



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE LETRAS E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

IVONE DOS SANTOS VELOSO

A INFÂNCIA DESVALIDA EM DALCÍDIO JURANDIR:
um bulício de crianças, picado de risos e gritos

BELÉM
2019

IVONE DOS SANTOS VELOSO

A INFÂNCIA DESVALIDA EM DALCÍDIO JURANDIR:

um bulício de crianças, picado de risos e gritos

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)**

V432i Veloso, Ivone dos Santos
A INFÂNCIA DESVALIDA EM DALCÍDIO JURANDIR :
UM BULÍCIO DE CRIANÇAS, PICADO DE RISOS E GRITOS /
Ivone dos Santos Veloso. — 2019.
152 f. : il.

Orientador(a): Prof^a. Dra. Marlí Tereza Furtado
Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Letras,
Instituto de Letras e Comunicação, Universidade Federal do Pará,
Belém, 2019.

1. Ficção século XX. 2. Infância. 3. Dalcídio Jurandir. I.
Título.

CDD 869.93098115

IVONE DOS SANTOS VELOSO

A INFÂNCIA DESVALIDA EM DALCÍDIO JURANDIR:

um bulício de crianças, picado de risos e gritos

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, 27 de fevereiro de 2019.

Banca Examinadora

Profa. Dra. Marlí Tereza Furtado (Orientadora)
Universidade Federal do Pará

Profa. Dra. Fernanda Maria Abreu Coutinho (Membro externo)
Universidade Federal do Ceará

Prof. Dr. Hélio Rodrigues da Rocha (Membro externo)
Universidade Federal de Rondônia

Prof. Dr. Luis Heleno Montoril Del Castilo (Membro interno)
Universidade Federal do Pará

Profa. Dra. Maria de Fátima do Nascimento (Membro interno)
Universidade Federal do Pará

Profa. Dra. Natali Fabiana da Costa e Silva (Membro externo – Suplente)
Universidade Federal do Amapá

Profa. Dra. Tânia Maria Sarmiento-Pantoja (Membro interno – Suplente)
Universidade Federal do Pará

Aos meus pais, João e Terezinha.

AGRADECIMENTOS

João Guimarães Rosa disse que “a colheita é comum, mas o capinar é sozinho”. Tenho que discordar desse honroso escritor, pois meu capinar não foi solitário, minha trajetória acadêmica e pessoal se deve às muitas mãos que sempre estiveram dispostas a colaborar comigo. Minha Gratidão a todos vocês!

Ao meu Deus, essa força que não vejo, mas que está presente em minha vida em todos os momentos.

Aos meus pais, Terezinha e João, pelo carinho, cuidado, ensinamentos e esforços inimagináveis para que a sua menina seguisse seus estudos e realizasse seus sonhos. Nenhuma palavra ou gesto poderá agradecer tudo que fizeram e fazem por mim e pelo nosso João Lucas.

Ao meu esposo, Juliel, companheiro de vida e Amor de todos os dias. Sou grata por dividir os sonhos e os desafios da vida com você, Seu apoio, incentivo e compreensão para os dias difíceis foram fundamentais para que eu não desanimasse, sua parceria demonstra em pequenos gestos o Amor que construímos.

Ao meu filho, João Lucas, o menino que veio da Terra da Luz, razão de tudo! Obrigada por você existir e me fazer um ser humano melhor. Obrigada, por sempre fazer saltar de dentro de mim a menina da minha infância. Grata pela sua compreensão e admiração!

Ao meu irmão Márcio, com quem dividi muitas histórias da infância, os medos e as alegrias da vida. Grata por cuidar do meu menino, quando eu não estive por perto.

A Tereza Cristina, minha irmã, pelo amor incondicional, pelo apoio, pela torcida e pela colaboração. Não sei se um dia conseguirei te agradecer por tantos gestos de carinho e generosidade, em especial, com o nosso menino. Obrigada por ser minha irmã-amiga!

Aos demais familiares, todos vocês foram formidáveis. Em algum momento, um de vocês me estendeu à mão, e isso foi muito importante para que eu chegasse até aqui.

A minha orientadora, Marlí Tereza Furtado, por todo aprendizado e pelo diálogo constante. Aprendi com você o que não está nos livros, ensinar com ética e afeto. Muito obrigada!

À Universidade Federal do Pará, Campus Universitário do Tocantins/Cametá, especialmente à Faculdade de Linguagem, que me proporcionou condições para cursar doutorado e desenvolver minha pesquisa.

Ao Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal do Pará, pela oportunidade; e, notadamente, àqueles que foram meus professores, com quem muito aprendi: Luis Heleno Montoril del Castillo, Germana Sales, Tânia Maria Sarmiento – Pantoja e Sílvia Holanda.

Às professoras Fernanda Coutinho e Fátima Nascimento, que participaram da banca de exame de qualificação. Agradeço as considerações e sugestões relevantes para o encaminhamento da pesquisa.

Aos colegas dalcidianos do grupo de pesquisa “Amazônia em Narrativas”: Alcir Rodrigues, Álvaro Jardel, Clara Guimarães, Dione Colares, Jonathan Pires, Josiclei Souza, Juliana Santos, Regina Costa, Thiago Souza e Tayana Barbosa pela troca de conhecimentos e experiências,

Aos meus amigos, os de ontem e os de hoje, que sempre me confortam, me aconselham e colaboram comigo quando eu mais preciso. De modo especial, agradeço à Maria Luiza Faleiros, Alex Santos Moreira, Márcia Pinheiro e José Victor Neto. Vocês foram anjos, que estavam na hora e no lugar certo. Grata, por tudo!

A queridíssima Alinnie Oliveira Andrade Santos, amizade que fui conquistando e a quem agradeço pela sempre disponibilidade em me ajudar e me ouvir. Grata, mana!

A Maria Lucilena Gonzaga Costa Tavares, a minha querida Cica, pelos gestos que ensinam sobre amizade e generosidade. Agradeço imensamente o companheirismo, as palavras e a mão amiga.

“Se eu fosse sentimental, eu diria que
tenho pena desses meninos. Não quero
ter pena, quero me solidarizar com eles”

Dalcídio Jurandir

RESUMO

A tese propõe uma leitura analítico-interpretativa que objetiva demonstrar que a categoria infância tem um papel de relevo na produção literária de Dalcídio Jurandir e, de modo especial, na dimensão ética e estética da construção do seu projeto literário que ficou conhecido como ciclo *Extremo - Norte*. Para tanto, esse estudo, de abordagem qualitativa do tipo bibliográfica, incide, principalmente, sobre os cinco primeiros romances do ciclo dalcidiano, a saber: *Chove nos Campos de Cachoeira* (1941), *Marajó* (1947), *Três casas e um rio* (1958), *Belém do Grão-Pará* (1960) e *Passagem dos Inocentes* (1963). O enfoque analítico-interpretativo se apoia na técnica temática e discursiva, o que permite observar as formações ideológicas da construção discursiva do escritor marajoara, e ao modo como a figuração da infância e da criança colaboram com o tom social de seu projeto estético. Nessa perspectiva, os eixos fundamentais que orientam essa leitura são as relações entre Literatura e Sociedade e Literatura e Memória de maneira que revisitamos autores que se inserem nesse âmbito teórico, bem como aqueles que dão tratamento ao tema da infância e da obra dalcidiana. A pesquisa evidenciou, entre outras constatações, que o universo infantil que emerge das narrativas dalcidianas não se restringe apenas à presença de personagens infantis, ou que rememoram essa etapa da vida, mas também vem à tona por meio da representação do imaginário da criança, e, ainda, pela inserção na própria estrutura narrativa, através da incorporação e, muitas vezes, reelaboração de contos de fada, de mitos, ou de outros signos da cultura popular e erudita que se aproximam, de algum modo, com o mundo da puerícia. Tais estratégias, por sua vez, se alinham ao compromisso ético e estético de Dalcídio Jurandir, em cujas narrativas se aliam comprometimento social e consciência do fazer literário.

Palavras-chave: Ficção século XX. Infância. Dalcídio Jurandir.

ABSTRACT

The thesis proposes an analytic–interpretative reading that aims to demonstrate that the childhood category has a prominent role in the literary production of Dalcídio Jurandir and especially, in the ethical and aesthetic dimension of the construction of his literary project that became known as the Extreme - North. This study, with a qualitative bibliographical approach, focuses mainly on the first five novels of the Dalcidian cycle, namely: *Chove nos Campos de Cachoeira* (1941), *Marajó* (1947), *Três casas e um rio* (1958), *Belém do Grão-Pará* (1960) e *Passagem dos Inocentes* (1963). The analytic-interpretative approach is based on the thematic and discursive technique, which allows us to observe the ideological formations of the discursive construction of the marajoara writer, and the way in which the figuration of childhood and the child collaborate with the social tone of his aesthetic project. From this point of view, the fundamental axes that guide this reading are the relations between Literature and Society and Literature and Memory so that we revise authors that fall within this theoretical scope, as well as those that give treatment to the theme of childhood and the Dalcidian work. The research has shown, among other things, that the childhood universe that emerges from the Dalcidian narratives is not restricted to the presence of children's characters, or that they recall this stage of life, but also comes to light through the representation of the child's imagination, and, by insertion into the narrative structure itself, through the incorporation and often re-elaboration of fairy tales, myths, or other signs of popular and erudite culture that somehow approach the world of childishness. These strategies, in turn, are aligned with the ethical and aesthetic commitment of Dalcídio Jurandir, whose novels combine social commitment and awareness of literary work.

Keywords: Fiction. 19th century. Childhood. Dalcídio Jurandir.

LISTA DE FIGURAS

| | |
|--|-----|
| FIGURA 1 – O VENDEDOR DE JASMINES, CARTÃO POSTAL DO INÍCIO DO SÉCULO XX, REPRESENTANDO OS COSTUMES DA CIDADE DE BELÉM..... | 29 |
| FIGURA 2 – O COTIDIANO DO VER-O- PESO, CARTÃO POSTAL DO INÍCIO DO SÉCULO XX REPRESENTANDO OS COSTUMES DA CIDADE DE BELÉM | 30 |
| FIGURA 3 – OFICINA DE MARCENARIA PARA OS MENINOS DESVALIDOS, NO INSTITUTO LAURO SODRÉ | 322 |
| FIGURA 4 – OFICINA DE PRENDAS PARA OS MENINAS DESVALIDAS, NO INSTITUTO GENTIL BITTENCOURT..... | 32 |
| FIGURA 5 - DALCÍDIO JURANDIR..... | 50 |

SUMÁRIO

| | |
|---|--------------|
| 1. INTRODUÇÃO | 12 |
| 2. INFÂNCIA DESVALIDA: UMA CATEGORIA, UM TEMA | 19 |
| 2.1 A INFÂNCIA DESVALIDA COMO UMA CATEGORIA HISTÓRICO-SOCIAL | 19 |
| 2.2 A INFÂNCIA DESVALIDA COMO CATEGORIA LITERÁRIA | 35 |
| 2.2.1 <i>A tradição dos desvalidos na Amazônia: antecessores de Dalcídio Jurandir</i> | 388 |
| 3. UM BULÍCIO DE CRIANÇAS NA ESCRITA DE DALCÍDIO JURANDIR, IMPLICAÇÕES DA CONSTRUÇÃO DE UM PROJETO ROMANESCO | 5050 |
| 3.1 DALCÍDIO JURANDIR, UM MILITANTE DA ARISTOCRACIA DE PÉ NO CHÃO | 5050 |
| 3.2. A INFÂNCIA NOS EXERCÍCIOS POÉTICOS DE DALCÍDIO JURANDIR..... | 644 |
| 3.3 A INFÂNCIA NA ESCRITA JORNALÍSTICA DE DALCÍDIO JURANDIR..... | 699 |
| 3.4 A CRIANÇA: UMA TRADUÇÃO DE DALCÍDIO JURANDIR | 766 |
| 4. A INFÂNCIA DESVALIDA NO UNIVERSO INTERIORANO..... | 799 |
| 4.1 <i>CHOVE NOS CAMPOS DE CACHOEIRA</i> | 799 |
| 4.2 <i>MARAJÓ</i> | 922 |
| 4.3 <i>TRÊS CASAS E UM RIO</i> | 999 |
| 5. A INFÂNCIA DESVALIDA NO UNIVERSO URBANO | 11010 |
| 5.1 <i>BELÉM DO GRÃO-PARÁ</i> | 110 |
| 5.2 <i>PASSAGEM DOS INOCENTES</i> | 1222 |
| 6. CONSIDERAÇÕES FINAIS..... | 141 |
| REFERÊNCIAS | 1477 |

1. INTRODUÇÃO

“Vinha das baixas um bulício de crianças, picado de risos e gritos.”

Dalcídio Jurandir (1909-1979) não era mais desconhecido para mim, pelo menos desde a década de 90 quando, na graduação, li o romance *Marajó* (1947), primeira narrativa que me punha frente a frente com um mundo literário que até então eu, leitora de outras paisagens, ignorava: uma Amazônia feita de letras e palavras, e ao mesmo tempo tão próxima da realidade vivida cotidianamente. O encantamento pela sua narrativa acontecia, assim, por encontrar no livro o espaço que me rodeava, mas, sobretudo, pelos sujeitos que ali se apresentavam, suas histórias que ali se contavam, tão familiares, entretanto, tão reveladoras, posto que a construção literária, em geral, nos permite um conhecimento sobre a humanidade, seus conflitos sociais e existenciais, que a própria vivência nem sempre nos proporciona.

Desse fascínio da leitora passei à investigação da obra dalcidiana, de maneira que, em 2007, defendi uma dissertação de Mestrado intitulada *Marajó: sujeito, espaço e escrita*, cuja proposta era demonstrar que o segundo romance de Dalcídio Jurandir redefiniu o processo simbólico e o imaginário social sobre a Amazônia que, tradicionalmente, constituiu a imagem dessa região. Para tanto, observei como a narrativa se forjava como um novo signo cultural a partir da representação de um espaço que oscila entre o documento e ficção, assim como da representação de um sujeito em condição fronteira e ambivalente e de uma escrita na qual se vê um jogo de tempos em que presente e passado se cruzam.

Anos mais tarde, quando já havia me tornado docente na Universidade Federal do Pará (UFPA), passei a coordenar um projeto de extensão ligado à Formação de Professores¹, que pretendia difundir textos de escritores amazônicos entre os profissionais da rede pública de educação dos municípios atendidos pela UFPA, Campus Universitário do Tocantins/Cametá, levando-os a conhecer melhor a literatura regional. Dentre os autores que foram selecionados para compor o acervo desse projeto constava Dalcídio Jurandir, escritor marajoara de reconhecido valor literário e autor de dez romances que são ambientados na Amazônia paraense e que conformam o Ciclo *Extremo-Norte*, o projeto ético-estético dalcidiano que 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*

¹ O projeto de extensão *Literatura da Amazônia, Teatro e cinema: formando professores* foi coordenado em parceria com a professora Mestra Angela Maria Vasconcelos Sampaio Góes, com apoio financeiro do Programa de Apoio a Projetos de Intervenção Metodológica (PAPIM/UFPA), no ano de 2010.

inocentes (1963), *Primeira manhã* (1967), *Ponte do Galo* (1971) *Os Habitantes* (1976), *Chão dos Lobos* (1976) e *Ribanceira* (1978).

Em 2011, o projeto de extensão modificou-se e passou a se desenvolver a partir de textos literários e teórico-científicos ligados à chamada Literatura infanto-juvenil. Nessa nova etapa, fui me aproximando de questões a respeito da representação da criança e do sentimento de infância expressos em narrativas direcionadas aos leitores mirins. Essa experiência com os projetos me levou a pensar o quanto seria interessante observar o modo de representar a criança e as imagens da infância em outras narrativas que não fossem necessariamente literatura para o público infanto-juvenil, distanciando-se, assim, do caráter utilitário e moralizante que, porventura, pode se revestir aquele tipo de literatura, ampliando dessa maneira as possibilidades de perceber melhor a noção de infância num determinado contexto histórico-sócio-ideológico. Foi, dessa maneira, que em 2013 iniciei um projeto de pesquisa intitulado “A Infância na Literatura Brasileira”.

Assim, durante o desenvolvimento desse novo projeto fui percebendo que havia poucos estudos em torno desse tema no que concerne à literatura amazônica, e, mais uma vez, aproximei-me da obra de Dalcídio Jurandir. Em suas narrativas existe um número expressivo de referências ao universo infantil, muito embora na sua recepção crítica, até aquele momento, não havia nenhuma publicação cujo enfoque recaísse estritamente sobre a infância. Tudo isto foi motivo para investir em uma leitura analítico-interpretativa que considera a infância uma categoria relevante na produção literária de Dalcídio Jurandir.

Vale lembrar que no quarto romance da série, *Belém do Grão-Pará* (1960), encontramos a expressão “Bulício de crianças, picado de risos e gritos”. No contexto do romance, esse breve trecho aparece como um comentário do narrador, que poderia passar despercebido, visto que o foco principal da cena descrita estava no fato de quatro personagens femininas deliberarem um acordo em que acertavam a vinda do menino Alfredo para morar e estudar em Belém. Contudo, a expressão não é fortuita, nem tão pouco insignificante, por essa razão a tomo, nesse caso, como uma metáfora da presença da infância na produção literária de Dalcídio Jurandir, especialmente, nos primeiros romances que constituem o seu projeto literário.

Bulício significa agitação, mas também pode se referir a um ruído quase indistinto, eis o sentido do qual me aproximo quando me refiro à infância na obra dalcidiana, pois, embora haja um considerável número de personagens infantis e de referências ao universo infantil, há pouquíssimos estudos mais aprofundados sobre essa temática na produção literária de Dalcídio

Jurandir, mesmo que, no âmbito acadêmico, alguns pesquisadores já tenham se debruçado sobre este ciclo romanesco e demonstrado seu valor para a literatura brasileira.

Dessa maneira, ainda que o mote da infância tenha sido apenas entrevisto na sua recepção crítica, os “gritos e risos” das crianças ecoam por todo o painel construído pelo escritor marajoara. Ainda que Dalcídio Jurandir não objetivasse criar uma história da infância na Amazônia, seus romances frequentemente trazem à tona personagens, imagens, histórias e símbolos que envolvem o universo da puerícia e que se traduzem em uma fértil figuração dessa etapa da vida. Sem contar que o próprio protagonista do ciclo dalcidiano, em pelo menos quatro narrativas, é, ele mesmo, uma criança envolvida em seus dramas e sonhos pessoais, ilusões e desilusões que vão paulatinamente descortinando o lugar que ela ocupa no mundo social.

Assim, Alfredo, o principal personagem do Ciclo *Extremo-Norte*, é apresentado ainda na meninice, vivenciando dramas e conflitos tão complexos que conformam uma densidade aos romances e um aprofundamento ao quadro de representação da Amazônia. As outras crianças que vão surgindo e que cruzam seu caminho, ora figurando apenas como pano de fundo, ora como personagens secundárias, colaboram com sua protagonização e contribuem com o tom social da obra. Desse modo, chama atenção o uso da perspectiva e do imaginário infantil, bem como, o considerável número de personagens mirins que aparecem no ciclo *Extremo-Norte*.

Nesse sentido, a tese em questão objetiva demonstrar que a categoria infância tem um papel de relevo na produção literária de Dalcídio Jurandir e, de modo especial, na dimensão ética e estética da construção do seu ciclo de romances, um projeto literário que atravessou cerca de cinco décadas, tornando-se, na prática um projeto de vida, no qual o escritor marajoara perseguiu uma concepção estética sempre alinhada a um olhar social, comprometido com a representação do que ele denominou de uma *aristocracia de pé no chão*, expressão que bem demonstra o valor dado aos pobres, descalços e desvalidos no *Extremo-Norte*. Dalcídio, portanto, cria um grande painel social da Amazônia paraense, o qual estaria incompleto sem a figuração das personagens mirins, que, ao cabo, apontam para o fato de que o “pé no chão” dessa aristocracia vem desde a infância.

Dessa maneira, esta tese conforma uma leitura analítico-interpretativa que apresenta Dalcídio Jurandir como um escritor da infância, trazendo à baila diversas figurações da infância desvalida na obra do ficcionista paraense, demonstrando, sobretudo, que o universo infantil que emerge dos romances dalcidianos não se restringe apenas à presença de personagens infantis, ou que rememoram essa etapa da vida, mas também vem à tona por meio da representação do imaginário da criança, e, ainda, pela inserção na própria estrutura narrativa,

através da incorporação e, muitas vezes, reelaboração de contos de fada, de mitos, de lendas, ou de outros signos da cultura popular e erudita que se aproximam, de algum modo, com o mundo da puerícia. Tais estratégias, por sua vez, se alinham ao compromisso ético e estético de Dalcídio Jurandir, em cujas narrativas se aliam comprometimento social e consciência do fazer literário.

Os eixos fundamentais que orientam esta leitura são as relações entre *Literatura e Memória* e *Literatura e Sociedade*, de maneira que revisito autores que se inserem nesse âmbito teórico, bem como aqueles que dão tratamento ao tema da infância e da obra dalcidiana. Assim, entendendo que Dalcídio Jurandir surge como mais um intérprete da Amazônia, a infância desvalida como motivo literário se converte em ficção e memória sobre a região. É a presença constante de crianças pobres, interioranas e desvalidas nos seus romances que multiplica a força significativa da história desses meninos e meninas pelos labirintos de uma memória coletiva, que alcança sentidos políticos, históricos e sociais. Diante dessa constatação, me aproximo daquilo que Rafael Voigt Leandro (2014) chamou de *memorial literário amazônico*:

Um memorial significa um lugar de culto à memória de um povo. Em suas alas ou espaços, há diferentes objetos e artefatos que estimulam esse culto dinâmico da memória. A literatura está entre esses objetos, mas é na verdade um meio pelo qual se transmite a memória, ou quem sabe um local de culto ou o próprio lugar da memória. (LEANDRO, 2014, p.42)

Para o pesquisador, a literatura da Amazônia é um dos meios responsáveis por fixar uma memória viva sobre a região, e até uma contramemória, uma vez que os elementos de uma memória cultural não só figuram, mas também se refiguram, apresentando novos arranjos e diferentes narrativas da memória. Nesse caso, ele trata especificamente de textos literários dos ciclos ficcionais da borracha, narrativas que não se encerram no período histórico do ciclo econômico gomífero, mas que se reiteram e se renovam num movimento cíclico, nas suas palavras, “não para reprodução da história econômica, mas sim, em defesa da memória do homem, da cultura, da sociedade de uma época, muitas vezes espelhada em dilemas da experiência histórica coetânea de cada escritor” (LEANDRO, 2014, p. 27).

Nesse ponto, o ciclo romanesco de Dalcídio Jurandir insere-se entre esses ciclos ficcionais da borracha, não para retomá-lo, e sim, para, trazer a memória da decadência da economia gomífera, que sequer nos seus áureos tempos possibilitou uma distribuição de renda mais igualitária entre as diferentes classes sociais.

Benedito Nunes (2006), por sua vez, também assinala o papel da memória no ciclo dalcidiano, mas vislumbrando esse aspecto por uma perspectiva estética. Para o crítico literário,

é o memorialismo o responsável pelas oscilações observáveis nos romances do *Extremo-Norte* entre o rural e o urbano, entre a descrição e a recriação poética, entre a narração e a rememoração, alcançando com esta última um traço proustiano:

O memorialismo do romance de Dalcídio entra numa galeria de espelhos, com múltiplos reflexos internos, em que o ciclo se converte. Cada romance traz a memória [...] Em concorrência com o realismo do painel sócio-satírico, sem proselitismo político, dá-se no ciclo do Extremo-Norte de Dalcídio Jurandir a interna harmonia da vívida ou vivida lembrança proustiana, que é sempre recordação da infância, se não for sonho de juventude. (NUNES, 2006, p.251)

Nesse fragmento, chama a atenção o fato de o crítico perceber o ciclo como “recordação da infância” e o “memorialismo como uma galeria de espelhos”, uma vez que este é um dos recursos narrativos que possibilitam a construção, no interior da série de romances de Dalcídio, de uma infância feita em fragmentos, cujas histórias e imagens aparecem em recortes que, continuamente, apontam para a desumanização e demonstram que o desvalimento social e a exclusão dos sujeitos ficcionais têm suas origens desde os primeiros anos de vida. Desse modo, embora as referências a respeito da infância sejam fragmentadas, elas parecem, em alguns casos, espelharem-se umas nas outras, construindo, ao final, um grande mosaico que permite ao leitor compreender os determinantes sociais e econômicos que condicionam o desvalimento dessas crianças.

Nessa relação entre literatura e as representações sociais, levei em consideração os apontamentos de Antonio Candido (2008), no seu clássico ensaio “Crítica e Sociologia”, no qual ele assevera que no terreno da crítica literária os elementos sociais interessam à medida que atuam na organização interna do texto literário. Dessa forma, busquei estar atenta à maneira que a infância desvalida como fato social se apresenta não somente como matéria, mas ainda como instrumento para a criação e como atua na constituição interna da obra dalcidiana.

Os caminhos teórico-metodológicos, portanto, seguiram uma abordagem qualitativa e bibliográfica. Assim, em uma primeira etapa, busquei identificar quais romances dalcidianos traziam de maneira mais enfática os aspectos ligados à infância e a figuração da criança, assim como, alguns textos de recepção crítica do escritor marajoara. A partir de então, ficaram determinadas como fontes primárias as narrativas dalcidianas propostas como recorte para esse estudo, a saber: *Chove nos Campos de Cachoeira* (1941), *Marajó* (1947), *Três casas e um rio* (1958) e *Belém do Grão-Pará* (1960) e *Passagem dos Inocentes* (1963).

A escolha por esses romances, em detrimento dos outros, se deu em virtude de que o mundo infantil e sua relação com ele é mais evidente nessas primeiras narrativas, muito embora,

nas demais, continuem a aparecer cenas e histórias de meninos e meninas. Além do que, como dissemos, anteriormente, o menino Alfredo protagoniza quatro desses romances.

As fontes secundárias, por sua vez, constituem-se de textos teórico-críticos que deram subsídios à discussão pretendida, dentre os quais destaco, entre aqueles que deram tratamento à história e à representação da infância: Phillip Ariés (2011), Corazza (2002), Mary Del Priore (2010), Marisa Lajolo (1997), Mirian Leite (1997), Marília Tozonni-Reis (2002), Irene Rizzini (2007) e Fernanda Coutinho (2012); e, entre os que se debruçaram sobre a produção dalcidiana, Vicente Salles (1997), Marlí Furtado (2010), Benedito Nunes (2004) e Will Bolle (2012).

No tocante à abordagem analítico-interpretativa, optei pela técnica temática e discursiva, pois esta amplia as possibilidades de inferências e interpretação da infância nos romances de Dalcídio Jurandir, buscando notar as formações ideológicas da construção discursiva do ficcionista paraense.

Ao mesmo tempo, ao longo da tese, procurei responder questionamentos que nortearam essa investigação ou surgiram no decorrer dela: Dalcídio Jurandir, ao incorporar a infância no contexto amazônico, segue ou rompe com a tradição de escritores que narraram a Amazônia? A infância desvalida e seu olhar sobre a criança é uma peculiaridade de sua ficção ou também está presente na sua escrita poética e jornalística? E ainda, de que modo a infância e as figurações da criança colaboram na construção do projeto literário dalcidiano? Existem semelhanças ou diferenças entre o cotidiano das crianças pobres e dos filhos dos homens abastados da Amazônia dalcidiana? Os elementos que permeiam o imaginário infantil, objetos e narrativas se traduzem em relações simbólicas e ideológicas de seu projeto literário dalcidiano?

Ao responder estas questões, ainda que em parte, creio que contribuo com o conjunto de estudos sobre a obra dalcidiana, e colaboro com a ampliação do quadro de representações da infância na literatura brasileira que também carece de pesquisas a respeito de crianças e do mundo infantil nas produções literárias do norte do país, especialmente, da infância desvalida.

Assim, com o fim de promover uma melhor compreensão do objeto de estudo da tese, na seção **Infância desvalida: uma categoria, um tema**, discuto a infância desvalida, primeiramente, como uma categoria histórico-social que se estabeleceu, sobretudo, no século XIX, e os significados que alcançou no contexto brasileiro até a primeira metade do século XX, para, em seguida, apresentá-la como uma categoria literária e o modo, então, como a concebo. Em uma subseção, traço um breve panorama de narrativas cujo contexto ficcional seja o

amazônico, visto que dessa maneira, pode-se abalizar melhor a inserção da obra dalcídiana no conjunto literário que dá tratamento a essa temática, observando suas apropriações e inovações.

Na seção intitulada, **Um bulício de crianças na escrita de Dalcídio Jurandir: implicações da construção de um projeto romanesco**, faço referência à trajetória de vida do escritor marajoara, interessando-me em apresentar aqueles fatos que nos levam a reconhecer traços de suas vivências pessoais e posicionamentos políticos que marcam a sua escrita ficcional. Atentando para isso, as outras subseções se voltam para a observação do tema da infância nas suas primeiras produções, desse modo, em **A infância nos exercícios poéticos de Dalcídio Jurandir**, faço um mapeamento de poemas escritos entre os fins dos anos de 20 e durante a década de 30 que se referem de algum modo à infância. Na subseção **A Infância na escrita jornalística de Dalcídio Jurandir**, analiso dois artigos de jornal e uma crônica que tocam na questão da infância e revelam a preocupação do autor paraense em denunciar e discutir a situação em que se encontrava a criança naquelas primeiras décadas do século XX, no contexto paraense. Em **A Criança: uma tradução de Dalcídio Jurandir**, trago um achado da pesquisa que se refere não propriamente a um texto autoral de Dalcídio Jurandir, mas a uma tradução de um conto do escritor russo Vsevolod Ivanov (1895-1963), em que se narra a sina de uma criança em meio à guerra entre russos e quirguizes.

Na sequência, analiso os cinco primeiros romances do ciclo dalcídiano, divididos em duas seções. Em **A infância desvalida de universo interiorano**, trato dos romances *Chove nos Campos de Cachoeira (1941)*, *Marajó (1947)* e *Três casas e um rio (1958)*, cujo contexto é a região marajoara; e em **A infância desvalida de universo urbano**, o foco recai sobre os dois primeiros romances que se passam na capital paraense, *Belém do Grão-Pará (1960)* e *Passagem dos Inocentes (1963)*, para demonstrar como o escritor paraense construiu a imagem da infância de crianças interioranas e desvalidas no espaço urbano de uma sociedade amazônica.

2. INFÂNCIA DESVALIDA: UMA CATEGORIA, UM TEMA

2.1 A INFÂNCIA DESVALIDA COMO UMA CATEGORIA HISTÓRICO-SOCIAL

Embora sempre existissem crianças na história da humanidade, a infância como categoria do pensamento é uma construção histórica dos séculos XVIII e XIX, afinal, anteriormente “não existia este objeto discursivo a que hoje chamamos infância, nem esta figura social e cultural chamada ‘criança’” (CORAZZA, 2002, p.81). Esse constructo histórico-social da infância e da criança, tal qual entendemos hoje, se deve em grande parte ao surgimento de um modelo familiar que se alinha ao modo de produção capitalista, baseado, principalmente na ideia de propriedade privada. Essa nova organização familiar, surgida na segunda metade do século XVIII e conhecida como família burguesa, fundou-se, portanto, no desejo e na necessidade de uma vida privada, o que gerou noções de intimidade e isolamento que se expressaram, dentre outras formas, a partir da constituição nuclear centrada no casal e seus filhos e na ideia de que a criança é de responsabilidade dos pais. Esse processo, portanto, levou “a valorização dos filhos e à diferenciação da infância enquanto faixa etária” (ZILBERMAN, 2003, p.40), e nesse sentido, a criança foi nascendo socialmente como um ser que tem necessidades específicas, diferenciando-se do adulto, sobretudo, por ser concebida como frágil, dependente e incapaz.

Para Phillipé Ariés, cujo livro *História Social da Criança e da Infância*² é um marco importante para o debate em torno da infância nas sociedades ocidentais, a consciência da particularidade infantil passou a existir, isto é, a ser notada principalmente nas camadas superiores da sociedade francesa, entre os séculos XVI e XVII e, entre as classes populares, ao final do século XVII, caracterizando-se, especialmente, por aquilo que ele chamou de “um sentimento superficial de infância”, a paparicação. Segundo o historiador:

[...] as pessoas se divertiam com a criança pequena como um animalzinho, um macaquinho impudico. Se ela morresse então, como muitas vezes acontecia, alguns podiam ficar desolados, mas a regra geral era não fazer muito caso, pois uma outra criança logo a substituiria (ARIÉS, 2011, p.10).

Essa afeição e encantamento pelas crianças, todavia, se limitava às primeiras idades e à ideia da infância curta, visto que, tão logo a criança suplantava essa etapa, passava a participar do mundo adulto.

² Este livro, cujo título original é *L'enfant et la Vie familiale sous l'Ancien Régime*, foi publicado na França em 1960, curiosamente, o mesmo ano de publicação do quarto romance dalcidiano, *Belém do Grão-Pará*, o que pode ser um indicativo de que, fosse no âmbito histórico ou ficcional, havia um interesse em focalizar a criança e a infância, em vários lugares do mundo.

No entanto, Ariés também registra que foi durante o século XVII, entre os moralistas e os educadores da época, que se originou uma outra consciência a respeito da criança e da infância, o sentimento de apego: “[...] o apego à infância e a sua particularidade não se exprimia mais através da distração e da brincadeira, mas através do interesse psicológico e da preocupação moral. [...] Era preciso antes conhecê-la melhor para corrigi-la” (ARIÉS, 2011, p. 104).

Tal sentimento era para Ariés mais sério e autêntico que o da paparicação, pois demonstrava uma tomada de consciência da fragilidade da infância, outrora negligenciada. Dessa forma, a criança passou a ser concebida como um ser frágil e irracional, “plantas jovens que é preciso regar e cultivar com frequência” (GOUSSAULT apud ARIÉS, 2011, p. 104), conseqüentemente, era dever do adulto lhe fortalecer e preservar a sua inocência.

Aliás, esse sentido ligado à imaturidade e à dependência estão resguardadas na etimologia do vocábulo infância, cujo prefixo *-in*, indica negação, e *-fância*, se relaciona com o verbo latino *fans*, que significa *aquele que fala*. Portanto, infância, etimologicamente, diz respeito àquela fase em que a criança não fala. E como ser que não fala, a criança figurou, e figura, como um objeto do discurso alheio, que, muitas vezes, a traduziu em imagens de adulto em miniatura, de tábula rasa, de ser assexuado, de imagem idílica sempre evocada de modo positivo e saudosista, ou, o seu oposto extremo, de um ser cheio de vícios e um perigo iminente para a sociedade. Por conseguinte, a infância foi se estabelecendo como um período de carências e fragilidades, mas também de um “vir a ser” futuro que depende dos adultos. Foi este modo de compreender essa etapa da vida que originou o sentimento moderno da infância e, posteriormente, a necessidade de escolarização, esta última responsável pela mudança da formação moral e espiritual da criança, então entendida como um vazio a ser preenchido.

No entanto, o termo infância extrapolou o seu sentido etimológico, que o associava apenas ao período de ausência da fala, e se estendeu para além dos primeiros anos de vida³, evocando a ideia de uma imaturidade para uma dada condição, cujos termos infantis e infantilidade, por exemplo, se associam.

Mas até quando vai a infância? Se não é a aquisição da fala que a define, a idade é determinante para delimitar quando termina a infância e quando se inicia outra fase? A respeito

³ Giorgio Agamben, ao final do século XX, dá outra conotação ao termo Infância. O filósofo italiano argumenta que se a infância é ausência de linguagem, a adultícia seria a impossibilidade de se inscrever na linguagem. A infância assim, seria um momento singular para configurar história, para constituir fala, já que são sempre as crianças e não os adultos que aprendem a falar: “a infância é a origem da linguagem e a linguagem é a origem da infância.” (AGAMBEN:2005, p.59). Nesse sentido, reverbera na afirmativa de Agamben a experiência da infância como um lugar de origem, mas também de possibilidade de um novo estado das coisas e do mundo.

disso Marisa Lajolo (1997) fez uma constatação interessante quando comparou o sentido atribuído às palavras *infanzia*, *infancy* e infância, presentes no italiano, inglês e português, respectivamente: ainda que a ideia de ausência de fala seja recorrente nos termos de origem latina, ou nas línguas derivadas dela, o conceito de infância não é o mesmo. Dizer o que é a infância e determinar até quando vai essa etapa da vida humana são respostas que dependem de variáveis sócio- culturais e que podem mudar em qualquer tempo. Nas palavras dessa estudiosa “negritude, feminino e infância são categorias que só vigem no espaço social em que são estabelecidas, negociadas, desestabilizadas e reconstruídas” (LAJOLO, 1997, p.XX).

Atentando para essa afirmação, é necessário pensar nas peculiaridades do contexto brasileiro que permitiram que as ideias de privacidade, intimidade e escolarização chegassem tardiamente em terras verde-amarelas. O Brasil, antes de se tornar um país independente no século XIX, foi colônia de Portugal por mais de trezentos anos, e durante esse período a economia foi baseada na exploração de nossas riquezas naturais ou na monocultura latifundiária da cana-de-açúcar, atividades que utilizavam índios e negros escravizados como mão-de obra. Dessa maneira, a diferenciação racial está na base da estrutura desse sistema econômico, um fato que se não originou as desigualdades sociais entre nós, ampliou-as consideravelmente a ponto de as tornar um fenômeno de longa duração na história nacional.

Diante disso, é impossível não pensar que havia diferenças entre as crianças livres e as crianças escravizadas, ou crianças filhas de escravizados, no modo de vivenciar essa primeira etapa da vida humana e seu ingresso no mundo adulto.

Tais diferenças se iniciam pela maneira como as famílias estavam constituídas. A família da criança escrava, dificilmente, girava em torno de um núcleo formado por pai-mãe-filhos. Se havia essa configuração, com o tempo, provavelmente, essas relações iam se desfazendo e eles se separavam de seus pais pelos artifícios do sistema escravista: doações, vendas, fugas, alforria, ou mesmo, pela morte de um deles. Muito embora, a história também registre que muitos senhores de escravos incentivavam o casamento entre os negros de seu próprio plantel, pois através dessa união, viriam os filhos que se tornariam também seus escravos, especialmente após o tráfico negreiro ter sido proibido no país. De todo modo, os vínculos parentais entre os escravizados eram mais amplos e se estendiam a tios, primos, avós e, até mesmo, a pessoas, cujas relações não eram consanguíneas, o que sugere que as afinidades tinham um caráter comunitário, como eram, em geral, as vivências dos cativos, que eram

instalados em senzalas, ou mesmo em ranchos⁴, sem qualquer privacidade, e mesmo aqueles que moravam na Casa-grande não dispunham de um espaço particular.

Pesquisadores (GÓES; FLORENTINO, 2000; PINHEIRO, 2005) já apontaram que, embora as crianças não fossem o principal investimento senhorial, dois a três terços dos africanos escravizados, quando chegavam ao Brasil, tinham menos de 10 anos de idade. Eram comercializados a um baixo valor porque o índice de mortalidade entre eles era muito grande e por essa razão poderiam não sobreviver. Quando pequenos, eram admitidos dentro da Casa-grande e eram a diversão de muitas senhoras de engenho, que lhes dispensavam algo muito próximo ao sentimento de apego proposto por Ariés.

Nesse ponto, é importante salientar a diferença entre a criança crioula e as demais crianças cativas. O crioulo era o escravo nascido na casa do senhor, ou já nascido na América, não era um africano. Em regra, é essa criança que era admitida no convívio das casas senhoriais, nas quais crioulinhas e crioulinhos vivenciavam, principalmente nos primeiros anos de vida, uma espécie de pseudo-igualdade familiar, que, paulatinamente, ia sendo desconstruída, à medida que as exigências e as diferenças iam se impondo. Ali, nesse ambiente tão habitual, iam aprendendo a serem escravos, sendo “adestrados” cotidianamente para o mundo do trabalho e para obedecer ao seu senhor.

A respeito disso, Maria Cristina Luz Pinheiro (2005) assegura que o trabalho doméstico destinado à criança era uma forma de os pequenos internalizarem o lugar que ocupavam no seio familiar e no próprio sistema escravista. A pesquisadora descreve algumas das atividades desempenhadas por crianças cativas, na cidade de Salvador, anos antes da Abolição da escravatura:

Os meninos e meninas desempenhavam múltiplas tarefas, como servir à mesa, abanar moscas, carregar água, lavar pratos, servir café, auxiliar na cozinha e na limpeza da casa, esvaziar e limpar os urinóis, preparar o banho dos senhores. Também lavavam os pés dos membros da família e de visitantes, engraxavam sapatos, escovavam as roupas, carregavam pacotes, balançavam a rede, faziam pequenas compras, levavam recados, cuidavam das crianças, eram pajens e mucamas. Enfim, uma variedade de serviços que proporcionavam o conforto dos senhores e senhoras. [...]. O mesmo crioulinho que abanava moscas podia servir à mesa, buscar água, engraxar sapatos. A crioulinha que descascava e ralava a mandioca ajudava na cozinha, cuidava

⁴ Daniel Souza Barroso, que analisou aspectos do casamento e do compadrio em famílias escravas no Engenho de Bom Intento, em Bujaru, no Pará, destaca esse tipo de habitação: “No engenho não havia senzala, e os escravos habitavam em “ranchos” próprios para sua moradia. Esses “ranchos” nada mais eram do que cabanas rústicas feitas de material leve, como a palha ou ramos de árvore. [...] eles se destinavam somente aos cativos.” (BARROSO, 2014, p. 96).

das crianças, também balançava a rede para o senhor dormir mais depressa. (PINHEIRO, 2005, p. 177-178)

Dada essa realidade, é notável que o tempo dessas crianças era ocupado pelo trabalho doméstico. Não quero dizer com isso, que não havia espaço para outras sociabilidades, tais como a brincadeira, mas o próprio ato de brincar, muitas vezes, encenava relações de dominância. Assim, ora juntos aos pais, ora sozinhos, iniciavam-se no servir, passar, lavar, dentre outras atividades da casa ou da lavoura, e, se apresentavam alguma destreza, logo lhes ensinavam um ofício. Desse modo, entre os 12 e 14 anos já estavam “adestrados” e, em geral, os meninos e as meninas cativos já traziam como sobrenome a profissão que exerciam: Ana Mucama, Chico Roça, Benedito Ferreiro, José sapateiro, etc. Nesse caso, como já eram considerados escravos produtivos, não eram tidos mais como crianças, adentrando definitivamente no mundo da adultícia e do trabalho.⁵

No que se refere às crianças pobres e livres do Brasil-colônia, as informações são poucas e esparsas. Elas, praticamente, passam despercebidas nos documentos históricos, ou, pelo menos, não são os sujeitos mais evidenciados em tais registros. Quanto às crianças livres e pertencentes às famílias mais abastadas há mais elementos, o que me permite dizer que estas, sim, participavam de uma organização familiar aparentemente mais restrita e que desfrutava da intimidade de um lar formado, comumente, através de casamentos consanguíneos⁶. Não raro, eram cuidadas e amamentadas por negras escravizadas que se tornavam suas amas e com as quais, frequentemente, criavam laços de afeto. Eram com as negras que eles aprendiam as primeiras palavras, as primeiras histórias e as primeiras cantigas⁷. Delas recebiam mimos e afagos, eram suas protetoras e confidentes.

Todavia, isso não significava que esses meninos e meninas não participavam igualmente do sistema escravista. Assim que deixavam o berço, o menino ganhava um moleque da sua idade e a menina, uma crioulinha, “o[s] melhor[es] brinquedo[s] dos meninos de engenho” (FREYRE, 2003, p. 419). Desse modo, se constituía uma relação ambígua entre essas

⁵ Pinheiro (1995) define a criança escrava como aquela até a idade de 12 anos, muito embora para Mattoso (2000) o escravo permanece criança até a idade de sete para oito anos.

