha de Muaná”, mãe de Alfredo

D. Amélia, é a mãe do menino Alfredo e aparece junto a ele em quase todos os romances. Ela se tornou uma espécie de amásia de Major Alberto, pai deste, após ter ido trabalhar na casa do Major, tornando-se sua “companheira ilegal”, para que tivesse uma viuvez sossegada, como o próprio personagem afirma. Ela é uma mulher negra, sem estudos, que realiza o sonho do filho de estudar na capital Belém.

Podemos dizer que D. Amélia é uma transgressora da ordem social da comunidade da ilha do Marajó no início do século XX, pois, é uma mulher trabalhadora e, apesar da situação de pobreza que vivia na cidade de Muaná, não se deixou sucumbir à prostituição, mas ganhou seu sustento empreendendo diversos trabalhos. Após isso, foi viver com o Major Alberto sem se importar com o escândalo dessa união e da oposição das filhas dele, como veremos a seguir. O narrador assim descreve a personagem no romance **Chove nos Campos de Cachoeira**:

D. Amélia era uma pretinha de Muaná, neta de escrava, dançadeira de coco, de isguetes nas Ilhas, cortando seringa, andando pelo Bagre, perna tuíra, apanhando açaí, gapuiando, atirada ao trabalho como um homem. Viu a mãe morrer de uma recaída de papeira, sem

recursos, a palhoça caindo, a prostituição, o pai golado dizendo besteiras na hora do enterro, mas Amelinha firme não se deu por achada. Tinha perdido um filho levado pelo sucuriu nas Ilhas. (JURANDIR, 1941, p.96).

Primeiro, mesmo sendo apontada como uma “pretinha de Muaná”, pobre, sem estudo, ela sempre é referida como “Dona” Amélia, expressão que indica respeito e autoridade, ou seja, mesmo ela não sendo oficialmente a esposa de Major Alberto, é tratada como tal. Outro aspecto dela evidenciado nesse excerto, é a sua disposição para qualquer tipo de trabalho, até mesmo por aqueles considerados masculinos, e, assim, uma busca por autonomia.

Mesmo com a vida oprimida, a falta de recursos e a morte da mãe, D. Amélia não “se deu por achada”, manteve-se firme na busca de sua subsistência por meio dos seus trabalhos, sem cair na prostituição, destino de muitas mulheres marajoaras pobres que não tinham marido, nem família.

No entanto, D. Amélia teve um filho, sem estar casada, cuja paternidade nunca revelou para ninguém. Antes de a criança falecer, vítima de afogamento, ela o criava sozinha, sustentando-o por meio dos diferentes trabalhos que fazia. Quando estava grávida, ela é oprimida por Antônio, seu irmão, que a agride fisicamente. Vejamos um trecho em que Alfredo se imagina confrontando o tio por causa dessa surra, o qual nos revela como ocorreu a agressão:

Então o sr. um dia, há muitos anos, agora que eu soube na festa da surpresa, o sr. deu na minha mãe para saber de quem o primeiro filho dela? (...) o sr. bateu, ripou as costas de minha mãe, sua irmã, pessoa de seu sangue, já crescida, dar numa moça feita? Era pai, avo, tio, padrinho para semelhante proceder? Fosse agora na sua idade e ela menina, vá lá, para uma correção. Mas um rapaz, a barba nem picando e de chicote em cima de quem ia ter um filho, sem saber que o silêncio dela era a sua melhor honra? (...). Nos cochichos de Areinha, o tio Antônio assim figurava: mas me diz, sem-vergonha, quem é o autor, o pai! E a mãe, de ferro, arre! morria mas não dizia. Doeu que me doeu ouvir mas depois bem gostando da parte em que ela: dá, mas não falo! (JURANDIR, 1963, p. 237-238).

Mesmo não caindo na prostituição e trabalhando para se sustentar, D. Amélia sucumbe diante do sistema patriarcal ao ser seduzida por um homem que a engravida e não assume a paternidade da criança. Afirmamos que ela foi seduzida, pois esse homem não se casa, ou vive em uma condição de amasiamento com ela, nem tampouco ajuda na criação do filho, apesar de, provavelmente, saber da

existência dele. Com essa gravidez indesejada e o abandono paterno, D. Amélia não deixou de cumprir o papel das outras mulheres da região, que engravidavam sem estarem casadas e sofriam duras consequências por causa disso. D. Amélia, no entanto, não sucumbe completamente, pois se ergue para garantir, por conta própria, a sua sobrevivência.

A surra do irmão não a faz revelar quem era o pai do seu primeiro filho. Essa é uma das primeiras atitudes de resistência de D. Amélia no decorrer de sua trajetória. Em relação a esse filho, sofreu a opressão da família, por ser solteira e ter engravidado, e o desamparo, sobretudo do pai da criança, o que fez com que ela criasse o filho sozinha, sem nenhum auxílio. Apesar disso, D. Amélia, resolutamente, decidiu sustentar a si e seu filho por meio da força do seu próprio trabalho. Mesmo após o falecimento do filho, ela continua garantindo a sua subsistência com seus trabalhos.

E foi assim, exercendo diversas atividades que o Major Alberto a encontrou e a convidou para ir morar com ele em Cachoeira do Arari, mesmo contra a vontade das filhas de seu primeiro casamento:

As filhas brigaram, mandaram recados ameaçadores, peitaram gente para convencer Amélia a não dar aquele passo. Era uma pretinha. Se ainda fosse pessoa de qualidade... Mas uma pretinha de pé no chão! Quem logo! Seu pai estava de cabeça virada para uma negra. Uma cortadeira de seringa! Com filhas moças e amigado com uma preta que virava mundo pelas Ilhas! Amélia só fazia era soltar a sua risada. (JURANDIR, 1941, p. 96-97).

Como podemos perceber, D. Amélia enfrenta o preconceito das filhas do Major Alberto e vai com ele de Muaná para Cachoeira e lá se torna, definitivamente, a D. Amélia, recebendo de grande parte das pessoas o tratamento dado a uma senhora de respeito: “Amélia ficou sendo em Cachoeira a “dona Amélia”. Botou um gosto de terra morna, de mato e maresia na vidinha burocrática e forense do Major Alberto.” (JURANDIR, 1941, p. 98).

A conquista do status de senhora se deu aos poucos. As senhoras brancas olhavam-na com desdém e se incomodavam com o fato de uma negra estar em uma relação semelhante a um casamento com um homem branco, que ocupava o cargo

de secretário da intendência¹⁶. Ela não se importava com isso, uma vez que tais mulheres não tinham coragem de dizer diretamente a ela esses pensamentos. Os primeiros a aceitarem essa condição foram os mais pobres, a quem ela ajudava com bondade, sempre que a procuravam. Eles a tratavam com o mesmo respeito que tinham para com as brancas, reforçando a posição de “Dona” conferida a Amélia:

Em vão d. Amélia lhes dizia que nada tinha, embora nunca escondesse que já fazia parte da vida do Major, dificilmente de ser arrancada daquele chalé. Ao mesmo tempo, mantinha-se um pouco à distancia das próprias pessoas pobres. Estas colaboravam para isso, para que d. Amélia se comportasse mesmo como uma senhora no chalé, por respeito ao Major, para honra das mulheres sem nome e da sua cor. D. Amélia escutava as conversas em torno de sua permanência no chalé, o boato de noivados do Major, viúvas ou moças maduras, com teres e haveres, que se propunham casar com ele e acabar de uma vez com aquela vivência da preta com o secretário. Escutar era para a mãe de Alfredo o seu melhor gosto. Era como se exclamasse, com pouco caso e divertida: grandes coisas! Ora esta! (JURANDIR, 1958, p. 51).

Com o passar dos tempos e com o status de senhora já definitivo, a presença de Dona Amélia tornou-se suportável para as filhas do Major, que não a consideravam mais uma ameaça, tampouco uma vergonha que ela visitasse a casa delas em Muaná. Muito pelo contrário, esperavam pela visita da mãe de Alfredo para que pudessem desabafar sobre algumas atitudes do Major:

As filhas medindo-lhe a impaciência, irritavam-se desejando que ele regressasse cedo ou mandasse buscá-la. Compreendiam que d. Amélia, outrora negra de pé no chão, não era mais a inimiga, deixara de ser uma vergonha. Como nada sabiam ainda do que se passava no chalé, desejavam que ela viesse a Muaná, como dantes e as visitasse para conversarem e juntas se queixarem do pouco ordenado, das manias e da filosofia do Major. (JURANDIR, 1958, p. 385).

¹⁶ Amarílis Tupiassu reforça a ideia de que na união com o Major Alberto, D. Amélia teve que resistir ao racismo das pessoas que não aceitavam que uma negra ocupasse o lugar que, na visão delas, devia ser de uma mulher branca: “As cenas que informam o casamento mostram o quanto se agravam as condições de vida de uma mulher pobre e negra. O texto é riquíssimo no pôr a nu, num sentido geral e em relação particular à Amélia (elemento de uma grande cadeia sintagmática), o peso da discriminação que se abate sobre a negra que ousa o enlace com o branco. Dalcídio aprofunda-se na revelação do preconceito de cor, tanto que seus personagens, mesmo os coadjuvantes de Amélia, aparecem absorvendo sutilmente a ideologia da raça pura, da raça superior. (...) Depois, quando Amélia já está instalada no chalé do Major, usufruindo as benesses do acordo (como Dona Amélia), esse fato desperta a ira de outras mulheres não pelo casamento, mas pelo casamento com uma negra. (TUPIASSÚ, 2006, p. 158-159).

No romance **Passagem dos Inocentes**, quinto do **Ciclo**, D. Celeste, prima de Alfredo encontra D. Amélia e o Major em Muaná. Longe da amásia do tio, a menospreza por ser negra, considerando-a apenas como uma cozinheira do Chalé do tio, mas na presença dela, finge aceitá-la. D. Amélia, por sua vez, percebe a verdadeira opinião dela, mas não a enfrenta e conversa normalmente com ela:

D. Amélia escutou a D. Cecé até com uma certa agradável surpresa. Logo se meteu na concha, não soubesse ela que a D. Cecé, fosse aqui, céu e inferno, era sempre uma Oliveira. Quem mais mal falou da cozinheira do Major senão as Oliveiras? Sabia aquelas línguas, os teus agrados dos dentes pra fora, te oiço e me guardo, boca cheirava, coração fedía, quem te conhece que te compre, senhora dona Celeste. (JURANDIR, 1963, p. 50).

Com esse trecho, podemos perceber que D. Amélia novamente não se importa com aqueles que estão contra ela, pois mesmo sem ser casada com o Major, tinha assegurado o seu lugar no Chalé. Além disso, trata D. Celeste de forma cordial pois acerta com ela a estadia de Alfredo em sua casa em Belém, para continuar seus estudos.

É interessante ressaltar que é ela quem se empenha com a mudança do filho para Belém. Mesmo sem ser uma mulher instruída e estudada, é ela quem planeja tudo e acompanha o filho na viagem, entendendo que o melhor para o menino era dar continuidade aos seus estudos na capital. É com ela, então, que ele vivencia os primeiros momentos de deslumbramento na cidade de Belém:

Alfredo pendurou-se pelo cordame e gritou para dentro da camarinha:
 — Mamãe, um automóvel!
 O carro irrompera na curva do bonde, buzinou entre as lojas e as canoas, desaparecendo.
 D. Amélia, abotoando-se, pôs a cabeça fora da camarinha e galhofou, baixo:
 — Veja e não pie, meu filho. Veja e não fale, seu tio bimba. Se lembra quando caçoava da matutice dos caboclos do Puca desembarcando em Cachoeira? (JURANDIR, 1960, p.33).

Nos romances **Chove nos Campos de Cachoeira** e **Três Casas e um Rio**, primeiro e terceiro do **Ciclo**, respectivamente, há o início do desenrolar do drama do personagem Alfredo. Para ele, a única solução seria ir para Belém, como uma fuga de todos os seus problemas. É a mãe, então que o ajuda na concretização do

sonho. Mesmo que depois o sonho fosse frustrado ao se deparar com a realidade da capital, foi somente por causa da mãe que o menino pôde dar prosseguimento aos seus estudos em outro lugar. Apesar de o pai ser um homem instruído, não é ele quem se interessa em procurar um lugar para o filho estudar, é D. Amélia quem se prontifica a desenvolver tal atividade.

Quando volta de férias ao Marajó, Alfredo e seus pais vão para Muaná, cidade em que moram o pai de D. Amélia e as filhas do Major Alberto. Ela e o menino ficam na casa simples do avô, pai dela, enquanto o Major se hospeda na casa das filhas. Além de ficar intrigado, com essa separação, o menino se espanta com o comportamento da mãe, leve e divertido, rindo e conversando com as pessoas que vão à casa para visitá-la. Enquanto no Chalé em Cachoeira, os moradores da Vila, vão visitar e conversar com o Major, o dono da casa, em Muaná, quem é o centro das atenções é D. Amélia.

Na sua cidade de origem, para surpresa de Alfredo, ela deixa de lado a postura e o comportamento de senhora, dona de casa e mãe de família que possui ao lado do Major e tem um comportamento mais jovial e menos policiado, já que ali é a casa da sua juventude:

Dessas liberdades, Alfredo pasmo. No chalé, fosse senhora de cima, fosse qualquer pobre de bairro, era sempre: boa noite, D. Amélia. E aqui as maiores intimidades? (...). Agoniado, se chegava mais ao pé da mãe para lhe sentir o hálito. Não. De cheiro só o pó. (JURANDIR, 1963, p. 24)
Majestade ali era a D. Amélia, era a mãe, sabia Alfredo. (JURANDIR, 1963. p. 36.)

Um aspecto que vale ressaltar em relação à maternidade de D. Amélia é o sentimento de culpa que carrega por não ter conseguido salvar do afogamento seu primeiro filho, anterior à união com o Major. Quando Alfredo, ainda pequeno, cai em um poço e ela consegue salvá-lo, é uma redenção para ela da morte daquele outro filho. Tal situação faz com que Alfredo, na concepção dela, torne-se duplamente seu.

D. Amélia deu um grito. Saltou e foi buscar Alfredo no fundo do poço que era raso. Salvava o filho, e daí em diante parecia mais dela, saindo não somente da sua carne como do seu ressentimento, que ela sempre guardava consigo mesma a respeito de outro filho que morrera afogado. (JURANDIR, 1941. p. 14-15)

O seu afeto por ele e a ideia de que precisa protegê-lo a todo custo aumentam depois da morte de Mariinha, irmã de Alfredo, após um súbito mal-estar. A menina, que já tinha uma saúde debilitada preocupa a mãe por causa de uma febre. A cena da morte da criança é dramática e impactante e mostra o quanto a família sofreu, principalmente a mãe, com o falecimento dela:

– Minha comadre Amélia, ela está expirando, me dê sua filha, deixe ver ela, mea comadre...

D. Amélia estreitou a filha em seus braços, sacudindo a cabeça que “não, não”. Alfredo escancarou a porta e deu um grito. Major Alberto surgiu com os fascículos na mão e Marcelina saiu correndo para comprar uma vela. A vaca urrava no quintal. Major curvou-se sobre a filha, tentando pegar-lhe o bracinho e falou:

– Isto, psiu, é uma espécie de ataque. Passa. Mande ferver, psiu, um pouco d’água. Para um escalda-pé.

D. Amélia envolveu a filha no lençol, ergueu-se com a menina nos braços e disse:

– Forre a cama pra colocar lá o corpo.

E ainda podia ouvir os soluços de Alfredo na varanda. (JURANDIR, 1958, p. 208).

Com a morte de dois de seus três filhos, D. Amélia projeta em Alfredo todos os sonhos e perspectiva de futuro que desejava para todos eles. O cuidado maternal e proteção que devotava a todos os filhos concentram-se agora no sobrevivente Alfredo. Podemos observar essa dedicação em dois momentos de dois outros romances do **Ciclo, Ponte do Galo e Chão dos Lobos**.

Em **Ponte do Galo**, sétimo livro do **Ciclo**, o menino, já adolescente, está novamente de férias em Cachoeira. Mãe e filho conversam sobre diversos assuntos, tais como a escola e a casa onde ele mora em Belém. D. Amélia demonstra sentir orgulho do filho por estar cursando o Ginásio, satisfeita porque pensa que deu certo a sua iniciativa de levá-lo para a capital para estudar.

A mãe fechou-se, catando. Depois pausado:

– Lá na Gentil, na José Pio, em Nazaré, na Inocentes, eu sei que a tua mãe, o que pôde, fez. Ou não fez?

Tirou as mãos da cabeça dele, bateu palmas, voltou a catar.

– Brincando, brincando, estás no Ginásio e eu nem prosa nem um tico de senhora mãe de senhor ginásiano. Ou não estás no Ginásio? Não? (JURANDIR, 1971, p. 94).

Enquanto o menino fala sobre as matérias que estuda na escola, a mãe revela que sempre soube do carocinho de tucumã¹⁷, que Alfredo usava o tempo todo em suas brincadeiras quando criança, o qual o ajudava a imaginar sua vida de um jeito diferente. Na conversa, o menino se surpreende com essa revelação e a mãe diz com orgulho que sempre soube tudo sobre ele. O diálogo entre eles é cheio de afeto, pois mostra o amor que ela sente pelo filho:

- E o carocinho de tucumã na palminha da mão? Ainda?
- Eh, como a senhora soube? Eu? Quem lhe contou? Que tenho eu com carocinho de tucumã?
- Eu? Eu soube? Quem me contou? Ora, grandes coisas, Alfredo não se faça de ausente. Ninguém que me conte as coisas. Principalmente as tuas. Se era preciso alguém me contar. Ora, ora, me contarem. A não ser o teu anjo da guarda mas este anda muito ocupado contigo para poder dar um pulo e vir me cochichar os teus ocultos. Ninguém me contou nada. Nem teu anjinho. Nem. (JURANDIR, 1971, p. 95).

Em **Chão dos Lobos**, nono livro do **Ciclo**, passado algum tempo, mãe e filho tem outra conversa, dessa vez ela que vai ao encontro dele na capital paraense, pois recebeu a notícia que Alfredo estava muito doente. É o último diálogo dos dois no **Ciclo**, pois ela não está presente no último romance, **Ribanceira**. Quase entrando na fase adulta, o rapaz revela a D. Amélia que perdera a sua vaga no Ginásio, no mesmo instante que ela lhe entrega o Dicionário do pai para usar na escola.

Alfredo fica surpreso com a reação calma da mãe a essa informação. Novamente o sentimento de culpa que sempre o acompanha vem à tona, dessa vez por trazer uma tristeza para D. Amélia, que, perdido dois filhos, tanto sonhava em ver o único filho vivo terminar seus estudos.

¹⁷ Lembramos que nos romances **Chove nos Campos de Cachoeira** e **Três Casas e um Rio**, Alfredo, ainda criança, morando em Cachoeira do Arari, brinca com um carocinho de Tucumã – um tipo de palmeira típica da Amazônia –, como se fosse uma varinha de condão, um objeto mágico que o ajuda a se imaginar estando em uma realidade diferente da que vive. É uma válvula de escape para, mesmo que no plano da imaginação, livrar-se dos seus problemas e dramas: “Assim, no extenso texto dalcidiano, brota desde o começo do ciclo, e intencionalmente, um curioso personagem, ou melhor, uma espécie de elemento mágico, ou meio mágico meio mítico, proveniente ao mesmo tempo da mata marajoara, da língua nativa e da cultura popular, que de imediato encanta o leitor: É um simples caroço de tucumã, apanhado no chão da vida natural, interiorana, ribeirinha, dos habitantes do Marajó... um elemento constante ao longo de toda a obra, mas que é sobretudo frequente e importante no primeiro romance, **Chove nos campos de Cachoeira**, no qual o caroço de tucumã domina do princípio ao fim”. (ASSIS, 2004, p. 23).

– Teu pai sempre diz: vintém poupado... Sempre aquele teu pai. –
 Subitamente Alfredo vê nos olhos dela o primeiro filho afogado,
 Mariinha morrendo... Quer pegar-lhe a mão, vira-se, sacode a
 varanda da rede contra as moscas, torna a sentar, a mãe desdobra o
 lençol.

– Quando recebi o recado, eu estava no pé do poço, puxando água.
 Lá no jirau dela a Isabel era escamando peixe. O recado veio com o
 filho da Marcelina que passava do trapiche. Depressa dei um pulo na
 ponte atrás de qualquer passagem, fosse lá no que fosse que
 descesse. (JURANDIR, 1976, p. 235).

O desejo da mãe sobre seu filho não foi realizado. Não sabemos qual a verdadeira opinião de D. Amélia sobre a perda do Ginásio porque o narrador focaliza o desfecho de Alfredo e não o dela. Apesar do sonho frustrado, ela não deixa de amar, cuidar e proteger o rapaz. Ela é a figura materna mais forte do **Ciclo do Extremo Norte**¹⁸.

Outra característica de D. Amélia que evidencia sua postura transgressora é a consciência social que possui. Ela entende que foi vista por todos, em um primeiro momento, como inferior ao Major e percebe também que muitos ainda a criticam pelas costas, mas isso não a intimida. Vejamos dois exemplos desse comportamento da mãe de Alfredo presentes no romance **Três Casas e um Rio**: o modo como enfrenta D. Finoca e o “Baile de Segunda” que organiza no Chalé.

Em uma noite da festa de São Marçal, D. Amélia, acompanhada do filho, posiciona-se em frente da casa das Gouveias, mulheres brancas e ricas da Vila, e grita por D. Finoca, pois ficou sabendo que essa senhora espalhou um boato de que Alfredo não era filho do Major Alberto e vai até lá para ameaçá-la:

— Só hoje, hoje, dia de São Marçal, foi que eu soube. Levei anos procurando saber. Saber quem foi que disse aquilo, que ficou atravessado aqui. Anos e anos. Hoje eu sei. O mistério acabou. Foi a senhora. Disto estou certa, como certa estou de que a terra há de nos comer. Não se lembra do que disse? Pois eu lhe repito para despertar a sua memória. A senhora disse que este, o Alfredo, não era filho do seu Alberto, mas do Rodolfo. Tanto que disse que mandou buscar meu filho um dia para ver se tinha aparência, se era claro ou... (...).

¹⁸ **Linha do Parque**, romance dalcidiano que não pertence ao **Ciclo**, também apresenta figuras maternas marcantes, mas com uma função específica de guiar os filhos no caminho do Comunismo: “[As mães] funcionam no romance como modelos de como uma mãe comunista deve se comportar, tanto na educação dos seus próprios filhos, como na atenção e cuidado aos companheiros mais jovens. O escritor paraense, então, utilizou-se de uma prática comum em textos literários revolucionários, que é exaltar a presença da mãe auxiliando o movimento operário.” (SANTOS, 2013, p. 88).

Algumas pessoas a reconheceram na sombra, tentaram intervir, mas d. Amélia foi se tomando de cólera à proporção que as atônitas mulheres das janelas, as Gouveias, procuravam responder.

— (...) Venha agora examinar meu filho, pra saber... Venha! Traga seu melhor carbureto para examinar a pele do menino e saber de uma vez para sempre, quem é o verdadeiro pai dele! (JURANDIR, 1958, p. 134).

Enquanto as pessoas tentam conter D. Amélia para encerrar a discussão, ela ouve este comentário vindo de uma das Gouveias: “A que ponto já chegamos que uma negra...” (JURANDIR, 1958, p. 135). Ao ouvir a tentativa das mulheres de tentar lhe diminuir por causa de sua cor, ela responde cuspiendo no rosto de D. Finoca:

Rápida, afastando Didico e o filho, d. Amélia avançou para a janela e cuspiu grosso e violentamente no rosto da senhora. D. Finoca deu um grito. Didico saltou, o pistão caiu-lhe das mãos, as mulheres gritavam dentro da casa, janelas fecharam-se com estrondo. (JURANDIR, 1958, p. 135).

D. Amélia resolve defender sua reputação e a do filho. Não aceita que fique sem punição uma suspeita infundada sobre a paternidade do menino. Ao enfrentar essa situação, não fica receosa de confrontar uma mulher branca pertencente a uma família respeitável da Vila, muito menos aceita ser inferiorizada por causa de sua cor.

Em um outro momento, ausente o Major do Chalé, D. Amélia decide organizar um baile na casa. As convidadas seriam “as moças pobrezinhas, as moças de segunda, brancas sem serem brancas, morenas mas sempre pretas e pretas de pele escura” (JURANDIR, 1958, p. 388). Ou seja, moças que não eram convidadas para participar dos bailes dos ricos, que por serem pobres, independente de sua cor, eram vistas como se fossem pretas, numa tentativa de inferiorizá-las. Essas iriam participar da festa promovida por D. Amélia, que foi chamada por ela de “baile de segunda”:

Como esquecer a tímida alegria das moças chegando, o ar de agradecimento e de triunfo que havia nelas, todas rodeando a mãe, e viu Cândida, a Luzia da Maria Mirim, Sabina, Zenaide, Eulásia, Dolorosa, a alva Eduarda, a retinta Isabel, cheias de Leques e jasmins, se empoando no quarto e logo perfeitamente íntimas do chalé, dançando diante das caixas de tipos, tudo fazendo para que

respeito, ordem e educação houvesse durante o baile. (JURANDIR, 1958, p. 389).

Com essa festa, a mãe de Alfredo toma a iniciativa de promover uma atividade que as moças pobres pudessem participar. O nome “baile de segunda” é extremamente irônico, pois mostra que ela reconhece que tanto ela, quanto essas jovens são menosprezadas pelos mais ricos da sociedade, vistas como pessoas de segunda categoria, mas que não se importa com isso. Mesmo sendo consideradas inferiores, elas podiam festejar e fazer outras atividades empreendidas pelas moças “de primeira”. É interessante também que ela usa o chalé sem a presença, nem a autorização do Major, pois é como se ela compartilhasse a posse da casa com ele.

Podemos observar, tanto com o “baile de segunda”, como em outros momentos de sua trajetória, que ela possui uma certa consciência social, que a faz tanto perceber as diferenças sociais como também a motiva a enfrentá-las, sem receio. Há uma força que emana dela, que a faz, sem teorizar sobre questões relativas a desigualdade social, amparar os mais necessitados.

Em um diálogo com a vizinha Lucíola, que estava prestes a se casar, D. Amélia afirma que não se incomoda com o que as pessoas pensam da sua posição social, ou ainda da sua cor. Enquanto em outros momentos, vemos a mãe de Alfredo apenas rir daqueles que a criticam, nessa conversa ela deixa claro que ninguém é capaz de lhe rebaixar:

— Porque... se queres te preparar aqui no dia, não te acanha, tu podes receber teus convidados. A gente arma aqui na varanda a mesa. Te serve do chalé à vontade, aquela menina. Tu não te aborrece. E se não quiseses aqui, eu me ofereço pra ajudar a Dadá a arrumar a sala, lá. Como tu quiseses. Mas não te acanha. A gente serve um ao outro. E olha, Lucíola... Tudo que possam dizer do teu noivado, menina, deixa entrar por um ouvido e sair pelo outro. E o melhor que tu fazes. Eu sou uma preta, Lucíola, mas abusão e conversinha comigo nunca pegou nem pega. Já joguei da porta de casa um embrulho imundo, disque feitiço contra mim. Fiz foi caçoada. Também não disseram que eu tinha enfeitado seu Alberto? Por que havia de enfeitá-lo... Ora, ora. Teu noivo não é melhor do que tu. Em nada. Em nada. Ninguém é melhor do que a gente. Põe isso na cabeça. (JURANDIR, 1958, p. 334).

Dessa forma, vemos D. Amélia como uma personagem que transgrediu a ordem da sociedade em que estava inserida, pois, ao se mudar para Cachoeira do Arari para trabalhar com o Major Alberto e, posteriormente, ter um filho com ele, ela

deixou de ser apenas uma descendente de escravizados para ser tratada como se de fato fosse a esposa do Major, ganhando o respeito dele e dos mais próximos de Cachoeira. É interessante refletir que suas atitudes não são para romper com o sistema social em que está inserida, mas para que pudesse se inserir nesse sistema que separava brancos e negros, ricos e pobres.

Há, no entanto, uma ressalva na trajetória de transgressão de D. Amélia: ela se torna alcoólatra, problema que influencia também a vida do filho e a rotina da família no Chalé. O menino é o primeiro a perceber alguma coisa estranha com a mãe quando vê o brilho no olhar dela ao encher alguns copos de bebida. Depois desse primeiro indício, ela tenta esconder seu problema ao insinuar que o Major estava interessado na professora da escola que conversava com ele e lhe enviava cartas:

É verdade que estava causando aborrecimentos a seu Alberto. Neste ponto, d. Amélia deixava de refletir, fugindo subitamente à discussão íntima de seu mais grave problema. Saltava por sobre a fenda que se abria cada vez mais e por onde escorria o seu sossego, o domínio de si mesma e todo o entendimento do chalé. E como para desviar as atenções do Major sobre o seu próprio caso, a sua “doença”, d. Amélia, nos seus melhores instantes, continuava a falar nas cartas. Assim poderia confundi-lo, fintá-lo na vigilância que principiava a exercer sobre ela. Colocava-o na defensiva e protegia-se, tentando ocultar a fenda que se alargava. (JURANDIR, 1958, p. 97).

Ela sabia que não havia interesse amoroso por parte do Major, mas fingia um ciúme para tirar o foco do seu problema, já que ele estava começando a perceber que algo estava errado com ela. Apesar de, em um primeiro momento, ela atingir seu objetivo, as insinuações e ciúmes dela resultam em uma crise no relacionamento dela com o Major, que, conseqüentemente, envolve todos os moradores do Chalé. Alfredo é quem mais sofre com essa situação.

A pressão de cuidar dos afazeres domésticos do Chalé, a saúde frágil de Mariinha e sua posterior morte, a falta de recursos para levar Alfredo para Belém, a lembrança do primeiro filho morto levam D. Amélia a se entregar ao alcoolismo. Uma prova disso é que depois que o Major vende o pouco gado da família para custear a viagem da filha cega do primeiro casamento a fim de verificar a possibilidade de uma cirurgia para voltar a enxergar, D. Amélia se dá conta que não haverá dinheiro para sustentar os estudos do filho em Belém. É nesse momento que o narrador nos mostra como ela mantém o vício: mandando os moleques comprarem as bebidas e

levarem escondido para ela, bebendo escondido pelo chalé com medo de ser flagrada por alguém, principalmente por Alfredo:

Bebia, sombriamente, atrás das portas, atrás do armário, aos sustos, atrás do banheiro, olhando para todos os lados, na sentina, embaixo da casa, sempre atrás de alguma coisa. Não sabia renunciar àquilo e não tinha coragem de afirmar que bebia ou de simplesmente beber à frente de todo o mundo.

O medo de que Major a surpreendesse fez trancar a porta da despensa. Não era medo. Era... teria de mentir que não era. Diria obstinadamente que seu Alberto, ao falar, ao acusá-la, não passava de um mentiroso, de um caluniador.

Medo seria se seu filho batesse agora na porta e quisesse ver o que ela estava fazendo ali. Batesse gritando: mamãe, abra. Abra! (JURANDIR, 1958, p. 201).

Ela, porém, não consegue esconder seu problema por muito tempo. O menino descobre seu segredo ao encontrá-la bêbada na despensa, rodeada de garrafas e a compara, em seu pensamento, com os bêbados que vagam pelas ruas da Vila. Essa cena motiva o menino a fugir e se deparar com a fazenda de Marinatambalo, momento crucial para a vida dele, como veremos no próximo tópico:

Alfredo estava sufocado e a mãe tentou afagá-lo, beijando-o. (...). Ela ficou dizendo palavras desconexas. Depois caiu de costas no chão, como um cadáver. O menino gritou pelo pai que acudiu e tentou levá-la, mastigando impropérios e pragas. Não lhe foi possível erguer aquele corpo pesado e inerte. (...) O velho retirou-se, resmungando:

— E eu que a tirei da lama. Uma vergonheira dessa. Que durma como lhe apeteça. Volte pra onde estava e veremos.

(...)

Uma hora depois, seu pai voltou com o candeeiro. A luz descobriu o rosto de d. Amélia no chão, negro e crispado, num sono de pedra. Alfredo havia desaparecido. (JURANDIR, 1958, p. 224).

Quando ele retorna dessa fazenda e tenta fugir uma segunda vez, a mãe decide cumprir a sua promessa e organizar toda a ida e permanência do filho em Belém para dar continuidade aos seus estudos, pois sente-se culpada pelo menino tê-la visto embriagada.

Apesar de sucumbir ao alcoolismo, isso não apaga a trajetória de transgressão e resistência de D. Amélia, que enfrentou uma sociedade racista e patriarcal para viver com o Major Alberto, criar seu filho e levá-lo para Belém.

D. Amélia, negra, e Major Alberto, branco, são muito mais do que um exemplo de casal clássico da miscigenação brasileira. São os pais do personagem central do **Ciclo**, cuja diferença na cor da pele contribui para o desenvolvimento de muitos dos dramas de Alfredo, como por exemplo o processo de sua aceitação como mestiço. Além disso, D. Amélia contribui de forma fundamental para o desenvolvimento do enredo não somente do primeiro romance **Chove nos Campos de Cachoeira**, mas do **Ciclo do Extremo Norte** como um todo, ao intervir decisivamente na vida do filho e levá-lo para estudar na capital paraense, local onde ele terá novas experiências e enfrentará novos dramas.

Apesar de não ser rico, Major Alberto possuía certo status social como secretário da intendência do município. Como viúvo, inserido naquele sistema social, esperava-se ou que ele desse continuidade a sua viuvez, ou se casasse novamente com alguém que ocupasse a mesma posição social que ele. Todavia, o que ocorre é o amasiamento com D. Amélia. Essa união se dá de tal forma que ela conquista o respeito de todos na Vila e o status de “dona” (mesmo que os mais abastados não aprovassem a união, faziam isso às escondidas, como D. Finoca e D. Celeste, e não falam abertamente sobre sua desaprovação). Assim, D. Amélia enfrenta com bom humor o preconceito por ser negra e pobre e se une ao Major, sendo tratada por ele e por todos como se fosse oficialmente sua esposa.

Outro ponto a se salientar é a inércia do Major Alberto diante de todos os acontecimentos de sua vida. Em muitas passagens dos romances, ele é descrito como um homem sem iniciativa. Então, não é de se admirar que ele não tenha oficializado sua união com D. Amélia, nem que não tenha se esforçado para levar o filho para Belém. Mesmo sendo um homem letrado, ele não pensa no futuro de Alfredo nos estudos. Quem pensa é a mãe, que não tinha escolaridade.

É importante ressaltar que a transgressão dela se dá em duas frentes: primeiro, ainda em Muaná, exercendo diversos trabalhos sazonais, o que demonstrava a sua disposição para qualquer tipo de trabalho, ou seja, ela não buscou o apoio de nenhuma figura masculina para se sustentar. Essa atitude, como veremos, assemelha-se com a postura de Alaíde, ao final do romance **Marajó**, a qual buscou empreender diversas atividades assalariadas para sobreviver e para não depender de nenhum homem.

Segundo, a transgressão se dá por meio da sua união com o Major Alberto – lembremos que foi ele quem a convidou para morarem juntos e não ela quem se

ofereceu para isso – muito semelhante a um casamento e por saber enfrentar as consequências de tudo isso. Em outras palavras, ela se insere em um meio social que não era o dela, ignorando todas as críticas e reprovações surgidas ao longo de sua trajetória. Além disso, D. Amélia também, a partir de seu relacionamento com o Major, exercia atividades que impunham respeito, como o auxílio aos mais necessitados. Essa atitude, de certa forma, era esperada por ela, já que fazia o papel de esposa do Major Alberto, secretário da Intendência Municipal. Assim, ela mesmo sendo amásia, exercia uma função que cabia a uma senhora casada, de acordo com os preceitos daquela sociedade.

Relembrando a famosa frase de Beauvoir: “Não se nasce mulher. Torna-se mulher”, D. Amélia buscou se inserir na sociedade patriarcal, encontrar seu lugar e exercer a função dada à mulher naquele sistema. Por ser pobre e, principalmente, por ser uma mulher negra, essa inserção foi mais difícil e somente se concretizou por causa de sua atitude de resistência diante de todo o preconceito que enfrentou. Apesar de resistir, ela cai por causa do alcoolismo, pois a pressão social e o preconceito racial que enfrenta são muito fortes e constantes. Porém, mesmo com essa queda, ainda é possível ver D. Amélia como uma personagem transgressora, que conseguiu desestruturar as normas sociais em benefício próprio, para poder se inserir na sociedade.

Das figuras femininas do **Ciclo**, D. Amélia é a mais complexa, uma vez que sua trajetória é marcada por diversas oscilações de postura e comportamento: ora é a mãe e dona de casa do Chalé, preocupada com o bem-estar dos filhos, ora é a alcoólatra que é vencida pelo vício. Além disso, podemos dizer que sua emancipação é limitada, pois, se num primeiro momento, em Muaná, dedica-se ao trabalho em vez de investir em um projeto de casamento, ao seu unir ao Major, ascende social e economicamente, de tal forma que ganha o respeito da maior parte das pessoas, porém tal ascensão fica condicionada a essa ascensão. Caso seu relacionamento com o Major Alberto fosse rompido, ela, provavelmente, perderia o respeito da comunidade de Cachoeira. Apesar dessa complexidade, D. Amélia é, no **Ciclo do Extremo Norte**, um exemplo de resistência ao racismo, ao patriarcalismo e ao machismo presentes na sociedade marajoara naquele período.

4.2. Lucíola e a Busca pela Maternidade

Dentre as pessoas com quem Alfredo convive em sua infância, além de seus pais, a mais presente é Lucíola (presente nos romances **Chove nos Campos de Cachoeira e Três Casas e um Rio**), que mora com seus irmãos em uma casa vizinha do Chalé. Solteirona e sem perspectiva de um casamento, ama o menino como se fosse seu próprio filho e tem como seu único desejo a maternidade dele para si.

Ela é filha da falecida Siá Rosália e mora em uma casa velha com seus irmãos Ezequias, Didico, Rodolfo e Dadá. Quando viva, a mãe casou-se com um homem à beira da morte, o sr. Saraiva, o que lhe garantiu a herança do montepio dele. Isso causou um alvoroço na Vila, pois todos comentavam a forma que a mulher conseguira esse sustento. Após a morte da dona da casa, os filhos ficam desamparados sem o montepio e Lucíola se apega ainda mais ao menino Alfredo: “Lucíola com os seus compridos cabelos e a sua comprida cara de solteirona teve um destino, ao se desiludir por completo dos homens e dos bailes na sociedade: dedicar-se ao menino Alfredo, com uma paixão de mãe, que aborrecia D. Amélia.” (JURANDIR, 1941, p. 125)

Ela e o menino desenvolvem uma relação muito próxima, o que incomoda muito D. Amélia, a mãe dele. Quando ele era bem pequeno, a vizinha fazia de tudo para agradá-lo, brincava com ele, na tentativa de mantê-lo sempre por perto, frequentando a casa dela. Seu afeto pelo menino fez com que ela pedisse que D. Amélia lhe entregasse Alfredo para criá-lo como filho

Mas Lucíola prendia-o, fazia camisinhas, sungas, comprava brinquedos, se jogava no chão lhe pedindo para pular em cima dela e Alfredo gostava. Fazia ele dormir com cantigas bem macias de adormecer. O menino admirava os seus cabelos grandes escuros que ela estendia sobre ele como uma sombra.

— Me dê Fredinho. D. Amélia! Ora, me dê ele!

— Mas menina, te casa, arruma um tu mesma! Da feita que arrumou um não precisa estar pedindo dos outros!

