

Luciana Marino do Nascimento

Maria do Perpétuo Socorro Simões Galvão

Roberto Mibielli

Yurgel Pantoja Caldas

Organizadores

Literatura, cultura e identidade da Amazônia: circulação, tramas e sentidos

Esta obra foi financiada pelo Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (Chamada Universal MCTIC/CNPq n.º 28/2018),



Associação Brasileira
das Editoras Universitárias

Direitos exclusivos para esta edição:

Editora da Universidade Federal do Acre (Edufac),

Campus Rio Branco, BR 364, Km 4,

Distrito Industrial - Rio Branco-AC, CEP 69920-900

E-mail: edufac.ufac@gmail.com / edufac@ufac.br

Feito Depósito Legal

Editora Afiliada:





LITERATURA, CULTURA E IDENTIDADE DA
AMAZÔNIA: CIRCULAÇÃO, TRAMAS E SENTIDOS
ISBN: 978-65-990441-8-2

Copyright © Edufac 2021

Luciana Marino do Nascimento; Maria do Perpétuo Socorro
Simões Galvão; Roberto Mibielli; Yurgel Pantoja Caldas (org.)
Editora da Universidade Federal do Acre - Edufac
Rod. BR 364, Km 04 • Distrito Industrial
69920-900 • Rio Branco • Acre

Coordenador Geral da Edufac

Rafael Marques Gonçalves

Conselho Editorial

Carromberth Carioca Fernandes, Dêlcio Dias Marques, Esperidião
Fecury Pinheiro de Lima, Humberto Sanches Chocair, José Porfiro da
Silva (Vice-Pres.), José Sávio da Costa Maia, Leandra Bordignon, Lucas
Araújo Carvalho, Manoel Limeira de Lima Júnior Almeida, Maria Aldecy
Rodrigues de Lima, Rafael Marques Gonçalves (Pres.), Rodrigo Medeiros
de Souza, Rozilaine Redi Lago, Selmo Azevedo Apontes, Sérgio Roberto
Gomes de Souza, Silvane da Cruz Chaves, Simone de Souza Lima

Coordenadora Comercial

Ornifran Pessoa Cavalcante

Projeto Gráfico e Capa

Antonio de Queiroz Mesquita

Revisão de Texto

Ornifran Pessoa Cavalcante

Esta obra foi financiada pelo Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico
(Chamada Universal MCTIC/CNPq n.º 28/2018), avaliada e aprovada por parecerista ad-hoc.

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

Ficha elaborada pela Biblioteca Central da Universidade Federal do Acre

L531 Literatura, cultura e identidade da Amazônia: circulação, tramas e
sentidos / Luciana Marino do Nascimento, Maria do Perpétuo
Socorro Simões Galvão, Roberto Mibielli, Yurgel Pantoja Caldas
(organizadores). – Rio Branco: Edufac, 2021.
266 p.

Vários autores.
ISBN: 978-65-990441-8-2

1. Regionalismo – Amazônia. 2. Cultura. 3. Identidade –
Amazônia. I. Nascimento, Luciana Marino do (org.). II. Galvão,
Maria do Perpétuo Socorro Simões (org.). III. Mibielli, Roberto
(org.). IV. Caldas, Yurgel Pantoja (org.). V. Título.

CDD: 869.93

3. O ÉTICO E O ESTÉTICO EM DALCÍDIO JURANDIR: A REELABORAÇÃO DO CONTO BELA ADORMECIDA EM TRÊS CASAS E UM RIO (1958)

Ivone dos Santos Veloso

Introdução

Dalcídio Jurandir, escritor brasileiro, nascido no Marajó, ficou conhecido por empreender um projeto literário de representação da Amazônia paraense, a partir de um conjunto de dez romances, que constituiu o que ele mesmo chamou de ciclo *Extremo-Norte*³. Tal projeto se alinha ao de outros grandes escritores brasileiros que, no século XX, aliaram comprometimento com a denúncia das mazelas sociais e a reflexão crítica da realidade com o empenho de uma criação ficcional extremamente cuidada. No caso dalcidiano, o *Extremo-Norte* traz à cena aquelas figuras subalternas e marginalizadas da Amazônia paraense: mulheres, homens e crianças, negros e mestiços, trabalhadores braçais, dentre outros, que revelam o comprometimento ético de Dalcídio Jurandir em dar voz e vez a gente pobre e desvalida do Norte brasileiro.