⁶ Na tentativa de impedir a dispersão dos bens da família, ou mesmo, de manter “a pureza do sangue” familiar, era muito comum no Brasil-colônia os casamentos entre parentes, tios e sobrinhas, tias e sobrinhos, primos e primas.

⁷ Essa convivência com a ama negra foi cotejada por Gilberto Freyre em um dos capítulos de *Casa-grande e Senzala*, no qual ele demonstra a influência marcante dos africanos na formação das crianças das casas senhoriais, no que se refere a linguagem da criança brasileira, o sociólogo afirma que “A ama negra fez muitas vezes com as palavras o mesmo que com a comida: machucou-as, tirou-lhes a espinha, os ossos, as durezas, só deixando para a boca do menino branco as sílabas moles, [...] A linguagem infantil brasileira, e mesmo a portuguesa, tem um sabor quase africano: cacá, pipi, bumbum, tentem, neném, tatá, papá, papato, lili, mimi, au-au, banbanho, cocô, dindinho, bimbinha” (FREYRE, 2003, p. 415).

crianças, ao passo que eram seus camaradas, companheiros de suas brincadeiras, também eram seus escravos: com eles, cresciam juntos e, sobre eles, exercitavam seus caprichos. Não faltam relatos de que meninos brancos maltratavam seus moleques, com insultos e pancadas, chegando a fazer-lhes de cavalo de montaria. Nas palavras de Góes e Florentino “O Nhô-nhô afinal, matriculado na mesma escola da escravidão, estava a aprender sobre a utilidade de bofetadas e humilhações” (GÓES; FLORENTINO, 2010, p. 186). Nesse sentido, a formação do menino de engenho, que mais tarde, será o proprietário de terras e gentes, vai se constituindo na sociabilidade com a criança escrava, uma aprendendo a mandar e, a outra, a obedecer.

Isso não quer dizer que o menino livre não tivesse seus infortúnios. Ele os tinha, nada comparado, evidentemente, às adversidades vividas pelas crianças escravizadas. Em dias de festa, devia usar um terno preto, o que lhe dava ares de pequeno homem, entretanto, ainda que lhe fosse permitido judiar e humilhar os negros cativos, inclusive os adultos, havia uma hierarquia familiar que ele deveria obedecer, como bem recorda Gilberto Freyre (2003): manter-se calado diante dos mais velhos, tomar-lhes a bênção, dirigir-se aos pais sempre pelo tratamento “Senhor pai” ou “Senhora mãe”, atitudes que o recolocavam em um lugar de subalternidade. Porém os castigos e as mortificações, ao que parece, ficavam mesmo era a cargo de seus professores. No colégio, ou mesmo em casa, era vítima de punições e corretivos: palmada, palmatória, vara de marmelo, puxões de orelha, beliscões, horas ajoelhado em caroços de milho, e tantas outras torturas que, até certo ponto, o aproximavam do que se passava com os escravos⁸.

Sem dúvida que essa comparação tem seus limites, visto que aos filhos dos escravos raramente lhes era dada a oportunidade de estudar, quando muito eram admitidos por instituições religiosas com o fim de lhes ensinar algum ofício. No tocante a este tema da escolarização, a historiadora Mary Del Priore comenta que:

Desde o início da colonização, as escolas jesuítas eram poucas e, sobretudo, para poucos. O ensino público só foi instalado, e mesmo assim de forma precária, durante o Governo de Marquês de Pombal, na segunda metade do século XVIII. No século XIX a alternativa para os filhos dos pobres não seria a educação, mas a sua transformação em cidadãos úteis e produtivos na lavoura, enquanto os filhos de uma pequena elite eram ensinados por professores particulares. (DEL PRIORE, 2010, p.10)

⁸ Para Freyre, a educação brasileira com base nesses instrumentos e práticas tem suas origens no regime patriarcal-escravocrata: “A pedagogia como disciplina patriarcal no Brasil apoiou-se sobre base distintamente sadista. Resultado, em grande parte, das condições de seu início: uma pedagogia e uma disciplina de vencedores sobre vencidos, de conquistadores sobre conquistados, de senhores sobre escravos. É um estudo a fazer-se, o das várias formas e instrumentos de suplícios a que esteve sujeito o menino no Brasil em casa e no colégio. [...] O menino foi vítima quase tanto quanto o escravo do sadismo patriarcal” (FREYRE, 2003, p. 556).

Como se depreende do comentário, no Brasil, além da escolarização chegar tardiamente, se comparado com o processo descrito por Ariès (2011), está se desenvolvendo de maneira desigual: não é a mesma para as classes mais abastadas e para as classes mais pobres, e sequer tem o mesmo alcance entre as áreas urbanas e rurais. Tudo isso, evidentemente, se relaciona ao fato de sermos, até então, uma sociedade escravocrata e de termos uma economia baseada em monoculturas latifundiárias ou em práticas extrativistas, que não prescindiam de formação específica para obter mão-de-obra, de maneira que educar a população nunca foi uma prioridade. Essa foi uma realidade colonial que atravessou séculos e adentrou pelo Brasil-Império e, posteriormente, pelo Brasil-República⁹.

E com a abolição da escravatura, esse quadro não se modificou? As crianças antes escravas ou filhas de ex-escravizados se equipararam às crianças que já eram livres? Infelizmente, quase nada mudou nesse panorama. Antes mesmo do 13 de maio de 1888, a Lei do Ventre Livre, em 1871, já determinava que todo filho de escravo nascido dali em diante gozaria de liberdade. Entretanto, esses ingênuos, como foram denominados a partir daquele decreto, ficavam sob os cuidados do Senhor de suas mães até completarem oito anos de idade, quando então este poderia optar por duas alternativas: “entregar a criança ao Estado e receber do mesmo a indenização de seiscentos mil reis, ou utilizar dos serviços do menor até este completar a idade de 21 anos.” (LOBO, 2015, p. 1). Essas opções, evidentemente, atendiam as necessidades do proprietário de escravos que, de uma maneira ou de outra, continuava a explorar essas crianças, em muitos casos, até a idade adulta, promovendo, não somente a manutenção do sistema escravista, mas também o refinamento das formas de escravidão.

Com a assinatura da Lei Áurea não foi diferente, apenas modificou-se a estratégia: os ex-senhores de escravos solicitavam a tutela de crianças pobres, filhas de mãe solteira, para assim “zelar por sua proteção”. Vale dizer que, muitas das crianças que se encontravam nessa condição, eram, na realidade, filhas de suas ex-escravas, o que denota que a tutela era apenas um meio de prolongar aquele sistema. A exemplo disso, Lobo (2015) informa que em Belém do Pará, de 265 processos de tutelas requeridos, entre os anos de 1888 e 1893, envolvendo 392 menores, 72 daqueles órfãos puderam ser identificados como filhos de ex-escravos, muito

⁹ No caso da Amazônia paraense, a realidade não foi diferente. Apesar do intenso trânsito de europeus entre nós, e nosso com a Europa, o que se efetivou por aqui desde o período colonial e se adensou por ocasião da *Belle époque*, foi o fato de os filhos das famílias mais abastadas irem estudar na Europa ou terem como seus preceptores professores estrangeiros. Uma situação bem diversa das camadas populares, que tendo ou não acesso à educação, esta não lhes parecia ser a melhor alternativa, restando-lhes a tentativa de aprender um conhecimento prático que lhes permitisse ter uma profissão e entrar no mercado de trabalho.

embora esse número pudesse ser ainda maior, visto que, comumente, se encontrava a menção de que o menor em questão morava em companhia do requerente desde a tenra idade.

A solicitação da tutela era possível porque a partir da Lei Áurea, os ingênuos agora eram tidos como órfãos. A orfandade, assim, não significava tão somente ter seus pais falecidos, mas também eram considerados órfãos os menores filhos de relações ilegítimas, ou aqueles cujos “pais se enquadrassem dentro de uma noção de miséria, tanto material quanto moral” (LOBO, 2015, p. 1). Dada à amplitude desse conceito, era grande o número de órfãos sujeitos a ficarem sob a responsabilidade de um tutor, mesmo porque com o fim da escravidão, muitos ex-escravos não tinham para onde ir; estavam sem moradia, sem emprego e sem alimentação. Crianças e adultos, conhecidos ou desconhecidos entre si, conviviam indistintamente em aglomerados e vivenciavam toda sorte de situações; os lares quando se constituíam, eram, na maioria das vezes, monoparentais, isto é, mantidos por mulheres livres ou forras; as famílias estavam desintegradas; os libertos foram considerados vagabundos e vadios. Tudo isto era motivo que justificava a entrega daqueles menores a um tutor.

Além do mecanismo da tutela, outras formas concorriam para a continuidade da exploração de filhos de ex-escravizados: a soldada informal, a perfilhação, ou mesmo o sistema de criação espontânea. A soldada informal¹⁰ se referia a um acordo entre uma família de poucos recursos que dava seu filho para ser criado por uma família mais abastada. Assim, em troca de alimentação, moradia, vestimenta e, talvez, uma pequena quantia em dinheiro, a criança prestava serviços de toda natureza.

A perfilhação, por sua vez, embora tenha sido comumente utilizada como um instrumento para legitimar filhos abastados, também serviu como uma maneira de agregar ao núcleo familiar crianças que poderiam, mais tarde, lhes render algum tipo de lucro, haja vista que não se pagaria pelos trabalhos executados em casa, no comércio ou nas oficinas. Entre esses casos, estavam os daquelas famílias que recorriam a Roda dos expostos¹¹, perfilhando algum bebê abandonado. Essa prática, contudo, não era uma peculiaridade do século XIX, nem tão pouco se referia apenas às crianças negras. Desde os tempos coloniais, a Roda dos expostos, ou mesmo a Casa dos Expostos, era um local procurado por quem pretendia adotar uma criança. Algumas famílias sem condições de ter a posse de um escravo recorriam aos expostos como

¹⁰ É interessante observar que havia também a soldada formalizada, que se dava através de um contrato, lavrado em cartório, que garantia o direito ao cidadão de possuir em sua casa uma criança órfã e de utilizar de seus serviços, mediante a combinação de que ela seria alimentada, vestida e cuidada.

¹¹ A Roda dos expostos foi por muito tempo a única assistência à criança abandonada no Brasil, perdurando de 1726 a 1950.

forma de obter ajuda gratuita. Para Maria Marcílio “Estas criavam os expostos por espírito de caridade, mas também em muitos casos, calculando utilizá-los, quando maiores, como mão de obra familiar suplementar, fiel, reconhecida e gratuita; dessa forma, melhor que a escrava” (MARCÍLIO, 2016, p.71).

A criação espontânea, ao seu modo, também seguia esses mesmos parâmetros, muito embora fosse um sistema de acolhimento informal, apontado como o mais universal em toda história da infância. Fundamentado, em geral, na caridade e na compaixão, famílias recolhiam bebês abandonados e os levavam para suas casas, onde eram criados como se fossem filhos legítimos, enquanto que em outros casos, apenas para que, depois que crescidos, fossem transformados em força de trabalho.

Essas formas de constituir crias em casa para obter mão-de-obra não remunerada são práticas que remetem tanto ao termo agregado, quanto ao significado do vocábulo criança. Conforme Roberto Schwarz, o agregado “designa uma figura que não tendo nada de seu, vive de favor no espaço de uma família de posses, onde presta toda sorte de serviços” (SCHWARZ, 1997, p.19). Essa expressão, embora possa se referir ao adulto, se liga semanticamente à palavra criança, haja vista que, segundo Mirian Leite, desde o “século XIX, criança, por definição, era uma derivação das que eram criadas pelos que lhe deram origem. Era o que se chamava “crias” da casa, de responsabilidade (nem sempre assumida inteira ou parcialmente) da família consanguínea ou da vizinhança” (LEITE, 1997, p.18). Assim, ser criança equivalia a ser cria.

Não quero com isso afirmar que nos sistemas de tutela, perfilhação, soldada informal ou criação espontânea não havia relações de afeto sinceras e desprendidas de interesses escusos, o que me interessa é demonstrar que no período posterior à Lei do Ventre Livre, e mesmo, após a abolição da escravidão no Brasil, aqueles modos de acolhimento contribuíram para a manutenção da exploração desses meninos e meninas.

Foi diante desse cenário que o tema da infância desvalida se difundiu nos jornais brasileiros, inclusive entre os periódicos paraenses o *Diário de Notícias*, *Diário de Belém*, *O Liberal do Pará*, *A Província do Pará*. O assunto em si não era novo, pois vez ou outra utilizava-se da expressão para referir-se, especialmente, aos expostos, às crianças abandonadas ou às instituições religiosas e caritativas que se propuseram a recolher esses menores. Entretanto, naquele momento em que ocorria a passagem de responsabilidade sobre a criança da esfera particular para a esfera governamental, os jornais ora denunciavam a permanência das estruturas escravistas, ora tratavam dos projetos que previam o amparo, a proteção e a instrução elementar para aquelas crianças. Esse posicionamento, todavia, era ambíguo, pois nas

instituições originadas para os acolher¹², menores de 06 a 10 anos deveriam lavar, varrer, capinar, pintar e executar tantas outras tarefas sob a justificativa de que desse modo se tornariam “excelentes marceneiros, carpinteiros, ferreiros, alfaiates, ótimos professores de música, bons cozinheiros, hoteleiros, trabalhadores de enxada e excelentes criados” (RELATÓRIO MINISTERIAL, 1877, p. 3)

A infância desvalida, assim, naquela segunda metade do século XIX no Brasil, apesar de ainda ser identificada com a criança abandonada, se associava diretamente àquelas crianças filhas de escravos ou de ex-escravizados, ingênuos e órfãos. Não eram, necessariamente, apenas negros, pois pardos e mulatos, filhos de relacionamentos com os brancos, também compartilhavam da mesma situação de miséria, de exploração, ou mesmo da condição de agregado e cria de casa alheia.

Nesse momento, torna-se mais evidente na sociedade brasileira aquela “consciência da particularidade infantil”, de suas fragilidades e carências. A infância, em especial a infância desvalida, adquire uma dimensão social, tornando-se uma preocupação recorrente nos discursos de políticos, médicos, juristas, literatos e demais intelectuais. Dentre os acontecimentos que colaboraram para a emergência dessa preocupação, os debates em torno de um governo republicano para o país e, posteriormente, a proclamação da República foram decisivos para construção do imaginário social sobre a infância. No Brasil da 1ª República (1889 -1930), o país buscava a materialização da identidade nacional, fundar-se como uma nação forte, civilizada e desenvolvida. Para tal projeto civilizatório a criança era peça importante, ela representava o futuro da nação. A razão que se estabeleceu punha em equivalência criança e um “povo-criança”, um povo que se encontrava ainda em sua fase de infância. Tais ideias eram recorrentes e afirmativas de que *a criança é o homem de amanhã* ou *os pequeninos de hoje que serão os grandes de amanhã* colaboravam para sedimentar a concepção de que na criança estava a chave do futuro do país¹³.

Ao mesmo tempo, teorias evolucionistas em voga concebiam que a criança herdava dos pais a célula do vício, ou da virtude, e que o meio no qual convivía determinava seu

¹² Entre essas instituições estão, por exemplo, o Instituto dos educandos Artífices do Pará, fundado em de 1872 e o Asilo dos Meninos Desvalidos, no Rio de Janeiro, fundado em 1874.

¹³ Esse posicionamento, embora refletisse os anseios da realidade brasileira, também estava em acordo com as concepções manifestas no início do século XX em outras partes do mundo. À exemplo disso, um dos palestrantes do I Congresso Internacional de Proteção à infância, ocorrido em 1913, assim expressa-se sobre o papel da criança e o futuro da humanidade: “Devemos respeitar a criança e sua individualidade e jamais dizer-lhe que ‘ Menino não é gente’ Menino é gente, precisamos fazer-lhe compreender e como tal praticar. Não mais ouçamos dizer-se que – Menino não se governa, não tem liberdade”. D’este modo teremos o desprazer de formar homens incapazes de tomar qualquer iniciativa, de praticar e exercitar a vontade. (ARANTES, 1995, p. 200 apud RIZZINI, 2008, p.106).

comportamento, proposições que salvaguardavam a ideia de que a infância era uma etapa crucial para a construção de uma nação forte, pois essas crianças mais tarde deveriam se tornar homens e mulheres de bem, úteis para o progresso.

Outro fator relevante foi a crescente urbanização que se constituiu nos fins do século XIX e início do século XX em diversas regiões brasileiras. A cidade tornou-se símbolo da civilização, o que incentivou a migração da população rural para os espaços urbanos, bem como o crescimento demográfico da pobreza que foi se instalando, pouco a pouco, nos locais periféricos da cidade, onde quase sempre o propalado desenvolvimento urbanístico não chegava. Nessa conjuntura, os meninos e meninas também vêm habitar a cidade e sua força de trabalho é vista no interior das casas, nas escolas, e mesmo nas ruas, onde também estavam à mercê de perigos, vícios e criminalidades. Cenas que ilustram essa situação foram registradas em alguns cartões postais do início do século XX na cidade de Belém, em uma série intitulada “Costumes Paraenses”, como os que se vê abaixo:

Figura 1 – O vendedor de Jasmins, cartão postal do início do século XX, representando os costumes da cidade de Belém



Fonte: Belém da Saudade.

Um menino negro aparece entre adultos, um pouco à frente de uma mulher que segura uma porção de peixes. Seria ele um pequeno trabalhador da feira livre ou apenas uma figura que perambula pelas ruas? Ventre inchado, rosto com expressão fechada, suas roupas não lhe cabem e parece estar descalço, o que acentua a condição de pobreza que possivelmente poderia viver.

Esses postais deixam entrever que a criança estava imersa no mundo do trabalho e que isto era algo corriqueiro e natural, sendo, inclusive, apresentado como um “costume paraense”. Tais ilustrações, além de trazer uma imagem romantizada da criança que trabalha e apontar para a presença infantil nos lugares públicos da cidade, em especial da infância desvalida, alude ao olhar dualista sobre a criança, ora vista como salvação do país, ora como um perigo eminente.

Para Irene Rizzini, essa visão dual sobre a criança relacionava-se com o fato “que havia uma multidão desenfreada de pobres e desqualificados a ameaçar não apenas o projeto futuro, mas a própria estabilidade da República” (RIZZINI, 2008, p. 90). Para isso, a ideia de salvar o Brasil da ignorância e da barbárie ia ao encontro de políticas saneadoras e civilizadoras do país, nas quais a criança simbolizava a esperança e o futuro da nação. Dessa forma, era urgente proteger a criança do perigo de desviar-se do trabalho e da ordem, por outro lado, fazia-se necessário proteger a sociedade daqueles que já haviam se desviado e ameaçavam a ordem nacional.

Era preciso, então, salvar a criança dos perigos da cidade, do mesmo modo como era necessário resguardar a cidade dos perigos que essas crianças poderiam representar para a sociedade. A proteção da infância, assim, adviria da educação, porém no dizer de Rizzini, uma formação que almejava muito mais o controle, do que uma formação humanística: “um povo educado, mas não ao ponto de ameaçar os detentores do poder; um povo trabalhador, porém sob controle, sem consciência do valor de sua força de trabalho; um povo que acalentasse amor à sua pátria, mas que não almejasse governá-la” (RIZZINI, 2008, p. 86)

Assim, para vigiá-las, controlá-las e moldá-las muitos institutos foram criados em todo o país para lhes dar uma formação elementar e profissionalizante. No Pará, a Belém enriquecida pela economia da borracha também vivencia esse interesse e controle sobre a criança. Em 1897, entre as principais medidas tomadas para este fim, está a reformulação do Asilo de Nossa Senhora do Amparo que então passa a se chamar Instituto Gentil Bittencourt, destinado a cuidar das meninas desvalidas, e a reorganização do Instituto de Educandos Artífices do Pará, que passou a ser denominado Instituto Lauro Sodré, destinado, por sua vez, aos meninos¹⁴.

¹⁴ Como se observa, a assistência à infância desvalida, anteriormente, de base religiosa e caritativa, passa a ter base em caridade filantrópica e em políticas de Estado.

Essas instituições visavam a dar instrução primária àquelas crianças, reservando uma educação moral e doméstica às órfãs desvalidas, com cursos de flores, de costura, de bordados, dentre outras prendas do lar; e oficinas de profissionalização, tais como as de alfaiataria, marcenaria, encadernação, funilaria, entre outras, aos meninos desvalidos. Conforme se vê, a partir das figuras abaixo:

Figura 3 – Oficina de marcenaria para os meninos desvalidos, no Instituto Lauro Sodré



Fonte: SOUZA (2016).

Figura 4 – Oficina de prendas para os meninas desvalidas, no Instituto Gentil Bittencourt



Fonte: SOUZA (2016).

A figura 3 é um registro da oficina de marcenaria oferecida aos meninos desvalidos que viviam internos no Instituto Lauro Sodré, como forma de fazê-los entrar no mercado de trabalho. Note-se que os meninos parecem adultos em miniatura, concentrados em suas atividades e ficando à toda sorte de acidentes, visto que não trazem nenhum tipo de proteção.

Na figura 4, a sala lotada da oficina de prendas dá a dimensão do modelo educativo dado às meninas, sobretudo as mais pobres, a formação para ser uma boa mãe, esposa e dona de casa, uma vez que aprendiam a fazer bordados, pontos de costura e como engomar roupas.

Tais instituições, contudo, não alcançavam a grande maioria da população infantil e a instrução pública dada em outros estabelecimentos era muito precária. Fato que vai se adensar quando da decadência da economia da Borracha. De acordo com Aldrin Figueiredo:

Na década de 1910, tanto em Belém como em Manaus, eram poucas as crianças que conseguiam continuar os estudos depois do 4º ano primário e o Jardim de infância era privilégio para poucos. Na capital do Amazonas a partir de 1912, a crise da economia da borracha abateu drasticamente a vida doméstica da gente pobre, o que muito repercutiu na frequência escolar, segundo as estatísticas do período. A situação foi tão calamitosa para as crianças pobres ‘a ponto de desaparecer o motivo da manutenção de muitas escolas situadas em localidades outrora prósperas’, mas que por volta de 1918 estavam decadentes. (FIGUEIREDO, 2010, p. 341-342)

Essa realidade, certamente, não era uma exclusividade da região Norte e espelhava, em certa medida, a situação de todo território brasileiro, que também, naquele início de século, experimentava novas formas e campos de exploração de crianças. Com a emergente indústria que se instalava no país, estas se tornavam mão-de-obra mais frequente e menos onerosa, sem contar que eram consideradas mais obedientes, dada a fragilidade física e psicológica diante do adulto. A criança era o melhor imigrante.

Aliás, a imigração de outros povos para o Brasil, particularmente italianos e espanhóis, com o fim de trabalhar nos cafezais ou na indústria que se instalava, foi fundamental para a reivindicação de direitos e de melhores condições de vida para os operários, especialmente, para os mirins. Crianças estrangeiras misturaram-se às crianças brasileiras e, foram se igualando, à medida em que ambas se tornaram força de trabalho no interior das fábricas, muito devido à pobreza material que viviam junto às suas famílias.

Vítimas da exploração, essas crianças tinham jornadas de 10 a 14 horas diárias, sem descanso semanal, o que dificultava a possibilidade de frequentar uma escola. As tarefas, ordinariamente, eram realizadas em lugares fechados e insalubres, com maquinário adequado ao porte de um adulto, o que aumentava os problemas de saúde e o número de acidentes de

trabalho. Por essas e outras razões, não demorou que esses pequenos operários se tornassem uma importante bandeira de luta das organizações sindicais, pois, ainda que aquelas condições fossem conhecidas e, até questionadas publicamente por muitos jornais da época, havia um discurso de que o trabalho era “o instrumento que permitiria, fornecendo-lhes uma profissão, resgatá-los e preservá-los do contato pernicioso das ruas” (MOURA, 2010, p. 276), fato, entretanto, que o movimento operário foi demonstrando que não correspondia à salvação da criança.

O movimento anarquista, nesse sentido, teve um papel relevante na defesa dos direitos trabalhistas e na crítica à situação das crianças. Em um manifesto intitulado “Contra a exploração da Infância Proletária”, publicado no nº 45 do periódico *Guerra Sociale*, a militância expunha suas principais demandas:

a) conquistar a jornada de oito horas, abolir o trabalho noturno e os extraordinários, aumentando a procura de braços e permitindo a ocupação dos operários agora atirados aos azares do desemprego; b) obter que o trabalho das mulheres tenha remuneração equivalente ao dos homens, deixando de fazer-lhes uma grande e ruidosa concorrência; c) conseguir aumentar os salários hoje grandemente reduzidos e abolir os descontos para pagamentos de utensílios de trabalho e subscrições, assim como de multas; d) fazer com que os operários não sejam forçados a executar serviços excessivos e brutais e que os lugares de trabalho ofereçam todas as necessárias condições de segurança, higiene e conforto para evitar os acidentes e as moléstias hoje tão habituais; e) tornar efeito o direito de, quando vítimas de acidentes ou de enfermidades adquiridas no trabalho, perceberem a remuneração devida até se reestabelecerem completamente, ou uma indenização correspondente à mesma, em caso de ficarem impossibilitados para o exercício de seus misteres. (GUERRA SOCIALE apud PASSETTI, 2010, p. 352)

Como se vê, foi a luta por políticas de direitos para as crianças que abriu frente para as reivindicações que, na realidade, se estenderiam a toda a classe trabalhadora. Fruto, em parte, dessas reivindicações e debates que ocorreram durante as duas primeiras décadas do século XX, o Código de Menores foi a primeira legislação a se referir às crianças e a regulamentar o trabalho infantil, em 1927. Dentre as principais mudanças decretadas a partir da promulgação do Código está a proibição de trabalho até os 12 anos e a fixação da idade de 14 anos para a impunidade. Porém, a maior mudança se refere mesmo à nomenclatura, e à restrição que esta trouxe em relação ao alcance da lei. À época da promulgação do Código de menores, o termo menor já não se relacionava apenas à idade, e se associava, sobretudo, à criança pobre, abandonada e delinquente. Assim, foi evocando uma lógica policialesca, que o Código se limitou a esta parcela da população infantil.

De certo modo, a mesma lógica também fundamentou as políticas públicas para aquelas crianças perigosas ou “em perigo de ser”. A educação transformava-se numa questão social e política, manifestada, inclusive na Constituição de 1934. Era preciso disciplinar e investir em uma educação que domesticasse e afastasse as crianças dos efeitos da politização empreendida, anteriormente, pelos anarquistas. Para isso o Estado criou, além de escolas, orfanatos, internatos, dentre outras instituições de reclusão e detenção¹⁵, cuja finalidade seria a integração social e a correção dos comportamentos inadequados.

E foi em nome dessa integração, de justiça social e de disciplina para uma sociedade ordenada e educada que se consagrou um sistema punitivo, com internações, castigos e outras crueldades. Vale lembrar que a alargamento dessas ações ocorreu, sobremaneira, entre as duas ditaduras brasileiras: o Estado Novo (1937-1945) e a Ditadura Militar (1964-1985). Foi nesse intermédio que se criou a Política de Bem-Estar do Menor, que se concretizou através da FUNABEM (Fundação Nacional de Bem-Estar do Menor) e se consagrou no Código de Menores de 1979. Tais políticas públicas, contudo, não impediram que as crianças fossem exploradas e violentadas, inclusive pelo sistema que visava sua proteção, porém serviu, seguramente, na estigmatização da criança pobre, que ficou, então, associada à delinquência.

Somente com a abertura política e a redemocratização do país é que o debate em torno da infância adquiriu novo fôlego. Diversos setores da sociedade passaram a se manifestar e a exigir uma revisão da legislação vigente até aquele momento, fato que somente veio a ocorrer em 1990, quando foi criado o Estatuto da Criança e do Adolescente (ECA), abandonando, enfim, o peso semântico do termo menor de tom preconceituoso e lógica policialesca.

2.2 A INFÂNCIA DESVALIDA COMO CATEGORIA LITERÁRIA

Para pensar a infância sob a perspectiva a que se propõe este estudo, creio ser importante esclarecer melhor sobre a condição do desvalido, tal como a compreendo. O significado do termo desvalido que interessa aqui remonta ao sentido usual nos fins do século XIX e na primeira metade do século XX, registrada, por exemplo, no *Grande e Novíssimo Dicionário da Língua Portuguesa* de Laudelino Freire: “DESVALIDO- de desvaler. Que não tem valimento; desprotegido; desamparado” (FREIRE, 1954). Desse modo, pondo em análise a etimologia, nota-se que o prefixo *des-* exprime a noção de negação de um dado valor. O verbo desvaler, ao qual se liga o vocábulo, significa, assim, recusar o valor de algo ou de alguém.

¹⁵ Entre essas instituições estão o Serviço Social de Menores Abandonados e Delinquentes (1938), O Serviço de Assistência a Menores (1941) e o Recolhimento Provisório de Menores (1954)

Desvalido, portanto, seria aquele que perdeu a importância em um certo contexto e que não tem do que, ou de quem, se valer, daí a situação de abandono e de privação material e/ ou moral. Dessa forma, a etimologia do vocábulo é atravessada pelo sentido de exclusão e de carência, haja vista que, mesmo implicitamente, me parece que há a ideia de que o desvalido está impossibilitado de participar da sociedade ou, pelo menos, de determinados grupos ou atividades, em razão de viver com o mínimo para subsistir, carecendo de recursos financeiros, de bens e de serviços¹⁶, ou ainda, o inverso: faltam-lhe os meios, exatamente porque é um excluído.

Em vista disso, é possível afirmar que desvalido é um conceito eminentemente de caráter social. O desvalidamento, dessa maneira, se refere à desproteção e ao desamparo coletivo, observado através das condições materiais, distribuição de renda e desigualdade em relação a outros melhor posicionados. Porém, é mais do que isso, extrapola o nível econômico e se atrela a aspectos culturais, sócio-políticos, e, até, psicológicos. O desvalidamento tem, dessa forma, muitas dimensões e níveis, de maneira que é possível haver figuras mais desvalidas e menos desvalidas, dependendo da situação em que o indivíduo se encontra quando comparado a outrem, seja no que se refere às condições mínimas para suprir as necessidades de alimentação, moradia, educação, vestuário, seja no que se refere às condições favoráveis para ascender socialmente. Por esse motivo, não se pode pensar esse conceito apenas em termos absolutos, uma vez que as necessidades de um indivíduo são relativas, e aquilo que seria básico para a sua sobrevivência em um ambiente urbano, talvez não o fosse em um ambiente rural, por exemplo.

Diante dessas ponderações, como entender a expressão infância desvalida? Ora, o par remete, de um lado, à ideia daquela etapa em que não se fala, e, de outro, a ideia do indivíduo cujo valor lhe foi negado e que está desprotegido e desamparado. Dessa maneira, sem voz e sem vez, a infância desvalida é aquela vivenciada por grupos socialmente marginalizados, pobres e excluídos. A criança desvalida, por conseguinte, não se confunde, propriamente, com a criança abandonada pela família, embora possa ser, mas, se refere à desvalorização, à desproteção e ao desamparo social, e que nas produções literárias alcançam um valor relevante para as discussões das mazelas que afetam a sociedade.

Aliás, personagens infantis, ou mesmo a infância como lembrança, sempre foram estratégias narrativas presentes nas páginas dos livros de literatura. A fragilidade dessa etapa da vida foi e continua sendo um expediente de relevo para sensibilizar os leitores e lhes pôr

¹⁶ Desse modo, a categoria desvalido se aproxima de outra categoria igualmente complexa e que dá margem a diferentes conceitos e formas de abordagem: a pobreza.

diante de uma perspectiva pura e ingênua, ou mesmo, questionadora da realidade. Inclusive, foi também a partir do século XIX que se operou uma mudança significativa na figuração da infância e da criança no imaginário literário. Conforme afirma Alfred Brauner: “antes do século XIX todas as crianças são ricas, e que a partir daquele momento, todas as crianças se tornam pobres, pois a literatura entra numa fase de reivindicação social.” (BRAUNER apud CHOMBART DE LAUWE, 1991, p.12). Tal constatação, evidentemente, é generalizante e se refere especificamente à literatura francesa, na qual encontraríamos bons exemplos em *Os Miseráveis* (1862) e *O homem que ri* (1869), de Victor Hugo. Contudo, essa afirmação encontra eco em outros contextos, inclusive no brasileiro, que, na passagem do regime monárquico para o republicano, como já mencionei no tópico anterior, colocou a infância no centro das discussões a respeito do que seria o futuro do país, de modo, que era urgente pensar as condições sociais e morais em que se encontravam as crianças, sendo um dever patriótico pensar nelas e falar por elas.

Dessa forma, no Brasil, dos primeiros registros que fazem menção à infância no contexto literário, duas imagens calaram forte em nossa tradição: a visão ingênua da criança e a criança como força de trabalho. Na primeira, a infância é vista como um tempo feliz, cujo exemplo icônico é o poema “Meus oito anos”¹⁷ de Casimiro de Abreu, publicado em 1859. Na segunda, o olhar incide sobre a criança como força de trabalho, trazendo à baila a lógica do sistema escravista e a infância envolta de um mundo de violência e degradação, tal qual se observa no conto *O crime do Tapuio* (1886) de José Veríssimo, *O Caso da Vara* (1891) de Machado de Assis, e que ganha reforço no conto *Negrinha* (1920) de Monteiro Lobato.

Aliás, os principais estudos (REZENDE, 1988; LAJOLO, 2016; COUTINHO, 2012) que contribuíram no traçado de um panorama da representação da infância na literatura brasileira não deixam de notar esse conto lobatiano como um importante registro da condição de cria e do constante rebaixamento a que negros sofreram na sociedade brasileira.

Vale ressaltar que nesses contos se observa uma gradativa visibilidade da criança, que, outrora, era uma figura assexuada e sem identidade, e vai ganhando uma corporeidade, uma

¹⁷ Conforme Coutinho (2012), o poema “Meus oito anos” poderia ser considerado um hino à infância brasileira pela força com a qual se imprimiu na memória do sistema literário brasileiro. O poema filia-se a ideia de infância como uma “idade de ouro”, tempo nostálgico de liberdade e prazeres, como se observa nesses trechos: “Oh que saudades que tenho da aurora da minha vida/ da minha infância querida que os anos não trazem mais!// Que amor, que sonho, que flores/ Naquelas tardes fagueiras/à sombra das bananeiras, debaixo dos laranjais!// Como são belos os dias / no despontar da existência!”

classe social, assim como, o status de protagonista da narrativa, ainda que sua voz seja mediada por um narrador adulto.

Assim, entraram em cena a infância e a criança desvalida como figuras da ficção brasileira, entendidas não apenas pelo seu significado social e histórico, referindo-se aos filhos de escravizados ou ex-escravizados, negros e mestiços, mas também às demais crianças pobres que estão associadas a grupos sociais marginalizados e que se transfiguraram para as páginas dos livros. Desse modo, seguindo a lição de Antonio Candido (2008), o mundo externo entra na ficção literária como elemento que leva os autores a significá-lo esteticamente. Nas palavras do crítico brasileiro:

[...] 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. (CANDIDO, 2008, p. 16-17).

Essas figuras, dessa maneira, valem, é verdade, pela sua semelhança com a realidade exterior, porém, mais ainda pelo que representam em seus contextos ficcionais. Importa, portanto, o modo como se manifestam dentro do texto, porque foram criados nele, tornando-se parte da estrutura composicional. Assim, seja como tema ou personagens, essas crianças de papel e tinta dão uma noção do cotidiano e da experiência subjetiva de crianças reais, numa relação dialética entre mundo social e linguagem literária.

2.2.1 A tradição dos desvalidos na Amazônia: antecessores de Dalcídio Jurandir

Dentre os autores que anteciparam Dalcídio Jurandir na representação de uma Amazônia humanizada, para além do exotismo pitoresco de exaltação da natureza, Inglês de Sousa (1853-1918), José Veríssimo (1857-1916) e Abguar Bastos (1902-1995) são referências respeitáveis. No entanto, no que tange à figuração da criança e da infância no contexto ficcional da Amazônia, esses escritores também o antecederam? Quais as imagens mais recorrentes? De que artifícios narrativos se utilizaram?

Na produção literária de Inglês de Sousa, as crianças, em geral, são referências ligeiras na composição da cena narrativa e, por pouco, não passam despercebidas ao leitor: um moleque, “um mulatinho de serviço”, crianças brincando numa beira de rio são as imagens mais

corriqueiras. Dos seus *Contos Amazônicos*, obra publicada originalmente em 1893, *Acauã* e o *Rebelde* são aqueles nos quais a figuração da infância aparece de forma mais acentuada.

Em *Acauã*, conto narrado em terceira pessoa, o enredo, assim, se apresenta: era sexta-feira, o capitão Jerônimo Ferreira resolvera caçar, e depois de andar perdido pela mata no meio de uma tempestade, ouviu um ruído que ele sabia que era “a voz da cobra grande [...] em laborioso parto” (SOUSA, 2005, p. 59). Apavorado, o capitão desmaia no limiar de sua porta, espantando um pássaro acauã¹⁸. Ao tornar a si, observou um objeto estranho na lagoa: uma canoa com uma criança. Vitória, como a chamaram, foi adotada por Jerônimo e cresceu ao lado de Aninha, sua filha, então com dois anos de idade. Órfã de mãe, Ana era uma criança saudável e robusta, mas que conforme crescia, ficava pálida e franzina, enquanto que Vitória se tornava bela e forte. Aos quinze anos, as duas meninas, além de fisicamente diferentes, manifestavam comportamentos distintos, ao passo que Aninha era calma e reservada, Vitória era agressiva e tinha saídas misteriosas de sua casa. Quando Jerônimo obrigou Aninha a se casar, depois de ela já ter recusado um primeiro pedido, Vitória foi ficando ainda mais estranha, não falava com ninguém e vivia enfiada na mata. Em contrapartida, Aninha ficou encerrada em seu quarto, até o dia de seu casamento, quando tudo se revelou em meio da cerimônia: Vitória aparece transfigurada em uma visão horrenda, “cabeleira feita de cobras, com as narinas dilatadas e a tez verde negra” (SOUSA, 2005, p. 65), e, como se tivesse sido atingida pelo olhar que Vitória lhe lançara, Aninha passa a ter convulsões, retorcendo o corpo e rangendo os dentes.

Diante da cena, o capitão Jerônimo, por fim, lembrou-se da ocasião e das circunstâncias em que encontrara Vitória. O desfecho do conto sugere ainda que a outra menina também era uma encantada: Aninha encolhendo os braços como um pássaro, solta o lúgubre canto do acauã, ao qual o mesmo pássaro responde do alto do telhado da igreja.

Assim, nesse conto inglesiano, a infância surge envolta em uma atmosfera mítica e sobrenatural e se liga essencialmente ao desenvolvimento e ao desfecho do conto, por meio do surgimento da menina:

Uma pequena canoa e no fundo dela estava uma criança que parecia dormir. O capitão tomou-a nos braços. Nesse momento rompeu o sol por entre os aningais de uma ilha vizinha, cantaram os galos da vila, ladraram os cães, correu rápido o rio, perdendo o brilho desusado. (SOUSA, 2005, p. 60)

¹⁸ Conforme Paulo Maués “Acauã, ou uacauã, macauã ou ainda uacauan, é um pássaro ao qual são atribuídas várias características, prevalecendo, porém, as negativas, dentre as quais a mais conhecida é a de que seu canto seria de mau agouro”(MAUÉS, 2005, p. 61-62)

O aparecimento misterioso de uma criança, vale recordar, é um mote recorrente na literatura universal, mas, neste caso, se aclimata ao acervo mítico-lendário da região amazônica, cuja construção imagética da natureza feita pelo narrador colabora para o tom sobre-humano da origem da menina. Finalmente, sobressai-se nessa narrativa a ideia da infância enquanto origem, uma vez que é nessa etapa da vida que está à resposta para os infortúnios daquela família.

No conto *Rebelde* a configuração é outra, a infância ganha um protagonismo mediado pela rememoração do narrador-personagem Luis, que retoma, então, os tempos de quando era “um curumim de onze anos, curioso e vadio como um bom filho do Amazonas” (SOUSA, 2005, p.99). Ambientada em Vila Bela, no ano de 1832, a narrativa segue o relato de amizade entre ele, então menino de descendência portuguesa, e Paulo da Rocha, um pernambucano que havia participado do movimento separatista de 1817, senhor de 50 anos, a quem imputavam muitos crimes e consideravam perigoso.

Luis, de sua parte, sempre se reportava ao pernambucano como *o velho do outro mundo*, já que era um personagem misterioso de quem as crianças fugiam e os adultos evitavam, mas que para si trazia um encantamento e aguçava sua imaginação: “um herói das antigas lendas que a minha avó me contava à luz mortiça da lamparina de andiroba, um homem como eu sonhava nos meus devaneios infantis [...] um personagem ideal e fantástico, como eu imaginava os meus heróis” (SOUSA, 2005, p.101)

Ao lado dessas fantasias, os cabanos também faziam parte do imaginário do menino, que ficava horrorizado com as histórias da cabanagem:

Diziam de homens queimados vivos, de mulheres esfoladas e violadas, e do terrível correio, suplício que inventara a feroz imaginação de um chefe. Consistia solidamente em amarrar os pés e as mãos da vítima e embarcá-la assim em uma canoa, que entregue à correnteza do rio, abria água em poucos minutos de viagem” (SOUSA, 2005, p.110)

Essas e outras histórias deixavam o menino receoso, pois ele também sabia que seu pai, Guilherme da Silveira, era inimigo de Matias Paxiuba, chefe dos cabanos, que prometera queimar a residência do português e matá-lo. Dessa forma, ainda que admirasse Paulo da Rocha, quando ouviu suas ideias revolucionárias, chegou a temer que ele fosse um rebelde cabano e que entregasse a localização de seu pai.

Todavia, quando os cabanos invadem a vila, Pedro da Rocha é quem ajudará a família de Guilherme da Silveira a fugir. Aliás, o rebelde pernambucano fará isso mais de uma vez, inclusive colocando a sua vida e a da filha em perigo. Quando o grupo de Matias Paxiuba

encontra o novo paradeiro da esposa e do filho de Guilherme e exige que eles sejam entregues, Pedro da Rocha vai ao encontro do chefe dos cabanos, e lá deixa sua filha, na promessa de ir buscá-los. Na verdade, tudo aquilo era uma estratégia para conseguir levá-los para um lugar seguro, e no retorno tentar salvar a filha. Fato que não aconteceu, pois os dois se tornaram prisioneiros dos cabanos, e, mais tarde – quando estes foram derrotados, continuaram presos, agora, pelos portugueses, que acreditaram que eles faziam parte do bando.

O reencontro entre eles só acontecerá quando Luis, já adulto e então Juiz e delegado do lugar, descobre que Pedro da Rocha, contando, ao que parecia, mais de 100 anos, ainda estava encarcerado. Conseguindo o perdão do Imperador, o pernambucano é finalmente solto, vindo a morrer dois dias depois na casa de Luis.

Nesse enredo, cheio de peripécias, o ponto de vista do menino sobre os acontecimentos em torno da cabanagem é fundamental para trazer à tessitura da narrativa um dado entendimento sobre aquela revolução popular, porém há uma outra camada semântica para além dos aspectos históricos que dão base ao desenvolvimento da trama. Decerto que a percepção do menino, embora endosse a ideia da cabanagem como um movimento de barbárie, já que ele e sua família são vítimas das ações rebeldes, creio que a exposição dos sentimentos da criança diante da possibilidade do abandono é uma passagem que dá uma amplitude ao conto, uma vez que o medo de perder os pais parece ser um receio infantil universal:

Via-me só, abandonado, esquecido por meus pais, fugidos provavelmente à sanha dos rebeldes. Que fazer? Pra onde fugir também? O horroroso isolamento esmagava-me, tirava-me a luz do espírito. Meu pai no apuro da própria salvação, nem sequer pensara no filho, que, incauto, dormia. Minha mãe, porém, como pudera cuidar da vida, sem se lembrar de mim? Que triste situação! Que futuro me aguardava? O de ser queimado vivo pelos brutos cabanos, ou na melhor hipótese, de servir de criado às suas horrendas mulheres (SOUSA, 2005, p. 114)

Dessa forma, o leitor tem acesso ao ponto de vista da criança que vivenciava a violência daqueles momentos de embate entre os “brasileiros” e os portugueses, mas também a sua voz – embora intermediada pelas lembranças do adulto, e ao seu imaginário, através do qual o menino consegue transpor os preconceitos em relação ao *velho do outro mundo*, e a perceber o seu heroísmo, que, de fato, ele demonstrou ter.