Lucíola fingia de desentendida e insistia:

— Dá, sim, ele? Não quero senão ele. A senhora não sabe o que é a gente criar amizade numa criança, D. Amélia. Se soubesse...

— Ora, Lucíola. Me admira que tu digas isso para a mãe dele, muita inocência tua, na verdade! (JURANDIR, 1941, p. 132-133).

Perdida a mãe e o montepio, só restava a Lucíola o contato diário com Alfredo. Ela estava completamente desamparada, dependendo financeiramente dos irmãos, que tinham emprego, e emocionalmente do menino. Para ela, ser mãe seria encontrar o seu lugar naquela sociedade patriarcal e isso motivava ainda mais a sua aproximação com o menino.

D. Amélia, por sua vez, irritava-se com essa proximidade deles, mesmo com o Major Alberto tentando apaziguar a situação. Percebia que a vizinha queria agir como se fosse a mãe do menino e não se conformava com isso. Ela dizia que o filho estava sendo “estragado pelos mimos babados de nhá Lucíola. Precisava acabar com aquilo. A mãe era ela.” (JURANDIR, 1941, p. 140-141).

A obsessão de Lucíola por assistir o menino era tão grande que ela se questionava da capacidade de D. Amélia de cuidar dele, pois pensava que somente ela tinha competência para entender tudo o que ele queria e precisava. Ela guardava esses pensamentos para si, pois não tinha coragem de enfrentar a mãe de Alfredo:

Que fará ela com o menino? perguntou Lucíola mentalmente, agora com a mão em pala sobre os olhos para poder observar melhor a “mãe de seu filho”. Uma espécie de rancor e compaixão sentiu. Fará por certo torturar o menino naquele passeio. Como vai toda emproada como se fosse mesmo a senhora do secretário. Cairá na lama, com o coitadinho aos pés dela, chorando. (JURANDIR, 1958, p. 106)

Como vimos no tópico anterior, D. Amélia enfrenta o preconceito de todos da Vila por ser pobre e, sobretudo, por causa de sua cor. Lucíola é uma das pessoas que tem preconceito contra a mãe de Alfredo. No excerto acima, podemos ver a demonstração do preconceito da vizinha para com a mãe do menino, ao se perguntar se ela era capaz de cuidar da criança durante um simples passeio.

Para a tristeza de Lucíola, com o passar dos anos, Alfredo perde o interesse nas brincadeiras infantis dela e de ir todos os dias à casa em que ela morava. Sentia-se desamparada com o crescimento dele. Quanto mais ele crescia, mais se distanciava dela e ficava mais evidente a sua falsa maternidade:

Alfredo já estava menino entendido e Lucíola ia ficando para trás, para trás como uma abandonada. Tinha sido, afinal, uma simples ama-seca! O calor, o ardor, a ternura, a dedicação de tantos anos em torno de Fredinho de nada serviram, de nada valeu para o tempo,

senão para deixar essa reflexão em Lucíola: Fui apenas uma amaseca... (JURANDIR, 1941, p. 136).

O narrador também nos traz a versão de Alfredo sobre os cuidados de Lucíola para com ele. Não gostava mais do convívio com a vizinha, e até mesmo ficava satisfeito em tratá-la friamente. Assim, o crescimento do menino trazia uma ruptura no papel dela como uma espécie de mãe substituta:

Crescia nele, ainda que obscuramente, uma aversão pelos excessos de ternura de Lucíola, já passada, mas que continuavam nele como tatuagens. (...). Lucíola ia ficando na sombra daquele mundo como uma coisa perdida ou incômoda. Tinha mesmo delícia em ser ingrato, em se tornar frio ao quente olhar comprido de Lucíola. (JURANDIR, 1941, p. 188).

Mesmo perdendo a sua importância para o menino e tornando-se inoportuna e inconveniente quando o visitava no Chalé, ela insiste em ainda fazer parte da vida dele, como por exemplo, tentando cuidar dele quando fica doente, conseguindo ingressos para eles do teatro que se apresentaria na cidade e dando apoio emocional no enterro de Mariinha, irmã dele.

Sua insistência se devia também ao fato de que ela não tinha nenhuma perspectiva de futuro: não tinha emprego, achava que já não era tão jovem e nem tinha atrativos para conseguir um bom casamento. Apegar-se a Alfredo era a única coisa que motivava a sua vida:

Que faria de sua vida? Em que a empregaria, afinal, sentindo mais do que nunca que era uma mulher madura? Não queria casar com qualquer homem e não tinha ao menos a atração da Lili, por exemplo. (...). Como dedicar-se a um objetivo, a um verdadeiro sentimento, a uma coisa que lhe enchesse os dias na casa velha? Restava-lhe unicamente aquela dedicação ao menino? (JURANDIR, 1958, p. 174).

Um aspecto curioso nessa cena em que reflete sobre a sua vida refere-se à jiboia que morava embaixo da casa velha e era quase um animal de estimação da família. Quando ela surge, no soalho, a moça tenta pegá-la, mas o animal escapa, deixando-a novamente sozinha: “Até a jiboia a repelia, pensou Lucíola.” (JURANDIR, 1958, p. 175). Dessa maneira, ela se sente desamparada por todos. A sensação de

desamparo dela é tão grande que, nessa cena, ela se sente rejeitada até mesmo pela cobra.

Quando o menino descobre o alcoolismo da mãe e foge sem rumo para longe do Chalé, Lucíola segue-o e o encontra na mata. Acompanhar o filho de D. Amélia nessa fuga – que ocorre em **Três Casas e um Rio** – é o momento mais importante da relação entre Lucíola e Alfredo, pois compartilha com ele a passagem pelo mítico reino/ fazenda de Marinatambalo. A partir de então, ela ganha destaque na narrativa.

Lucíola silenciosamente comemora a fuga do garoto, pois imagina que poderá tomar posse dele como se fosse seu filho, já que foi ele quem tomou a iniciativa de fugir para longe dos pais e do chalé e somente ela estava fazendo companhia para ele e sabia onde ele estava:

Por outro lado, sentia-se alegre, quase feliz, porque se achava naquela hora, na completa posse do menino que tanto quis que fosse seu, a bem dizer criado por ela — neste ponto exagerava — é que d. Amélia tudo fizera para arrebatá-lo das mãos. Por isto, já não o via tão crescido e sim feito aquela criança a quem ninara com tanto dengo e tanta presunção maternal. Esse passado distanciara-se muito, apesar dos curtos anos que separaram Alfredo das papinhas de Maisena, do cueiro bordado, do trem de carretéis, das senhas do bonde trazidos de Belém, das dengüices choronas dele agarrado às saias dela e de d. Rosália. E agora estava ele em seu colo, fugindo daquele chalé. (JURANDIR, 1958, p. 231).

Sabemos da importância do capítulo sete de **Três Casas e um Rio** – que trata da fuga a Marinatambalo – para o romance como um todo¹⁹. É um momento de transição extremamente importante para o menino Alfredo. No entanto, iremos enfatizar aqui a presença de Lucíola que nesse percurso do protagonista funciona quase como uma substituta da mãe para ele.

¹⁹ Trabalhos como o artigo da professora Marlí Furtado (2007): “Alguns aspectos narrativos de Três Casas e um Rio, de Dalcídio Jurandir” e o texto da Iniciação Científica de Breno Torres (2015): “O reino de Marinatambalo: um conto de fadas em Três Casas e um Rio, de Dalcídio Jurandir?” defendem a ideia de que o sétimo capítulo do romance, que aborda a fuga de Alfredo para a fazenda de Marinatambalo, é um conto de fadas inserto na narrativa, pois além de ser um lugar que os personagens sempre relacionam ao mítico e ao fantástico, a jornada do menino por esse ambiente cercado de simbolismos é uma forma de ritual de passagem para ele, no qual ocorre um amadurecimento.

Marinatambalo²⁰ era uma fazenda da família Meneses, que foi muito rica na região, mas que no momento presente encontrava-se em ruínas. O lugar fazia parte do passado de Lucíola, pois ela quando sua mãe era viva e tinham o montepio, participou com a irmã de uma festa na fazenda. Apesar de a sua família não ser rica, recebeu um convite dos Meneses – um dos poucos dados a moradores de Cachoeira – o que trouxe muita alegria para Siá Rosália e suas filhas.

A festa, no entanto, terminou em tragédia, que para Lucíola apontava para o fim da fazenda: Edgar Meneses flagrou sua esposa, D. Adélia com um vaqueiro e por isso a espancou e a deixou amarrada no tronco de uma árvore.

Aturdida, Lucíola viu uma mulher, nua e amarrada ao tronco, retorcer-se dentre as cordas e enfrentar, num segundo, a luz e todos aqueles homens e mulheres que recuavam sem fitá-la. Era d. Adélia que, horas antes, dançava com o marido, o Edgar Meneses, muito bonita, sorrindo, a face meio oculta no leque entreaberto. No curto olhar e na imobilidade em que ficou, arquejando, o seu silêncio de terror e de instintiva revolta revelava uma selvagem e triunfante repulsa pelo marido que se debatia ainda nas mãos dos amigos para investir sobre ela. Quando o levaram, a luz do carbureto apagou-se como também as luzes do salão da casa grande. (...).
D. Adélia ficou no tronco até a madrugada quando o cunhado a soltou, atirando sobre a sua nudez uma baeta vermelha e mandando-a montar no cavalo que a levou ao Arari. O vaqueiro semanas depois apareceu morto num lago, meio comido pelos jacarés. (JURANDIR, 1958, p. 237-238).

Apesar do fim trágico, as lembranças sobre a festa dos Meneses em Marinatambalo levaram Lucíola a rememorar um momento feliz de sua vida, em que sua família tinha certas posses. No presente, sentia-se satisfeita de estar ali com Alfredo, pois, sem a presença de D. Amélia, era como recuperar os momentos felizes que passaram juntos na tenra infância dele, tanto que insistentemente o chamava de “meu filho”.

Depois de ser avisado de que sua mãe estava bem e sabia onde ele estava, Alfredo aceita explorar a fazenda. Em uma caleche, chegam os Meneses moradores daquelas ruínas: D. Elisa, a matriarca da família, e Edmundo, neto dela, que voltava de uma temporada de estudos na Inglaterra.

Enquanto essa incursão à fazenda é um momento de descoberta de si e amadurecimento para Alfredo, para Lucíola é reviver o passado em que tinha o

²⁰ É interessante mencionar que o primeiro nome do romance **Marajó**, com o qual participou do Concurso Vechi-Dom Casmurro foi Marinatambalo, nome mítico indígena da Ilha do Marajó.

amparo de sua mãe e ignorar o presente em que vivia na pobreza, sustentada pelos irmãos, já que há muito tempo não era tratada com a consideração que Edmundo estava lhe tratando.

A volta de Alfredo e Lucíola para Cachoeira, na caleche, guiada por Edmundo Meneses é polêmica e movimentada todos os moradores da cidade. A atenção se volta para o rapaz, por causa da cor branca da sua pele, muito diferente da cor dos caboclos. Lucíola teme ficar falada por estar na carruagem dos Meneses:

Agora estava ali despida e devorada pela rua do Mercado. Que iriam dizer dela, meu Santo Expedito, e o que teria de explicar ao Didico, tão bruto nessas tristes ocasiões? Onde deixara a sua prevenção contra a curiosidade e a língua de Cachoeira? Que lhe deu na cabeça de se entregar assim, como uma matuta, ao gozo daquela gente, como se ignorasse a sua perversidade, como se tivesse ainda ilusões de que nada daquilo aconteceria? Boba, boba, onde estava o seu juízo? É o que diria dela o menino? Isso faria, certamente, maior a separação dele. Aos seus olhos não passaria mais de uma pobre mulher de que todos caçoavam. (JURANDIR, 1958, p. 282).

Voltar para casa era voltar para o abandono presente, sofrer com a separação de Alfredo e pôr fim à ilusão de que ele era seu filho: “Era a fumaça, a separação de Alfredo ou a saudade daquelas recordações que sentira em Marinatambalo?” (JURANDIR, 1958, p. 290).

Edmundo, que continuou frequentando a Vila, em um momento impensado pede Lucíola em casamento. Ela aceita, mas o noivado é motivo de espanto e piada para todos, inclusive para os próprios noivos. Para ele, o pedido de casamento era uma farsa, um gracejo para ver qual seria a reação dela, pois a considerava uma mulher insignificante. Para ela, ter aceitado o pedido era uma insanidade.

Nos capítulos que abordam os preparativos para o casamento Lucíola assume certo protagonismo na narrativa. A história de Alfredo – o problema da sua mãe com o álcool, o sonho de estudar em Belém – é deixada em segundo plano, para ser retomada nos capítulos finais e o drama de Lucíola e os acontecimentos nos quais se envolve ganham destaque.

Lucíola estava tão à margem do sistema social, por ser considerada uma mulher que já tinha passado da idade de casar, que não era bonita, não tinha emprego ou condições de se manter sozinha que todos pensavam que o noivo não estava em seu juízo perfeito quando fez a proposta de casamento, inclusive ela: pois ela refletia o preconceito daquela sociedade, que considerava que não era certo um

homem rico e de boa aparência se casar com uma mulher que era tida como alguém que já passara da idade de se casar:

Enfiou o vestido longo e lustroso, cheio de alfinetes. A costureira foi provando e sempre conversando, ciosa de sua obra e ao mesmo tempo considerando estúrdio que aquele vestido fosse feito para Lucíola e sobretudo para uma moça que se ia casar em circunstâncias tão esquisitas na opinião da maioria da vila. (...). Lucíola, silenciosa, deixou que a costureira ajustasse a cintura. E por causa do silêncio da moça, d. Doduca deu corpo ao pressentimento manifestado por muita gente de que o dr. Edmundo não a pedira em seu juízo perfeito. Lucíola sabia disso, sua tristeza explicava tudo. Aquele homem montado num búfalo não podia regular bem. (JURANDIR, 1958, p. 321).

O passado dos Meneses, que matavam e oprimiam os mais pobres e quem mais os atrapalhasse de executar seus planos, como os parentes de Andreza, amiga de Alfredo, pesa na consciência da noiva. Ela sente que ao se casar com ele, tornar-se-ia cúmplice desses erros: “Sabia que Andreza era da família dos Bolachas, perseguidos havia anos pelos Meneses. A última vítima vinha pedir socorro a quem ia se casar com o último Meneses, que teria de expiar pelas culpas da família.” (JURANDIR, 1958, p. 341).

Mesmo preparando-se para casar, o que ocasionaria uma mudança na sua vida e o fim do seu desamparo, Lucíola não esquece de Alfredo, constantemente pensa nele, em como ele está se sentindo e de que forma se dará a relação deles depois do casamento. Além disso, por causa de sua idade, sente que o tempo para se casar já passou.

Ao se ver no espelho vestida de noiva, sente um estranhamento, pois como tinha impressão que o momento de casar havia passado, ela não tinha motivos de estar vestida daquele jeito. É interessante lembrar que nem em **Chove nos Campos de Cachoeira**, nem em **Três Casas e um Rio** há a menção de quantos anos Lucíola tinha de fato. Ou seja, há a possibilidade de que ela não fosse tão velha assim, porém, mais uma vez foi vítima da sociedade que estava inserida e via a si mesma como alguém que não era digna de se casar.

Lucíola pensava que, como buscava ser a mãe de Alfredo, devia estar preparando o enxoval da noiva dele e não o seu:

Distraidamente deu consigo mirando-se no velho espelho do chalé que lhe deu visão de uma noiva, sim, mas de uma fotografia desbotada, de há quantos anos... E lembrou-se que bem poderia ter dito a Alfredo: aqui está o enxoval de sua noiva e não meu. Era como se retirasse do fundo do armário o vestido de um casamento desfeito e exibisse para dar-se à ilusão de que iria casar de verdade. (JURANDIR, 1958, p. 373).

No momento da cerimônia, para o espanto de todos os presentes, Lucíola diz não à pergunta do Juiz, mostrando a todos a recusa definitiva em se casar com Edmundo Meneses:

Junto, arqueado e em febre, o noivo, de preto. E escutou o Juiz, de voz pausada, perguntar como se inquirisse sobre o crime, se o noivo era de espontânea vontade... Edmundo Logo apressou-se a responder, como se confessasse:

— Sim.

Lucíola sentiu-se manietada, os pés pareciam sangrar, o coração pesava-lhe, ao ouvir novamente a pergunta, agora para ela. Tinha a duração da Leitura de autos num júri e quando o Juiz acabou, a noiva respondeu, seca e breve:

— Não. (JURANDIR, 1958, p. 377-378).

Depois disso, a despeito do murmúrio do público e a reclamação dos irmãos, que tentaram sem sucesso dar prosseguimento à cerimônia, Lucíola retorna para a sua casa velha, mostrando que estava voltando a sua antiga vida de desamparo.

O ex-noivo regressa, ardendo em febre, para Marinatambalo, carregando a culpa das mortes causadas por membros da sua família. Ninguém, nem o narrador, sabe o que aconteceu depois com ele. Edmundo desaparece de forma tão misteriosa quanto surgiu na vida de Lucíola e no cotidiano da Vila.

Lucíola, por sua vez, sai de casa sem avisar aos seus irmãos e se posiciona no caminho que Edmundo deveria passar para voltar à fazenda. Confusa e triste, leva consigo um vidro contendo veneno, do qual faz uso durante sua espera pelo ex-noivo e morre um tempo depois, enquanto Alfredo e mais alguns meninos estavam procurando por ela:

Mas já o veneno produzia efeito, a voz de Alfredo se aproximava. ‘Eu agora queria viver, meu Deus’, gemeu, a arrastar-se para trás de uns velhos troncos caídos. E tudo nela, em poucos minutos, se apagou antes de chegar o clarão do farol, as tochas e as vozes que há muito tempo a chamavam pelos campos.

Quando entrava na casa velha o corpo de Lucíola e Didico insistia em descobrir que resto de líquido era aquele no pequeno vidro

achado ao pé dos troncos, entrava também a notícia de Edmundo ainda com febre no Salu. (JURANDIR, 1958, p. 380).

Com o suicídio de Lucíola, o narrador retoma a trama de Alfredo, que finalmente embarca para Belém. Não há, no romance, maiores detalhes sobre os últimos momentos da vizinha do Chalé, como também sobre um posterior velório e sepultamento, diferente do que ocorre, por exemplo, com a descrição detalhada da doença, morte e sepultamento da irmã de Alfredo, a menina Mariinha. Assim, Lucíola é desamparada também pelo narrador, que a deixa nesse fim dramático para dar continuidade à história do menino.

A perda do montepio não deixou apenas Lucíola no desamparo, mas também sua irmã, Dadá. No sétimo romance do Ciclo, **Ponte do Galo**, vemos o triste desfecho da irmã de Lucíola: solteira e sem nenhuma perspectiva de casamento, ainda vivendo na casa velha, dedica-se a cuidar dos irmãos e dos afazeres domésticos. Além disso, perdera todo o cabelo e ficava o tempo todo com um pano atado na cabeça, para esconder seu problema. Antes, com a mãe viva e o montepio garantido, a moça ia a Belém todos os meses e estava em busca de um casamento, agora, solteirona, limita-se a cuidar de uma casa em ruínas.

Casamenteira que vem de Belém, Dadá Saraiva disputa os noivos com a Bitá de seu Cristóvão, sobe e desce o Arari, cidade todo mês, foi ao derradeiro, fatal baile dos Menezes em Marinatambalo, abarracou-se com aquele segundo oficial da Recebedoria de Rendas, este, (deu no jornal), logo se casou com outra, e seu Leão dobra o sino em Cachoeira pela alma do Coronel Bernardo e pela mãe da moça, a nhá Rosália, adeus montepio, mata-se o Ezequias e a Lucíola, galoparam os anos. Quer se casar mas não acha com quem, nisto é o protestante fugindo do Mutá, em casa dos Saraivas entrou.

Indo embora o pastor, um mal ou mão reimosa, quebranto ou secreta moléstia, não se sabia, tirou de Dadá o seu orgulho: o cabelo. (JURANDIR, 1971, p. 15-16)

A perda do cabelo representa, de certa forma, o desamparo de Dadá, pois lhe escapa tudo o que possuía: o montepio, as idas a Belém, a busca por um casamento; e, por fim, a sua vaidade, pois perde aquilo que apontava para a sua feminilidade e, como o narrador salienta, era o “seu orgulho”. O desfecho de Lucíola seria o mesmo dela, se não tivesse se suicidado.

Como vimos, após a morte da mãe e o fim do montepio, Lucíola sente-se abandonada por todos. Completamente desamparada, com o passar dos anos, o avanço da sua idade, a obsessão maternal por Alfredo, fazem com que sua vida se resumisse a cuidar do menino, apegando-se a ele como se fosse seu próprio filho e por isso sofria com a rejeição dele. Ela permanece presa por vontade própria a essa situação de miséria e desamparo, pois desiste da única chance que teve de mudar a sua trajetória, recusando-se a casar com Edmundo Meneses.

4.3. Felícia e Irene: o drama de Eutanázio

Eutanázio, meio-irmão de Alfredo, filho do Major Alberto, divide com o menino o protagonismo do romance inicial do **Ciclo do Extremo Norte, Chove nos Campos de Cachoeira**. Assim, nesse primeiro livro, temos, além do início dos dramas do menino – os quais serão desenvolvidos nos romances seguintes –, todo o desenrolar da história do irmão mais velho. Em outras palavras, enquanto a obra nos apresenta o embrião da trajetória de Alfredo, mostra-nos todo o percurso de Eutanázio.

Filho do primeiro casamento do Major, o rapaz volta a morar com o pai depois de um tempo em Belém. No chalé, ele não tem nem mesmo um quarto e assim, não tem nenhuma privacidade, o que contribui para a sua sensação de deslocamento e não-pertencimento a nenhum lugar. Sente-se como um fardo para a família e até para si mesmo:

Precisa ter um quarto. Mas, ao mesmo tempo, não vê nenhuma necessidade desse quarto. Não sabe o que fazer, não organizou um plano para a sua vida, não tem emprego, Irene o esvazia, paralisa-o, há de reduzi-lo a um fantasma. Eutanázio pensa numa coisa onde possa fixar o seu pensamento, a sua imaginação longe de Irene. Vive numa espécie de pesadelo, conversando e lutando com todas as fadigas de seu corpo e com todos os exageros de sua imaginação. (JURANDIR, 1941, p. 53).

A maior ocupação dos seus dias é ir até a casa de seu Cristovão, avô de Irene, visitar essa família, a qual ajuda financeiramente apesar de não ter nenhum recurso. Durante as constantes visitas, conversa com o dono da casa e aproveita para estar perto de sua amada, mesmo que seja para se sentir ferido ao ver o riso debochado dela em sua direção.

A sua obsessão por Irene é tão grande, assim como sua tristeza por não ser correspondido, que o motiva a tomar uma medida drástica, ao ter relações sexuais com a prostituta Felícia, adquire uma doença, o que lhe traz muito mais sofrimento e culmina com o fim de sua vida.

Assim, essas duas personagens femininas são cruciais para se compreender o drama de Eutanázio: Irene, por quem ele nutre uma paixão obsessiva e que o rejeita e Felícia, a prostituta com quem ele se deita, com o objetivo de contrair uma doença sexualmente transmissível para se punir, já que não suporta sua vida miserável e o desprezo de sua amada.

4.3.1. Felícia: desamparo e opressão

Felícia é uma moça pobre que se prostitui para sobreviver. Em diversas passagens do romance em que aparece é sempre dito que ela está com fome e a prostituição foi o único caminho que encontrou para poder minimamente saciar suas necessidades básicas.

Quando criança, teve uma infância humilde, mas na companhia de seus pais. Ou seja, ela vivia como muitas outras crianças da Vila, brincando na mata e ajudando a sua mãe em pequenos afazeres domésticos. Com o passar dos anos, já mocinha, passa a se interessar pelos rapazes. Há o relato no romance de dois namorados: Teodoro e um soldado da polícia, com quem pretendia fugir, mas ele se esconde e é com o fracasso desse plano que começa o seu infortúnio:

O soldado se escondera debaixo do toldo e Felícia voltou para a barraca, com a trouxa no braço (...) e caiu nas ripadas de sua mãe, siá Marocas. Nessa noite seu pai chegava cambaleando. Os bigodes do Sousa pingavam, o seu grito fez Felícia erguer a cabeça e sustar o choro. Que era? Sousa gritava à toa. Estava dentro dum porre como uma sagrada atuação. Havia nele qualquer coisa de grande e de puro naquela roupa imunda, no rosto inchado, nas mãos molhadas e nodudas.

— Hum! Te tiraro o sangue, não! Tá dentro do sangue isso. Tinha de se dar. É do sangue. Não?

E ela correu para o quintal debaixo da chuva, como enxotado corria o cão Tigre toda vez que se aproximava do prato de peixe do irmãozinho de Felícia que comia no chão. (JURANDIR, 1941, p. 115).

Expulsa injustamente de casa e desamparada pelos seus parentes, por ter sido desonrada, sem ter outra forma de sobreviver e não morrer de fome, a jovem

torna-se prostituta. Seus pais nem sequer tentam ouvir a versão dela do ocorrido. É abandonada à própria sorte.

Felícia tem sua trajetória em **Chove nos Campos de Cachoeira** ligada ao do personagem Eutanázio. Desiludido com a vida e sentindo-se devastado por não conseguir o amor de Irene, o rapaz vai ao encontro da prostituta, e, imaginando que ela é portadora de uma doença sexualmente transmissível, deita-se com ela com o objetivo de adquirir a mesma doença como uma tentativa de autopunição:

Felícia tinha sido aquela dolorosa circunstância. Foi uma vingança contra si mesmo. Foi uma sede de degradação. E logo lhe apareceu a imunda moléstia. Sim, que ele teve quase a certeza de que ia adquirir o mal de Felícia. Estava fora de si, como nunca esteve. (JURANDIR, 1941, p. 182).

O momento em que Eutanázio se dirige até o quartinho em que Felícia vive, bem como a própria prostituta, é assim apresentado pelo narrador:

Tomou o rumo de Felícia. Uma mulher que cheirava a poeira, a poeira molhada. Cheirava a terra depois da chuva. A fome. Fedia a fome. Estava descalça, gripada, assoando o nariz, no fundo do quartinho, onde tinha, na parede, uma estampa de Nova Iorque. Um pote d'água destampado, um caneco jogado no chão, um pedaço de esteira e um cachorro espiando pela porta. A lamparina era como a língua do cachorro com fome ou sede. Quem teria dado a Felícia aquela estampa de Nova Iorque? Os arranha-céus cresciam dentro do quartinho escuro e sujo. A língua da lamparina dava aos arranha-céus uma cor apocalíptica. A estampa aumentava sobre Eutanázio. Mas numa mesa velha ao canto, e meio arriada, um grande crucifixo mostrava na luz escassa umas vagas costelas redentoras. Onde estavam os olhos de Cristo naquele crucifixo? (JURANDIR, 1941, p. 26-27).

A descrição do quartinho humilde de Felícia nos mostra toda a pobreza dela e o lugar miserável que vivia. Não há móveis, não há comida, não há nenhum conforto. A moça vivia em condições subumanas. Dois elementos decorativos no local, no entanto, figuram ali de forma irônica: o crucifixo, símbolo da religião cristã e uma estampa da cidade de Nova York, uma representação do sistema capitalista e também do mundo. Se o primeiro – o cristianismo – abandonou-a completamente, o segundo – o capitalismo – oprimiu-a a ponto de ter que se manter por meio da prostituição. Não há nada, nem ninguém por Felícia.

O sistema social opressor no qual estava inserida subjuga-a a cair na prostituição para poder sobreviver. Além de ser importante para o desfecho do drama de Eutanázio, Felícia também é um meio de denúncia social presente na narrativa. Um exemplo disso é a forma como as pessoas a tratam: ninguém tem o menor respeito por ela: depois de deitar com ela, os homens não a pagam direito e quando ela exige o pagamento, é agredida por eles. Duas situações no romance apontam para a maneira vil como as pessoas se comportam com ela.

A primeira é a surra que ela leva de Dionísio, por se recusar a recebê-lo, mesmo mediante a oferta dele de lhe pagar com peixe. Na visão dele, ela era uma miserável que não tinha o direito de ser criteriosa na escolha dos homens com quem se envolvia. Devia apenas aceitar sem questionar.

— Acabei de bater na Felícia, doutor. Me mete uma pena mas fui obrigado a dá. Nunca quis que eu... Não me recebeu. (...).
 — Pois é um desgraçado! Espancaste uma mulher!
 — Mas se, doutor... se ela não me quis! Ela não me quis. Pedi, não tinha dinheiro mas tinha esta cambada de peixe, pedi, pedi, chorei, ela não me quis. Então me deu uma raiva. Dei dois pontapés na barriga. Ela deu um grito e eu me botei... Nunca me quis... Me botei pelo aterro debaixo da chuva. (JURANDIR, 1941, p. 92)

Como vemos no trecho acima, Dionísio se diz obrigado a puni-la pela negativa. Ele pensa como um cliente que reclama insatisfeito por um produto, pois é assim que ele a via, como uma mercadoria. Vemos também a forma brutal como ele a agride, com dois pontapés na barriga.

A segunda situação é o diálogo dela com Dr. Campos, juiz da Vila, casado, um homem respeitável naquela sociedade. Ele a acusa de não lhe avisar que estava doente e lhe transmitir uma doença sexualmente transmissível e se enfurece quando ela pede dinheiro. Humilhando-a, ele não permite que ela complete uma frase para tentar se justificar. Para ele, assim como para Dionísio, ela é uma mercadoria com defeito, a qual não lhe satisfaz como usuário:

—Mas Dr...
 — Cale-se... Lhe dei dois mil-réis, a semana passada, mandei um quilo de açúcar, hem? Um quilo! Tabaco... E agora... Olha que eu enlouqueço, acabo rachando de uma vez, com um pontapé, essa podridão que és tu mesma... E puxe daqui, puxe-se daqui, senão te mando botar creolina e ainda ponho de molho no xadrez e... — Dr. Campos depara Eutanázio que espiava pela janela, pálido. Dr. Campos se desorienta um pouco, sente-se talvez vexado e para que

Eutanázio não pense que ele esteja diminuindo tanto Felícia (sempre se compadecia dela diante de Eutanázio) simula que tudo aquilo era uma brincadeira.

— Estou aqui... brincando com essa... é a Felícia. Eutanázio. Entra. Mas Felícia, que até então estava esmagada de terror na cadeira, encara Eutanázio e se debulha em soluços. (JURANDIR, 1941, p. 281-282).

Dr. Campos não esconde de Eutanázio que teve um envolvimento com a prostituta. Nesse sistema social, é aceitável que os homens tenham relações extraconjugais. Ele somente entrega mais dois mil-réis para ela por estarem na presença do filho do Major, a fim de manter uma aparente bondade. Nesse momento que Dr. Campos agride Felícia, ele se iguala a Dionísio, pois também a vê como uma mercadoria defeituosa. O juiz, da mesma forma que o bêbado, pensa que pode puni-la com agressão física, uma vez que ela é vista como um objeto.

Felícia não assume nenhum protagonismo na obra, mas a cena em que Eutanázio vai até ela é significativa, não só para o desenvolvimento dos conflitos internos dele, como também nos ajuda a perceber o que uma mulher sem família ou posses naquela sociedade extremamente patriarcal é induzida a fazer para sobreviver: se prostituir, tornar-se um objeto sexual nas mãos dos homens da região. Praticamente todos os homens da Vila tinham esse pensamento e objetificavam Felícia, ao mesmo tempo que a desprezavam.

Ela é importante também para o drama de Eutanázio, pois ele, completamente mergulhado em um desprezo por si mesmo, obcecado por Irene e desesperado por qualquer motivo para estar perto dela, rouba trinta mil-réis da prostituta, os quais foram doados por um barqueiro que prometeu ajudá-la. Ele lhe confia o dinheiro, tendo certeza de que o entregará para Felícia, mas, como dias antes Seu Cristovão lhe pedira essa exata quantia para pagar dívidas, Eutanázio entrega o dinheiro a ele, sem se importar com a situação da moça.

— Entregue. As notas estão se largando mas é dinheiro. São trinta mil-réis. Tive pena daquela rapariga. Pobrezinha... E doente. É para ela se tratar. Me disse que seu Ribeirão enxotou ela da farmácia. Que lhe deve oito mil-réis. Chamou do que a boca dele achou de dizer. Ela tinha ido pedir um remédio. Tão desesperada que a desgraçada estava com as doenças! Leve esse dinheiro porque agora tenho que sair. Vou aproveitar a maré. Vim e prometi mandar. O senhor veio a tempo. Foi a Providencia. Porque, do contrário, tinha de ir ainda e assim atrasava a viagem. (JURANDIR, 1941, p. 216).

A prostituta Felícia é uma pária social, mantida à margem da sociedade, tanto pelas mulheres que não querem ter um destino semelhante ao dela, como pelos homens que a procuram para relações sexuais. É interessante perceber, no excerto acima, como o barqueiro retrata o momento em que Seu Ribeirão a expulsa da Farmácia da Vila: ela é enxotada, pois não é vista como um ser humano, mas como um animal, cuja presença incomoda.

Esse acontecimento – o roubo do dinheiro – vem aliar-se a sua atração por Irene para assombrar ainda mais a mente de Eutanázio. Fisicamente debilitado pela doença, ele fica ainda mais enfraquecido pelo sentimento de culpa que carrega por ter feito uma maldade à pobre Felícia: “Ele não tinha morto um homem para roubar mas estava como aprendiz, correndo, perseguido pelos fantasmas, sem saber onde cair morto. Tinha furtado Felícia.” (JURANDIR, 1941, p. 248).

A prostituta fica em uma situação de maior desamparo após Dionísio queimar a barraca em que ela morava. No incêndio, ela perdera o pouco que tinha e ficara sem um lugar para morar. Ao saber disso, Eutanázio intensifica seu sentimento de culpa, debilitando-se ainda mais.

À noite começou a chover. A vida da varanda entrava pela saleta lhe trazendo notícias:

— Dionísio tinha queimado a barraca de Felícia. Depois ouvia o choro de Felícia se queixando para D. Amélia. Chorando. O fogo queimara os arranha-céus e o crucifixo. Felícia fugindo do fogo pelo campo. Caíra pelo campo encharcado e foi quando começou a chover. Chegara, a ponto de botar o coração pela boca, no chalé, como podia chegar em qualquer casa.

Deu-lhe um desejo de morrer assim vendo Felícia enlameada, sob o pavor do fogo, a cara lustrosa de lágrimas, perto dele... A chuva apodrecia os campos e os homens. (JURANDIR, 1941, p. 364-365)

Felícia é simultaneamente desamparada e oprimida, primeiro por sua família que a abandonou e depois pela sociedade que a despreza. Os mesmos homens que lhe ignoravam durante o dia, procuravam-na em sua barraca à noite para satisfazer seus desejos, pagando por isso uma quantia irrisória, valor que eles achavam que ela merecia por ser tão pobre e miserável.

Ao se vender, Felícia torna-se um mero objeto nas mãos dos homens. Eles não a tratam como um ser humano, mas como uma mercadoria. Até mesmo Eutanázio a vê assim, por isso o impulso de lhe roubar o dinheiro. A degradação dela é o resultado de ser um mero objeto nas mãos dos homens.

O desfecho da personagem encontra-se no romance **Três Casas e um Rio**. Por meio de memórias de Alfredo, sabemos que ela faleceu, provavelmente da mesma doença que matou Eutanázio, uma vez que sem os trinta mil-réis e sem ter onde morar, não teve como fazer um tratamento. Sem ter o apoio de ninguém – apenas D. Amélia se compadeceu dela e lhe confortou no dia do incêndio – a pobre prostituta sucumbe à morte.

Entre os recentes terrores e visões, surgia-lhe Felícia; no caixão negro, com quatro pessoas e um cachorro, atravessava o campo no sol da tarde. (...). Alfredo ouvira Rodolfo contar o que sucedera a Felícia. A desenganada, vela na mão, falou em levar o seu crucifixo, a estampa dos arranha-céus que tinha na parede. Coitada, era delírio, pois os arranha-céus e o crucifixo desapareceram quando a barraquinha dela foi incendiada por Dionízio. (JURANDIR, 1958, p. 69).

À beira da morte, Felícia não pensa na sua família que a expulsou e abandonou, tampouco nos homens que a oprimiram, não permitindo que tivesse direito de escolha, mas tem devaneios com o seu crucifixo e a estampa de Nova York, únicos bens que ela possuiu em toda a sua vida e que a levavam a pensar em uma realidade diferente e melhor do que aquela viveu durante toda a sua miserável vida.

Abandonada por todos ao seu redor, sujeita às mais terríveis humilhações pelos que a objetificaram, a prostituta Felícia é um retrato da miséria e degradação humanas, bem como do sofrimento e humilhação que uma mulher pode vir a sofrer em uma sociedade patriarcal. Morreu doente, confiando na promessa do barqueiro, à espera dos trinta mil-réis que nunca chegaram até suas mãos.

4.3.2. Irene: a obsessão de Eutanázio

Logo no início do segundo capítulo de **Chove nos Campos de Cachoeira**, intitulado “Irene, Angústia e Solidão”, a personagem Irene nos é apresentada, juntamente com a revelação da doença de Eutanázio. Antes de o narrador detalhar como o irmão de Alfredo adquiriu essa enfermidade, mostra-nos que ele tinha uma “necessidade de Irene”, que lhe fazia tão mal quanto o seu problema de saúde.

Irene era uma moça da Vila, neta de seu Cristovão que morava com ele na mesma casa pobre, juntamente com toda a família – avó, mãe, irmãs, primos, tias. A

grande quantidade de pessoas vivendo no mesmo local, a falta de recursos, os relacionamentos amorosos das moças solteiras, ávidas por um casamento, eram motivos para a família viver em constantes discussões e brigas:

Aquelas vozes o atormentam cada vez mais. Sempre em casa do seu Cristóvão tem barulho. Já está acostumado aquilo. Toda Cachoeira sabe que em casa de seu Cristóvão as discussões em família não acabam, os casos sobre a vida alheia não têm fim, os escândalos entram pela porta como pessoas de intimidade. (JURANDIR, 1941, p. 51).

É esse ambiente que Eutanázio visita todos os dias. Sua única motivação para isso é estar perto de Irene, mesmo que ela não lhe dirija a palavra e deixe evidente que se incomoda com a presença dele. Vejamos um trecho que nos mostra uma descrição da casa de seu Cristóvão, sob a ótica de Eutanázio

Então Eutanázio olha o seu mundo, a sua humanidade. Numa cadeira, Henriqueta, a irmã de Irene, torcendo os cabelos, tem a cara de indiferença, de vago aborrecimento. (...). D. Tomázia, mãe das duas, fala e cospe incessantemente. Tira o cachimbo, coça os braços, no seu ar de consternação. (...). Irene de vez em quando dava um aparte com a sua voz áspera. Sentada num banco, a saia muito levantada deixava ver a grossura dos joelhos, uma zona clara da coxa. Tinha talvez comido uma manga, pois estava com a boca lambuzada. Quando Eutanázio entrou ela fez um gesto de asco, de caçoagem. Eutanázio não entendeu bem. Irene naturalmente fingiu ter asco. No fundo, reflete ele, não é uma criatura para possuir grandes sentimentos de repugnância, ódio, amor a ninguém. Seus pés estão poeirentos dentro das chinelas novas. Sua cara lambuzada de manga, o vestido roto em cima dos peitos que apontam sob a camisa. Sua irmã gêmea Rosália fala sem parar. E encostada na porta que dá para o primeiro quarto, olheiruda, com o queixo espichado, os cabelos em torre, os olhos ferozes, a boca cheia de masca de tabaco, Raquel pragueja e resmunga. Solteirona, ossuda e desiludida do mundo, Raquel acusava. Era filha em primeiras núpcias do velho Cristóvão. E com o filho chorando no braço, de vez em quando atacado por uma crise de coqueluche, Mariana, também filha em primeiras núpcias, casada com um canoeiro, clorótica e suja, mostra os olhos bovinos, a sua amarelidão crônica, as suas olheiras que lembram o luto das longas vigílias ao pé da lamparina, costurando. Debruçada na janela que abre para a latada do maracujazeiro, Cristino fuma, de manga de camisa, chapéu de palha na cabeça. E atirada na velha secretária do pai, com as suas sobancelhas gentis, a boca contraída faceirosamente como para chupar, Bitá chora como uma fonte. (...). Eutanázio ergue-se de leve, timidamente, toca o braço de D. Dejanira. (JURANDIR, 1941, p. 58-59).