A respeito de seus objetivos ao criar o ciclo *Extremo-Norte*, é emblemática a entrevista publicada no jornal *Folha do Norte*, em 23 de outubro de 1960, concedida à escritora e jornalista Eneida de Moraes. Durante o diálogo, o romancista paraense é enfático ao afirmar: *

Todo o meu romance, distribuído provavelmente em dez volumes é feito na maior parte, da gente mais comum, tão ninguém, que é a minha criatura grande de Marajó, Ilhas e Baixo Amazonas. [...] A esse pessoal miúdo que

³ O ciclo *Extremo-Norte* se constitui de uma saga romanesca iniciada com *Chove nos campos de Cachoeira* (1941), e seguida por *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).

tento representar nos meus romances chamo de aristocracia de pé no chão. Modéstia à parte, se me coube um pouco o dom de escrever [...] o pequenino dom eu recebo como um privilégio, uma responsabilidade assumida, para servir os meus irmãos de igapó e de barranca. As poucas letras que me cabem, faço tudo para merecê-las (JURANDIR, 1960).

Fica evidente, nesse depoimento, a “responsabilidade assumida” por Dalcídio Jurandir em dar voz e vez a estes sujeitos que, em geral, não estavam descritos nas relações sociais estratificadas, tais como os vaqueiros, os pescadores, as benzedadeiras, os curandeiros, as prostitutas, os vendedores de açai, as crianças, e tantos outros desvalidos que são transformados em personagens ao longo de todo o ciclo romanesco.

Não obstante, esse comprometimento social se entrelaça à consciência do fazer literário e ao empenho de Dalcídio Jurandir em criar narrativas extremamente elaboradas. Sobre seus procedimentos e métodos na composição ficcional, o paraense assim se manifesta em entrevista a Antonio Torres, Haroldo Maranhão e Pedro Galvão, em 1976:

Tentei captar o trivial, o não heroico, o dia-a-dia da vida marajoara, vida que parece tão coisa nenhuma, e é, no entanto, tão de todo mundo. Não figurei Marajó como um inferno nem tampouco como paraíso perdido. Criei nela o meu universo, a terra encantada [...] acumulei experiências, pesquisei a linguagem, o falar paraense, memórias, imaginação, indagações. [...] Não. Eu não sou um escritor de grande público. Os meus livros não têm o principal encanto das grandes tiragens que é essa habilidade para fazer o leitor ser atraído pelo enredo, pelo desenvolvimento da urdidura. Eu me fixo muito na linguagem, nos vagares da narrativa, no ritmo lento das cenas (JURANDIR, 1976, p. 03-05).

Ciente, portanto, das estratégias narrativas que elegeu para a composição dos seus romances, a relevância do seu projeto literário não está apenas na representação que faz das figuras desvalidas de uma Amazônia empobrecida, mas, principalmente, porque encontrou um modo esteticamente válido para representá-las, utilizando técnicas narrativas modernas, cuja linguagem

alcança, em diversos momentos, complexidade e uma beleza ímpar. Ao mesmo tempo, a linguagem poética e a experimentação de diversas técnicas de incorporação do erudito e do popular são exemplos do comprometimento estético do projeto dalcidiano. Sua produção literária, portanto, alia responsabilidade social, sem prescindir de uma elaboração estética cuidada.

Tais aspectos podem ser vislumbrados, por exemplo, a partir da figuração da infância desvalida e do imaginário infantil no ciclo *Extremo-Norte*, categorias que são utilizadas pelo escritor paraense como componente ético e estético no interior de seu projeto literário. Seus romances frequentemente trazem à tona personagens, imagens, histórias e símbolos que envolvem o universo da puerícia: são personagens infantis; são personagens que rememoram a infância; é a perspectiva do protagonista Alfredo que, em pelo menos quatro romances, é uma criança envolvida em seus dramas e sonhos pessoais; é o imaginário da criança não apenas aludido, mas também reelaborado e incorporado na própria tessitura da estrutura narrativa; aspecto, em particular, que pretendo analisar, a seguir, partindo de alguns episódios do terceiro romance dalcidiano, *Três casas e um rio* (1958).

Distribuído em quatorze capítulos, este romance volta a ser ambientado na vila de Cachoeira, na ilha do Marajó, e a ser protagonizado pelo menino Alfredo. As três casas referidas no título remetem às residências de Major Alberto, de Lucíola Saraiva e à velha fazenda de Marinatambalo. Essa retomada traz consigo o elenco de personagens que já apareceram em seu primeiro livro, publicado em 1941, *Chove nos campos de Cachoeira*. Entretanto, neste terceiro romance os pais, Major Alberto e Amélia, e a irmã, Mariinha, ganham maior destaque e há um adensamento das questões em torno do cotidiano familiar, nas quais se observa a relação entre adultos e crianças, bem como as relações entre as próprias crianças, especialmente o relacionamento de Alfredo com a irmã Mariinha, “a menina do camisão branco”, e com a amiga Andreza, a de

“olhos de areia gulosa”. Assim, essas três crianças conformam o principal núcleo de personagens infantis da narrativa.