Cenas da Vida Amazônica (1899), de José Veríssimo, por sua vez, me parece um livro bem mais emblemático no que se refere à construção imagética da criança como figura da ficção e como transfiguração da realidade, visto que, especialmente nos contos, é inegável a

verossimilhança dos costumes, hábitos, paisagens e sujeitos amazônicos, muito embora, marcados por um condicionamento aos valores da época.¹⁹

Em *O Voluntário da Pátria*, por exemplo, aparece uma menina de dez anos e um caboclinho. Observem-se as alusões raciais que, provavelmente, estão atreladas à tentativa de determinar o tipo social amazônico nos moldes cientificistas do final do século XIX. A menina chama-se Maria, é neta da senhora Zeferina e filha de Quirino, rapaz recrutado para servir como voluntário na Guerra do Paraguai. A moçinha é apresentada envolvida em tarefas domésticas, auxiliando a avó na feitura da farinha de mandioca e na alimentação dos animais: “A pequena Maria com as faces cor de cobre meio afogueadas pelo calor do fogo que lhe incumbia entreter e pelo movimento a que era obrigada, não tinha mãos para encobrir os bichos que enchiam tudo” (VERÍSSIMO, 2011, p. 117). Nesse fragmento, o leitor observa a única característica física dada a essa personagem, as faces cor de cobre, que pouco traduzem uma figuração da criança, apenas aludem a um perfil racial.

A despeito disso, o conto traz à cena o cotidiano da menina:

[...] a pequena foi à cozinha, donde em pouco voltou sacolejando uma cuia com milho, aos gritos repetidos de tuco!...tuco...tuco...a chamá-la. Toda aquela alimária voou, que não correu, pressurosa e aflita ao apelo da menina, apertando-a num círculo vivo e movente de penas, voando a atacar-lhe a cuia, que casquinado risadas, ela suspendia acima da cabeça, gozando com a crueldade característica da infância do espetáculo da ansiedade cômica em que as punha (VERÍSSIMO, 2011, p. 117-118).

No trecho, é notável que o narrador está atento à condição infantil, não deixando, inclusive, de exprimir um certo entendimento a respeito da infância, cuja crueldade lhe seria peculiar. Tal concepção também foi identificada por Chombart de Lauwe (1991) na literatura produzida no século XIX, na qual a crueldade aparece, em muitos casos, como um atributo da simbolização da personagem infantil, mesmo em obras que pretendem fazer um retrato aparentemente realista da criança, marcando, dessa forma, o lado primitivo e não-socializado da puerícia.

Outro personagem do conto que figura a infância da região é um menino, provavelmente de origem indígena ou mestiça, uma vez que o narrador o chama de curumim ou caboclinho. Ele serve de guia para Zeferina e, inclusive, a acompanha na audiência com o presidente da província, a fim de livrar seu filho do recrutamento. O rapazinho demonstra-se

¹⁹ Na sua primeira edição, *Cenas da Vida Amazônica* trazia além dos contos e dos esboços, um ensaio sobre as Populações indígenas e mestiças da Amazônia, o que acentuava o valor factual das narrativas ali presentes. Contudo, a partir da segunda edição, o ensaio foi retirado, talvez, numa tentativa de enfatizar o caráter literário das demais narrativas.

sem temores e sem cerimônia ao adentrar em espaço oficial, revelando a coragem e a inocência infantil que se entrelaça à condição do incivilizado que desconhece regras sociais: “o caboclinho que a precedia, agarrando-se aos balaústres, cavalgando o corrimão, com trejeitos de macaco. (VERÍSSIMO, 2011, p. 136). A comparação com o animal, nesse caso, acentua o primitivismo do menino.

No conto *A sorte de Vicentina*, a menina que dá nome ao título, é filha de uma relação de amasiamento entre Maria e o português Manuel Seráfico. Após a morte do português, Antonio do Porto, que fora amigo e testamenteiro de Manuel, desejava tornar-se companheiro de Maria, porém, foi preterido por ela que tomou afeição por Joaquim do Espeto. Dessa situação, originou-se o despeito e a raiva de Antonio, que o levaram a trazer Vicentina para a sua casa e disputar com Maria o direito pela tutela da rapariguinha. A menina, assim, seguiu na casa de Antonio do Porto sofrendo maus-tratos, tanto por parte de seu tutor, quanto da amásia dele, que, assim, se vingava dos ciúmes que lhe fizera passar o comparte.

A luta judicial pela tutela de Vicentina, entretanto, alcança proporções políticas entre a Vila e o Porto, ficando o destino da menina à mercê dos interesses dos grupos políticos da região. Assim, por decisão do juiz a menina vai morar na casa de Venâncio Souza, na qual ficou servindo como aia de um filhinho dele, vivendo, como informa o narrador:

[...] desestimada, empregada em misteres servis, como qualquer dos escravos da sua idade, que por esse tempo frisava os quatorze anos. Não a mandaram jamais à escola, evitando que aparecesse, talvez com medo de que não a arrebatassem violentamente. Andava descalça, maltratada e desprezível. [...] humilde até a chateza do verme e medrosa como quem sente a pancada sempre pronta a bater-lhe (VERÍSSIMO, 2011, p. 183)

Importante ressaltar que, mesmo tendo 14 anos, essa personagem é sempre chamada de criança, fato compreensível, pois à época, a infância se estendia até a perda da inocência, isto é, a partir da iniciação sexual. O que de fato ocorre no conto, pois Vicentina é abusada pelo filho de Venâncio Souza.

Quando se descobre do desvirginamento da menina, a família do rapaz obriga-a a casar com um vaqueiro da fazenda. Desse casamento, Vicentina tem uma filhinha, uma menina que aos 18 meses é “magra como o esqueleto de um cão” (VERÍSSIMO, 2011, p. 200). Num dos acessos de raiva do vaqueiro, que continuamente a maltratava e a violentava, ele atenta contra a vida do bebê, mas a mãe salva a filha e foge com ela pelos campos. No entanto, Vicentina encontra uma onça pelo caminho, e, aterrorizada, abandona a criança que há pouco salvara,

demonstrando um certo primitivismo, não mais ingênuo ou infantil, mas atroz, no qual o instinto de sobrevivência é maior que o instinto maternal.

Depois de todos esses acontecimentos, a sina dela se encerra indo morar com sua avó em uma vila afastada, entregando-se a vários homens e vivendo sempre uma vida miserável e infeliz. Nesse sentido, o destino de Vicentina é o retrato do que pode acontecer a uma criança desamparada socialmente: Vicentina era uma criança que até tinha algumas posses herdadas do pai, mas que pela disputa política, assim, como pela corrupção, ambição e vícios dos adultos, não chega a gozar de qualquer privilégio ou alegria, e vivencia a violência em diversas facetas. Sua figuração adquire conotações sociais, o narrador mesmo esclarece que Vicentina é *mais um dos escravos da sua idade*, e, ainda, que não seja mais contundente em seus comentários, fica sugerido que Vicentina se torna uma desvalida, sobretudo, pelo descaso das autoridades pelo bem-estar infantil.

O *Crime do Tapuio*, por seu turno, é, entre as narrativas de Veríssimo, aquela na qual a figura da criança apresenta contornos mais nítidos. Nesse conto, quase uma novela, o enredo divide-se em 3 momentos, visivelmente perceptíveis, visto que a narrativa se estrutura em 3 partes, nas quais a menina de sete anos, Benedita, é a personagem diretamente ligada ao conflito da trama. Na primeira parte, o narrador evidencia a maldade de Bertrana e o sofrimento da menina Benedita; na segunda parte, a ênfase está na relação entre José Tapuio e a menina; e, por fim, na terceira parte, o julgamento do Tapuio pelo suposto estupro e assassinato da criança.

Diante desse panorama, embora, a impressão seja de que a narrativa siga para a revelação de abuso sexual da menina, ao sabor do estilo naturalista, da descrição de vícios e taras, o que se vê, desde o início do conto é a denúncia dos maltratos à infância: a humilhação, o trabalho doméstico e a violência. Logo nas primeiras linhas o narrador indica a condição de menina-coisa, um “presente” para servir como criada à D. Bertrana: “Mal completara Benedita os sete anos, quando os pais, uns pobres caboclos do Trombetas, deram-na ao Felipe Arauacu, seu padrinho de batismo, que a pedira e fizera dela presente à sogra” (VERÍSSIMO, 2011, p. 77). Nesse trecho, além da representação da prática da soldada informal, fica delineada a desumanização da menina e aludida a sua condição social. Vale lembrar que esses aspectos são retomados e reiterados pelo narrador na segunda parte do conto, uma forma de intensificar a situação, reafirmando a coisificação da menina ou, melhor, a subcoisificação:

Com pouco mais de sete anos, deram-na seus pais ao padrinho, que a pedira prometendo seria tratada como filha. Não possuía nunca um desses brincos que fazem a felicidade das crianças, nem corraera jamais atrás das borboletas

loucas com a grande alegria da infância de fazer mal a um inseto. Era uma coisa, menos que uma coisa daquela mulher má. (VERÍSSIMO, 2011, p. 87)

Essa imagem tecida sobre a criança distancia-se das alusões românticas, e, embora, esta não seja mais entendida como um momento em que tudo é pureza e bondade, compreende-se que é uma etapa a ser vivida com dignidade. Contudo, a situação apresentada é de uma criança à margem da infância, já que a menina é impedida de ser sujeito de sua própria condição infantil, e à margem da sua própria humanidade.

Embora haja a denúncia, a própria construção narrativa não possibilita vislumbrar a perspectiva da menina. O narrador não dá voz à personagem, toda a construção é “por fora”, de modo que, o que temos é a sua descrição física e algumas marcações psicológicas: “Uma criança triste, magra, mirrada como as plantas tenras expostas a todo ardor do sol, tal era Benedita.” (VERÍSSIMO, 2011, p. 87). Nessa descrição, também chama atenção a comparação que faz o narrador entre a menina e as plantas expostas ao sol, imagem que tanto denota a desumanização de Benedita, quanto a aproxima de uma certa concepção de infância que ganhou eco na modernidade, a ideia da criança como um ser frágil e irracional²⁰, “são plantas jovens que é preciso regar e cultivar com frequência” (GOUSSAULT apud ARIÈS, 2011, p. 104), sendo, portanto, dever do adulto lhe fortalecer e preservar a sua inocência.

Assim, sob o olhar do narrador-adulto observa-se no corpo da menina a qualidade do tratamento recebido: “No seu corpinho escuro, coriáceo, em geral, apenas coberto da cintura para baixo por uma safada saia de pano grosso, percebiasse pelas costelas à mostra os sulcos negros de umbigo de peixe-boi” (VERÍSSIMO, 2011, p. 87). Ficam, dessa maneira, assinaladas as marcas da violência sofrida pela menina, quase sempre vítima de uma “palmatória de couro de peixe-boi e uma rija vergasta, tanto ou quanto esgarçada na ponta pelo uso, de umbigo do mesmo peixe” (VERÍSSIMO, 2011, p. 78).

Vale lembrar, que no contexto do século XIX, a palmatória é símbolo da educação dada às crianças. No caso do conto, esse instrumento aparece como uma forma de “adestrar” a menina para o trabalho doméstico. Sobre isso, José Roberto de Góes e Manolo Florentino lembram que esta prática remonta ao sistema escravista, no qual “O adestramento da criança

²⁰ A ideia de fragilidade, irracionalidade, incapacidade e precariedade associada às crianças não é uma peculiaridade da modernidade, na verdade, isto já se manifestava desde a antiguidade, embora seja nos séculos XVIII e XIX que isto vai tomar fôlego e se tornar uma questão para diversos setores sociais. Para Platão, por exemplo, essa etapa além de ser uma possibilidade – pois a criança pode ser quase tudo, é um momento marcado pela “inferioridade em face do homem adulto, do cidadão, e sua conseqüente equiparação com outros grupos sociais, como as mulheres, os ébrios, os anciãos, os animais; essa é a marca do ser menos, do ser desvalorizado, hierarquicamente inferior [...] é a marca do não importante, o acessório, o supérfluo e do que se pode prescindir, portanto, o que merece ser excluído da pólis” (KOHAN, 2003, p. 16).

também se fazia pelo suplício. Não o espetaculoso das punições exemplares (reservadas aos pais), mas o suplício do dia a dia, feito de pequenas humilhações e grandes agravos.” (GOÉS; FLORENTINO, 2000, p. 185-186.). O trecho abaixo deixa isto bastante evidente:

Batia-lhe por dá cá aquela palha, com um escarniçamento feroz contra a criança. Depois do jantar, ao meio-dia, dormia uma larga sesta até as três horas, e a pequena ali ficava, em pé com as magras mãozinhas no punho da rede” (VERÍSSIMO, 2011, p. 84)

Como se observa, o trabalho doméstico feito pela menina Benedita se assemelha ao trabalho escravo, marcado pela violência e a humilhação diária. É uma criança triste que vive longe dos pais, não brinca e não tem brinquedos, só trabalha, sem hora certa para o descanso dos afazeres.

O único que consegue ter um olhar de afeição para com a menina é José Tapuio, que nutria por ela afetos de pai e sempre lhe trazia frutas como mimo, fazia-lhe os serviços domésticos e lhe consolava quando ela chorava. Benedita, entretanto, por não estar acostumada com tal ternura, mantinha-se desconfiada, mas finalmente acabou aceitando a amizade do indígena. Dessa relação se desenvolve o conflito da trama: uma noite, Bertrana, que acordou a menina aos gritos, exige que ela faça um chá. Benedita, por sua vez, segue para o quintal aos prantos e lá é surpreendida por José Tapuio, que a leva dali para não mais voltar. À essa altura, a narração sofre um corte e é retomada a partir do julgamento do tapuio que responde à acusação de que teria “violentado, deflorado e depois matado a pequena Benedita” (VERÍSSIMO, 2011, p.112), fatos que não são desmentidos por ele. Sendo, por fim, condenado e preso.

Todavia, numa espécie de apêndice dessa terceira parte do conto, o narrador descreve que, dias depois do julgamento, a menina Benedita chegava de Trombetas, acompanhada de seus pais que finalmente desvelam a verdade dos fatos: depois da fuga, José Tapuio havia devolvido Benedita para os pais e lhes revelou todo o sofrimento da menina. Vale observar que o indígena e a criança, na narrativa, estão em um mesmo nível, ambos puros, ingênuos e vítimas da sociedade.

Nesse ponto, a denúncia expressa pelo conto é ainda mais contundente pois focaliza um aspecto, até então, despercebido: a prática de exploração de crianças pobres, criadas, em muitos casos, também por famílias sem grandes posses, mas que se aproveitavam do desvalimento econômico e social para exercer sobre elas um autoritarismo e uma crueldade, cuja origem está no sistema escravocrata vivido no país.

Outra narrativa emblemática é o romance *Safra* de Abguar Bastos. *Safra* foi publicado em 1937 e focaliza a exploração dos pequenos extrativistas pelos grandes latifundiários na região de Coari, no Amazonas, durante o ciclo da castanha. Essa situação é abordada, sobretudo, a partir do drama de Valentim, que inicia a narrativa preso por ter assassinado Bento, funcionário que lhe roubava a castanha e vendia a Dalvino Dantas, grande castanheiro da região e inimigo de Major Leocádio, protetor de Valetim.

Embora essa narrativa não tematize especificamente a infância, ao lado do drama de Valentim, cenas que envolvem as crianças da vila trazem imagens férteis quanto à condição social em que se encontram: uma infância miserável.

Muitos são “filhos de boto”, crianças geradas sob a égide da sedução, da transgressão e do abandono e que, conforme o narrador “Quando, por acaso, morrem afogados no Lago, acreditam os caboclos que eles voltam a ser peixes [sic] como os pais” (BASTOS, 1958, p. 38). Assim, a infância surge envolta em feições mítico-lendárias, ao que o narrador imprime um olhar social, notando as implicações no cotidiano de quem é um destes ‘filho sem pai’:

Desde os cinco anos começam a lutar pela vida, vão para os sacados pescar. Todos nus, cheiram a peixe [...] carregam na cabeça os paneiros, com as tainhas e os pacus. As perebas arrebentam nos braços; crescem; e os cascões, com o brilho da água, parecem escamas. (BASTOS, 1958, p. 38-39).

No trecho, a descrição feita pelo narrador assinala que o cheiro de peixe e as escamas não são herança do lendário boto, são consequências do desamparo paterno e social, que os impelem para o trabalho precoce e para desumanização.

Note-se que, até então, as referências são genéricas e as descrições não individualizam, são sempre crianças, moleques e meninos. Afinal, como assinala a personagem Chico Polia “todos iguais, com a mesma cara, a mesma cor intraduzível” (BASTOS, 1958, p. 39), O quadro torna-se ainda mais trágico com imagens que enfatizam a condição lastimável de seus corpos:

A barriga inchada é um tambor naquela guerra da fome. Dentro do Tambor saltam ascárides e anquilostomos. Os bracinhos secos são as vaquetas, que não batem no tambor, mas tremem, desengonçam-se, retezam-se ou encolhem, sem tocar no ventre duro, sem dúvida com pena, com muita pena, daquele tambor dolorido” (BASTOS, 1958, p. 39)

Dessa maneira, magros, barrigudos e doentes, essas figuras infantis são o retrato da fome e do desamparo social na região. Fome que se reflete em seus corpos e se traduz em vícios que eles vão adquirindo. O menino Manduca, por exemplo, aos três anos reparou que os tijolos

pareciam pães quentinhos e mordeu-os. Era seu pão de barro, e na falta deste, cacos de telhas, barro de reboco também serviam de aperitivo.

Contudo, esse não era um caso singular. Na narrativa de *Safra* a sina de viciados se multiplica em outras cenas, com os meninos Sinfrônio, Vicente, Tomás, Marçal e Benedito, afinal:

Eram muitas crianças que comiam terra. O Filho do Langonha comia terra branca, o filho do Calisto comia terra preta, o filho do José Teresa comia tabatinga, o filho do Lobinho do mercado comia terra vermelha, o filho da Maria Preta comia lama” (BASTOS, 1958, p. 61)

Em outra cena do romance, quando o menino Sinfrônio morre e os amigos e parentes vão lhe prestar homenagens, jogando terra sobre o caixão, Marçal não resiste:

O filho do lobinho se apaixonou, se abaixou, jogou a sua parte, porém reparou na cor vermelha da terra. Pegou o segundo punhado, quis jogar, mas recolheu a mão. Depois meteu a terra no bolso e saiu. Escondeu-se atrás da capelinha e comeu a terra da sepultura do Sinfrônio.
Comeu e vomitou. [...]
O bando perdeu o Sinfrônio e o Marçal. (BASTOS, 1958, p. 66)

Nesse episódio, o destino da infância naquele contexto é duplicado. Ambos comiam terra, ambos morrem, reforçando a ideia da triste existência dessas crianças. É válido registrar que esses comedores de terra, meninos viciados, são sempre pobres e famintos. Não à toa, são também figuras da desumanização que se inicia ainda na infância pela falta de condições materiais, um processo que no romance de Abguar Bastos vai se apresentando em gradação, pois à princípio esses meninos são representados nus e cheirando a peixe, em seguida, como enlameados tambores da fome; e por fim, comendo barro e terra, fato registrado pelo narrador com o som onomatopaico: “Carrau... Carrau... carrau”, sugerindo, assim, um hábito atroz.

Nessas cenas que corroboram esse breve panorama da figuração da infância no contexto ficcional da Amazônia, destacam-se, como demonstrado, além daquelas que se entrelaçam ao imaginário mítico-lendário, ou mesmo o imaginário histórico da região, aquelas que conformam situações de pobreza, de desamparo social, de desumanização e de violência. Nessas narrativas, avultam imagens de crianças que foram impedidas de ter uma infância digna, seja pela interferência política ou mesmo pelo descaso moral dos adultos. Tais atitudes as levam ao desamparo social, de modo, que elas seguem tendo uma vida miserável, passando fome ou seguindo como agregados na casa alheia, sofrendo humilhações e servindo ao trabalho doméstico, numa lógica muito próxima ao trabalho escravo.

Assim, esses ficcionistas reiteram a tradição literária da Amazônia já demonstrada por Furtado (2008), pois dão continuidade à linhagem de autores que se preocuparam em construir narrativas que denunciam a miséria e a exploração humana no contexto amazônico. Nesse sentido, no que se refere à infância, pode-se dizer que tanto Inglês de Sousa, José Veríssimo e Abguar Bastos, sobretudo, os dois últimos, criam narradores que se apresentam sensíveis à condição infantil, especialmente, à infância de crianças interioranas e desvalidas, meninos e meninas pobres que vivenciam situações de violência e/ou que ferem a humanidade desses pequenos.

Esses escritores, portanto, se assemelham no tratamento temático, e, em parte na técnica, uma vez que o narrador adulto é uma constante. A variação está na apresentação da voz narrativa, quase sempre na terceira pessoa, que mantém uma distância dos fatos narrados. Quando aparece na primeira pessoa, como no conto de Inglês de Sousa, há a possibilidade da perspectiva infantil aflorar, mas ainda é o adulto que fala pela criança.

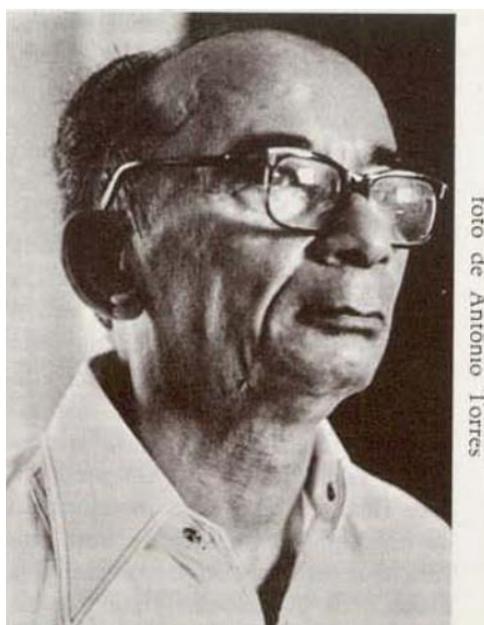
Por fim, destaco que esse breve panorama da figuração da infância está em diálogo muito evidente com a realidade amazônica dos fins do século XIX e do século XX. Dessa forma, é possível observarmos, a partir dessas narrativas, a permanência de uma conjuntura socioeconômica na região que, a despeito dos avanços na legislação brasileira para a proteção da infância, continua causando a desagregação familiar e o tolhimento de uma infância digna.

3. UM BULÍCIO DE CRIANÇAS NA ESCRITA DE DALCÍDIO JURANDIR, IMPLICAÇÕES DA CONSTRUÇÃO DE UM PROJETO ROMANESCO

O projeto ético e estético de Dalcídio Jurandir, que engendrou seu ciclo romanesco, é fruto de sua construção como escritor comprometido com suas raízes, como homem político e homem das letras. Interessa, nesta seção, observar sua trajetória pessoal e suas facetas como poeta, jornalista, e tradutor, a fim de notar melhor o tratamento que Dalcídio Jurandir deu ao tema da infância e como isso implicou na construção do seu projeto literário e na sua maneira de figurar a criança e o universo da puerícia em seus romances.

3.1 DALCÍDIO JURANDIR, UM MILITANTE DA *ARISTOCRACIA DE PÉ NO CHÃO*

Figura 5 – Dalcídio Jurandir



Fonte: Escrita, nº 06, 1976

Dalcídio Jurandir Ramos Pereira, nasceu em Vila de Ponta de Pedras, no arquipélago do Marajó, em 10 de janeiro de 1909. Filho de Alfredo Nascimento Ramos e Margarida Ramos, segue com eles para morar em Cachoeira do Arari e, mais tarde, quando contava 13 anos, vai sozinho para a capital paraense, a fim de continuar os estudos primários e ingressar no Ginásio. Na época, morou na casa de conhecidas de sua mãe e matriculou-se no Grupo Escolar Barão do Rio Branco, onde concluiu o curso primário em 1924.

Conforme registros, aos 16 anos, antes mesmo de iniciar os estudos no Ginásio, Dalcídio torna-se diretor da revista *Nova Aurora*, um periódico mensal, produzido artesanalmente. Ao mesmo tempo, matricula-se no primeiro ano do Ginásio Paes de Carvalho,

entretanto, não chega a cursar o terceiro ano, visto que cancela a matrícula, tornando-se daí em diante um autodidata. Consta, ainda, que foi um ávido leitor de livros de literatura brasileira, portuguesa e universal²¹

Tentou a sorte no Rio de Janeiro em 1928, onde trabalhou, ainda que sem remuneração, como revisor da Revista *Fon-Fon*. Mas sem meios de se manter na cidade, logo retornou ao Pará, vindo a se tornar, em 1929, Secretário do Tesouro no município de Gurupá, onde escreve a primeira versão de *Chove nos campos de Cachoeira*.

De volta a Belém em 1931, é nomeado auxiliar de gabinete da Interventoria do Estado e torna-se colaborador de diversos jornais, dentre eles *O Imparcial*, *Critica*, e *Estado do Pará*. No ano seguinte, assume a função de arquivista do gabinete da Interventoria do Estado, sendo um mês depois transferido para a Secretaria de Polícia Civil, e, em 1933, torna-se oficial na Diretoria Geral de Educação e Ensino Público do Estado do Pará o que lhe possibilitou secretariar um periódico pedagógico mensal, a *Escola: revista do professorado do Pará*, no qual também colaborou com a publicação de poesias, ensaios e resenhas.

A partir de 1935, Dalcídio participa ativamente da vida intelectual e literária no Pará: passa a escrever para as revistas *Guajarina*, *A Semana*, *Terra Imatura* e *Pará Ilustrado*. Ao mesmo tempo, adota uma postura política, tornando-se militante do Partido Comunista Brasileiro, fato que o levou a participar do movimento da Aliança Nacional Libertadora. Por essa aproximação com ideias esquerdistas, em 1936, foi preso, juntamente com seu irmão Rítacínio, durante dois meses. A situação se repetiu, por ocasião da implantação do Estado Novo e da repressão aos cultos afro-brasileiros, em 1937, quando ele voltou a ser preso e acusado de ser comunista.

Em 1938, seu comportamento político e atitude crítica o levam a se envolver no movimento de reação de um grupo de intelectuais paraenses à repressão das práticas afro-religiosas no Pará. Assim, ao lado de outros vinte e quatro homens das letras²², dentre eles,

²¹ Em *Dalcídio Jurandir: romancista da Amazônia*, há informações que o escritor marajoara mantinha uma relação de amizade com Rainero Maroja, de quem tomava emprestado livros como os de Augusto dos Anjos, Cruz e Souza, Fialho, Castilho, Guerra Junqueiro, Balzac, dentre outros. A pesquisa de Regina Barbosa Costa, *Imagens de Leituras em Chove nos Campos de Cachoeira, de Dalcídio Jurandir*, por sua vez, demonstra que o acervo de leituras de Dalcídio Jurandir é observável no romance inaugural do ciclo do *Extremo-Norte*, o que lhe faz afirmar que o escritor paraense “seguiu um percurso que iniciou com leituras, [...] para depois as consolidar em textos” (COSTA:2014, p. 20)

²² O manifesto foi assinado por Gentil Puget, Ângelo Nascimento, Pedro Borges, Bruno Menezes, Remigio Fernandez, Stelio Maroja, Oséias Antunes, Cécil Meira, Machado Coelho, Dalcídio Jurandir, Genésio Cavalcante, Osvaldo Viana, Lourival Damasceno, Artur França, Garibaldi Brasil, Ribamar de Moura, Barandier da Cunha, J. Eustáquio de Azevedo, Osório Nunes, Olavo Nunes, Carlos Victor, José Tomaz Maroja, Augusto Meira, Nunes Pereira e Paulo Eleutério Filho.

Bruno de Menezes²³ e Gentil Puget²⁴, Dalcídio Jurandir assinou um manifesto em favor das religiões de matriz africana que foi entregue à Interventoria do Estado.

Atuando na imprensa, o autor marajoara envolveu-se nos debates de sua época, produzindo artigos e reportagens sempre atentos às injustiças contra a população menos favorecida do Pará, ao lado de textos que tratavam do processo artístico de criação, cabendo a ele, portanto, o papel de crítico literário²⁵ e, até mesmo, de crítico de arte.

Os anos de 1940, pode se dizer, são marcantes na trajetória do escritor marajoara, visto que foi durante esse período que Dalcídio Jurandir participou do Concurso Literário promovido pela Editora Vecchi e o Jornal Dom Casmurro, do qual saiu vencedor com o romance *Chove nos Campos de Cachoeira*. Ao mesmo tempo, cerrou compromisso político-ideológico com o Partido Comunista Brasileiro, tornando-se, oficialmente, um filiado. Estes dois acontecimentos, certamente, lhe possibilitaram um adentramento no cenário literário e intelectual brasileiro.

Com a mudança para o Rio de Janeiro, na tentativa de se firmar literariamente, Jurandir vai conciliando a escrita de romances com a vida jornalística, da qual sobrevivia, e a militância política. Escreveu para importantes jornais cariocas, inclusive, para o próprio Jornal *Dom Casmurro* que promoveu o concurso no qual foi premiado, e também para o *Diário de Notícias*, *Correio da Manhã*, *O Jornal*, *Diário Carioca* e para as revistas *Cultura Política*, *Diretrizes*, *Vamos Ler!* e *Aspectos*. Tod

avia, a atividade jornalística foi mais intensa nos periódicos de ligação ideológico-partidária, tais como *Tribuna Popular*, *Imprensa Popular*, *A Classe Operária*, *Para Todos*, entre outros, todos timbrados pela marca da imprensa comunista²⁶.

Nessa época, o Partido Comunista Brasileiro funcionava na clandestinidade, passando por alguns momentos de legalidade até 1945, quando o registro do partido foi cassado. Tais mudanças podem ser sentidas na escrita jornalística do marajoara, visto que ora denuncia as condições de vida dos menos favorecidos, ora defende abertamente o comunismo e se opõe ao nazi-fascismo, que ameaçava chegar ao Brasil. A respeito disso, Alex Moreira esclarece que:

²³ Bruno de Menezes (1893-1963) foi poeta, folclorista e um dos iniciadores do Modernismo no Pará, trazendo para à cena literária a presença do negro na cultura amazônica.

²⁴ Gentil Puget (1912-1948) foi pianista, compositor, poeta, folclorista, jornalista e radialista. Dedicou-se à pesquisa voltada para a música folclórica, criando um cancionário tipicamente amazônico.

²⁵ A respeito dessa faceta do escritor, ver FURTADO, Marli. Dalcídio Jurandir e a Crítica literária para O Estado do Pará. In: FIGUEIREDO, Carmem Lúcia Negreiros de; HOLANDA Sílvio Augusto de Oliveira; AUGUSTI, Valéria (org.) *Crítica e Literatura*. Rio de Janeiro: De Letras, 2011. p. 81-98, nesse artigo a pesquisadora analisa alguns de seus textos críticos publicados na imprensa paraense.

²⁶ Entre os anos de 2007 e 2011, a relação do escritor Dalcídio Jurandir com o realismo socialista foi objeto de pesquisa de Marlí Furtado. O estudo avaliava, entre outras questões, a relação entre Dalcídio Jurandir autor de artigos para a imprensa, especialmente a comunista, e o criador de ficção.

[...] influenciado pelo clima de tensão e perseguição aos comunistas instaurado no governo Dutra e pelo recrudescimento da política soviética (cujas ordens o escritor até certo momento cumpriu com disciplina), diante do embate da União das Repúblicas Socialistas Soviéticas e os Estados Unidos da América, as matérias de Dalcídio Jurandir gradualmente passam a refletir esse clima de tensão e fechamento. Na medida em que as ordens do Partido Comunista Soviético foram se tornando mais sectárias, as reportagens do paraense converteram-se em verdadeiros panfletos comunistas (MOREIRA, 2005, p. 51)

Assim, Dalcídio Jurandir, muito afeito aos seus ideais políticos, seguiu como um obediente e fiel partidário do PCB, de maneira que quando o Comitê Central do partido impôs o Realismo Socialista²⁷ como padrão estético a ser utilizado pelos artistas filiados, Jurandir aceitou, em 1950, a incumbência de produzir um romance proletário dentro daquele modelo proposto. *Linha do Parque* (1959), que se chamaria *Companheiros*, trata do Movimento operário no Rio Grande do Sul, acompanhando duas gerações de trabalhadores na primeira metade do século XX. A narrativa, curiosamente, mesmo sendo um instrumento de propaganda do movimento socialista no país, sofreu a censura partidária que não autorizou a publicação do romance, provavelmente, porque não apresentava todas as diretrizes da estética. O livro somente veio à público anos mais tarde, por iniciativa do próprio autor²⁸.

Ao lado dessa trajetória de produção jornalística, de militância política e de escrita do romance proletário, Dalcídio Jurandir continua a escrever e publicar romances que se distanciam da pecha do Realismo Socialista e vão conformando o seu projeto literário iniciado com *Chove nos campos de Cachoeira* (1941). Em 1947, seu segundo título, *Marajó*, já tinha sido publicado e, em 1958, *Três Casas e um Rio*, dava sequência à história do menino Alfredo, que se seguiu com *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).

Esse projeto literário dalcidiano é de compromisso ético e estético. Um compromisso ético que se vislumbra não apenas na recriação da paisagem paraense e na denúncia de suas mazelas, mas, sobretudo, na figuração de sujeitos pobres, negros e mestiços inseridos nesse contexto, visto que as narrativas do ciclo romanesco de Dalcídio Jurandir são construídas

²⁷ O Realismo Socialista propunha uma arte com finalidades revolucionárias de maneira a difundir a ideologia socialista. Máximo Gorki e Andrei Jadnov foram os responsáveis por estabelecer as diretrizes dessa estética que propunha, tanto para a literatura, quanto para a crítica literária, a observância da descrição da realidade concreta da luta revolucionária, assim como, a apresentação de operários, ou membros do Partido Comunista, como heróis positivos, conscientes de seu papel político e dos sacrifícios inerentes à luta para a construção do socialismo.

²⁸ Para mais informações a respeito do romance *Linha do Parque* e as relações de Dalcídio Jurandir com o Realismo Socialista, consultar: SANTOS, Alinnie Oliveira Andrade. *A personagem feminina em Linha do Parque*, 2013, 114 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Universidade Federal do Pará, Belém, 2013.

conscientemente a possibilitar a criação de um tempo e um lugar literário para que as figuras subalternas, suas vozes e seus discursos possam vir à tona.

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, por ocasião do lançamento do romance *Belém do Grão-Pará* (1960). Durante o diálogo com a jornalista, o romancista é enfático ao afirmar:

Toda a série de romances que estou escrevendo não é nada mais que o desenvolvimento dos temas apresentados ou esboçados em *Chove nos Campos de Cachoeira*. O plano da obra, já no sexto volume e que deve ir ao décimo, é um pensamento da mocidade. [...]

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 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 açáí, as crianças, e tantos outros desvalidos que são transformados em personagens ao longo de todo o ciclo romanesco.

Na mesma entrevista, Dalcídio Jurandir reitera o sentido político de sua obra, não de compromisso partidário, mas de comprometimento com as suas origens e com a sua gente marajoara:

Se posso tocar viola, mesmo de orelha, tenho de tocar com e por eles, A eles tenho de dar conta do encargo [...] Meus romances, sim, tomam partido. Sou um pequeno escritor de estritos, indeclináveis compromissos. Estes me dão a liberdade que necessito, pois ser um pouco livre é muito difícil [...] Eu me prezo, honradamente, de ser parcial. Objetividade, imparcialidade olímpica não há, o Olimpo se mete em tudo, é só ver a *Ilíada*, ou na *Bíblia*, os deuses são da política mais rasgada, de puro campanário. Todo romancista não é político? (JURANDIR, 1960)

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. 3-5)

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.

Por não fazer concessões para atingir um grande público, a ficção dalcidiana foi se construindo com um visível apuro da linguagem, que vai do uso de narrativas de encaixe, à inserção da oralidade e do imaginário popular, à mudança brusca de foco narrativo, à fragmentação da linguagem, dentre outras peculiaridades que, talvez, possam justificar, pelo menos em parte, o desconhecimento de seu nome por leitores comuns. Mas, entre críticos literários e historiadores da literatura que reconheceram sua obra logrou? Ora, embora o autor de *Chove nos campos de Cachoeira* (1941) seja mencionado em pelo menos seis de nossas histórias literárias, por pouco, não foi completamente despercebido.

A primeira vez em o escritor marajoara apareceu em uma historiografia literária foi em *Literatura no Brasil*²⁹. Na ocasião, é preciso observar, fazia apenas quatorze anos que Dalcídio Jurandir havia publicado o seu primeiro romance e, nesse intervalo, somente mais uma obra tinha vindo a público, de maneira que é compreensível o fato de as menções ao romancista e sua obra serem ainda genéricas. A referência surge no primeiro volume da coleção, no capítulo “A Literatura e o Conhecimento da Terra” de autoria do historiador e crítico literário Wilson Martins. Nesse caso, a menção ao romancista surge agrupando-o entre os escritores que narraram literariamente a Amazônia:

O meio inconfundível da Amazônia provocou os romances de Inglês de Souza, as narrativas de José Veríssimo, os livros de Raimundo de Morais, as páginas

²⁹ Obra coletiva com sessenta e quatro colaboradores, organizada pelo professor e crítico literário Afrânio Coutinho, cuja primeira edição foi publicada em quatro volumes, entre os anos de 1955 e 1959. Numa segunda edição, a coleção é apresentada em seis volumes, publicados entre os anos de 1968 a 1971. A partir de 1986, essa edição é ampliada e revisada contando com a co-direção de Eduardo de Faria Coutinho.

inesquecíveis de Euclides da Cunha e as de discípulo Alberto Rangel, sem falar em autores modernos como Gastão Cruls (*A Amazônia Misteriosa*, 1925) e Dalcídio Jurandir (*Chove nos Campos de Cachoeira*, 1941). (MARTINS, 2004, p. 239)

Essa visão em conjunto permanece também no capítulo intitulado “O Regionalismo na ficção”, presente no quarto volume. No texto introdutório do capítulo, Afrânio Coutinho trata da evolução do regionalismo, originado no romantismo brasileiro, observando que há vários modos de conceber o termo, interpretado ora como provincianismo ou localismo literário, limitado ao pitoresco, ora encarado como um alargamento da matéria literária brasileira, em que linguagem, temas, técnicas, tipos humanos, pontos de vista sobre fatos sociais contribuem para a “homogeneidade da paisagem literária do país” (COUTINHO, 2004, p. 237).

Dessa maneira, a alusão à obra dalcidiana surge no interior da discussão sobre o regionalismo, mais precisamente no tópico sobre o Ciclo Nortista³⁰, no qual Peregrino Júnior traça um painel sobre os romancistas que tomaram a paisagem amazônica, bem como os aspectos culturais, sociais e linguísticos da região como matéria literária, propondo inclusive que este Ciclo Nortista, teria passado por quatro surtos regionalistas: o de influência naturalista, cujos representantes maiores seriam Inglês de Souza e José Verissimo; o de influência de Euclides da Cunha; como Alberto Rangel, o de concepção ufanista, no qual se destaca, Raimundo Morais e Alfredo Ladislau; e o de visão modernista/pós-modernista, na qual se insere, além de Abguar Bastos, Gastão Cruls e dentre outros, Dalcídio Jurandir.

Enquadrado, dessa maneira, entre os regionalistas modernistas, sua obra é compreendida, no conjunto com outros escritores, como “mais orgânica, mais direta e objetiva – o social, o humano, o econômico – o documentário, em vez da paisagem. Nem ‘paraíso’, nem ‘inferno’... Nem tanto à terra, nem tanto ao mar. Isenta, comedida e realista” (PEREGRINO JR., 2004, p. 243), e, de maneira particular, como uma narrativa que “evoca a gente, a paisagem, a vida de sua cidade natal [...] com o vigor e a audácia de um historiador social. (PEREGRINO JR., 2004, p. 247)

Sobre o regionalismo na Amazônia, Peregrino Júnior também assinala a fusão entre o urbano e o rural, dada a intimidade entre a selva e a cidade, “misturando as lendas e os costumes do caboclo do ‘sítio’ com os costumes e tradições das gentes da ‘praça’ ”. (PEREGRINO JR., 2004, p. 242).

³⁰ Coutinho, baseado no viés temático, concebe seis regiões culturais no Brasil, que dão origem a seis ciclos literários: o Nortista, o Nordestino, o Baiano, o Central, o Paulista e o Gaúcho.

Esse comentário é oportuno, pois no capítulo sobre “Simbolismo, Impressionismo e Modernismo”, presente nesse mesmo volume, Afrânio Coutinho trata dos grupos da ficção nacional que se seguiram após a Semana de Arte Moderna e aponta duas grandes correntes: a Corrente nacional e regional e a Corrente subjetivista e introspectiva.

No primeiro seguimento, Coutinho alinha Dalcídio Jurandir ao lado de Érico Veríssimo, Oswald de Andrade, Alcântara Machado, Orígenes Lessa, Lígia Fagundes Teles, dentre outros, como ficcionistas que exploravam uma “espécie de neorealismo”, fazendo um “documentário urbano-social de cunho realista” (COUTINHO, 2004, p. 375) que registrava e observava as mazelas e os costumes da vida urbana. Entretanto, curiosamente, o romancista paraense também é citado em tópico sobre Psicologismo e Costumismo, no capítulo “ O Modernismo na ficção”, no qual Antonio Olinto afirma que o escritor marajoara ao se deter na Amazônia cria um “binômio literário Marajó-Belém” (OLINTO, 2004, p.441), reiterando a ideia de que o autor do romance *Marajó* (1947) é um regionalista não apenas rural, mas também urbano.

A denominação “regionalista”, nessa historiografia, não carrega em si um sentido negativo. Diferente do que ocorre na *História Concisa da Literatura Brasileira*³¹ de Alfredo Bosi, na qual o escritor paraense é mencionado no capítulo referente às *Tendências Contemporâneas*. Ao tratar da permanência e transformação do regionalismo após os decênios de 30 e 40, Bosi faz questão de dizer que excetuando *Usina* (1936) e *Fogo Morto* (1943) de José Lins do Rego e *São Bernardo* (1934) e *Vidas Secas* (1938) de Graciliano Ramos, a maioria dos romances que surgiram “encarnavam um regionalismo menor, amante do típico, do exótico, e vazado numa linguagem, que já não era acadêmica, mas que não conseguia, pelo apego a velhas convenções narrativas, ser livremente moderna.” (BOSI, 2013, p. 454)

Dessa forma, sob a marca do regionalismo menor, os primeiros cinco romances do ciclo do *Extremo – Norte* são mencionados e Dalcídio Jurandir aparece entre os “romancistas amazonenses” (sic), como o “mais complexo e moderno de todos” (BOSI, 2013, p. 455), muito embora, ligado ao conjunto de narrativas regionalistas que “assume[m], nos casos, mais felizes, um inegável valor documental”.

Ainda na década de 70, a crítica literária e luso-brasileirista, a italiana Luciana Stegagno-Picchio publicou *La Letteratura Brasiliana*, cuja edição no Brasil intitulou-se

³¹ A primeira edição é de 1970, e, atualmente, encontra-se na sua quadragésima nona edição, o que revela que os seus julgamentos e comentários continuam sendo presentificados no ensino de literatura brasileira.