Esse excerto, além de nos apresentar os moradores da casa de seu Cristovão, mostra-nos o cotidiano deles e a situação de pobreza e decadência em que viviam. Podemos perceber também a alienação das moças mais jovens, como Irene e suas irmãs, as quais pareciam não compreender o que acontecia ao seu redor. Além disso, elas estão sujas – ou lambuzadas de manga, ou por mascar tabaco – o que reforça ainda mais a imagem de pobreza. Destacamos dentre as solteiras, a figura de Raquel, descrita como a mais feia de todas, contrastando com a beleza de Bitá e Irene, por exemplo. Primeiramente, o narrador a chama de “solteirona”, o que nos leva a entender que ela já havia passado da idade de se casar imposta pela sociedade. Em seguida, ela é descrita como “olheiruda” e “ossuda”, além de outros adjetivos que constroem uma imagem repelente, ou seja, por sua aparência, Raquel afasta as pessoas de si.

Na tentativa de estar próximo de Irene, Eutanázio usa a família dela como pretexto para essa aproximação. Ele ajuda financeiramente seu Cristovão (como vimos, ele roubou o dinheiro de Felícia para ajudar os familiares de sua amada), e os outros moradores da casa, mesmo não tendo condições financeiras para isso:

ele necessita ir à casa de seu Cristóvão. Sem ir lá não podia dormir. Um vício, diz o seu pai. Seja o diabo, Irene morava lá e a melhor maneira de se livrar da lembrança de Irene é estar na casa dela, debaixo daquele riso fustigante. Hoje Raquel lhe pedira uns charutos. Onde arranjar dinheiro para os charutos de Raquel? O dinheiro que tinha foi para a D. Tomázia que se queixava: Irene precisava de uma chinela. (JURANDIR, 1941, p. 33-34)

A família de seu Cristovão aceita a ajuda financeira de Eutanázio, pois é uma casa que vive em um desamparo social; o que os moradores ganham não é suficiente para o sustento da família e alguns deles, então, aproveitam-se do sentimento que ele nutre por Irene para explorá-lo.

A jovem, no entanto, não corresponde a esses sentimentos. Ela se incomoda com a presença constante dele na casa, deixa bem claro o seu desprezo por ele e o ridiculariza quando ele vai embora. Quando a frequência das visitas aumenta, ela, extremamente debochada, passa a zombar na frente dele, juntamente com suas irmãs:

— Da farrá, de ferré, di firri... — Era a linguagem usual de Irene, muito usada nesse tempo pelas moças de Cachoeira, para maltratar

Eutanázio em presença. As irmãs entendiam bem e era um longo e inesquecível divertimento para Irene conversando assim em da-farrá, apelidando, ridicularizando Eutanázio. Ele não pudera nunca entender a linguagem. Mas sabia que Irene o maltratava, ridicularizava-o naquela linguagem do diabo, como dizia velho Antônio na casa de Duduca. E as moças riam. Riam. (JURANDIR, 1941, p. 333).

O filho do Major tinha consciência de que não era correspondido por Irene. Mas, como um vício, ele necessita vê-la e estar perto dela, por isso as idas constantes à casa dela, mesmo quando a sua doença está em um estágio avançado e a caminhada debilita-o mais ainda. Além disso, a própria forma como adquiriu a doença – tendo relações com a prostituta Felícia – foi uma forma de se autoflagelar pelo que sente por Irene e por seu deslocamento no mundo.

Muito mais que uma paixão, Eutanázio estava obcecado pela neta de seu Cristovão. Um sentimento do qual ele não conseguia se desvencilhar, apesar de saber que nunca seria concretizado, o que o leva a cometer atos insanos, tais como deliberadamente contrair uma doença sexualmente transmissível e roubar trinta mil-réis de uma miserável.

São poucas as situações em que os dois travam um diálogo, mesmo quando ele leva algum presente para ela. Na maior parte das vezes, Eutanázio tem que enfrentar o riso debochado da moça na direção dele. Esse riso é como uma assombração que o atormenta constantemente:

Vai para a casa de seu Cristovão puxado pelo riso de Irene. Aquele riso é um tentáculo. Como uma corrente que o enrolasse pelo pescoço e fosse arrastando ele para o suplício daquela varanda de seu Cristovão olhando as moças discutirem jogo, modas, vida alheia, disputarem restos de pão, brigarem por duzentos réis desaparecidos de cima do oratório. (JURANDIR, 1941, p. 38).

Como já mencionamos, a casa de seu Cristovão reúne pessoas pobres e desamparadas que pouco possuem para sobreviver. A única maneira que as mais jovens poderiam conseguir algum amparo seria por meio do casamento. Enquanto Irene parece não se importar com isso, Bitá, tia dela, por sua vez, coleciona inúmeros noivados fracassados e o temor de ter uma péssima reputação por causa disso:

— Pois seu Eutanázio, como você sabe, sete noivados gorados com esse! Essa moça está mais que difamada, mais que rasa em Cachoeira! Eu se fosse a Bita ia embora, me dava logo prum vaqueiro... (JURANDIR, 1941, p. 66).

Todos os noivos beijavam-na, corrompiam-na, mas virgem, pensava, virgem era! Seria demais, meu Deus, sonhar com uma casinha sua, ter um marido? E ser, agora, a eterna ex-noiva, como soube que D. Duduca havia dito. Ter agora um apelido pelo mercado, pela casa de Duduca! A eterna noiva, diz Raquel maldosamente, malvadamente. Já estava ridicularizada em sua própria casa. E a cada noivo dera o seu ardor, os beijos, a sua melancolia de moça apaixonada por uma valsa, por um recitativo, um solo de violão, uma serenata, alta noite, embaixo da janela, por uma mesa de doces no dia de casamento, com o bolo de noiva para partir. (JURANDIR, 1941, p. 220.)

A noiva Bita reflete o drama da maioria das mulheres pobres da região do Marajó, tais como: Lucíola, Dadá, as irmãs e as outras tias de Irene, as quais se apegavam à ideia de conseguir um bom casamento e temiam ser abandonadas permanecer para sempre na condição de solteira.

Na sociedade em que viviam, um casamento para uma jovem pobre era extremamente vantajoso, daí o interesse desesperado de Bita por um noivo. Ela temia ter o mesmo destino de Felícia e tentava a todo o custo se inserir no sistema social por meio de um matrimônio. Com o término do sétimo noivado, a filha de seu Cristovão constrange-se com os comentários sobre a sua honra.

Diferentemente, em nenhum momento há a menção de que Irene está ansiosamente esperando por um casamento. Para tristeza e desespero de Eutanázio, ela se envolve amorosamente com Resendinho, filho de um fazendeiro da região, de quem engravida. O rapaz não assume o filho, muito pelo contrário, vai embora do Marajó, com o pretexto de estudar medicina

— Sabe? — dizia com uma voz de confiança — que Resendinho embarcou para Bahia para estudar medicina? Sabe? Sabe? E Irene com a sua gravidez adiantada... QUATRO MESES. Que Raquel fosse falar de Mariana, de Irene, de Resendinho, de D. Dejanira, lá para a sua casa, para os velhos da Duduca. (...) E Raquel repetindo que Irene nem parecia que tinha sentimento. (Quando ela dizia isso o íntimo falava: não lhe dizia, seu Eutanázio, que Irene não era mulher, era uma moleca?) A gravidez, continuava Raquel, nem lhe tinha dado vômitos, enjoos, uma gravidez tão calma! (JURANDIR, 1941, p. 343).

Mesmo com uma gravidez indesejada e o abandono por parte do pai da criança, Irene, numa tentativa de transgressão, parece não se importar com a sua sorte, nem percebe o grande problema que isso lhe acarretará. Raquel, tia da moça, uma das mulheres desamparadas e despeitadas que vivem na casa de seu Cristovão, reclama para Eutanázio sobre o comportamento da jovem:

Irene parece que se envaidece de estar grávida. Tem orgulho de ficar desonrada, seu Eutanázio. Ela lhe fez tanta coisa que o Sr. por isso se tornou num santo, seu Eutanázio. Brigamos com ela para ela não aparecer assim a todo mundo com a barriga, mas qual! Que nada. Nem se vexa. Aparece, faz por pirraça! Não se aperta, mostra mesmo a barriga crescendo. (JURANDIR, 1941, p. 361)

Chamamos de tentativa de transgressão, pois apesar de ela não esconder de ninguém que se tornará uma mãe solteira, prática comum entre as moças que estavam na mesma situação, e até mesmo se orgulhar de mostrar o crescimento da barriga para toda a vila, sabemos que uma moça pobre e grávida sem estar casada dificilmente teria um futuro tranquilo, por mais altiva que fosse. Correria o risco de sucumbir à prostituição, como muitas outras, ou ao amasiamento.

Nos momentos finais de sua vida, enquanto ardia em febre, agonizando na rede na saleta, Eutanázio recebia a visita dos familiares de seu Cristovão, já que ele não podia mais se deslocar até à casa deles. A pedido de D. Amélia, Irene vai visitá-lo, pois parecia que ele precisava vê-la pela última vez antes de falecer. Para um Eutanázio na iminência de morrer, a visão de Irene encanta e entristece simultaneamente: fica encantado diante da maternidade dela, de uma nova vida que ela está gerando; entristece-o, pois, essa mesma maternidade trouxe mudanças na debochada Irene por quem ele era obcecado e também porque não tem mais forças para dizer-lhe nada:

Irene estava mansa, sorria para ele com um sorriso de ser fecundado, de criatura que renova em si mesma a vida. Irene restituíra-se a si mesma. O sorriso dela era manso e nascia de seu coração como luz de amanhecer. (...)

Irene estava bela com a sua gravidez de terra inundada, O silêncio dela era uma voz que percorria tudo com doçura e desespero. Seus olhos cobriam-no de maternidade, de vida em germinação, de beleza. Ele queria beijar, se ajoelhar diante daquele ventre poderoso e amado da Criação. (...) Viu que levava de Irene o riso mau, aqueles modos, o olhar, tudo que constituía a “outra” Irene, a sua Irene, a inimiga. Não, não era a mesma. (...). Seria capaz de amar essa

desconhecida? De cair pelos caminhos, de furtar trinta mil-réis de Felícia, de morrer afinal, por uma Irene assim sem o riso, o olhar, a maldade da outra? (JURANDIR, 1941, p. 385-386).

É interessante mencionar que vendo Eutanázio à beira da morte, Irene substitui o riso debochado por um sorriso manso, seja por um efeito da maternidade, seja por compaixão ao moribundo, ou ainda, essa imagem poderia ser apenas um devaneio do filho do Major. Apesar de **Chove nos Campos de Cachoeira** não deixar claro, pelas informações dos romances seguintes, é provável que Eutanázio morreu momentos depois da visita de sua amada, mostrando-nos que tanto em vida, como em morte, ela fora a motivação de sua existência.

No romance **Três Casas e um Rio**, vemos que depois do nascimento do filho, a jovem vai embora da Vila, em um barco, acompanhada somente pela criança:

O certo é que, um dia, Irene saiu da casa de seu finado avô, com o filho no braço, meteu-se num barco e nunca mais. (...). Ninguém da família viera deixá-la. Estava só, com um baú de folha bem machucada, um resto de flores pintadas no meio da tampa. Tudo isso viu ele e outras pessoas no barco quando Irene partia. De pé, à boca do toldo, tinha ao colo o filho adormecido. (JURANDIR, 1958, p. 12).

Destacamos a frase “ninguém da família viera deixá-la” para inferir que ela estava em uma condição de desamparo maior ainda. Apesar de viver na pobreza na casa do avô, ainda tinha a presença e o apoio dos familiares. Agora, sem nenhum de seus parentes e sem a ajuda de Eutanázio que já havia falecido, ela parte rumo ao desconhecido, ao encontro de um futuro incerto, duvidoso e nem um pouco promissor para ela e seu filho.

Assim, se ela inicia o romance em uma condição de desamparo social, apesar da tentativa de transgressão, ao exibir orgulhosa sua gravidez sem marido, Irene não transita pelas categorias e continua desamparada. Em nenhum lugar que fosse, uma mulher solteira com um filho não teria uma boa reputação e pouquíssimas chances de ter uma vida confortável, ou de se inserir no mercado de trabalho.

No romance **Ponte do Galo**, Alfredo a vê em Belém, acompanhada do filho e de um senhor mais velho:

Viu-a em Belém, Ver-o-Peso, o filho pela mão, rosto alto como uma vela içada, agora entre os cofos de caranguejo, com a morte de Eutanázio nos ombros.

Quis emparelhar com ela foi o instante em que um senhor de guarda-chuva e boa idade apanha a mulher pelo punho e a levou para o barco — Abaeté? Salgado? Mexiana? — subiu a vela, cargas no convés, o barco saindo na maré cheia, só pede ver o braço no mastro, a mão breve, o sol sangrava as velas. (JURANDIR, 1971, p. 3-4)

Provavelmente a moça não sucumbiu à prostituição, mas sucumbiu ao sistema patriarcal, ao se unir a um homem mais velho para poder sobreviver. É interessante observar no excerto acima que esse homem “apanha a mulher pelo punho”, numa imagem que nos sugere que ela estava sendo conduzida por ele ao barco, mostrando-nos que ela lhe era submissa. A moça ativa e rebelde deu lugar a uma mulher resignada para garantir a sua subsistência e a do seu filho.

Tanto Felícia, como Irene não são personagens centrais na obra, mas seria impossível perpassar a trajetória de Eutanázio sem mencionar essas duas mulheres, pois a história dos três está imbricada e elas ganham importância diante do protagonismo do filho do Major. Além disso, Irene e Felícia são, no **Ciclo do Extremo Norte**, um retrato das diferentes faces da pobreza, miséria e desamparo.

4.4. Bi: amor livre, transgressão e opressão

O romance **Ribanceira** é o último do **Ciclo do Extremo Norte**. Nessa obra, Alfredo, já adulto é nomeado secretário-tesoureiro da Intendência Municipal de uma cidade do interior do estado do Pará, a qual é chamada apenas de Ribanceira²¹, onde fica por pouco tempo, antes de pedir demissão.

²¹ Na visão de Edilson Pantoja da Silva (2015), essa cidade retratada no romance é Gurupá, município do interior do Pará, em que o próprio escritor Dalcídio Jurandir trabalhou como secretário da Intendência no final dos anos 1920. Para ele, o romance é resultado dessa primeira experiência de Dalcídio aliado à participação na visita antropológica de Charles Wagley à cidade: “É que Ribanceira, além da experiência de Dalcídio Jurandir como secretário tesoureiro de Gurupá, entre outubro de 1929 e novembro de 1930 (Nunes et al. 2006: 29), também se baseia em outra estadia do autor naquela cidade. Desta feita em 1945, quando fez parte da expedição liderada pelo antropólogo americano Charles Wagley. Este, que desempenhara várias funções no então Serviço Especial de Saúde Pública (SESP), entre elas a de diretor da Divisão de Educação Sanitária, teve em Jurandir um dos principais informantes para a pesquisa que deu origem a *Uma comunidade amazônica: estudo do homem nos trópicos* (Wagley [1953]1988)-, livro sobre a comunidade de Itá, nome com que, devido alegações de cunho ético, em conta das informações, Wagley designa o município de Gurupá.” (SILVA, 2015, p. 438).

Depois de ter abandonado o Ginásio e voltado de uma estadia fracassada no Rio de Janeiro, o rapaz parte para uma nova experiência na sua vida, entrando no mundo do trabalho assalariado. Apesar de não ser mais uma criança, o sentimento de culpa e a sensação de deslocamento o acompanham até esse momento, como atesta Marlí Furtado:

Embora inicie o enredo como alguém bem colocado na estrutura social, o rapaz Alfredo não se engrena naquele que seria o universo da ordem (ele fora nomeado para o cargo, graças à intervenção de um amigo em Belém), inquieto pelo peso de um complexo de culpa muito grande, uma consciência aguda da ruína de sua sociedade, e um processo de busca intenso. Busca de quê? De si mesmo? De valores? De identidade ideológica?... (FURTADO, 2010, p. 127).

Ao sentimento de culpa da infância – que o impulsiona a se mudar para Belém – e da adolescência – que faz, entre outras coisas, que se sinta ocupando o lugar de Luciana –, alia-se o fato de ter desapontado a mãe, por não ter terminado os estudos, e ter seguido os passos do pai, conseguindo exatamente o mesmo emprego que ele possuía.

Nos primeiros dias na cidade, o novo secretário observa a dinâmica social, visitando alguns locais, como os cemitérios em reforma e recebendo convites para jantar. Todos aqueles com quem ele se encontra afirmam que aquela é uma cidade que vive no passado, que está em ruínas e com tudo destruído. Ironicamente, a única obra da intendência é nos cemitérios, destino final que espera todos os moradores.

Um dos exemplos da ruína da cidade é o Coche, encomendado de fora para ser usado em cerimônias fúnebres. Apesar da comemoração com a sua chegada, o coche nunca exerceu a atividade para a qual foi adquirido, mas, parado, servia para encontros amorosos secretos:

O Coche, informa o Juiz, não conduziu defunto algum. Louva-lhe a primeira classe, o custo, de onde veio, quando o navio que o trouxe desembarca no Trapiche, entra na cidade puxado pelo Intendente, subiu um foguete, tocou o sino, o Promotor falou. Chegou-se a comprar cavalos para a carruagem e os cavalos, mal desembarcavam, morriam de uma peste até hoje sem explicação. O Coche não rodou. Onde foi depositado, desabou o telheiro. Aos poucos trazido pelos rapazes até parar de vez na toca desta capoeira, agora sim de serventia pública.

— Serve aos casais. Casais de meia hora. É o lupanar fúnebre. A cama das raparigas. (JURANDIR, 1978, p. 74-75).

Alfredo não emite a sua opinião sobre nenhum assunto. Limita-se a ouvir os comentários, as histórias e as estórias permeadas do imaginário social da Amazônia, em alguns casos beirando a credices e superstições, sobre as pessoas e a região. Ele é um observador da realidade local²², tentando se encaixar naquela sociedade em ruínas.

Uma das histórias que escuta é sobre D. Bibiana, ou Bi, como é chamada por todos. Ela é filha do Coronel Cácio, o ex-intendente da cidade, ou seja, uma moça que ocupa uma posição social elevada, pertencente a uma família respeitada na cidade. Em uma noite, todos descobrem o seu caso amoroso com o Fiscal Federal, um senhor muito mais velho que ela. Eles se encontravam no quarto dela, no qual ele entrava e saía por debaixo do soalho.

Quando são flagrados, a jovem não teme as ameaças do pai armado, nem tampouco a desonra e a má fama que essa descoberta traria para si diante de toda a sua família e da comunidade. Ela insiste com seu amante que ele não deve fugir, mas enfrentar junto com ela essa situação:

Não saia por debaixo do soalho, lhe peço, pedia a Bi. Mas não foi por onde entrei? Sim, como meu namorado. Tem que sair agora como uma autoridade federal que é, Fiscal Federal, que é que não vai dizer o comércio? Pela porta, que atirar, não atiram, se atirarem, morremos juntos. Enfrente meu pai, enfrente meus irmãos, mas saia pela porta. Vista o camisa — meu Deus está que só suor e gelado — se vista e vamos de braço. Pelo soalho, não. Beijava o velho. Pelo soalho, não. Agarrada ao velho. Pelo soalho, não. (...). Aqui por fora arromba-não arromba. Minha filha, pela porta, não, que não trouxe a máuser, falou o velho. Sua obrigação é sair pela porta que senão é feio, instava a moça. (JURANDIR, 1978, p. 37).

Bi não se importa com a posição de sua família, sobretudo com o seu pai que na época ainda era o intendente, ela quer apenas viver o seu amor sem se preocupar com as consequências, defendendo assim a ideia do amor livre. Na

²² Para Willi Bolle (2014), o romance Ribanceira se constrói como um estudo antropológico da região e Alfredo funciona como um antropólogo observando seu objeto de pesquisa: “Pela sua composição, o romance assemelha-se a um roteiro de pesquisa, com uma mistura de elementos antropológicos e poéticos. O “enredo” dessa narrativa etnopoética pode ser resumido em uma frase como a estadia do protagonista Alfredo, de 20 anos, “na ribanceira”, na função de Secretário da Intendência. Nesse papel, Alfredo é uma figura de sondagem e um observador participante da cultura ribeirinha.” (BOLLE, 2014, p. 94).

realidade, a posição social da jovem e o fato de seu irmão, prefeito de polícia, ter uma dívida com o Fiscal (JURANDIR, 1978, p. 36-37) ajuda o casal de amantes a sair ileso da situação: o velho namorado de Bi não é agredido fisicamente e a jovem continua com a sua rotina diária, apesar de estar “falada”, pois não tem o perigo de cair na prostituição, como muitas moças pobres quando eram consideradas desonradas.

Depois de um tempo, ela e Alfredo se conhecem em um jantar numa sala cercada de espelhos, tornando inevitável a troca de olhares entre eles. Ela, movida pela curiosidade sobre a vida de um novo morador da cidade; ele, interessado em conhecer a personagem das histórias que ouviu. Além disso, a moça chama a atenção por estar usando um vestido de baile:

Pelo espelho Alfredo descobre a moça, a Bi, num vestido de baile, os olhos nele. (...). É a Bi, senta ao lado de Alfredo, os braços nus, num suarê lilás com um cacho de jasmims no colo, peito, olhe o tamanho. Olha para Alfredo pelo espelho. (JURANDIR, 1978, p. 82).

O jantar é interrompido pelo convite de D. Benigna para um baile na sua casa. Todos se dispõem a participar da festa, mesmo relutantes, Alfredo e Bi também vão. Ao chegar lá, a ausência do Maestro, que iria tocar flauta na festa, causa embaraço na anfitriã. Por um problema na perna, ele iria ser carregado para o baile, mas estava demorando a chegar.

Os convidados decidem sair pelas ruas e mata à procura do maestro para dar continuidade ao baile. Alfredo e Bi afastam-se dos outros durante as buscas e têm, assim, a oportunidade de conversar a sós. O rapaz insinua que sabe acerca das histórias que contam sobre sua acompanhante e ela parece não se importar com isso:

- Nunca ele lhe fez uma serena?
- Eras! Serenata?
- Se não tocou na frente de sua janela, por conta e risco ou a pedido alheio, sendo você quem é?
- Que me lembre... Sendo eu quem sou por quê? Destrance.
- Impossível que, um luar, não tenham tido a tentação, ele ou quem pedisse a ele, noite de junho ou de agosto, verão, vamos acordar a D. Bibiana?
- Janela do meu pai nunca abriu pra serenata, meu senhor. Nem o Maestro se atrevia.
- Então desculpe.

— Não precisa desculpar-se, sei, já sei a que quer chegar se já não fizeram minha cama pro senhor. O senhor quer tirar de mim todas as informações, não? Sou ou não sou a mal-afamada? (JURANDIR, 1978, p. 118).

Bi não se importa com a opinião dos outros sobre a sua vida, não tem medo da má fama e da desonra que acometem moças com o comportamento semelhante ao dela. Ela ironiza a fama que possui, fazendo pouco caso até mesmo de sua história ser comentada na capital: “Pensa que não sei que meu nome já anda pelos cafés em Belém? Meu nome virou saburá na língua alheia. Por mim. Por mim...” (JURANDIR, 1978, p. 132-133). Com essas atitudes, Bi torna-se transgressora, pois escolhe fazer sua própria vontade em relação a sua vida, algo pouco comum para as outras moças na época.

Podemos observar o contraste entre a atitude transgressora de Bi – que não se sujeita a nenhuma ordem – e a posição submissa de outras mulheres por meio de dois exemplos de personagens femininas que são oprimidas por figuras masculinas de autoridade: D. Almerinda e as cunhadas de Seu Guerreiro.

D. Almerinda, no primeiro exemplo, é a esposa do Capitão, os quais acolhem Alfredo durante a sua permanência na cidade, oferecendo-lhe um quarto da casa para morar. Enquanto o capitão é extremamente agradável com o rapaz e se esforça para que ele fique à vontade com eles, D. Almerinda nem ao menos dirige o olhar para ele, não o cumprimenta e mesmo sentando à sua frente na hora do jantar, ignora a presença dele. O secretário fica intrigado com o comportamento dela, mas releva. Finalmente um dia, Nhá Barbra conta a ele o motivo dessa conduta:

— Olhe, Secretário, ele, de dente ferrado, risca o peito dela com ponta de canivete, naquela maltratação. Este cupu? É aquele mesmo de ontem que o senhor ganhou do velho Seruaia e logo deu ao Capitão perguntando se a senhora dele gostava de vinho de cupu. Pois só era “de enterro, te deixo enterrada nesta ribanceira, rameira”. Lá no quarto trancados, o Capitão de canivete no peito da D. Almerinda. Ordem de atirar o cupu no rio. Coitada, ela o que fez? Fez que atirou o cupu no rio, pegou me mandou que eu devolvesse o cupu ao senhor me encarregando de lhe dar conhecimento do que sucede. (...). Aqueles ovos que o senhor deu? O senhor nem faz idéia. Rameira, que ofensa é? (JURANDIR, 1978, p. 229).

Alfredo não tinha se dado conta, mas D. Almerinda era oprimida pelos ciúmes excessivos do marido. A mulher evitava falar com Alfredo, não por vontade

própria, mas por uma imposição do Capitão que a ameaçava com um canivete caso lhe desobedecesse. Com medo de ser agredida pelo esposo, ela é submissa às ordens dele, mesmo que para isso tenha que agir de forma estranha com o hóspede da sua casa.

As cunhadas de Seu Guerreiro, por sua vez, viviam sujeitas a qualquer ordem do cunhado, por mais banal que fosse. Em uma noite, Alfredo vai jantar na casa deles e o anfitrião passa a criticar a postura de algumas pessoas da cidade. O fato curioso do jantar é que todas as vezes que ele começava a falar, ordenava que as cunhadas se retirassem para que pudesse fazer algum comentário maldoso. Por mais de três vezes a cena se repete, de tal forma que as moças já se levantavam por conta própria quando a conversa caminhava para falar mal de alguém:

— Pena que a irmã do Sede de Justiça...

As duas cunhadas a um só tempo se puseram de pé.

— Sentem. Quem mandou? Sentem. — ordena o seu Guerreiro surpreendido, testa franzida, logo sorri, bebe o vinho, olhando para as duas cunhadas. Aí Alfredo também olha, sem cautela: As duas só falta meterem a cabeça dentro do prato. A primeira faz um rosto de órfão, boca infeliz, e sua atenção à conversa se mede pelos dedos sem sossego. A outra deixa escorrer dos olhos um alheamento por tudo, encolhe-se numa submissão bem aceita, o beijo obediente. (JURANDIR, 1978, p. 205).

O excerto acima nos ajuda a perceber como as moças eram excessivamente obedientes aos comandos do cunhado. Um tempo mais tarde, Alfredo descobre que as cunhadas possuíam uma herança da qual seu Guerreiro era o tutor, e por isso ele cerceava o máximo que podia a liberdade das moças, temeroso de perder essa função.

A cena do entra e sai delas da sala de jantar, que beira ao cômico, é interessante para ilustrar a falta de autonomia que as moças tinham na família. Mesmo sendo herdeiras de bens, por serem mulheres, submetem-se à autoridade e ao despotismo do cunhado, o homem da casa e chefe da família.

Esses dois exemplos nos ajudam a perceber o quanto que Bibiana agia de forma diferente das demais mulheres a sua volta. Enquanto as outras eram oprimidas por maridos, pais e outros parentes de linhagem masculina, que impunham limites a elas, proibindo-lhes de se comportar em conformidade com as suas escolhas, Bi transgredia a ordem que lhe era imposta.

Envolvidos um com o outro desde esse primeiro contato, Alfredo e Bi combinam, por insistência dele, de se encontrarem sozinhos em uma outra oportunidade. Alfredo espera por ela em seu quarto durante muitos dias, enquanto exerce a sua função de secretário, aprendendo a lidar com diversas situações, como a partilha no mercado municipal da carne de um boi morto (nada sobrou para a população faminta, o que entristece o rapaz), a prisão do bêbado da cidade, entre outras.

A ausência e o silêncio de Bi fazem com que Alfredo sintasse ainda mais sozinho e deslocado naquela cidade, com os pensamentos voltados para ela e para o passado que deixou para trás em Belém e em Cachoeira. Depois de um tempo, ela aparece na porta do quarto dele, toda vestida de preto. Nesse momento, Alfredo não leva a sério o comportamento estranho dela, pensa que ela está se divertindo às custas dele: ela recusa abraços e beijos, diz o tempo todo que está cheirando mal, que tomou banho no rio duas vezes e que por isso está com nojo de si mesma e vai embora. No dia seguinte, Alfredo se questiona porque Bi se esquivou dele na noite anterior:

Alfredo vai rir sozinho na Secretaria, atrás da papelada, batendo os ombros e baratas. E Bi, que se foi? Dela resta, lá na alcova, a loção, o asco, a sombra do vestido de rendas. Que aconteceu a ela, esta noite, senão seu cálculo, a náusea para se dar mais preço ou para justificar a fuga? (JURANDIR, 1978, p. 218).

Algum tempo depois, Alfredo tem a notícia de que Bi se mudou para Belém, deixando tanto ele, como sua família sem nenhuma explicação. Depois de sua mudança, em diversos momentos, vemos o Coronel Cácio, com o olhar distante, pensando na filha na capital:

O rio escouceia o barranco. Debaixo das águas o pajé anda estirões. Aí no parapeito, o velho Coronel, de binóculos no escuro, busca os seus navios ou rastro da filha pelas calçadas de Belém. (JURANDIR, 1978, p. 250)

Lá está, fraque e colete, binóculo em punho, o Coronel Cácio, avistando no Xingu ou na Suíça os lagos perdidos, a filha em Belém. (JURANDIR, 1978, p. 258)

O comentário geral das pessoas da ribanceira era que a moça “bateu o pé que ia embora e foi” (JURANDIR, 1978, p. 235), mostrando-nos que partiu dela a

decisão de ir morar em Belém, mesmo contra a vontade do restante de sua família. Mais uma vez, Bi escolhe o seu destino.

Por meio de seu Guerreiro, Alfredo descobre o que de fato aconteceu na noite do encontro dele com Bibiana, motivo pelo qual ela estava tão estranha, não ficou por muito tempo no quarto com ele e foi embora para Belém sem ao menos se despedir dele: por duas vezes, ela foi agredida sexualmente naquela noite. Vejamos a forma como o personagem relata esse acontecimento para Alfredo:

— Ia ela a caminho do quarto do senhor... Mas se o Capitão nessa hora acorda, Secretário? Vem o praça se atravessa: ou me dá ou toco a corneta. Foi no Coche. Ela do Coche para o rio e foi mudou roupa. Ao passar de novo pelo Coche zás o ex-Secretário armado de uma faca. Lá vai ela do Coche para o rio. Bem, não me meto. Vai jantar com o padre, hoje? Vá, que o peixe é meu, a manteiga é minha, o arroz, a batata, o vinho, o palito.

(...)

— De D. Bi, em Belém, por ora nada transpira. Está enchendo a botija. O anão é que chora na beira da praia. Por certo, a D. Bi, com aquela serventia toda dela... Naquela noite puff! na armadilha dos dois tratantes no Coche, ex-Secretário já desesperado de faca americana em punho. (JURANDIR, 1978, p. 301)

Tanto o soldado como o ex-secretário da intendência se utilizam da força física e ameaçam a moça para que entre com eles no Coche, lugar conhecido naquela comunidade para encontros secretos. Bi, uma mulher transgressora, que todos sabiam do seu comportamento livre para o amor, que não se sujeitava às normas sociais e que não se importava com opiniões sobre a sua vida, teve a sua liberdade interrompida de forma brutal e violenta por dois homens que pensaram que podiam se aproveitar da jovem por causa de seu comportamento libertário.

É interessante observar que Seu Guerreiro revela esse fato para Alfredo de uma forma corriqueira, emendando um convite para jantar logo em seguida. Ele não se importa com Bi, pois essa seria a “serventia dela”, mas conta a história para o rapaz porque “lhe dói que até agora o senhor esteja inocente” (JURANDIR, 1978, p. 301). Ou seja, a preocupação era com Alfredo, que não estava sabendo o verdadeiro motivo porque seu encontro foi frustrado e não com a agressão que a jovem havia sofrido.

Outro aspecto interessante é que depois de trocar de roupa duas vezes, após os dois ataques, Bi veste-se de preto, como uma viúva, para se encontrar com Alfredo. Era uma forma de exteriorizar a sua aflição por causa da violência sofrida.

Uma outra forma que ela encontra de expressar sua tristeza é dizendo ao secretário que está cheirando mal. A opressão que sofreu causou-lhe um trauma, que a impediu de levar adiante seu envolvimento com Alfredo.

Mesmo que o romance não use esta palavra e não se aprofunde em detalhes do que aconteceu com a filha do Coronel Cácio, podemos afirmar que Bibiana sofreu dois estupros, pois as relações sexuais não foram com o consentimento dela. Não é anacrônico usar esse termo – estupro – uma vez que as leis sobre crimes sexuais contra a mulher se fazem presentes no país desde o Código Penal de 1890²³, muitos anos antes da publicação do romance.

Bibiana, uma mulher que vivia no ambiente rural, mas tinha uma mentalidade urbana e à frente de seu tempo – ironizava os costumes sociais, os comentários sobre a sua vida e era dona de suas próprias escolhas – sofre uma dura consequência por seu comportamento, pois é vítima de uma emboscada na qual sofre violência sexual. A reação dela à agressão que sofre é ir embora da ribanceira, abandonar a cidade em ruínas, lugar onde a sua liberdade também foi arruinada e partir rumo à capital, deixando o seu passado para trás. Em outras palavras, a opressão a qual é submetida com esses dois estupros a leva novamente à transgressão, pois decide ir para Belém contra a vontade dos pais.

4.5. Personagens Femininas em *Marajó*

Segundo romance do **Ciclo do Extremo Norte**, publicado em 1947, como já dissemos, apenas em **Marajó** o personagem Alfredo não aparece, assim como os outros personagens que acompanham a trajetória do menino. Nessa obra, há o embate entre os grandes proprietários de terra, representados por Missunga – o personagem principal – e seu pai, o Coronel Coutinho, e os pobres e trabalhadores das fazendas, representados com maior força pelas mulheres Ormindá, Guíta e Alaíde, uma vez que elas têm grande contato com o protagonista, participando da história dele, se envolvendo em seus dramas e influenciando direta ou indiretamente suas ações no decorrer da narrativa, o que deixa mais latente as diferenças sociais entre eles. Ou seja, dentre as personagens femininas, essas três têm um destaque

²³ Cf. FERREIRA, Gleidiane, de Sousa. Crimes Sexuais em Fortaleza no Início do Século XX: uma questão de gênero. In: Encontro Regional (ANPUH – MG), 18, 2012, Mariana. Anais... Disponível em: http://www.encontro2012.mg.anpuh.org/resources/anais/24/1340459549_ARQUIVO_CrimessexuaisemFortalezanoiniciodoseculoXXumaquestaodegenero.pdf. Acesso: novembro, 2017.

maior, além de transitarem entre as categorias já citadas, desamparo, opressão e transgressão.

Antes, porém de nos determos nas personagens femininas principais do romance, nos debruçaremos nas demais mulheres apresentadas na narrativa, as quais também tentam sobreviver naquela sociedade patriarcal, extremamente cruel com o sexo feminino. Tais personagens também oscilam entre o desamparo, a opressão e a transgressão.

4.5.1. Entre Nhás, Siás e Donas: as mulheres de *Marajó*

Destacamos primeiramente a mãe de Missunga, D. Branca. Quando a narrativa se inicia, ela já tinha falecido, mas está sempre presente nas lembranças do protagonista. Por meio delas, sabemos que a esposa do Coronel Coutinho foi uma figura presente na infância do filho, era uma mulher aparentemente bondosa, dedicada à família e sempre disposta a ajudar os mais necessitados, trabalhadores da fazenda e seus afilhados.

Seu nome – Branca – remete-nos tanto aos seus atos de bondade para com os mais pobres da terra, como se fosse uma pessoa pura, como também à cor da pele e à forma pela qual os caboclos chamavam os ricos e grandes proprietários das fazendas. Apesar de se compadecer da situação dos marajoaras, ela não era um deles, fazia parte do círculo social dos “brancos”. Vejamos um trecho do romance em que o narrador destaca D. Branca em ação:

D. Branca recebia as velhas comadres, as afilhadas que sentavam pela escada, nos bancos, nas esteiras, contando casos, lhe pedindo roupa velha, retalhos de seda, sapatos usados, remédios. Algumas traziam almofadas para tecer renda que D. Branca comprava. Ali no alpendre ela combinava com as velhas rezadeiras a ladainha para S. Miguel Arcanjo e as novenas de maio. Os curumins lhe traziam ingênuos feixes de miriti com que ela mandava fazer gaiolas, barquinhos, presentes da terra para os amigos de Belém. Traziam frutas silvestres, plantas, um filhote de quatipuru, uma ariranha e pediam em troca latas de biscoitos vazias, caixas vazias de figos, vazios carreteis de linha, os papéis coloridos dos embrulhos de D. Branca que tantos os maravilhavam. D. Branca não escondia o seu ar de senhora de engenho, de protetora, de madrinha do povo. (JURANDIR, 1947, p. 24-25).

Com essa passagem, podemos perceber que por meio de suas boas ações, D. Branca ratificava sua posição social de dona, senhora daquelas terras da qual todos os menos afortunados dependiam do seu favor. Ironicamente, após a descrição dos atos de bondade dela, o narrador a chama de “senhora de engenho”, já que ela possuía um pequeno engenho em sua propriedade, o que agregava os mais pobres a si, demonstrando que tais atitudes faziam com que o povo lhe fosse submisso. É interessante ressaltar também que as velhas, as comadres, as afilhadas e curumins não eram recebidos dentro de casa, o que indicaria uma certa intimidade e convívio, mas no alpendre, mostrando assim, sutilmente, a diferença de nível social entre eles e D. Branca.

Apesar de tais atitudes bondosas, a mãe de Missunga somente estava numa posição hierárquica superior às outras mulheres da região porque estas viviam na mais completa miséria e necessitavam do auxílio da dona da casa para poderem sobreviver. Entre D. Branca e essas mulheres e crianças havia uma relação de favor, pois estas viviam quase como agregadas da família – uma vez que muitos deles era comadres e afilhados dela e do Coronel – dependendo constantemente de auxílio dela e em troca do qual davam-lhe pequenos presentes, simples e sem valor financeiro, mas era uma forma de agradá-la.