Outra personagem que também estava presente no *romance-embrião* e que ganha ascendência é Lucíola Saraiva, vizinha de D. Amélia, solteirona, que projeta em Alfredo seus anseios maternos, enchendo-o de mimos e desejando tomá-lo para si, chegando, inclusive, a aceitar o pedido de casamento de Edmundo Menezes, imaginando que ele poderia ajudar Alfredo de alguma maneira.

Edmundo Menezes é herdeiro da falida fazenda de Marinatambalo, também chamada de Reino de Marinatambalo. Sobre a fazenda e seus moradores, um caráter lendário, maravilhoso e fantástico se impõe, seja porque em áureos tempos o lugar era símbolo da riqueza e extravagância dos poderosos, seja porque no presente da narrativa é um ambiente de ruína e decadência, assombrado pelos fantasmas daqueles que foram maltratados pelos Menezes.

Na construção narrativa de *Três casas e um rio* (1958) se destacam ainda elementos da cultura popular, de que é exemplo a apresentação do Boi Caprichoso e do Boi Garantido na noite de São Marçal; assim como, a inserção de narradores populares e de narrativas orais, tais como a do Bicho Socuba, da Formiga Taoca, do pé de Maniva, da lenda do bezerro mole, da princesa do lago⁴; e, como pretendendo demonstrar mais à frente, a incorporação do conto da *Bela Adormecida* na estrutura narrativa do romance.

Dada essa diversidade de aspectos presentes no enredo, o escritor marajoara parece se apropriar de várias formas e modos de narrar, aproximando-se ora do mítico, ora do lendário, ora do irônico. Nesse sentido, a teoria dos modos de Northrop Frye (1973) pode servir como chave de leitura para uma melhor compreensão do terceiro romance dalcidiano.

⁴ Sobre a inserção dessas narrativas, Furtado (2010) afirma ser a demonstração que o narrador dalcidiano “não se utiliza de histórias populares, das lendas e mitos locais, apenas para ilustrar ‘a paisagem local’ mas como material do real que ajuda na compleição do romanesco e tem função na economia do texto” (FURTADO, 2010, p. 110).

No ensaio *Crítica histórica: a teoria dos modos*, Northrop Frye (1973) discute as ficções entre trágicas e cômicas, entendendo-as como aspectos do e não simplesmente, como formas do gênero dramático. No seu arguto, tais formas, por sua vez, se desdobram em cinco modos, que, historicamente, teriam sucedido: o modo mítico, o modo romanesco, o modo imitativo, o modo imitativo baixo e o modo irônico. Marli Tereza Furtado (2011) também notou essa possibilidade de leitura, avaliando que Alfredo se enquadra no modo imitativo baixo, haja vista que “não sendo superior aos outros homens, ao seu meio, o herói é um de nós” (FRYE, 1973, p. 40). Para a pesquisadora, os personagens dalcidianos, como Edmundo Menezes, por exemplo, dramam-se no modo irônico de narrar, pois apresentam-se “inferior[es] em inteligência a nós mesmos, de modo que temos a sensação de olhar para uma cena de escravidão, malogro ou absurdez” (FRYE, 1973, p. 40). Finalmente, portanto, que o ficcionista paraense se utiliza de diversos modos de narrar, combinando motivos clássicos, populares e modernos que funcionam como estratégias narrativas de composição e de denúncia social.

“A menina do camisação branco”: a reelaboração estética em *Três casas e um rio*, de Dalcídio Jurandir

Irmã mais nova de Alfredo e também filha de Major Alberto e D. Mariinha já havia aparecido em *Chove nos campos de Cachoeira* (1941), o romance-embrião, a menina encarna o estereótipo da infância frágil, sempre adoentada, febril e sobre ela pesa a ameaça de que pode não sobreviver. Atinente a esta possibilidade, é interessante perceber que ela, invariavelmente, veste um camisação branco, que bem poderia se confundir com uma mancha ou a roupa de um anjo.

A despeito disso, constantemente é retratada em cenas domésticas, em revistas, comendo mel, conversando com os passarinhos ou cercada de boletas. Verdade é, que a menina está continuamente próxima dos ar

“olhos de areia gulosa”. Assim, essas três crianças conformam o principal núcleo de personagens infantis da narrativa.

Outra personagem que também estava presente no *romance-embrião* e que ganha ascendência é Lucíola Saraiva, vizinha de D. Amélia, solteirona, que projeta em Alfredo seus anseios maternos, enchendo-o de mimos e desejando tomá-lo para si, chegando, inclusive, a aceitar o pedido de casamento de Edmundo Menezes, imaginando que ele poderia ajudar Alfredo de alguma maneira.