*História da Literatura Brasileira*³². Nesse caso, o romancista é citado no capítulo “A prosa do Parnaso ao Crepúsculo: instinto de nacionalidade e literatura regionalista”, especialmente em tópico dedicado a “Amazônia como Inferno Verde: gigantismo paisagístico e gigantismo verbal, os herdeiros de Euclides”. Assim, Dalcídio Jurandir é visto, mais uma vez, ao lado dos escritores que tomaram a Amazônia como tema de suas narrativas, mas que optaram por uma linha crítico-ideológica que representava uma região “menos barroca e infernal” (PICCHIO, 1997, p.404), afastando-se da tradição grandiloquente herdada do estilo euclidiano.

De maneira mais específica, Stegagno-Picchio afirma que os romances de Dalcídio Jurandir possuem uma “clara impositação socialista”, apresentada na “realidade continental e fluvial, marítima e terrestre, urbana e rural, com as palafitas e os campos alagados de Cachoeira, animais e homens, religiões e superstições, problemas sociais e ‘língua’ rústica’.” (PICCHIO, 1997, p.404)

Em *História Crítica do Romance Brasileiro* de Temístocles Linhares, por sua vez, um capítulo inteiro é dedicado à produção romanesca de Jurandir. Intitulado “Do Extremo Norte ao Extremo Sul”, o capítulo focaliza todos os dez romances que constituem o ciclo *Extremo - Norte* e, ainda, o romance *Linha do Parque* (1959), o que revela a importância que o escritor assume nessa historiografia. A análise de Linhares (1987) desenvolve-se a partir da descrição minuciosa dos enredos, buscando debater e avaliar não somente a obra, mas também julgamentos críticos anteriores, dentre os quais aqueles emitidos por Álvaro Lins, Sergio Milliet, Antonio Olinto e Benedito Nunes.

O historiador insiste no caráter pitoresco das narrativas dalcidianas, mas que, a seu ver, expunham, sobremaneira, uma “Amazônia humanizada e que não era só paisagem”, cuja linguagem apresentava “qualquer coisa de ecológico e tipicamente regionalista” (LINHARES, 1987, p. 439), sem, contudo, deixar de ser um “romancista [que] se mostrava um inovador, chegando a ombrear em muitas passagens com Mário de Andrade ou Guimarães Rosa” (LINHARES, 1987, p. 419), com personagens que demonstravam agudezas psicológicas que sondavam o drama humano, transcendendo, dessa maneira, o regional: “ele podia ser marajoara, mas ele era universal” (LINHARES, 1987, p. 407).

³² Este volume é o quadragésimo segundo da coleção *Le Letteratura del Mondo*, que, mais tarde, foi traduzido para o romeno, em 1986, e, para o português, em 1997. Embora a publicação da década de 90 informe que os comentários foram atualizados, dado o intervalo de vinte e cinco anos entre a primeira edição e a versão brasileira, acredito que em relação ao escritor marajoara isso não aconteceu, uma vez que apenas os cinco primeiros romances do ciclo dalcidiano são citados, reiterando certamente as informações anteriores.

Outro aspecto ampliado na sua mirada crítica sobre a ficção dalcidiana é a compreensão de que a sua produção cíclica vai se configurando com um regionalismo urbano, seja pela representação das personagens em meio às pequenas cidades, seja pela proporção que a cidade de Belém vai ganhando dentro do ciclo, apresentando os encantos e desencantos da vida urbana. Tomando como base um comentário de Benedito Nunes, Linhares afirma que: “a cidade [vai] se humanizar à medida que ia sendo descoberta e vivida, as personagens dialogando com ela, que além de ser ambiente e paisagem, compunha uma figura multiforme, humanizada e ideal, que tinha personalidade própria” (LINHARES, 1987, p. 418).

Nesse ponto, vale notar que esta é a única historiografia literária que observa a relevância das personagens infantis no ciclo *Extremo - Norte*. Sobre *Três casas e um rio*, por exemplo, Linhares acredita que:

[...] a preocupação maior do autor era acompanhar a evolução dos temperamentos infantis junto da mãe, de uma irmã adulta, sem deixar de captar o que elas sentiam em relação aos maiores, dentro de um contraponto a que análise psicológica de muitos gestos e atitudes emprestava o mais saboroso interesse, sem se furtar a nenhuma subordinação e a não recuar diante de nenhum fato, diante de nenhuma revelação, porque só assim o autor parecia sentir-se à vontade no seu desejo de servir finalmente ao conhecimento dos seres ou das criaturas por elas mesmas, tanto quanto ao conhecimento que elas pudessem ter de si mesmas entre si. (LINHARES, 1987, p. 415).

Essa importância, conforme o crítico, se adensa ainda mais quando, em *Belém do Grão-Pará* (1968), a urbanidade é fixada a partir da perspectiva infantil: “Agora era a infância, através da qual a realidade tomava consciência do que ela [a Amazônia] possuía de fabuloso e de expressivo [...] a cidade vista sob a luz de um enfoque de criança, mas que existia bem visível nas ruas, nos jardins, nas casas, em função dessa experiência infantil” (LINHARES, 1987, p.416-418).

Em *História da Literatura Brasileira* (1989), de Massaud Moisés, o viés urbano da obra dalcidiana é mais uma vez retomado, porém o foco recaí sobre a fusão com o rural:

O homem perante o universo natural e citadino, num diálogo dramático, que a progressiva tomada de consciência dos problemas sociais aguça, eis, em síntese, a substância desse ciclo torrencial, apaixonado, estuante de vida e movimento (MOISÉS, 1989, p. 252).

Por fim, encerrando o século XX, em 1999, José Aderaldo Castello publica *Literatura Brasileira Origens e unidade (1500-1960)*, em cujo segundo volume encontramos duas referências ao escritor marajoara. Entretanto, se até então havia, de certo modo, um movimento crescente de reconhecimento do valor literário da produção ficcional de Jurandir, as breves

menções que faz o historiador são, no mínimo, confusas e incertas, visto que a princípio, o autor de *Chove nos Campos de Cachoeira* (1941) é referendado, sem maiores explicações, como um dos regionalistas “anteriores às reformulações modernistas” (CASTELLO, 1999, p. 183) e, posteriormente, em nota de rodapé, inscreve entre a produção dalcidiana um livro de contos, chamado *Rés do Chão*, que seria de 1931³³.

Avaliando esse cenário, nota-se que as principais histórias da literatura brasileira fixaram a produção romanesca de Dalcídio Jurandir ao regionalismo, que evoca o rural, mas que, no seu caso é, sobremaneira, de caráter urbano. Talvez mesmo por isso, pela reiteração de informações dessa natureza, o debate em torno da obra dalcidiana tenha se prendido, em boa parte, em relação à representação do regional, à representação do espaço e dos sujeitos amazônicos, ou de sua negação, vislumbrando os dramas universais do homem. O estudo de Linhares, foi a única historiografia literária a dar visibilidade ao tema da infância e a dar relevância das personagens infantis na obra dalcidiana.

E entre os estudos acadêmicos, quais os aspectos mais evidenciados? Que nuances da infância ou da presença da criança já foram abordados?

O projeto literário dalcidiano surpreende na profusão de temáticas e possibilidades interpretativas em que se notam feições estéticas, filosóficas, históricas, sociológicas, antropológicas ou psicanalíticas, dada a riqueza da urdidura dos romances³⁴. Assim, dentre os elementos temáticos e técnicos das narrativas do ciclo *Extremo-Norte* já observados distinguem-se: o espaço de ruínas e a decadência das personagens; o conflito identitário de Alfredo; seu processo de crescimento e aprendizagem; a condição do agregado e a cultura do favor; a desigualdade social; a exploração das minorias; a figuração do feminino; as relações étnico-raciais; a desumanização; as imagens de leitura; a incorporação do maravilhoso e do mítico na arquitetura do romance; a inserção de narradores populares e narrativas da oralidade amazônica; o estilo da linguagem poética; os modos de narração; a rememoração; o esfacelamento da narrativa, e, ainda, muitos outros. Destaco, a seguir, alguns desses estudos que colaboram para uma melhor compreensão da obra dalcidiana.

No tocante à feição estética do *Extremo-Norte*, Pedro Maligo em *Ruínas Idílicas* observou que “Um dos principais eixos que orienta a representação de Amazônia em Dalcídio

³³ *Rés do Chão* tem sido citado em outros lugares, contudo, até o momento, não se tem nenhum elemento concreto que possa consubstanciar a existência desse livro, sabe-se, sim, que Dalcídio Jurandir publicou alguns contos entre os diversos jornais que colaborou.

³⁴ Regina Costa (2014) apresenta um levantamento de trabalhos acadêmicos, no âmbito do Programa de Pós-graduação em Letras /UFPA, resultantes de pesquisas a respeito de Dalcídio Jurandir.

Jurandir é o tempo” (MALIGO, 1992, p. 50) e, ainda, que “O uso variado de voz narrativa em terceira pessoa distanciada da ação, diálogo e monólogo interior indica a modernidade da técnica narrativa dos textos de Jurandir” (MALIGO:1992, p. 49). Por sua vez, também já ficou demonstrado por Marlí Furtado (2010) que o escritor paraense não optou por técnicas que configurassem narrativas simples, elegendo, muitas vezes, recursos em que se destacam “bruscas mudanças de tempo e de espaço derivadas sobretudo da brusca alternância da voz narrativa” (FURTADO, 2010, p. 14) e o “[...] enquadramento, quando personagens do enredo se põem a narrar sobre eles ou sobre outrem, ou quando personagens populares narram histórias de encantamento” (FURTADO, 2010, p. 14).

Vicente Salles (1992) também notou outro procedimento estético de Dalcídio Jurandir, identificado por ele na escrita do romance *Marajó* (1947). Tal artifício, nas suas palavras, é algo “extremamente valioso na técnica da ficção brasileira”. O crítico, nesse caso, se refere ao fato de que na composição romanesca de *Marajó* subjaz a estrutura de um dos mais difundidos exemplares do nosso romanceiro, o *romance* Dona Silvana, que, embora seja de tradição ibérica, se incorporou ao imaginário brasileiro³⁵. Vicente Salles, então, demonstra como o escritor marajoara desconstruiu aquela narrativa popular através de um processo de decomposição de motivos, e como recriou-os na composição de *Marajó* (1947): o romancista da Amazônia “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 Ormindá; *O rei quer casar com a filha*: Coronel Coutinho desejava Ormindá; *O pai pune a filha*: Ormindá é punida pela própria sociedade; *Silvana presa na torre*: o corpo de Ormindá marcado na torre da igreja; *Silvana morta*: Ormindá morta

Esse processo de criação, bastante complexo e articulado com o contexto marajoara, aponta não apenas para a presença de um artefato folclórico na narrativa dalcidiana, mas, sobretudo, é uma demonstração que o segundo romance de Dalcídio Jurandir não se limitou à visão documental e ao compromisso ético de representação, pelo contrário, através dessa urdidura, fica patente que em seus personagens figuram, de modo mais amplo, os dramas da condição humana e que há um cuidadoso trabalho estético em seu processo criativo. Furtado e

³⁵ Essa narrativa popular conta a história de um rei que, incestuosamente, deseja se casar com a própria filha, chamada Silvana. No entanto, a filha, horrorizada, conta à sua mãe sobre as intenções do pai, ao mesmo tempo em que se nega a aceitar tal pedido. O rei, para puni-la, prende-a em uma torre, onde ela morre de fome e sede.

Nascimento, inclusive, afirmam que esta “incorporação estética do imaginário popular [...] no qual se nota a crescente recolha de narrativas da oralidade e uma constante elaboração estética desse material” (FURTADO; NASCIMENTO, 2003, p. 132-133) se estende a outras narrativas do *Extremo-Norte*³⁶.

Outro dado que distancia a escrita dalcidiana do viés meramente documental, diz respeito ao tratamento lírico, poético e sugestivo que o autor paraense imprime na linguagem utilizada em suas narrativas. A respeito disso, Audemaro Taranto Goulart observou, também a partir do romance *Marajó* (1947), "a delicadeza da composição linguística, a graciosidade com que o autor constrói cenas e situações," e "a ternura com que fala de assuntos que poderiam ser significativamente apelativos". Para ilustrar seu argumento, Goulart extrai um fragmento do segundo romance do ciclo dalcidiano, que, creio, vale a pena reproduzir aqui:

Apearam-se diante do lago e dos campos que a luz descobria. Viram os garrotes erguerem e acariciarem as belas novilhas. Não se ouviam mais as vozes dos pescadores na lanceação. As virgens novilhas estavam amorosas e belas e o dia parecia nascer do fundo do lago. Os garrotes, babando, escuros e lentos avançaram e cobriam as novilhas espantadas. No dia subindo, um vôo de garça tentava purificar a paisagem. (JURANDIR, 1992, p. 250-251)

Nos comentários, o pesquisador destaca o cenário bucólico, e os significantes metafóricos da relação amorosa que desviam o rito amoroso entre o homem a mulher para a paisagem que os cerca, especialmente, para a figura dos garrotes e das novilhas. E acrescenta, ainda:

O cenário é puro, no sentido de que o leitor está diante de uma paisagem natural mas, ainda assim, uma garça vem emoldurar o quadro, pois tentava purificar a paisagem. É essa palavra mesmo -tentava- que dá a dimensão do projeto estético de Dalcídio, uma vez que ela indica, de modo nítido, que o autor desconfia da depuração a que submeteu a narrativa, como que preocupado em elidir nela tudo quanto fosse afirmação direta e apelativa da tópica da sexualidade. (GOULART, 2001, p. 11).

Essa liricização da narrativa se estende aos demais romances dalcidianos, em maior ou menor grau. Tudo isto reforça a consciência do fazer literário de Dalcídio e o comprometimento estético de seu projeto.

³⁶ Essa especificidade da criação artística de Dalcídio Jurandir também foi analisada nas dissertações de mestrado: 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, e SOUZA, Thiago Gonçalves. *Arte, realidade: a construção ficcional e o realismo dalcidiano em Marajó e Belém do Grão-Pará*, de Thiago Gonçalves Souza. 2012, 129f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Universidade Federal do Pará, Belém, 2012.

Outros importantes trabalhos já foram feitos a respeito da obra dalcidiana, contudo, poucas são as referências diretamente associadas ao mundo da infância, ou à presença e à perspectiva infantil, a sua função e representatividade nos romances. Em algumas pesquisas esses aspectos ficam subentendidos ou são aludidos sem maior aprofundamento, muito embora, é preciso dizer, exista um extenso acervo de trabalhos que focalizam o protagonista Alfredo.

Dentre os pesquisadores, ensaístas ou críticos que abordaram a questão está Benedito Nunes que, em uma espécie de resenha do quarto romance dalcidiano, publicada em 25 de março de 1961, no *Suplemento Literário* do Estado de São Paulo, notou os efeitos de ser Alfredo o responsável pela descoberta da cidade de Belém:

Alfredo que é o elemento de conexão entre diferentes personagens e o elo entre os mais importantes episódios da trama, espectador e também participante dos acontecimentos, introduz, no processo da narrativa o ângulo da experiência pessoal necessária à recriação poética da realidade. São os seus olhos de menino-do-sítio, de matuto, de bicho do mato, que descobrem os recantos e os segredos de Belém (NUNES, 1961, p. 4).

A perspectiva infantil, portanto, é fundamental para o desenrolar do enredo e para o tom ingênuo e poético de descoberta da cidade. Essa constatação do crítico literário paraense, vale dizer, também se estende aos demais romances do ciclo, em especial, naqueles em que o protagonista ainda é um menino.

Willi Bolle (2012), por sua vez, ao pensar o ciclo do escritor marajoara parte da ideia de que os dez romances da série organizam saberes de um amplo quadro da cultura amazônica, numa espécie de enciclopédia, particularmente no que este termo traz comendo o seu conceito: ciclo, paideia, *dictio-narium*. Como ciclo, de acordo com o pesquisador, o *Extremo-Norte* retoma o gênero *roman-fleuve* inaugurado por Romain Rolland em narrativa de oito volumes, intitulada *Jean-Christophe*; como Paideia ele retoma o sentido original de “educação ou formação de crianças e jovens” e como *dictio-narium*, os romances seriam uma coletânea de *dictiones*, expressões da cultura popular.

Esse modo de pensar a produção literária de Dalcídio Jurandir como enciclopédia, parece-me instigante, especialmente, porque um dos sentidos ressaltados é aquele que se identifica com a infância, sua educação ou formação. Bolle também afirma que “Na obra inicial, o problema prioritário do jovem protagonista é a sua formação, isto é, a escola e a socialização, um tema que continuará na maioria dos romances seguintes” (BOLLE, 2012, p. 19). Para esse crítico literário, a obra dalcidiana tematiza como em nenhum outro autor brasileiro a “luta de um menino pobre por sua formação escolar” (BOLLE, 2012, p. 22), visto o desejo do menino

de transpor as limitações culturais do cotidiano interiorano e ser “menino de Belém”. Todavia, Bolle lembra que, a partir do *Belém do Grão-Pará* (1960), a escola não será um espaço de inclusão e o protagonista do ciclo será conduzido para outra escola, a da rua, onde o menino Alfredo começa a conhecer e valorizar o mundo dos ofícios manuais.

A tese de Maria do Socorro Pereira Lima, *Infância, Educação e Criança: Um Estudo Histórico-Literário nas obras Serões da Mãe Preta e Chove nos Campos de Cachoeira (1897-1920)*, é a primeira a ter como objeto específico de estudo a presença infantil em um romance de Dalcídio Jurandir. Amparada em preceitos teóricos da Nova História Cultural e da História Social da infância, a pesquisadora observa a representação da infância e de aspectos educacionais, bem como o lugar que ocupa a criança nos períodos do auge do Ciclo da Borracha e pós-Ciclo da Borracha na Amazônia paraense, tomando como fontes históricas a narrativa de Juvenal Tavares, autor de *Serões da Mãe Preta* (1897), e de Dalcídio Jurandir, autor de *Chove nos campos de Cachoeira* (1941). Ressalte-se, entretanto, que a tese se debruça em apenas uma obra dalcidiana e o tratamento dispensado ao romance não é o de avaliação estético-literária, tampouco uma visão em conjunto com outras obras do Ciclo *Extremo-Norte*, aspecto que me interessa de modo particular.

Apresentado este panorama, creio que se torna compreensível o caráter de bulício que o tema da infância adquire na obra dalcidiana e na fortuna crítica de Dalcídio Jurandir, é *agitação e ruído quase indistinto*, está presente, mas também é quase uma ausência, visto que foi um aspecto pouco observado entre os pesquisadores do seu ciclo romanesco.

Entretanto, os gritos e risos das crianças, suas vozes e seus silêncios são alusões constantes no ciclo *Extremo-Norte*. Assim, com um propósito muito bem urdido, a infância vai aparecendo como elemento que, aparentemente, não teria tanta relevância, mas que está em consonância com o que Dalcídio Jurandir manifestou em suas entrevistas e, ainda, com a visão crítica, denunciante e poética, já presente nas suas facetas de poeta, jornalista e tradutor, como se verá a seguir.

3.2. A INFÂNCIA NOS EXERCÍCIOS POÉTICOS DE DALCÍDIO JURANDIR

É verdade que o escritor marajoara não publicou em vida nenhum livro de poemas, muito embora conste no acervo do autor um caderno de manuscritos intitulado, a princípio, *Luar Tropical*, nome que ficou cortado, rabiscando-se, por cima o título *Alegoria*. No entanto, foi através de esparsas publicações de poemas em jornais e revistas da capital paraense que ele se iniciou na escrita literária, na qual se pode observar a influência de várias tendências

estilísticas, talvez fruto de suas leituras, que deixam entrever temas e técnicas românticos, simbolistas, parnasianos e modernistas.

Dalcídio Jurandir, uma vez, manifestou-se a respeito desses primeiros escritos, avaliando-os, ora como um impulso adolescente, ora como um equívoco. De qualquer modo, esses exercícios como poeta revelam um jovem autor ensaiando um caminho literário, ainda incerto, mas que, em alguns casos, esboçam cenas e uma linguagem poética que veio a se desenvolver em muitos de seus romances, posteriormente.

Escritos entre os fins dos anos 20 e durante a década de 30, esses poemas desenvolvidos em sua maioria em um tom prosaico, trazem uma diversidade de temáticas e imagens que vão compondo o seu repertório poético. Quanto à temática, a criança e a infância aparecem em pelo menos seis poemas da antologia, publicada em 2011, que se constitui de textos encontrados nos manuscritos de *Alegoria*, ou coletados em periódicos da imprensa paraense³⁷.

Em algumas dessas composições, a infância é apenas uma referência ligeira, em outras adquire feição especial, sendo o mote a partir do qual se desdobram os argumentos do sujeito lírico. Dos textos que vieram a público a partir do manuscrito do autor, “Cidade”, “Ária Infantil” e “O sabor da perfeição” são exemplares nesse aspecto.

No poema “Cidade”, um eu-lírico adulto rememora sua chegada a Belém, lócus indiciado por um dos seus cartões postais “*O Ver o peso cheio de mastros/ no milagre das velas amazônicas ao sol!*” (JURANDIR, 2011, p. 49). Na descrição que se faz da situação e de si, poderia se pensar que se trata de um *alter ego* do marajoara:

Desde menino vim para a cidade!
 Trouxe os meus livros leais
 Debaixo do braço e o ar de matuto
 De quem tinha n' alma as raízes
 Das paisagens, dos silêncios
 Das cousas virgens do Marajó...
 Na cidade fiquei debaixo das mangueiras
 Os homens não apedrejavam as arvores
 As arvores é que
 Apedrejavam com os frutos
 A cabeça dos caminhantes
 Para a alegria dos garotos felizes (JURANDIR, 2011, p. 49)

³⁷ A antologia foi organizada pelo professor e pesquisador Paulo Nunes, sendo publicada sob o título *Poemas Impetuosos ou O tempo é o do sempre escoá*.

Independentemente dessa hipótese, esboça-se nesse poema um motivo que Dalcídio desenvolverá no Ciclo *Extremo-Norte*, especialmente no romance *Belém do Grão-Pará* (1960), quando, então, o menino Alfredo também chega à capital paraense, protagonizando cenas de matutice e de descobertas, que se colocam como contrapontos as suas raízes marajoaras.

Em “Ária infantil”, o olhar do eu-lírico é de contemplação de uma cena doméstica que lhe parece quase um ritual sagrado:

A menina foi ao poço com sua bilha de barro
 [...]
 A menina encheu a bilha
 Com a água pura e a cantar
 Parecia que rezava
 A oração da água a saciar
 A sede dos que viviam
 Enchendo as bilhas no poço
 [...]
 Ela vai cantarolando (JURANDIR, 2011, p. 59)

Desse modo, o prosaico torna-se poético, em uma linguagem sinestésica e musical, que ao fim justifica o título do poema, visto que *ária* é melodia, canção. Assim, a cantiga da menina evoca uma prece, não individual, mas coletiva, deixando a sugestão de que sua condição é vivenciada por muitos outros. Chama atenção ainda a descrição da menina entremeada aos elementos da natureza, conferindo-lhe uma aura quase mítica:

Bilha à cabeça
 É uma fruta matinal
 E de que árvore nasceu
 Sim! De que flor se criou? (JURANDIR, 2011, p. 59)

O olhar contemplativo e descritivo, parece ter continuidade em “O sabor da perfeição”, porém de modo bastante peculiar. No poema, a figura observada está ausente, notável apenas pela construção verbal, *Brinca, cria*, a partir da qual parece estar implícito o sujeito do período:

Brinca com o tempo com o passatempo
 Da dúvida! Cria o ritmo do efêmero!
 O ritmo das coisas inúteis!
 Dos brinquedos felizes
 Que as crianças gostam um dia
 apenas!
 Cria a inocência das horas livres! (JURANDIR, 2011, p. 95)

Dessa contemplação, a figura implícita, provavelmente uma criança, se torna modelar, constituindo-se em uma força imperativa no eu-lírico, seja para uma postura diante da vida, seja para a escrita poética. A criança torna-se um paradigma: despreocupada com a efemeridade, ela

brinca com o tempo, aproveita o ócio das horas livres sem a dúvida da vida futura. O ritmo de suas inutilidades, percebidas, assim, pelo olhar adulto e prático – imerso em uma sociedade burguesa, acentua a liberdade da infância, que não se prende às convenções. A imagem do brinquedo desejado e, em pouco tempo, deixado de lado, aponta não apenas para a fugacidade dos desejos infantis, mas também remete para a felicidade experimentada, que se cumpre e dá lugar ao novo.

Em “Tempo de Menino” é, mais uma vez, a natureza e a rememoração de um eu-lírico adulto que tramam o fio que conduz ao espaço da infância:

Asa de Garça
 Passou por cima da minha cabeça ao entardecer
 Chuva encheu a lagoa
 Me lembro de Cachoeira
 Ao entardecer, no tempo do inverno
 O quintal de casa
 cheio d’água
 para minha alegria de menino levado
 doidinho pela água como filhote de pato brabo [...]
 (JURANDIR, 2011, p. 39-40)

A instância poética, assim, retira da memória os elementos que evocam um espaço que lhe é familiar, indiciado pelo quintal da casa, e vai, ao longo do poema, se desdobrando em outras imagens que trazem as lembranças de brinquedos e brincadeiras, paisagens e personagens de um passado que se presentifica:

[...]
 Alegria de brincar com meus navios de miriti
 E de espantar as sardinhas
 Me lembro das piaçocas
 Das marrecas
 Dos tuiuiús passando muito alto
 Indo embora para os lagos desconhecidos
 Me lembro daquele moinho de vento
 Parado no meio das águas.
 Montarias levando meninos para as escolas
 O Velho Mané Leão, surdo e trôpego
 Subia a torre da Igreja para bater a ave-maria.
 [...]
 Sabia histórias que a Sabina, cria de casa, me contava,
 (JURANDIR, 2011, p. 39-40)

A memória, nesse sentido, dá os contornos de um olhar que se fixa no meio natural e nas figuras de sua meninice, que, curiosamente, não se prendem somente na representação materna, aludida no verso “O acalanto da rede no balanço bom demais que mamãe me fazia”.

O sujeito lírico elege outras figuras a dar ênfase, o Velho Mané Leão, o surdo, e Sabina, a cria de casa. Esta última ganha destaque:

[...]
 Eu não pensava nos reinos encantados
 que há nos livros caros de meninos ricos.
 (quando que eu conhecia os contos de Perrault)
 Sabia histórias que a Sabina, cria de casa, me contava
 Pensava nas canoinhas de miriti bubuiando nas águas
 nos matupiris que comiam o miolo do meu pão,
 nos cabelos verdes da mãe d'água,
 no choque dos poraquês,
 no ronco dos jacarés,
 nos sucurijus que podiam vir
 buscar a gente
 quando estivesse descuidada
 tomando banho no quintal de casa...
 (quando eu pensava nas fabulas de La Fontaine)
 Eu tinha a Sabina, cria de casa,
 Pra me ensinar a linguagem dos bichos marajoaras
 [...] (JURANDIR, 2011, p.40)

Assim, a voz lírica analisa e compara as fontes do seu imaginário infantil, que não se baseava, então, em livros ou em histórias de escritores reconhecidamente ligados à literatura para crianças, mas no conhecimento popular, vindo das experiências vividas e das narrativas orais, lendas e crenças da região marajoara. A oralidade, inclusive, dá o tom à linguagem e à sintaxe empregada no poema. Os sintagmas apresentados entre parênteses, “(quando que eu conhecia os contos de Perrault)”;

“(quando eu pensava nas fabulas de La Fontaine)”, entremeiam uma interlocução do sujeito lírico ao seu discurso principal, bem ao gosto do narrador popular. Ao mesmo tempo, são formas que na língua falada são entendidas como negativas e não como afirmativas. Assim, equivalem, respectivamente a dizer *eu não conhecia os contos de Perrault* e, ainda, *eu não pensava nas fábulas de La Fontaine*. Entre as razões para este fato fica sugerida a desigualdade social, são “livros caros” de “meninos ricos”.

Mesmo assim, Perrault e La Fontaine serão autores com quem o eu-lírico se identifica ao fim do poema, quando há uma espécie de retorno ao presente, “Não vejo mais nenhuma asa de garça.../ Não vejo mais nenhuma paisagem de água e mururé em volta de mim” (JURANDIR, 2011, p. 40); e a consciência de que a infância é um tempo já perdido:

[...]
 Infância, tempo de menino,
 Sucuriju te levou p’ro fundo das águas
 Com todas as histórias de Sabina

As canoinhas de miriti
 Os cabelos da mãe d'água
 O acalanto da rede no balanço bom demais que mamãe me fazia
 [...] (JURANDIR, 2011, p.40)

Nessa última estrofe, ainda que a infância esteja perdida, ela continua envolta em uma aura mítica e maravilhosa. E, embora, Perrault e La Fontaine sejam agora o passaporte para o mundo da imaginação, esta é atravessada pelas suas memórias de menino, pelas experiências e pelo vivido:

[...]
 É por isso que com meu velho dicionário
 Leio os contos de Perrault
 E Compreendo a fala dos bichos de La Fontaine.
 (JURANDIR, 2011, p.41)

A infância é, dessa forma, ressignificada no poema, a vivência infantil se torna um instrumento para ler o mundo e a cultura popular será uma forma para (re)interpretar e (re)inventar a cultura letrada. Isto, certamente, explica a concepção de infância que se transmuta para os romances de Dalcídio, na criação de seus personagens, na perspectiva narrativa e na reelaboração que faz da cultura popular.

3.3 A INFÂNCIA NA ESCRITA JORNALÍSTICA DE DALCÍDIO JURANDIR

A escrita dalcidiana para a imprensa apresenta um autor multifacetado, visto que o paraense atuou em diversos jornais e periódicos como repórter, articulista, crítico literário, crítico de arte, ensaísta e cronista. Sempre atento aos debates de sua época, mostra-se continuamente envolvido com questões sociais, demonstrando ser um intelectual consciente do seu papel social, político e literário.

No tocante à infância e à situação que se encontrava a criança naquelas primeiras décadas do século XX, algumas produções dos anos 30 servirão para ilustrar a preocupação do jornalista Dalcídio Jurandir em denunciar e discutir as condições que estavam sendo ofertadas aos menores no contexto paraense. As duas primeiras, a que vou me reportar, dizem respeito a algumas das colaborações de Dalcídio Jurandir para o periódico *Escola: revista do professorado do Pará*, publicadas em setembro do ano de 1935. Naquele número, os dois textos se aproximam do gênero ensaio e dissertam sobre o modelo educativo vigente nas escolas.

O primeiro deles não aparece no sumário da revista, nem apresenta título. Uma hipótese para que isso ocorra, talvez, seja pelo fato de o autor se manifestar contra o ensino

religioso nas instituições escolares, assunto certamente polêmico; ou, simplesmente, pelo constrangimento em assinar dois artigos em um mesmo número da revista, quando ele secretaria o periódico. Nesse artigo, Jurandir afirma que o catecismo não condizia com os métodos educativos mais modernos, e, ainda que o ensino religioso servia apenas para incutir o preconceito religioso nas crianças, já que apenas o catolicismo era tomado como parâmetro nos currículos escolares.

O tema da inutilidade do ensino religioso, entretanto, é apenas uma justificativa para uma crítica mais ampla ao sistema educacional e às tendências pedagógicas tradicionais:

A primeira coisa que se ensina a criança é o Dever com letra grande, mas Dever? Sim, um dever que é a ferrugem deprimindo, corroendo e destruindo o vigor, a alegria e a saúde das crianças e dos adolescentes. [...] A educação não tem sido mais que um processo policial. Policiar é sempre mais fácil do que educar (JURANDIR, 1935b, p. 30).

Assim, a imposição do conhecimento e de disciplina severa são os alvos da crítica do autor a uma estrutura e a um currículo educacional que percebe a criança como um receptáculo a ser preenchido, vigiando-a e punindo-a, numa lógica muito semelhante ao processo policial a que ele se refere. A preocupação do autor, como se observa, está em pensar uma educação que considere a natureza da criança, sua alegria e vigor, e ainda, que a criança não seja somente um mero receptor de informações, mas que se possa aprender com ela: “A criança é uma fonte de novos valores morais, resta-nos saber aproveitá-los para a vida. Não oprimi-los como se faz, aniquilando os impulsos vitais da consciência infantil” (JURANDIR, 1935b, p. 30).

Essa concepção me parece bastante arrojada, pois sugere uma inversão de valores, na qual a criança não é apenas um objeto da prática pedagógica, mas deve ser o sujeito desse processo. Nesse mesmo texto, Dalcídio Jurandir recomenda que o modelo educativo a ser implementado nas escolas considere uma compreensão humanista. “A concepção da beleza e da verdade ainda não foram ensinadas às gerações [...]. O que se deve fazer da criança é uma criatura humana” (JURANDIR, 1935b, p. 30). Nesse sentido, ainda que os termos *beleza*, *verdade* e *criatura humana* não sejam melhor definidos, fica sugerida uma educação integral que atenda aos vários aspectos da formação da criança.

Em *Educação e Liberdade*, também publicado nesse mesmo número, aquelas ideias são reiteradas e complementadas. Dalcídio Jurandir torna advogar uma educação para a vida, na qual o processo educativo não se reduz a disciplina como “opressão, negação absoluta da personalidade, atrofia da consciência individual” (JURANDIR, 1935b, p. 40), mas que desenvolva uma consciência de liberdade, que nada mais seria do que reconhecer as “suas

trágicas e imediatas necessidades”. Dessa forma, o ensino não deveria estar apartado da realidade social das crianças, visto que, os problemas do sistema educacional também estavam ligados às mazelas sociais; a miséria, a fome, a pauperização das massas e a proletarização das populações urbanas e rurais.

Nesse contexto, mais uma vez ele se opõe ao ensino religioso desenvolvido nas escolas:

Ensinar a criança o fatalismo de que a miséria vem de Deus e porque é lei divina, etc, e tal, é uma enorme infâmia atirada a todo o progresso educacional [...]
A criança deve compreender o que é a vida e não como a vida não é. Miragem para criança é recalque mais tarde é decepção corrosiva do caráter e de todos os bons impulsos juvenis [...]
A educação é a liberdade consciente e fecunda. (JURANDIR, 1935b, p.42)

Desse posicionamento, depreende-se que Dalcídio Jurandir vê a criança como uma potência, não é um ser tão frágil que não possa compreender o meio que o cerca, mas é suscetível a um processo de formação que o desenvolva criticamente inclusive o seu olhar sobre a própria realidade, de maneira que não deve ser tolhido pelo excesso de disciplina e de misticismos que, no seu ver, mascaram a realidade: se tornam instrumentos de:

[...] mentira, de hipocrisia e de tirania disfarçada em hinos, discursos e demonstrações patrióticas que fazem decepcionar a criança, mais tarde quando chegar a idade oportuna e começar a sofrer a contingência de trabalhar para não morrer de fome (JURANDIR, 1935, p.42)

O que se observa, nesses ensaios, é que o paraense demonstra estar alinhado às modernas concepções educacionais de sua época, entre as quais a Escola Nova. A Escola Nova ou escolanovismo foi um movimento de renovação de pressupostos e métodos pedagógicos que se desenvolveu, primeiramente, na Europa, na América do Norte, e, posteriormente, no Brasil. Em contexto brasileiro, suas origens se ligam aos impactos das transformações sociais, políticas e econômicas da primeira metade do século XX. Dentre as principais premissas do movimento, a escola deveria deixar de ser um mero local de transmissão de conhecimento, para se tornar uma espécie de comunidade, e a criança passa a ser o centro do processo educativo.

Entretanto, as ideias em torno do significado da escola e suas relações com a sociedade, as noções de inteligência, de desenvolvimento social, de natureza humana e liberdade também se aproximam de conceitos e concepções de pensadores associados ao socialismo³⁸. Essa

³⁸ Talvez o termo mais apropriado fosse “Socialismos”, visto que são variadas vertentes, dentre as quais Paolo Nosella (2002) distingue o socialismo utópico, o socialismo científico e o socialismo investigativo: “a primeira parte abrange, grosso modo, o período que vai da Revolução Industrial até a publicação do Manifesto Comunista

aproximação, de modo algum é aleatória, uma vez que, alguns estudiosos já demonstraram que a pedagogia liberal - democrata do escolanovismo realmente tem pontos de semelhança com o debate pedagógico socialista. John Dewey, por exemplo, um dos nomes mais relevantes da Escola Nova, foi um dos filósofos mais comentados e lidos pelos educadores socialistas. Assim, diversos elementos do pensamento escolanovista foram incorporados, negados e até mesmo superados. A máxima “educação é vida”, por exemplo, foi incorporada, mas com um sentido diverso, a educação deveria ter como horizonte a vida na sociedade socialista.

Nessa perspectiva, é provável que Dalcídio Jurandir se aproveitasse de tais semelhanças para, assim, promover a divulgação de ideais socialistas que então poderiam passar despercebidas por meio de um discurso pedagógico aceitável. Essas relações ficam mais nítidas quando em outro fragmento do ensaio *Educação e Liberdade* se observa a crítica à produção de cultura no sistema capitalista:

Liberdade em educação é a adaptação da cultura ao progresso. Como? [...] O Progresso tem, por base, a produção de mercadorias com o espírito do lucro. A cultura não é a produção necessária à sociedade, mas submissa as leis de oferta e procura dos mercados. Logo o progresso atual apresenta a terrível contradição: limita a cultura, enfreia a expansão criadora da inteligência e criadora do trabalho. Cria a super-produção e o sub-consumo. A super-cultura intelectual de meia dúzia e a ignorância total de milhões de criaturas (JURANDIR, 1935b, p. 42)

Além de trechos como esse que deixam notar o posicionamento do autor, é interessante lembrar que em número de maio de 1935, ele já havia publicado, na mesma Revista Escola, uma resenha a respeito do livro de Fridman Andersen “A Educação na Rússia Soviética”, na qual se lê que no programa socialista russo, de base marxista, “A criança é educada para a sociedade nova, a escola edificada de conformidade com o fim revolucionário”(JURANDIR, 1935a, p. 56). Nesse sentido, no artigo *O Problema do ensino rural* a problematização desse ideário pedagógico já havia sido trazida de maneira mais concreta, sendo ilustrada a partir da criação do curso de piscicultura nas escolas da região do Salgado.

A piscicultura das escolas do Salgado vai ser o maior “centro de interesse” da curuminzada escolar. Acabou-se a velharia didática, desfez-se o nevoeiro dos áridos programas, tudo se transforma em um núcleo vital, em colmeia inteligente e criadora, esboçando-se, promissora, a tão sonhada educação infantil do nosso caboclo.

à ascensão de Stalin, caracterizado pelo socialismo científico: Marx e Engels, Lênin e Krupskaja, Stalin, Makarenko, etc. a terceira parte abrange o período que vai da crescente divulgação e prestígio dos textos gramscianos aos dias de hoje e que denominamos como socialismo investigativo: Gramsc, Vygotsky e o Instituto de Psicologia de Moscou” (NOSELLA, 2002, p. 132).

Os métodos da escola rural devem inspirar-se nas condições e necessidades do trabalho e do interesse das crianças na sua própria ambiência (JURANDIR, 1934, p. 35)

Nesse excerto, Dalcídio abaliza suas considerações em preceitos da pedagogia socialista na qual o trabalho produtivo é um fundamento importante e por isso deve ser combinado com o ensino, numa educação integral, politécnica e humanista, que parta das vocações locais e da “orgânica relação da criança com o mundo que o circunda com o momento histórico em que vive” (NOSELLA, 2002, p. 156)

Em outra publicação, datada de 1938, Dalcídio Jurandir dá vez à faceta de cronista, na qual também aparece atento à condição infantil e apresentando um pouco do que será sua escrita literária em favor da infância desvalida. Em *Os ferrinhos*, o ético e o estético se deixam entrever na denúncia que o autor faz do trabalho infantil visto nas ruas de Belém:

O Prefeito Abelardo Conduru fez um bem aos “ferrinhos”. Toda a cidade conhece esses pobres meninos que limpam o capim das ruas calçadas. São os reco-recos que raspam os paralelepípedos, curvados e sujos. Alegres dessa trágica alegria de criança que a miséria obriga a trabalhar.
[...] Muito bem prefeito Abelardo. O senhor não perde com o bem que fez aos ferrinhos.[...] (JURANDIR, 2006, p. 36)

A ironia, como se vê, atravessa o texto e dá o tom da reflexão a respeito das benfeitorias que o poder público concede aos meninos pobres: o trabalho braçal e precoce, quando outras oportunidades lhes poderiam ser dadas para lhes retirar da vida miserável que os leva a trabalhar e que levam no trabalho. O epíteto “ferrinhos”, pelo qual são denominados, dimensiona o lugar que aqueles meninos ocupam na sociedade, são apenas peças da engrenagem social de um sistema capitalista que explora a sua miséria. Em outro trecho a crítica é ainda mais contundente e desvela as diferenças sociais:

Para eles não houve infância, não houve jardim onde pudessem brincar. Não possuem livros bonitos para ler histórias, nunca ouviram falar de Papai Noel, nem se deitaram em boas redes onde possam sonhar com as histórias da Velha Totonia e um Ali-Babá e seus 40 ladrões.
A vida para eles é estupidamente, monotonamente real a que se habituaram como pequeninos seres condenados. Pouca gente quer saber se eles têm rins, se ainda brilham uns restos de infância entre eles e se o trabalho lhes veio cedo demais. (JURANDIR, 2006, p. 36)

Dessa maneira, ficam aludidas as desigualdades sociais a partir da possibilidade ou não de vivenciar a infância, esta compreendida, no discurso do cronista, como um período de sonho e fantasia, marcado por brincadeiras e pelo imaginário popular e literário, mas do qual, entretanto, aqueles meninos-trabalhadores não puderam experimentar. O desnível social, nesse

caso, também é demarcado pela própria linguagem que faz distinção entre meninos e moleques: “Não chamo vocês de moleques, como meu coração me pede, não que seja desdouro. O moleque é o coração e o espírito das ruas”, entretanto, é pela mesma linguagem que Dalcídio resgata a igualdade entre os meninos pobres e aqueles “que não necessitam de trabalhar”:

Quero chamar vocês de meninos para que os outros meninos, os que não necessitam de trabalhar na rua como vocês, fiquem lisonjeados, felizes com isso. Sim, porque vocês valem por uma pequena humanidade sacrificada num drama de abandono e de dor que pouca gente sabe... (JURANDIR, 2006, p.36)

Sua escrita, dessa forma, dignifica essas crianças, uma vez que as coloca no centro da narrativa, dando visibilidade aos seus dramas e à condição de abandono social. Seu posicionamento é de solidariedade: “Se eu fosse sentimental, eu diria que tenho pena desses meninos. Não quero ter pena, quero me solidarizar com eles [...] eu escreveria um poema para vocês”. Esse altruísmo do narrador se confunde com o do próprio autor que desenvolve esteticamente o compromisso ético em denunciar o trabalho infantil. Dalcídio Jurandir imprime um matiz poético à resistência desses meninos e dá um colorido a descrição da ternura e do acolhimento dado às crianças que, ironicamente, é oferecido pela natureza e não pelos passantes.

E quando vocês cantam, na hora do reco-reco, no verão ou no inverno, a cantiga de vocês é uma rapsódia quase em surdina que conta todas as cenas e derrama todas as vozes da pequenina e grande miséria que vocês sabem sofrer com tão dolorosa inocência e tão anônimo heroísmo!