Mesmo sendo uma pessoa importante na sociedade marajoara, querida e amada por todos as suas comadres e afilhados, D. Branca não conseguiu escapar da opressão do marido. Ao perceber que foram furtadas algumas frasqueiras de cachaça, o Coronel Coutinho decidiu dar fim ao engenho e, assim, acabar também com as constantes visitas dos caboclos ao alpendre da casa, sem se importar com a vontade da esposa:

– Agora sim, acabei mesmo, Branca com a tua teimosia deste engenho. Estes caboclos só a muxinga. Meu pai que os conhecia e sabia como os tratava.

Ateou fogo nos canaviais, despediu os moradores, mandou queimar as barracas abandonadas.

Os trabalhadores dobraram a cabeça, ajeitaram os chapéus de carnaúba e foram se despedir de D. Branca que chorava. Veio o cerrado, os morcegos foram morar na casa do engenho. O apito da Campinina nunca mais apitou. No seu alpendre, em Paricatuba, D. Branca suspirava pelo engenho perdido. (JURANDIR, 1947, p. 25).

Mesmo contra a vontade da esposa, o Coronel Coutinho desfaz o engenho, impossibilitando que D. Branca continuasse com o auxílio aos caboclos e

desempenhasse o papel de protetora deles, que tanto lhe agradava. O marido não se importa com as lágrimas dela, mais importante para ele era não ser furtado pelos seus trabalhadores. Dessa maneira, D. Branca é oprimida pelo papel social de esposa do Coronel; ela está sob o jugo dele, deve obedecer-lhe e cumprir apenas as obrigações que ele ordena para ela²⁴.

Postura diferente da submissão de D. Branca encontramos em D. Ermelinda, mulher com quem o pai de Missunga se relaciona depois de ficar viúvo. Mesmo não tendo o casamento oficializado, ela ganha o status de “dona” e age como se fosse de fato a esposa do Coronel, sem, no entanto, agir como a protetora dos moradores do entorno da fazenda, como se dedicava a fazer a mãe de Missunga.

Desde muito jovem, demonstrava atitudes libertárias, sobretudo em relação a seus envoltimentos amorosos. Quando solteira, vivia na pobreza com a mãe doente e as irmãs, o pai, marinheiro, já havia falecido. Depois de casada, a mãe a flagrou com um amante, um oficial de polícia, o que fez com que elas se distanciassem mais ainda. Conheceu o coronel Coutinho quando ele ainda estava de luto, em uma festa da Conceição e conseguiu convencê-lo a permitir que ela vivesse em Paricatuba, apesar de ter um marido e do escândalo que esse relacionamento poderia trazer para os Coutinhos:

Que lhe deu na cabeça para ficar com “ela” no Paricatuba, tirar aquela D. Ermelinda do marido, senhor! O remédio seria dizer-lhe que já estava farto... (que cheiro a oriza o de Ermelinda, como sabia combinar o impudor de uma amante com o ar sério, tão natural de uma senhora, como fácil e deliciosamente soube plantar-se em Paricatuba.) (JURANDIR, 1947, p. 21-22).

Assim, sem temer algum tipo de vingança do marido – que desiste de ir atrás dela por receio de enfrentar um homem rico e poderoso – nem tampouco a rejeição das outras pessoas da sociedade em virtude do seu passado de pobreza, miséria e doenças na família, D. Ermelinda se tornou a nova senhora daquelas terras, sem dar a atenção aos pobres como fazia a antiga senhora:

²⁴ No capítulo 50, no momento em que Missunga/ Manuel Coutinho rememora o fim de Guíta e Alaíde, lembra também de sua mãe. Em um pesadelo, ao pensar que estava morto, espera encontrar além das duas moças (como abandonou Alaíde doente provavelmente pensava que ela morreria), a figura de sua mãe. No mesmo capítulo, mais adiante, lembra novamente dela, como uma figura embebida de santidade: “Pensou nos santos de sua mãe, por serem dela, santos verdadeiramente. Quando ela morreu, subitamente se despiram de toda a santidade. Ficaram vazios e desamparados. Despojos de uma fé que se não podia arrancar daquela carne triste de mãe, daqueles nervos, enfim parados. (JURANDIR, 1947, p. 296).

Quando D. Ermelinda começou a plantar os seus cravos e girassóis, os pobres de D. Branca se afastaram, resmungando. Então a nova senhora de Paricatuba se divertia contando ao Coronel Coutinho as histórias do povo contra ela.

Pajés metidos no meio, Coronel recebe o feitiço dormindo e acorda nos braços da mulher do canoeiro. (JURANDIR, 1947, p. 26).

Depois que se firmou em sua nova posição social, D. Ermelinda em nada lembrava a mulher pobre que se encantou com o dinheiro do coronel. Enquanto Missunga estava ocupado com a Fazenda Felicidade e o pai dele em viagem, ela estava em Belém, vivendo de forma bastante luxuosa:

O ouro na boca de D. Ermelinda. Uma senhora metida no mais alto luxo. Casa alugada na Sezerdelo Corrêa, com portão de ferro e jardim. A marchantaria fornecia-lhe quanto quisesse. Ia ao comércio de chapéu, comprava jóias. (...). Encomendava vestidos na madame, entrava no cinema Olímpia com um ar de senhora um pouco aborrecida, olhando por cima, anéis faiscando nos dedos, a criada atrás. Ao sair do Olímpia preferia o sorvete no terraço do Grande Hotel a provar chocolate com mãe-benta e bolo inglês que recomendara às criadas quando voltasse. Se havia calor, se a noite era bonita, mandava chamar um auto. (JURANDIR, 1947, p. 141).

Sendo uma mulher de origem pobre e apenas amásia do Coronel Coutinho, para os costumes e normas daquela sociedade, ela não poderia ocupar o papel de uma senhora rica e de prestígio. D. Ermelinda, no entanto, ao se comportar dessa forma, ignorando o seu passado e qualquer escândalo que poderia vir à tona por não ser de fato esposa, transgride a ordem social da comunidade em que vivia, em benefício próprio, para que pudesse se inserir de forma confortável naquele sistema social.

Da mesma maneira despreocupada com que consegue persuadir o Coronel a deixá-la ficar na Fazenda e a gastar o dinheiro em luxos desnecessários na capital, como se fosse membro da família, ela o abandona quando percebe que ele não lhe é mais conveniente. No último encontro de Missunga com seu pai, podemos conhecer o desfecho dela:

Coronel esteve olhando o chão, hesitando. Ergueu o olhar para Alaíde e voltou-se para Missunga.

– Sabe o que foi que aconteceu em Paricatuba?

Missunga olhou atento.

– Ermelinda está com o Nelsinho, o teu primo, o filho do Néilson, meu sobrinho. Veio do Rio e está metido com a cachorra. (JURANDIR, 1947, p. 264).

D. Ermelinda é a única em todo o romance que não teme as atitudes do Coronel Coutinho e não se sente ameaçada por sua autoridade em Paricatuba. Como ele falece um pouco depois desse diálogo com o filho, podemos supor que o envolvimento dela com Nelsinho não teve nenhuma consequência negativa para ambos. Assim, ela desaparece da narrativa da mesma maneira audaciosa com a qual surgiu.

Além das duas “donas” que representam as mulheres abastadas da sociedade marajoara, temos também um grande número de mulheres que destoam do cenário de riqueza presente na casa grande da fazenda em Paricatuba. São pobres, vivem na miséria e dependem do favor da família Coutinho (muitas delas são comadres do Coronel).

O exemplo mais latente dessas mulheres é a mãe de Ormindá, nhá Felismina. Ama de leite e babá de Missunga em seus primeiros dias de vida, ela foi provavelmente uma das amantes do Coronel e possivelmente ele é o pai de sua filha. Não temos, na obra, a confirmação da paternidade de fato, mas há a suspeita de muitos personagens, inclusive da própria moça.

Na narrativa, podemos ver que dos muitos filhos que ela teve, a única que permanece ao seu lado e a ajuda é Ormindá. Um foi morto em Belém, outro era tido como ladrão e outros dois nunca vinham visitá-la:

A revolta levou-lhe o filho (...) barriga aberta no meio da rua em Belém. Dizia que não chorava a morte de Francisco. Chorava a sorte. Se morresse doutro modo, sim, mas daquela forma? Era o seu arrimo. Os outros coitados. Um andava por aí, inchado, o Marcelino, flechado de bicho do fundo. Só prestava pra ladrão. Não sabia por que Deus deixava aquele infeliz neste mundo. Para estar padecendo assim flechado de bicho... O outro perdido no Jari. Estevão, barqueiro na Contra-Costa, nunca aparecia. Restava Ormindá. (JURANDIR, 1947, p. 45).

O abandono dos filhos e principalmente a morte de Francisco, o que mais lhe ajudava, causou um sentimento de revolta na cabocla contra os “brancos” que tratavam os pobres da pior maneira possível. Como já vimos, Ormindá também “se

perde” e Siá Felismina fica completamente desamparada e sem o auxílio de ninguém.

Outra situação que retrata o desamparo sofrido pelas mulheres pobres da vila é uma cena das negociações de mercadoria no barracão do Calilo, comerciante sírio da região. As mulheres iam juntas para tentar “comprar cheiro e tabaco a troco de açai e lenha” (JURANDIR, 1947, p. 54). A descrição de como se vestiam revela a situação de pobreza em que se encontravam:

Iam, descalças, entremostrando o corpo, flor no cabelo, brincos baratos e vistosos na orelha. Montaria no porto, remo no fundo da montaria, subiam ajeitando a saia, a blusa rota, carregando o paneiro de açai, o feixe de lenha ou a caixa de ucuuba, alguma garrafa de azeite de andiroba. Aquelas cunhatãs, dizia Calilo na sua língua aos patrícios, se comprava por um paneiro de farinha. Menos até: um trancelim de 1\$500. (JURANDIR, 1947, p. 54).

Essa passagem, além de descrever as cunhatãs, mostra-nos também que Calilo se aproveitava da miséria em que viviam para dormir com elas, pagando-lhes um valor extremamente baixo. Elas se sujeitavam a isso numa tentativa de obter meios para sua subsistência.

O sírio também tirava proveito delas negociando mercadorias deterioradas as quais ele não conseguiria vender para mais ninguém, mas poderia facilmente persuadi-las a adquirir. Como por exemplo, não lhes venderia um tabaco de qualidade se não levassem também o pirarucu que já estava completamente podre, cheirando mal e cheio de moscas.

A mulherada avançou sobre o balcão reclamando o tabaco.

– Com uma condição, disse Calilo, de levarem pirarucu.

Várias mulheres espalmaram as mãos no rosto num ar de lástima.

– Mas podre como está?

(...)

Algumas caboclas soltaram um ah! e outras riram. O pirarucu em cima do caixão já fedia, bichado, sob as moscas.

As mulheres abanavam a cabeça. O tabaco, pelo menos, podia compensar aquilo. O fumo aliviaria o fedor, enganaria a fome. (JURANDIR, 1947, p. 57).

Nesse caso, as mulheres só não aceitam a oferta do comerciante porque Missunga, em uma das suas muitas tentativas de se misturar com o povo da terra como se ambos estivessem em posição de igualdade, interfere na situação, jogando fora o peixe apodrecido: “Missunga ergue-se rápido, silenciosamente, apanhou os

restos do peixe podre e atirou na lama onde os porcos fossavam. ” (JURANDIR, 1947, p. 58). Elas sozinhas não conseguiriam argumentar e negociar somente o fumo, foi necessária a intervenção de um homem da posição social do filho do Coronel para que elas não voltassem para suas casas com um prejuízo ainda maior na transação com Calilo.

É importante mencionar que as mulheres mais velhas, independente de terem tido ou não na sua juventude uma vida desregrada, ganhavam o respeito dos demais. À frente de seus nomes são usadas expressões como “nhá”, “siá” e “sá”, que eram formas de tratamento utilizadas pelos escravos para designar sua senhora. Essas mulheres eram chamadas assim tanto pelos mais pobres da terra – o que demonstra que havia uma espécie de hierarquia de respeito e importância entre as figuras mais marginais da sociedade – como também era utilizada pelos mais abastados, como Missunga e seu pai. A velhice e a sabedoria popular que adquiriam ao longo do tempo (como o uso das ervas e o trabalho de confecção de redes) lhes conferiam esse status irônico, uma vez que não tinham posses em seu nome que confirmassem esse poder.

Dessa maneira, as outras mulheres do romance **Marajó** também podem ser agrupadas nas três categorias de análise: D. Branca, mesmo rica e esposa do Coronel Coutinho, padece com a opressão deste, que não permite que ela realize atividades de apoio e proteção aos pobres na casa da fazenda; D. Ermelinda tem atitudes transgressoras, por renegar seu casamento, ignorar seu passado de pobreza, viver como mulher do Coronel para depois deixá-lo sem medo ou remorso, mostrando certa independência na vida amorosa e, por fim, as mulheres mais pobres da região, como as esposas dos trabalhadores, as viúvas, as mais velhas que nunca se casaram e ainda as mais jovens, cunhatãs, sofrem o desamparo, por, muitas vezes, não terem o que comer e se sujeitam a diversas humilhações para conseguir algum alimento.

4.5.2. “Ormindá era mulher para andar nas histórias”: da transgressão ao desamparo

Das três personagens femininas principais já citadas, Ormindá²⁵ é a única com quem Missunga não tem um envolvimento amoroso, uma vez que ela provavelmente é sua irmã²⁶, filha de seu pai, nunca reconhecida por ele. A jovem vive com sua mãe, Nhá Felismina e desperta o desejo de vários homens na Vila, como Lafaiete, que visita sua casa na intenção de conquistá-la e Calilo, que ansiava em achar ouro para poder oferecer os mais variados presentes a ela:

Lafaiete prometia sementes de rosa e Hortência 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 rede feita de sacos de trigo. (...). Lafaiete desconversava, fazia-se um silêncio e voltava a prometer sementes de rosa para que o jirau se tornasse um jardim. (JURANDIR, 1947, p. 69).

Calilo se transfigurava. Aquele ouro saltando das ossadas, da poeira dos defuntos. Viesse o ouro e Ormindá não falaria mais com ele como falava, de cara torcida. É verdade que ele não podia abandonar o negócio para viver só atrás dela. Um tabelião tem mais folga que um negociante. Sim, era quase certo que Lafaiete andava também caçando aquela cutia nova. O ouro faria crescer um barracão na boca do rio. Calilo maginava. (JURANDIR, 1947, p. 73).

Há um elemento transformador na situação de Ormindá com o retorno de Manuel Rodrigues, antigo morador do local, que tem sua vida completamente modificada por meio do espiritismo, depois de uma tragédia familiar. Ele, então, convida a todos para uma sessão na casa do seu Felipe e vê em Ormindá “uma extraordinária médium”. Vejamos o trecho do romance que descreve a jovem em atividade mediúnica:

Era a médium, era Ormindá.
- Quieta, irmão. Quieta. Tás na treva, irmão? Quieta.
(...)

²⁵ Para Vicente Salles (1992), a importância de Ormindá se dá pelo fato de o romance **Marajó** ser estruturalmente semelhante ao romance “D. Silvana”, narrativa da tradição ibérica que foi incorporada ao folclore brasileiro: “O tema de D. Silvana brota espontaneamente no papel de Ormindá. É denunciado logo no segundo capítulo, quando Missunga interrogativamente revela a situação inicial: Ormindá, filha da negra Felismina, sua ama, pode ser sua irmã. (SALLES, 1992, p. 372). Dessa maneira, a sugestão de que a jovem é filha do Coronel faz com que seja possível comparar sua trajetória nessa narrativa com a da história de D. Silvana. Assim, Ormindá é relevante para a construção do enredo também por evidenciar aspectos do folclore da região.

²⁶ 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, 1947, p.18)

- Quero cachaça, quero.

(...)

- Ai, ai, tenho saudade de meu gole.

- Paz. Quieta, irmão. Espírito de luz...

Foi quando Benedito, que era o filho do espírito invocado, se mexeu na concentração saltou no escuro para o meio do quarto:

- (...) A médium está é no porre. Ormindá está se prestando pras cachorradas do Manuel Rodrigues. O ordinário quer se servir dela e mais nada. Isso não se faz com os mortos. Acendam a luz. Desrespeitaram sua casa, seu Felipe.

Houve um tumulto. A mulher de seu Felipe rolou com um gemido entre os bancos e os homens, aos gritos, amontoaram-se na escuridão, tentando acudir Manuel Rodrigues que se debatia sob os joelhos de Benedito. Quando a luz acendeu, Ormindá jazia no chão, bêbeda, o braço sobre a testa, e Missunga admirou-lhe os longos cabelos espalhados em que ainda havia restos de jasmims e baunilha que rescendiam vivamente (JURANDIR, 1947, p. 88-89).

Esse momento da prática religiosa espírita, mesmo terminando em confusão, mostra um certo desejo que Missunga nutria também por Ormindá. Por esse trecho apenas, não é possível saber se o que aconteceu na sessão foi real ou não, ou se foi somente uma piada de Manuel Rodrigues. O que percebemos é que tal ato causou uma confusão muito grande na vila, sobretudo para Ormindá, que deixou de morar com a mãe como consequência da atividade de médium.

Nhá Felismina entra em desespero porque para ela o que aconteceu com a filha na casa de seu Felipe faria com que ela nunca se casasse e tivesse uma vida decente, mas ao mesmo tempo se conforma, lembrando da infância de Ormindá e como ela sempre parecia que estava prestes a perder sua honra:

Enfim era filha. Mas sabia: quem nasce para aquele fado nada há que contrarie. Cumprisse a sorte. Muita vez destratava-a para que tivesse mais termo no dançar. Nada, afinal, deu remédio. Acabou foi aquele herege levando ela para Paricatuba. Não se esquece da noite em que a surpreendeu com um rapaz na escuridão. Ela a tocou para a barraca, batendo-lhe nas costas e no rosto com a vassoura:

- Tu ainda é moça, Ormindá? Me diz, sua diaba.

A filha, sem chorar, gritando-lhe:

- Me tire a calça, me examine. Mande ver. Ó mamãe, parece que a senhora ofende a Deus. (JURANDIR, 1947, p. 91).

É interessante também pensar que se Ormindá saindo da casa da mãe encontrava-se desamparada, a própria Nhá Felismina, uma desamparada, sem a filha ficava mais desamparada ainda, já que os irmãos da jovem viviam longe delas

e não amparariam nenhuma das duas. A cena final do capítulo 12, no qual Orminda sai de casa, é uma cena triste que mostra o desespero e solidão da velha senhora:

Orminda fugia da barraca, uma filha tão bem parecida, se estudasse dava uma professora. Cantava no coro da igreja, e agora no mundo, meu Deus. (...). Sentiu perder as forças.
- Orminda, mea filha!
E só o cão, cego e mancando, foi quem acudiu ao seu grito.
(JURANDIR, 1947, p. 93).

Há de se salientar também que a sessão mediúnica na casa de seu Felipe impacta não só a vida de Orminda, mas de praticamente todos os personagens da narrativa. É depois disso que Missunga implementa a Fazenda Felicidade, aproveitando uma das viagens de seu pai. Depois de sair da casa da mãe é que de fato iniciam os dramas e problemas de Orminda. Para sobreviver, cede às investidas tanto de Lafaiete, como de Calilo e tenta tirar proveito de ambos.

Apesar de por um tempo conseguir administrar essa situação, a jovem não quer continuar dependendo deles. Tinha o desejo de ser livre e, ao ouvir falar de Felicidade, sente que se fosse viver lá, poderia conseguir a liberdade que tanto queria:

Afim, isso lhe doeu, tomou uma crescente antipatia pelo tabelião. Ao mesmo tempo, tinha pena dele. Ele chorava, com a cabeça entre as suas mãos. Como ela queria ser livre! Como queria todos os seus desejos realizados, todos os seus caprichos cumpridos, todas as suas manias aceitas! Calilo lhe dera um trancelim caro. Gostaria de ter muitas joias, não usá-las, para tê-las guardadas. Queria ser sozinha, dona de suas pernas. Dormia numa larga rede de varanda de filé, colocando no lençol e como aquele movimento todo de Felicidade a excitava, era a liberdade e para isso bastava saber que à sua chegada havia festa. (JURANDIR, 1947, p. 116).

Orminda, então, chega à Fazenda Felicidade acompanhada de seu irmão Marcelino e de Tenório e se alojam, mesmo contra a vontade de Missunga, pois ele achava que ela iria fazer os trabalhadores perderem a cabeça, uma vez que a má fama sobre ela aumentara desde a atividade mediúnica que a fez fugir de casa. Depois disso essa má fama a precedia em qualquer lugar que fosse.

Enquanto os problemas administrativos e de organização de Felicidade só aumentam, Zé Melo organiza uma festa na fazenda que termina em tragédia: duas mortes (de Marcelino e do cearense que há pouco se instalara no local), o que

agravou ainda mais a situação do projeto de Missunga. A briga se iniciou porque o cearense queria continuar dançando com Ormindia e ela se recusou:

Ela quis se abaixar e correr, a bofetada derrubou-a sobre o banco, ergueu-se e com raiva mordeu o braço do agressor, cuspiu-lhe a cara, confusamente os homens acudiam. O homem puxa a faca e a maneja, rapidamente a mulher deu um grito com o braço e o rosto a sangrar. Marcelino, afoito, surge num salto e tomba a um só golpe e desta vez o cearense acerta. Rompendo o tumulto, com a faca pingando sangue, o assassino ganha o terreiro sob o clamor das mulheres que invadiam os quartos, se espremiavam no corredor, para onde carregaram Ormindia. Benedito, já voltando da cozinha com um terçado, atravessa o corredor, via o sangue escorrendo do rosto de Ormindia – o seu vestido todo banhado de sangue, - pula o parapeito, - Marcelino era já um cadáver – e salta sobre o nordestino que, espumando, mantinha os homens a distância. Benedito brande o terçado com tal rapidez que desorienta o inimigo e o abate. (JURANDIR, 1947, p. 146).

Dois dias depois, o Coronel Coutinho retorna de viagem e desfaz a Fazenda Felicidade, pois havia vendido aquelas terras para uns japoneses. Ormindia desaparece por um tempo da narrativa, ninguém sabe o seu paradeiro, nem se importa com ele, apenas o sírio Calilo lembra dela e se pergunta onde ela poderia estar e Lafaiete que tenta descobrir a verdadeira paternidade dela. Ela reaparece tempos depois na barraca da Madrinha Leonardina, uma mulher que fazia uso de práticas de pajelança. Se, num primeiro momento, Ormindia tem certo receio dessa senhora, depois tenta aprender com ela essas atividades místicas para poder se libertar dos homens que a tratavam apenas como um objeto sexual: “Querida ser sua afilhada de verdade, haviam por isso de passar fogueira no S. João. Teria uma madrinha poderosa para lhe afugentar a má sorte e ensinar-lhe a andar entre homens traiçoeiros e ruins.” (JURANDIR, 1947, p. 200).

Missunga reencontra Ormindia e fica triste com a situação dela, já que provavelmente é sua irmã. Compadecido do rumo que a vida dela tomou e se sentindo de certa forma culpado por isso, ele cogita a possibilidade de resgatá-la, mas não executa tal pensamento, apenas observa a situação da jovem e vê nela a fusão de todos os rostos das mulheres com quem se relacionou na vida:

Ambos estavam vexados. Ormindia pela condição de mulher de beirada, o rosto marcado, andando à toa. Missunga porque não a pegava pelo braço e não a levava dali. Se lhe dissesse, mesmo sem

certeza: - Sabes, Orminda, que sou teu irmão? Ela recuaria espantada. (...)

Distingua em Orminda alguns traços, logo desfeitos, de sua mãe – e rostos como o de Alaíde, Guíta, Helena, - naquele rosto se fundiam e se enchiam da mesma pureza e da mesma sede de felicidade e de amor e outros mais desesperados e batidos pelo vício e pela miséria, como o de Laura e de Maria Lúcia e de Adelaide, envenenada ou bêbada. Ali estava um rosto que encarnava a beleza perdida, o amor perdido, a ternura que a pobreza arruinava e prostituía. (JURANDIR, 1947, p. 228-229).

Orminda não consegue aprender sobre misticismo com nhá Leonardina, porque esta enlouquece antes disso. Missunga, apesar de cogitar essa possibilidade, não ampara a possível irmã que fica vagando sem rumo, após largar Ramiro com quem estava vivendo. É interessante ressaltar um ponto sobre o seu relacionamento com o cantador de chulas – Ramiro: ele parece ser o único homem que compreendia a necessidade da jovem marajoara de ser e se sentir livre. Não tentou conquistá-la com presentes e agrados, como fizeram Lafaiete e Calilo, mas tentou ter com ela uma relação de igualdade. A vontade de ser livre, no entanto, não permitiu que Orminda ficasse com o rapaz e ela o abandona sem lhe dar explicações.

Chamada de louca por várias pessoas, inclusive pelo próprio Ramiro quando ela o deixa, muitos se alegram com a sua partida por desaprovarem o seu comportamento. Os próprios homens que se envolveram com ela, ou que por ela sentiam desejo comemoram sua ida, pois apesar desse desejo, sentiam raiva dela por ser sexualmente livre, não conseguiam compreender, como também aceitar a sua liberdade:

Orminda dormiu com Arnaldo, andou com Pedro, passou a noite na feitoria com Anastácio, dançou efetivo com Boaventura toda a festa de 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. (JURANDIR, 1947, p. 298).

Outro motivo que a faz querer ir embora foi o aumento dos boatos e história sobre a sua vida, os quais fizeram as pessoas odiarem-na cada vez mais. Uma dessas histórias era a de que havia se deitado com o sacristão na torre da igreja e

Nossa Senhora teria marcado o corpo dela no chão da igreja como forma de punição pelo ato pecaminoso:

Nossa Senhora marcou a sombra de Orminda no chão sagrado que a perdida profanou. Que desvario deu em Orminda? Malvadeza de Nhá Leonardina? Malvadeza das mulheres da beirada? Ou tudo aquilo nascia dentro dela, próprio dela como a resina de bacuri? As mulheres falavam, deitou aquele corpo no soalho da torre, aquele corpo havia de apodrecer em vida, caindo aos pedaços. Teria subido, bêbada, mundiada pelo sacristão, teria sido por vontade da própria Nossa Senhora para melhor castigá-la? Mas o sacristão, jurava, não era o Manuel Ângelo. Manuel Ângelo até hoje nega. O declínio que levou Orminda. Nossa Senhora viu e marcou a linha daquele corpo perfeição que só no seu a santa via. (JURANDIR, 1947, p. 298-299.).

As conjecturas sobre o corpo de Orminda ter ficado marcado no chão da torre da igreja (não sabemos ao certo pela narrativa o que teria acontecido ou não na igreja com Orminda) aumentam ainda mais o temor que as pessoas sentiam por ela, o que contribui para ela ir embora da localidade.

No final da narrativa, quando Alaíde retorna para a vila, encontra Orminda de volta à casa da mãe, muito doente e nos últimos momentos de sua vida. Em uma cena marcada por uma profunda tristeza, Alaíde se lamenta porque a amiga não a reconhece, apesar do seu esforço para que isso ocorresse. Então, cuida dela na esperança de sua recuperação, o que não acontece:

Orminda tentou erguer a cabeça. As torres estavam negras, os cavaleiros passavam, o manto de Nossa Senhora era negro sobre o chão desabando.

- Um sono...

Alaíde amparou-a e os cabelos da enferma desmancharam e se derramaram pela borda da rede.

Deitou-lhe a cabeça num rolo de panos, cantou o acalanto bem baixinho e murmurou:

-É Alaíde que está aqui, mana. Dorme que amanhã tu me conhece. Dorme... Mana...

Durante a noite, dali não se afastou, veio a manhã, Orminda continuou adormecida e já passava do meio-dia, Alaíde rapidamente apanhou a cera de cima do oratório, Nhá Felismina chamando: Orminda, mea filha, Orminda... – deixava cair as suas lágrimas pelo rosto da morta. (JURANDIR, 1947, p. 325).

A importância de Orminda na narrativa é ratificada no momento de sua morte apresentado acima, cena final do romance. Missunga desaparece da narrativa no capítulo 50, três capítulos antes do fim. Sua trajetória predominou durante todo o

romance, mas a partir do momento em que assume o lugar que pertencia ao Coronel, é como se ele não tivesse mais função na história. É o sofrimento e morte de Ormindinda, velados por Alaíde e Nhá Felismina que ocupam o momento final da obra. Discutiremos sobre isso mais adiante quando tratarmos especificamente de Alaíde.

Possivelmente Ormindinda é um dos vários filhos ilegítimos do Coronel Coutinho e não é reconhecida nem amparada por ele. Somente Missunga, o filho homem legítimo é o herdeiro de todas as propriedades do pai e usufrui de todos os privilégios obtidos com o sobrenome Coutinho.

A jovem morre completamente desamparada. Primeiramente sofre um desamparo familiar, depois da sessão mediúnica sua mãe se conforma que ela está “perdida” e o suposto pai, Coronel Coutinho, não a legitima em nenhum momento da narrativa, muito pelo contrário, em um determinado momento chega a sentir desejo por ela, como todos os outros homens.

Sofre também um desamparo social, pois a comunidade ao seu redor a rejeita, por se deitar com vários homens e ser o objeto de desejo de muitos outros. Principalmente sofre com o desprezo das outras mulheres, as quais, depois de ter saído da casa de sua mãe, poderiam tê-la amparado e lhe dado abrigo.

Simbolicamente sofre também um desamparo divino, com a divulgação da história que ela teria profanado a torre da igreja e como punição Nossa Senhora faz com que a marca de seu corpo fique delineado no chão, representando, de certa maneira, que nem a religião a recebe, a acolhe e lhe perdoa como pecadora.

É importante salientar um aspecto de Ormindinda já levantado por outros estudiosos da obra de Dalcídio Jurandir. É o tom mítico e lendário com os quais a personagem foi construída. Marlí Furtado reitera a posição de Vicente Salles de que há o entrelaçamento de **Marajó** com o folclórico romance de Dona Silvana, relação essa estabelecida por meio da atuação de Ormindinda na narrativa. Além disso, defende a ideia de que os boatos sobre o seu nascimento – diziam que ela era filha da mãe d’água ou uma bota, em vez de filha de Nhá Felismina – como também a sua morte ainda na juventude conferem a ela ainda mais o caráter de mito:

Ormindinda está presa a uma contradição: a lenda lhe tira as algemas da prisão terrena, da coerência, da plausibilidade, mas também faz com que represente a prisão a que a sociedade local subjugava a mulher. O sinal do corpo de Ormindinda ficou na torre da igreja; a

princesa está presa no castelo. Essa prisão ganha caráter metafórico do destino das mulheres locais. (FURTADO, 2010, p. 165).

Em sua dissertação de Mestrado, Luiz Guilherme dos Santos Júnior aponta que as estórias sobre o nascimento de OrmindA aproximam a narrativa de Dalcídio Jurandir à de um dos seus antecessores, Inglês de Sousa, principalmente da personagem Vitória do conto “Acauã”, a qual tem um nascimento extremamente mítico e lendário. Além disso, apresenta também que a transgressão da ordem social imposta pelos homens está presente inclusive no nome de OrmindA:

Essa descontinuidade em relação ao feminino presente nas “estórias populares” está presente na própria disposição das letras de seu nome OrmindA – aqui há a inversão da ordem sequencial do alfabeto grego: não mais Alfa e Ômega, mas sim Ô[mind]A. Essa inversão está patente em todo o procedimento da personagem ao longo da narrativa, especialmente no tocante à contestação da ordem estabelecida. (SANTOS, 2006, p. 67).

Além disso, a figura de OrmindA como um ser mítico é ratificada nos demais romances do Ciclo do Extremo Norte. Menções ao nome dela estão presentes nos romances **Belém do Grão Pará**²⁷, **Primeira Manhã**²⁸, **Ponte do Galo**²⁹ e **Ribanceira**³⁰, os quais tratam a história de seu corpo marcado na torre da igreja como uma história lendária e mítica. O fato de OrmindA aparecer em outros romances, além daquele que narra a sua história, remete-nos à ideia de sobrevida da personagem, pensada por Carlos Reis (2015). Ou seja, a moça e sua trajetória sobrevivem ao romance **Marajó** e se estende para outros romances do **Ciclo**.

OrmindA queria ser livre, não desejava seguir as regras sociais impostas pela sociedade para o sexo feminino – casar, ter filhos de um homem só, cuidar dos afazeres domésticos, ser submissa ao marido – mesmo quando depende de Lafaiete ou de Calilo, não se conforma com essa situação e deseja algo melhor

²⁷ — Naquela igreja? Mas aquela igreja tem acontecimento! Um dia, Nossa Senhora sai de lá, duma vez. Nunca ouviu falar duma OrmindA que passou uma noite na torre deitada no chão com um...

— Não sei, não quero saber. Chega. Que OrmindA?

— A marca da rapariga ficou no chão, a marca do corpo dela. Aquela é uma igreja de atrair os pecados. (JURANDIR, 1960, p. 220)

²⁸ Ramiro! Ramiro! Ramiro? Àquele cantador de chula, o rosto grosso, tocando viola e violão pelas beiragens do Arari, toca a falar de uma tal de OrmindA que deixou a sombra na torre da igreja em Cachoeira? (JURANDIR, 1967, p. 30).

²⁹ Dois se aproximaram. Quem o mais maduro? Ramiro? O tocador de chula, com a viola e a lenda de OrmindA na garupa? (JURANDIR, 1971, p. 60).

³⁰ Alfredo se lembra de OrmindA; tem no chão da igreja de Cachoeira a mancha do corpo, ali se deitou com um, seu corpo queimou o chão. (JURANDIR, 1978, p. 311).

para si, no entanto, a moça paga um alto preço por seu desejo de liberdade. É interessante mencionar que ela atinge essa liberdade apenas no plano sexual e, por isso é esmagada pelo sistema. O meio social se aproveita da liberdade sexual dela, o que, de certa forma, determina o seu destino trágico.

No seu esforço para ser transgressora e se desprender de tudo que lhe era ordenado, a marajoara sucumbe completamente desamparada, tendo ao seu lado, no leito de morte, somente a velha mãe e a amiga Alaíde. Ormindá, filha do desamparo, uma vez que sua mãe também era uma mulher completamente desamparada, deixou a vida para ficar somente nas histórias dos moradores da Vila e de seus arredores.

4.5.3. “Sua maternidade [de Guíta] se fundia com a da natureza”: opressão

Amiga de Missunga desde a infância, única das três que é alfabetizada, Guíta é quem lhe dá o apelido³¹ pelo qual todos passam a lhe chamar até seus familiares. Quando crianças, brincavam e viviam como iguais, principalmente na presença de D. Branca, mãe do menino. Quando Missunga estava no Rio de Janeiro, na temporada fracassada de estudos, pensa em como estaria a amiga no Marajó e esse é o primeiro momento que seu nome aparece na narrativa, mas ainda não nos é possível perceber a importância dela para o personagem. Depois que volta para Ponta de Pedras, o rapaz nutre o desejo de encontrá-la e tenta de várias formas concretizar sua vontade, indo diversas vezes à vila.

Antes de a jovem aparecer de fato na narrativa, temos contato com ela por meio das lembranças dele de quando conviviam na infância. Em suas memórias, recorda das brincadeiras e das histórias que ela contava para ele, que o deixavam impressionado em sua inocência infantil, como a da lua presa em uma caixa de fósforos.

História boa para Missunga era da lua. A lua que ela havia guardado na caixa de fósforos. Invenções de seu Felipe para iludir as crianças. Quando anoitecia e era lua cheia Guíta dizia ao amigo:
- Olha, a minha lua é igualzinha aquela. Eu tinha duas. A outra fugiu e é aquela do céu. Te juro. (...)

³¹ “Teria sido mesmo Guíta que lhe dera aquele apelido de Missunga? (...). Guíta efetivamente ou invenção de Mariana? Guíta mesma jamais confirmara. (...). Por isso Missunga sentia Guíta presa mais à sua vida, como se nela pudesse recuperar ou encontrar qualquer coisa, o mistério daquele nome, Mariana restituída e outros sentimentos inesperados.” (JURANDIR, 1947, p. 63).

Missunga queria era a lua da caixa de fósforos que Guíta gostava sempre de esconder dentro de um sapato velho.

- Mostra, ao menos. Mostra.

- Seu Felipe me disse que não se deve abrir a caixa de fósforos senão a lua foge com a outra. O mundo ficava sem luar porque a lua que está nos alumando agora, está é por causa da outra da caixinha, que é companheira. Soltando, as duas vão embora, assim seu Felipe disse.

Mas o menino queria abrir a caixinha, ver a lua.

(...)

- Mamãe, ruindade da Guíta, não querer mostrar a lua. Eu quero a lua. Eu quero. Peça, mamãe, pra ela.

- Mas onde está a lua, meu filho?

- Ela tem numa caixa de fósforos. Tem. Peça, mamãe, ande.

- Mas mano... Faz mal.

Levou um minuto com o dedinho na boca e resolveu-se.

- Espera.

Guíta voltou com a caixa de fósforos vazia.

Ah! Mano, pois o rato não levou? Pronto! Rato levou e agora, mano, hein? O rato levou a lua.

(...)

Então Missunga não pediu mais a lua. (JURANDIR, 1947, p. 63-64).

Para Missunga lembrar essas histórias era recordar de momentos felizes da infância vividos ao lado de Guíta e de sua já falecida mãe. Reencontrar a amiga do passado é para ele uma forma de reviver esses momentos, além de aflorar nele o desejo de ver como ela está no presente.

O reencontro como adultos, porém, não é como Missunga esperava e frustra suas expectativas. Ela o chama de senhor e o trata com extrema formalidade, contrastando com a amizade infantil que tiveram no passado. Para ela, o fato de ele ter ido estudar no Rio de Janeiro e se tornar um doutor conforme o que o Coronel queria, deixava para trás a relação deles na infância:

- Como vais, Guíta, bem?

- Bem, e o senhor, como vai Coronel, d. Ermelinda...

- Todos indo. (que voz vagarosa e como o tratava de senhor, imaginem, de senhor, hum-hum).

(...)

Para Guíta, era o sonho do Coronel Coutinho, o moço que estudava para doutor. O que passou, passou, babau! (JURANDIR, 1947, p. 65).

Depois desse primeiro contato, Missunga insistiu em reestabelecer a amizade, fazendo-lhe perguntas que remetiam ao passado, as quais causavam estranhamento em Guíta. Para ela, ambos não eram mais crianças, não eram mais

iguais, havia uma diferença social que os separava. Para ele, apesar de fazer perguntas sobre o passado, que remetiam à convivência na infância, não a vê mais como a amiga infantil, mas como mulher e sente o desejo de possuí-la, como se ela a ele pertencesse.

Depois da sessão mediúnica, da morte de seu Felipe e do estabelecimento nas terras dele da Fazenda Felicidade, a ida de Missunga para lá com Alaíde como sua amásia, como também de trabalhadores de diferentes locais do Marajó, Guíta começa a receber cartas do amigo que a deixam perturbada. Não conseguia entender o motivo pelo qual Missunga lhe escrevia lembrando coisas do passado deles. Essas cartas deixam-na confusa sobre os sentimentos dele e os seus próprios sentimentos.

Mesmo Missunga estando envolvido com Alaíde, não esquece Guíta e tenta se relacionar com ela também por meio de tais cartas. Quando o pai de Missunga dissolve a Fazenda Felicidade e Alaíde deixa de viver com ele, o jovem herdeiro, aliviado por ter se livrado de conduzir o empreendimento criado por ele próprio, fica com a ideia fixa de conquistar Guíta: “Missunga só queria pensar, naquela hora, no alívio que tudo aquilo lhe trazia. Era assim o caminho aberto para se entreter, unicamente, com Guíta e, coisa estranha, Guíta era-lhe, agora tão calada e tão fácil como a própria irresponsabilidade. (JURANDIR, 1947, p. 147).