Edmundo Menezes é herdeiro da falida fazenda de Marinatambalo, também chamada de Reino de Marinatambalo. Sobre a fazenda e seus moradores, um caráter lendário, maravilhoso e fantástico se impõe, seja porque em áureos tempos o lugar era símbolo da riqueza e extravagância dos poderosos, seja porque no presente da narrativa é um ambiente de ruína e decadência, assombrado pelos fantasmas daqueles que foram maltratados pelos Menezes.

Na construção narrativa de *Três casas e um rio* (1958) se destacam ainda elementos da cultura popular, de que é exemplo a apresentação do Boi Caprichoso e do Boi Garantido na noite de São Marçal; assim como, a inserção de narradores populares e de narrativas orais, tais como a do Bicho Socuba, da Formiga Taoca, do pé de Maniva, da lenda do bezerro mole, da princesa do lago⁴; e, como pretendo demonstrar mais à frente, a incorporação do conto da *Bela Adormecida* na estrutura narrativa do romance.

Dada essa diversidade de aspectos presentes no enredo, o escritor marajoara parece se apropriar de várias formas e modos de narrar, aproximando-se ora do mítico, ora do lendário, ora do irônico. Nesse sentido, a teoria dos modos de Northrop Frye (1973) pode servir como chave de leitura para uma melhor compreensão do terceiro romance dalcidiano.

⁴ Sobre a inserção dessas narrativas, Furtado (2010) afirma ser a demonstração que o narrador dalcidiano “não se utiliza de histórias populares, das lendas e mitos locais, apenas para ilustrar ‘a paisagem local’ mas como material do real que ajuda na compleição do romanesco e tem função na economia do texto” (FURTADO, 2010, p. 110).

No ensaio *Crítica histórica: a teoria dos modos*, Northrop Frye (1973) distingue as ficções entre trágicas e cômicas, entendendo-as como aspectos do enredo e não simplesmente, como formas do gênero dramático. No seu argumento, tais formas, por sua vez, se desdobram em cinco modos, que, historicamente, teriam sucedido: o modo mítico, o modo romanesco, o modo imitativo elevado, o modo imitativo baixo e o modo irônico. Marli Tereza Furtado (2010) também notou essa possibilidade de leitura, avaliando que Alfredo se enquadra no modo imitativo baixo, haja vista que “não sendo superior aos outros homens e ao seu meio, o herói é um de nós” (FRYE, 1973, p. 40). Para a pesquisadora, outros personagens dalcidianos, como Edmundo Menezes, por exemplo, enquadraram-se no modo irônico de narrar, pois apresentam-se “inferior[es] em poder ou inteligência a nós mesmos, de modo que temos a sensação de olhar de cima uma cena de escravidão, malogro ou absurdez” (FRYE, 1973, p. 40). Fica assim malado, portanto, que o ficcionista paraense se utiliza de diversos modos de narrar, combinando motivos clássicos, populares e modernos que funcionam como estratégias narrativas de composição e de denúncia social.

“A menina do camisão branco”: a reelaboração estética em *Três casas e um rio*, de Dalcídio Jurandir

Irmã mais nova de Alfredo e também filha de Major Alberto e D. Amélia, Marinha já havia aparecido em *Chove nos campos de Cachoeira* (1941). Desde o romance-embrião, a menina encarna o estereótipo da infância frágil, está sempre adoentada, febril e sobre ela pesa a ameaça de que pode não sobreviver. Alinente a esta possibilidade, é interessante perceber que ela, invariavelmente, veste um camisão branco, que bem poderia se confundir com uma mortalha, ou a roupa de um anjo.

A despeito disso, constantemente é retratada em cenas domésticas, entre revistas, comendo mel, conversando com os passarinhos ou cercada de borboletas. Verdade é, que a menina está continuamente próxima dos animais,

às vezes até se confundindo com estes: “Mariinha gritava como uma marreca selvagem” (JURANDIR, 1994, p. 75).

Mariinha é, desse modo, um retrato clássico da puerícia, se aproximando de diversas iconografias que desde o século XII traçavam o cotidiano das crianças, representando o que Phillipe Ariés denominou de “idade dos brinquedos”, na qual “as crianças brincam com um cavalo de pau, uma boneca, um pequeno moinho ou pássaros amarrados” (ARLÉS, 2011, p. 39). Igualmente, encontramos a filha de D. Amélia envolvida em brincadeiras e jogos de imaginação típicos da infância, que trazem à cena artefatos, os quais, pela força da tradição, foram se tornando emblemas dessa idade, como o cavalo de pau, objeto que materialmente está ausente na narrativa, mas se concretiza na imagem do próprio pai: “Mariinha que queria, porque queria, montar nas costas do pai e galopar pela varanda” (JURANDIR, 1994, p. 154).