E essa leve cantiga, esse coro de meninos que não são de Viena, mas dos ferrinhos de Belém, humaniza as ruas e faz parar os outros meninos surpreendidos. Cai das árvores uma espécie de ternura que os homens não compreendem. E essa ternura de selva e filha, de sombra de árvore vai envolvendo vocês como um agasalho, vocês curvados e rotos que trabalham cantando... (JURANDIR, 2006, p. 36)

Esse tratamento poético dispensado ao fenômeno social amplia a valorização da infância e das crianças pobres, estratégia que se estenderá aos seus romances. Nesse caso específico, o trabalho precoce dos “ferrinhos” torna-se tão significativo que décadas depois, em *Chão dos Lobos* (1976), o leitor encontrará a reelaboração e o desenvolvimento desta crônica:

[...] Atravessava o Bulevar onde, dobradinhos sobre os paralelepípedos do meio da rua, os ferrinhos de 10 anos catavam capim, reco-reco-reco. Um senhor baixo, corado, paletó e guarda-chuvas tomava conta deles, como um velho guardador de carneirinhos sujos que pastavam aquele capim por entre os paralelepípedos. [...]

Alfredo olhando. [...]

Até a porta do Liceu chegava o raspar dos ferrinhos na pedra do Largo, rins dobrados ali o dia inteiro, tão bichinhos do chão. [...]

Lá fora o reco-reco-reco dos ferrinhos catando o capim entre os paralelepípedos. [...] Mas, espere, os meninos cantavam? Então cantando? Cantando, sim, tão desentoadado ali vergados, ou de joelhos, tirando capim, cantavam? Roucos, fanhosos, apelo surdo, gemer dos rins, ou suplica, coro abafado, os carneirinhos cantavam? Ali debaixo do guarda-chuva o velho guardador parecia reger. Com o reco-reco-reco entre os paralelepípedos o cantar feria, doía. (JURANDIR, 1976, p. 24-29)

Nesse trecho, no processo de transfiguração para a ficção o narrador divide com o jovem Alfredo o olhar solidário sobre aqueles garotos, e vai acrescentando elementos que vão intensificando a situação de penúria e desumanização daqueles meninos. A idade deles é declarada, ressaltando a precocidade do trabalho infantil, e o drama é individualizado na história de Candoca, um dos “ferrinhos”, que era vizinho de Alfredo no subúrbio de Belém:

Um dos limpadores morava no Não-Se-Assuste. Mal acabava, ia catar pelo cais um servicinho, ajudar a varrer navios, passar um bom pedaço da noite, escolhendo e separando os bagos do feijão do milho, o arroz do café e com isso trazia um sofrido mantimento para casa nem toda semana. Chegava tarde e aqui, no lamaceiro, à noite devolvia-se ao menino, entretido a soprar a velha flauta rachada, encontrada no aterro do lixo.

Com a mãe cega e parálitica, Candoca é o responsável por trazer os mantimentos para casa. Um adulto em miniatura que somente recupera sua meninice através de uma flauta rachada. A flauta é índice de encantamento, mas quebrada aponta para a vida desencantada que o garoto leva. É interessante que o sintagma flauta rachada se alia a outras expressões encontradas na crônica e no romance que remetem a metáforas sonoras (rapsódia quase em surdina, apelo surdo, coro abafado, gemer dos rins) que retomam a ideia de bulício como ruído quase indistinto e apontam para a tensão da narrativa: dar visibilidade aos invisibilizados, dar voz àqueles que não são ouvidos.

Inclusive, em *Chão dos Lobos* (1976), o “ferrinho” não é apenas observado por Alfredo. A figura daquele menino se torna tão expressiva para o protagonista que este chega a escrever ao pé de uma mangueira, entre os desejos que gostaria de realizar, “1 flauta para o ferrinho” e, na impossibilidade de conseguir um instrumento novo, pensa em consertar-lhe a flauta, chegando a conversar com ele:

- Me dá a flauta por um dia para ver onde se conserta ela, sim? Rachada?
- Esta? Concerto? Rachou, adeus. Vou assim mesmo fazendo que sopro. Já vou, mamãe. Tem uma chave inglesa?
- Pra quê?
- Desatarraxar a flauta.
- Que que vocês cantam quando trabalham?
- Nós? Cantamos. (JURANDIR, 1976, p. 43)

No diálogo, a construção textual é articulada para que o menino tenha voz e seja ouvido, embora sua fala manifeste, ao que parece, apenas aceitação.

Avaliando esses escritos para os jornais, é notável que apesar de os textos, de um modo geral, convergirem para a valorização da condição infantil, a linguagem de Dalcídio Jurandir ensaísta difere daquela utilizada pelo Dalcídio Jurandir poeta. Nos ensaios, a preocupação com a educação dada às crianças vai ao encontro do valor atribuído à infância pelas instituições educacionais, cujo campo semântico das palavras “Dever”, “ferrugem”, “policar”, “velharia”, “nevoeiro”, “árido” sugerem a repressão da natureza criativa e curiosa da criança, contrapondo-se à leveza, à luminosidade e ao lirismo visto da atmosfera de seus poemas. A crônica, por sua vez, dá a dimensão de como sua ficção dará tratamento à questão da infância desvalida, aliando denúncia e lirismo na plasticidade das cenas.

3.4 A CRIANÇA: UMA TRADUÇÃO DE DALCÍDIO JURANDIR

Embora este tópico não trate especificamente de uma obra autoral do ficcionista paraense, vale como uma curiosidade bibliográfica: Dalcídio Jurandir aparece como tradutor do conto “A criança”, do escritor soviético Vsevolod Ivanov (1895-1963), presente no livro *Os russos: antigos e modernos* (1944).

Essa coletânea de contos e novelas de escritores russos foi editada pela Companhia Editora Leitura, no ano de 1944, sob a coordenação de Rubem Braga, supervisão de Graciliano Ramos e prefácio de Aníbal M. Machado. Dentre os colaboradores desse projeto, além de Dalcídio Jurandir, estavam Vinicius de Moraes, Aurélio Buarque de Holanda, Rachel de Queiroz, Manuel Bandeira, Orígenes Lessa, Jorge de Lima, Lúcio Cardoso, Moacir Werneck de Castro, Afonso Arinos e demais nomes proeminentes da literatura brasileira.

Segundo Rubem Braga (1944) a ideia inicial era apresentar todos os contos traduzidos diretamente dos originais russos, entretanto a escassez de tais livros tornava intransponível esse desejo, razão pela qual quase todos os contos foram traduzidos do francês ou do inglês. O que me leva a pensar que, provavelmente, Dalcídio Jurandir tomou como texto-base uma tradução francesa.

Vsevolod Ivanov era, naquela ocasião, um escritor contemporâneo. Sobre ele, Leon Trotski (2007) disse que não foi um daqueles escritores que a literatura leva à Revolução, mas ao contrário, a Revolução o levou à literatura, visto que foi soldado nos embates da Revolução Russa e dessa experiência escreveu verdadeiros quadros das revoltas camponesas.

A temática do conto situa-se na, então, recente história da Guerra Civil Russa, focalizando o conflito entre mujiques e quirguizes na região da Mongólia. Em meio à guerra, um casal disfarçado de militares é morto pelos russos. Entre os objetos que traziam em uma carreta, havia uma criança numa cesta de vime chinês. O pequeno órfão foi levado para o acampamento pelo tesoureiro Atassi Petrovick, mas nem ele, nem os soldados sabiam como cuidar de uma criança. Como chorava de fome, lhe oferecem pão, sopa, mas o bebê ficava indiferente. Comovidos e preocupados com o menino, afinal “não se pode deixar este inocente morrer como um animal. Seu pai era por certo burguês. Mas a criança é inocente” (IVANOV:1944, p.474), os soldados resolvem invadir uma aldeia quirguiz para conseguir uma vaca, e, assim, alimentar o bebê e dar mantimentos para os acampados.

Na invasão, crianças quirguizes são vistas, magras e famintas, ao lado de mulheres que aguardavam serem estupradas, como das outras vezes, mas que foram surpreendidas pela atitude dos homens que buscavam apenas por leite e mamadeira. Uma jovem mãe é levada para o acampamento, mas sem que tivessem percebido levou consigo o seu filho e, agora, dava de mamar às duas crianças. Longe desse fato ser o desfecho para o bebê encontrado, com o passar dos dias, a criança quirguiz estava mais robusta que a criança russa, o que levou o comandante a pesar as duas e decidir pela morte do menino quirguiz. Na cena final, os soldados estão a observar ternamente a mulher amamentar a criança russa.

O conto, portanto, tematiza sobre as contradições humanas, visto que mesmo nas condições de ódio, raiva e crueldade que o contexto bélico proporciona, os soldados tentam manter a sua humanidade. Contudo, é em nome de boas ações, que realizam atitudes torpes e cruéis, como a de assassinar a criança quirguiz para que a criança mujique sobrevivesse.

O enredo traduzido pelo ficcionista paraense, ao que parece, é seguido à risca, no entanto se é verdade que Vsevolod Ivanov era um escritor realista “dotado de capacidade de observação, memória viva e fresca imaginação [...] e escreveu páginas em linguagem crua, de puro sentido documentário” (CAVALCANTI, 1944, p. 22), é provável que Dalcídio Jurandir no processo tradutório tenha enriquecido a narrativa com a lyricização de certas passagens, contudo, apenas um estudo mais aprofundado poderia demonstrar se esta hipótese é plausível ou não.

Não é de conhecimento público as razões que promoveram a distribuição entre os escritores dos contos e novelas que foram traduzidos, assim, não se sabe por que Dalcídio Jurandir traduziu exatamente essa narrativa, se havia alguma preferência pessoal ou não. Mas de fato é razoável afirmar que Dalcídio Jurandir foi leitor de Ivanov e, penso que de algum

modo, isto vai ao encontro de sua formação como escritor e de suas convicções literárias, visto que naquela altura Dalcídio Jurandir já era um autor premiado, tinha escrito seus dois primeiros romances e a infância e a figuração de crianças já eram estratégias narrativas presentes na sua ficção, como pretendo demonstrar melhor mais adiante, nas quais se poderá verificar que o narrador solidário, o olhar atento à condição infantil, a ambiência poética e a memória da infância presentes em sua escrita poética e jornalística se desdobram também em seus romances.

A infância, nesse contexto, é mais uma das tônicas do projeto literário dalcidiano, e o que se observa é que a temática não está descolada daqueles demais aspectos notáveis no *Extremo-Norte*. Daí meu propósito em demonstrar como e de que maneira a infância contribui na composição desse projeto de compromisso ético e estético de representação *da gente mais comum, tão ninguém* da Amazônia paraense.

4. A INFÂNCIA DESVALIDA NO UNIVERSO INTERIORANO

4.1 *CHOVE NOS CAMPOS DE CACHOEIRA*

Chove nos campos de Cachoeira (1941) é o romance inaugural de Dalcídio Jurandir que recebeu notoriedade quando o escritor paraense ganhou, sob o pseudônimo Jaguarajó, o primeiro lugar no concurso organizado pelo jornal literário Dom Casmurro e pela Editora Vecchi, no Rio de Janeiro, e obteve a publicação do romance como parte da premiação. Essa primeira narrativa foi chamada de *romance-embrião* pelo próprio romancista, visto que nele se encontram diversos motes que serviram de matéria para o desenvolvimento do seu projeto literário de recriar ficcionalmente a Amazônia e a sua “criaturada” de “pé no chão”.

O enredo se passa na vila de Cachoeira, no arquipélago do Marajó, nos idos de 1920. Através de um narrador em terceira pessoa, o leitor acompanha os dramas vivenciados pelos habitantes da vila, especialmente, pelos meio-irmãos Alfredo e Eutanázio que dividem a protagonização do romance. O primeiro é um menino de dez anos, filho de Major Alberto, homem culto e branco, de ascendência portuguesa, com Amélia, mulher negra e semianalfabeta, com quem o major se amasiara. Dada essa condição familiar, o menino vivencia o conflito de não se reconhecer branco ou negro, visto que é mestiço. Ao largo disso, é uma criança cheia de imaginação, cujo maior sonho é sair de Cachoeira e estudar em Belém. O segundo protagonista é Eutanázio, filho de Major Alberto de um primeiro casamento, personagem que beira os 40 anos de idade e também está envolvido em conflitos existenciais como o meio-irmão. No entanto, ele está no pólo oposto ao do menino Alfredo, não somente porque este acaba por figurar a infância e aquele, de certo modo, a maturidade, mas, sobretudo, porque o menino é cheio de aspirações, enquanto que o irmão é todo desilusão. Eutanázio, mesmo sendo adulto, ainda vive na casa de seu pai, junto com a nova família de Major Alberto. Não tem emprego, nem expectativas, tentou ser encadernador, poeta, mas em nada obteve êxito. Apaixonado por Irene, moça que o despreza, ele segue diariamente para casa de seu Cristovão, onde Irene mora, a fim de vê-la. Cansado de ser humilhado, certa noite resolve procurar Felícia, a prostituta do lugar, e deitar-se com ela, mesmo sabendo que esta se encontrava doente, contraindo, assim, a doença que o levaria à morte, justificando, desse modo, a escolha de seu nome.

Essa primeira constatação no romance dalcidiano retoma a ideia de que “o tema da infância se situa, de uma forma global, em um quadro mais amplo: o das idades, entendidas como etapas da vida do indivíduo, cada uma delineando a sua maneira uma forma de estar no mundo” (COUTINHO, 2012, p. 15).

Assim, entre as diversas tensões que atravessam a narrativa de *Chove nos campos de Cachoeira* (1941), há um atar, ou desatar, das duas pontas da vida: a infância e a velhice. De um lado, a figura de Alfredo inspira a vida em todo o seu vigor de menino inconformado e questionador, que busca outras possibilidades para além de sua realidade, de que é exemplo o seu pedido para ir embora de Cachoeira : “Mamãe me leve pra Belém. Quero estudar, senão eu morro (JURANDIR, 1994, p. 34). De outro lado, um sujeito decrepito, física e moralmente decadente, que busca a morte. À certa altura do enredo, Eutanázio relembra sua infância:

Eutanázio pensava que doença do mundo ele tinha era na alma. Vinha sofrendo desde menino. Desde menino? Quem sabe se sua mãe não botou ele no mundo como se bota um excremento? Sim, um excremento. Teve uma certa pena de pensar assim sobre sua mãe (JURANDIR, 1995, p. 21).

Como se observa, essa etapa da vida para ele em nada se aproxima de um mundo lúdico, lírico ou romântico, mas se revela como *lócus* da origem de seu sofrimento, na qual se percebe um relacionamento conflituoso com sua mãe, senão de amor e ódio, pelo menos de compaixão e indiferença:

Não tinha grandes amores pela mãe. Morrera, e quando o caixão saiu, ele, sem uma lágrima, sentiu sede e foi fazer uma limonada. Aquele choro das irmãs, dos parentes, lhe pareceu ridículo. Enfim, sua mãe tinha morrido. Ele saltou de dentro dela como um excremento. Nunca dissera isso a ninguém. Depois, a sua própria mãe contava que o parto tinha sido horrível. Os nove meses dolorosos. Sim, um excremento de nove meses. A gravidez fora uma prisão de ventre (JURANDIR, 1995, p. 22).

Nesse fragmento, o par infância-maternidade é desmistificado daquela aura sagrada e romântica, de tradição cristã, na qual o nascimento do Cristo é um acontecimento milagroso e mãe e filho estão no plano supra-humano. No caso de Eutanázio, o próprio nascimento é visto como uma prisão de ventre, um estado de mal-estar, e tanto para o infante, quanto para a mãe, desde a gestação, tudo parece ser muito doloroso e sofrido.

Situação um pouco diversa ao do personagem Eutanázio, mas também rememorada por ele, é a infância de Felícia, a prostituta da cidade com quem se deitou e pegou a “doença do mundo”:

Viu Felícia menina brincando de roda com os meninos de Cícero Câmara. Corria pelos campos atrás de muruci, de pegar passarinho, apanhando pixuna e empurrando montaria a vara no tempo da enchente na vila de baixo. Sob a chuva pegava os pintos de sua mãe com um pano, enxotava o porco da cozinha, tomava banho. Na beira do rio lavava o saco do café ou abria barriga de peixe, cantando. Os joelhos sempre tuíras, as mãos cheias de golpes, nem sinal de seios e os homens com cambadas de peixes, com tarrafas nos ombros, com paneiros nas cabeças, remando nas montarias, passavam por ela,

indiferentes. Felícia, uma vez, saiu na procissão vestida de anjo. Era a pastora perdida das “Filhas da Galiléia” do mestre Miranda no tempo de natal. Mas outras chuvas caíram, os campos encheram, os gogozeiros carregaram-se de frutos, o Arari transbordou, os jacarés vinham roncar debaixo das casas e Felícia pela primeira vez sorriu com certa intenção para o Teodoro que, na cabeça da ponte do Delfim, pescava piranha (JURANDIR, 1995, p. 92).

Nessa lembrança, a respeito da menina Felícia, a infância parece retomar contornos românticos ao estilo de “Meus oito anos” de Casimiro de Abreu, já que evoca um mundo sem conflitos e envolto em brincadeiras. Assim, rodar, correr, pegar e empurrar denotam a ação das crianças em exercer a liberdade dos primeiros anos de existência. Todavia, esse romantismo é apenas aparente, pois ele é cindido pelo papel que Felícia assume nas tarefas domésticas, que, embora, fossem feitas com prazer, deixam nas suas mãos as marcas de uma infância que vai se mutilando.

Aliás, as únicas descrições físicas da menina Felícia se referem apenas aos “joelhos sempre tuíras, as mãos cheias de golpes, nem sinal de seios” (JURANDIR, 1995, p.92), traços que vão distinguindo a sua condição de criança e de desvalida. Outro aspecto interessante é a referência aos seios da menina, que mesmo ausentes, apontam para um corpo que será o de uma mulher, de maneira que ela não aparece meramente com um ser assexuado. A referência, por outro lado, também não é acidental. A história de Felícia é filtrada pelas lembranças de Eutanázio, que conhece, como todos da vila de Cachoeira, a vida sexual dela, e por isso foca nessa parte do corpo que ainda não despertava desejo algum, nem atraía olhares dos homens que passavam por ela.

Vale salientar a alusão à Felícia como criança-anjo: “Felícia, uma vez, saiu na procissão vestida de anjo”, imagem tão logo desfeita, visto que em seguida aparece menção à pastora perdida que ela encena por ocasião do Natal. Tais imagens são encenações sociais que na narrativa dão indícios da passagem de um estado de pureza, inocência e virtude, para uma condição de quem perdeu esses atributos. A despeito disso, Eutanázio, consegue notar a ingenuidade de Felícia e o que ela ainda guarda do que fora um dia. Manifesta-se desse modo, a humanidade de Eutanázio: Felícia pode ser a mulher perdida que todos conhecem em Cachoeira, mas foi menina, teve infância como as demais. A memória desse período se constitui como uma espécie de redenção para aquela mulher prostituída. Nesse caso, não podemos esquecer que Eutanázio também era poeta, daí o despontar de sua sensibilidade ao lembrar da prostituta, incorporando, ao que parece, um *alter ego* do próprio Dalcídio Jurandir, seja pela condição do poeta, seja pelo olhar sensível às histórias alheias.

Além dessa infância feita de memórias, há uma abundância de imagens de meninos e meninas que sequer tem nome, e, por vezes, sequer tem voz que aparecem no *romance-embrião*. Essas crianças, quase sempre inominadas pelo narrador e mudas na narrativa, se revelam diversas vezes debilitadas física e psiquicamente, humilhadas, marginalizadas e dependentes da caridade alheia para sobreviverem ao cotidiano de sua pobreza:

Eram amarelinhos, barrigudos e pedichões. D. Amélia dava purgantes, sobras de pano, conselho, carões, mas não podia acabar com a pobreza[...] os pequenos sabiam comer traíra inteira com espinha saindo pela boca, piróngos de farinha, cuiadas de chibé, terra, sabão, tabaco. Comiam a se fartar, quando havia, com uma fome crônica, tendo ataque de vermes, cabeludos e viciados. Alfredo não gostava desses moleques, com desdém, negava as coisas, via que eles eram como bichos (JURANDIR, 1995, p. 94).

Essas imagens reforçam, por uma ótica, o desvalimento social desse grupo, e por outro, o fato de as situações vivenciadas serem comuns e compartilhadas entre várias personagens. Assim, dá-se ênfase, mais às condições miseráveis e desumanas em que se encontram, de maneira que Alfredo os reconhece como animais e não seres humanos, ou ainda, em um nível abaixo: “Um moleque não tinha talvez o valor dum passarinho” (JURANDIR, 1995, p. 19).

O rendimento narrativo dessas figuras infantis é também relevante para melhor caracterizar Alfredo como menino que, embora não reconheça o seu desvalimento e se veja diferente dos outros garotos de Cachoeira, consegue perceber os infortúnios que o rodeiam e dos quais ele quer fugir.

Desse modo, muitas figuras de meninos aparecem, geralmente, de maneira dicotômica, especialmente, na sua relação com Alfredo. Daí observarmos os pares que quase sempre estão em tensão na narrativa de *Chove nos Campos de Cachoeira* (1941): o menino x o moleque; o moleque x o passarinho; o menino branco x o menino negro; o menino ferido x o menino de pernas limpas; o menino salvo x o menino afogado, dentre outras. Tais relações parecem estar atreladas à ideia de desvalimento e desigualdade social.

Entre as crianças sem nome na narrativa sobressaem-se aquelas designadas como moleques, que, mesmo não apresentando atributos étnicos, aproximam-se da cultura negra, a começar pela etimologia dessa denominação. A palavra moleque provém do termo “mu’leke”, de origem do quimbundo e quer dizer, literalmente, menino, ou, como informa Miriam L. Moreira Leite, significava negrinho, passando, mais tarde a corresponder a “indivíduo sem palavra ou gravidade, canalha, patife, velhaco, ou apenas menino de pouca idade, ou ainda escravo jovem recém-chegado da África” (LEITE, 1997, p. 22).

Nesse sentido, embora praticamente não haja referências de cor, esses meninos se aproximam do *status* de inferioridade ao qual os negros foram relegados historicamente na sociedade brasileira, ao mesmo tempo, também podem denotar aqueles meninos criados à solta, na rua seguira, como no fragmento: ‘Um moleque espiou na porta, apanhou uma bagana e correu para o pequeno bosque do professor’ (JURANDIR, 1995, p. 46). No trecho, além de observável a situação de rua do “moleque”, é exemplar a entrada e saída repentina dessa figura secundária na narrativa, que poderia até passar despercebida, mas o narrador insiste em reportar a sua presença, e mesmo que este não lhe dê voz e ele sequer apareça ligado ao núcleo da ação, o fato de sua presença aponta para a sua marginalidade social, lugar periférico dentro e fora da narrativa, do qual ele espreita e pode de súbito, literalmente, roubar a cena.

Dessa maneira, em diversos momentos o olhar do narrador se volta para esses garotos, observando suas brincadeiras, “moleques jogando bola de meia” (JURANDIR, 1995, p. 69); suas condições de moradia e saúde, “moleques pelas barracas próximas que pitiavam a peixe e a poeira, onde os quartinhos lançavam um bafo crônico de febre” (JURANDIR, 1995, p. 94); e suas dificuldades diárias, “os pobres que não tem montaria nem casco [...]. Têm de passar perto da barraca do Rosa com água até o peito. Os moleques trazem os seus trapos na mão e se vestem no aterro. Primeiro tiram as sanguessugas do corpo” (JURANDIR, 1995, p. 275); compondo, a partir desses fragmentos, um pequeno mosaico de uma infância desvalida.

Em outro trecho, a relação com a subjugação dos negros fica mais evidente quando o narrador revela por meio de um episódio o tratamento que Dr. Campos, Juiz da cidade de Cachoeira, dá ao seu moleque de casa:

— Mas, ó verme, onde estavas? Eutanázio ergue dificilmente o busto. O moleque estendia a cerveja ao Juiz. Dr. Campos põe primeiro as mãos nos quadris para contemplar e investir contra o moleque: — Hem? Põe aí a cerveja. Não estás vendo a mesa? Não tem mais olhos, seu vagabundinho? Sempre na safadeza, peraltíssimo! Arrumo-te um livro... Não se retire, não se retire, antes que eu lhe diga tudo o que tenho de dizer. Já não lhe disse isto? Sempre quando falo tem de ouvir. Como é que só porque mandei por a cerveja na mesa já vai se escapulindo? Onde estava? hem? Que fazia, que demorou tanto? Salu, nada! Salu, Salu é a sua vagabundagem, é a sua vadiação. Patife... Arrumo-te um livro daqui... Não me olhes assim, hem? — E para espantar o moleque atira aos seus pés o primeiro volume do Código Civil comentado. (JURANDIR, 1995, p. 161)

No episódio, os insultos, as humilhações e o objeto que lhe é arremessado revelam a falta de afetividade, o menosprezo e a violência vivenciada no cotidiano desse moleque, situações que se assemelham ao período da escravidão, quando negros, adultos e crianças, eram servos de seus senhores, que cometiam ofensas e afrontas como maneira de os disciplinar e os

adestrar para as formas de trabalho. Assim, vale observar que Dr. Campos, entre os insultos que lhe dirige, ameaça dar-lhe um livro, como se isso significasse um castigo e não um meio de conhecimento.

Nesse caso, as possibilidades de o moleque sair dessa condição de desvalimento são, ainda, duplamente ironizadas pelo narrador, visto que quem lhe dispensa esses ultrajes é um Juiz de Direito, representante máximo da justiça local, justamente aquele que deveria atuar em prol das minorias. Por outro lado, o Código Civil em nada serve para diminuir as desigualdades ou amparar as crianças como esse moleque, serve apenas para ser instrumento da violência dos poderosos.

O rebaixamento do personagem, iniciado pela sua animalização quando é comparado a um verme, projeta a vida desumana do menino e fornece um arquétipo para a sua identificação, ele não fala, não ouve, é apenas uns olhos, ou a ausência deles: “não tem mais olhos, seu vagabundinho?” (JURANDIR, 1995, p.161). Tal sentimento manifesto por Dr. Campos se distancia daquele sentimento de paparicação, nas sociedades medievais, identificado por Ariés, nas quais a proximidade das crianças com o mundo animal se estabelecia por se reconhecer sua fragilidade e imaturidade.

Outro aspecto de relevância em *Chove nos Campos de Cachoeira* (1941), diz respeito à aproximação com uma circunstância que Tozoni-Reis (2002, p.12) identificou na obra de José Lins do Rego, especialmente em *Menino de Engenho*: os filhos de trabalhadores são sempre alcunhados de moleques, enquanto que os filhos das gentes de posse são denominados de meninos. Essa atitude também é observada no romance dalcidiano, pois Eutanázio, Alfredo e Tales de Mileto são continuamente chamados de meninos, em oposição àqueles mais pobres que são os moleques. Apresentam-se, de tal modo, dois núcleos de personagens infantis, entre os quais Alfredo assume uma função peculiar, pois inúmeras vezes expressa sua aversão aos moleques, a quem considera sujos, fedorentos e sem modos: “Não, não gostava dos moleques sujos que matavam os passarinhos a baladeira.” (JURANDIR, 1995, p. 19), entretanto, noutras vezes compartilha com eles das mesmas ações: “Já não tem mais tempo de aprender a trepar em árvores — achava isso, antes, só para moleque — de montar num cavalo, num boi, de mungir a Merência” (JURANDIR, 1995, p. 238)

Essa condição de Alfredo, talvez, se estabeleça dessa forma, pois é menino de muitos conflitos, e no seio familiar já se esboçam suas contradições e sua situação intermediária. Ele é mestiço, filho de pai branco e mãe negra, cujo pai é secretário do Intendente da cidade, é homem erudito e de ascendência portuguesa. Sua mãe, por sua vez, é analfabeta e seus parentes são

negros do Muaná, região marajoara. A respeito de Alfredo, Luis Heleno Montoril del Castilo, afirma que: “[...] ser filho de branco [...] aproxima-o até de um certo exercício de poder da pretensa superioridade dos brancos. Mas sua filiação negra aproxima-o da natureza dos corpos; [...] aproxima-o dessa condição inferior a que foi subjugada a raça negra na história” (CASTILO, 2004, p. 164).

Por esse viés, também podemos dizer que Alfredo, embora seja sempre considerado um menino, relacionado a um grupo social branco e superior, ele também transita pelo universo dos moleques, negros e socialmente inferiorizados. Isto fica evidente em *Chove nos Campos de Cachoeira* (1941), quando ele encontra Henrique, um dos poucos moleques que é nominado na narrativa:

Ainda ontem viu Henrique balar um passarinho que caiu na calçada da casa do Coronel Bernardo. Henrique riu, e apanhou o pobre morto e disse.
 — Vou te comê de espeto.
 — Se come então um passarinho desse?
 — Se come. E no espeto. Não sabe o que é bom. Pra que tenho mea baladêra? Tu não gosta?
 — Eu não. — O que tu perde. És um branco...
 — Tua boca é doce pra dizer isso... que sou um branco. Tu não vês minha cor? Alfredo não queria ser moreno mas se ofendia quando o chamavam de branco. Achava uma caçoada de moleque. (JURANDIR, 1995, p. 19)

Nessa passagem, observamos a percepção do moleque Henrique sobre Alfredo, bem como suas diferenças culturais. Alfredo acha estranho matar os passarinhos e comê-los, enquanto que para Henrique isto não é apenas uma brincadeira com baladeiras, é uma forma de saciar sua fome, uma necessidade que o filho de Major Alberto não devia ter, afinal, do seu ponto de vista, era um branco, um privilegiado. E, embora, Alfredo não se identifique assim, fica claro que ele também não quer reconhecer suas raízes negras, sequer sua mestiçagem, que denota sua natureza transitória.

De qualquer modo, é a suposta superioridade que difere o menino do moleque, razão também pela qual o Eutanázio-menino, mas, principalmente, Alfredo, em diversos momentos, demonstra antipatia e até nojo por esses garotos. Em relação a Alfredo, isso parece se configurar em um mecanismo de projeção, na perspectiva freudiana, quando o elemento externo evoca repercussões internas e desorganiza o sujeito que projeta a repulsa neste mesmo objeto exterior. Em outras palavras, o sujeito confrontado com seus comportamentos, atitudes ou sentimentos, nota que esses são tidos como inaceitáveis ou indesejados, daí o sujeito reprime e projeta isso em outras pessoas. Por conseguinte, Alfredo tem raiva dos moleques, e mesmo horror a eles, porque eles lhe lembram a pobreza e a inferioridade social, da qual quer se esquivar.

Todavia, nem sempre os moleques aceitam passivamente os ultrajes e humilhações. Há situações dentro do romance em que eles se revoltam e se vingam de seus algozes. Em um desses episódios, Eutanázio, quando criança, apedrejava cães, chicoteava carneiros, molestava galinhas, e batia nos garotos, que não lhe faziam nada porque era filho do respeitável Major Alberto. Contudo, quando ele empurra o peito do moleque Marcelo, a situação muda, pois: “O moleque não se fez esperar, a mão cantou em cheio na cara de Eutanázio que ficou atordoado. [...] Uma covardia o assaltou, fez ele sorrir para o moleque fingindo ter compreendido que aquilo não passara de brincadeira” (JURANDIR, 1995, p. 35).

Nesse trecho, a vingança é dada na mesma moeda, a bofetada é uma resposta aos maltratos físicos recebidos submissamente pelos moleques. Porém, Eutanázio, que figura uma classe dominadora, trata imediatamente de eliminar a seriedade do caso e lhe dar um contexto diferente, o de galhofa.

Em outra ocorrência, na narrativa, não há nenhum mascaramento da afronta, Alfredo é humilhado quando retorna da escola de seu Proença, justamente por alguém que o narrador chama de Bode e, ele mesmo o considerava um bicho, já que “parecia um chimpanzé das gravuras de sua História Natural” e “O riso dele era de macaco” (JURANDIR, 1995, p. 235).

Sobre ele, o narrador faz a seguinte descrição: “Era escuro, meio idiota, surdo. Sua voz era um regougo. Vestia roupas usadas, de casimira rota, era um Judas de sábado de aleluia. Mas metia medo”. Tal exposição das suas características vão delineando o seu desvalimento, uma condição, que antes de tudo, causa temor em Alfredo. A vingança aqui se dá pelo rebaixamento do menino, Bode exige que ele tome “a bênção” de joelhos:

— Ei, tome a bença, ei. Joelho!

O frio era mais intenso, o medo, a raiva do Bode, a certeza de que podiam ver, a humilhação. Era um momento de infinito desespero para Alfredo. [...] Com aquele frio e o medo, a necessidade de se livrar do monstro, Alfredo se ajoelhou, as pedras pareciam queimar-lhe os joelhos e tomou a bênção ao Bode. [...]. Alfredo saiu curvado, sumido no seu frio e na sua humilhação, era o resultado de não ir a Belém, de não ser ouvido por seu pai. [...], Bode era um bicho, Bode se desferrara em nome de todos os moleques maltratados por Alfredo. (JURANDIR, 1995, p. 235)

Recordo que a ação de “tomar a bênção” é um ato de reconhecimento de autoridade e de demonstração de respeito, atitudes que são forçadamente exigidas de Alfredo, já que ele não lhes reconhece o valor. Vale acrescentar que se de um lado, acontece o rebaixamento de Alfredo, por outro ocorre a elevação do Bode, pois ele deixa, ainda que apenas por alguns instantes, a sua posição de subalternidade, para dominar a situação, o que poderia deixa-lo à

vontade para fazer outras exigências, no entanto, é ilustrativo que ele peça apenas reconhecimento e respeito.

No conjunto dessas relações antagônicas que temos visto até aqui, há também um outro aspecto que distingue Alfredo das demais crianças. Curiosamente, ele é um menino de pernas feridas, particularidade que o faz se sentir diminuído:

Voltar para casa era voltar às feridas, que apesar de saradas [lhe] deixaram marcas nas pernas e na nuca. Não poderia ser mais um menino de pernas limpas como Tales, Jamilo e outros meninos felizes. Agora com a marca das feridas o seu corpo era feio, corpo também moído pela febre. Sentia-se humilhado quando sua mãe ia lavar-lhe as feridas, e por mais que as mãos de D. Amélia fossem leves e pacientes sentia que aquelas feridas nunca lhe deixariam de doer o [naquele] desejo muito seu de partir daqueles campos, de parecer menino diferente do que era. (JURANDIR, 1995, p. 16)

Na realidade, ao que parece, as feridas são as marcas do seu desvalimento, são os sinais da vida empobrecida, que ele quer negar, mas da qual não consegue escapar. Os garotos de pernas limpas, por sua vez, são Tales de Mileto e Jamilo, meninos que ele considera felizes, não somente por causa da ausência das marcas, mas, acima de tudo, por que figuram como as crianças ricas na narrativa, particularmente Tales de Mileto, que é muitas vezes referido no romance.

Aliás, ele é a única criança que aparece com nome e sobrenome na narrativa: Tales de Mileto Gomes. Tal distinção na composição da personagem assinala seu status social e sua linhagem como herdeiro de um rico fazendeiro do Marajó, o Dr. Gomes. Dessa maneira, Tales de Mileto surge como um contraponto àqueles inominados e desvalidos, cuja função se aproxima muitas vezes à de um antagonista, pois ele aparece como um rival para Alfredo, já que possui tudo o que ele gostaria de ter: “Sabe que Tales de Mileto embarca breve para o Instituto N. S. de Nazaré. Seu pai pode. Tem fazenda. Tales de Mileto tem fatos de gala branca, calcinha de casimira, sapatos de duas cores” (JURANDIR, 1995, p.229), e mais, é o único menino em Cachoeira que tem chapéu, velocípede e ceia à meia-noite após a Missa do Galo, signos de sua riqueza material, que lhe possibilita diferenciar-se no vestir, no acesso ao brinquedo e nos hábitos alimentares.

Perto deles, a suposta superioridade de Alfredo se desfaz, como se observa a partir do excerto a seguir:

Nessa mesma manhã vira o pai de Tales de Mileto comprar três quilos de carne e ele com o seu quilinho [...] Como se livrar daquele quilinho de carne? Os moleques sujos não podiam senão levar, e isso em grandes dias de fatura, meio quilo da pior carne para casa. Mas Alfredo não queria ver os moleques.

Tinha uma certa vaidade quando os moleques olhavam, com olhar comprido, seu quilinho. Passava por eles com superioridade. Tudo isso porém se afundava com o desejo de partir para o colégio. (JURANDIR, 1995, p. 259)

Tales de Mileto, assim, assume na economia do texto a função de redefinir a posição social de Alfredo, ou, melhor dizendo, de afirmar a sua real posição social, pois através dele, embora o protagonista do ciclo *Extremo-Norte* tenha seus pequenos privilégios, uma vez que seu pai é secretário da Intendência, Alfredo é posto ao lado dos desvalidos.

Desse modo, há uma luta de classes sendo encenada com esses personagens mirins, de um lado, o herdeiro dos Gomes, figurando uma elite minoritária e privilegiada, e, de outro, um filão de crianças pobres e que estão à margem da infância e de uma vida digna.

Talvez mesmo por essa razão, é notável uma relativa adultização de Tales de Mileto, que é sempre descrito como circunspecto e “encolarinhado” como o pai: “Nunca fez uma brincadeira. Não corre. Não ri. O Gomes proibiu a risada em sua casa. Ai de quem ri! Só a circunspecção! [...] é circunspecto como o pai” (JURANDIR, 1995, p. 157). Tal seriedade e o comedimento nos modos demonstram um garoto também retirado de sua meninice para compor, desde os seus primeiros anos, um fazendeiro em miniatura, com ares de quem sabe que domina as relações sociais: “Tales de Mileto. Tem uma parte de olhar para os outros fazendo pouco, mostrando que tem dinheiro (JURANDIR, 1995, p. 227-228)

Ao observar esses aspectos, a dimensão social do projeto literário dalcidiano se mostra mais nítida. Daí, ainda que o narrador dalcidiano promova a distinção de Tales de Mileto na narrativa de *Chove nos Campos de Cachoeira* (1941), tratando-o pelo nome e sobrenome, este não deixa de ser figura ridicularizada. A começar pelo seu nome que faz referência direta ao filósofo, matemático e astrônomo da Grécia Antiga, Tales de Mileto, pois embora seu pai sempre esteja o elogiando e louvando suas qualidades, “Tenho medo de perder aquele menino. Deveras. Menino assim inteligente às vezes não sobrevive” (JURANDIR, 1995, p.180), todos na Vila reconhecem a sua falta de inteligência:

Gomes que tem um filho de onze anos, uma lesma, mas na mentalidade e na boca do pai, um gênio. Pois tem esse Gomes a paciência, o imbecil, de procurar pelos almanaques, quais foram os meninos precoces, etc. para comparar com o filho. O filho, que inteligência! Ora, todos sabem que Alfredo, filho do teu pai, é na verdade um menino muito inteligente e acho que está perdendo o seu tempo aqui. Pois o Gomes pega o seu filho, a lesma, um pequeno lombriguento e mudo, e diz que nem Alfredo se compara a ele. O pequeno nunca disse nada (JURANDIR, 1995, p. 156-157)

Diante disso, origina-se a rivalidade entre Alfredo e Tales de Mileto, o que faz o filho de d. Amélia questionar: “Por que Tales de Mileto, que é burro, vai logo para Belém e ele fica

ali socado na escola de seu Proença?” (JURANDIR, 1995, p. 234). Tal questionamento, tanto sugere a distância entre as possibilidades materiais dos mais abastados e dos menos favorecidos, quanto revela a inveja que Tales de Mileto desperta em Alfredo. Como vingança do rival, ou um modo de continuar resistindo ao seu desvalimento, Alfredo se põe a imaginar, a partir de seu carocinho de tucumã (que para ele possui poderes mágicos) circunstâncias vexatórias e humilhantes que Tales de Mileto vivenciaria se fosse estudar em Belém:

[...] Tales de Mileto no Instituto N. S. de Nazaré. Quando o professor perguntasse:

— Sr. Tales, diga quem foi o primeiro regente do Brasil. — Tales baixava a cabeça e mordía o beijo, olhava os botões da blusa de cetim e mordía o beijo de novo, espiava para fora, batia com a caneta na carteira, como sempre fazia. Não, não sabes, Tales de Mileto Gomes? Pois eu sei. Volta para Cachoeira, Tales de Mileto Gomes, porque até o Zé Calazãs sabe mais depressa do que tu quais são os reinos da natureza. (JURANDIR, 1995, p. 260)

Dessa maneira, é no plano do imaginário que o caso se resolve, ou pelo menos se ameniza para o filho de d. Amélia, enquanto que no plano da realidade apesar de possuir como trunfo a sua inteligência, Alfredo percebe que isto não é suficiente. De nada adianta ser menino arguto, se não tem meios educacionais para desenvolver suas habilidades, daí, a revolta de Alfredo em ver Tales de Mileto seguir para o Colégio na capital paraense, na verdade, esse sentimento encobre o medo de que Tales se torne mais inteligente que ele, “Alfredo receia que Tales, indo para Belém, possa já saber mais do que ele, ficar mais inteligente, lhe deixar muito atrás” (JURANDIR, 1995, p. 228).

Nessa conjuntura, Alfredo surge invejoso, vingativo e cheio de maus sentimentos, o que demonstra que Dalcídio Jurandir não idealizou a infância como uma etapa de pureza e plenitude. Nem o fato de ele se sentir inferior ao Tales de Mileto, faz com que Alfredo seja mais benevolente com as outras crianças, pelo contrário, em várias passagens, ele assume o papel de tirano, oprimindo-as ainda mais, como o que ocorre na sua relação com Marialba.

Marialba é mais uma personagem infantil que figura o desvalimento presente na narrativa de *Chove nos Campos de Cachoeira* (1941). Sua imagem é construída por breves menções às partes de seu corpo que vão compondo o retrato de sua miséria: “cara era encardida e gasta”; “olhos remelentos”; “eternas corubas do braço”; “pernas secas, o saiote de retalhos, a cabeça cheia de piolhos” (JURANDIR, 1995, p. 95-96). Sua imagem contrasta com as meninas do Cícero Câmara que eram “quase ruivas, branquinhas, dançando na rua e pulando corda” (JURANDIR, 1995, p. 171), ou as lindas meninas vestidas de branco na festa do Cordão da Foluca; ou mesmo de Marialva, uma das filhas de Major Alberto, que “Era rosada e não gostava

muito de bonecas. Andar no mato, correr na rua, entrar suada, suja e cansada em casa e pedir para puxar água do poço pro banho era o trabalho de Marialva todo dia.” (JURANDIR, 1995, p.70)

Marialba, assim, é diferente das meninas para as quais a infância foi um período de brincadeiras, festividades e longe do trabalho doméstico. Ela não experimenta essa etapa, tanto que o narrador registra que era “Menina ainda e parecia uma velha” (JURANDIR, 1995, p. 95). A velhice, aparece, dessa forma, como um modo de intensificar a sua degradação e sua precoce entrada no mundo adulto.

Entretanto, há uma particularidade em Marialba, ela é uma das poucas meninas a quem o narrador concede fala no romance. Isso retoma, em certa medida, a concepção de que a infância é um período em que não se fala, mas em que se é objeto da fala do outro. Contudo, de acordo com Lajolo (1997, p. 226), mesmo que não ocupe a primeira pessoa e seja figura muitas vezes definida por fora, a criança, como outros marginalizados, esperneia, até que encontra a voz e ocupa no espaço da narrativa um lugar de sujeito, ou de sujeito e objeto, simultaneamente. No caso, Marialba possui voz, porém a fluência de sua fala se constitui com dificuldade:

- Alfredo, vai ver quem bateu.
- Que é?
- Ma... ma... mãe... Man... dou... que... qui... qui...
- Qui, qui, o que, pequena?
- Pra... pra... ela empres...tá... um... sa... co... deee... faaa... riii... nha.
- Qui, qui, qui, não tem! (JURANDIR, 1995, p. 95)

Sua gagueira, além de ser mais um motivo para as chacotas de Alfredo, é índice de que ela não domina a própria linguagem, revela insegurança e, até, uma baixa auto-estima. Afinal, Marialba assume na narrativa a condição de pedinte, pois todos os dias se dirigia à casa de D. Amélia para pedir farinha, hábito que Major Alberto considerava um vício. Alfredo, por sua vez, sempre que estava longe dos olhos da mãe, negava-lhe a farinha, imitava a sua gagueira e a tratava com repugnância.