É interessante ressaltar as palavras utilizadas pelo narrador. A primeira que destacamos é “entreter”, o que Missunga queria apenas era passar um tempo com ela. Volúvel, ele não consegue decidir com qual mulher quer se relacionar, nem em qual cidade morar. A outra palavra que é bastante utilizada pelo narrador para se referir ao despreparo de Missunga com Felicidade é “irresponsabilidade”. Sem planejamento, estrutura ou organização, o jovem estabelece a fazenda que está desde o início fadada ao fracasso. Da mesma forma irresponsável, Missunga se relaciona com as mulheres.

Depois do fim de Felicidade, Missunga tenta seduzir Guíta, mas em um primeiro momento ela foge dele, temendo por seu futuro. A moça se vê como inferior a ele, seu pai e os outros brancos e sente que nunca seria aceita como esposa pelo Coronel, restando-lhe a condição de amásia ou amante, o que destruiria a sua vida:

À tarde, um susto: a visita do Coronel Coutinho ao presépio, acompanhado de uns brancos. Olhou de relance, aquele homem alto

Ihe parecia tão distante, o que se podia chamar um homem rico, dono da vida e dos campos, viajando pelo mundo, falando de cima de sua riqueza e daquele orgulho que vinha por trás do ar acolhedor e bonachão. Tudo aquilo a separou de um sonho brusco, como que de uma maneira definitiva, de Missunga, e ao fazer um café aos visitantes, chegou a convencer-se mesmo, com indefinido despeito, que não passava de uma criada para servi-los. Coronel não cansava de falar de seus cães dinamarqueses, tão bravios, de Belém. E ela pensava, embora compreendesse o capricho de seu pensamento: esses cães ele os soltaria sobre ela, se um dia fosse queixar-se do filho, ou buscar refúgio ao ser expulsa de casa. (JURANDIR, 1947, p. 171).

A figura do Coronel Coutinho, acompanhado de uns brancos, é um golpe nos sonhos que Guíta. Ela percebe com mais intensidade de que é impossível que ela tenha um relacionamento amoroso com Missunga que seja aceito por seu pai e pelos demais membros daquela sociedade. A diferença social entre eles a oprime, e, na concepção dela, a rebaixa, ela nunca deixaria de ser uma mera criada deles.

Com o passar do tempo, Guíta cede às investidas de Missunga, apesar de reconhecer que isso poderia ser o seu fim. O jovem, então, resolve convencer o pai que o melhor seria ele se casar com uma moça simples da comunidade de Ponta de Pedras e não alguém do mesmo nível social deles, mas é facilmente dissuadido pelo pai.

- Sabe, papai, cansei-me de procurar uma noiva em nosso meio. Aquilo que eu, o senhor chamamos de nosso meio. Quero agora uma mulher simples ao meu lado.

(...)

- Guíta até ontem era uma menina. Vem de meu tempo, brincamos juntos, era quem mamãe mais gostava em Paricatuba. Lembra-se? Afinal queria uma criatura simples, que não me chateasse, uma companheira...

(...)

O pai seguia sem responder (...). Missunga temia porque Ihe retirava o resto de convicção, restabelecendo nele o Coutinho por inteiro. Falou sem filtrar o filho com zombeteira indiferença:

- Meu filho, o que estás dizendo não dizes com o teu coração. O coração da gente fala pouco e falaste muito. Estás querendo te iludir, nada mais. (JURANDIR, 1947, p. 182).

Missunga não tinha forças para defender sua ideia contrária à do pai. Até para explanar seus pensamentos sobre um possível casamento seu, reluta diante do Coronel porque se vê como alguém que pode facilmente ser convencido a mudar de opinião, influenciado por uma figura dominadora como o seu pai.

Ao descobrir-se grávida, muitas conjecturas passam pela mente de Guíta. Se Missunga casará com ela ou não, qual será a reação do seu pai e dos seus irmãos. Ela envia um bilhete para ele, que dizia: “vou ser mãe”. Mas não obtém resposta porque as notícias de sua gravidez e de sua morte chegam quase ao mesmo tempo ao jovem.

A cena da morte de Guíta é muito comovente e bastante emblemática no romance. Pouco tempo depois de ter noticiado que estava grávida para o pai do seu filho e sem ter revelado esse segredo para mais ninguém, a moça está indo ao encontro do seu pai e irmãos na mata e acaba sendo acidentada por uma árvore que eles estão cortando.

Minutos antes de essa morte brutal acontecer, Guíta pensava sobre qual seria o seu destino, poderia ser agredida pelos familiares, sofrer com a tristeza do pai por causa de seu erro; refletia sobre as diferenças sociais entre ela e as filhas dos brancos, se uma delas engravidasse antes do casamento, não sofreria como ela, em virtude dos privilégios que possuía. Guíta tinha convicção que Missunga não se casaria com ela, justamente pelas classes sociais diferentes a que pertenciam. A dúvida maior dela naquele momento era se teria ou não o filho, tendo a consciência que, em caso afirmativo, criaria a criança sem a presença do pai.

Saiu vestida de branco, e fita branca no cabelo, um ramo de jasmims no peito e descalça.

Tomou a direção da mata, teria de caminhar hora e meia, mais ou menos. (...). Sua maternidade se fundia com a da natureza, comunicavam-se com os cheiros, os desejos, a moleza e o torpor que havia na mulher e na terra.

(...)

A chuarada se aproximava.

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

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

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

Subitamente escureceu para a moça, o atalho, a chuva, o salão do baile, a lua na caixa de fósforos, a árvore tombava e a envolveu numa rajada. (JURANDIR, 1947, p. 241-242).

Ironicamente, no momento em que Guíta decide por ter o filho e assim iniciar uma nova etapa em sua vida, esta é interrompida bruscamente por uma árvore cortada por seu pai e irmãos. Todos os seus sonhos, medos e planos para o futuro tombam juntamente com a árvore caída. A mesma natureza com a qual minutos antes compartilhou sentimentos de maternidade, foi a responsável por sua trágica e inesperada morte.

Guíta se sente oprimida por sua família, provavelmente por ser a única mulher entre eles e sentir que não receberia o apoio e a compreensão de nenhum deles. É interessante destacar que o que mais ela temia era a reação dos seus familiares quando descobrissem o que ela fez e, assim, ficassem desapontados com ela. Tinha certeza que sofreria as consequências do seu ato nas mãos do velho Amâncio, seu pai e dos seus irmãos. Curiosamente, mesmo sem saberem do envolvimento da filha e irmã com Missunga, ela sofre o castigo advindo deles.

De qualquer maneira, Guíta teria um fim dramático. Seu pai e seus irmãos iriam reagir de forma violenta quando descobrissem sobre a sua gravidez, ou contra ela, ou até mesmo contra Missunga. A árvore tombada que causou sua morte remete ao fato de que ela não tinha como fugir do seu destino. Seu pai e seus irmãos a oprimiriam de qualquer maneira e ela enfrentaria duras consequências por seus atos.

É importante salientar também a reação de Missunga. Ao saber da gravidez, em nenhum momento cogitou casar-se com a moça, já completamente dissuadido pelo pai da intenção anterior. E quando quase que simultaneamente, fica sabendo de sua morte, sente-se aliviado, tal qual se sentiu quando o pai acabou com a Fazenda Felicidade. Por duas vezes, ele conseguiu, sem nenhum esforço, livrar-se das consequências de seus atos irresponsáveis.

Assim, Guíta, que não tinha a mesma liberdade sexual de Orminda e Alaíde, possuía uma família estruturada, apesar de não ter mãe, exercia esse papel no seio familiar, foi seduzida por Missunga e teve sua vida completamente desestruturada em função disso.

Ao mesmo tempo em que Guíta é oprimida na narrativa tanto por seus familiares, como também pela sua condição social que a impedia de ter um compromisso firmado oficialmente com o seu amado, as lembranças dela oprimem Missunga. Quando ele finalmente assume o seu papel como Manuel Coutinho, o

novo proprietário das terras dos Coutinho no Marajó, pensamentos sobre a forma como ela morreu constantemente o assaltam:

Esperava o barco motor para seguir até Belém e de Belém partiria para o Rio. Haveria de passar muito tempo para se libertar da morte de Guíta. (...). As mangueiras lhe ofereciam uma paz de orvalho e resina, se derramava dos frutos verdes e das folhas. (...). As mangueiras continuavam serenas como se quisessem sepultá-lo com as suas folhas tão inumeráveis como a terra que cobre Guíta, como as estrelas desfeitas ou sepultadas no céu, berço e cemitério de estrelas. (JURANDIR, 1947, p. 293-294).

Como já mencionamos, o jovem herdeiro aparece na narrativa até o capítulo cinquenta. Para se tornar o novo coronel daquela região, o rapaz abandona o apelido que lhe fora dado na infância pela amiga agora morta, o qual demonstrava que o rapaz, embora rico, circulava e convivia com os mais pobres da terra. Abandonar o apelido era uma forma de abandonar também essa proximidade.

Apesar de ter se livrado de parte do seu passado, Manuel Coutinho não consegue se livrar do seu sentimento de culpa pelo mal que fez a Alaíde e principalmente a Guíta, que acabou morrendo. Mesmo sendo agora um homem importante, a quem todos os trabalhadores devem favor e lhe são subordinados, ele próprio está submisso às suas lembranças das duas jovens que lhe atordoam a mente.

De forma semelhante, no referido capítulo 50 de **Marajó**, Missunga, já tendo assumido o nome de Manuel Coutinho e, com ele, ganhando o respeito e o temor dos marajoaras, como o novo dono das fazendas, está com os pensamentos voltados não para tudo o que herdou, mas para os seus sentimentos em relação à Guíta e Alaíde. Apesar de assumido ser um rico proprietário de terras, essa alegria é sufocada pela presença dessas mulheres em seus pensamentos. Isso nos auxilia a elucidar o que já apontamos que as personagens femininas de Dalcídio Jurandir, podem não ser protagonistas, mas evidenciam as ações dos personagens centrais das narrativas.

Esperando uma embarcação que o levará para Belém, de onde partirá para o Rio de Janeiro, Manuel Coutinho desaparece da narrativa três capítulos antes do final, seu nome nem sequer é mencionado por nenhum outro personagem. Como veremos a seguir, é a história de Alaíde, seus planos para o futuro e seu reencontro com Orminda em seus últimos momentos de vida que encerram **Marajó**.

4.5.4. “[Alaíde] quis trabalhar também na rolação das toras, os homens recusaram, era mulher” : do desamparo à transgressão

Quando Missunga retorna para o Marajó, Alaíde é uma de suas primeiras lembranças, juntamente com outras imagens típicas da região: “A terra lhe transmitia uma espécie de estupidez amorosa e invencível, lama gostosa na alma, o hálito de Alaíde, calor, frutas rachadas no chão.” (JURANDIR, 1947, p. 12). Ela, como mencionamos, é uma das mulheres com quem o rapaz se relaciona. Afilhada do Coronel Coutinho, o jovem primeiramente se certifica que ela não é sua irmã, para que possa ter um relacionamento com ela.

Ao longo da narrativa, podemos perceber as mudanças no pensamento e comportamento de Alaíde em função das experiências que vivencia, principalmente depois de viver com Missunga na fazenda Felicidade, criada por ele. Antes de se envolver amorosamente com o filho do Coronel, a jovem era uma moça simples e ingênua, que se ocupava em exercer atividades domésticas e que preferia viver do seu trabalho a viver do favor da família do padrinho.

Diferente de Guíta, com quem Missunga se envolve preocupado com a reação do pai e dos irmãos dela, o jovem não se importa com a situação de Alaíde ao se envolver com ela. Para ele, a jovem era como mais um dos elementos da natureza ao seu redor, então, não precisaria se preocupar com as possíveis consequências do relacionamento com ela, já que, diferente de Guíta, ela não tem ninguém para a defender. É possível perceber isso, quando Missunga faz comparações entre as duas:

Aquele corpo de moça tinha misteriosos desassossegos. Em vez de uma lua na caixa de fósforos havia um corpo naquela saia encarnada da pimenteira, um quarto, o banheiro de folhas de açazeiro para esconder no banho aquela intimidade tão conhecida pela mala aberta, e pelos santos do oratório de miriti. Guíta não devia ser possuída pelos brutos da terra. Não devia casar. Ele a ensinaria a amar, a fazer de seu corpo uma perfeita máquina de prazer. Alaíde era mansa como a terra sentindo as raízes, as marés, a inquietação das árvores sob a trovoadas. Se abandonava com um jeito um pouco distraído, tão tranquilo, tão natural com uma animalidade inocente, tão inocente em certas horas, que havia naquilo a sensação quase do incesto. (JURANDIR, 1947, p. 67).

Missunga vê Guíta e, em um primeiro momento, lembra da amizade na infância, logo em seguida a vê como mulher e sente o desejo de possuí-la.

Simultaneamente, pensa em Alaíde e também sente desejo por ela. Isso mostra a inconstância dos sentimentos dele, o que interfere diretamente no desfecho das moças³².

Em outra passagem do romance, na qual compara ambas, o rapaz reflete sobre como estava sendo difícil se envolver com Guíta, em virtude da proteção que o pai e os irmãos dispensavam a ela e como foi fácil se relacionar com Alaíde, pois ela, não tendo semelhante amparo dos familiares, sendo para ele quase como que uma selvagem, por causa da sua ligação com a terra, poderia facilmente tanto se envolver, como romper com ela, sem maiores problemas para ele:

Naqueles olhos [de Guíta], naqueles braços, naqueles seios, em todo aquele corpo que esmagou em suas mãos ávidas, não via senão medo, vergonha, desespero, o mundo no qual não lhe era permitido entrar. Via então o velho pai, vergado sobre a filha morta na esteira, o murmúrio das mulheres, o silêncio dos irmãos. Como Alaíde fora tão natural, como foi tão simples tê-la ao seu lado. (JURANDIR, 1947, p. 181).

É com Alaíde que, na ausência de seu pai, Coronel Coutinho, ele funda a fazenda Felicidade (a fazenda com ideias revolucionárias que Missunga arquiteta e que abriga diversos trabalhadores com interesse em melhorar de vida). Em vários momentos em que são narradas as atividades dessa Fazenda, a moça aparece ocupada trabalhando, envolta em afazeres domésticos e fazendo por Felicidade o que o filho do Coronel não fez, uma vez que ele criou esse local por um impulso irresponsável, sem nenhuma organização e planejamento:

Quando chegaram as vacas velhas das fazendas e sangraram nas palhas de juçara e no terreiro limpo, Alaíde começou a assar as postas de carne sob as árvores, o rosto afogueado, os cabelos em

³² A inconstância dos sentimentos do rapaz é recorrente em diversas passagens do romance. Quase todas as vezes que ele está diante de uma delas (seja Guíta, Alaíde ou até mesmo Orminda) ele pensa na outra ou gostaria de estar com outra. Vejamos um exemplo em que ele esperava Alaíde terminar seus afazeres domésticos com seus pensamentos voltados para Guíta: “Tranquilo azul da tarde imóvel entre as árvores. Missunga esperava Alaíde na barraca. Guíta lhe aparecia da infância entre goiabeiras e saúvas. (...). Alaíde acabara de despescar o cacuri, surgia com a enfiada de peixes no ombro e o cheiro da maré, das pescadinhas vivas, do mangue. Missunga via Guíta levando o balaio de comida para o pai e os irmãos madeireiros.” (JURANDIR, 1947, p. 77). Em outro momento, vemos Missunga em dúvida sobre que decisão tomar em relação às três mulheres: “Salvar Orminda, voltar para Guíta, e como resolver o problema de Alaíde abandonada?” (JURANDIR, 1947, p. 229). É interessante ressaltar que, apesar do dilema sobre as três moças, ele nada faz para ajudar todas, ou pelo menos uma delas.

pito, diante dos alguidares de açaí, as latas de farinha e feijão, os homens que voltavam arquejantes, os moleques e os cachorros insaciáveis. (JURANDIR, 1947, p. 111).

Ela sabia se confundir no meio dos homens e mulheres sem tirar partido de sua posição. A proporção que dias passavam e os roçados surgiam, ela se tornava mais ligada a eles, transmitindo-lhes uma confiança mais viva. Missunga se impacientava e explicava a Alaíde que o lugar dela não era no meio deles, mas na barraca, ajudando-o. (JURANDIR, 1947, p. 134).

Após a dissipação dos trabalhadores da fazenda e o fim de Felicidade com o retorno do Coronel Coutinho, Alaíde descobre-se grávida. Missunga insiste para que ela aborte, pedido que é duramente rejeitado por ela:

– Algum mal eu criar meu filho? Hein? Deus tem mais pra dar que o diabo pra tirar. Não chorava por isso, chorava pelas plantações perdidas, pela fuga de Orminda, havia de ter o filho na casa da tia sem que ninguém soubesse. Nem diria que era dele, que tinha o mundo com isso?

– Depois te explico tudo, Alaíde. Depois, nhá Clara, ouviu? Pela manhã partiu para a vila. Alaíde tinha a força da terra que ele não soubera domar. De qualquer maneira era seu filho e concluiu, com sórdida amargura, que nenhuma curiosidade tinha pelo nascimento daquela criança. (JURANDIR, 1947, p. 151).

Percebendo que não passava de uma distração para Missunga, Alaíde decide, sem revelar sua resolução para o pai da criança, abortar o filho que estava esperando dele por meio de uma beberagem feita por Nhá Clara. Ou seja, ela acaba fazendo exatamente o que ele queria, sem, no entanto, revelar isso a ele. O aborto quase a leva à morte e é o rapaz quem a encontra e socorre. Posteriormente, ele a abandona, apesar de sempre lembrar de momentos que viveram juntos, e ela desaparece por um tempo da narrativa.

Alaíde reaparece depois se envolvendo novamente com Missunga e indo morar com ele em uma barraca longe de todos, principalmente do Coronel Coutinho. Não mais tão ingênua como antes, Alaíde acredita que o rapaz somente fugiu com ela por remorso pela morte de Guíta e irá abandoná-la novamente, assim que tiver oportunidade: “Via em tudo isso o próximo abandono dele, ele fugiria sem despedir-se, era um branco.” (JURANDIR, 1947, p. 260.). O que ela previa de fato acontece, pois, após receber a notícia da morte do pai, o jovem a deixa doente e volta para assumir o comando das propriedades deixadas pelo coronel.

Depois que recupera sua saúde e vai embora da barraca que morou com Missunga, precisando se sustentar, Alaíde decide que precisa conseguir qualquer tipo de serviço para ganhar dinheiro, mas nem sequer pensa em se prostituir para sobreviver.

De qualquer modo havia de procurar serviço naqueles barracões arruinados do Muaná. Ninguém para lhe fiar um metro de alfacinha. Queriam dinheiro, algum gênero, borracha, semente oleaginosa, uma garrafa de andiroba, o seu corpo. Mas com este não negociava, só no extremo da fome e da nudez, só no último degrau da pior necessidade. Isto, não, seu corpo não alugava. Era dela, da terra que o havia de comer ou de quem gostasse. (JURANDIR, 1947, p. 310).

Como mencionamos, Missunga, já agora como Manuel Coutinho, desaparece no capítulo 50 do romance. O capítulo 52 é dedicado exclusivamente a Alaíde. Neste capítulo, podemos perceber transformação no pensamento dela, uma vez que entende que é possível garantir sua subsistência por meio do seu trabalho, sem precisar estar ao lado de um homem.

Num primeiro momento, vemos a moça se envolver com outro homem, Deodato, que não é um dos brancos, mas um igual a ela, com quem poderia compartilhar tranquilamente os seus dias. Depois da morte dele e do filho que tiveram juntos, ela reflete bastante sobre o rumo da sua vida e seu futuro:

Morto Deodato, juntar-se com outro homem? Não tinha feitio para isso. Aquele homem branco apanhara-a, agora compreendia – tinha agora a cabeça sentada – tão nova que mal distinguia o céu do mundo. Não estava arrependida, sina ou culpa sua, maldade de homem, fosse o que fosse, tinha passado. (...). Mas a vida sabia apagar tudo e eis que Deodato morria, eis que outro filho ia-se embora. Que faria naquele rio soturno e sem esperança? Não seria mais como aquelas mulheres, nas palhoças úmidas com as remelentas e nuas crianças ao lado, esperando o tabaco para as resignadas e lentas cachimbadas, a beira do jirau olhando a maré e a solidão. Ou em torno de mortos, o pires de sal em cima dos cadáveres, a última cera derretendo-se e dentro do quarto um menino geme, de olho virado, o beijo roxo – mortos e doentes que já estavam aparecendo no rio com aquelas febres aumentando, sem alívio nem remédio. (JURANDIR, 1947, p. 315).

Sozinha e sem perspectiva de futuro, a única certeza de Alaíde é que ela não será como as outras mulheres que, em meio à grande pobreza e miséria, vivem e criam seus filhos. Ela decide partir de onde morava com Deodato e trabalhar. São

várias as tentativas de trabalho dela, sempre resistindo a se envolver com outro homem:

Tomou passagem numa canoa veleira e passou duas semanas no barracão da Casa Branca, servindo de ama, tratando de porcos, lavando umas redes. Depois foi lavar e gomar no barracão de um sírio. Fugiu uma noite porque o patrão foi mexer com ela no quarto. Ajudou um parto à beira de um rio, que alegria lavar, enxugar aquela coisinha vermelha e viva, aquela coisinha gritando miúdo, oh Virgem Mãe quando tenho outro filho? Secou cacau e cai doente de papeira, no barracão S. Félix onde encontra um lenheiro que a convidou para morar com ele nos centros. Ela disse a si mesma: vampiro, e falou como se lastimando e em que havia também um pouco de troça:

– Estou comprometida, seu Jaime, vou de encomenda para um homem.

Riu-se muito, seu Jaime achou-a mesmo um pouco sem vergonha, ou meio maluca? E ela foi fazer comida num embarque de madeira para os carregadores de um navio muito grande ancorado no rio. (JURANDIR, 1947, p. 315-316).

É interessante mencionar que nesse mesmo capítulo, em suas reflexões, Missunga não é em nenhum momento nomeado, ela o chama apenas de homem branco. Tanto ele, como o relacionamento deles dois estão no passado que Alaíde quer deixar para trás.

No último capítulo de **Marajó**, em uma noite, Alaíde retorna à vila em que morava no início da narrativa. Receosa de quem seria a primeira pessoa a encontrar, ela reflete sobre o que aconteceu com ela, com Guíta e Orminda, como elas “se perderam” e como a vida delas teria sido diferente:

Rezavam e cantavam na igreja e Alaíde conservou o rosto no parapeito da ponte. Lembrou-se que estava no mês de Maria. O canto subia plácido e límpido como se fosse a noite cantando pela boca das estrelas. Guíta bem que poderia estar ali cantando também. Orminda nascera para cantar no coro, oh! Por que elas, tão moças, sofreram tanto, por que não puderam cantar as novenas, brincar de jogo de bola, remar pelos estirões, namorar muitos rapazes, dançar com rosas no cabelo, sem que nenhuma delas se perdesse? (JURANDIR, 1947, p. 319).

Esse excerto nos mostra que Alaíde, assim como D. Amélia, mãe de Alfredo, tem uma consciência social intuitiva. Ela visualiza como a vida delas poderia ter seguido caminhos diferentes se não tivessem sido vítimas de um sistema social machista e opressor.

Chega na casa de Nhá Felismina, mãe de Orminda na esperança de encontrar a amiga que não via há muito tempo. Infelizmente, ela a encontra muito doente em seu leito de morte. Fica triste porque não é reconhecida por ela.

Ajoelhou-se ao pé da rede, a mão pousou no lençol que retirou de cima da cabeça de Orminda. Os cabelos boiaram maciços e quentes com um negror e um desalinho (...). O rosto afinara-se, sem cor. Os olhos como que diminuídos, olhos de avesso, não se sabia explicar. A boca arroxeadada. Conservava a sua beleza, concluiu Alaíde. (...)
Alaíde descobriu todo o corpo da amiga, teve um calafrio, muito pálida. Uma inchação tão disforme, tão baça, onde aquele corpo, mana, oh doença... Um braço da enferma se moveu e isso fez com que Alaíde sorrisse, ou por nervoso ou por considerar sempre que qualquer sinal de vida em Orminda era já excessivo em outras criaturas. Antônia aproximou-se e cochichou:
– Não conhece mais ninguém.
– Nem eu. (JURANDIR, 1947, p. 324).

A cena do final do romance se dá em uma tentativa de diálogo entre ela e Orminda. Nesse momento, tenta animá-la, convidando-a para ir a Belém com ela para, juntas, trabalharem nas fábricas da capital. O excerto é sugestivo para nos mostrar as intenções da personagem para o seu futuro:

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.
A enferma se moveu um pouco a boca se retorceu e veio uma voz sumida, interrompida num arquejo, uma voz que Alaíde quase desconheceu:
— Cata, prima, cata... tenho... piolho...
— Quem vai te catar, mana, é Alaíde. Sou eu, a Alaíde.
Falava para a doente como se suas palavras fossem remédio. E tinha todo o cuidado para não lhe fazer susto como quem dava o remédio, devagarinho, a uma criança.
— 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, 1947, p. 324-325).

Não há no romance a indicação que Alaíde de fato foi para a capital trabalhar, mas o simples interesse da personagem em não querer ficar sempre submissa à opressão masculina na Ilha e ter o anseio de se sustentar por meio da sua própria força de trabalho, sinaliza-nos uma tentativa de subversão da parte dela, pois, anos após o insucesso de seu relacionamento com Missunga, decide depositar

suas esperanças no trabalho e não pensar ter o futuro garantido sob a proteção de um homem, como era o costume na região. Mesmo sempre tendo trabalhado para se sustentar, já que morava apenas com a tia e não tinha o amparo de uma família, ao final do romance ela adquire a consciência da importância de se ter um trabalho e não um homem para poder sobreviver. Ela tinha a expectativa de encontrar um emprego melhor ao ir em busca disso em Belém.

Podemos encontrar em **Passagem dos Inocentes**, quinto romance do **Ciclo**, o provável desfecho de Alaíde. Em uma manifestação dos trabalhadores nas ruas de Belém, Alfredo ouve o nome da moça e pensa que provavelmente ela é uma das operárias que está participando da manifestação:

Alfredo ia, vinha, e lhe soou: 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 Manoel Coutinho, apelido Missunga, depois vista numa fábrica em Belém, a mãe contou. Alaíde! E não ouviu mais, nem a viu, por certo naquele bando a carregar estandarte, a trancar bonde, com um bordo pelo terraço do Grande Hotel. (JURANDIR, 1963, p. 212).

Esse excerto nos sugere tanto que Alaíde realizou seu desejo de trabalhar em uma fábrica em Belém, como também, tornou-se uma operária envolvida na luta do operariado por melhores condições de trabalho, atitudes que reforçam ainda mais a transgressão de Alaíde. Outro aspecto a se salientar é que, assim como ocorre com Ormindá, a história de Alaíde sobrevive ao romance **Marajó** e aparece em outro romance do **Ciclo**, tal como atesta Carlos Reis (2015) em sua teoria sobre a figuração de personagem.

Das três personagens femininas mais importantes da narrativa, vemos uma postura transgressora em Alaíde, pois ela decide se livrar da dependência dos homens e busca a sua autonomia e sobrevivência pelo esforço do seu próprio trabalho.

Se anteriormente com Missunga, ela se submetia a ele, percebendo que o relacionamento deles era apenas consequência da desavença dele com o pai, como já mencionamos, decide não aceitar a posição de amásia, após a morte do Coronel e nem o acompanha de volta a Ponta de Pedras, nem fica na barraca esperando-o para que viesse buscá-la. Ao longo do romance, ela adquire consciência crítica de se perceber dentro da cadeia social e que, por isso, precisa ganhar o próprio

dinheiro para ser dona de si mesma. A história dela se alia ao movimento do século XX de entrada da mulher no mercado de trabalho.

Assim como Orminda, Alaíde tinha uma certa liberdade sexual, o que possibilita seu envolvimento com Missunga sem causar nenhum escândalo à sua tia e à comunidade ao seu redor. Assemelha-se também a Guíta por engravidarem do mesmo homem e em um determinado momento tentarem lutar para manter os filhos. Na situação de miséria em que vivia, no entanto, a maternidade era um problema criado por essa liberdade sexual, o que geraria a sua mais completa exclusão social. Orminda, por sua vez, diferencia-se de ambas por nunca engravidar, apesar de seu envolvimento com vários homens. O fato de a maternidade nunca lhe alcançar confere a ela ainda mais um caráter mítico e lendário.

Em relação ao jovem filho do Coronel Coutinho, podemos perceber que a despeito da convivência com os mais pobres da terra – representados principalmente por Orminda, Guíta e Alaíde – ele, inevitavelmente, cumpre o seu destino de herdeiro e novo proprietário das terras de Paricatuba. Mesmo que em alguns momentos da narrativa, se compadeça da situação dos mais necessitados e levemente se incomode com a postura de seu pai para com os trabalhadores, o jovem, diferentemente de Alaíde, não consegue subverter os preceitos do círculo social em que está inserido e com a morte do pai, ocupa o seu lugar, ao qual estava predestinado desde o nascimento.

Outro ponto a se salientar nos momentos finais do romance. Após Missunga se tornar Manuel Coutinho, assumindo seu papel não só como herdeiro, mas também como substituto de seu pai como o senhor das terras daquela região, como já mencionamos, ele desaparece da narrativa. **Marajó**, então, poderia ser finalizado assim, no capítulo cinquenta, uma vez que Missunga era o protagonista da história e, aparentemente, não haveria sentido narrar uma parte dela em que ele nem sequer aparecesse ou fosse mencionado.

No entanto, ainda temos três capítulos antes do final da obra. Nesses capítulos, vemos o desfecho de duas das três principais personagens femininas – Orminda e Alaíde – o que demonstra ainda mais a importância delas e dos seus dramas para o desenrolar do enredo.

É o desfecho delas – não o de Missunga – que aparece ao final da narrativa. Orminda e Alaíde estão em caminhos opostos. Enquanto a primeira, depois de tantas peripécias, encontra-se à beira da morte, Alaíde almeja ir para Belém

trabalhar, provavelmente nas fábricas da cidade, partindo, assim, para uma nova vida. Enquanto Ormindá tem toda a sua trajetória marcada pela transgressão dos padrões sociais e morre no completo desamparo, Aláide que vivia desamparada, chega ao fim do romance resistindo de forma transgressora. Podemos, então, afirmar que ela é o maior exemplo de transgressão feminina e transformação de vida do **Ciclo do Extremo Norte**.

5. DESAMPARO, OPRESSÃO E TRANSGRESSÃO NO UNIVERSO URBANO

Nesta seção, abordaremos as personagens femininas D. Inácia, Emilinha, Mãe Ciana, Magá, Isaura, D. Celeste, D. Nivalda e Luciana as quais têm a sua atuação, predominantemente, ambientada na cidade de Belém. Assim como na seção anterior, observaremos como transitam entre o desamparo, a opressão e a transgressão.

D. Inácia e Emilinha, Mãe Ciana, Magá e Isaura se fazem presentes no romance **Belém do Grão Pará**, marco inicial da cena urbana no **Ciclo**. D. Celeste está presente no romance **Passagem dos Inocentes**, D. Nivalda tem a sua história narrada no romance **Chão dos Lobos**, enquanto que Alfredo persegue o paradeiro de Luciana nos romances **Primeira Manhã**, **Ponte do Galo** e **Os Habitantes**.

5.1. D. Inácia e Emilinha: desamparo social

No quarto romance do **Ciclo do Extremo Norte**, **Belém do Grão Pará**, Alfredo vai morar na capital paraense na casa da família Alcântara para dar continuidade aos seus estudos. Pelos aspectos históricos descritos na obra, pode-se inferir que a história se passa na década de 1920, por volta do ano de 1922, período após o Ciclo da Borracha, dos anos áureos da *Belle époque* e dez anos depois do fim do governo do intendente Antonio Lemos³³.

Nesse momento, então, a cidade de Belém vive um período de declínio econômico, o qual pode ser constatado na situação social da família Alcântara, que tinha anteriormente uma posição elevada e de respeito naquela sociedade, frequentando a “corte” do intendente, e nos anos 1920, no governo de Lauro Sodré³⁴, aparece desprovida de qualquer resquício do status social que outrora ostentara. Assim, esse romance não trata somente da primeira experiência de Alfredo em Belém, mas também, como atesta Benedito Nunes, uma obra que mostra a história dos Alcântaras, relacionada com a situação de ruína da cidade nesse período:

³³ Antonio José Lemos (1843-1913) foi intendente de Belém entre 1897 e 1911. Foi o administrador responsável pelo desenvolvimento urbano da cidade de Belém.

³⁴ Lauro Nina Sodré e Silva (1858-1944) foi governador do Estado do Pará em dois momentos: de 1891 a 1897 e 1917 a 1921.

Quem lê **Belém do Grão Pará**, como um romance dos Alcântara (o casal Seu Virgílio/Dona Inácia e a filha Emilinha), lê a inteira cidade dos anos 1920, tal como a tinham deixado, após o início da decadência econômica, conseqüente à crise da borracha, que culminara em 1912, as reformas do intendente (prefeito) Antonio Lemos. (NUNES, 2009, p. 322).

Essa família é composta por D. Inácia, Seu Virgílio e a filha do casal, Emília. Seu Virgílio, nos tempos de Lemos, havia sido administrador do Mercado de São Brás. Ainda no governo do intendente, conseguiu um simples emprego de funcionário público federal na Alfândega, o que nos aponta para a sua falta de ambição. Com essa família vivem ainda Libânia e Antonio, empregados e crias da casa, que vivem uma situação de miséria e quase escravidão, subjugados pelas vontades dos patrões.

Na casa dessa família, em uma rua sem prestígio (Gentil Bittencourt, 160) e um pouco afastada do centro social da cidade, os Alcântaras, diversas vezes, relembram o passado e lamentam o “ostracismo social” em que se encontram, tentando se acostumar com a nova rotina de suas vidas.

A situação dessa família não é de todo ruim, ainda é possível manter, pelo menos em parte, as aparências, pois apesar de morarem em uma rua relativamente mal localizada, eles não estão morando na periferia mais lamacenta da cidade, como os Resendes, “lemistas de cabo a rabo, hoje coitados se acabando numa palhoça dos Covões.” (JURANDIR, 1960. p. 5).

É com essa família, em um momento de decadência social e econômica, que Alfredo vai viver as suas experiências em Belém e os Alcântaras são um dos responsáveis pelas primeiras impressões que o menino terá sobre a cidade. Se em Cachoeira, a capital era apenas um sonho, nesse momento o menino confronta-se com uma dura realidade, que em nada lembra o espaço idealizado pelo garoto:

Marlí Furtado defende a ideia de que em **Belém do Grão Pará** a capital paraense, espaço no qual será ambientada a obra, é como mais uma personagem no romance, dado o enorme desejo do menino em se mudar do Marajó para Belém:

E agora entra em cena, como espaço central e com força de personagem, a cidade de Belém, primeiramente musa de Alfredo, a quem aparecera sempre com nuances de espaço encantado, onde ele poderia realizar sonhos e se distanciaria do cotidiano repetitivo e pobre de Cachoeira, especialmente aquele do quilinho de carne comprado todos os dias no mercado. (FURTADO, 2010, p. 114)

Para Alfredo, morar em Belém significava o distanciamento de tudo o que vivera no dia-a-dia de Cachoeira e a possibilidade de realizar todos os seus sonhos. É importante que se perceba que o menino não se enxerga como pertencente ao espaço de Cachoeira, fato do qual decorre a sua visão idealizada de Belém.

Como podemos perceber, o romance se centra na percepção de Alfredo sobre a cidade, como também nas suas vivências na capital paraense. Essas experiências, porém, só foram possíveis para o menino por causa da atuação de personagens femininas tais como D. Inácia e sua filha Emilinha, que, apesar de não ocuparem o protagonismo na obra, são fundamentais para os desdobramentos do enredo.

D. Inácia, a matriarca da família que abriga Alfredo em Belém, é uma mulher que vive no passado. Após os momentos áureos que a família vive durante o leimismo, os Alcântaras amargam uma vida de pobreza. D. Inácia, inconformada com o presente e sem nenhuma perspectiva de um futuro melhor, passa seus dias relembando o tempo em que viviam em abundância, envolvida na vida social e política da cidade, como apoiadores de Lemos. Suas atitudes do momento presente são marcadas por lembranças de situações anteriores da sua vida:

Entraram em casa falando da fita, do Chefe de Polícia, o vestido verde da favorita. D. Inácia se dava ares de ter chegado de uma reunião política, de uma discussão quente com um canalha e em que se desabafou. O encontro com o Desembargador lhe trazia a Liga Feminina, a malta dos canalhas, a sobrecasaca do Senador, a conspiração no 26 B. C. (JURANDIR, 1960, p. 147-148).

É uma mulher que constantemente reproduz pensamento sexista, pois acreditava que somente os homens eram capazes de estar à frente em mudanças políticas, ocupar funções administrativas e lutar em revoluções. Apesar de se interessar por política, estar atenta a possíveis revoltas tanto no interior do estado, com os bandoleiros do Guamá, como do exército em Belém e na capital do país, dar opiniões sobre esses confrontos e ter ideias audaciosas sobre eles, acredita que somente se fosse homem ela poderia executar algum dos seus pensamentos:

— Eu não tenho a má natureza que desejas nos homens, dissera ele, uma vez, à mulher. Não sei fingir nem lograr.
— Pois, meu velho, responde a mulher, tenho habilidades que não utilizo porque nasci fêmea. Os dotes que eu tenho não eram para uma mulher. (JURANDIR, 1960, p. 200)

Um trecho do romance descreve resumidamente como funcionam as ideias sexistas de D. Inácia: “Alfredo terminou voltando a achar graça: a madrinha mãe era muito esturdia, ora queria ser um homem, ora Etelvina [noiva do líder da revolta do Guamá], sempre contra as mulheres e nunca a favor dos homens.” (JURANDIR, 1960, p. 166). Em outras palavras, a esposa de seu Virgílio defendia e acreditava apenas nela mesma, como se estivesse acima das outras mulheres e até mesmo dos homens que não sabiam utilizar o seu gênero para grandes feitos.

Sem participar dos eventos políticos da sociedade paraense, o que restou à matriarca da família Alcântara era estar bem informada sobre os acontecimentos políticos ao seu redor – e dar opiniões que nunca seriam colocadas em prática – e importunar os vizinhos, ajudando na fuga da filha deles, Etelvina e raptando o menino da casa, Antônio, levando-o para ser agregado na casa dela.

Diferentemente da mãe, Emília não se interessava por política, seu único desejo era arranjar um casamento vantajoso para que pudesse sair da pobreza que vivia com sua família. Fútil, alheia às reais necessidades da casa, apenas gosta de ser vista no cinema Olímpia e em outros lugares da cidade.