Para além da composição de Mariinha como personagem simbólica, re-presentando antes uma natureza específica da infância do que expressando traços individuais, há outra maneira de vislumbra o universo infantil nesse romance dalcidiano: através de um conto de fadas que se incorpora na estrutura narrativa. Nessa lógica, podemos dizer que Dalcídio Jurandir apoia a história da menina do camisão branco em um conto de tradição popular que há muito permeia o imaginário das crianças: *a Bela Adornecida*.

Dessa maneira, o escritor paraense repete um procedimento identificado por Vicente Salles na escrita do romance *Marajó* (1947). Tal artifício, nas palavras do crítico, é algo “extremamente valioso na técnica da ficção brasileira”. Nesse caso, Salles se refere ao fato de que na composição romanesca de *Marajó* (1947) subjaz a estrutura do romance *Dona Silvana*, que, embora seja de tradição ibérica, se incorporou ao imaginário brasileiro.

O pesquisador, assim, descreve esse procedimento da escrita dalcidiana: “[ele] decompõe estruturalmente, como faria Wladimir Propp com os contos

de fada popular e integra-a depois, por partes, ao seu próprio romance, com os acréscimos sugeridos pelo contexto local” (SALLES, 1992, p. 371-372). Nesses termos, simetricamente tem-se: o rei tinha uma filha, Coronel Coutinho, “rei” no Marajó tinha muitas filhas abastadas, dentre elas Orminda; O rei quer casar com a filha: Coronel Coutinho desejava Orminda; O pai pune a filha: Orminda é punida pela própria sociedade; Silvana presa na torre: o corpo de Orminda marcado na torre da igreja; Silvana morta: Orminda morta.

Tal procedimento, entretanto, não parece ser algo isolado e específico do segundo romance dalcidiano, e a técnica de desconstruir a narrativa popular através de um processo de decomposição e reelaboração de motivos é mais frequente do que se possa imaginar no interior do ciclo *Extremo-Norte*. Em *Três casas e um rio*, (1958), por exemplo, essa mesma técnica é realizada a partir do conto da *Bela Adornecida*, como mencionei mais acima, apropriando-se do imaginário popular e infantil de maneira singular.

Conforme informa Marie-Louise Von Franz (2010), uma das primeiras versões dessa história foi publicada na França, em 1696, por Charles Perrault, e só mais tarde passa a integrar a sua antologia de contos folclóricos, intitulada de “Contes de ma Mère l’Oye” (Contos de Mamãe Gansa). Vale esclarecer que até por volta do século XVII, os contos de fada se destinavam aos adultos e não propriamente ao público de crianças, muito embora lá se vão alguns séculos que essas histórias alimentam a imaginação infantil.

Dentre as muitas variantes desse conto de fadas, tomo mormente a versão dos irmãos Grimm, publicada em 1812, como referência para os motes que nos parecem servir de base para a técnica utilizada por Dalcídio Jurandir para compor a história de Mariinha:

1. *Por ocasião do nascimento ou batismo a criança é abençoada por um certo número de figuras maternas e amaldiçoada por uma delas*. Essa situação inicial do conto de fadas é também a primeira aproximação entre o relato popular e

a narrativa dalcidiana, mas por um processo de inversão, visto que quando a irmã de Alfredo nasce, recai sobre ela o mau agouro de várias senhoras, enquanto que ela é abençoada por uma única pessoa, a sua figura maternal, D. Amélia: “Quando nasceu, parecia de sete meses. “Não se cria”, diziam todos. Ela afirmava que sim e a criou” (JURANDIR, 1994, p. 195).

Essa relação entre fadas e velhas senhoras não é fortuita, uma vez que isto é reportado por von Franz em *O feminino nos contos de fada*. A pesquisadora afirma que, em diversas variantes desse conto, as fadas surgem como velhas mulheres sábias e experientes, um pouco feiticeiras, curandeiras e parteiras. Essa relação é reiterada também em *Três casas e um rio* (1958), quando Alfredo busca ajuda para Mariinha que já agonizava na casa, o menino vê por entre sombras algumas velhas que lhe parecem agourentas:

ao passar pela casa do extinto tabelião Viriato, parou, cansado, sem esperanças. Viu através da janela alta que dava para a rua do Mercado umas velhas, na sombra do quarto, espionando-o. Velhas. Eram, sem tirar nem pôr, umas bruxas de pano. Tão imóveis e velhas na sombra, espionando-o como se lhe dissessem: não procure quem não está. Mande d. Doduca fazer o enxoval do anjo para a sua irmã, é que é. Alfredo estremeceu, entre o pressentimento e o medo. As velhas olhavam-no. Houve um momento em que elas pareciam suspensas do teto, bruxas, bruxas, mudas bruxas de mau agouro” (JURANDIR, 1994, p. 199).

Aqui, as velhas senhoras se vinculam à ideia de bruxa, personagem recorrente no repertório dos contos, que vivem a amedrontar as crianças.