Marialba, dessa maneira, se integra ao conjunto das crianças desvalidas. Não obstante, sua figuração apresenta além da carência material, uma carência afetiva, especialmente, em relação a Alfredo:

Marialba tudo faz para agradar Alfredo. Lhe traz mangas, uma cuia de muruci, uns tucumãs, qualquer agrado. Até um carocinho liso de tucumã que ralou na laje da porta do velho Araguaia, presente que Alfredo não gostou porque era segredo a sua história com a bolinha. Jogou fora na presença da menina. (JURANDIR, 1995, p. 95-96)

E é exatamente essa ausência de afeto que mais intensifica o seu rebaixamento. A frustrada tentativa de estabelecer algum tipo de laço com o menino, expõe ainda mais sua exclusão, reiterada pelo tom ofensivo que ele lhe dirige; ““Que pitiú que tu tens, Marialba, te lava!” (JURANDIR, 1995, p.96). De sua parte, o sorriso tímido e assustado dá o tom de sua submissão: “A menina sorriu e recebeu com timidez e susto o saco de farinha” (JURANDIR, 1995, p.96).

Mas, se os agrados de Marialba foram rejeitados por Alfredo, ele, por sua vez, foi preterido pelo seu primeiro amor, uma garota de sua idade. Adma, uma menina calada e absorta, que se demonstra embravecida quando foi obrigada por Lucíola e seu padrinho Didico a sentar-se na frente da casa com Alfredo, compondo, uma espécie de casal em miniatura. Todavia, a menina se recusa a assumir esse papel:

Adma, com a cara franzida, queria levantar-se mas Didico que era seu padrinho, gritou:

— Deixa de tolice, menina. Fica quieta aí!

E Adma mais pálida ficou, com o negror dos seus olhos mais fixos e as mãos estendidas sobre as coxas mordendo os beiços para não chorar. Não gostava dele. Este na cadeira ficou sério, comovido junto de Adma, a triste. (JURANDIR, 1995, p. 110)

Aqui, a submissão não tem caráter sociológico, ligada às questões de classe social, e, sim, à tensão entre adultos e crianças. A opressão infantil se manifesta pela ausência da fala e, sobremaneira, pelos seus gestos que demonstram seu martírio em ter que obedecer aos adultos.

Essa personagem também aparece em outros episódios do romance, envolvida sob os signos da morte, temática muito recorrente na produção dalcidiana, notadamente, no *romance-embrião*, como já atestou Pantoja (2006). Entre as lembranças marcantes que Alfredo traz na memória, estão os gestos de aflição e espanto de Adma, na manhã do enterro de D. Duquesa, sua mãe:

[...] mais pálida ainda e com os olhos extraordinariamente aflitos ou espantados, fez uma cara de choro ou de pavor ao ver entrar o caixão para sua mãe. Até então se mantinha calma, como tímida, um pouco atordoada com o entrar e sair de gente e ao seu lado os seus irmãos também olhavam aparvalhadamente. O pai com a boca meio aberta, o filhinho mais novo no colo com a chupeta na mão, não tinha sossego. Adma porém, fez um gesto, aquela cara, o grito, e foi com a entrada do caixão que sentiu mesmo a presença da morte em sua casa. Alfredo tem agora o rosto de Adma que se contraiu, os beiços tremeram, as mãos tatearam a cabeça, os olhos, o peito e caiu na cama gritando e se levantando e se abraçando com os irmãos. (JURANDIR, 1995, p.188-189)

Cruzam-se, nesse fragmento, infância e morte, expondo para quem está no início da vida a finitude desta. Tal circunstância é agravada, pois é a morte de uma figura mítica para a criança: a mãe, símbolo de amor, proteção e amparo. O medo e a dor pela perda são espelhados no gesto, nos olhos, na cara e no grito da menina, e que reverberam em Alfredo, como a própria face da morte.

Aliás, Alfredo, que já tivera um irmão que morrera afogado, por pouco não tem o mesmo destino do menino. Em certa ocasião, ele brincava junto à mãe, que lavava roupas, e escorregou para dentro do poço. Ele é salvo por D. Amélia, mas o sentimento de uma morte iminente sempre o acompanha, chegando, às vezes, a chorar pela possível morte da irmã Mariinha: “embrulhou a cabeça no lençol e chorou, soluçou como se estivesse chorando a morte de Mariinha. Ficou sem ar, e sem forças, aniquilado na rede.” (JURANDIR, 1995, p. 285). Assim sendo, o binarismo menino salvo e menino afogado reporta ao par vida e morte, que, por sua vez, retoma a caracterização da dupla de protagonistas de *Chove nos campos de Cachoeira* (1941): Alfredo e Eutanázio.

Como Eutanázio buscasse sempre a morte, o que de fato ele alcança ao fim da narrativa, esta revela-se para ele como um modo de se evadir de todo o seu sofrimento e degradação. Em sentido oposto, para o menino Alfredo, a morte apresenta, nesse romance, um caráter negativo, muito embora o faça refletir sobre a própria vida e seus caminhos a trilhar. Em um momento ele chega a dizer: “Eu morro, mamãe. A senhora não me leva para Belém e eu vou é bater no cemitério, mamãe. [...] Um chá, mamãe” (JURANDIR, 1995, p.235). Essa afirmação em tom de pedido à mãe, faz pensar que o menino se refere tanto a uma morte física, quanto a uma morte simbólica. Afinal, não ir para Belém, não realizar seus sonhos de estudar é também morrer.

4.2 MARAJÓ

Segundo romance de Dalcídio Jurandir a vir a público, *Marajó* (1947), teve o título provisório de *Marinatambalo*, chegando também a ser anunciado na imprensa sob o título *Missunga*. Embora tenha sido publicado em 1947, pela Livraria José Olímpio Editora, provavelmente, sua escrita remonta à década de 30, tendo sido reescrito ao fim daquela década. Curiosamente, o romance também concorreu ao Concurso Literário promovido pelo jornal *Dom*

Casmurro e pela Editora Vecchi, no qual *Chove nos Campos de Cachoeira* obteve o primeiro lugar.³⁹

Esse romance dalcidiano, quando visto no conjunto das dez narrativas que compõem o ciclo *Extremo-Norte*, se apresenta bastante singular. É o único romance que não trata da trajetória de Alfredo, possivelmente, porque a escrita de *Marajó* (1941) seja anterior à produção de *Chove nos campos de Cachoeira* (1941). Dessa maneira, conforme já foi analisado por Furtado (2010), embora o enredo de *Marajó* não tenha prosseguimento nas demais narrativas, isso não o exclui do Ciclo, visto que existem muitos aspectos temáticos e técnicos em comum com os outros romances da série, ainda que alguns possam ser percebidos de maneira bastante sutil.⁴⁰

Assim, em *Marajó* (1947) encontramos um novo protagonista, Missunga, filho de um grande proprietário de terras e também importante político na região, Coronel Coutinho. Ele é a figuração do fazendeiro em formação, e ainda que esteja em constante tensão entre seguir os passos do pai ou não, acaba por reiterar a condição paterna. Para Guerra (2004), a construção desse personagem dalcidiano dá os contornos do ar aristocrático que o coronelismo adquire na região marajoara, não por acaso o narrador o chama de “príncipe”, é preguiçoso, está sempre entediado e vive a fazer caçadas, símbolo da nobreza europeia,

Tais características do personagem tanto revelam o trabalho de observação e registro que Dalcídio Jurandir realiza e utiliza em suas narrativas, quanto reafirmam o compromisso ético e a consciência social de sua produção literária. A escolha por um protagonista que é um rico herdeiro do Marajó, não se afasta de maneira alguma daquilo que se tornaria o conjunto de suas narrativas, um projeto literário que dá ênfase aos sujeitos pobres da Amazônia paraense. Pelo contrário, a denúncia dos desmandos dos poderosos da região e de todo um sistema político-cultural que sustenta a estrutura social que oprime o povo se torna ainda mais incisiva, visto que, nesse caso, o núcleo de personagens poderosos não é simplesmente observado, mas eles mesmos se mostram dentro de suas contradições e perspectivas.

Essa mudança no protagonismo é também relevante para o modo como a infância vai ser construída nesse segundo romance do escritor paraense. Inclusive, o nome Missunga, de certa forma, anuncia esta afinidade com essa etapa da vida. Essa denominação, de acordo com

³⁹Abgvar Bastos, escritor e amigo de Dalcídio, enviou uma cópia do então *Marinatambalo* ao concurso, comunicando-lhe apenas depois. Consta que esse romance ficou classificado entre as cinco obras que passaram à etapa final daquele concurso.

⁴⁰Ormindá e Alaíde, personagens de *Marajó* (1947), por exemplo, são brevemente citadas em outros romances, sem contudo, voltarem à ação. O personagem Rodolfo de *Chove nos Campos de Cachoeira* (1941) também aparece rapidamente em *Marajó* (1947).

Vicente Salles, tem matriz africana, vindo do dialeto quimbundo *mi* ou *mu* de sentido diminutivo, e *sunga* que significa menino. De maneira mais específica, o pesquisador informa que “designa o menino branco com linguagem de negro [...]. O apelativo Missunga indica pois o ‘sinhozinho’ da melhor tradição brasileira. É vocabulário de negros e negras da casa grande” (SALLES, 2002, p. 369-370).

Nesse sentido, Missunga como “sinhozinho” é o filho do Coronel, que, como sugere a cena inicial do romance, é chamado pelo pai a substituí-lo no negócio das terras. Fato que realmente ocorrerá na narrativa, quando Coutinho falece e ele, “O Príncipe”, herda a Marajó e sua gente. Assim, a opção pelo sujeito de posses, leva à apresentação de um universo infantil em contraponto, mas também em relação com a infância das crianças desamparadas socialmente. De tal modo, como “menininho”, o protagonista de *Marajó* (1947), mesmo sendo um adulto, ao relembrar episódios de sua infância reitera aquele paralelo entre meninos e moleques já aludido em *Chove nos Campos de Cachoeira* (1941), no qual a qualificação de menino se liga a uma classe privilegiada, e não às crianças pobres.

Sendo assim, a infância continua fazendo pano de fundo para as relações sociais, embora isso não signifique que as personagens sejam simplesmente colocadas em lados opostos, a criança rica x a criança pobre. Na verdade, as relações se tornam mais complexas uma vez que, apesar de pertencerem a classes sociais diferentes, participam de um mesmo sistema cultural que envolve superstições, lendas, jogos e brincadeiras, conforme pretendo demonstrar mais adiante.

Por outro lado, ao focalizar a infância, sobretudo, aquela que emerge das lembranças de Missunga, a narrativa dalcidiana se aproxima de um viés proustiano, pois o processo de rememoração do personagem surge por meio de experiências sensoriais.

Cruzou as mãos sobre o peito, cerrou os olhos. Fechar os olhos assim era, em alguns dias do seu tempo de menino, sentir as mãos viscosas daquele cego do Arapinã, apalpando-o. O escuro que havia nos olhos do cego avançando sobre ele. O menino sentia ao mesmo tempo como que uma febril necessidade de experimentar a cegueira, certo de que podia, com delícia, abrir os olhos, de repente, afastar as mãos do cego, e ver. As antigas folhinhas que seu pai deixava marcando um tempo morto nas paredes, entre as aranhas e as osgas tão tranquilas e íntimas, como pessoas da família; ver as mangueiras, como se tivessem amadurecido os frutos subitamente; o cachorro dormindo nos velhos alguidares cheios de raízes e ervas, feito animal fabuloso e os negros braços, ao sol, de Rosália, a cozinheira, partindo lenha com o seu indolente vagar. A claridade era violenta, nela riscava uma asa, plantas e porcos encostados nas tábuas se deixavam dominar por um mágico torpor (JURANDIR, 1992, p. 9-10).

No excerto acima, são as sensações visuais de cerrar os olhos que vão lhe trazendo o tempo de menino, com suas brincadeiras, histórias, medos e as figuras de sua infância: a casa, o cão, a cozinheira, o colo de Mariana e o cego do Arapinã. Este último, apresentado como uma figura de horror para o menino, conquanto ele se sintia atraído a experimentar a cegueira, sabendo que a qualquer momento pode se libertar dela. Essa atitude se repete, em certo sentido, no Missunga adulto, que não é pobre, mas em muitas ocasiões parece querer experimentar a pobreza, misturando-se aos pescadores, vaqueiros e demais gente do povo, sabendo que ao fim não deixa de pertencer à linhagem dos abastados Coutinhos.

Ao retomar esse tempo da infância, Missunga também vai ao encontro de figuras femininas do seu passado:

Mas nenhuma realidade era mais viva que a do colo de Mariana em seus olhos fechados, o mau menino naquele colo se encolhia e pecava. Ver sua mãe também, depois de um instante de cegueira. O rosto dela, mais nítido, confessava melhor a amargura e a ruína crescente. De olhos fechados, muito bom ouvir sá [sic] Rosália bater carne cantando, apelidar as galinhas, conversar com os carneiros tão sujos, ensinar nome feio ao periquito, ralar, batendo o pé, com o vento que, mexendo nas mangueiras, vinha tirar a roupa das cordas. Vozes isoladas no tempo e no espaço, como aquelas folhinhas, autônomas, se enchendo de uma inexplicável doçura na treva. Missunga, nessa interina cegueira, punha-se a indagar se as aranhas o espiavam ou se podiam desprender as folhinhas ao vento, desfolhar os dias, as semanas, os meses, soltar o tempo, recuperando-lhe a vida sem limite. (JURANDIR, 1992, p.10)

A mãe, como personagem mítica da infância, lhe surge como um rosto amargurado, lembrando, aquilo que o desenrolar do enredo deixa entrever, as contínuas traições de Manuel Coutinho. Todavia, são Mariana, sua ama, e siá Rosália, a cozinheira, que se destacam entre as suas recordações. Mariana é o colo quase maternal e onde o menino ensaia um certo sensualismo que, em algumas passagens, se mistura nas suas lembranças com sensações olfativas e gustativas, através de aromas e sabores de frutas. “As cheirosas goiabas, bichadas, o cacau, onde, nu entre as mulheres, as pernas pra cima, os alaridos, montava nas costas de Mariana” (JURANDIR, 1992, p.20). Nesse fragmento, Mariana funciona como um brinquedo icônico na história da infância, o cavalinho de pau, entretanto, me parece que, nesse romance dalcidiano, adquire outra conotação, à medida que se vislumbra a formação do menino-coronel pelo que afirma Gilberto Freyre em *Casa-Grande e Senzala*:

[...] o melhor brinquedo dos meninos de engenho de outrora: montar a cavalo em carneiros; mas na falta de carneiros, moleques. Nas brincadeiras, muitas vezes brutas, dos filhos dos senhores de engenho, os moleques serviam para tudo: eram bois de carro, eram cavalos de montaria, eram bestas de almanjarras, eram burros de liteira e de cargas mais pesadas. Mas principalmente cavalos de carro. Ainda hoje nas zonas rurais menos invadidas

pelo automóvel, onde velhos cabriolés de engenho rodam pelo massapê mole, entre os canaviais, os meninos brincam de carro de cavalo' com moleques e até molequinhas, filhas das amas, servindo de parelhas. (FREYRE, 2003, p. 336).

Nesse sentido, considerando estes hábitos tão difundidos na educação dos meninos de engenho na sociedade brasileira, fica, ao meu ver, aludida a denúncia de práticas que animalizam e objetificam a mulher, sobretudo a mulher pobre, no sistema coronelista que o menino dos Coutinho vai se formando.

A negra Rosália, por sua vez, é a voz que evoca os sons e as vozes do cotidiano do menino criado entre a gente do povo, empregados de sua família:

Entre os foliões de S. Sebastião tocava reque-reque e acompanhava a folia. As máquinas a vapor feitas de relógios que Ovídio ensaiava, no banheiro do trapiche da vila, os barquinhos de miriti, o medo dos peixes tralhotos como se fossem os penetrantes candirus.
E o grito do preto Janjão, maldosamente, uma tarde na casa grande: — D. Branca, vá vê o que Missunga tá fazendo com os outros no capinzá! (JURANDIR, 1992, p. 20)

Nessas cenas, o envolvimento do menino com as manifestações culturais, brinquedos e brincadeiras em comuns com os moleques de seu tempo ficam visíveis, e, até mesmo, uma iniciação sexual com eles também fica sugerida.

No entanto, é com a menina Guíta que a infância de Missunga vai se estruturando como um universo lúdico, que se aproxima tanto do folclórico, quanto de jogos e personagens sempre presentes no imaginário infantil:

Se Mariana era o acalanto, o pegadio, Guíta brincava de cabra cega com ele, do tome esse raminho, do lobisomem. [...]. Porque ele gostasse, trazia-lhe duas saúvas, uma agarrada à outra. Missunga, batendo palmas, achava que era uma briga, e tomava o seu partido. Se a sua saúva perdia, ele vingava. Apanhava as saúvas mortas e atirava-as no cabelo de Guíta (JURANDIR, 1992, p. 69).

Desse modo, é por meio das brincadeiras que o menino vai se apropriando de credences, superstições e advinhas, muitas oriundas do hibridismo cultural ocorrido entre matrizes indígenas, negras e europeias durante o processo de colonização do Brasil e com a chegada e permanência de imigrantes no país, inclusive na Amazônia. No fragmento abaixo, é possível notar isto de maneira mais clara:

Aprendia com Guíta a lição dos cinco dedos:
— Pai de todos, fura bolo, mata piolho.
— Mata piolho...
— Não, Missunga, upa! Vamo...
— Pai de todos, fura bolo...

— Isto. Qual o outro? Anda.

O dedinho de Guíta ia andando pelo braço de Missunga até que encontrava o rato — quiu, quiu, matei o rato! Missunga se desmanchava em riso, o vento fazia cócegas nas árvores também. Era ele tirar um dente-de-leite e já Guíta dizia:

— Joga no telhado pro rato trazer outro.

D. Branca tinha que jogar o dente-de-leite no telhado. Por que o rato escondido nas telhas era sempre mau para os meninos? Tudo que Missunga pedia, de impossível, a mãe logo apontava para o telhado: — Rato levou, meu filho.

Rato encantado, dono de tudo que Missunga desejava e que jamais podia ter. (JURANDIR, 1992, p. 70)

Nesse fragmento, tem-se a parlenda dos dedos, que, conforme Raquel Zumbano Altman (2010), procede de fontes europeias, provavelmente portuguesas e que aqui vão se aclimatando, conforme a presença indígena e negra e demais influências regionais. No romance *Marajó* (1947), o ato de jogar no telhado o dente-de-leite para o rato levar retoma um conjunto de histórias medievais relacionadas com o temor de que bruxas utilizassem os dentes das crianças para fazer feitiços. Na França, do século XVII, há também referências a um conto popular, *La Bonne Petit Souris*, no qual se narra a história de um rato que se transforma em fada para resgatar uma rainha que fora presa por ter empurrado e quebrado os dentes de um maldoso rei. Assim, por associação, teria surgido a crendice, que no episódio dalcidiano demarca uma infância marajoara alinhada não apenas a motivos indígenas, mas que participa de uma cultura infantil mais ampla e universal.

O rendimento narrativo dessas e outras lembranças são fundamentais para o conflito que vivencia Missunga durante o processo de construção de sua identidade. Assim, como “menino branco com linguagem de negro”, fica demarcada a sua ambivalência identitária que, conforme analisei em estudo anterior, “se faz numa situação transitória entre o branco e o negro, o proprietário e o escravo, o dominante e o dominado, a cultura e a natureza” (VELOSO, 2005, p. 72).

Dessa forma, Missunga, criando-se em meio à gente do povo, envolvido em suas brincadeiras, ouvindo suas histórias de seres e navios encantados e de luas presas em caixinhas de fósforo, estabelece vínculos sociais com estas pessoas, participando e compartilhando com elas de um mesmo sistema cultural. Tal situação aproxima, mais uma vez, o protagonista dalcidiano da formação do “sinhozinho” identificada por Gilberto Freyre:

Por uma espécie de memória social, como que herdada, o brasileiro, sobretudo na infância, quando mais instintivo e menos intelectualizado pela educação europeia, se sente estranhamente próximo da floresta viva, cheia de animais e monstros, que conhece pelos nomes indígenas e, em grande parte, através das experiências e superstições dos índios. (FREYRE, 2003, p. 130)

Em vista disso, Missunga se integra ao modo de viver caboclo, no qual há sempre uma ligação com a natureza e com os mitos em torno dela:

O menino acreditava nos poderes do dente de boto. Já o primeiro dente que sua mãe lhe colocara no pescoço, até hoje não sabia como perdeu. Sem o dente podia apanhar quebranto. Mariana lhe falava muito nisso. Nhá mãe Felismina, era o que conversava, e Missunga sentiu o medo do quebranto aumentar. O segundo dente, o bonito dente de tanta estimação de Guíta, ele também perdeu. Ficou assim como quem anda pelos balcedos sem ser curado de cobra. (JURANDIR, 1992, p.70).

Por esses exemplos, é possível pensar que Dalcídio Jurandir constrói uma obra reiterando as ideias de uma harmonia étnico-racial, propostas por Gilberto Freyre. Na realidade, Dalcídio Jurandir se apropria dessa ideia para depois desconstruí-la. Quando adulto, Missunga, depois de receber a herança do pai, faz questão de impor limites, inclusive, anunciando que não mais deveria ser chamado pelo apelido, mas apenas de Manuel Coutinho, em uma clara alusão de que o “menino branco” nega as suas relações com a negritude e assume seu lugar no mundo social.

Entretanto, ao lado das lembranças do moço rico, surgem os meninos barrigudos de Felicidade, colônia agrícola idealizada por Missunga, crianças doentes, famintas e miseráveis, bem como os fios da memória de outras personagens que veem na infância o advento do sofrimento, como a personagem Rita. A descrição feita pelo narrador vai apresentando a sua condição de “pé no chão”: “Ritinha magra, inchada, os pés pretos de lama, já trabalhando, pescando, mariscando, correndo atrás dos bezerros” (JURANDIR, 1992, p. 237). Para ela, as lembranças da infância são as recordações do dia em que sua família foi mandada embora da fazenda, ocasião na qual se sentiu ameaçada pela possibilidade de deixar a família e ser levada por um canoeiro a Belém, para ser criada de alguém:

Rita, já em pleno campo, sentiu que podia ser novamente ameaçada como fora dias antes. O canoeiro viu a menina.
 [...]
 — Não quero ir. Mamãe me pegue. Não! Não!
 — Vai, diabo. Que então tu fica fazendo aqui?
 Ritinha ergue os olhos suplicantes, uns olhos miúdos e molhados.
 — Em, papai? Eu vou? Não? Não?
 Parafuso, cara fechada, cheia de manchas, os beiços roxos. A mãe, de cabeça baixa.
 — Então a menina vai, ou não vai?
 [...]. A mãe entre duas cusparadas, pegou o braço, sacudiu-a:
 — Quieta, diabo. Te aquieta, demoninho.
 — E asneira, seu Teodoro, ela não quer — Parafuso disse, afinal, sem olhar o canoeiro.
 [...]

— Traz aquele balde, anda, vamos. E grita, então! Quem te bateu já? (JURANDIR, 1992, p. 241-242).

Nesse contexto, emerge a imagem da criança-demônio, “— Quieta, diabo. Te aquieta, demoninho. ”, subvertendo a figuração da criança-anjo e de um conceito de uma infância feliz e imaculada. Desse modo, a infância é demonizada, porque nesse episódio, as crianças aparecem como um fardo a ser carregado pelos adultos, razão, inclusive, pela qual o pai da personagem Rita é despedido da fazenda: “Tinha quatro filhos. [...] Subia-lhe confusamente um desejo de se livrar da metade dos meninos.” (JURANDIR, 1992, p. 236). Assim, a infância aparece, nesse último fragmento, como um estorvo, um problema a ser resolvido, quase sempre, no caso das meninas, com o envio para o ambiente citadino, onde servirão aos trabalhos domésticos das famílias mais abastadas.

4.3 TRÊS CASAS E UM RIO

Distribuído em quatorze capítulos, o terceiro romance dalcidiano volta a ser ambientado na vila de Cachoeira 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 apareceu em *Chove nos Campos de Cachoeira* (1941). Entretanto, no âmbito familiar do menino, os pais, Major Alberto e Amélia, e a irmã, Mariinha, ganham maior destaque. 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 maternais, 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, se destacam elementos da cultura popular, de que é exemplo a apresentação do Boi Caprichoso e do Boi Garantido na noite de São Marçal; e 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 lago⁴¹; e a incorporação do conto da Bela Adormecida na estrutura narrativa do romance, como demonstrarei mais à frente.

Dada essa diversidade de aspectos presentes no enredo do romance, 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 dalcidiano⁴².

Como dito acima, em *Três casas e um rio* (1958), Alfredo volta a protagonizar o ciclo, e há um adensamento das questões em torno do cotidiano familiar, nas quais se observa a relação entre adultos e crianças no contexto amazônico, bem como as relações entre as crianças, especialmente o relacionamento de Alfredo com a irmã Mariinha, “a menina do camisolão 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.

Sebastião, por exemplo, irmão de D. Amélia e, portanto, tio de Alfredo, é uma dessas figuras adultas que contam suas desventuras para o menino. Na economia textual, essa personagem assume o arquétipo do pedagogo, aquele que conduz a criança em sua formação, uma vez que através de sua história de vida, das lendas e dos mitos vai conduzindo Alfredo a uma identificação com a cultura popular amazônica, de raízes indígenas e negras, bem como, com a descoberta da sexualidade.

Outra personagem que ganha destaque em *Três casas e um rio* (1958), é Mariinha, ainda que já tenha aparecido em *Chove nos Campos de Cachoeira* (1941). É a irmã mais nova de Alfredo e também filha de Major Alberto e D. Amélia. 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. Atinente a esta possibilidade, é interessante perceber que ela,

⁴¹ 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)

⁴² No ensaio *Crítica histórica: a teoria dos modos*, Nortrop 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. Furtado (2010) alicerçada nessas ideias de Frye, avaliou 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 Eutanázio, Felícia, e Edmundo Menezes, por sua vez, enquadram-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).

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 Ariés denominou de Idade dos brinquedos, na qual “as crianças brincam com um cavalo de pau, uma boneca, um pequeno moinho ou pássaros amarrados” (ARIÉS, 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, representando antes uma natureza específica da infância do que expressando traços individuais, há outra maneira de vislumbrar 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 adormecida*.

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 me parece servir de base para a técnica utilizada por Dalcídio Jurandir, para compor a história de Mariinha, repetindo, dessa maneira, um procedimento identificado por Vicente Salles na escrita do romance *Marajó* (1947).

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 o romance dalcidiano, 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* (2010). 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 ainda, em *Três casas e um rio* (1958), quando Alfredo tentando buscar ajuda para Mariinha que já agonizava na casa, vê por entre sombras as velhas 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, espiando-o. Velhas. Eram, sem tirar nem pôr, umas bruxas de pano. Tão imóveis e velhas na sombra, espiando-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.

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: “Viu-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, estropiados

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:

Ia 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 prena, 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 mítico que Amélia possa se revestir, com essa personagem Dalcídio Jurandir amplia o olhar sobre a miséria do lugar.

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 fiandeiras:

— 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 descanso, 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, fiandeiras 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 Mariinha, que morre em seus braços.

A princesa adormece. O tema do sono da princesa e a equivalência entre sono e morte ampliam o quadro de simetrias entre *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 Mariinha 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 Mariinha pelo campo, despencando as flores do algodoal brabo, entre as negras e luzidias iraúnas 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 iraúnas [...] 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 iraúnas que acompanham o enterro, trazem ao ritual funéreo da menina a “solene simpatia da natureza”, o que conforme Northrop Frye indicia 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 Mariinha, 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 nos 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 ressaltar 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 crescera! 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)

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, o príncipe reconhece que não pode realizar um desfecho feliz, e nem mesmo o seu carocinho 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 da Amazônia pós *Belle-Époque*, penso que a inexistência de um final feliz revela mais uma vez o aspecto simbólico da personagem Mariinha que representa também uma coletividade. Portanto, o desfecho do episódio dá 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 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 no 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 denúncia de uma situação coletiva: a morte de tantas crianças que sem assistência médica não conseguem sobreviver.

A menina Andreza é outra personagem infantil que merece análise nesse romance. Rostinho queimado, 11 anos, morava com o tio, pois era órfã – sua mãe morreu e seu pai, seu avô e seu irmão foram assassinados. O narrador apresenta-a como “uma menina de pé no chão”, e, ainda que não reserve um espaço exclusivo para descrevê-la, notações sobre o que vestia e como as outras personagens a percebiam vão sendo dadas aqui e acolá. Trazia as roupas rasgadas, suja de terra da cabeça aos pés, andava descalça.

Alfredo via nela “um precoce olhar, de areia gulosa, em que as coisas e as pessoas tombavam e desapareciam” (JURANDIR, 1994, p. 148). Essa impressão do menino sugere a prematura adultização de Andreza, seja pelas experiências dolorosas que viveu, seja pela manifestação do caráter sedutor da menina que “trazia um demônio no corpo e aquele olhar que engolia tudo” (JURANDIR, 1994, p. 148). Para o filho de D. Amélia a menina lhe parece mesmo investida de algo mágico e encantador, de tal maneira que ele se pergunta se Andreza não teria vindo do carocinho de tucumã e se originado da força da imaginação. Esse tom, entre o maravilhoso e o fantástico que envolve a menina, é reiterado pelo narrador que a chama de “menina matintaperera” e também a compara a uma cobra coral (porque vestia uma roupa de três cores: amarelo, vermelho e preto), numa alusão, ao que me parece, a lenda da cobra grande. A despeito desses traços alusivos ao folclore regional, é o jogo com a referência mítica que

mais tem rendimento na composição da personagem. Andreza encarna o mito de Antígona⁴³, evidenciando, mais uma vez, o uso de recursos variados no processo criativo dalcidiano.

Antígona, na mitologia grega, conforme Franchini e Seganfredo (2007), é filha de Jocasta e Édipo. Foi a única que esteve ao lado do pai depois que este furou os olhos e deixou o trono de Tebas, peregrinando com ele até a sua morte. Quando Antígona regressou a Tebas, encontrou os irmãos, Etéocles e Polinice, lutando pelo trono. Em meio à luta pelo poder, ambos morrem, e, Creonte, tio de Antígona, torna-se rei de Tebas. Creonte, por sua vez, ordena que Etéocles seja enterrado com todas as honras, mas deixou o corpo de Polinice onde caíra, proibindo, sob pena de morte, que alguém o enterrasse. Indignada, Antígona estava determinada a não deixar que seu irmão Polinice permanecesse naquele estado miserável. Assim, indo contra a lei de Creonte, enterrou o corpo do irmão com as próprias mãos, realizando secretamente os rituais que a tradição prescrevia. Por fim, foi presa enquanto fazia isso e Creonte deu ordens para que a enterrassem viva.

Antígona, portanto, é um dos mais belos símbolos de amor filial e fraternal no imaginário do Ocidente. É, ainda, uma figura emblemática da busca pela justiça acima da lei. Andreza, na ficção dalcidiana, também se investirá desse caráter, uma vez que a menina busca a todo custo encontrar as ossadas do irmão assassinado, para lhe dar o devido enterro. A princípio, é a própria menina que narra a sua triste história:

— Mas tu então não me conhece? Quando eu vim na tua casa, faz muito tempo. Tu te lembra? Estavas cego. Não me viste. Por isso tu não te lembra. Fui-me embora pra essas fazendas daí de cima. Agora voltei pra morar de vez em Cachoeira com um meu tio. Não tenho pai nem mãe. Morreram. Mataram meu pai. Vi um irmão morrer. O outro, deste tamanho assim, levaram. Algum irmão teu já morreu? (JURANDIR, 1994, p. 148)

Nesse trecho, as referências à narrativa mítica vão aparecendo de maneira bem sutil e se emparelhando, como peças de um quebra-cabeça, que ora se encaixam: Édipo cego/ Alfredo cego; o retorno para Tebas/ o retorno para Cachoeira; o tio Creonte/ o tio Firmino. Mas o mote que alinha Antígona e Andreza é a tragédia familiar, seus pais e irmãos foram vítimas de um destino inelutável. A inexorabilidade da sina de Antígona, causada pela vontade dos deuses e pela ambição dos homens, é o ponto de apoio para que Dalcídio Jurandir possa trazer à superfície do texto o conflito de terras. Embora a natureza das personagens e a razão da fatalidade sejam diferentes, ao aludir à narrativa mítica, o autor paraense provoca uma reflexão:

⁴³ Este olhar sobre a personagem Andreza foi inspirado a partir de uma palestra da professora Marlí Furtado, proferida na Feira Pan-Amazônica do Livro em 2014.

por que o destino trágico da família de Andreza foi inevitável? O poder dos homens, neste contexto amazônico, equivale ao poder dos deuses? Não se pode lutar contra suas vontades?

O conflito agrário, nesse caso, é figurado pela família dos Bolachas, pequenos agricultores marajoaras, e os Meneses, família renomada, de grandes fazendeiros, que aumentam seus latifúndios por meio de compra, coação ou mesmo falsificação de documentos. Esse sistema de posse e transmissão de terras é representado no romance a partir do que sucedera com Manuel Bolacha, avô de Andreza, que após a morte da filha e a doença da mulher em Belém, buscava meios para se estabelecer na capital e financiar os estudos da neta. O narrador informa que:

Tratou de procurar comprador para Santa Rita. Subiu o Arari, os oferecimentos eram ridículos. Só baixou o preço em Cachoeira a um comerciante que não lhe poderia dar nem metade do dinheiro à vista. [...] oferecê-la aos Meneses, seus vizinhos, donos de Marinatambalo, que a queriam por dois vinténs a fim de estender o latifúndio até o igarapé Mauá que atravessava Santa Rita. Resolveu fazer o negócio com o, comerciante, mas este, ameaçado pelos Meneses, recusou. [...]. Os Meneses haviam requerido demarcação de suas novas terras anexadas a Marinatambalo e nelas incluíam mais da metade de Santa Rita. Alegavam ainda que seu Bolacha enganara uns herdeiros, apossando-se ilegalmente daquele trecho de beirada que lhes pertencia. [...]. Os Meneses haviam legalizado no cartório a posse das terras. Era inútil lutar contra a lei, contra o governo, contra os Meneses (JURANDIR, 1994, p. 334-339)

A lei, portanto, é a própria família Meneses, figuração dos poderosos que mandam e desmandam nas instâncias que deveriam proteger os mais pobres. O desvalimento de Andreza, assim, se alinha ao desamparo social de todo um grupo que se encontra em situação de abandono financeiro, jurídico e emocional. A crítica dalcidiana ao latifúndio, dessa maneira, se adensa na demonstração de que o autoritarismo dos poderosos não se resume às relações econômicas e judiciais que envolvem a posse de terra, há uma necessidade doentia em confirmar seu poder através da violência.

O pai de Andreza ergueu, então, uma barraca à beira do igarapé Mauá. Edgar achou que era um desaforo. Estava arruinado, mas não admitia desrespeito à memória do irmão. Encontrou-o mariscando com o filho, o maiorzinho, disse-lhe que saísse do igarapé. O caboclo fez-lhe ver umas tantas verdades. O que bastou para que Edgar de cima de seu cavalo, de repente, armar o laço e apanhar João Bolacha pela cintura e arrastá-lo num galope doido pelo aterroado. Estava já o homem botando sangue pela boca, arrebetado, quando o fazendeiro parou no meio do campo. Saltou e deu um tiro bem no peito de João Bolacha. E que fazer com o curumim que corria aos gritos e caiu em cima do cadáver do pai? Era tudo solidão. O menino, a quem chamava? Contavam que Edgar Menezes o enterrou nalgum retiro de Marinatambalo. (JURANDIR, 1994, p. 339-340)

Essa cena do assassinato do pai e irmão da menina Andreza ilustra muito bem a truculência e a crueldade utilizada pelos grandes latifundiários para serem “respeitados” e temidos. O trecho acima também permite observar outras semelhanças com a narrativa mítica sobre Antígona: a tragédia familiar, a imposição da lei (que no caso dalcidiano é a “lei dos Meneses”) e a morte do irmão. Esses aspectos se juntam a outro mote relevante, a busca por justiça:

Mas logo ao grito rouco da menina, esbugalhou os olhos para aquela careta de choro, aquelas mãos desesperadas nas grades e as palavras infantis em seus ouvidos como pedras:
— Onde deixou meu irmão? Que fim deu ao mano? Que foi que fez com meu pai, por que... Onde está meu mano, o mano...(JURANDIR, 1994, p. 352)

Ao enfrentar Edgar Menezes, Andreza desrespeita a lei, aproximando-se ainda mais de Antígona. Por fim, se o desfecho da filha de Édipo é ser enterrada viva, a menina Andreza (que está sempre suja de terra) já vive soterrada pelas lembranças e pela angústia de não saber do corpo do irmão.

Infelizmente, Andreza nunca descobriu que os ossos da criança estavam atrás de um fogão, no retiro dos arrependidos, que ficava na antiga fazenda Marinatambalo. Lugar misterioso que a população de Cachoeira acreditava ser assombrada pelos fantasmas daqueles que foram mortos ou torturados pelos Meneses:

Começam de novo os gemidos, baques, bater de porta, barulho de gente apanhando, moças de cabeça baixa chorando. Acendo velas, tenho então uma pena de todas essas moças. Medo, não tenho. Pergunto se querem algum recado, saber uma notícia, uma ladainha, fazer qualquer confissão, culpar algum malvado ainda vivo.[...] eu já maldei aqui comigo. Querem é se vingar dos brancos, dos patrões. Dessa Menesada toda. (JURANDIR, 1994, p. 255)

A partir do excerto, pode-se pensar no sentido coletivo da história de Andreza, ela representa também as demais histórias dos que foram espoliados de suas terras, torturados e mortos; desamparados por um lei que só serve aos grandes latifundiários.

Finalmente, ainda pensando em Antígona, lembro que esta fecha seu ciclo trágico quando no sepulcro tira a própria vida, porém, em relação à Andreza tudo é um devir, incerto, é verdade, pois não se sabe, afinal, o que acontece com a menina, ela desaparece do romance, um pouco antes de Alfredo partir para Belém. Sem mais encontrá-la, nem mesmo nos demais romances da série, Andreza torna-se uma lembrança constante para o menino, símbolo de pessoa destemida, aventureira e que não se deixava humilhar.

5. A INFÂNCIA DESVALIDA NO UNIVERSO URBANO

5.1 BELÉM DO GRÃO-PARÁ

De acordo com Furtado (2010), a técnica utilizada na narrativa de *Belém do Grão-Pará* (1960) a aproxima do romance histórico, consistindo em narrar a história da família Alcântara (Vígilio, D, Inácia e Emilinha), de Alfredo e de outras personagens fictícias como pretexto para focalizar em plano mais distanciado um personagem histórico, o Senador Antonio Lemos⁴⁴. Esse procedimento narrativo, por sua vez, permite trazer os áureos tempos da economia da borracha e do Lemismo em Belém, em contraste com a pobreza daquele momento, que vemos através da situação financeira da família Alcântara, que viveu os privilégios da elite política da capital paraense, mas que, com o fim do Lemismo, amargava a decadência financeira em uma casa modesta.

O enredo também dá continuidade à história de Alfredo, agora em ambiente urbano. O menino, finalmente, chega à capital paraense, realizando seu sonho de estudar em Belém. Ainda no porto do Ver-o-Peso, ele vê o desprezo de uma senhora pela menina-encomenda vinda do interior, fato que anuncia a sua real situação na casa dos Alcântara: a de agregado. Condição que compartilhará com Libânia, e, mais tarde, com Antônio.

Libânia, é afilhada de Emília Alcântara, motivo pelo qual a chama de madrinha e D. Inácia, de madrinha-mãe. É responsável pelo serviço de casa e da rua, por isso mesmo é ela quem leva Alfredo a conhecer as ruas de Belém. Mais tarde, eles ajudam a senhora Alcântara a roubar o moleque Antônio para também se tornar agregado na casa. Juntos essas crianças revelam além de aspectos do trabalho infantil, brincadeiras, adivinhações, e narrativas do imaginário mirim.

Por conseguinte, Alfredo, Libânia e Antonio constituem o principal núcleo de personagens ligados à infância nesse quarto romance de Dalcídio Jurandir. Porém, outras crianças surgem ao longo do enredo do romance figurando uma existência desvalida, mas também de resistência.

No que se refere ao menino Alfredo, é válido notar que ele não é apenas o protagonista da trama, mas em muitos casos a perspectiva narrativa é a do menino. Dessa maneira, a cidade e suas complexas relações, as desigualdades sociais, os questionamentos e os estranhamentos do interiorano chegam pelos olhos do menino que se encanta e se desencanta com o ambiente

⁴⁴ Antonio Lemos foi uma figura importante na história da política paraense. Além de Coronel das Forças Armadas Nacional, foi senador, presidente do Partido Republicano Paraense (PRP) e Intendente de Belém (1897-1911). É considerado o principal responsável pelo desenvolvimento urbano da capital paraense.

citadino. Inclusive, é a partir da sua perspectiva que se observa o desprezo de uma senhora pela menina-encomenda vinda do interior. Vale a pena reproduzir a cena:

O tripulante voltou à “Deus te Guarde”, num átimo trouxe a encomenda da senhora: uma menina de nove anos, amarela, descalça, a cabeça rapada, o dedo na boca, metida num camisa de alfacinha. A senhora recuou um pouco, o leque aos lábios, examinando-a:

— Mas isto?

E olhava para a menina e para o canoeiro, o leque impaciente:

— Mas eu lhe disse que arranjasse uma maiorzinha pra serviços pesados. Isto aí...

O canoeiro respondia baixo e se enchendo de respeitosas explicações, fazendo valer a mercadoria. A menina, de vez em vez, fitava a senhora com estupor e abandono. [...]

— Bem. Vamos ver, o compadre me leve ela. Não posso levar comigo como está. E como é o teu nome? O teu nome, sim. É muda? Surda-muda? Não te batizaram? És pagoa? Eh parece malcriada, parece que precisa de uma correção. Fala tapuru, bicho do mato. Ai, esta consumição... (JURANDIR, 2004, p. 83-84)

No caso, a menina de nove anos é retratada em uma cena muito comum, na época e ainda hoje, no contexto amazônico, que alude ao hábito de levar as crianças, especialmente as interioranas, para a cidade a fim de que sirvam em casa alheia com trabalhos domésticos, algo muito semelhante à prática da soldada informal, que, como mencionei anteriormente, era uma espécie de acordo, no qual se dava a criança para ser criado, em troca de alimentação, vestimenta e cuidados.

No que se refere ao fragmento acima, não há espaço para o mito da infância feliz e no lugar de uma criança de aura angelical e de faces rosadas, o que se vê é uma menina *amarela*, *descalça*, de *cabeça rapada*. Essa descrição dá indícios do que chamo de infância desvalida, isto é, a figuração de uma criança em situação de pobreza e de desamparo social, muitas vezes, despida da sua puerilidade, e, sobretudo, da sua humanidade⁴⁵.

A imagem da menina descalça e de cabeça raspada apontam para o seu rebaixamento, afinal, não lhe faltam apenas sandálias ou sapatos, que lhe dão a condição de descalça, mas, talvez seja a imagem da cabeça raspada que mais evoca o despojamento da condição humana nessa personagem infantil. Finalmente, ela não é apenas uma menina sem cabelos, é uma menina que teve os cabelos raspados. Penso que isso pode ser entendido como uma representação do tolhimento de uma infância digna e da violência pelo qual passa.