Tanto a filha, como a mãe tentavam a todo o custo esconder a real situação financeira da família. Por isso as idas ao cinema eram algo muito importante para elas. É interessante ressaltar que elas não compravam os ingressos, mas estes pertenciam a Isaura, amiga de Emília e prima de Alfredo, que sempre convidava as Alcântaras para acompanhá-la. Em uma dessas vezes em que o menino também ganha um ingresso, ele observa, com reprovação, as roupas e os modos de D. Inácia e sua filha:

D. Emília num rosto tão retocado e o vestido, reformado pela amiga, agora novo-novo, era dum leve rosa claro, caindo-lhe bem, dando-lhe uma imponência que Alfredo não sabia bem entender se legítima ou ridícula. A madrinha mãe, à luz da sala, dos espelhos, dos outros vestidos, colos e penteados, trazia a saia marrom em que trabalhou bem no ferro a mão de Libânia. Seu brilho enxuto realçava a bunda e a barriga da senhora. A blusa azul marinho, com os seus bordados, na claridade, surpreendia o Alfredo. Dava ao rosto de d. Inácia um tom azul-celeste, algumas vezes, logo outro, em que o pó de arroz se misturava aos reflexos dos espelhos e dos vestidos vizinhos... Alfredo reparou que d. Emília trazia os sapatos brancos, novos, tirados do prestação, deixados de usar, no aniversário de Isaura. Esta notara, sem nada dizer, esperando uma explicação de Emília que não lhe deu. Alfredo desassossegava-se. (JURANDIR, 1960, p. 137-138).

Apesar de se vestirem como damas ricas da sociedade, D. Inácia e Emília não tinham dinheiro nem para comprar os ingressos. Se não fosse pela costureira Isaura, a qual, por causa dos seus inúmeros trabalhos consegue as cortesias, elas não teriam esse divertimento.

A amizade de Emília e Isaura é marcada por brigas e discussões. A filha dos Alcântaras é a maior beneficiada com essa relação, já que, além das entradas gratuitas para o Olímpia, ela também ganha vestidos feitos gratuitamente. A costureira percebia toda a situação e isso era muitas vezes motivo dos confrontos entre as duas. Em um determinado momento, Emília decide presentear a amiga com uma camisa bordada. Esse presente, no entanto, é marcado por segundas intenções, como a matriarca revela:

E a seu lado, Emília repetia que Isaura coitadinha andava muito mas muito falta de roupa. Semprezinho com aquela saia de casimira e a blusa, a menos mal, era aquela, de cambraia já cerzida. Dizer à amiga que precisava de blusa nova era chover no molhado, um arrancar cabelo, fosse uma pessoa dizer, arriscar dizer!

— Sai, Emília, tu queres dar a blusa porque te vexas de ir com ela assim no Olímpia. Tens vergonha que te vejam ao lado da blusinha cerzida. Eu te conheço, Emília Alcântara.

(...)

— Mamãe!

— A blusa bordada, minha filhinha, é para a tua comodidade lá no Olímpia pra tu não fiques vexada com a companhia dela numa saia sebosa, blusa suada, cerzida. Não dizes de cara pra ela porque tens medo que ela te corte as entradas. (JURANDIR, 1960, p. 117)

Esse é um exemplo de que Emília era muito apegada as aparências. Revela também o seu pensamento pequeno-burguês, pois apesar de pobre, tem o desejo de ser rica e de voltar a fazer parte do nível social de outrora.

A blusa bordada não era um ato de bondade, mas sim uma forma de conseguir que Isaura se vestisse melhor para acompanhá-la ao cinema. O mais irônico dessa situação é que as entradas para o Olímpia pertenciam efetivamente à moça que se vestia de modo mais simples, a qual não se importava que suas roupas transparecessem seu nível e sua situação social. Depois de ganhar o presente, Isaura continua indo ao cinema com suas blusas cerzidas, pois percebeu a real intenção da amiga e quis provocá-la.

A obsessão de Emília por manter as aparências chega ao limite quando ela insiste e consegue que a família se mude para uma casa na Estrada de Nazaré,

uma área de prestígio na cidade. Apesar de bem localizada, a casa estava em ruínas, o que comprometerá o futuro da família, como veremos mais adiante. Morar em Nazaré era interessante para D. Inácia também, uma vez que seria como uma volta ao seu passado abastado e a possibilidade de um casamento para a filha, dando, assim, uma perspectiva de futuro para todos da casa:

Mas, secretamente, de certo modo, ia até se admirando daquela afoiteza da filha. Afinal, Emília queria sociedade, ver se acertava um casamento, e ali na Gentil trem não lhe atirava marido como lhe atirava rapaduras. E mesmo em Nazaré aparecendo na janela, olhada do bonde, ela faria um vistão. (JURANDIR, 1960, p. 162).

O desejo de mãe e filha era fugir do que chamavam de “ostracismo social” que amargavam desde o fim do governo de Antonio Lemos. Com a saída do político que apoiavam, a família Alcântara fica sem o prestígio social de antes, principalmente porque o marido agora tinha um emprego modesto, que impossibilitava que se mantivessem os luxos do tempo do leimismo.

Quem mais sofre com essa perda, são as duas mulheres que nunca se conformaram com a situação de desamparo social que sofrem. A mudança de casa foi uma tentativa desesperada de recuperar minimamente o espaço que ocuparam na sociedade da capital paraense, por isso elas confabulam tudo escondido de seu Virgílio e somente revelam para ele quando está tudo pronto e ele resigna-se calado com a decisão das mulheres.

Tanto na casa da Gentil, como na de Nazaré, a família contava com a menina Libânia, para os afazeres domésticos e para fazer compras ou buscar encomendas na rua. Pela descrição do romance, ela é uma adolescente que trabalhava na casa como uma empregada, mas que não recebia nenhum salário por isso, apenas tinha o direito de morar e comer na residência das “madrinhas”, que era como ela chamava as donas da casa. Ou seja, por ser cria da casa, as patroas se escondiam atrás da máscara de madrinha e madrinha mãe para explorar a menina e não lhe pagar nada por isso. Vejamos um trecho que descreve o trabalho árduo de Libânia fora da casa:

Ela volvia à Gentil como se viesse do sítio, com o embrulho das raízes, filha daqueles barcos, nascida entre panelas de barro ovas da tainha e cofos de caranguejos.

Também aos domingos ia ao Ver-o-Peso, ainda madrugada, para trazer às costas o saco de açaí comprado pelo seu Alcântara na beira da praia junto ao Mercado de Ferro. O gordo vinha a bonde pela Conselheiro, com os embrulhos menores. Ela seguia o mesmo itinerário a pé, descalça, açaí às costas marcadas, doídas de caroço de açaí. A frente dos bondes e das carrocinhas de leite, roçava pelos cestos quentes de pão, desviando-se dos homens que voltavam das festas a juntar mangas e mulheres nas esquinas. Curva e silenciosa, seguia tão rápida e atenta, como se voltasse do roçado. (JURANDIR, 1960, p. 72).

Somente com esse trecho é possível perceber a dificuldade do trabalho da menina. Enquanto seu Virgílio usava um meio de transporte para voltar para casa, a menina voltava a pé para casa com as compras mais pesadas. Tal prática, que se repetia todos os domingos, mostra-nos a exploração constante a que a cria da casa era submetida.

A vida da menina era para servir as suas senhoras. Além de não ter dinheiro, ela nem sequer tinha sapatos, o que apontava para a extrema pobreza da menina. É triste a cena em que Alfredo, na festa de aniversário da prima Isaura, percebe pela primeira vez que Libânia não usava sapatos e fingia não se importar com isso:

Nesse passo, chegava a Libânia, sustentando na palma da mão um bolo inglês ainda na forma, trazido do forno da padaria. Alfredo viu-lhe a fitinha no cabelo, os pés... E foi um espanto, como se nunca tivesse reparado: Mas, e o sapato? Libânia não tinha nem um sapato? Isso para Alfredo toldou um pouco o aniversário. E o mais triste era que Libânia fingia não se dar conta, fingia resignar-se a andar descalça num degrau mais baixo ainda que aquele em que se bebia, cantava e dançava no 72 ao som do violão e cavaquinho. (JURANDIR, 1960, p. 135-136).

Apesar de desamparadas, elas eram cruéis com Libânia, justamente por causa do pensamento pequeno burguês delas, que fazia com que elas explorassem tanto Libânia, como Antonio, como se fossem seus empregados, sem, no entanto darem a eles alguma remuneração pelo serviço.

Na festa de Isaura, além das Alcântaras, estavam presentes os irmãos e amigos dela, pessoas do seu mesmo nível social. Dessa maneira, ver Libânia chegar sem sapatos em uma comemoração entre pessoas pobres como ela, era uma forma evidente de se ver a pobreza em que ela vivia.

Praticamente uma escrava da família, a maneira como ela era tratada pelas madrinhas revela uma das tentativas de d. Inácia e Emília de manter certo status social. Assim como os mais abastados, elas não se ocupavam com as atividades da casa, levavam uma vida ociosa, pois tinham Libânia para fazer tais trabalhos no lugar delas. Sendo assim, ao mesmo tempo que sofrem com o desamparo social que lhes deixou na pobreza, são opressoras com a menina, fazendo com que ela trabalhasse arduamente para elas. Além de a menina não receber nenhum salário, como já mencionamos, ela não tinha escolaridade – Emília lhe dera algumas lições – e nenhum conforto na casa, pois as madrinhas não tinham nenhum interesse de ajudá-la a ter uma vida melhor.

Tanto a amizade com a costureira Isaura, que lhes possibilitava frequentar o cinema Olímpia, como a exploração de Libânia e Antonio, as crias da casa que trabalhavam como empregados dos Alcântaras, mostra-nos que o favor é um aspecto que move o desenrolar do enredo de **Belém do Grão Pará**, como atesta Marlí Furtado:

O favor, nessa narrativa, é uma girândola que move a vida urbana. Mediado por ele, os Alcântaras já viveram vida farta e com certa ostentação, quando da regência do senador Antônio Lemos em Belém; no presente do enredo, decaídos e pobres, prestam-se ao favoritismo com agregados em casa. Vale ressaltar o quadro caricaturesco traçado por Dalcídio Jurandir por meio dos Alcântaras. A família depende do favor em mão dupla: dos proprietários e dos trabalhadores braçais. Pois vejamos: Virgílio Alcântara, funcionário público, foi colocado na seção via favor, mas sua mulher e filha dependem de Isaura, a costureira, para conseguirem entradas para o cinema, uma vez que Isaura, também via favor, consegue os ingressos gratuitamente. Em contrapartida, camuflam a exploração infantil, agregando Libânia, depois Antônio, trocando com eles abrigo e alimentação, por trabalho doméstico. Como compensação, abrigam Alfredo em troca de uma pensão, que quase nunca chega, o que faz dele um agregado ilustre, livre como eles, dependente do favor da família, sem precisar dar retorno em trabalho. (FURTADO, 2015, p. 178-179).

Ainda sobre a tentativa delas de manter as aparências, quando se mudam para a casa em Nazaré, levam alguns dos seus pertences tarde da noite e outros bem cedo, para que seus vizinhos não descobrissem a real condição financeira da família. Emília planeja tudo e o único objeto que é transportado à vista de todos é o piano antigo, comprado nos tempos de abundância

A casa, na Gentil, ficava ainda em mãos de Libânia até que arrumasse as fôrmas de doces e alguns trastes a serem transportados à noite, longe das vistas da vizinhança na Gentil e na Estrada de Nazaré.

Realmente, a mudança foi muito cedo, com extrema precaução, para que a Estrada de Nazaré não ficasse a par do verdadeiro estado social da família Alcântara. Só uma coisa foi à tarde, pelas cinco: o piano.

Alfredo acompanhou o itinerário do piano que também se mudava ao ombro de seis portugueses. (...) Sim, Emília desejou que as janelas da vizinhança ficassem repletas para ver o piano chegando; dava a medida das posses e da educação dos Alcântaras. (...) espiou o movimento das janelas, seu jogo produzia efeito, o piano deu a qualidade da família que ali se instalava. (JURANDIR, 1960, p. 197-198).

A ruína completa da família não demorou a chegar. Seu Virgílio que participara de um negócio desonesto na Alfandega e com o dinheiro havia financiado um farto almoço de Círio, foi descoberto e, para não ser preso, foi demitido, ficando sem nenhuma renda. A casa nova não suportou por muito tempo. Desde que se mudaram, a casa ameaçava ruir, e é justamente isso que acontece: “Libânia veio avisando: para as bandas da cozinha a parede estremecia. E Antônio, por impressão ou caçoagem, falou também que a parede da sala rachava.” (JURANDIR, 1960, p. 356).

A cena final do romance é Libânia pedindo ajuda aos portugueses para retirar os móveis da casa, que já estava na iminência de desabar. Depois de tudo retirado, o piano posicionado ao pé da mangueira, a menina insiste com a madrinha mãe para que saia junto com ela:

Já no quintal, ao pé do cacto, d. Inácia apagava-se nas sombras. (...). “Madrinha mãe, gritou Libânia para as sombras do quintal, madrinha mãe, se vista e saia que tudo, os três, a gente toma conta. E baixa, só entre os três: Ou quer também que os galegos carreguem a senhora no ombro? Não sai de vergonha da rua, da rua te olhando?

Mal o bonde passou, Antônio quebra a grande lâmpada do meio da rua:

— Assim escuro a madrinha mãe sai já. (JURANDIR, 1960, p. 358)

Assim, o desfecho de D. Inácia e sua família é de completo desamparo, pois ela perdeu as duas coisas que ainda lhe proporcionavam algum suspiro de vida social: primeiro, o emprego do marido, que, apesar do salário baixo, era de onde a família tirava sua subsistência e a casa de Nazaré, que, mesmo em ruínas, dava aos

vizinhos a falsa impressão que estavam em uma condição social melhor, tal qual a do passado lealista. Em outras palavras, sua condição ao final do romance é muito pior do que quando começou.

Muito mais do que mostrar a ida do menino Alfredo para Belém e começar os seus estudos na capital paraense, o romance **Belém do Grão Pará** nos mostra a família Alcântara, sobretudo as mulheres D. Inácia e Emilinha, como uma metáfora de uma cidade em ruínas. Assim, como elas, Belém teve um momento exitoso com o governo de Antonio Lemos e a economia da borracha, mas com o fim de ambos, os tempos áureos se foram.

Em relação ao menino Alfredo, morar com essa família foi importante para o primeiro impacto que ele teve com a cidade, ao perceber que esta não era como ele havia idealizado. Além disso, é o começo de uma consciência social do menino, principalmente ao se deparar com as injustiças cometidas contra Libânia.

Não sabemos o que aconteceu com os Alcântaras. O narrador do **Ciclo** os desampara também, uma vez que eles não aparecem mais em nenhum outro romance, apenas Alfredo se questiona sobre o que teria acontecido com eles, mas nunca obtém resposta. Sem ter onde morar e sem a renda da família, provavelmente foram viver nos covões, lugar temido por D. Inácia em que moravam os mais miseráveis da cidade.

5.2. Isaura, Magá e Mãe Ciana: transgressão pelo trabalho

No romance **Belém do Grão Pará**, além do convívio com as Alcântaras, o menino Alfredo se depara com a família da sua mãe, que vive e trabalha em Belém: são suas tias, prima e primos, os quais o ajudam a aceitar sua origem negra e se orgulhar de ser filho de D. Amélia.

Por meio do olhar de Alfredo, o narrador nos mostra os diferentes ofícios dos membros dessa família. Todos, homens e mulheres, trabalham em uma atividade específica, o que surpreende e frustra o menino simultaneamente, pois pensa que se todos os seus parentes se dedicam a um emprego, ele, como pertencente a essa família, também deve encontrar a sua ocupação:

Ali na Rui Barbosa, da Mãe Ciana à Violeta, todas sabiam coisas, suas artes, suas curiosidades. Família muito bem apreciada, seu

sangue, dela ele era; tio na cana do leme dum barco, tio soldado no Rio de Janeiro e vários ofícios e viagens, a prima na costura, a Ciana no cheiro, a Magá na tartaruga e tacacá, os primos na mobília e no motor, e ele, filho de branco e de preta, que ofício era pra ele, agora naquele Barão? (JURANDIR, 1960, p. 112).

Dessa forma, trataremos neste tópico de três personagens femininas pertencentes a essa família: Isaura, Magá e Mãe Ciana. Veremos como essas mulheres negras transgridem o sistema social por garantirem sua subsistência por meio do seu próprio trabalho.

Apesar de se envolver em várias atividades – como decoração, que lhe garante as entradas para o cinema Olímpia – Isaura é costureira, muito requisitada na cidade, o que faz com que esteja sempre indo de um lugar ao outro, atendendo suas clientes. Vejamos como o narrador a retrata:

Isaura trazia as novidades da costura, da freguesia, da Rui Barbosa. Tinha a boca larga, o sorriso se abrindo devagar e de repente escancarando-se a risada um pouco desagradável para Alfredo por ser dum assim-assim de mau modo, malineza, desfazendo das pessoas. Seus olhos esbugalhavam num luze-não-luze de azedume, enjoo, ressentimento. O cabelo alto de mulata, mal sentado, mal penteado. Não raro sem pintura, por isso pálida e a deixar ver na boca, na mão, nas faces, este e aquele sulco de contrariedade e fadiga. (JURANDIR, 1960, p. 90-91).

É interessante observar que esse excerto mescla a aparência física de Isaura, tais como a “boca larga” o “cabelo alto de mulata”, com certos aspectos do seu trabalho, como “as novidades da costura”. Ao final, vemos que seu rosto deixa transparecer uma “fadiga”, o que remete ao cansaço devido ao seu trabalho excessivo.

Em muitas vezes em que Isaura aparece na narrativa, ela está sempre em movimento, trabalhando, entregando suas costuras, ou indo até as clientes, ou costurando vestidos na sua casa. Um exemplo disso é que ela faz as Alcântaras e Alfredo esperarem por ela no cinema, pois estava com trabalhos pendentes: “Teriam de ficar na sala de espera porque Isaura viria com algum atraso. Acabava um vestido e teria ainda de ajeitar a cesta de flores de uma vizinha.” (JURANDIR, 1960, p. 137).

Com a morte do pai, um funileiro³⁵, Isaura sentiu-se na obrigação de ajudar no sustento da casa, de tomar para si a obrigação que era do pai. Antes de ele falecer, já moça, a filha cuidava dos afazeres domésticos e do pai doente. Mesmo anos depois do falecimento dele, a jovem ainda vivia de luto, sua vida mudara completamente: da alegria pela convivência com ele à tristeza lacônica por sua ausência. O apego tanto ao trabalho quanto às Alcântaras era uma forma de conviver com sua dor:

Era um luto permanente, surdo, cheio de silenciosas evocações de uma camaradagem entre pai e filha durante anos, quando o velho (...) secou o peito no sustento dos filhos (...). Foi o velho funileiro adoecer, desenganado dos médicos, Isaura, já moça, tomava conta da casa. O pai expirou; “quarto”, enterro e ela de olhos secos, acudindo os irmãos, a calma em pessoa. Mas aos poucos, todos da família viam-lhe o secreto abatimento, as mudanças. Aqueles seus modos alegres, quando levava o pai ao cinema, ao largo de Nazaré em tempo da festa, saindo de um teatrinho entrando noutro, correndo no aeroplano e subindo na montanha russa apesar dos protestos do velho, e o gosto em vestir, no passear, no jogar entrudo pelo carnaval, tudo isso se acabou. A família via-lhe a magreza, os olhos fundos, o desarranjo. os acessos de impaciência e raiva, horas e horas na máquina, sem dizer: Violeta, me traz um caribé! A “paixão pelo pai”, como diziam os irmãos, resistia aos anos. Ou já se tornava num hábito, em que Isaura se escondia e se gastava, apegando-se, sem saber porque e com muita contrariedade, à casa dos Alcântaras. (JURANDIR, 1960, p. 145-146).

É justamente por intermédio da amizade de Isaura com Emilinha que Alfredo vai morar em Belém na Gentil, com os Alcântaras. Essa amizade, cheia de desavenças e discussões, é uma parte importante do cotidiano de Isaura. Ela vivia entre brigas e reconciliações com a amiga, o que deixa todos intrigados com esse comportamento. Novamente, o narrador usa o olhar de Alfredo para mostrar ao leitor essa relação, sobretudo nos momentos de confronto entre elas:

Pôde ele observar melhor a prima. Com ele, mostrava-se atenciosa, um descanso de voz, aquele modo sempre fácil de aprovar tudo que era o mesmo que desaprovar. (...). Não era raro gracejar, brincar mesmo, abandonada à sua repentina alegria, a tal extremo que parecia falsa. Se tivesse de contradizer, fazia sorrindo, num jeito

³⁵ Como veremos no próximo tópico, no romance seguinte, **Passagem dos Inocentes**, vemos o pai de Isaura como uma figura importante no movimento popular na cidade de Belém. Sua atuação é lembrada pelos outros funileiros quando estão em manifestação nas ruas da cidade. Provavelmente por influência dele, a família se envolve na fuga de Jerônimo, líder dos bandoleiros do Guamá e sua noiva.

quase carinhoso. Mas daí a um acesso de raiva, não durava um segundo e sempre provocado por Emília. Transfigurava-se, a voz numa rispidez cortante, o branco dos olhos dilatava-se, gomoso, as pálpebras inchavam. Gorda, com seus braços gordos e olhos alarmados, Emília retirava-se do bate-boca. A magra encolhia o peito, os olhos de boi malignos, saboreando a própria raiva. Alfredo não sabia entender. Por vezes, tentava ver em Isaura uma pessoa doente ou cheia dum inexplicável desprezo pelos Alcântaras a quem estava presa não se sabia bem por quê. Por que semelhante amizade, temperada de furor e desgosto? Ou tudo era por hábito ou próprio das duas amigas aquele furioso e pegajoso desentendimento? Nunca os Alcântaras na presença do primo, atacavam a costureira. (JURANDIR, 1960, p. 103-104).

Como já mencionamos no tópico anterior, Emilinha presenteia a amiga com uma blusa bordada. Isaura, no entanto, percebe as intenções da filha de D. Inácia com esse agrado e, para se vingar da amiga por não ter usado o sapato novo na sua festa de aniversário, não usa a blusa nova para ir ao cinema, mas sim a “cerzida, com aquele suor visível debaixo do braço.” (JURANDIR, 1960, p. 141).

Essa atitude deixa Emília furiosa, uma vez que ela queria que a prima de Alfredo estivesse bem vestida, como uma das estratégias de manter as aparências sobre a condição financeira da família Alcântara. Como seus planos foram frustrados, as duas iniciam uma briga no bonde, na volta do cinema.

— Não fizeste o meu pedido, Isaura, cadê a blusa?
Isaura acenou para a d. Inácia dizendo que queria sentar com ela, trocassem de lugar. Mas aí, apertando-lhe o braço, Emília deteve a costureira.
— E tu? Achaste que o cimento da sala de casa ia gastar o salto do teu sapato novo? E assim, baixo, enraivecendo-se, começaram a bater boca no bonde sem que a madrinha mãe pudesse perceber. Já por último, Emília acusava a amiga de não ter cumprido a promessa de fazer a festa do aniversário no 160. Sem lhe dar qualquer explicação, fez no 72.
— Mas não foram os meus irmãos que fizeram a festa? Tu davas o barril de chope, fazias as despesas? E por que não em minha própria casa? Ora essa! (JURANDIR, 1960, p. 144).

Isaura tinha consciência social, tinha noção de sua origem e da necessidade de trabalhar para se sustentar. Entendia que suas roupas não condiziam com as de Emilinha e com as das outras mulheres que frequentavam o Cinema Olímpia. Percebia a amizade interesseira da amiga e o incômodo de Emilinha com suas roupas mais simples. E por isso brigavam constantemente. Isaura aproveitava sempre para ironizar a situação.

Podemos observar o tom irônico de Isaura no dia da festa de aniversário de Emília. A festa foi custeada pela amiga e seus irmãos – apesar de a filha dos Alcântaras tentar encobrir isso – desde o chope até o nome da moça na coluna social do jornal:

Isaura interrompeu a conversa para mostrar a parte do jornal — comprado pelo irmão — que trazia as notas sociais:

Fazem anos hoje:

As senhoritas

Jovenília Soares Pinho

Sirena Sousa

Maria de Nazaré Cunha

Claudia Vasconcelos Souto Maior

Merandolina Gusmão

Emília Alcântara

Isaura, intimamente: embaixo de todas a pobre! Nem ao menos no meio, e que crueldade! Emília enxugando o suor da valsa que dançara, olhou para a amiga, adivinhando-lhe o escárnio. E disse alto:

— Eu já tinha pedido para riscarem meu nome daí desse jornal. Não quero. (JURANDIR, 1960, p. 247-248).

Emilinha sente-se ofendida e desdenha por estar em último na lista, pois o seu nome no jornal era uma das muitas formas de manter as aparências. Isaura, por sua vez, mesmo que intimamente, chama a amiga de “pobre”, termo que assombrava e amedrontava a Alcântara, pois desejava urgentemente uma ascensão social. Há ainda um caráter dúbio no “pobre”, mencionado por Isaura: refere-se tanto à condição financeira de Emília, como pode ter sido uma demonstração de pena da amiga. Em ambas possibilidades, apresentam o desnível social de Emilinha e sua ilusão na fuga da ruína e miséria.

Enquanto Emilinha, pobre como ela, fica esperando por um casamento vantajoso para sair do ostracismo social, Isaura trabalhava todos os dias, buscando se manter pelo seu próprio esforço. Ela é transgressora pois, não há a menção no romance de ela estar em busca de um casamento, mas há inúmeras descrições de seu ofício como costureira, mostrando-nos sua autonomia e independência financeira, algo não muito comum para as mulheres da época.

Magá, mãe de Isaura, apesar de não ter o mesmo destaque na obra que sua filha, também é um exemplo de transgressão presente no **Ciclo do Extremo Norte**.

Conforme a descrição do romance, ela era uma excelente cozinheira e obtinha êxito em garantir o seu sustento por meio desse trabalho.

Sua principal ocupação era vender tacacá – comida típica do Pará – na rua, atividade que não agradava os filhos em função de ela já estar envelhecendo. No entanto, ela se recusa a parar, pois não queria, de forma alguma, depender deles. Ela impõe sua vontade diante deles e permanece com o seu trabalho:

Alfredo, uma tarde, passou pela Quintino, canto com a S. Jerônimo, no ponto da tacacazeira. Lá estava Magá no seu ofício. (...). Esse ofício dela de canto de rua, aos filhos não agradava tanto. Por gosto deles, Magá já era pra ter deixado aquela canseira. “Eu, mas eu, que vou me atracar no rabo de vocês, à custa de vós? Vê la meus formosura. Uma osga! Mas deixem ir ganhando o meu cruzado.” (JURANDIR, 1960, p. 110-111).

Além disso, Magá também preparava Tartaruga sob encomenda. Era unanimidade entre todos que o prato era delicioso e essa reputação fazia com que os serviços dela fossem muito requisitados, sobretudo pelos “brancos”, os mais ricos e importantes da sociedade.

Magá ir preparar uma tartaruga numa dessas casas de branco, pra um banquete político ou chegada dum general. A preta, os jasmins na cabeça, cheirando a cheiro da Mãe Ciana, sua mãe, tinha entrada de gala na cozinha, afastando de sua frente as cozinheiras da casa, já enrolando as mangas: cadê a inocente? E lhe traziam a tartaruga. Mas nunca ninguém arrastava ela até a boca do corredor, ao pé da sala de jantar, para receber os parabéns. os agrados lá da mesa. “Pra lá com essa pavulage, eras! repetia e logo entre a criadagem, diante mesmo da dona da casa, soltava a sua adivinha bem salgada, uma das suas de fazer toda a cozinha dizer: “Mas ah! Mas ah!” e era um alívio, agora todos rindo, pois a Magá antes, ao fazer a tartaruga, era trombuda, ninguém piasse, que nem pajé em sessão. A própria dona da casa, de Magá queria distância. Virgem de Nazaré livrasse da Magá, nesta hora, ter um aborrecimento e largar tudo no meio, indo embora, como algumas vezes fazia. (JURANDIR, 1960, p. 111-112).

Percebemos nesse excerto, o contraste entre o comportamento da mãe de Isaura e o ambiente de onde era solicitado o seu serviço. Ela não se deslumbrava com as tentativas de elogios, querendo apenas fazer o seu trabalho sem ser incomodada. Também não se intimidava com o fato de estar cozinhando para pessoas ricas, se ficasse aborrecida, iria embora sem se importar com as consequências do seu ato. Magá executava seu ofício de forma tão eficaz que

conseguiu o respeito de todos, independentemente de seu nível social e do preconceito com sua etnia.

Mãe Ciana, por sua vez, trabalhava com papéis de cheiros e ervas aromáticas e medicinais, que lhe conferiram a alcunha de feiticeira. Antes de se dedicar somente a esse ofício, ela se envolveu em diferentes atividades, tais como vendas de tacacá, mingau e açai. Isso nos mostra que ela sempre esteve voltada a diversos trabalhos como uma forma de sobreviver.

Algumas vezes, em suas perambulações pela cidade, Alfredo encontra com Mãe Ciana e conversa com ela. Esses encontros com ela são também um encontro com a sua origem negra, pois ela deixa claro para ele que toda a família descende de escravizados, inclusive ele: “Pensa que os escravos já acabaram? Eu venho da escravidão. Eu, tua avó, tua mãe, tu também. Tu tens no sangue. Nossos parentes penaram nos engenhos. Só nos engenhos? Hum!” (JURANDIR, 1960, p. 210).

Conviver com a sua família negra, faz com que o menino Alfredo crie laços e se aproxime mais de seus parentes. Se nos romances anteriores (**Chove nos Campos de Cachoeira e Três Casas e um Rio**), o menino vive um drama por ter uma mãe negra, em Belém do Grão Pará, inicia-se nele um processo de aceitação tanto da sua cor³⁶, como a da mãe. Vejamos um trecho do romance em que aparece o menino conversando com as três mulheres: Isaura, Mãe Ciana e Magá:

A Magá soltava as suas, aqui era um nome carinhoso, ali um cabeludo, os fiados do tacacá, e ter de encomendar um tucupi ainda... Sacudiu a saia.

— Por que tu não vai lá tomar teu tacacá, meu corninho? Olha que a tua parentada na cidade é nós. Aqui esta negralhona do tacacá é tua família. E eu te quero um homem.

³⁶ No último romance da saga, **Ribanceira**, vemos Alfredo admitindo a sua negritude sem nenhum problema, pois nesse momento aceita completamente a sua cor e a sua origem. Vejamos os trechos em que isso ocorre:

— Faço parte do tição. Mancha?

— Mas o senhor?

Com esse cabelo fino, a boca fina, as feições?

— Mancha?

— O senhor só está advogando a causa alheia, Secretário. Do senhor que não.

— Minha mãe. Meus tios. Não é uma pena?” (JURANDIR, 1978, p. 144).

“Alfredo leva na conta de gracejo, seguindo com o ramo de oliveira na mão. Na calçada do Mercado aquela negra alta, a Nhá Barbra.

— Meu branco, tanto que eu queria um particular com o Senhor. Pode?

— Me chamando de branco, Nhá Barbra? Me repare na pele. Somos do mesmo mocambo. Sim?” (JURANDIR, 1978, p. 228).

Entrava a Mãe Ciana, pousando a cesta do cheiro na cabeça de Alfredo e a calombosa mão nos lábios dele, abençoando. (...). Alfredo vai, então, estende as entradas para Isaura.

— Que é isso? Mas não, primo, é delas. Que sempre mandem buscar. Deixo. E tu... escrevo pra tua mãe, não sai. Depois conversamos, sim? (JURANDIR, 1960, p. 351).

Esses pequenos gestos – oferecer um tacacá, dar a benção – fazem com que o menino sinta apreço por essa parte da sua família, que mostra um aspecto muito importante da sua origem. Aceitar a sua cor é compreender também a sua história e ajuda o menino no futuro a viver na periferia de Belém.

Se, pelo trabalho, Mãe Ciana transgride o sistema social, sucumbe diante de seu Lício, companheiro de longos anos, com quem amarga um relacionamento abusivo. Quando se conheceram, ele insistiu para que se relacionassem, porém, com o passar dos anos, seu Lício a deixa de lado, preferindo se envolver nas manifestações populares a dar atenção para a sua mulher. Ela, por sua vez, fazia tudo para agradá-lo para que ele passasse a maior parte do tempo em casa:

“Ah, essa Mãe Ciana que não me sai de junto”... Ela o procurava ou recebia com ralhó; que boca feia tinha agora a santa velha, os beiços, revirados, reluziam e deles saía um cuspe grosso, as mesmas recriminações, a voz ralhante. Debaxo de tudo isso, aqueles mimos babujados para que seu Lício não desgarrasse: uma dor de cabeça que mal falava e lá vinham chás e emplastos, mingau quentinho ali na rede sem mesmo ele lavar o dente, a preparar-lhe o banho e a pôr no ombro dele a toalha toda cerzidinha mas muito bem passada e cheirosa, a curar-lhe as frieiras, e cortar-lhe a unha do pé e sem esperar em troca este carinho, nem um só; não havia um desejo, um suspiro, um pensamento de seu Lício que Mãe Ciana, adivinhando, não dissesse: eu faço. Para ela, bastava a atenção dele em se deixar servir. Mas ninguém quisesse ver em Mãe Ciana uma humildade rastejante, aduladora, não. Ela, no seu melhor carinho, servia sempre de cara franzida, resmunguenta, como fosse obrigada e pronta a lhe dizer: mas, diabo, te põe daqui de dentro de casa, preguei teu pé? (JURANDIR, 1960, p. 263).

Com esse trecho, podemos perceber que o envelhecimento de Mãe Ciana é um dos motivos pelos quais seu Lício perde o interesse por ela. A mulher, no entanto, comporta-se de forma submissa na presença dele, fazendo as atividades domésticas com o intuito de servi-lo. A Mãe Ciana que se sujeita às vontades do homem amado em nada lembra a mulher que anda pelas ruas vendendo seus papéis de cheiro, que defende a luta do povo, pois tem consciência de ser descendente de escravizados que sofreram nas mãos dos brancos.

Apesar de Mãe Ciana também acreditar nas revoltas do povo, não era justo a maneira como seu Lício a tratava. Ele não era capaz de retribuir o afeto e cuidado que ela lhe devotava. Duas situações mostram a forma grosseira como ele a tratava. A primeira refere-se a um momento em que lembra aspectos dessa relação, quando ele lhe deu um presente:

Sandália essa que foi assim: seu Lício viajou pro Maranhão numa barca e logo voltou. Pensa que avisou que ia, disse assim: olha, porcaria, vou ali e volto”? Quando apareceu de volta, disse de cara lambida, disse, escorrido:
— Estive na terra do camarão, te trouxe isto. Vê se presta. (JURANDIR, 1960, p. 324).

A segunda é a lembrança de Isaura quando ele, bêbado, joga a cesta de cheiros da mulher, fazendo ela ter um grande prejuízo no seu trabalho:

Isaura, então, para si mesma, recordou que uma vez, seu Lício, num lance de bebedeira, lançara o cesto de cheiros no fundo do quintal, na Bernal do Couto, espalhando aromas pela vizinhança, com os pirralhos ajuntando os papelinhos. Era uma pessoa muito contraditória, aquele seu Lício, pensou Isaura, um seu velho pensamento. (JURANDIR, 1960, p. 343).

Seu Lício, um dos líderes do movimento popular, comunista, que defendia a igualdade entre as pessoas, chama a sua mulher de “porcaria”, tratando-a com um desprezo que, além de ela não merecer, não se ajustava com os ideais que ele tão bravamente defendia.

Durante a Transladação, romaria que acontece na véspera do domingo do Círio de Nazaré, Mãe Ciana ganha certo destaque na narrativa. Enquanto acompanha a procissão – triste porque o seu amado não está lhe acompanhando – ela faz um retrospecto de toda a sua vida, mas sempre preocupada com seu Lício, que estava levando Jerônimo para longe de Belém, um dos líderes da revolta no Guamá e Etelvina, sua noiva. Assim como o fluxo da transladação, era o fluxo dos pensamentos de Mãe Ciana.

A transladação avançava. Mãe Ciana, atrás, entre as velas, a reza das irmandades, no lado de uns pretos altos e de muito silêncio. Seu terço na mão, a figa no pescoço, o chalé no ombro, Mãe Ciana tinha um medo. Pensou seu Lício, no Ver-o-Peso ou Porto do Sal, podia estar numa dificuldade, com a polícia no calcanhar, apanhado ao

embarcar escondido aqueles dois. O barco já estaria de viagem? Nossa Senhora não castigava? Ela não mandava a polícia atrás dos fugidos, pegar seu Lício, encafiar o pobre de seu Lício na São José? podia, isto sim, levantar um tempo no rio, na hora a travessia, naquelas águas, um desses feios tempos soprado por boca de Nossa Senhora aborrecida com uma viagem daquelas nas vésperas do Círio. Noivo e noiva, coitados, isso nunca mereciam. Que em paz viajassem, custava? A Virgem de Nazaré ia dizer não? (JURANDIR, 1960, p. 324-325).

Mãe Ciana preocupa-se com os fugitivos, pois toda a sua família envolveu-se nessa fuga. A primeira ajuda foi na manutenção do esconderijo em Belém e depois no planejamento do dia perfeito para a fuga definitiva para longe da cidade. Isaura contava as novidades para D. Inácia, demonstrando saber todos os passos da revolta:

Isaura entrara de bom humor, dizendo que as providências para a partida do noivo iam bem. Bastava que seu Lício conseguisse uma ocasião boa para Guamá a fim de avisar os companheiros. Contou que Mãe Ciana estava muito exaltada contra o que diziam os jornais, lidos em voz alta pela Gualdina. (JURANDIR, 1960, p. 243).

Dessa maneira, Mãe Ciana e Isaura são transgressoras também, pois ajudam na fuga do bandoleiro do Guamá. Enquanto D. Inácia apenas comenta e teoriza sobre as revoltas que estavam eclodindo no país, e como desejaria participar delas, caso fosse homem, as duas, não veem o seu gênero como um impedimento e ajudam tanto a esconder o casal fugitivo, como na fuga de Belém.

Isaura, Magá e Mãe Ciana enfrentam o sistema social em que se inserem por meio da sua força de trabalho, pois encontram esse caminho para sobreviverem. Podemos fazer um contraponto com as Alcântaras, mulheres brancas, que estão em uma situação financeira desfavorável e têm em seu Virgílio o único mantenedor da casa. Em nenhum momento, vemos algum interesse delas de também trabalhar para ajudar nas despesas, tampouco quando o patriarca perde o emprego e a família fica sem sua única fonte de renda. As negras, no entanto, desde muito novas exercem atividades fora de casa. Esse quadro nos remete à citação de Angela Davis (2016) sobre o trabalho das mulheres negras:

Proporcionalmente, as mulheres negras sempre trabalharam mais fora de casa do que suas irmãs brancas. O enorme espaço que o trabalho ocupa hoje na vida das mulheres negras reproduz um

padrão estabelecido durante os primeiros anos da escravidão. Como escravas, essas mulheres tinham todos os outros aspectos de sua existência ofuscados pelo trabalho compulsório. Aparentemente, portanto, o ponto de partida de qualquer exploração da vida das mulheres negras na escravidão seria uma avaliação de seu papel como trabalhadoras. (DAVIS, 2016, p. 24).

Como vimos, as parentes de Alfredo têm consciência de que a história das suas vidas perpassa pela escravidão do passado e é justamente esse um dos motivos que as impulsiona a trabalhar fora de casa e por conta própria. Na sociedade traçada no **Ciclo do Extremo Norte**, eram poucas as opções para uma mulher se manter: morar com seus pais, ainda solteira, e depender deles, ou o casamento, dependendo, assim, do marido. As que fugiam desse parâmetro, eram, na maioria das vezes esmagadas por essa sociedade e caíam na prostituição, como foi o caso de Felícia, que, completamente desamparada, encontrou essa a única opção para sobreviver.