2. *A maldição é atenuada por uma fada benfazeja*. D. Amélia contrariando o fado predestinado, cuida da menina. Sua condição de fada é manifestada pelo menos por duas vezes, quando Mariinha numa espécie de delírio, começa a falar em passeio, boi, fada e Alfredo. É, inclusive, pela perspectiva do menino que se observa melhor a aproximação entre a figura da mãe e esse ser imaginário: “Vi-a só, com um negror pálido, majestosa, à cabeceira daquele caixão branco,

como uma fada negra que, com um gesto, poderia levantar daquele berço de rosas e violetas, a adormecida menina” (JURANDIR, 1994, p. 201)

Isto posto, D. Amélia surge como uma fada negra, cujo negror pálido contrasta com a brancura do caixão. Nessa perspectiva, retoma-se, também, o mito de Deméter, conhecida como a Deusa-mãe ou ainda, como a Negra, uma vez que esta ficou de luto pela morte da filha. Outro aspecto de similitude diz respeito ao fato de que Deméter também é considerada a Deusa da Fecundidade, que assiste às mulheres nos trabalhos de parto, aos que eram pobres, estroplados e infelizes, situação análoga a de D. Amélia, chamada muitas vezes por Major Alberto de “Noela”, “Pronto Socorro” da rua de baixo, “a Santa Casa de Misericórdia”, pois sempre estava a ajudar os mais necessitados, dando-lhes comida, roupas, remédios e acudindo nas horas do parto e da morte:

la acudir um menino de olho pedrado, um bichinho amarelo, regado a banhas e óleos, fedendo a ervas, convulso. Nhá Porcina, mãe tapuia de caboclinhos pescadores, muito prenha, via naquela senhora preta e limpa a salvação do curumim. [...] Quando chegaram à barraca, d. Amélia pisando o jirau, já com o defuntinho no braço, sob a chuva, mandou de volta a montaria para buscar nhá Bernarda, a fim de pegar a tempo a criança que ia nascer (JURANDIR, 1994, p. 30-31).

Os trechos acima reforçam a bondade de Amélia e reafirmam a simetria entre essa personagem dalcidiana e Deméter, divindade mitológica que, como mencionei, conjuga em si vida e morte. Por outro lado, independente do caráter múltiplo que Amélia possa se revestir, com essa personagem Dalcídio Jurandir amplia o olhar sobre a miséria do lugar.

3. *A princesa encontra a mulher do fuso*. Definida a simetria entre Mariinha e a princesa, entre a fada benfazeja e D. Amélia, é notável, ainda, que a mãe da menina também se assemelha à “velha mulher sentada com o fuso na mão, ocupada em fiar o linho” (GRIMM apud VON FRANZ, 2010, p. 27), afinal, Amélia possui um tear e é retratada como fiandeira de redes. O diálogo entre

Marinha e Amélia corrobora ainda mais as relações com o conto de fadas, da mesma forma como assinala a aproximação com o mito clássico das fandeiras:

- Que é, minha filha? Os ratos?
- A senhora me disse que um dia ia fazer uma rede pra mim.
- Foi, minha filha. Nos bons tempos eu fazia. Não faço mais. Bem que podia sustentar meu filho no colégio, fazendo redes.
- Que é bom tempo, mamãe?
- Hum, filhoca, não sei explicar bem. Pergunte a seu pai. Bom tempo é quando eu fazia rede.
- Por que não nasci no bom tempo, hein, mamãe?
- Deixe estar que vou lhe arranjar um bom tempo.
- Então faça uma rede pra mim me embalar, faz? (JURANDIR, 1994, p. 182).

Nessa cena em que a menina pede que ela lhe teça uma rede e D. Amélia responde que vai arranjar um bom tempo para tecer o artefato para o seu canso, o objeto a ser tecido guarda certa correspondência com o adormecer da princesa no conto, visto que a rede, no contexto da narrativa, está no mesmo campo semântico do sono e do descanso.

Por outro lado, o ato de tecer se relaciona ao mito grego das Moiras, fandeiras do destino de deuses e mortais. Na narrativa clássica, essas divindades aparecem como três mulheres lúgubres, responsáveis por fabricar, tecer e cortar aquilo que seria o fio da vida de todos os seres. Nessa ordem, elas seriam responsáveis por presidir a gestação e o nascimento, o crescimento e desenvolvimento, e, para os seres humanos, o final da vida, a morte. No caso da obra dalcidiana, D. Amélia parece agregar em si essas três figuras, pois em certo sentido, ela tece todas essas etapas da vida de Marinha, que morre em seus braços.