⁴⁵ Afiançada nas ideias de Giorgio Agamben (2010) sobre *Infância e Vida Nua* apresentei a comunicação *Infância Desnuda: trajetória resistente em Belém do Grão-Pará*, no XIV Encontro da Associação Brasileira de Literatura Comparada (ABRALIC), que ocorreu nos dias 24, 25 e 26 de setembro de 2014, na Universidade Federal do Pará, em Belém. Naquele texto, embora se veja um esboço de aspectos que estou pontuando neste tópico, a fundamentação teórica diverge.

Despojada da beleza proporcionada pelos cabelos que emolduram a face, esta menina não tem rosto, sequer tem nome, é mais uma das crianças inominadas do ciclo romanesco de Dalcídio Jurandir, aspecto que tanto pode ser indício do apagamento de sua identidade, quanto pode indicar que essa circunstância e a situação vivenciada por ela não é uma singularidade. A menina foi trazida com a cabeça raspada certamente para demonstrar que ela já tinha sido higienizada, uma vez que, se não tinha cabelos, não tinha piolhos.

E, nesse aspecto, se observa a desumanização da menina, que vai perdendo seu *status* de ser humano, e tornando-se simplesmente um objeto, uma encomenda ou uma mercadoria, como nos informa o narrador do romance, ou, de modo mais severo, reduzida apenas a uma vida biológica: um animal, um “bicho do mato”, um “tapuru”, como a chama a senhora enchapelada. É válido recordar que tapuru é uma espécie de verme, uma larva, que tem sua origem em alimentos podres ou em corpos em decomposição ou putrefação, ficando, ao meu ver, aludida a redução da vida humana aos aspectos biológicos.

Essa mera existência biológica retoma, em certa medida, a teoria aristotélica de que o homem, como qualquer outro ser vivente, é *zoé*, isto é, vida nua, mera existência biológica, mas que justamente se difere dos outros seres viventes em razão de ser um animal que possui um sistema linguístico e por ter uma existência política, isto é, uma vida qualificada, um modo particular de vida e não meramente uma vivência biológica.

Michel Foucault partiu dessas concepções para falar de biopolítica, um processo que passa a incluir a vida natural nos mecanismos de poder do Estado, especialmente a partir da idade moderna: “Por milênios, o homem permaneceu o que era para Aristóteles: um animal vivente e, além disso, capaz de existência política; o homem moderno é um animal em cuja política está em questão a sua vida de ser vivente” (FOUCAULT, 2005, p. 134). Nesse sentido, ao pensar o episódio da menina surgem algumas questões: é ela uma vivente? Uma sobrevivente? Quem decide a vida que ela pode viver? As respostas apontam para o projeto estético de Dalcídio Jurandir de figuração da gente desvalida da Amazônia.

Refletindo sobre isso, penso que a mulher enchapelada pode ser entendida como uma figuração do poder do Estado, visto que é aquele que tem o poder de incluir e excluir direitos e sua vigência: o direito é incluído, então pela sua exclusão. O sujeito introduz-se na vida política através de uma inclusão-exclusiva. Analogamente, é a senhora empoderada⁴⁶ pelo seu *status*

⁴⁶ Os indícios do poder econômico e social dessa personagem estão na descrição que o narrador do romance faz dela em trechos anteriores, cujas referências mais importantes estão na “ornamentação de sedas, rendas, colares, pulseiras, leque, plumas, os laçarotes no peito, o brilho das meias subindo dos sapatos de salto altíssimos”, e,

social que permite a inserção da menina no ambiente citadino, mesmo que de forma excludente, tornando-a uma cidadã no sentido lato, aquela que habita a cidade, muito embora, não no seu sentido pleno, pois está excluída de seus direitos. Ironicamente, a menina-encomenda é trazida para a cidade numa embarcação denominada “Deus te guarde”, o que sugere o seu abandono à própria sorte, cuja proteção só poderia vir de Deus, aproximando-se, nesse sentido, da expressão popular “ficar ao Deus dará” que denota uma situação de penúria, destino incerto ou marginalização.

Entretanto, contrariamente, ao que se poderia imaginar, essa menina sem nome e sem voz, acena para um modo de resistência ao seu desvalimento e desumanização. Ao ficar muda diante da senhora enchapelada, ela recusa obedecer as primeiras ordens, “Fala tapuru, bicho do mato.”, ao passo que, também é uma recusa da condição animalizada que lhe é imputada, afinal “Também o que é calado no curso da conversação banal, por medo, angústia ou pudor” (BOSI, 2002, p. 134-135) é um modo de resistir e sobreviver diante das humilhações sofridas.

Contudo, o menino Alfredo, que assistia a tudo e considerava aquela senhora tão cheia de adornos parecida com “um dos carros de carnaval vistos numa revista antiga.” (JURANDIR, 2004, p. 84), questionava se Andreza, a amiga que deixou em Cachoeira do Arari, teria igual sorte, “Para Andreza a cidade seria isso também?” (JURANDIR, 2004, p. 84), mas ao ver a menina-encomenda humilhada e sendo arrastada pela mão do canoeiro, conclui que a amiga teria uma atitude diferente “ — Fosse com Andreza?... Andreza lhe arrancava o chapéu” (JURANDIR, 2004, p. 84).

Todavia, se o leitor não tem mais notícias da menina-encomenda e nem mesmo Andreza virá para a cidade, a principal figura responsável por nos dar ideia da sina de meninas interioranas no ambiente urbano de Belém é Libânia, personagem que representa, entre outras coisas, a exceção que vira regra e se desdobra em outras imagens que se repetem e se multiplicam no interior da narrativa. Sobre a afilhada de Emilinha, o narrador informa que:

Libânia, pés de tijolos, a saia de estopa, apressada e ofegante, era uma serva de quinze anos, trazida muito menina ainda, do sítio, pelo pai, para as mãos das Alcântaras. Entrava da rua com os braços cruzados, carregando acha de lenhas e os embrulhos, sobre os rasgões da blusa velha (JURANDIR, 2004, 51-52)

Nessa imagem, emerge a caracterização da personagem, cuja condição subumana remonta uma infância pobre, em que “os rasgões na blusa velha” são indicativos, não apenas

principalmente, no chapéu de plumas, haja vista que, ainda no início do século XX, o hábito de cobrir a cabeça estava ligado a certos códigos de poder que diferenciavam os estratos sociais.

da sua classe social, mas de um estado de desumanização que vai numa crescente gradação, a princípio marcada pelas vestimentas e, mais tarde, aos quinze anos assinalada no próprio corpo, quando os pés descalços não são mais percebidos como membros de um corpo humano, mas se assemelham a uma corporeidade inanimada, dura, grosseira e fixa, a dos tijolos.

O desvalimento da menina é também reforçado pela ambientação do espaço o qual ela ocupa em uma das casas que reside junto com a Família Alcântara:

Quando veio a hora da distribuição dos quartos coube o terceiro à Libânia, como esperava. Logo ocupou-o. Nem cal havia passado nas paredes. Era só o soalho e telhinha de vidro lá no alto. E ali embolado os panos da “cama”. Tinha um quarto, mas um bauzinho que fosse para a roupa, tinha? Roupa? Agora no quarto é que maginava; como nada possuía! Receou o soalho bichado, que cumpinzal não era ali debaixo? Passeou no quarto como uma dona, estirou os braços na parede que esfarelava. Olhou as escápulas de rede bem gastas (JURANDIR, 2004, p. 315)

A descrição feita pelo narrador apresenta um local sem pintura, sem móveis, cuja cama é um embolado de panos, assemelhando-se, literalmente, a uma cama de gato, em outras palavras, um lugar destinado ao animal doméstico, expressão que bem poderia caracterizar a menina Libânia, visto que, como agregada, servia à casa com docilidade. Assim, Libânia incorpora a menina que vira a serva da casa, lavando, passando e cozendo as roupas, catando as madrinhas, preparando seus banhos, carregando sacos de açaí, dentre outros afazeres, mas com uma aparente alegria, afinal era afilhada dos Alcântara. Nesse ponto, é notável a construção de relações pseudo familiares que ocultam, na realidade, uma das formas de escravização presentes na história da sociedade brasileira, como bem observou Pedro Nava:

[...] o sujeito não podia mais ter escravo, mas, pra não pagar criado, tomava crias, pretinhas órfãs, e ia enchendo a casa. Essas pretinhas dormiam pelos cantos, como podiam, em esteiras, e trabalhavam num regime de escravidão, porque não ganhavam um tostão. Ganhavam comida e roupa velha (NAVA apud ARÊAS, 1997, p. 130).

Dessa maneira, a figura da afilhada dos Alcântara ilustra a realidade de muitas crianças que em troca de serem crias da casa, se submetem a toda sorte de trabalhos domésticos, maltratos e humilhações, algo que remete às práticas vistas na soldada informal, ou mesmo na perfilhação (visto que se constitui uma espécie de parentesco entre eles), situações que trazem à tona a imagem do agregado, que não tendo nada de seu, vive em casa alheia, servindo de toda forma.

Libânia finge não perceber as circunstâncias em que vive para continuar a sobreviver, e ainda que não tenha uma compreensão cabal do seu desvalimento, a menina sente sua

condição: “Ah, ali na Gentil, muita vez, sentia-se meio desvalida, em alguns momentos bem desgostosa. (JURANDIR, 2004, p. 2015). A expressão “meio desvalida”, nesse caso, assinala a tensão em torno da personagem: a menina tem consciência ou não? É desvalida ou não? O que é ser “meio desvalida”? Várias possibilidades se abrem para interpretar a questão, porém, por hora, creio que a expressão revela a possibilidade de diversos graus de desvalimento, considerando as condições materiais e sociais das personagens, afinal nem todos os desvalidos de Dalcídio Jurandir, adultos ou crianças, estão em um mesmo nível: Os Alcântaras, por exemplo, são menos desvalidos que Alfredo, moram em Belém e já foram muito bem sucedidos na época do governo de Antonio Lemos; Alfredo é menos desvalido que Libânia, pois sua mãe, mesmo que com dificuldades e atraso, paga uma mesada aos Alcântara; Libânia, talvez, se sinta menos desvalida que Antonio, o “amarelinho” de quem ela tinha tanta compaixão, pois o menino não possuía família e era muito destrutado na casa onde morava.

É interessante assinalar que Libânia, assim como Alfredo, está desenvolvendo o reconhecimento de si e a consciência social que, no seu caso, também surge em tensão: a menina sente-se “meio desvalida” porque considera que existem outras pessoas em situação inferior a sua, ao passo que, a percepção de seu desvalimento ainda é parcial. Aos poucos, Libânia vai se dando conta de que é, sim, uma desvalida, à princípio é apenas um sentimento, e mais tarde uma constatação: “Não sou uma senhorita, aquele-menino. Sou menos que bicho de estimação” (JURANDIR, 2004, p. 392).

Nesse lance, a percepção da personagem é impactante, pois a autoimagem que faz de si desvela o processo de desumanização ao qual a situação de desamparo social pode levar. Por outro lado, esse mesmo processo é cindido pela consciência de si e da sua condição: “Tinha um quarto, mas um bauzinho que fosse para a roupa, tinha? Roupa? Agora no quarto é que maginava; como nada possuía!” (JURANDIR, 2004, p. 315). Nesse sentido, essa percepção encena um modo de resistência, uma vez que embora a situação leve Libânia a se dizer “menos que bicho de estimação”, apontando para a desumanização, o ato de pensar sobre isso demarca o seu *status* de humano.

Outro aspecto que recupera, ainda que parcialmente sua humanidade, e que também me parece um modo de resistência, é o que Spinoza (1979, p. 236) chamou de essência do ser humano, isto é, o desejo. No caso da personagem dalcidiana isso se revela no fato de que, apesar das condições em que vive, Libânia ainda sonha e deseja ter uma rede:

Ah! Atravessaria o quarto, de meio a meio, com uma boa rede. Estava de costas muito maltratadas de chão; também de Deus era filha, tinha nascido de uma mãe, tinha ossos que doíam. Ah, ter, ter uma rede, e era o bastante.

Fazia de conta que se embalava na rede imaginária atravessada no quarto, se embalava. (JURANDIR, 2004, p. 315)

Nesse caso, mesmo que o desejo seja limitado pela sua condição social, o seu faz-de-conta lhe retira, ainda que momentaneamente, da sua realidade miserável, fazendo-a sentir-se como dona de alguma coisa. Nesse devaneio, a personagem ensaia uma consciência da sua condição, chegando a soar como um lamento: “Estava de costas muito maltratadas de chão; também de Deus era filha, tinha nascido de uma mãe, tinha ossos que doíam” (JURANDIR, 2004, p. 315). Nessa queixa quase muda, visto que apenas o narrador e seus leitores compartilham desse momento, nota-se uma certa tensão entre as imagens da menina-encomenda, aquela chamada de “tapuru”, “ser sem ossos e rastejante”, e a autoimagem que Libânia, nesse instante, faz de si: afinal, possuía ossos, e nascera de uma mãe; o que demonstra a recusa, portanto, daquele estado subumano e subanimalizado que macularam a sua infância e de tantas outras crianças, e que vemos plasmadas nas páginas dalcidianas.

Entretanto, recorro que Alfredo Bosi recorrendo a pressupostos filosóficos de Benedetto Croce, quando distinguiu as potências cognitivas das potências da vida prática, assinala que “o desejo governa o mundo da satisfação das necessidades ditas primárias ligadas à sobrevivência do indivíduo e da espécie. E a vontade seria, enfim, a mola das ações livres e responsáveis, que constituem as esferas ética e política.” (BOSI, 2002, p. 119).

Nessa perspectiva, embora a personagem expresse o desejo, esta não manifesta vontade, o sonho de possuir uma rede está no nível das necessidades de quem desde criança dorme no chão da casa alheia e, não, na ação livre de quem pode escolher ou não o lugar onde dormir. Desse modo, o desejo de ter a rede, embora seja uma forma de resistir à mera vivência, ubiquamente é a demonstração de que a personagem não consegue sair da esfera da sobrevivência e alcançar o campo ético-político.

Essa condição de desvalimento da menina Libânia também se incorpora na estrutura da narrativa de maneira bastante peculiar, através da reelaboração da história da *Borradeira*, um dos mais antigos e populares contos de fada e um dos primeiros a tratar da heroína humilhada. De acordo com Bruno Bettelheim “O termo originalmente designava uma empregada suja, de baixa condição, que deve vigiar as cinzas da lareira” (BETTELHEIM, 2002, p.253). Por esse motivo, também ficou conhecido como *Gata Borradeira ou Cinderela*, aproximando-se aos títulos recebidos em francês, “*Cendrillon*”, e inglês, “*Cinderella*”, resguardando, assim, uma certa evocação às cinzas.

Nesse sentido, a primeira simetria entre a Borracheira e os episódios a respeito da menina Libânia se refere ao seu rebaixamento à condição de doméstica em um ambiente pseudo familiar, visto que, a personagem do conto popular é órfã, criada pela madrasta junto a suas irmãs adotivas; e Libânia é trazida ainda bem pequena para as mãos das Alcântara, as quais ela chama de Madrinha-mãe e Madrinha.

No caso do romance dalcidiano, a figura da madrinha cumula em si a imagem da mãe, da madrasta e da fada-madrinha. Como mãe, a relação se estabelece por uma falsa impressão de acolhimento materno, levando a um falso parentesco que se torna base para a exploração do trabalho doméstico. Assim, a mãe e a madrasta má se tornam a mesma figura, encarnadas principalmente em Inácia Alcântara, mas também em Emilinha. Ambas a enchem de tarefas domésticas, revelando a ambiguidade das relações no sistema de favor que envolvem a situação do agregado, manifestando, por fim a condição de semi-escravidão da menina. No capítulo final de *Belem do Grão-Pará (1960)* isso fica bem evidente pelo modo como D. Inácia se reporta a menina: “Libânia, escrava, arruma as bagagens reais” (JURANDIR, 2004, p. 521)

Outra proximidade que se evidencia são os maltratos e humilhações vivenciados por ambas as personagens. No caso da personagem dalcidiana, o narrador é enfático: “Mormente se d. Inácia embrabecia; aí era levando pela cara o “desgraçada”, “peste”, “vagabunda” tão da boca da madrinha mãe” (JURANDIR, 2004, p. 205). Além desse tratamento recebido, Libânia dorme sobre os sacos da despensa, vive com achas de lenha na mão e um fio de pó ao redor do pescoço, referências que lembram a vida de Cinderela. Bettelheim nota, inclusive, que “viver entre as cinzas era símbolo não só de degradação, mas também de rivalidade fraterna” (BETTELHEIM, 2002, p.253). Da mesma forma, assim como a heroína é rebaixada em relação as suas irmãs adotivas, a serva dos Alcântara também está numa relação de desigualdade, não apenas em relação aos outros membros da família, mas também no que se refere ao menino Alfredo, que por pagar uma mesada pela sua estadia na casa, é melhor tratado do que ela, dormindo em rede e sendo poupado de muitos afazeres.

Isto se torna mais evidente quando Libânia quer ir ao Cine Olímpia, um mote equivalente ao desejo de Borracheira de ir ao Baile. Como no conto de fadas, não lhe é permitido participar do evento, enquanto outros podem ir. Na narrativa de Dalcídio Jurandir, Libânia não pode ir ao Cinema, ao passo que Alfredo vai, acompanhando Emilinha e D. Inácia. As duas Alcântara, assim como a madrasta e as irmãs de Borracheira, arrumam-se para, pelo menos, não aparentarem que perderam suas posses:

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. (JURANDIR, 2004, p. 229)

Nesse trecho, mãe, madrasta e fada-madrinha estão alinhados na figura da madrinha. Contudo, se no conto popular a fada-madrinha deve realizar os sonhos da Borracheira, contrariamente, a madrinha-mãe e a madrinha de Libânia não realizam seu desejo e dão a Alfredo os ingressos do cinema.

Nesse ponto, o processo de reelaboração que Dalcídio Jurandir faz em seu romance já pode ser notado. Alfredo que, simetricamente, poderia assumir a função das irmãs adotivas e protagonizar a rivalidade fraterna entre elas, incomoda-se com a situação: “E amanhã, como encarar aquela pobre que ficava passando a ferro? (JURANDIR, 2004, p. 229). Esse desassossego do menino, levou-o a pensar em desistir, alegando ter que estudar para uma prova no Colégio:

Quando recebeu de Emília a ordem de se aprontar para ir ao Olímpia, Alfredo sentiu o olhar de Libânia que chegava do Largo da Pólvora trazendo as entradas de Isaura.

Vista baixa, com a batalha de Guararapes a estudar, Alfredo não deu um passo para vestir-se. Um sentimento de injustiça e temor dominava-o. O olhar de Libânia, tão difícil de entender, tão breve, gelara-lhe a espinha. E ela já estava, ao pé do fogão, cantando, a partir lenha. Alfredo sentia na cantiga uma queixa, um ressentimento (JURANDIR, 2004, p.227)

Dessa forma, não há rivalidade entre eles, pois, na verdade, ambos estão entre os desvalidos que seguem como agregados em casa alheia. Da parte de Libânia, por sua vez, era um consolo saber que Alfredo tinha ido ao Cine Olímpia: “Querida Libânia saber se tudo correu bem porque tudo que houvesse de bom para ele o seria também para ela ali nas sarrapilheiras que forravam o chão, a dura tábua” (JURANDIR, 2004, p. 244).

Porém, se no conjunto de simetrias, Emília, como filha da Madrinha-mãe, assume a mesma função das irmãs da Borracheira, o sentido de irmandade se atualiza e a *rivalidade fraterna* adquire um significado social: a luta de classes entre os mais abastados e os desvalidos. Por esse viés, se o conto de fadas, conforme Bettelheim (2002), liga-se ao sentimento de

inferioridade e desvalorização que surgem na criança em condição edípica, a narrativa sobre Libânia se vincula ao projeto literário de Dalcídio de trazer à luz os sujeitos de pé no chão inferiorizados e desvalorizados socialmente.

Assim, o mote da heroína que perde o sapatinho de cristal, traço central da história e que é decisivo quanto ao destino da Borracheira, adquire um sentido ainda mais incisivo na narrativa dalcidiana, pois a menina dos Alcântara sequer tinha sapato:

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, 2004, p. 226)

Aparentemente, andar descalça, mesmo em dia de festa, parecia uma situação normal para Libânia. De fato a menina sequer se interpela sobre a razão de não ter sapatos. É pela perspectiva de Alfredo que se vislumbra o estranhamento e o questionamento da condição da menina. No fragmento, é surpreendente para o menino a constatação de que Libânia é, literalmente, uma “pé no chão”, o que vai, de certo modo, colaborando com a tomada de consciência da pobreza dos que o rodeiam e das diferenças sociais. Note-se que esse estranhamento só é possível porque Alfredo é uma criança descobrindo o mundo e suas relações sociais. E sobre este aspecto se observa a engenhosidade de Dalcídio Jurandir em dar voz ao menino e, através dele, fazer questionamentos que, talvez, na perspectiva adulta não tivesse o mesmo efeito: “— Mas, Libânia, por que tu não tens sapato? Por que tu não podes ir ao Olímpia? Por que não dormes na rede?” (JURANDIR, 2004, p.244).

Como se observa, o sapato, tanto no conto da Borracheira, quanto no romance dalcidiano são traços distintivos do lugar social que o individuo ocupa, ou pode ocupar. Entretanto, se no imaginário infantil, o sapato é condição mágica para mudar o destino de Borracheira, em *Belém do Grão-Pará* (1960), a ausência do sapato expõe a sua condição de descalça, revelando o desvalimento social e reiterando a existência daqueles que não tem de quem ou do que se valer. Nesse ponto, é preciso lembrar que há um momento na narrativa dalcidiana que Libânia ganha um sapato e, finalmente, anda calçada. Entretanto, esse fato não é suficiente para mudar a vida de Libânia, embora demarque a semelhança entre ela e a Borracheira:

Assim, sim, Libânia, de sapatos, dava a ele não sabia que bem estar, que sossego. Nem d. Emília tinha reparado? Por certo, na imaginação da gorda, Libânia devia andar sempre calçada, por isso já nem reparava nos pés da pequena.

[...] Lisonjeada, Libânia andou no calçamento, apoiou-se no tronco da mangueira, fez menção de que ia pular corda. Alfredo se lembrou da Borracheira, de que lhe falava a nhá Lucíola. A questão que Libânia não tinha o pé tão pequenino. Enfim, tão maltratado, se agasalhava. A estória de Lucíola? Os pezinhos da Borracheira? De verdade, de verdade só eram mesmos os pés de Libânia naqueles sapatos. (JURANDIR, 2004, p.379-380)

O trecho, além de deixar evidente que a relação entre Borracheira e Libânia não é fortuita, uma vez que é percebida pelo próprio Alfredo, o que denota a consciência estética de Dalcídio Jurandir na utilização e reelaboração do imaginário infantil, colabora para a desconstrução do final feliz, ainda que Libânia possua os sapatos, ela continua sendo invisibilizada.

Nesse sentido, aparece, mais uma vez, no romance do escritor paraense o entendimento de que, nos processos sociais, essas desigualdades não se resolvem com soluções mágicas, muito menos a partir de apadrinhamentos ou relações de favor, pois nestas relações persistem as humilhações e o rebaixamento dos menos favorecidos. Assim, no episódio de Libânia não se observa o valor individual presente no conto da Borracheira: a menina não escapa milagrosamente para ir ao Cine Olímpia, nem supera seus irmãos postiços ou seus algozes; não há força mágica que a faça superar sua posição inferior, seus méritos não são reconhecidos, nem a maldade é castigada. Contudo, as cenas são de relevância para o processo de identificação pelo qual passa Alfredo, que vai compreendendo que as transformações que levam a passagem de um nível social a outro, não são resultado apenas do valor de cada indivíduo, mas se deve a uma construção coletiva. Daí, Libânia e Antônio serem tão importantes para a economia textual.

Antônio é o menino que se junta aos agregados dos Alcântara. É uma figura mirim que já surge na narrativa sob o signo da resistência, posto que é introduzido no enredo a partir de sua fuga da casa das Veiga. A cumplicidade do trio, que se formará, é notável desde então:

— Tu sabes, aquele Antônio do vizinho? Aquele amarelinho que até penso que come terra? [...] se diz muito maltratado. Mas é quengo do come terra. Quer é a nossa companhia. Coitadinho, sem ninguém! Querendo se entreter contigo, comigo, e lá é sempre carregando peso, até cozinhando, fazendo isto e fazendo aquilo, até bacio meia noite carregando do quarto. Distratado, então! E a todo instante. (JURANDIR, 2004, p. 206)

No fragmento acima, há uma clara alusão aos comedores de terra, uma referência ao romance *Safra* (1937) de Abguar Bastos, que traz no enredo a sina de meninos pobres no interior

amazônico. Antônio, nesse caso, dá continuidade a representação dos destinos infantis de crianças desvalidas, mas agora em ambiente urbano, ainda que ele seja um interiorano, como são também Alfredo e Libânia, com quem ele se irmana e se torna companheiro de peripécias. Quanto ao subterfúgio do menino Antônio, este acontece de forma curiosa, pois, ainda que pudesse fugir sozinho dali, ele pede à Libânia para que seja “roubado” pelas Alcântara, vizinhas de quem as Veiga não gostavam, como uma forma de afronta para as patroas. Estes dois aspectos, a resistência e a afronta, serão marcantes na personalidade do garoto.

Antônio, por sua vez, é o único personagem que se aproxima da situação do menor que comete delitos, tido como perigoso ou “em perigo de o ser”, alvo de preocupação dos órgãos estatais a partir da primeira metade do século XX, conforme mencionei anteriormente. Ele é órfão, comete pequenos furtos no Ver-o-Peso, fala palavrões, faz gestos obscenos à Libânia, fuma e, parece, ter interesse em outras drogas:

Antônio, excitado com a quebração dos ovos, o furdunço, a maré enchendo, perguntou ao tripulante se fumavam.
 — Fumamos, sim. Fumamos os nossos mata rato.
 — Ah isso até eu escondidinho fumo quando pego um ou ajunto uma bagana. Eu falo de fumar folha.
 — Mas fumo, o tabaco, não é folha?
 — É as folhas... [...]
 — Marapanim? Nunca fui. Mas que fumam, fumam. De folha, de raiz, não sei o nome... Faz sonhar, não faz? Dormir, ver outras coisas, as fantasias, é?
 (JURANDIR, 2004, p. 464)

No excerto, fica posto que enveredar por aquela prática é uma maneira de evadir-se de sua realidade, buscando outra fantasia, que a infância não pode mais lhe dar. No entanto, persiste no menino o imaginário popular da região, e, ainda, que fosse muito calado, durante o dia, à noite, transforma-se em um grande contador de histórias. É através dele, de sua voz narrativa, que o lendário se manifesta no romance: a lenda de Jurutaí, da asa do Urubu-rei, do Lobisomem, do Curupira, da Mãe do mato, da princesa Jamarina, são algumas das histórias que ele conta para assustar Alfredo e Libânia.

Sua origem humilde, sua falsa candura, sua dissimulação, sua astúcia, bem como sua condição de andarilho e os furtos que realiza, assemelham Antônio, ora ao herói popular, como Pedro Malazartes, ora ao pícaro de romances espanhóis. Ao mesmo tempo, tudo parece ser um modo de resistência à vida sofrida que leva na casa alheia, dormindo no chão de soalho, comendo pouco e realizando todo tipo de serviço. Afinal, realizar suas peraltices era a única forma de se divertir:

Antônio de tanto se aborrecer daquela apelidação, até que achou foi uma graça. Tinha alegrias de repente. Mordia o beijo, se pôs a correr de toldo a toldo. Era uma admiração para Alfredo ver aquele magrinho de perninha parecendo se soltar, desfazer-se do corpo, a saltar de proa a proa, entrando em convés e roubando uma mão cheia de farinha, aqui um pedaço de beiju-cica, ali metendo o dedo na boca da tracajá que dormia. Até que escorregou na borda de uma vigileira mas se empinou na corda, como se tudo fosse mais um número de sua exibição. (JURANDIR, 2004, p. 461)

Cenas como essa demonstram as alegrias do menino não se encontram dentro da casa dos Alcântara, apesar de que D. Inácia pensa que ali estava “numa casa de tratamento.” (JURANDIR, 2004, p. 277). Sua liberdade está na rua, nos barcos do Ver-o-Peso e nas suas peripécias.

Assim, além de figurar um “menino perigoso”, indicando a possibilidade de trajetória que meninos como Antônio podem seguir; a história do “amarelinho” colabora para dar melhor visibilidade a esse sistema de “acolhimento” de crianças que se transformam em crias de casa. A naturalidade dos fatos não deixa D. Inácia perceber que não há tanta diferença no tratamento que Antônio recebe na sua casa. Ele saiu da casa da vizinha, mas na residência dos Alcântara, ele continua sendo um criado para todas as horas.

5.2 PASSAGEM DOS INOCENTES

Publicado em 1963, o quinto romance do Ciclo *Extremo-Norte* de Dalcídio Jurandir traz um título bastante sugestivo, *Passagem dos Inocentes*, uma vez que aponta para o rito de passagem pelo qual o menino Alfredo então passará: da infância à adolescência. Noutro sentido, passagem é também um lugar transitório, que se percorre e se ultrapassa, o que de fato é a casa de d. Cecé para os três inocentes que ali habitam: Alfredo, Arlinda e Belerofonte, o principal núcleo infantil da narrativa.

Estruturada em nove capítulos, o espaço ficcional se divide entre o universo interiorano e o urbano. O romance inicia-se em Muaná, no arquipélago marajoara, quando Alfredo passa férias com a família da mãe. A partir do segundo capítulo, o espaço da ação é Belém, que será sempre entrecortado pelo espaço da memória, no qual Cachoeira do Arari e Muaná são o palco dos acontecimentos. No último capítulo, Alfredo passa uma noite em Santana, outro vilarejo marajoara, antes de seguir para a casa dos pais. Um caráter circular, assim, pode ser notado quanto à construção espacial, haja vista que o romance principia no Marajó, se passa na capital paraense e, ao fim, retorna ao arquipélago, o que pode ser um índice do fechamento de um ciclo para Alfredo.

Neste romance, Dalcídio Jurandir utiliza diversos recursos de linguagem e, talvez, dentre os romances analisados, seja aquele no qual o falar paraense se faça mais evidente, não apenas entre as vozes dos personagens, mas também na voz do narrador, o que amplia o valor dado à cultura popular na sua obra. Aliás, que os modos de narrar nesse romance são muitos e alternam-se, ora em terceira pessoa, ora em primeira pessoa, ora o discurso direto, ora o discurso indireto livre, ora os diálogos, ora o monólogo interior. Tais estratégias colaboram para a singularidade dessa narrativa que intensifica procedimentos narrativos já utilizados pelo autor. Desse modo, ao lado de um vocabulário e de um espaço marcadamente regional, o romance apresenta uma grande interiorização por meio das personagens, que exprimem seu mundo interior, seus dramas internos, suas impressões de fatos e pessoas e suas lembranças de um tempo perdido. Evidencia-se, dessa maneira, o sentido de *à la Recherche* já observada por Benedito Nunes, em entrevista a José Castello.

Em *Passagem dos Inocentes* (1963), figuras já conhecidas do repertório dalcidiano atuam juntamente com novos personagens que colaboram para contar a trajetória de Alfredo ou contar a si mesmos, como é o caso de Celeste, também chamada de D. Cecé, com quem o filho de D. Amélia divide a protagonização do romance.

Celeste é a sobrinha de Major Alberto, que outrora era de família abastada de Muaná, mas que, depois de descobrir a traição da mãe com o coletor federal e estar desgostosa com o namorado, foge no Vapor “Trombetas”. Trazida de volta pelo comandante, casou-se com Antonino Emiliano, seu namorado que a salva do escândalo, e estes passam, assim, a morar em Belém, na enlameada Passagem dos Inocentes. Em Muaná, entretanto, D. Cecé não dá conta de sua ruína e diz morar na Passagem Mac-Donald, oferecendo, inclusive sua casa para Alfredo morar e, então, continuar os estudos. A existência da anfitriã de Alfredo, todavia, é desencantada, ela se divide entre a fantasia, as memórias de seu passado e a realidade, cujos passeios misteriosos parecem ser uma fuga da vida medíocre que leva. Por fim, depois de Antonino Emiliano resolver ir para a Costa Negra, no sonho de encontrar uma pepita de ouro, D. Cecé resolve voltar para Muaná, onde ela pensa que ainda poderia desfrutar de seu sobrado de azulejos - último resquício de sua fidalguia, sem saber que o marido já havia vendido todo o revestimento que recobria a casa.

É sobre este período que o leitor acompanhará a nova temporada de Alfredo na capital paraense, e as mudanças pelas quais o menino vai passar. Uma etapa que se inicia, primeiramente, em Cachoeira, antes mesmo de chegar à Muaná, quando ele busca pela menina Andreza e percebe que “nem no caroço de tucumã ela está” (JURANDIR, 1963, p.14), o que

revela a passagem da fantasia para a realidade, já que seu objeto mágico não é mais suficiente para a resolução de seus problemas. O interesse pela menina, os ciúmes pela possibilidade de ser ela a tal “pequena em cima de cavalo em pêlo, na malhada, na garupa de vaqueiro” (JURANDIR, 1963, p. 14), o sentimento de vingança que o fará marcar um encontro com Semíramis no Muaná, tudo isso vai delineando um outro Alfredo, não mais aquele das brincadeiras imaginárias ao redor do Chalé, mas outro que, diante das meninas já crescidas e que pouco caso fazem dele, questiona:

E eu que vim da cidade, lá estudo, via as coisas...As meninas não eram mais. Só eu não crescia conforme? Uma coisa que me faça logo um rapaz ah, eu queria. E foi sentindo, sem saber bem, que dele uma parte morria com as meninas. O olhar, já tão maduro hoje, de Semíramis moía ele bem miúdo. Por dentro um rapaz, por fora pixote? (JURANDIR, 1963, p.19)

Dessa maneira, o filho de Major Alberto começa a manifestar certa ansiedade em ser rapaz, não apenas por dentro, como ele se vê, mas também fisicamente.

Em Muaná, outro momento de descoberta/ redescoberta de si acontece: ali será o encontro com suas origens e sua descendência, e ainda que lá se depare com suas irmãs por parte de pai, Natércia, Letícia e a ceguinha, são os parentes maternos que mais lhe suscitam o reconhecimento de suas raízes e de sua condição social. Por isso mesmo, é Amélia que o leva ao passeio: “Aqui nasceste, meu filho [...] Aqui, meu louro, é a minha pele, esta, o pé no chão e a palha em cima” (JURANDIR, 1963, p.16). Esse momento é importante, pois a mãe lhe fala da sua negritude e da pobreza de sua família.

Nesse processo, observa-se que a aceitação dessa condição pelo menino é menos problemática que em outras ocasiões. A admiração pelo avô Bibiano, o tecedor de paneiros, por exemplo, é um indicativo disso:

[...] o avô destrançava as fibras, ou no mochinho a enfiar tala por tala, os dedos, que pareciam entrevados, no tecer tão maneiro, tão sabidos, o avô dedilhava. E Alfredo teve uma semelhante visão: o avô não tecia, tocava. O cantar, o gemer, o bulício das folhas e do chão saíam de sua harpa” (JURANDIR, 1963, p.10)

Alfredo, ao que parece, vai compreendendo o valor da sapiência popular, do conhecimento ancestral que o avô possui e que se converte em arte aos olhos do menino. Dessa maneira, o avô se torna admirável, ainda que não tenha estudado ou saído daquele lugarejo. Isso, todavia, não significa que o menino se ache igual aos garotos e garotas daquele lugar, crianças que também não estudaram tanto quanto ele. Alfredo se percebe diferente e até melhor

que elas, de forma que ao chegarem a Muaná, quando uma festa surpresa é realizada em homenagem à sua mãe, ele desejava distinção no tratamento:

Bem que queria parecer ali menino da cidade, chegado do seu estudo e não se sentia nem olhado nem reparado? Todos com o sentido na mãe? Os demais meninos, ali de pé no chão, abelhudos, com seus umbigos, farejavam os cheiros do capado no fogo, lambiam os papéis de doce atirados fora, a mão maneira no xarão que nem piaçoca pegando o peixe, ou entretidos com o bombardino. Nem eles me notam. E o bombardino, na boca, no beijo do Teotônio, fazia estremecer a barraca. Dedinho espetado, Alfredo desejava dizer: olhem, seus da Areinha, estou, aqui. hein? Estudo na cidade, na Estrada de Nazaré morei, vi dançarem ao som do piano, corri nos cavalinhos, quero contar do Bosque, já um de vocês na vida viu um navio inglês chegando de Lisboa, a pau e corda da sala de espera do cinema Olímpia com aquele professor, no violino, a cabeleira alva-alva de chegar parecer postiça e o rosto antigo-antigo? (p.23)

Essa pretensa superioridade de Alfredo, no entanto, é ignorada pela maioria, particularmente pelas meninas. Ele chega a ser humilhado quando interessa-se por Semíramis, a menina que há anos conheceu em um baile, e agora era uma moça:

Semíramis mandava dizer que nome dela não era para andar pela Areinha em qualquer uma boca, na língua dum pixote, fosse tirar a tisma, se enxergasse. Queria ele, sim, mas carregando água pra cozinha, levar os xarões de doce pro leilão, cada atrevimento, aquele pirralho, axi! (JURANDIR, 1963, p.18)

Nesse episódio, infância e negritude são as razões para a inferiorização de Alfredo. O menino, diante daquele acontecimento, toma consciência do preconceito e do racismo que sofrem as pessoas de ascendência negra: “Alfredo, mais calmo, se deu conta. Semíramis se valia das brancuras da família, parentes de posição em Belém, o avô teve escravo em Muaná. Lembrou o cuspo da mãe no rosto, branco-branco, de uma das Gouveias.” (JURANDIR, 1963, p.18). Sua compreensão, como se nota no fragmento, observa que tais atitudes se afiançam na estrutura escravocrata do Brasil-colônia e do Brasil-Império e que perdura nas relações sociais, atravessando gerações. A lembrança do que acontecera com a mãe e do que aconteceu consigo reforça a continuidade dessas ações que estigmatizam e humilham negros e seus descendentes. Alfredo, vai, dessa maneira, entendendo e aceitando a sua negritude, mas ao mesmo tempo sofrendo com ela.

A única distinção que recebe enquanto está em Muaná é da menina Antonica, filha da Maria Miúda, que sonhava em ser professora:

— Estudou muito? Fração, conhece? Viu lá em Belém, o Gentil, o colégio?
As moças de uniforme? A Escola Normal?
A menina perguntava, muito desembaraçada.

— Sim, que era, era de mea escolha a Escola Normal, são cinco anos. Mas ah, aqui na Areinha, mamãe pode? Eu uma professora mas quando... Ah meu balão. Vento não me assopre. Eu quem sou eu. (JURANDIR, 1963, p. 28)

Nesse caso, vale refletir sobre a figuração e a função de Antonica. A personagem aparece apenas para colaborar com a protagonização de Alfredo, ou Alfredo é a via necessária para a visibilização dessa personagem que ainda tão menina já internalizou que não pode realizar seu sonho? A escolha de seu nome, Antonica, e o da mãe, Maria Miúda, estão no plano semântico do que é menor, diminuto ou, como parece ser o caso, de quem se sente assim, inferior a algo ou alguém. A menina, tão curiosa e desembaraçada figura, portanto, aquelas crianças que, embora apresentem qualidades que poderiam ser desenvolvidas por meio dos estudos, estão impregnadas pelo sentimento de impotência diante de sua realidade social. Sua funcionalidade na narrativa é demonstrar a Alfredo que outras crianças sonham como ele, porém não tem possibilidades financeiras ou oportunidades para lutar, sentem-se desamparadas e desvalidas. Percebendo essa situação, Alfredo sai daquele diálogo sentindo-se culpado, talvez porque, muitas vezes, ele mesmo desdenhou das outras crianças mais pobres que ele. O sentimento de culpa, nesse caso, vai dando indícios do amadurecimento do menino.

Tudo isso vivido naqueles dias de férias com a família, serviu para preparar Alfredo para o seu reencontro com a capital paraense. Sua chegada, no entanto, é bem diversa da vez anterior quando veio trazido por D. Amélia, sentindo-se um “tio-bimba” da cabeça aos pés. Agora, vinha sem pai, nem mãe, “quase rapaz, pronto para calça comprida” (JURANDIR, 1963, p.67).

A Belém que se lhe apresenta também, agora, é outra, não mais a Belém imaginada/imaginária, ou a Belém da Estrada de Nazaré e do Cine Olímpia, mas a Belém das ruas escuras e sem calçamento, das valas, da lama, das moscas e dos carapanãs. “O caminho da Mac-Donald” como se intitula o capítulo, é na verdade, o caminho da ilusão, ou melhor da desilusão de Alfredo, posto que a Mac-Donald não existe, é invenção de D. Cecé, seu real endereço era a Passagem dos Inocentes. De modo mais amplo, esse capítulo indica o gradativo reconhecimento de Alfredo de sua condição social e financeira: ele não tem casa em Belém, seus pais não têm grandes posses, seus parentes moram nas áreas pobres da cidade, ele vive de favor.

Diante dessa constatação, entre suas lembranças da Belém da Estrada de Nazaré, uma se destaca, pois diante da nova situação em que se acha e do processo de autoconsciência que dela se desencadeia, aquela recordação, ao meu ver, revela o seu pertencimento: “Adeus janelas à tardinha com as moças [...] aquelas cabeças soltavam-se jasmims, colhidos na calçada pelos molequinhos descalços e entre eles, sem saber como, com sua vergonha e pressa, este seu

Alfredo.” (JURANDIR, 1963, p. 105). Dessa forma, Alfredo, mesmo sem entender como, se via ao lado dos moleques, expressão, em geral usada para identificar as crianças mais pobres e de ascendência negra.

A Belém suburbana, assim, vai se apresentando ao menino com ares dantescos, visto que sua chegada é comparável, resguardada às proporções, à descida aos infernos da Divina Comédia de Dante Alighieri:

Ao cruzarem a entrada, a vala se escancarou, uma goela que podia levar os dois pelos porões da terra, até lá em baixo, nas casas sepultadas. Casas? Ali na boca se via um palhame grosso, arrepiado, encharcado.[...] Caminhavam. A luz bem diminuída do poste, enterrada na lama, a ponta do pau, que nem um dente, ria. Encontraram-se numa espécie de largo, a mangueirona pesando de escuro e chuva, uma trave de futebol, e logo a Passagem se estreitou, buracos, valas, capinzal [...]
 [...] E chovendo em cheio em cima dos viajantes os carapanãs num zinedo, em grosso, disparavam de todos os lados [...] Dali em diante, sem um clarume, que-que era que não se enxergava? Onde? Porta de inferno, te abre, te apresenta, casa do são nunca.
 Leônidas quis pegá-lo pela mão, guiá-lo, ele se arredou, rejeitou o amparo, metendo então bem fundo o pé, sapato e meia, no lamaçal. Arrancou a perna como se a trouxesse podre, esmagada, cheia de bicho. [...] Miaus dos gatos sucediam-se como uma vaia em meio dos carapanãs, estes agora menos. Nunca que se acabava semelhante caminho? (JURANDIR, 1963, p. 80-82)

Essa visão infernal da cidade se intensificará com a situação catastrófica da ausência de limpeza, das moscas e da “peste das crianças”, surto de desintéria e febre que então matava os menores de dois anos sem causa aparente, pelo menos, segundo os discursos oficiais, mas que na boca do povo tinha, sim, razão de acontecer:

Não se tem mais onde incinerar o lixo e os cachorros hidrófobos. Não ouviram que principiou a dar uma moléstia nas crianças que os médicos não sabem? [...]O lixo se acumula na cidade. As carroças da Limpeza Pública pararam. As moscas baixam. Os anjos sobem. [...]. Em vez de lixo, as carroças vão carregar curumim para o Santa Isabel. (JURANDIR, 1963, p.176)

Alfredo fica aturdido com aquela realidade tão distante da cidade sonhada por ele, cidade dos cartões postais e dos pontos turísticos. Pelas histórias que ouvia, a morte chegava, principalmente, aos recantos mais empobrecidos: “Aí pros lados da Pedreira, Humaitá ou Lomas Valentinas, já tem havido demais anjo.” (JURANDIR, 1963, p. 176); “Meu neto na Vila Teta está já de vela na mão, e o verdinho do meu compadre Gregoriano também. [...] Dez anjinhos no Covões!” (JURANDIR, 1963, p. 206); “— Meu compadre forneiro de fundição, conte, conte como expirou o meu afilhado Ismael” (JURANDIR, 1963, p. 207). Isto tudo lhe

fazia lembrar de Cachoeira, afinal, pensava o menino, ingenuamente, que aquilo era lei, a morte não havia chegado no Chalé e levado Mariinha?