Isaura, Magá e Mãe Ciana, por sua vez, rompem com esse sistema, em benefício próprio e usam a força de trabalho para garantir sua sobrevivência. Essas três personagens dentro do **Ciclo** têm certo destaque na categoria da transgressão, pois alcançam um nível de autonomia e independência incomum para as mulheres da época. Elas seguem a trajetória de transgressão que acompanhou grande parte das mulheres negras após a escravidão: o trabalho fora de casa para sustento próprio e de seus familiares. Apesar disso, elas seguiram alguns dos ofícios que eram destinados à mulher, naquela época, tais como: costureira, professora e cozinheira.

5.3. D. Cecé, D. Nivalda e a transgressão da narrativa

Passagem dos Inocentes quinto romance do **Ciclo do Extremo Norte** marca a volta do protagonista de férias ao Marajó, depois de um primeiro contato com a cidade e os moradores de Belém. Nessa obra, há o acréscimo de novos personagens à saga do menino Alfredo. Na cidade de Muaná, se depara com a prima Celeste quem o acolherá para continuar a temporada de estudos na capital paraense. Ao longo de todo esse romance, então, teremos Celeste (ou D. Cecé) dividindo o protagonismo da narrativa com ele.

Um aspecto interessante na vida de D. Cecé é que antes pertencia a uma família abastada da cidade de Muaná, agora vivia em um barraco na Passagem dos Inocentes, no bairro do Umarizal, naquela época, periferia de Belém. No entanto, escondia de todos no Marajó tanto o nome da rua, como a situação degradante na qual vivia:

D. Celeste ocultava o seu endereço em Belém, para se livrar dos abelhudos, principalmente daqueles do interior que, de tanto se meterem, dias, em casa alheia em Belém, já faziam disso um ofício. Esquiva, falava assim:

— Ali, no Umarizal, onde moro, moramos, eu gosto. É na Passagem Mac-Donald. Placa ainda não tem por simples esquecimento da Intendência. Eu é que acabo encomendando uma no armazém do Reduto. Foi já aprovado pelo Conselho Municipal o nome. Nome de um Inglês, morador ali perto falecido. Contam que bebia... Mas era da Port Of. era um engenheiro, sabia, Mac- Donald. Mando fazer a placa no Ferreira Gomes. (JURANDIR, 1963, p. 69)

Após a descrição do cotidiano da família de D. Amélia e de como ela se comporta longe dos olhares da comunidade em Cachoeira, depois também da conversa entre a mãe de Alfredo e a prima D. Cecé, temos os capítulos intitulados “Caminho da Mac-Donald”, “Anos atrás na fuga a bordo” e “Celeste a bordo” em que a personagem toma a voz narrativa para si e conta a sua própria história.

Como já dissemos é com ela que Alfredo vai morar quando volta a Belém e, junto com ele, o leitor descobre a farsa da moradia de D. Celeste. Simultaneamente à chegada do menino à casa, a prima relembra quando na juventude fugiu de um baile em Muaná, no Vapor Trombetas.

O motivo do ímpeto da fuga foi a ausência do namorado Antonino Emiliano ao baile. Essa iria ser a primeira vez que eles seriam vistos juntos pelas pessoas da cidade e com a aprovação das famílias, ou seja, para ela era um grande dia, pois o relacionamento dos dois seria oficializado diante da sociedade. Essa ausência, no entanto, causou um impacto muito grande e despertou nela sentimentos confusos que a fizeram embarcar clandestinamente no navio.

Nos momentos da narrativa em que conta essa viagem, há uma confusão de vozes narrativas: ora em terceira pessoa, ora em primeira, ora discurso indireto livre, ora diálogos, o que nos leva a afirmar que em muitos desses momentos é D. Celeste quem nos conta a história e essa alternância no modo de narrar nos aponta para a

confusão dos seus pensamentos, dúvidas sobre seu futuro, medo e incertezas sobre o que fez:

Meu Deus, estou mesmo viajando? Aonde? Ainda ontem tão da casa dos meus pais, Celeste Coimbra de Oliveira, tão Cecé. É verdade que seus sentimentos para com Antonino Emiliano perdiam um pouco daquele fervor, aquela obstinação, caíam em quase súbito fastio, um pouco desapontada Bem-bem, não sabia. (JURANDIR, Dalcídio, 1963, p. 90).

Neste medo, vergonha, agonia de abrir a porta! Batesse. Alguém viesse. Neste medo, vergonha, agonia de abrir a porta, sair, aparecer no tombadilho, teria ficado só? Ou desmaiada, levada a outro navio, este, sim, da boiuna? Nem lavar o rosto posso. Estou outra, eu sinto? Perdi tudo ou ganhei? Me perdi ou ainda não compreendo? Que fiz eu mesma de mim? Eu sei? Teria perdido a conta do tempo? Algumas horas me faltam na memória, desmaiei mesmo? (JURANDIR, Dalcídio, 1963, p. 97).

Em meio a questionamentos e inseguranças sobre o que aconteceria com ela, a única certeza de Celeste era que essa viagem mudaria definitivamente sua vida. É possível, sendo assim, dividir o papel da personagem em três: a Cecé de Muaná, filha de uma família abastada e importante da cidade; a Cecé a bordo do Trombetas, com um destino incerto e a D. Celeste, moradora de um barraco na Passagem dos Inocentes, em Belém, que lamenta a sorte do seu presente, saudosa de tudo o que passou e do que poderia ter vivido se tivesse um desfecho diferente.

Fechou a mala, folheou o álbum, folheando antes a lembrança da fuga a bordo que ainda agora lha dá vertigem terror encantamento, na qual se tranca, alheia à barraca, ao marido e filho. “Não fiz esta viagem como era pra ser, dele tinha que voltar outra, que não sou eu.” Voltar sem nenhum vestígio daquela de Muaná, aquela do sobrado e do pé de Antonino Emiliano. Não voltaria nem esta nem a da fuga a bordo, saindo de ambas a terceira, filha da navegação, a Celeste daqueles confins, que não se desencantou. Voltou a que sou eu, não mais de Muaná nem da viagem, perdido o sobrado e o navio, outra sim, mas deste buraco. (JURANDIR, 1963, p. 101).

A confusão de vozes narrativas nos trechos em que a história da viagem é narrada, nos remete à própria confusão de pensamentos e sentimentos pelos quais Celeste estava passando naquele navio. Além disso, a forma como D. Cecé conta sua história, remete também ao curso do rio, o fluxo da sua narrativa se assemelha ao trajeto do vapor Trombetas nas águas amazônicas.

Intercalado com o relato da história de D. Celeste, há a descrição da chegada de Alfredo a casa dela, o estranhamento e o espanto dele com a rua encharcada, na qual os pés afundam na lama. Belém não é mais a mesma para o menino e, depois da temporada morando com a prima, muda sua vida e sua percepção da cidade para sempre:

- Mas para ir para lá, precisa mesmo passar por aqui, entrar aqui? Por esta, por outra boca?
- Meu filho, é aqui nesta, nesta Passagem, aqui que Celeste mora. Por esta, por aquela boca, o caminho vai dar lá, na Celeste, o teu Grande Hotel, meu viajante, a Inocentes. (JURANDIR, 1963, p. 79)

D. Celeste continua relembando sua história. Escondida no navio, logo é descoberta pelo comandante que promete cuidar dela e levá-la de volta para Muaná. Em vez de alívio, essa promessa a deixa muito mais confusa e acentua ainda mais a desordem narrativa que ela provoca com suas memórias:

- O comandante enfiou a cabeça pela porta:
- Mas não está quente? Quer uma rede aqui fora?
 - Por onde estamos, comandante?
- Perguntou por perguntar, para esconder confusão, desassossego, estabelecer com ele relações não íntimas nem tão cerimoniais, como se de repente aceitasse a simples condição de passageira. Ou noutro sentido a pergunta?
- (...)
- No primeiro camarote, eu era a fugitiva, aqui neste a devolvida. Como se fosse possível devolver a mesma que embarcou.
- (...)
- Celeste sem responder. Mandar de volta. Sem dano algum! Lá vaizinho de volta a moça fugida, a acesa por viajar, inteira-inteira como saiu. A minha idade. Idade é a que quero ter, é desta hora e me dá de menos dois anos. (JURANDIR, 1963, p. 131).

Com esses excertos, podemos perceber as mudanças bruscas de voz narrativa para se contar o mesmo acontecimento. Essas mudanças constantes, como já mencionamos, remetem à agitação, temor e desespero diante do futuro que assolam a fugitiva Cecé e ficam cada vez mais perceptíveis no decorrer da narrativa dela. O ato pouco pensado de embarcar no primeiro navio que viu na tentativa de fugir da vergonha de estar desacompanhada no baile, que poderia significar o rompimento de seu namoro, gerou consequências drásticas e impactantes na vida da jovem.

Uma dessas mudanças foi que, após desembarcar, foi levada para Belém e de certa forma obrigada a se casar com Antonino Emiliano, numa tentativa da família de abafar qualquer escândalo na sociedade por causa da fuga da moça. Apesar de ser seu namorado, a viagem a mudou e ela pretendia viver de um jeito completamente diferente a partir daquele momento. Sua vontade, no entanto, foi cerceada pela imposição de sua família.

Mas restituir-se não significava voltar à mocinha de Muaná, agora que um marido a tornava senhora e, por quase milagre, a deixava naquele quarto de segundo andar do Grande Hotel, num tal repentino estar só uns dias... sentou-se sufocada. Voltava a olhar com os seus olhos, a andar com seus movimentos? Como se até aquela hora desde o baile, viagem, febre desembarque, casamento, estivesse privada de si mesma. (JURANDIR, 1963, p. 160).

Cheia de sonhos e planos para o futuro, com a esperança de uma mudança na sua história, a aventura de Celeste chega ao fim com uma ordem dos pais de um casamento que não fazia mais parte dos seus planos. A Cecé viajante que por um momento aspirou por uma vida diferente, submete-se à determinação familiar.

Outro aspecto interessante da vida de D. Celeste são os passeios cercados de mistério que faz semanalmente. Toda quarta-feira, ela saía de casa rumo a um destino desconhecido por todos. Ao tomar conhecimento disso, Alfredo fica muito intrigado, até que um dia resolve segui-la, em parte tomado pela curiosidade, em parte numa tentativa de proteger a reputação da prima, já que ele supunha que toda a Inocentes a difamava em função dessas saídas:

E ela saía sem escândalo, sem remelexos, um natural de quem ia em tão boa consciência. Uma certa pressa lhe deu a certa altura, um ar de quem fugia ao mesmo tempo um ar feliz que a Alfredo embaraçava e encantava. Não lhe ardem as orelhas, D. Celeste, as costas não lhe doem com o sopra que vem das bocas da Passagem, não sentiu na cabeça, na sua nuca, o olhar que lhe disparou a Inocentes? (JURANDIR, 1963, p. 193)

Nessa perseguição de Alfredo, vemos uma D. Celeste perambulando despreocupadamente pela cidade, que em muito se diferencia daquela que dava importância para a aparência. A peregrinação dela pela cidade torna-se a de Alfredo também; nesse momento temos mais uma vez a descrição do contato do

protagonista com a cidade, prática que começou com o romance anterior, **Belém do Grão-Pará**.

Alfredo rodeou, veio, atreveu-se, colocou-se bem atrás dela. D. Celeste parecia aquela senhora de aliança que telefonava na padaria tão bonita e tão proibido? D. Celeste esperava? Ou no simples gosto de dizer: aqui respiro, acendo as minhas achas no ar, só-só, a senhora dos azulejos, a moça do “Trombetas”? Qual a cruz que carregava? Ninguém chegava? Ninguém a cumprimentava. Para ela vazia estava a rua ou vazio os seus olhos? Em vez de fogo, era gelo que ali queimava? (JURANDIR, 1963, p. 194).

Assumindo novamente a posição central na narrativa, que nos capítulos anteriores fora ocupada por D. Celeste, o menino, curioso, continua seguindo a prima, até que a perde totalmente de vista e se depara com uma manifestação de trabalhadores e das mães que haviam perdido seus filhos em função de uma doença desconhecida e que os médicos da cidade não conseguiam diagnosticar, nem curar.

O menino, espantado pois nunca tinha presenciado uma manifestação popular antes, esquece-se de ficar no encalço de D. Cecé e passa a observar os manifestantes. Dentre eles, admira-se em encontrar seu Lício, esposo de mãe Ciana, como um dos líderes do protesto, como também da exaltação à memória do pai de Isaura, que tinha a sua imagem estampada em um dos estandartes centrais.

Presenciar esse momento, motivado pela atitude suspeita de D. Celeste, é importante para o menino Alfredo, uma vez que é o início de uma conscientização social dele, ao entrar em contato com os problemas dos trabalhadores da cidade e também dá continuidade à aceitação da sua família negra – iniciada no romance anterior –, ao ver a liderança de seu Lício e o respeito que os manifestantes davam à figura do pai de Isaura, o funileiro:

Na rua zoaram vivas, um alarido, Alfredo precipitou-se no corre-corre, boiou na cauda que avançava da rampa diante do Café Vesúvio e lá longe a primeira faixa grande, mal decifrava as letras, agora sim:

SOCIEDADE BENEFICENTE DOS FUNILEIROS

Boquiaberto, Alfredo flexou o olhar: mas ali no estandarte, no centro, aquele retrato... Mas era! Era! O pai da prima Isaura, de Rui Barbosa, o funileiro. (JURANDIR, 1963, p. 203)

Não sabemos o destino final dos passeios de D. Celeste. Quando Alfredo volta para casa, ela está voltando também e o menino desiste de tentar descobrir a verdade sobre isso. O que nos parece é que sem ter como se esconder de todos e da ruína ao seu redor fugindo pelos rios da Amazônia, Cecé perambula pela cidade, na tentativa de esquecer o presente triste em que vive e o conflito entre as três Celestes que habitam nela.

No momento presente, o cotidiano de D. Celeste, moradora da lamacenta Passagem dos Inocentes, na periferia de Belém, é relembrar suas histórias do passado, revirando a mala onde guarda os vestidos que usou durante a fuga; vagar misteriosamente pela cidade toda quarta-feira e se envaidecer do sobrado e dos seus azulejos que a família ainda possuía em Muaná, pois, quando ia lá, fingia para os conhecidos que vivia em uma situação melhor na capital do que de fato era verdade.

O esposo Antonino Emiliano, escondido dela, destrói os últimos objetos que amenizavam a triste realidade de D. Cecé, os quais lhe remetiam a um passado em que ainda tinha variadas possibilidades de uma vida futura e que sua família ainda tinha dinheiro. A miséria em que vivem faz o marido se desfazer primeiro dos vestidos e depois do sobrado, na esperança que ela não descobrisse o que ele fez:

– Parente, eu e meu cunhado, fizemos dois enterros. Meu cunhado enterrou a noiva e eu o sobrado de azulejos, foi abaixo o corpo da casa. (...). E tu sabes, não queria te dizer, mas os dois vestidos que a Arlinda roubou, ela não roubou, eu vendi no Ver-o-Peso, eram muito bons. Tive uma precisão, um dia desses. (JURANDIR, 1963, p. 219).

O sobrado de Muaná era um bem precioso para d. Celeste. Além de auxiliá-la a manter a farsa para os conhecidos do Marajó de uma vida abastada em Belém, era uma representação física e concreta dos tempos áureos da família Oliveira, que se deteriorou aos poucos depois da fuga da então namorada de Antonino Emiliano.

Lá, naquele sobrado de azulejo, era antiga família Oliveira que d. Celeste gostava de representar nas festas de dezembro. Os Oliveiras espalharam-se no mundo. O Juiz, um dia, deu o trinta-e-um num repente. D. Teodora, esta, sem mais nunca abençoar a filha que fugiu a bordo, enfurnou-se em Marabá, atrás das cachoeiras, em casa da filha mais nova, casada com um comerciante. Das outras irmãs, nem notícia. Ali nos sobrados de azulejos, sou a última Oliveira. Uma das três Celestes que sou. E foi preciso fugir a bordo para conservar o nome. (JURANDIR, 1963, p. 191).

O trecho acima nos mostra tanto o destino dos Oliveiras e a forma como a família entrou em ruína, como também evidencia ainda mais o valor sentimental que o sobrado tinha para a prima de Alfredo. Outro detalhe importante é a mudança de vozes narrativas, mostrando-nos uma das maneiras como D. Cecé toma a voz narrativa para si no romance.

Posteriormente, seu Antonino viaja, deixando D. Celeste sozinha, planejando ficar fora por um ano em busca de riquezas, acreditando que ela não descobrirá a verdade acerca dos vestidos e principalmente do sobrado em Muaná. Não sabemos o desfecho desses acontecimentos. Os capítulos finais do romance mostram a viagem que Alfredo faz com os tios de volta ao Marajó e o momento em que ele toma consciência de sua “passagem” da infância inocente para a adolescência.

O narrador também não nos faz saber qual era o destino final das perambulações semanais de D. Cecé pela cidade. O que sabemos é que sua participação na obra se encerra com a decisão de ir a Muaná, mesmo tendo prometido o contrário ao marido. Provavelmente ela descobriria a verdade e viveria uma vida de mais tristeza e miséria, ainda mais submersa no passado, esperando a volta do marido, se voltasse, das suas buscas por riquezas.

Se no momento presente, D. Celeste vive na miséria e sempre saudosa do passado, no passado transgrediu a ordem social, ao fugir clandestinamente de sua cidade e de sua família e ao relutar em voltar. Além disso, transgride o plano da narrativa, com a sua narração dos acontecimentos, pois toma a voz narrativa para si e conta a sua própria história.

Além disso, podemos perceber que a personagem D. Celeste transita entre as três categorias no desenrolar do enredo: primeiro, como já mencionamos, ela transgride ao fugir no navio para se vingar do namorado e sonha com uma nova vida longe de todos que a conhecem; segundo, ela é oprimida por seus familiares que a obrigam a se casar com Antonino Emiliano, numa tentativa de conter qualquer possível escândalo em função da sua fuga e, finalmente a condição atual de D. Cecé é a de completo desamparo, pois vive na pobreza em Belém e esconde essa situação de todos no Marajó. O desamparo em que se encontra fica mais acentuado com a partida de seu marido, deixando-a só, com o filho pequeno e privada de seus vestidos que tanto lhe faziam lembrar do seu passado.

Depois de deixar de morar com a prima, Alfredo tem notícias dela no romance **Primeira Manhã**. Sem a companhia do marido, a situação de miséria de D. Celeste agrava-se consideravelmente: usando roupas velhas, compra restos de comida para se alimentar, mostrando-nos que ela está vivendo em completo desamparo:

- Primeiro a D. Celeste. Não corte a cabeça da conversa. Onde?
- Comprava carne de viração na Santa Luzia. Com um maço de quiabos na mão. Num vestido tão antigo que só tu visse. Que o meu é velho, mas eu sempre sou eu, ela foi aquela. O dela se vê que vestiu a defunta, adeus a moda, tirou do camarote. Mas o rosto...
- O rosto?
- Tão-tão desmaiado.
- (...)
- E só? Ia só?
- O refugo que comprou, pelhanca e osso, até que já fedia, com licença da palavra, Deus não me castigue. Me disse: é prum cachorro. E eu, por dentro: ora mas não mente, infeliz. (JURANDIR, 1967, p. 219-220).

A situação de decadência de D. Celeste pode ser evidenciada, além da carne quase podre que comprava, pelo vestido velho que usava. Seu Antonino Emiliano lhe levou os vestidos que usou no baile e na fuga, que eram importantes para ela, pois a remetiam aos tempos antigos em que era jovem e tinha uma condição de vida melhor. Agora, sem o marido e sem os vestidos que lhe lembravam desse passado, D. Cecé tem que se contentar com uma vida miserável, usando roupas tão humildes quanto sua atual condição.

Em relação a Alfredo, D. Cecé é um dos primeiros contatos impactantes do menino com a periferia e com a ruína da cidade de Belém. Se no romance anterior, Alfredo esperava encontrar a cidade dos tempos áureos da *Belle époque* e se frustra com isso, em **Passagem dos Inocentes** sua ilusão cai completamente por terra ao se deparar com a degradação da cidade, desde o primeiro momento que põe os pés na rua em que a prima morava. Além disso, é por segui-la em um dos misteriosos passeios da quarta-feira que o menino, ao perdê-la de vista, depara-se com uma manifestação de trabalhadores, o que contribuiu para o desenvolvimento da sua consciência social.

Passagem dos Inocentes, quinto romance da saga, além de marcar a importante transição de Alfredo da infância para a adolescência, traz à cena uma personagem como D. Celeste que figura como uma representação tanto da ruína da

região periférica de Belém, como também é responsável por trazer à narrativa os rios da Amazônia. O período que Alfredo mora com ela nos aponta para o futuro do menino na cidade: cada vez mais imerso em sua periferia, uma vez que esta não lhe causa mais o estranhamento e desapontamento de outrora.

Outra personagem no **Ciclo do Extremo Norte** que também tem narrada a história de suas viagens pelos rios da Amazônia é a professora D. Nivalda, com quem Alfredo entra em contato no penúltimo romance da saga, **Chão dos Lobos**. Encontramos Alfredo mais amadurecido: agora é um jovem ginasião, que perdeu o encanto pelos estudos que tinha quando era criança, morando sozinho na periferia da cidade, e que chega ao fim do livro com a vaga perdida no Grupo Escolar e uma rápida temporada no Rio de Janeiro.

A professora vai ao encontro dele para que a ajude nas aulas na pequena escola que mantém em sua casa, em virtude da reputação de bom aluno que ele possui nas redondezas. A princípio relutante, aceita a oferta de D. Nivalda e comparece à escola no dia e hora marcados. Lá ele reencontra Roberta, como uma das alunas, com quem tem um envolvimento amoroso no decorrer do romance. Falaremos sobre ela mais adiante.

Depois desse primeiro dia de aula de Alfredo na escola de D. Nivalda, há uma ruptura na narrativa para que seja contada a história da professora: o tempo da narrativa desloca-se ao passado quando o marido dela – comandante de um navio – ainda era vivo, voltando no tempo para contar as viagens que empreendiam e a volta deles para Belém; a doença e morte dele, para depois voltar à sala de aula com o protagonista como professor. Além da mobilidade temporal, há também um sutil deslocamento espacial: da periferia de Belém, um centro urbano, para os rios e os interiores do baixo-amazonas.

Conduzida predominantemente pelo narrador principal, a narração das viagens de D. Nivalda revela o cotidiano dos mais abastados que viviam no interior do Pará. Sempre com um ar de recato e discrição, a professora observava os bailes, as festas e os comentários que as pessoas, principalmente as mulheres, faziam sobre a vida dos seus pares. Trataremos em seguida de dois exemplos dessa situação.

O primeiro deles refere-se aos comentários feitos pelas senhoras da sociedade sobre o Frei Pio, o qual celebrava as missas na igreja da região. D. Enilda não escondia para as amigas a sua admiração pela aparência do frei, afirmando que

ele por ser bonito era uma distração para as respeitáveis senhoras que assistiam aos cultos ministrados por ele.

Mesmo ele sendo um sacerdote, respeitado por todos quando estava presente e uma figura que representava a fé cristã e os bons costumes defendidos pela sociedade, nas rodas de conversas femininas, o frei era assunto, mas em nada relacionado à religião e aos ensinamentos proferidos por ele a cada culto:

– Não meto a mão nas brasas pela honra do meu marido, D. Quitéria. Nem pela minha. Toda a honorabilidade das esposas nesta cidade anda correndo risco naqueles beijos do Frei Pio. Daquela boca sai faísca. É preciso um abaixo-assinado exigindo já-já a remoção do frei. Ou fazer um esconjuro, todas nós, mulheres na pracinha: sai de dentro desse frei, Maligno. Que a tua boca é a dele, Disfarçado, sai, Príncipe das Trevas. Senão, senão o estrago é grande. Que a senhora acha, professora Nivalda?
 – Não acho nada – mentia a professora Nivalda. (JURANDIR, 1976b, p. 116).

Além dessa atitude, vemos também o pouco caso das mulheres em cumprir fielmente os dogmas católicos e até mesmo a hipocrisia que circundava essa comunidade que se professava cristã, na postura de D. Quitéria, que ao voltar da confissão, sacramento católico que remete ao perdão dos pecados e, assim, uma aproximação maior com Cristo, não é capaz de perdoar um parente que lhe devia dois meses na pensão e o despejou do quarto sem nenhuma misericórdia:

E de volta da confissão, brandindo o rosário, D. Quitéria mandava para os infernos o parente atrasado na pensão dois meses. Despejou-o do quarto:
 – Meu parente? Parente? Parente? Dente que é nosso parente! Está faltando arroz na mesa, peste! Parente? Dente que é parente. Ó, peste, não estás vendo que falta arroz na mesa? Parente? Dente é que é parente! (JURANDIR, 1976b, p. 117).

Outro exemplo das situações observadas por D. Nivalda é o noivado de uma jovem, Sinhá de Aragão com um doutor de Belém. Firmado o compromisso, a moça fica confinada em casa, saindo apenas para ir à missa, acompanhada da mãe, como que resguardando a sua honra e a sua reputação para o casamento. Apenas um pequeno deslize – um passeio a cavalo – é o suficiente para o rompimento do noivado.

Uma tarde de sábado, a cidade sobressalta-se: Sinhá de Aragão a cavalo? A caminho das roças, subindo o platô a cavalo, montada como um homem, a cavalo. Como explicar? Como entender? (...). Já à noitinha, a cavalo, voltava das roças a Sinhá de Aragão, defronte de casa, apeia, mas era? Dias depois a carta, registrada, afirmou o agente do Correio, desmanchando o compromisso. Diziam até que a fotografia da moça a cavalo foi entregue em mão ao doutor, as peripécias daquele brusco passeio às roças tudo debulhadinho. O doutor: pois case com o cavalo. (JURANDIR, 1976b, p. 134).

É interessante mencionar que a sociedade patriarcal na qual Sinhá de Aragão estava inserida espanta-se não com o cerceamento dela, mas com o passeio a cavalo e com a volta dela aos bailes depois do rompimento. O mais aceitável era que ela não tivesse vontade própria, nem nenhum divertimento e ficasse trancada em casa à espera do noivo para o matrimônio.

Esses acontecimentos, sempre diante dos olhos atentos da professora, estampavam uma crítica social a uma comunidade extremamente patriarcal, machista, opressora e hipócrita que dava muita importância para a manutenção das aparências e para as opiniões alheias do que para o bem-estar das mulheres.

Navegando pelos rios da Amazônia, à semelhança de D. Cecé, há também uma certa confusão de vozes narrativas, a fala do narrador é entrecortada por pensamentos de D. Nivalda, por meio discurso indireto livre, ou seja, como se a narrativa fluísse de modo igual aos rios que o casal navegou. Vejamos um exemplo:

Que aconteceu que parou? Cerração? Onde? Em que altura? O navio no escuro rente ao verde escurão. Ainda a reboque a alvarenga dos inflamáveis? Estão tocando harmônica. Encandeadas com a luz de bordo as aves pelo salão da proa, ali apanhadas. Queres comer juruti no espeto, professora?

Agora em Guimarães, meses ali passou, tão breve, embalada pelo silêncio daquelas montanhas do Tapajós, daquelas areias onde as marés, entre as suas sementes, deixam montarias e lendas trazidas de tão longe, ilhas, lagos, paranás, naufrágios. Lembra Guimarães como quem escreve a velha amiga, com amorosa negligência, aquele abandono com que a cidade sabe acolher o forasteiro e faz dele um filho. Viajava no Vitória, ia de bubuia, viu a serra azulando na manhã em que se escondia a cidade. Não mais estirões da várzea encharcada. Desfraldava-se pedra e cor, raições sangrentas na chapada entre nuvens e fumos e de onde escorria o silêncio satisfeito do sétimo dia da criação. O velho vaticano conseguia escapar do cenário em que foi envolvido, avança pelo rio, desemboca nas águas – feitas de limo? – do Tapajós e surpreende a cidade. (JURANDIR, 1976b, p. 112-113).

Mesmo sendo professora, ou seja, tendo uma profissão – diferente da maioria das mulheres da época –, nas viagens, D. Nivalda é completamente dependente do marido, por não poder ter um trabalho fixo, já que viviam em trânsito e, assim era completamente submissa e obediente a ele, fazendo as vontades dele e não as dela:

Nasce na Ordem Terceira a única filha, Eleanora, a primeira dentição em Manaus, a admiração geral, Oh, tão ainda do peito e tão a bordo, contezinho suas viagens, ó viageira, estudando o ofício de piloto, vai herdar o leme do seu pai? Assim a bordo, mulher de comandante, mãe atrás da filha, seus espantos, sua obediência, seu cerimonial, a senhora é também professora?, escutando as ordens do marido e com a filhinha no portaló. (JURANDIR, 1976b, p. 138).

Essa opressão continua e se acentua quando eles finalmente fixam residência em Belém e o comandante torna-se superintendente. Na concepção dele, não havia necessidade de a mulher trabalhar fora de casa, pois ele tinha condições de manter financeiramente a sua família:

E como dona Nivalda continuasse professora, o Superintendente:
– Agora cumpre a promessa. Deixa o lugar. Uma banana para a instrução pública.
– É gosto meu, Amanajás.
– Casei-me para ter mulher em casa ou na rua? (JURANDIR, 1976b, p. 140-141)

Ironicamente, depois de perder o posto na superintendência por irregularidades, é o próprio comandante que a incentiva a procurar um cargo de professora junto ao governo: “Nivalda, já podias ter arrumado de novo o teu lugar. Estou a nenhum, não estás vendo? A minha única porta aberta és tu. Acabei.” (JURANDIR, 1976b, p. 141). A esposa do comandante, então, consegue que uma pequena escola se instalasse na sua casa, financiada pelo Estado. Obviamente ele não estava querendo dar mais liberdade à esposa, mas sim se aproveitar do dinheiro que ela receberia. É nesse momento, no entanto, que se inicia o processo de transgressão de D. Nivalda: ela retira a procuração dele, que lhe dava o direito de administrar o dinheiro pertencente a ela:

Ela então se deu a uma ousadia: retirou-lhe a procuração. No outro mês, o procurador foi a Tesouro, e lhe disseram. Estalou os dedos: Ah, sim, Distraí-me. Vim por hábito. Por falta de tempo, não podia eu

mesmo receber, sim, sim, esta cabeça! Em casa não piorou. À noite Nivalda, me cede aí uns dez mil réis? Foi beber no Minerva. (JURANDIR, 1976b, p. 141-142).

Já que agora a mulher era a mantenedora da casa e a detentora do dinheiro da família nada mais restava ao comandante a não ser perturbar o funcionamento da escola na casa, seja roubando a comida ou dinheiros dos alunos, ou os presentes que eles levavam para ela, seja criticando os afazeres domésticos da professora.

O comportamento reprovável e machista do marido era uma forma de parecer que era o chefe da casa, já que nunca era repreendido. Essa atitude perdura até a doença e morte do comandante. Nesse momento, ela decide dar a ele um enterro digno, mesmo não possuindo muitos recursos, mas não em honra à memória dele, mas sim para manter as aparências: “tinha de enterrar o marido em primeira classe, não por ele, ex-comandante, mas por ela, professora em pleno exercício.” (JURANDIR, 1976b, p. 158).

Assim, depois de viver grande parte do tempo obedecendo ao marido e viajando com ele sem poder exercer a sua profissão, D. Nivalda consegue certa autonomia, vivendo do esforço do seu trabalho e podendo fazer suas próprias escolhas. Apesar de não viver uma vida abastada, principalmente porque seu marido não lhe deixou nenhuma herança, pois destruiu tudo o que construiu ao longo da vida, ela consegue se sustentar e manter o funcionamento da escola em sua casa.

Além de incrementar o enredo com sua história, a personagem de D. Nivalda causa impacto na história de Alfredo, pois para ele dar aulas na escola dela acentua seu sentimento de culpa por estar abandonando o Ginásio, desperdiçando o investimento da mãe e trazendo um futuro desgosto para ela. É importante também porque é nesse ambiente escolar que ele reencontra Roberta, com quem namora, apesar de a professora tentar atrapalhar o envolvimento deles.

Roberta provavelmente tem uma idade próxima à de Alfredo, mas não frequenta o Ginásio como ele. Conheceram-se no Marajó e se reencontram tempos depois na sala de aula de D. Nivalda. Depois que a menina abandona a escola para trabalhar em uma fábrica, ela e Alfredo iniciam um relacionamento amoroso, tendo seus encontros acompanhados por Geralda, prima da ex-estudante.

A resolução de abandonar os estudos parte dela, que decide sem consultar os pais, pois não se importa com a opinião deles e de mais ninguém sobre seu futuro. Enigmática, na contemplação do rio define o seu destino:

Roberta anda pela Romariz onde queria se empregar para quebrar caroço. Entre menina de escola e moça de fábrica: moça. Sim que moça de fábrica é mal falada, mal vista na cidade. Mas menina de escola, ponto final no ditado, professor. Ficava no trapiche olhando.
 – Menina, olha como tu acaba! Moça que muito olha o rio, ou emprenhou ou quer emprenhar!
 – O filho que eu pegar de bicho que não há de ser. Tenho medo de bicho, não! Então me emprenha, rio, anda! (JURANDIR, 1976b, p. 165)

Roberta enfrenta o cerceamento de seu livre-arbítrio. O excerto acima reflete o quanto a mulher tinha pouca liberdade para agir de acordo com a sua vontade. Há um excesso de falatório na sociedade e qualquer atitude da mulher é motivo para a difamação, seja largar a escola para trabalhar em uma fábrica, seja a simples contemplação do rio.

Como um dos responsáveis pela encenação da festividade do Boi, Alfredo decide dar o papel da fada para Roberta, apesar da indignação das outras meninas. Nesse momento, fica evidente para todos o interesse do rapaz por ela. A menina, no entanto, frustra as expectativas dele ao não comparecer ao ensaio:

– Alfredo, o trato é você não se arredar durante o ensaio. Que aconteceu com a sua aluna? Por que a sua aluna não vem? Arrependeu-se? Ou desdenhou de vir? Soube quem somos, lhe deu nojo? Vai buscar a menina, rapaz.
 – Quem? – indagou Esméia, tapando o riso.
 – Em forma, Esméia.
 – Meu Deus, onde está a encantada, onde a encantada que não vem? (JURANDIR, 1976b, p. 185)

A amada de Alfredo não permite que ninguém tome decisões por ela, é dona de suas próprias escolhas. Não se submete às ordens dos pais. Dessa maneira, também podemos ver nela uma atitude transgressora, pois não se sujeita a nenhuma imposição das outras pessoas, nem tampouco se preocupa com o que irão pensar de suas atitudes.

Um exemplo disso é a forma como ela aceita o convite para participar da festividade do Boi, representando a fada. Depois de ter faltado ao ensaio e, sem dar

nenhuma explicação a Alfredo, aceita o convite dos membros da comissão do Boi, mesmo após a negativa da mãe:

A mãe já não falava, só era não com a cabeça. O pai, o ar flagelado, se fechava na sua barba dura. A comissão ia desistir – Esperem, esperem o café... – quando a menina, que escutava de costas na janela:

– A vestimenta é toda nova?

– Toda-toda nova, material e confecção.

– Nem um fiapo do ano passado?

– Toda-toda nova, quebra tigela. Nem um alfinete usado. Tudo o que requer um tal papel. Ainda por tirar selo. Sendo mais: que não sai Fada se não ser a senhora.

– Pois então mamãe deixa, o pai e eu como filha faço as vontades. (JURANDIR, 1976b, p. 202)

Como podemos ver no trecho acima, a comissão estava pedindo autorização para os pais dela, mas a menina toma a palavra e diz, ironicamente, que sendo a roupa completamente nova, a mãe permite e ela acata a ordem da mãe, como uma filha obediente.

No dia da festa do Boi, Alfredo perde simultaneamente tanto a sua vaga no Ginásio, como a namorada, que rompe com ele por meio de um bilhete: “É pra lhe dizer somente que tudo de minha parte teve fim. Tudo o que o senhor me escreveu está no meu poder as suas ordens para lhe mandar de volta. O que lhe escrevi pode queimar, queime. Alguma falta que fiz foi sem querer. Desta sua amiguinha R.” (JURANDIR, 1976b, p. 198). Devastado, só resta a Alfredo contemplar a festividade e a aparição da menina como fada.

Foram esses acontecimentos – as aulas na escola de D. Nivalda, o envolvimento com Roberta e a perda da vaga do Ginásio – que motivam Alfredo a abandonar tudo em Belém e tentar a sorte no Rio de Janeiro. Essa tentativa fracassada de mudança de vida marca a sua transição para a vida adulta.

O contato com essas duas mulheres narradoras viajantes, D. Cecé e D. Nivalda, em momentos tão importantes da sua vida – a transição da infância para a adolescência e da adolescência para a vida adulta – é determinante para o desenrolar dos dramas de Alfredo e o aumento do seu sentimento de culpa diante de tudo ao redor. Além disso, em **Passagem dos Inocentes**, em convívio com D. Cecé o menino tem o primeiro contato impactante com a periferia da cidade de Belém, em **Chão dos Lobos**, por sua vez, o rapaz já está completamente

aclimatado com essa mesma periferia que lhe causara estranhamento anos antes, tanto que participa dos ensaios e das festividades do Boi.

Se diferente de D. Cecé, a história de D. Nivalda é conduzida predominantemente pelo narrador, há também uma quebra, uma transgressão na continuidade do enredo: desaparece momentaneamente Alfredo e seus dramas para dar lugar às experiências das viagens de D. Nivalda e o cotidiano das pessoas que conhece nesses locais, assim como desaparece Belém para dar lugar aos rios da Amazônia. Além disso, em **Passagem dos Inocentes**, a voz do narrador confunde-se completamente com a voz de D. Cecé, em **Chão dos Lobos**, por sua vez, há a narrativa das viagens de D. Nivalda, sendo conduzidas pelo narrador principal, entrecortada por pensamentos e o discurso indireto livre da professora.

Passagem dos Inocentes e **Chão dos Lobos**, romances predominantemente urbanos, que pintam um retrato da periferia da capital paraense, tem essa imagem entrecortada pelos rios da Amazônia por meio da transgressão narrativa de D. Cecé e de D. Nivalda. Em outras palavras, podemos dizer que nesses dois romances essas personagens são as responsáveis por trazer um tom ribeirinho para o enredo ambientado em uma cidade.

5.4. Luciana: da tentativa de transgressão ao desamparo

Depois de viver com os Alcântaras e com a prima D. Celeste em Belém, Alfredo vai morar em uma casa na Rua José Pio, que pertence a uma das filhas do Coronel Braulino. O protagonista, agora com dezesseis anos, vai iniciar uma nova fase nos estudos – o Ginásio – em uma nova escola, o que traz ainda mais o sentimento de culpa do menino, uma vez que ele tinha idade para estar em fase de conclusão do Ginásio e não no início.

Nesse momento da trajetória dele, ganha destaque uma personagem que não aparece de fato na narrativa, apenas nas lembranças de outros personagens: Luciana, a dona da casa onde ele está morando. Assim, Alfredo culpa-se por estar morando na casa dela e por estar cursando o ginásio, algo que ela muito queria, mas foi impedida por sua mãe e irmã, pois se sente ocupando um lugar que pertencia à filha do Coronel. Sendo assim, ele tenta descobrir o paradeiro da jovem, já que ninguém sabe onde ela se encontra.

A busca dele por essas informações, como também seus primeiros momentos na nova escola e o contato cada vez maior com a periferia da cidade são retratados nos romances **Primeira Manhã**, **Ponte do Galo** e **Os Habitantes**. Dessa forma, nesses livros, mesmo que de forma fragmentada, temos a história de Luciana e podemos ver como ela perpassa da tentativa de transgressão ao desamparo.