4. *A princesa adormece.* O tema do sono da princesa e a equivalência entre sono e morte ampliam o quadro de simetrias entre a *Bela adormecida* e este episódio de *Três casas e um rio* (1958). Sua fada negra atenuou, contudo não pode evitar que o mau agouro das velhas senhoras pudesse se realizar. Além disso, a configuração do cenário, também aponta para a similaridade com o conto,

haja vista que quando Marinha cai no sono da morte, a natureza que a cerca se manifesta, tentando recolher a vida da menina:

Os sinos espalhavam os risos, as palavras e a vida de Marinha pelo campo, despencando as flores do algodão brabo, entre as negras e luzidias iraiúnas que em bandos acompanhavam o enterro. Os cálices murchos tentavam recolher aquela vida dispersa, as abelhas do pequeno bosque próximo procuravam apanhar também aquele pólen que os sinos espalhavam alegremente" (JURANDIR, 1994, p. 205).

Destaque-se, nesse fragmento, o lirismo impresso por uma linguagem sonora e rítmica que deixa a referencialidade de lado, dando contornos de prosa poética. A repetição de som consonantal /s/, "os sinos espalhavam os risos, as palavras [...] despencando as flores [...] as negras e luzidias iraiúnas [...] Os cálices murchos" cria o efeito sugestivo da ambiência sonora, que se alia às alusões sonoras da construção imagética: sinos que espalham risos, palavras e a própria vida da menina. Por outro lado, as negras iraiúnas que acompanham o enterro, trazem ao ritual funéreo da menina a "solene simpatia da natureza", o que conforme Northrop Frye, indica uma retomada do modo mítico de narrar: "numa obra de ficção mais realística, indica que o autor está tentando dar a seu herói algumas das implicações do modo mítico" (FRYE, 1973, p. 42).

A plasticidade com que o narrador apresenta a cena é outro aspecto notável, fundindo ao tom mórbido do episódio, um tom festivo. O enterro de Marinha, assim, se investe de um faz-de-conta que retoma vários signos da infância, evocando alegria e vida, em contraste com a tristeza e a morte dos acontecimentos:

As meninas pulavam as poças como se pulassem corda ou quisessem saltar sobre as nuvens brancas que fugiam do sol. [...] As moças sorriam, rosadas, com seus vestidos de festa ou mesmo pálidas, tinham fitas no cabelo, carregando o féretro como se ganhassem uma caixa de boneca" (JURANDIR, 1994, p. 204).

É válido lembrar que o crescimento da menina, após a sua morte, assemelha-a, ainda mais, à princesa que adormeceu dos contos de fada. É quando esta cresce, chegando à idade prenunciada pelas fadas/bruxas, que a Bela adormece, assim como todas as pessoas ao seu redor, que nas cenas do enterro em *Três casas e um rio* (1958) parecem envelhecidas:

Como crescerá! Tamanho da moça que deveria ser, segundo a medida de sua mãe, o tamanho que ela não queria. De qualquer maneira, gostaria de se ver assim tão crescida. E com toda a gordura, de onde desabrochavam aquelas flores que enchiam o esquife. Toda a juventude se recolhera naquele rosto de menina, agora moça, porque os demais rostos dos que ali estavam, em torno dela, haviam envelhecido (JURANDIR, 1994, p. 207).

5. *O beijo do príncipe*. Na reelaboração arquitetada por Dalcídio Jurandir, Alfredo, protagonista da obra e personagem de várias peripécias, é investido aqui da figura do príncipe que nas narrativas maravilhosas, em geral, é quem salva a princesa. Aliás, a solução do beijo, presente no conto de fadas, é cogitada no enredo dalcidiano por Alfredo, ainda que imaginariamente:

Que faltava para abrir os olhos, mexer os lábios como quando dormia e lhe perguntar, espantada: que foi que aconteceu? E se ela, com seu beijo de irmão na testa, agora tão gelada, acordasse, se levantasse e saísse de braço dado com ele, correndo, espalhando as flores do caixão pelo campo? (JURANDIR, 1994, p. 207)

Entretanto, a solução mágica não é possível, “o príncipe” dalcidiano reconhece que não pode realizar um desfecho feliz, e nem mesmo o seu carocinho de tucumã, que, tantas vezes o menino acreditou ser mágico, pode ressuscitar sua irmã, afinal, “Morte é morte e a perda de Mariinha era para sempre, por isso seria demais para o faz de conta. Faz de conta sim, enquanto se vive, se tem esperança, há futuro” (JURANDIR, 1994, p. 208-209).

Avaliando a incorporação e reelaboração dos temas do conto na arquitetura do romance, cujo contexto ficcional é uma cidade do interior da Amazônia

do período pós *Belle-Époque*, penso que a inexistência de um final feliz revela mais uma vez o aspecto simbólico da personagem Mariinha, que representa, como dito anteriormente, uma coletividade. Portanto, o desfecho do episódio da conta do desmascaramento da realidade social dessas crianças que tem uma vivência sofrida e que sem as condições necessárias, tais como educação e saúde, não há soluções mágicas que lhes possam retirar do desvalimento em que sobrevivem.

Assim, a presença desse conto de fadas se revela, ao cabo, como um anti-conto de fadas dissolvido na estrutura da própria narrativa, ao mesmo tempo que evoca o imaginário de Alfredo, já que muitos desses elementos vêm a partir da sua percepção. Dessa forma, nesse episódio, há uma dupla referência à infância, a partir das personagens e da evocação do imaginário infantil, seja pela consciência imaginativa de Alfredo, seja pela incorporação do conto de fadas.

Vale ressaltar, que a morte de Mariinha para a economia textual é extremamente relevante para o processo de identificação pelo qual Alfredo passa no desenrolar do romance. Na realidade, é uma espécie de ritual de passagem, na qual a transposição da vida à morte da irmã leva-o a um caminho inverso, da morte à vida: “e este [o futuro], no mínimo, estava intacto, herdando da irmã morta a vida que ele teria de viver, as esperanças e os sonhos deixados por Mariinha” (JURANDIR, 1994, p. 209). Isso trará ao protagonista do ciclo um crescente sentimento de que ele carrega em si os sonhos de outras crianças. A morte de Mariinha, em todo caso, representa a morte de tantas crianças pela febre, ou mesmo por outras doenças, em um contexto de decadência financeira. Crianças que sem assistência médica não conseguem sobreviver.

Considerações finais

Dalcídio Jurandir foi um romancista que produziu, sem dúvida nenhuma, uma literatura empenhada, comprometida em denunciar a situação de pobreza da Amazônia paraense, interpretando os dramas sociais e pessoais da

gente menos abastada da região, no início do século XX. Nesse projeto de caráter ético, a infância e o imaginário infantil tornam-se aspectos de relevo na ficção dalcidiana, constituindo-se como instrumentos de denúncia da condição social das classes empobrecidas. O menino Alfredo, protagonista do ciclo *Extremo-Norte*, vive dramas e conflitos tão complexos que conformam uma densidade aos romances e um aprofundamento ao quadro de representação de uma Amazônia esquecida pelo poder público.

Essas mesmas categorias, infância e imaginário infantil, são utilizadas como estratégias narrativas muito bem cuidadas na elaboração da escrita dalcidiana, tornando-se elementos estéticos muito significativos, como são, por exemplo, os procedimentos que vimos no romance *Três casas e um rio* (1958). A construção dos personagens de Alfredo e Marinha são fundamentais para a elaboração do painel social que ilustra a vida interiorana sem educação e saúde de qualidade.

Todavia, é no processo de decomposição/recriação/incorporação de motivos da *Bela adormecida* que a consciência estética do autor se manifesta e amplia a denúncia das mazelas sociais. Esse conto de fadas, de origem popular e que há séculos está presente no imaginário infantil, se decompõe e se torna uma espécie de anti-conto de fadas, justamente, porque a realidade se impõe e não há espaço para a ilusão, ou para a solução mágica dos contos maravilhosos. A morte de uma criança não poderia ser romantizada, por isso Dalcídio Jurandir rearticula aqueles motes, o que demonstra que o seu comprometimento ético e empenhado não oblitera o estético, pelo contrário, é o seu tratamento estético que potencializa o valor social de sua escrita.

Referências

ARLÊS, Philippe. *História social da criança e da família*. 2. ed. Rio de Janeiro: LCT, 2011.

FRYE, Northrop. *Crítica histórica: teoria dos modos*. In: FRYE, Northrop. *Anatomia da crítica*. São Paulo: Cultrix, 1973.

FURTADO, Marli Tereza. *Universo derruído e corrosão do herói em Dalcídio Jurandir*. Campinas, SP: Mercado das Letras, 2010.

JURANDIR, Dalcídio. Eneida entrevista Dalcídio. *Folha do Norte*, 23 de outubro de 1960. Entrevista concedida a Eneida de Moraes.

JURANDIR, Dalcídio. *Marajó*. Belém: Cejup, 1992

JURANDIR, Dalcídio. *Três casas e um rio*. 3. ed. Belém: Cejup, 1994.

JURANDIR, Dalcídio. Um escritor no purgatório. *Revista Mensal de Literatura Escrita*, ano I, n. 6, 1976. Entrevista concedida a Antonio Torres, Haroldo Maranhão e Pedro Galvão.

SALLES, Vicente. Chão de Dalcídio. In: JURANDIR, Dalcídio. *Marajó*. 3ª ed. Belém: Cejup, 1992, p. 360-381.

VON FRANZ, Marie-Louise. *O feminino nos contos de fada*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2010.