Logo no início de **Primeira Manhã**, enquanto Alfredo se prepara para o seu primeiro dia de aula, temos as primeiras informações sobre Luciana: filha caçula do coronel, ainda no Marajó, desejava cursar o Ginásio e pediu para os pais, no entanto, além de ser impedida disso, foi agredida e trancada no quarto das selas dos cavalos pela mãe durante três dias.

Três dias trancada a bolacha e água, dormindo nos selins suados de cavalo. Então por que a trovoada, aquela sem se esperar chegando, no que soltou o raio, mal choveu parou? Por que os porcos, a conta dos meus anos, dezesseis? E o taperebazeiro, o esteio, a porta da prisão? A mãe na varanda, rodeada, as duas filhas, xerimbabos. O raio vem tirou Luciana do pecado, da culpa, da desabenção? (JURANDIR, 1967, p. 10).

Como já mencionamos, o fato de estar morando na casa construída para Luciana para poder cursar o ginásio faz com que Alfredo carregue um grande sentimento de culpa, pois pensa que está ocupando o lugar dela, vivendo a vida que ela queria para si. Essa culpa acompanha o menino durante toda a sua vida, principalmente durante o período que mora na casa da moça, e se mistura com as outras culpas que sente, como de não ter contado para a prima Celeste o que aconteceu com a sua casa de Muaná:

Luciana, esta de quem tomei o lugar na casa da José Pio e no Ginásio? (JURANDIR, 1971, p. 22).

Aqui Alfredo pensa em d. Celeste. Culpado era, sim. Sim. Aos dois, marido e mulher, mentiu lá na Inocentes, leal não foi, embora os dois mentissem. A todo minuto é preciso refazer a consciência? A todo instante, punir-se ou, afastando a punição, iludir-se que é inocente? A dívida com a d. Celeste terá de pagar procurando Luciana? “Não vá, d. Celeste, que não encontrará mais a sua casa de azulejos”. Tinha de dizer. Em troca, por esta proeza de não ter dito, ocupa a casa alheia, a casa de Luciana. Com quanta culpa se precisa fazer uma consciência? (JURANDIR, 1967, p. 112-113).

O pai de Luciana, o coronel Braulino, também se sente culpado pelo destino da filha e lembra com remorso os momentos com ela. Lembra também que nada fez para defendê-la da mãe e protegê-la da agressão:

Uma tarde, voltando, das demarcações, encontra ali a adormecida; ao pé o rosilho, como se a protegesse, cabeça em cima, a crina vigilante. Desde menina fazia dali sua solidão, criando a má plumagem (...). “Esse tabocal é o teu fado?” perguntou-lhe a mãe nas poucas palavras que sempre tem, o beijo ríspido. E aquela hora, a marca do gado na mão desta. “Larga esse ferro, mulher”. Mas se agora a Brasileira, lá de dentro puxa a deserdada, levanta-lhe o vestido, com a letra da família sangrando-lhe as costas? (JURANDIR, 1967, p. 204).

Dessa forma, Alfredo e o Coronel, mesmo que por motivos completamente diferentes e apesar de não desvelarem seus pensamentos um ao outro, têm em comum o fato de compartilharem um sentimento de culpa em relação à ausência de Luciana do meio de seus familiares, tomando posse de sua casa.

Na José Pio, Alfredo mora com a tia de Luciana, D. Dudu e convive com outras parentes dela, como D. Santa e Nini e decide, primeiramente por meio delas, recolher mais informações sobre o que acontecera com a dona da casa. O desejo dele era saber onde ela estava vivendo, mas não consegue, em vez disso descobre quando a jovem decidiu sair de sua própria casa:

Eu sei foi que depois do grito... eu sei foi que a Luciana justamente na terça-feira do dia 6 de agosto, quando se deu a discussão, que anoiteceu, eu sei que ela anoiteceu. No amanhecer, na quarta, quem te disse? Fomos ver, sumiu com a roupa do corpo. Toca então a nossa mãe atrás pra saber o paradeiro, toca atrás, toca atrás, mamãe que parteja por aí tudo e vem, nos diz que não achou até hoje. Sim? Ah não achou, não, mamãe? Foi? Conheço a minha mãe. (JURANDIR, 1967, p. 108)

Assim, a jovem saiu de casa apenas com a roupa que estava usando, deixando todo o resto para trás. Alfredo, que primeiro era discreto em seus questionamentos sobre a história e o paradeiro da moça, com o passar do tempo, obtendo apenas respostas evasivas, começa a fazer perguntas mais diretas, mas sem sucesso:

— D. Dudu, vamos, me diga, ninguém, ninguém, então, nos dá notícia da desaparecida? Ninguém? Sendo ela a dona desta casa...

Mais castigada que aqueles dois filhos do cego amarrados no cavalo. Moro aqui é de intruso, estou no lugar alheio. Por que as pessoas velhas não perdoam? E olhe, D. Dudu, suspeito que o que sucedeu não sucedeu...

— Estamos num assunto, me saís com outro. Não descubro o entendimento. (JURANDIR, 1971, p. 147).

Em sua busca por notícias a respeito da filha do Coronel, Alfredo se relaciona ainda mais com as pessoas do entorno da casa da José Pio, e aos poucos, vai se acostumando a viver na periferia de Belém. Uma dessas pessoas é Zuzu, uma moça que passava o dia embaixo de uma jaqueira, usando “um trapo em cima do corpo com os seios a escapar pelos rasgões como de uma folhagem.” (JURANDIR, 2017, p. 181). Ela ficava à espera de uma vaga na pequena fábrica de sacos de papel da rua, para que pudesse ter condições de se vestir.

Seminua, aguardando, ao pé de uma árvore, uma mudança na sua vida, Zuzu é comparada por todos com Eva, que, segundo a narrativa bíblica, caiu em tentação ao se aproximar de uma árvore, trazendo graves problemas para si e para seu marido, Adão:

Zuzu repuxava a sua rala folhagem mais pra cima do corpo, tapando aqui, escondendo ali, (...). Zuzu quase Eva, transpirosa no calor da tarde, a abrir a jaca, sentada nas raízes da jaqueira: cruzava os braços no peito, ou atando as tiras do outrora vestido, fechada no traje que a despia. (JURANDIR, 1971, p. 143).

Na história de Eva, depois de ter comido do fruto da árvore proibida e ter se percebido nua, esconde-se da presença de Deus, juntamente com Adão, vestindo uma roupa feita com folhas de figueira. Deus, então, quando os encontra, faz para eles vestes de peles de carneiro e os expulsa do Paraíso. Zuzu, cujos trapos que veste são chamados de folhagem pelo narrador, é uma Eva completamente desamparada, pois, além de estar sozinha, e não compartilhar do seu sofrimento com um marido, ainda está vestindo “as vestes de figueira”. Em outras palavras, a moça está à espera de um Deus que lhe dê roupas novas.

Diferente da Eva bíblica, porém, Zuzu não foi encontrada, nem amparada por Deus. Ela continua perto da árvore, vestindo roupas rasgadas, esperando por uma mudança que talvez nunca virá. Até mesmo as outras mulheres – pobres, mas não tão miseráveis como Zuzu – desprezam-na e não tomam nenhuma iniciativa de

ajudá-la a conseguir o emprego. Ela é considerada por essas mulheres uma moça “falada”. Alfredo tenta defendê-la, mas sem sucesso:

— Por que seu Camilo não cobre a vergonha dela colocando a moça na fábrica?

— Mas cadê, cadê vaga? Nem uma nem uma. Zuzu é por demais metida quanto é por demais falada. E era só Zuzu entrar, todas nós: seu Camilo, faça nossas contas. Onde a sapa inchada foi buscar aquela soberbia, não sei. Bicha!

— É que debaixo daqueles trapos vocês enxergam a filha do rei.

— Axi!

— Zuzu? Melhor que Zuzu, quem?

— Muito me admira, muito me admira que coloques na lagalhé um tal diadema. Seu Camilo nunca se apresentou, numa palavra que fosse, com uma de nós, operárias dele. Agora ela, na jaqueira, a bem dizer, com licença da palavra, meu tio... Nini debruçou-se, falou baixo, fazendo cruz na boca:

— Uma boa da sem-vergonha. (JURANDIR, 1976a, p. 25).

A importância de Zuzu para a trajetória de Alfredo se dá num breve envolvimento que têm, após almoçarem juntos. A moça é uma das primeiras jovens que desperta a sexualidade de Alfredo. No entanto, ele não consegue beijá-la, pois ela se afasta dele, que vai embora:

Cruzou os braços, tapando o busto, séria, muito nos olhos dele, parecendo mais curiosa que surpreendida. Virou o rosto. Os lábios dele puderam roçar o lombinho da orelha, resvalaram, bastante um apuxão e era toda desnudez.

— Direitinho. Direitinho, professor. Terminho, Terminho.

Alfredo deu uma volta, deu um passo atrás dela que seguia ensaiando uma valsa até o fogão, viu-a soprar as cinzas.

Rodeou a esteira, foi saindo devagar (...). (JURANDIR, 1976a, p. 158).

Zuzu é uma figura que representa os mais pobres e miseráveis da periferia de Belém, pois não tem nem o que vestir. É, como já mencionamos, uma Eva caída que não teve um encontro com Deus, pois continua quase nua e sem nenhuma perspectiva de mudar sua situação. Juntamente com Luciana, ela é para Alfredo um fardo que alimenta o seu pesar e sua tristeza por não ser capaz de ajudá-las.

A família de Luciana aparece em Belém entre o final da narrativa de **Ponte do Galo** e durante toda o enredo de **Os Habitantes**. Além do Coronel Braulino, sua esposa D. Jovita e seus filhos Graziela, Felipa e Floremundo vão passar uma

temporada na casa da José Pio. Alfredo incomoda-se, primeiro por se sentir ainda mais intruso e também por ver nessa família o peso do destino incerto de Luciana:

A família trazia os odores da condenada. Neste jenipapo que se abre, naquele couro de maracajá, no beiju grosso, é o chão, o igarapé, os cavalos, a grossa tarde de urro e fogo, a ferra no curral, a moça em cima da tranca anotando as reses ferradas. Luciana brandia a marca do ferro em brasa, marcava a testa de cada um da família. (JURANDIR, 1976a, p. 15).

Com a família em Belém, sabemos um pouco mais sobre a trajetória de Luciana e o contato com seus parentes. Enquanto o pai e Floremundo tinham afeto por ela, sua mãe e Graziela não disfarçavam o seu desprezo pela menina. Em uma das lembranças do irmão, rememora um diálogo entre ele e essa irmã, a qual demonstra sentir ciúmes dos cuidados dispensados a Luciana:

— Deixa que já te conheci, minha irmã. És tu, sim, Graziela.
Sem tirar a máscara, trombejou:
— Que tu vieste fazer, Floremundo?
— Aviar esta receita de um senhor que passou por lá, aconselhando homeopatia. Vou amanhã no Bacelar.
— Isso de homeopatia eu sei de quem a invenção. Quem doente em casa? Papai? Mamãe? Felipa?
— Tu sabes quem.
— Aquela partiosa? A inventadeira de doença? De novo com as partes dela?
— Deixei ela com bem febre.
— A febre dela eu bem sei. Eu sei a febre. (...). É só a Luciana mexer um dedo, não sais de ferro em brasa? (JURANDIR, 1976a, p. 33).

É interessante mencionar que tanto o pai como o irmão de Luciana, apesar de todo o afeto que dizem sentir pela jovem, não a defendem das agressões da mãe. Aceitam, inertes, que ela sofra maus tratos e abusos físicos, pois não têm força para combater as decisões cruéis de D. Jovita, dando-nos a entender que, nessa família, os homens estavam submissos à autoridade da esposa e senhora da casa. Em vez de a mãe ajudar a filha, ela reproduz atitudes machistas para com Luciana.

É por meio dos pensamentos de Graziela, no início da segunda parte do romance **Os Habitantes**, que temos as maiores informações sobre Luciana quando vivia no Marajó com a família. É nesse momento que sabemos o motivo do

ressentimento da mãe com a filha mais nova: ela, provavelmente, é fruto de um adultério:

A mãe: te geraste de bicho.

Mas que bicho, quando? Que desforra, ou culpa, fez nascer a birra e desestima da mãe contra a mal concebida, que podrice é, desate, mãe, abra a janela, isso já é aversão. Suspeita me arrepiou sempre, ouvindo a mãe falar de bicho, do Jandiá onde a Luciana se escondia, ali tardes, ali fincada, até chegarem as onças. Tu não és filha de meu pai, que teu semblante diz. A mãe fechou-se, por isso te rejeita, não sei, nunca fui malfalante. Fosse o pai dela o vaqueiro Talismã? (JURANDIR, 1976a, p. 122).

Graziela relembra também, sem nenhum remorso, as atrocidades que a mãe cometeu contra a irmã, pois compactuava com essa postura. Não queria que Luciana tivesse êxito nos desejos que tinha para sua vida, como morar em Belém e cursar o Ginásio. Quando vê a jovem depois da agressão, com o corpo em “carne viva, no selim”, não se compadece dela: “não lhe dei um gole d’água.” (JURANDIR, 1976, p. 127).

Durante os três romances, vemos Alfredo perseguir a história de Luciana. Tenta de todas as maneiras encontrar a dona da casa em que mora, ou pelo menos saber a sua história, mas em vão. Ao final do último romance, a família recebe a notícia de que ela havia morrido na Santa Casa. Quem se prontifica a organizar o sepultamento é D. Santa, tia da jovem, já que a família dela a renegara:

Alfredo escuta, escuta, seguindo a velha parteira, aqui na Santa Casa, ali ao pé do rabeção, já no rumo do Santa Isabel o lugar o número — é meu sangue, mea sobrinha, foi filha família, mando rezar missa nos frades, levantar a cruz pago com meus partos e benzições. (JURANDIR, 1976a, p. 151).

Atorreado com a notícia da morte de Luciana, Alfredo decide abandonar a casa da José Pio e morar sozinho, tentando pagar o aluguel com o dinheiro que a sua mãe lhe enviava. Tanto a história de vida, como o falecimento da jovem impactam o protagonista, que dá esse grande passo, o qual influenciará o início da sua vida adulta.

Luciana, personagem que não atua efetivamente nos romances – apenas aparece nas lembranças de outros – é importante para o **Ciclo do Extremo Norte**, pois ela transita da tentativa de transgressão, à opressão e ao desamparo,

demonstrando que até as mulheres com melhores condições de vida estavam sujeitas a ter sua liberdade comprometida.

A jovem pede insistentemente aos pais para continuar os seus estudos, no Ginásio em Belém, o que não era tão comum para as moças na época, tentando assim, transgredir a norma da sociedade, mas não consegue o consentimento dos pais para isso.

Além de ser impedida de realizar sua vontade de continuar seus estudos, ela é oprimida pela mãe, que a espanca cruelmente e ninguém a defende da violência cometida contra ela.

Depois de sua ida para Belém e a fuga da sua própria casa da José Pio, a única informação que o leitor tem da jovem é a notícia do seu falecimento. Não sabemos onde ela estava morando, como se sustentava, o que causou a sua morte, esse apagamento de sua história nos sugere que ela caiu na prostituição, por isso não tem paradeiro na cidade. Chegamos a pensar que, além de ter sido desamparada pela família, Luciana sofre o desamparo do próprio narrador que omite essas informações, mas temos que pensar no apagamento de seus passos, almejado pela família, além da questão da técnica dalcidiana. O narrador está mais próximo da perspectiva de Alfredo que quer, insistentemente, resgatar Luciana e sua história, sem conhecê-la. Em todo caso, Luciana, tal como Felícia, a prostituta, cai no desamparo total, sem ter a quem recorrer.

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O **Ciclo do Extremo Norte**, projeto literário arquitetado por Dalcídio Jurandir, objetivava levar hábitos e costumes da Amazônia para o texto literário, sem perder o enfoque na descrição de dramas que poderiam estar presentes em qualquer outra obra, possuindo, assim, um caráter universal.

Ambientados na região amazônica, os romances dalcidianos narram a vida dos sujeitos moradores da região, sem um discurso grandiloquente que oscila entre o inferno verde e o paraíso perdido, nem tampouco mostrando o indivíduo subordinado à terra (esta maior do que ele), mas evidenciam os dramas e problemas dos seus personagens.

Em relação aos seus personagens, como vimos, apesar de três homens ocuparem o protagonismo das narrativas – Alfredo, Eutanázio e Missunga – as mulheres, presentes nas obras, contribuem tanto para o enredo e os dramas dos personagens centrais, como também colaboram para a narrativa como um todo ao trazer à cena as suas próprias histórias.

Assim, as personagens, tais como Alaíde, Guíta, Ormindá, D. Amélia, D. Inácia, D. Cecé e outras circulam pelas obras, entram em contato com as centrais, incrementando seus enredos e assumindo, em certos momentos, um papel de destaque ao evidenciar os seus próprios dramas. Em outras palavras, elas não são apenas um suporte para os acontecimentos que envolvem os protagonistas homens, mas também se destacam nas narrativas por meio das suas próprias trajetórias, quer sejam elas de enfrentamento do sistema patriarcal, ou de submissão a ele.

Dessa maneira, observamos que era possível agrupá-las em categorias, o verificar como elas agem diante do sistema social patriarcal e machista no qual estão inseridas e no qual também precisam viver e sobreviver cotidianamente. As categorias pensadas foram: o desamparo, a opressão e a transgressão. Como vimos nesse trabalho, essas categorias não são excludentes entre si, mas na verdade as personagens transitam entre tais categorias, podendo sucumbir ou não diante do referido sistema social. Para tanto, criamos quatro seções que nos permitiram observar o contexto de produção da obra dalcidiana e as correntes teóricas, as quais nos auxiliaram para a análise.

Na seção dois, “A Figuração da Mulher na Literatura sobre a Amazônia Anterior a Dalcídio Jurandir”, situamos a figuração da mulher em obras anteriores ao

Ciclo do Extremo Norte, observando como os autores retrataram as personagens femininas em suas obras. José Veríssimo e Inglês de Sousa, apesar de serem autores do século XIX, assemelham-se a Dalcídio Jurandir no que diz respeito à ficcionalização dos enredos e à construção dos dramas dos personagens. Contos como “O Boto”, de Veríssimo, e “O Voluntário”, de Inglês de Sousa, denunciam as dificuldades de ser mulher em uma sociedade que oprime, julga e subjuga os sujeitos femininos.

A tradição sobre a literatura que retrata a Amazônia, posterior a esses dois escritores do século XIX, pois foi consolidada a partir da obra **À Margem da História**, de Euclides da Cunha, em 1909, perdurou durante as primeiras décadas do século XX. As obras que seguiram esse paradigma euclidiano, além da insistência em trazer o tema da economia da Borracha, dão destaque à natureza, deixando os sujeitos humanos em segundo plano e com menos importância. Em função disso, tais narrativas mais se parecem com um texto científico do que um texto literário. As poucas mulheres que estão presentes nessas obras não têm voz, seus pensamentos não são mostrados ao leitor, apenas podemos ver o sofrimento delas por serem tratadas como moeda de troca nos seringais. Há, como apontamos, uma ressalva ao caso da personagem Nadesca, de **Terra de Ninguém**, de Francisco Galvão, que é libertária e defendia o amor livre e a luta dos trabalhadores. Essa atitude só foi possível, pois a jovem era escolarizada, com uma vivência externa ao seringal.

Essa seção foi importante para observar como, em todos os aspectos, incluindo este, a obra do escritor Dalcídio Jurandir foi inovadora e rompeu com essa tradição literária sobre a região amazônica, uma vez que não apenas expõe a situação da mulher na Amazônia, no início do século XX, como também, tece críticas e dá voz a essas personagens para que elas possam ser donas de sua própria história. É interessante pensar que as personagens femininas das citadas obras anteriores à produção dalcidiana, mesmo com diferenças, tais como a distância temporal e a técnica narrativa, assemelham-se em certos aspectos, dos quais destacamos a denúncia social no que diz respeito à opressão e cerceamento da liberdade sofridos pela mulher.

Na seção três, intitulada “Figurações da Mulher na Literatura” fizemos uma recuperação teórica da relação entre mulher e literatura. Para pensar essa relação, seguimos o seguinte caminho: primeiramente, refletir sobre as relações de gênero,

os quais nos possibilitaram compreender as questões relativas à mulher, para então adentrar nos textos que tratam sobre literatura, seja sobre a personagem de ficção de um modo geral, seja sobre a relação entre mulher e literatura.

Essa seção foi importante para solidificar nossa hipótese da atitude das mulheres diante do sistema social em que estão inseridas, já que é possível observar que historicamente as mulheres são oprimidas pelos homens e sofrem para conquistar direitos iguais e autonomia para viver. Essa luta das mulheres é retratada nos romances dalcidianos e observamos que nem todas conseguem sucesso em sua trajetória e acabam esmagadas pelo sistema.

Além disso, essa seção norteou nosso pensamento durante a análise das personagens do **Ciclo do Extremo Norte**: primeiro, com os estudos sobre personagem de ficção percebemos que as mulheres presentes nos romances estudados são uma representação de pessoas reais, ou seja, por meio dessas personagens femininas, Dalcídio Jurandir traçou um painel que tentou retratar a miséria e a decadência nas quais viviam as mulheres da região amazônica.

Segundo, os estudos sobre mulher e literatura nos possibilitaram perceber que a maior parte dos textos literários que retrataram a mulher são uma construção masculina. Ou seja, as obras pertencentes ao Cânone são, na sua maioria, escritas por autores homens, os quais foram os principais responsáveis pela representação da mulher, ao longo dos séculos. Assim, a imagem feminina na literatura esteve refém da criação dos homens. Dessa maneira, temos que levar em consideração o fato de que as mulheres do **Ciclo do Extremo Norte** foram construídas por um autor masculino e, obviamente, sofrem influência disso. Dalcídio, homem do seu tempo, em alguns momentos, por meio do narrador, deixa escapar comentários que beiram ao machismo e à perpetuação do pensamento patriarcal. Apesar disso, é-nos visível que o escritor paraense se utiliza das personagens femininas como suporte para a crítica social, que permeia toda a sua produção literária.

Terceiro, os trabalhos que tratam sobre as relações de gênero nos possibilitam refletir sobre o sistema social patriarcal, sexista e opressor, que cerceia a liberdade feminina, ditando normas sociais à mulher, as quais é obrigada a cumprir. Além disso, esses textos defendem que a inserção da mulher no mercado de trabalho como uma prioridade em detrimento ao casamento, educação de filhos e afazeres domésticos é uma forma eficaz de se libertar da opressão do patriarcado e garantir sua autonomia e liberdade de escolha. Podemos ver isso na prática nos

romances de Dalcídio Jurandir, uma vez que as mulheres trabalhadoras retratadas são as que de fato conseguem essa independência e livre-arbítrio. Comentaremos sobre elas mais adiante.

Nas seções quatro, “Desamparo, Opressão e Transgressão no Universo Marajoara” e cinco, “Desamparo, Opressão e Transgressão no Universo Urbano”, nas quais apresentamos nossa análise, pudemos confirmar nossa hipótese de que as personagens femininas dalcidianas transitam entre o desamparo, a opressão e a transgressão. Algumas delas transitam entre as três categorias; outras, em duas e outras permanecem em apenas uma categoria durante toda a sua história. Apesar de transitarem, percebemos também que essas mulheres, ao final de sua trajetória no **Ciclo**, detêm-se em uma das referidas categorias.

Assim, consideramos as personagens Lucíola, Irene, Ormindá, D. Inácia, Emilinha e D. Celeste desamparadas, pois ao longo do **Ciclo** ficam desprovidas de qualquer amparo, seja ele familiar ou social.

As personagens Guíta e Luciana são oprimidas por seus próprios familiares, os quais não lhes permitem ter liberdade de tomar suas próprias decisões, sofrendo até mesmo agressão física da parte deles.

Mesmo que Luciana termine sua história em completo desamparo, ela permanece na categoria da Opressão, pois a agressão física que sofre, ao ter seu corpo marcado com o ferro usado no gado, é brutal e violento, além de impulsionar os demais eventos de sua vida.

Salientamos que a prostituta Felícia é simultaneamente desamparada e oprimida. Como já mencionamos, ela era uma “pária” social, que vivia na extrema miséria e era constantemente agredida pelos homens e tratada como um animal.

As personagens D. Amélia, Alaíde, Isaura, Mãe Ciana, Magá, D. Nivalda e Bibiana estão na categoria da transgressão, já que não se sujeitam às normas sociais impostas e vivem de acordo com a sua própria vontade.

É importante mencionar que as mulheres da família negra de Alfredo, Isaura, Magá e Mãe Ciana são um importante exemplo de transgressão dentro da obra dalcidiana, pois elas vivem da força do seu próprio trabalho especializado – Isaura é costureira, Magá é cozinheira e Mãe Ciana trabalha com cheiros – de tal forma que são solicitadas a prestar seus serviços junto aos mais ricos e importantes da cidade e, apesar de trabalharem em constante movimento pela cidade, conseguem viver uma vida tranquila, longe da miséria. É importante mencionar que enquanto seus

parentes homens são empregados assalariados, essas mulheres são donas de seu próprio negócio, ou seja, o lucro desse trabalho pertence a elas em sua totalidade.

Por sua vez, Alaíde, do romance **Marajó**, figura como a mais importante personagem feminina da categoria da transgressão no **Ciclo do Extremo Norte**. Ela sofre uma grande transformação ao longo da obra: após ser abandonada doente por Missunga, não sucumbe a uma vida miserável e se conscientiza que só poderá ter autonomia na sua vida sustentando-se por meio do seu próprio trabalho.

Há de salientar o caráter de denúncia da produção dalcidiana, pois a mulher marajoara dependia exclusivamente da proteção masculina para ter um futuro digno e certa respeitabilidade no seu meio social. Até mesmo D. Amélia só consegue respeito da sociedade devido ao seu amasiamento com o Major Alberto. As transgressoras, no entanto, conseguiam autonomia e podiam, assim, se libertar disso.

Percebemos também que assim como Alfredo e alguns personagens masculinos, as mulheres dalcidianas fazem tudo o que está ao seu alcance para fugir da miséria e ruína que estão ao seu redor. No entanto, esse aspecto está mais acentuado nas mulheres que nos homens. Nessa tentativa de fuga, ou ainda de conseguir sobreviver à ruína que assola a região, algumas são esmagadas pelo sistema social, como Ormindá e Felícia, outras conseguem adquirir uma certa autonomia e transgredir o sistema em benefício próprio, como Alaíde e Isaura.

Dessa maneira, em seu **Ciclo do Extremo Norte**, Dalcídio Jurandir delatou a miséria em que viviam os mais pobres da terra. Para isso, fez uso, sobretudo, tanto do sofrimento das mulheres como da tentativa delas de se voltar contra o sistema como uma forma de denúncia social. Assim, essas personagens femininas são a principal ferramenta para criticar a situação de pobreza, ruína e decadência da sociedade da época. As personagens femininas dalcidianas, juntamente com as personagens masculinas ajudam a criar um painel sobre a Amazônia, mostrando os mais pobres da terra e denunciando a decadência social da região.

REFERÊNCIAS

ALAMBERT, Zuleika. **A História da Mulher**. A Mulher na História. Brasília: Fundação Astrojildo Pereira; Abaré, 2004.

ASSIS, Machado de. 20 de Agosto. Gazeta de Notícias, Rio de Janeiro, 20 Ago, 1893. Disponível em: <https://www.literaturabrasileira.ufsc.br/documentos/?action=download&id=28393#C1893>. Acesso: Abril, 2014.

ASSIS, Rosa. Dalcídio Jurandir, uma leitura do caroço de tucumã: vias de sonhos e fantasias. *In: Asas da palavra. Revista de letras*. p. 23- 31. Belém. Volume 8, nº 17, Junho, 2004.

ASSMAR, Olinda Batista. **Dalcídio Jurandir**: um olhar sobre a Amazônia. Rio de Janeiro: Galo Branco, 2003.

BARBOSA, Tayana. **Do romance à crônica**: A escrita de Dalcídio Jurandir transcendendo o gênero. *In: SIMPÓSIO INTERNACIONAL LITERATURA, CRÍTICA, CULTURA VI – DISCIPLINA, CÂNONE: CONTINUIDADES & RUPTURAS*, 2012, Juíz de Fora. Anais do Simpósio Internacional Literatura, Crítica, Cultura VI – Disciplina, Câneone: Continuidades & Rupturas. Disponível em: http://www.ufjf.br/darandina/files/2012/09/Artigo_Darandina2012.pdf. Acesso em: Abril, 2014.

BEAUVOIR, Simone de. **O Segundo Sexo**. 2 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009. 2v.

BOLLE, Wille. Uma Enciclopédia mágica da Amazônia? O Ciclo romanesco de Dalcídio Jurandir. *In: LEÃO, Allison (org.). Amazônia: Literatura e cultura*. Manaus: UEA edições, 2012.

BOLLE, Wille. Procedimentos Poéticos de Pesquisa da Cultura Amazônica em Ribanceira, de Dalcídio Jurandir. **Revista Sentidos da Cultura** - Belém/Pará. V.1. N. 1. Jul-dez/2014.

BOSI, Alfredo. **História Concisa da Literatura Brasileira**. 44 ed. São Paulo: Cultrix, 2007.

BRAIT, Beth. **A Personagem**. 8 ed. São Paulo: Ática, 2006.

BRANDÃO, Ruth Silviano. **Mulher ao Pé da Letra: a personagem feminina na literatura**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

BUENO, Luis. O lastro do real no voo da fantasia: representação do sobrenatural no conto regionalista brasileiro. *In*: BUENO, Luis; SALES, Germana; AUGUSTI, Valéria (Orgs). **A Tradição Literária Brasileira: entre a periferia e o centro**. Chapecó: Argos, 2013.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e Sociedade**. 10 ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2008.

CANDIDO, Antonio. A Personagem do Romance. *In*: CANDIDO, Antonio et al. **A Personagem de Ficção**. 12 ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.

CASTELLO BRANCO, Lúcia; BRANDÃO, Ruth Silviano. **A Mulher Escrita**. Rio de Janeiro: Casa-Maria Editorial, LTC, 1989.

CASTELLO, José Aderaldo. **A literatura brasileira: origens e unidade**. São Paulo: Editora da universidade de São Paulo, 1999. 2 vols.

CASTRO, José Guilherme. Prefácio: o artista plástico da palavra, na Amazônia. *In*: VERÍSSIMO, José. **Cenas da Vida Amazônica**. Belém: EDUEPA, 2013.

COUTINHO, Afrânio. **A Literatura no Brasil**. São Paulo: Global, 1999. 6 vols.

CUNHA, Euclides da. **À Margem da História**. São Paulo: Cultrix; Brasília: INL, 1975

DAVIS, Angela. **Mulheres, Raça e Classe**. São Paulo: Boitempo, 2016.

FERREIRA, Gleidiane, de Sousa. Crimes Sexuais em Fortaleza no Início do Século XX: uma questão de gênero. *In*: **Encontro Regional (ANPUH – MG)**, 18, 2012, Mariana. Anais... Disponível em: http://www.encontro2012.mg.anpuh.org/resources/anais/24/1340459549_ARQUIVO

[_CrimessexuaisemFortalezanoiniciodoseculoXXumaquestaoodegenero.pdf](#). Acesso: novembro, 2017.

FREIRE, José Alonso Torres. **Entre Construções e Ruínas**. Uma leitura do espaço amazônico em romances de Dalcídio Jurandir e Milton Hatoum. 2006. 235 f. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira). Universidade de São Paulo. 2006.

FURTADO, Marlí Tereza. **Universo derruído e corrosão do herói em Dalcídio Jurandir**. Campinas: Mercado de Letras, 2010.

FURTADO, Marlí Tereza. Alguns Aspectos Narrativos de Três Casas e um Rio, de Dalcídio Jurandir. **Moara**, Belém, n. 27, p. 186-215, jan/jun. 2007.

FURTADO, Marlí Tereza; SANTOS, Alinnie. Graciliano, Ramos, Dalcídio Jurandir e Eneida: Camaradas em Viagem ao Mundo Socialista. **Moara**, Belém, n. 35, p. 195-210, jan/jul. 2011.

FURTADO, Marlí Tereza. A Amazônia em narrativas (1914/1934): um tributo a Euclides da Cunha e aos viajantes. *In*: NUNEZ, Carlinda Fragale Pate; SALES, Germana; RODRIGUES, Rauer Ribeiro; SOUZA, Roberto Acízelo de; BARBOSA, Socorro de Fátima Pacífico. **História da Literatura: práticas analíticas**. Rio de Janeiro: Ed. Makunaíma, 2012.

FURTADO, Marlí Tereza. Dalcídio Jurandir e a Amazônia: um projeto estético em favor de uma “aristocracia pé no Chão. *In*: GUBERMAN, Mariluci da Cunha. **Provocações da Amazônia: dos rios voadores aos voos imaginários**. Cascavel: EDUNIOESTE, 2015.

GALVÃO, Francisco. **Terra de Ninguém**. 2 ed. Manaus: Editora Valer/ Governo do Estado do Amazonas, 2002.

GONDIM, Neide. **A Invenção da Amazônia**. São Paulo: Marco Zero, 1994.

HARDMAN, Francisco Foot. **A Vingança da Hileia: Euclides da Cunha, a Amazônia e a literatura moderna**. São Paulo: Editora UNESP, 2009.

JURANDIR, Dalcídio. **Chove nos Campos de Cachoeira**. Rio de Janeiro: Vecchi, 1941.

JURANDIR, Dalcídio. As Mulheres do Brasil também Sabem Levantar Barricadas. *In: Diretrizes*: Rio de Janeiro 11 de Março de 1943.

JURANDIR, Dalcídio. **Belém do Grão Pará**. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1960.

JURANDIR, Dalcídio. **Chão dos Lobos**. Rio de Janeiro: Record, 1976b.

JURANDIR, Dalcídio. **Marajó**. São Paulo: Livraria José Olympio Editora, 1947.

JURANDIR, Dalcídio. **Os Habitantes**. Rio de Janeiro: Artenova, 1976a.

JURANDIR, Dalcídio. **Passagem dos Inocentes**. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1963.

JURANDIR, Dalcídio. **Ponte do Galo**. São Paulo: Livraria Martins Editora; Rio de Janeiro: INL 1971.

JURANDIR, Dalcídio. **Primeira Manhã**. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1967.

JURANDIR, Dalcídio. **Ribanceira**. Rio de Janeiro: Record, 1978.

JURANDIR, Dalcídio. **Três Casas e um Rio**. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1958.

LAGE, Mônica Maria Lopes. Mulheres casadas, viúvas e amasiadas nos seringais do Amazonas. *In: MORGA, Antônio Emílio. (Org.). História das Mulheres do Norte e Nordeste Brasileiro*. São Paulo: Alameda, 2015.

LENIN, V.I. **La Emancipación de la Mujer**. Moscou: Editorial Progreso, 1979.

LINHARES, Temístocles. **História Crítica do Romance Brasileiro**. São Paulo, SP: editora da Universidade de São Paulo, 1997.

MOISES, MASSAUD. **História da Literatura Brasileira**. 3 ed. São Paulo: Cultrix, 1996. V. 5. Modernismo.

MORAES, Dênis de. **O Imaginário Vigiado**: a imprensa comunista e o realismo socialista no Brasil (1947-1953). Rio de Janeiro: José Olympio, 1994.

NEJAR, Carlos. **História da Literatura Brasileira**: da Carta de Caminha aos contemporâneos. São Paulo: Leya, 2011.

NUNES, Benedito. Conterrâneos. In: NUNES, Benedito. **A Clave do Poético**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

NUNES, Benedito et al. **Dalcídio Jurandir**: romancista da Amazônia. Belém: SECULT; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa/ Instituto Dalcídio Jurandir, 2006.

NUNES, Paulo Jorge Martins. **Útero de Areia**, um estudo do romance Belém do Grão-Pará, de Dalcídio Jurandir. 2007. 196 f. Tese (Doutorado em Letras). Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. 2007.

PEREZ, Renard. **Escritores Brasileiros Contemporâneos**. 2 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.

PICCHIO, Luciana Stegagno. **História da Literatura Brasileira**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.

PIZARRO, Ana. **Amazônia**: as vozes do rio. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

RAGO, Margareth. Trabalho Feminino e Sexualidade. In: PRIORE, Mary Del. **História das Mulheres no Brasil**. 10 ed. São Paulo: Contexto, 2011.

RANGEL, Alberto. **Inferno Verde**: cenas e cenários do Amazonas. 6 ed. Manaus: Editora Valer, 2008.

REIS, Carlos. Pessoas de Livro. **Estudos sobre a Personagem**. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2015.

ROSENFELD, Anatol. Literatura e Personagem. In: CANDIDO, Antonio et al. **A Personagem de Ficção**. 12 ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.

SAFFIOTI, Heleieth. **A Mulher na Sociedade de Classes: mito e realidade**. São Paulo: Expressão Popular, 2013.

SALLES, Vicente. Chão de Dalcídio. *In*: JURANDIR, Dalcídio. **Marajó**. 3 ed. Belém: CEJUP, 1992, p.360-381.

SANTOS JUNIOR. Luiz Guilherme dos. **Tra[d]ição e o Jogo da Diferença em Marajó, de Dalcídio Jurandir**. 2006. 109 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Universidade Federal do Pará, Belém, 2006.

SANTOS, Alinnie. **A Personagem Feminina em Linha do Parque, de Dalcídio Jurandir**. 2013. 114 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Universidade Federal do Pará.

SILVA, Edilson Pantoja da. Filosofia, Antropologia e Reportagem em Ribanceira: considerações sobre o desviver na amazônia de Dalcídio Jurandir. **Amazônica, Revista de Antropologia**. Belém, v. 7, n. 2, 2015. p. 428-454. Disponível em: <https://periodicos.ufpa.br/index.php/amazonica/article/view/3454/3374>. Acesso em julho. 2017.

SOUSA, Inglês de. **Contos Amazônicos**. São Paulo: Editora Martin Claret, 2006.

SOUZA, Márcio. **Breve História da Amazônia**. São Paulo: Marco Zero, 1994.

SOUZA, Márcio. **Amazônia Indígena**. Rio de Janeiro: Record, 2015.

TORRES, Breno. O Reino de Marinatambalo: um conto de fadas em Três Casas e um Rio, de Dalcídio Jurandir? *In*: **Congresso Internacional da ABRALIC Fluxos e Correntes: trânsitos e traduções literárias**, 15, 2015, Belém. Anais... Disponível em: http://www.abralic.org.br/anais/arquivos/2015_1456146586.pdf. Acesso em dezembro, 2016.

TUPIASSÚ, Amarílis. A Resistência do Feminino em Chove nos Campos de Cachoeira. *In*: LEITE, Marcus Vinnicius C. (Org.) **Leituras Dalcidianas**. Belém: Unama, 2006

VERÍSSIMO, José. **Cenas da Vida Amazônica**. Belém: EDUEPA, 2013.

WOLLSTONECRAFT, Mary. **Reinvindicação dos Direitos da Mulher**. São Paulo: BOITEMPO, 2016.

WOOD, James. **Como Funciona a Ficção**. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

ZINANI, Cecil Jeanine Albert. **Literatura e Gênero**: a construção da identidade feminina. 2 ed. Caxias do Sul: EDUCS, 2013.

ZOLIN, Lúcia. Crítica Feminista. In: ZOLIN, Lúcia; BONNICI, Thomas. **Teoria Literária**: abordagens históricas e tendências contemporâneas. 3 ed. Maringá: EDUEM, 2009.