Embora médicos se reunissem para tentar identificar que moléstia era aquela, o povo alcunhou-a de tiaguite em alusão ao descaso do intendente da cidade que se chamava Tiago. Nesse ponto, Dalcídio Jurandir joga com a tradição bíblica e retoma um dos episódios mais trágicos da história da infância no imaginário cristão: o Massacre dos Inocentes por Herodes, o rei dos judeus. No evangelho de Mateus, conta-se que três magos do Oriente, direcionados por uma estrela, vieram para a Judéia em busca do Menino-Deus. Chegando em Belém, procuram por Herodes para então saberem do nascimento do menino. Este, por sua vez, sem nada saber a respeito, solicita que lhe avisem da localização logo que o acharem. Encontrado o menino, eles o adoram, mas um anjo os alerta que não deveriam dizer nada a Herodes e retornar por outro caminho. O rei da Judéia, ao perceber que fora enganado, ordena a execução de todos os meninos de Belém e seus arredores para, assim, evitar de perder o trono.

Nesse sentido, o sagrado e o profano se entrelaçam na estrutura ficcional do romance através de um discurso intertextual, cujas figuras perdem sua aura solene e tomam formas populares. Nas primeiras notícias da misteriosa doença, o personagem Cara-Longe, o bêbado da Passagem dos Inocentes, professava:

Que a senhora Quarta-Feira com as suas mãos espante as moscas, afugente a morte ou faça o Menino Deus fugir em cima do bom burrinho da Curuçá, aquele da vacaria ou, pelo menos, montado no «Pégaso». Mas qual menino? Quem? Onde? Nem a estrela avisou nem os três magos adoraram? Ninguém? Não há tempo para a fuga. Os soldados de Herodes são milhões, se multiplicam em milhões. O decreto será cumprido. Não há mais Cremação, as carroças da Limpeza se desconjuntaram. Nenhum inocente escapará. Outra dose, Aragão. Desconfio que vem por aí um apocalipse. (JURANDIR, 1963, p. 177-178)

Profeta de más notícias, Cara-Longe é a voz que anuncia a morte das crianças pela epidemia, que vista através desse diálogo com a narrativa bíblica pode ser percebida também como um infanticídio, provocado, nesse lance, pelo descaso do poder público, “É a degola, enquanto os doutores conferenciam, a cavalaria dá pauladas, o sangue das mães escorre nos paralelepípedos. Não é o filho de Deus que Herodes quer degolar mas o filho do homem.” (JURANDIR, 1963, p. 224).

Assim, os massacres na Belém da Judéia e na Belém do Grão - Pará são resultantes dos interesses (ou ausência deles) de seus governantes. Em *Passagem dos Inocentes* (1963), mais especificamente, é o personagem Seu Lício o responsável por dar nome ao Herodes

belenense: “— O Herodes dessa matança, o Herodes desse decreto, mães, pais, irmãos, o Herodes? É o Capital! O Capital!” (JURANDIR, 1963, p. 207).

Esta palavra, de modo particular, causa estranhamento em Alfredo, que pela primeira vez ouve falar desse “terrível monstro”: “ quem? O Capital? Mais mistérios aqui que os da d. Celeste. O Capital? Nunca ouviu do pai no chalé definição de semelhante palavra assim disparada pelo seu Lício, um monstro Herodes? Das crianças morrerem, a culpa do Capital? (JURANDIR, 1963, p. 207)

Aqui, sem dúvida, as predileções ideológicas de Dalcídio Jurandir se fazem notar, haja vista a referência negativa ao capitalismo. As indagações postas na boca do menino Alfredo tornam mais naturais a incompreensão dos males do sistema capitalista no uso da mais-valia, um tipo de conhecimento que não vem por meio da escola, mas pelo envolvimento com as organizações sociais. O que de fato acontece com o menino, ainda que de modo casual. Perambulando pelas ruas, quando seguia D. Cecé na tentativa de descobrir para onde ela ia todas as quartas-feiras, Alfredo se depara com uma manifestação que reunia a massa trabalhadora: costureiras, caldeireiros, funileiros, coveiros, operários da construção civil, dentre outros, que reivindicavam uma solução para a mortalidade desenfreada das crianças, e, ainda, melhores salários e limpeza para as áreas pobres da cidade.

Faixas, discursos inflamados, palavras de ordem são mimetizadas na construção narrativa, que à essa altura, tem a sua estética modificada por estratégias que buscam dar dramaticidade e simultaneidade a cena vivenciada por Alfredo. Dalcídio lança mão de vários artifícios, misturando técnicas diferentes de maneira muito habilidosa, utilizando-se ora da análise mental, ora do diálogo, ora de falas soltas de personagens até então desconhecidas. Em dado momento, vale destacar, o narrador parece ser eliminado, restando apenas fragmentos de realidade e marcações de cena, enfatizadas pelo negrito da fonte. Aliás, um apelo visual também é notado pelo uso de caixa alta, para representar as faixas da passeata (“COSTUREIRAS DA FÁBRICA ALIANÇA”, “SOCIEDADE BENEFICENTE DOS FUNILEIROS, “FEDERAÇÃO DAS CLASSES EM CONSTRUÇÃO CIVIL”, “UNIÃO DOS CALDEIREIROS DE FERRO”, ou as falas dos manifestantes:

AS NOSSA CRIANÇAS ESTÃO MORRENDO
ONDE ESTÃO OS DOUTORES DESSA CIDADE
[...]
CHEGA DE TANTO MORRER CRIANÇA
CAVALOS PARA AS CARROÇAS DA LIMPEZA!
[...]
NÓS, OS COVEIROS DE SANTA ISABEL, SUSPENDEMOS
O TRABALHO! QUEREMOS PAGAMENTO E CHEGA DE

MORRER TANTA CRIANÇA. (JURANDIR, 1963)

Essa estrutura polifônica que se estabelece nesse episódio dimensiona, ao meu ver, a enxurrada de informações e discursos que causam impacto no menino Alfredo, que tomava conhecimento de uma Belém jamais percebida por ele daquela forma. Aqueles trabalhadores, trazem-lhe à luz os problemas da cidade, o descaso do Estado, e, sobretudo, a consciência da necessidade de organização da classe trabalhadora e dos mais pobres para a reivindicação dos seus direitos.

Nesse sentido, essa primeira tomada de consciência é mais um indicativo que Alfredo vai deixando a infância, esta aqui entendida como um período de inocência e até ingenuidade, para se tornar um quase-rapaz. Ao mesmo tempo, ter vivenciado essa experiência tão marcante nas ruas, assinala o distanciamento que o menino vai tendo em relação à escola, “ Esta era agora, o sexo feminino: a professora, as colegas de saia azul” (JURANDIR, 1963, p.111).

Inclusive, esse desencanto pela escola se relaciona diretamente com a distanciamento entre ensino e realidade:

Por que não vinha a professora efetiva com a laranja e partia e dividia e falava: isto aqui é um quebrado da laranja? Fosse deste modo, se via o cheiro, a casca, o gomo, o caldo se doce, se azedo, onde é que tem laranjal, em Bragança, vem no trem [...] Em vez da laranja ou do maracujá, era: Quem em mil quinhentos e quarenta e nove chegou na Bahia? [...] No desfilar sem conta das regras definições [sic] datas e nomes, não era melhor a aula que davam os olhos da professora Maria Loureiro Miranda? [...] Ensinar era palavrear? Aprender engolir palha? Alfredo não via os objetos, de que falavam as lições. [...] A planta não aparecia em pessoa, nem por uma casualidade um pé de sabugueiro, denominava-se reino vegetal, tão sem raiz na terra como sem água aqueles oceanos no mapa. Em vão queria distinguir no papel o reino mineral do vegetal. Boi, no papel e na língua da professora, aparecia tão morto igual pedra. (JURANDIR, 1963)

Como se observa, Alfredo é a voz que questiona os parâmetros educacionais adotados na escola: o ensino demasiadamente teórico, pautado em memorização de regras, de nomes e de datas e apartado da vida prática. É preciso lembrar que tal posicionamento se alinha ao pensamento dalcidiano manifestado em ensaios sobre a educação da criança na Revista *Escola*, conforme mencionei em capítulo anterior, porém na composição do romance, não é o adulto que profere as críticas e o papel do aluno se inverte, de mero receptáculo, ele é quem expressa o inconformismo e expõe sua análise, ainda que mentalmente.

Seu retorno ao Marajó, com a viagem a Santana é mais uma etapa do amadurecimento do menino atrelada a sua condição do reconhecimento de suas origens. Encerra-se, ali, entre as comemorações populares, o seu percurso cíclico que, outrora, iniciado em Muaná, na Festa da

Conceição, agora termina na festividade de São Sebastião. Todavia, não é mais o mesmo Alfredo que desembarca na ilha. Se dali saiu sendo inferiorizado pelas meninas de Muaná, porque era muito criança e negro, agora, indo sob a tutela do tio Sebastião, o negro galante e sedutor, ele faz a passagem da infância à adolescência:

– No barco fica o menino. Vai saltar um cavalheiro. No barco ficava o menino. As calças curtas não queriam dizer nada? E a voz de frango que já se ouvia? Alfredo escutava, querendo saber mais de sua voz, seu crescimento, seu fôlego de passar uma noite dançando. (JURANDIR, 1963, p.251)

Tio Sebastião, nesse caso, tem um papel importante, uma vez que é através dele que Alfredo descobre sobre namoros e galanteios, mas, ele também é a via de transmissão da história de castigos e torturas impingidos aos negros escravizados pelos frades que habitaram a região:

O tio começou a falar dos frades de Santana. Os frades surravam o escravo, se ouvia gemer negro nos ferros e nos espinhos do tucumãzeiro.

[...]

O Tio Sebastião condenava. Índios e negros, todos os pobres, na mão dos frades, e tomem! e tomem! o sangue escorrendo na vazante, o sangue nos paus fincados na lama, tingiu para sempre o pedral de Santana e Araquçaua. Até hoje se ouve no rio e na pedra, escravo gemer.

[...] Frades de batina imunda traziam a maçã, as cordas ferozes volteavam no lombo africano, no lombo índio, as selvajarias. Deus entrava nos inocentes a peso de chicote. Mas era o Diabo que entrava. (JURANDIR, 1963, p. 251-252)

Atento a essa história, aquela viagem passa a ter um outro encanto para Alfredo, que olhava aquele rio e aquele pedral, buscando ouvir o gemido ou o cantar de alguns daqueles negros. Nesse lance, vem o reconhecimento pelo quase-rapaz de que a mãe, os tios, e, ele mesmo, descendem dos “pretos de Santana”: “deles o sangue que queima o peito ao ver pedra; queria furar aqui. ali, e ver onde os pretos de Santana guardaram as suas lágrimas e o seu cantar. De que escravos vinha a família? Da África a primeira carga?” (JURANDIR, 1963, p.250-251). Ao questionar as raízes da família, Alfredo, finalmente, demonstra ter aceitado sua negritude, vendo nela a força de trabalho que ergueu igrejas, cidades e riquezas, mas também a violência e a inferiorização a que foram submetidos.

Esse amadurecimento, por sua vez, está emparelhado com outros ritos de passagem vividos pelo filho de D. Amélia: a festa dançante e a iniciação sexual. Será entre as manifestações culturais, a ladainha e a festa de São Sebastião, que o rapaz estreará no salão dançante. Acompanhado de D. Prisca, a mesma que, em Cachoeira, o pegou no colo e, agora, o levava a dançar. A dança com aquela mulher mais velha, ao que parece, sugere a iniciação de Alfredo em uma nova fase, deixando a infância para trás: “— D. Prisca, d. Prisca, faça-me o

obséquio, me desmame este meu encolhidinho no escuro, por gentileza” (JURANDIR, 1963, p. 268). Desse modo, ensinando-lhe os modos cavalheirescos e as regras do salão, D. Prisca abre as portas de uma nova idade. Porém, será Dolorosa a responsável por fazer a passagem de Alfredo, da meninice à juventude.

Dolorosa era uma mulher mais velha que em outros tempos fora muito formosa, mas agora restava-lhe apenas um sossego no falar e no dançar que muito agradavam Alfredo. Inclusive é na dança que acontece o despertar da sensualidade do menino:

Ia sentindo, não esta febre, mas aquela, no respirar de sua dama, o vai e vem do colo, este aconchegar por parte dela um pouco ou muito sem propósito. [...] numa curva, a dama envolveu-lhe a nuca num abraço, noutra ele resvalou a cabeça no peito que ela dava com fartura e deu mais, quem que adivinhava?” (JURANDIR, 1963, p. 278)

Aturdido por essas sensações, Alfredo tropeça, e, literalmente, caí nas mãos de Dolorosa que o leva para o terreiro. O menino se deixava levar, pois mesmo sem uma compreensão exata, ele vai, aos poucos, entendendo o que acontecia: “era a ilha navegante que o levava para essa outra margem, até onde? atravessava (sic) o rio, a noite, as pedras, a ilha navegando, a primeira mulher?” (JURANDIR, 1963, p. 279).

Nesse lance, é preciso destacar a linguagem utilizada para narrar a iniciação sexual do “quase-rapaz”. Não há nenhum excesso ou qualquer licenciosidade, ao contrário é tudo muito sugestivo:

Foi despencando o penteado, até o chão a ponta do cabelo. [...] — Dorme em cima diste [sic] meu cabelo, dorme. Eu estendo no chão, tu deita. Tão perto dele que, Alfredo sentiu no ombro roçarem os seios, quietos de tão maduros. No fundo negro dos seus cabelos, o rosto que nem lua, e esta, lá por cima, muito magra, mariscava no rio. (JURANDIR, 1963, p. 280)

Repare-se que, ao fim do excerto, o narrador transfere o rito amoroso para os elementos da natureza. A imagem da lua sob o rio denota a figura feminina sobre Alfredo. Finalmente, ficam ao leitor, as perguntas que o filho de D. Amélia se faz ao término do romance: “Dolorosa não acabava de chocar o pinto, tirando o rapaz do ovo?” (JURANDIR, 1963, p.283); “Deixava [284] ali os sobejos do menino? Enterrou naquele chão e em Dolorosa o derradeiro caroço de tucumã?” (JURANDIR, 1963, p.284). Assim, segue Alfredo para Cachoeira do Arari, fechando o ciclo da infância, revelado não apenas pela sua iniciação na vida sexual, mas também pelo seu amadurecimento e aceitação de suas raízes.

Outra personagem infantil que se apresenta entre os inocentes daquela passagem pelo subúrbio da capital paraense é Belerofonte, filho de D. Cecé. Embora, não se conheça

exatamente a sua idade, sabe-se que ele frequenta o Grupo Escolar Doutor Freitas. Seu nome é uma alusão a um herói grego, pois o pai, Antonino Emiliano, apreciava a mitologia helênica. Menino inquieto e endiabrado, as poucas notações físicas a seu respeito sugerem uma criança de aparência bizarra:

Mas algo amarelo de camisa saltou do corredor escuro, cabriolou em torno de Alfredo, meio curvo — estava de papeira — examinando o hóspede abanando-lhe o camisa no nariz, a levantar a fralda até a cabeça e sempre em volta de Alfredo (JURANDIR, 1963, p. 99, grifo meu).

A descrição do menino apresenta uma figura informe (“algo amarelo”, “meio curvo”) e caricatural (está com caxumba). Sua composição, portanto, aproxima-se do grotesco, visto que este:

[...] traz à tona um sistema de imagens ligadas ao “baixo corporal” e material [...] Ao contrário do cânon clássico que representa o corpo harmonioso, rigorosamente fechado e solitário, o corpo grotesco será sempre representado em seu devir, em seu inacabamento, nas múltiplas protuberâncias, nos orifícios. Saliente-se ainda a ênfase dada aos actos como o comer, o excretar, o sexo, o parir, etc. (Cf. Francois Rabelais). (GROTESCO, 2009)

Essa percepção fica mais evidenciada quando se retoma o mito de Belerofonte, o jovem guerreiro filho de Glauco e neto de Sísifo. Segundo Franchini e Seganfredo (2007), Belerofonte teria vivido durante algum tempo sob a proteção do rei Proeto, e acabou por se envolver com a esposa deste que se apaixonou pelo hóspede e, ao ser rejeitada, disse ao marido que o jovem tentara seduzi-la. Proeto não podia violar as leis da hospitalidade e, assim, sem nada revelar, enviou o jovem a Lóbates, seu sogro e rei da Lícia, junto com uma mensagem que pedia sua morte. Quando Lóbates leu a carta enviada por Proeto, já havia recebido Belerofonte como hóspede e também não podia matá-lo diretamente. Encarregou-o, então, de façanhas perigosíssimas das quais dificilmente ele sairia vivo. Na primeira delas, ele deveria matar o monstro Quimera, que devastava a região. Belerofonte, contudo, voou com Pégaso sobre o monstro e matou Quimera facilmente, com um só golpe. Lóbates encarregou-o, então, de outras empresas arriscadas, mas Belerofonte teve sucesso em todas elas. Proeto, dessa forma, ficou convencido, de que Belerofonte só podia ter origem divina e resolveu dar-lhe a mão de sua filha. Orgulhoso dos seus feitos, Belerofonte decidiu voar até o Olimpo montando Pégaso, seu cavalo alado, mas Júpiter, ofendido, metamorfoseou-se em uma mosca para picar o cavalo. Atormentado pela picada, Pégaso derrubou Belerofonte e este caiu ao chão. Todavia Belerofonte não morreu com a queda, escapando milagrosamente da morte. No entanto, com a queda, acabou tornando-se coxo e miserável, vivendo como um mendigo o resto dos seus dias.

Portanto, Belerofonte pode assumir, entre os significados possíveis desse personagem mítico, a figura de quem, por orgulho caiu em miséria.

No caso da composição de Belerofonte em *Passagem dos Inocentes* (1963), a expressão grotesca revela-se através da caricatura que se faz do mito grego. O menino não é um herói mítico, superior em condições morais ou sobrenaturais, pelo contrário, sua composição se aproxima do que Northrop Frye identificou como um herói no *modo imitativo baixo*, isto é, um ser comum, não superior aos outros e seu meio, próprio da maior parte da comédia e da ficção realística. Veja-se este exemplo:

Mas Rei aqui não é nem o piano, é o Belerofonte no seu camisão e sua papeira. O Rei os fundilhos lhe puxava, lhe salpicava de cuspo e apelidos, pregava-lhe rabo atrás, zurrava contra a papeira, o Grupo Escolar Doutor Freitas, derrama o tinteiro no «Pégaso», os cadernos no chão, mete a pena no focinho do «Pégaso»...[...]

No quintal, atrás da Quimera, Belerofonte mostrava as suas artes de cavaleiro no «Pégaso», o capadinho que a d. Celeste cevava para o dia do Círio. E Rei mesmo era o Belero: enfiava-se na velha baeta encarnada do pai, vassoura em punho, montado no «Pégaso», a levantar poeira sobre o Sagrado Coração de Jesus que tudo ali sofria atrás dum vidro partido na parede.

— A Quimera, Belerofonte! Mata, mata! (JURANDIR, 1963, p. 107)

No fragmento acima, é possível observar a desconstrução que Dalcídio Jurandir elabora da narrativa mítica. Do mito grego, o Belerofonte de D.Cecé só apresenta a dinamicidade, de resto é um menino endemoniado, de camisão e de cara inchada; o Pégaso é um porco criado para se comer no dia do Círio, e a Quimera é uma galinha. Assim, o mítico se faz prosaico, e, isso diz muito sobre a criação ficcional de Dalcídio Jurandir, que absorve referências diversas e as recria no universo popular de representação da sua “aristocracia de pé no chão”.

No que se refere à economia do romance, a função de Belerofonte como personagem infantil, tem menos a ver com o universo das crianças, do que com o que ele representa para D.Cecé. O filho é, em certo sentido, a materialização do que acontecera com sua mãe. Durante a fuga de Muaná, entre sonhos, é ela que parece reencarnar o mito grego: “Montei no cavalo, freio de prata e crina dourada que sobe às alturas de Monte Alegre, o navio subindo” (JURANDIR, 1963, p.86). A imagem lembra Belerofonte que montou em Pégaso e subiu, voou alto a fim de alcançar a morada dos deuses. O filho, portanto, configura a sua “queda” social, pois ela era, até aquela fuga, Celeste Coimbra de Oliveira, moça de família de renome em Muaná, mas, agora, era apenas a D. Cecé, da enlameada passagem dos inocentes, “escura solidão onde Celeste se despencou suada e gelada” (JURANDIR, 1963, p. 86)

Talvez, por esse motivo, é o menino o responsável por, inúmeras vezes, remexer a antiga mala de viagem e, pouco a pouco, ir destruindo os vestidos que ela usou durante a fuga, vestígios de um tempo de ouro para ela. Sobre o parto dele, D.Cecé afirmava que “Belerofonte havia me arrancado as entranhas e eu nada mais tinha de mim” (JURANDIR, 1963, p. 173). Provavelmente, esta também poderia ser a razão porque D. Cecé, continuamente, repete aos outros e a si mesma que “Belerofonte é Belo”, uma forma de negar o que ele representa, afinal, para ela:

[...] todos os mimos para o filho eram um disfarce, substituíam a ternura que desejaria ter e não tinha. Todos os mimos tentavam ocultar o risco de perder totalmente o filho ideal que ia-se extinguindo naquele Belerofonte, montado no capadinho do Círio. Era um temor alimentado por uma espécie de inércia que sempre teve em educar o filho, culpada, por isso mesmo, se julgava, cada vez mais responsável pelo monstinho que dali saía.” (JURANDIR, 1963, p.163-164)

Este trecho, por fim, esclarece que o mimo que fazia ao filho era uma maneira de dissimular a si mesma o afeto que não nutria por ele. Embora o chame de belo, sabe do monstro que o menino é, ou, pelo menos, representa para ela. Belerofonte matou a quimera, com ele se enterram seus sonhos e fantasias.

Juntando-se ao quadro de personagens infantis que servem como crias na escrita dalcidiana, Arlinda é mais uma das crianças que compõem o núcleo da infância desvalida em *Passagem dos Inocentes* (1963). A menina é mais um dos múltiplos reflexos internos do ciclo dalcidiano, visto que a história de Arlinda espelha, de certo modo, outros episódios narrados no *Extremo-Norte*.

Órfã, analfabeta, contando os 13 anos de idade, a menina veio “do sítio” para servir D. Cecé como cria de casa. Poucas são as observações sobre as características físicas de Arlinda, “feiozinha“, pernas feridentas, corpo manchado, e os cabelos sujos de terra são as únicas referências a esse corpo infantil. A bagagem era uma trouxinha, que trazia entre as suas coisas, o cabelo encastado pela finada mãe. Sempre silenciosa, Arlinda não tem voz, entra muda e sai calada da narrativa. De início, quando se dá sua chegada, as impressões e as atitudes da menina vem através da voz de D. Cecé, que numa espécie de monólogo vai apresentando sua afilhada e as circunstâncias de sua vinda:

Aqui esta mea afilhada, Alfredo, vem ajudar no serviço, veio do sítio. Eu estava na falta duma. Arlinda, agora, ouve qual tua obrigação. Treze, tua idade, é? Teu tio me falou. [...] Sim, é da mea obrigação te corrigir, estás no meu governo, aceitei a carga. [...] Ah se cada criatura tivesse o seu sossego. Ou é por sonsa? Aqui está esse meu filho, um que nunca sossega nem no sono, o Belerofonte, não te zanga com ele, aquela-menina, que senão vai ser o teu

inferno. Tem uma paciência, mea afilhada, que paciência é que faz a convivência. [...] De que então estás chorando? Tu, teu tio não me deu, o que fez foi me ceder, até emprestou, eu acabo de te criar. Não, não estou aqui pra te sujigar a ficar comigo, não te obrigo, por mim, não. Teu tio, sim, que tudo fez por querer. Mas na tua idade, mea filha, não se tem querer, querer tem teu tio, que te entregou a mim que te preciso. Mas eu-eu, de minha parte, podes crer, não te enterro debaixo da figueira. (JURANDIR, 1963, p. 123-125, grifo nosso).

Como a situação da menina chega, nessa cena, por meio da voz de D.Cecé, o que se apresenta ao leitor é o discurso de quem irá se beneficiar do trabalho infantil, do explorador e não do explorado. De maneira, que a mãe de Belerofonte coloca-se como benfeitora daquela menina, cuja existência coisificada é reiterada diversas vezes. Nas palavras de D. Cecé, ela é uma carga, um objeto que foi doado ou emprestado.

Essa estilização da conduta de exploração do trabalho infantil é fundamental para que a crítica a essa prática de adotar/criar uma criança, com o fim de que ela seja responsável pelos afazeres domésticos, seja contundente e inegável. Não é a personagem-vítima que verbaliza os abusos e a opressão, mas é da própria senhora que a adota e a explora que o leitor ouve sobre “os poucos” afazeres que a menina deverá cumprir diariamente:

Estás e não estás na casa alheia, vieste me servir, só que não sou malvada, tenho às vezes meus vinagres, mas não te queima a boca, te tratar te trato, contanto que tu possa de bom coração cara desamarrada servizinho um pouco o bastante que quero para movimento de fogão, encher o pote, rachar um pau de lenha, o lixo na baixa, a vigiação do porco, o asseio no quintal, atender ao Belerofonte, ir numa compra, tirar de minha mão certos cuidados (JURANDIR, 1963, p.124)

Enfatize-se que a autoimagem que D. Cecé faz de si revela a naturalidade dessa prática, é apenas um “servizinho pouco”. A maldade perpetrada é negada por ela a todo momento, que insiste em afirmar, mais de uma vez, que não é tão malvada: “eu aqui não sou tão monstra, Deus me defenda, nunca poupo o dó pros padecentes.” (JURANDIR, 1963, p.126). Essas falas podem ser compreendidas como uma construção irônica, desvelando que, ao cabo, D. Celeste, ainda que não veja nenhum mal naquilo, também não ignora que este hábito encoberta, sim, muitos atos de violência, que para ela se resumem, apenas, em agressões físicas. Ao que parece, a intenção não é retratar uma Cecé tão terrível, mas demonstrar como as pessoas justificavam aquele costume de ter crias em casa.

Outros fragmentos, porém, colaboram na desconstrução da ideia de violência atrelada somente aos castigos e aos suplícios:

Precisa é tirar isso do corpo, isso é roupa de gente? Vou cortar teu vestido dum meu velho, agora qual, não sei ainda. Piolho, tens? Não? Me deixa ver tua cabeça, parecendo que não, é um recender de pura terra, a água do teu igarapé é bem-bem tipitinga, não, mea filha? Olha o sujo na cabeça, tem terra que dá pra grelar semente. De que então estás chorando? [...] Prum castigo tu vieste? Te disseram isto? Vai, aquela-menina, puxa um balde d'água, te asseia, te passa sabão, te esfrega com sabugo de milho, passa folha de vindicá no braço e peito, tu precisa é duma lixa, te desencardir, minha encardida! Ariar bem teu corpo, sua pitiosa, mea papa-siri, mea papa-gurijuba, ah! peixe este de que tenho um abuso [...] E, por ser uma boa tia bimba que ela chora assim, ai de tremer o beijo! Alfredo traz, me traz dali o jarrinho de flor para aparar estas lágrimas. O bonde te atordoou? Ou é herança de mimo isso teu? Manhosa? Mas Arlinda?! (JURANDIR, 1963, p. 124-126)

Aqui, revela-se o estado de pobreza da menina e observa-se o tratamento dispensado a ela, o tom e o vocabulário revelam a inferiorização de Arlinda. O ato violento, nesse caso, se constitui pela linguagem verbal que não deixa marcas ou cicatrizes físicas, mas, mesmo assim, é uma forma de violência, pois ultraja, humilha e rebaixa a pequena órfã.

A percepção dessa discriminação e desrespeito está no próprio contexto da obra, é Alfredo que observa tudo e questiona:

Comia terra? D.Celeste só no perguntar já não estava maltratando? Debaixo da benevolência dela, na unha do Belero, quanto não ia padecer a filha alheia? Se a menina com a cabeça respondia que não tinha vício nem piolho, a d. Celeste não parecia até contrariada, querendo que a sossegada tivesse? (JURANDIR, 1963, p.127)

O menino, portanto, compreende que aquele interrogatório de D. Cecé, era ofensivo e magoava Arlinda, da mesma maneira que o mortificava também. Nessa altura da narrativa, Alfredo se identifica com a menina, afinal, ambos em casa alheia, ambos eram “tio-bimba”, interioranos matutos na cidade, ambos traziam as pernas feridentas, marcas que lhe lembravam que não era um menino rico. Afinal, D.Cecé, ao falar daquele modo da menina, não falava sobre ele também? Para Alfredo a história daquela órfã se cruzava com a sua, com a de Antônio, e com a de Libânia.

Essa reiteração dos destinos infantis também está aludida no romance de uma outra maneira, através da referência ao conto popular “A menina enterrada viva”⁴⁷, narrativa coletada por Luís da Câmara Cascudo, e registrada em *Contos tradicionais do Brasil* (2009), cuja primeira publicação é de 1946.

⁴⁷ Essa narrativa parece ser uma versão brasileira do conto “O figuinho da figueira”, coletado por Teófilo Braga, na região do Algarve, e incluso nos *Contos tradicionais do povo português* (2003), publicado pela primeira vez em 1883. Nesse mesmo ano, Silvio Romero também publica, em Lisboa, *Contos populares do Brasil (1883)*, no qual registra-se uma outra versão, intitulada “A madrasta”.

O conto narra a história de uma menina, órfã de mãe, que, na ausência do pai, era muito maltratada pela madrasta, que lhe fazia vigiar os frutos de uma figueira. Quando, por cansaço, a menina adormeceu e os passarinhos bicaram as frutas, a madrasta furiosa matou-a e enterrou-a no fundo do quintal, dizendo ao pai, quando este retornou, que a menina havia fugido e andava louca pelo mundo. No lugar em que foi enterrada, nasceu um belo capinzal, e, certo dia, quando o empregado do pai foi cortar o capim, ouviu uma voz que cantava: “Capineiro de meu pai / Não me corte os cabelos / Minha mãe me penteou / Minha madrasta me enterrou / Pelo figo da figueira / Que o passarinho picou / Chô! Passarinho” (CASCUDO, 2009, p. 302-303). Assustado, chamou o patrão, que ouvindo a voz da menina, cavou o chão e encontrou a filha que, então, estava viva.

A menção ao conto aparece não apenas pela condição de orfandade da menina, mas ainda pelas referências à cabeça de Arlinda, suja de terra; e ao cabelo encastado pela mãe que a menina trazia consigo; e, mesmo, pelas falas de D. Cecé, que por duas vezes alude diretamente ao conto: “não te enterro debaixo da figueira” (JURANDIR, 1963, p.127); ‘não te enterro na figueira, que tu és de mãe alheia e tua madrasta não sou “ (JURANDIR, 1963, p.127). A utilização dessas referências reforçam, no romance, o discurso de Cecé de que é uma mulher benevolente, e que não fará nenhuma atrocidade com Arlinda, muito embora, avaliando comparativamente a estrutura do conto e a composição da história de Arlinda, fica clara a equivalência entre a D. Cecé e a madrasta. Sua negação na superfície do texto, portanto, é desfeita pela tensão interna que desconstrói a máscara social que ela cria sobre si.

Nesse ponto, ao meu ver, a escrita dalcidiana manifesta um modo de resistência. Refiro-me, aqui, à compreensão de Alfredo Bosi (2002) de que a resistência pode se manifestar como um processo imanente à escrita. Dessa maneira, trazer para a construção narrativa as alusões ao conto da “Menina enterrada viva” é remeter à memória social e literária de tradição popular que denunciam as atrocidades vividas pelas crianças desvalidas. Isto, por sua vez, colabora na desconstrução de que o trabalho doméstico oferecido a essas crianças seja um ato de bondade. O silêncio de Arlinda, nessa perspectiva, enfatiza ainda mais o caráter resistente da personagem:

Ninguém existia para Arlinda? Nem d. Cecé nem Belero nem seu Antonino Emiliano? Só existia verdadeiro era aquele cabelo da mãe encastado? [...] Assim usava o seu miúdo desprezo, um desprezo cada vez mais sem som dentro do seu ouriço. Atrás dela com tranco, cuspo, mordida. pontapé beliscão vou te meter num saco te atirar na carrocinha dos cachorros, galinha amarrada na cintura da próxima — sapateava o Belerofonte — Arlinda abria a boca, abria? Com aquele não ter língua seu falar era servir. Uma e outra vez, o jeito dum carneirinho a faca no pescoço, leve enrugado de quem vai romper num

choro, berro, ira, logo desenrugava, o beicinho mordido, as lágrimas engolidas. Silenciosamente partia-se em três Arlindas, a da d. Cecé, nunca avexada, a do Belero, aos trambulhões e a do seu Antonino Emiliano, a quem trazia as botas. (JURANDIR, 1963, 171)

No trecho acima, fica evidente que o silêncio de Arlinda não se confunde com mera passividade ou submissão. É uma escolha da menina não falar, não responder, não dizer o que pensa e sente. Seu silêncio é desdém e repúdio àquela situação: o trabalho triplicado, as ofensas, os maltratos. É sua maneira de resistir e reinventar a sua existência:

O sentido da Arlinda estava nas lonjuras, sedenta de seu rio, e ao pé, pendurado na vara, escorrendo a sua banha na cuia, o boto pescado na véspera. Aqui nesta barraca, presa era, mas se um dia quisesse, quebrava o cadeado, dela nem rastro, que até vinha se parecendo escrito só alma. (JURANDIR, 1963, p.171)

Como se observa no fragmento, o narrador resgata o que foi calado e revela ao leitor seus pensamentos, a saudade e seus planos de fuga, um dos atos mais comuns de resistência à escravidão e à exploração de que se tem conhecimento. O mote da fuga, por conseguinte, se constitui no romance de forma diversa, pois se no conto popular era uma estratégia da madrastra para não ser descoberta, na ficção dalcidiana, é também um modo de resistência. A fuga repentina de Arlinda, levando o capadinho Pégaso, subverte a estrutura da narrativa popular que serve de base para a história da cria de D. Cecé. A escrita dalcidiana, assim, rompe com a intensificação da violência e com a resolução mágica para o desfecho. Ao criar outro final para Arlinda, há uma descontinuidade na sucessão de versões que reiteram o trágico, o que pode ser compreendido como uma forma de contrariar esses destinos mirins. Poder-se-ia até pensar que a menina teve, portanto, um final feliz, contudo não se sabe o que aconteceu com ela, visto que desaparece sem deixar rastro.

É verdade que mesmo com a fuga, Arlinda não deixou de ser ultrajada. D. Cecé acusou-a de ter-lhe levado os vestidos da mala. Mal sabia que o marido os tinha vendido no Ver-o-peso, conforme ele confessou a Alfredo. O menino, inclusive, no ímpeto de ira e medo de parecer ingrato ao seu Antonino Emiliano, assumiu a culpa pelos vestidos a fim de fazer justiça a Arlinda, mas ninguém lhe deu crédito. Essa atitude de Alfredo revela mais uma vez a sua identificação com a menina, o seu amadurecimento e a consciência das injustiças que ele vai desenvolvendo.

Nessa perspectiva, o significado de “passagem dos inocentes” se reitera e se amplia. Para Arlinda, é o lugar de passagem, visto que não se demorou na casa de D. Cecé. Para Alfredo, o sentido é outro, sobretudo, o de ritual de passagem da meninice à juventude, seja pelo seu

amadurecimento e consciência de classe que vai desenvolvendo, seja pela iniciação sexual que ocorre no último capítulo.

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Na primeira metade do século XX, a infância desvalida já havia adquirido uma dimensão social no contexto brasileiro, e era recorrente nos discursos de políticos, médicos, juristas, literatos e demais intelectuais. Ora vista como o futuro da nação, ora como um perigo para esta, o discurso jurídico que se originou a partir do código de Menores de 1927, se limitava a tratar do menor, um termo que, como demonstrei anteriormente, não remetia mais à idade, mas à criança abandonada, pobre e delinquente. Esse mesmo código proibia o trabalho infantil antes dos 12 anos, um avanço para a época, ainda que não protegesse aquelas crianças que, porventura, trabalhassem informalmente nas casas e nas ruas. A educação também já era uma reivindicação social e política, e, inclusive, presente na Constituição de 1934. O Estado disponibilizava de poucas escolas, a educação era pensada para profissionalizar e disciplinar as crianças, especialmente o menor desvalido, para quem se reservava a criação de orfanatos, internatos, e outros estabelecimentos para a reclusão e detenção, cujo intuito seria, antes de tudo, a correção dos comportamentos inadequados.

Assim, no intervalo de tempo de publicação dos cinco primeiros romances de Dalcídio Jurandir (1941 – 1963), as políticas governamentais eram, sobretudo, direcionadas para a criança abandonada e/ ou infratora. Todavia, a escolha de Dalcídio Jurandir não foi por essas crianças. No seu discurso ficcional, destacam-se aquelas que, nem sempre, estão citadas, mas que também conformam uma situação de pobreza, desamparo social e desumanização. Seus romances trazem imagens de crianças que foram impedidas de ter uma infância digna, seja porque passam fome, seja porque não tem a educação que desejam, seja porque seguem como agregados na casa alheia, seja porque servem ao trabalho doméstico, numa lógica que traz resquícios do trabalho escravo.

Desse modo, o escritor paraense reitera a linhagem de autores que se preocuparam em construir narrativas que denunciaram a miséria e a exploração humana no contexto amazônico, como é o caso de José Veríssimo, Inglês de Souza e Abguar Bastos. Esses antecessores de Dalcídio Jurandir foram responsáveis por engrossar a tradição da figuração dos desvalidos na literatura da Amazônia, criando, inclusive, narradores que se apresentam sensíveis à condição infantil, especialmente, à infância de crianças interioranas e desvalidas, que vivenciam situações de violência e desumanização, conforme tentei demonstrar na seção **A Infância desvalida como categoria literária.**

Nesse sentido, avaliando comparativamente, a obra dalcidiana se insere na tradição de representar a infância em meio às mazelas sociais, no entanto, o romance dalcidiano vai se

diferenciar da técnica empregada pelos seus antecessores. José Veríssimo, Inglês de Souza, e Abguar Bastos por exemplo, utilizam-se, na sua maioria de um narrador adulto que fala pela criança, embora não apresente os acontecimentos pelo ponto de vista infantil. A narrativa de Dalcídio Jurandir se utiliza de muitas estratégias narrativas, dentre as quais, em alguns casos, a adoção do ponto de vista da própria criança. As técnicas utilizadas, tais como o discurso indireto livre e o monólogo interior, por exemplo, permitem assim, pensar com a criança, manifestando suas dúvidas e suas questões sobre o seu lugar no mundo.

Essa perspectiva é fundamental para trazer o estranhamento e os questionamentos de Alfredo, dando acesso ao leitor não apenas ao ângulo de visão do menino, mas à sua voz e aos seus pensamentos. Revela-se, assim, o compromisso ético de Dalcídio Jurandir que não oblitera o cuidado estético com seus temas e formas.

Essa condição ética da escrita de Dalcídio Jurandir se alia ao seu posicionamento ideológico e ao compromisso de representação da sua “aristocracia de pé no chão”, que, inclusive, já se vislumbrava em seus escritos poéticos e jornalísticos. Tais aspectos foram avaliados na seção **Um bulício de crianças na escrita de Dalcídio Jurandir: implicações da construção de um projeto romanescos**, na qual se pode observar que a infância e a criança são motes constantes nos poemas, nos textos ensaísticos e, até mesmo, na crônica e na tradução que o autor paraense fez de um conto russo. Isso revela o olhar atento a estes pequenos e uma escrita que, desde sempre, dignificou essas crianças, dando visibilidade aos seus dramas e sua condição social, antes mesmo de publicar seus romances. Por outro lado, é importante frisar que muito dessa produção estará, de algum modo, presente no Ciclo *Extremo-Norte*: o lirismo e a leveza da linguagem poética, o tom prosaico da crônica, a denúncia social e a concepção de educação dos ensaios.

Tais elementos ficam mais evidentes nas seções em que faço análise de como o escritor paraense construiu a imagem da infância de crianças interioranas e desvalidas no seu espaço de origem, o marajoara, e o espaço urbano, o belenense. Em **A infância desvalida de universo interiorano**, o foco recaiu sobre os três primeiros romances dalcidianos. Dentre os aspectos de relevo em *Chove nos Campos de Cachoeira* (1941), no que se refere a figuração da infância desvalida, destaco a luta de classes sendo encenada por meio dos personagens infantis: os meninos e os moleques. De um lado, o herdeiro dos Gomes, figurando uma elite minoritária e privilegiada, e, de outro, um filão de crianças pobres e que estão à margem da infância e de uma vida digna. Alfredo, por sua vez, surge como uma figura transitória, pois, embora, não se identifique como branco, rico e “superior” às outras crianças, fica claro que ele também não

quer reconhecer suas raízes negras, sequer sua mestiçagem, fato que sucederá apenas nos romances seguintes a partir de um processo interior conflituoso.

Em *Marajó* (1948), houve uma mudança significativa na protagonização da narrativa, que não retoma a história do menino Alfredo. Assim, no segundo romance dalcidiano, *Missunga*, “o menino branco com linguagem de negro”, é a figuração do fazendeiro em formação, que rememora a infância junto às crianças mais pobres, afilhadas e criadas de seu pai. Dentro dessa perspectiva, a infância continua sendo pano de fundo para as relações sociais, inclusive, apresentando a complexidade dessas relações que aproximam crianças de classes sociais diferentes, mas que participam de um mesmo sistema cultural, de que são exemplos as brincadeiras, as superstições, as lendas, etc. Ao lado das memórias do menino rico, as lembranças da personagem Rita são um importante contraponto à vida do “sinhozinho”, pois figuram a infância como um tempo de origem do sofrimento.

No terceiro romance, *Três Casas e um rio* (1958) o protagonismo volta a ser do menino Alfredo que vive, então, momentos de elaboração de seus conflitos. A infância desvalida, nesse caso, vem à tona não apenas pela presença de personagens infantis (Alfredo, Mariinha, Andreza), mas também por meio da representação do imaginário da criança que se insere na estrutura narrativa, através da incorporação e reelaboração do conto a *Bela adormecida* e do mito grego de Antígona. Tais procedimentos demonstram a consciência do fazer literário de Dalcídio Jurandir, que se utiliza de recursos variados para tecer a crítica ao desamparo social das crianças desvalidas.

Na seção **A infância desvalida de universo urbano**, o enfoque esteve sobre *Belém do Grão – Pará* (1960) e *Passagem dos Inocentes* (1963), cujos enredos trazem o menino Alfredo morando na capital paraense. Em *Belém do Grão – Pará* (1960), especialmente, há o encantamento do menino pela cidade, que, gradativamente, vai reconhecendo o que é a pobreza e que esta não é uma particularidade da vida interiorana. Nesse aspecto, a menina Libânia tem um papel preponderante na economia textual, pois ela é que leva o filho de D. Amélia aos passeios e também é através dela que o menino questiona as diferenças sociais. Destaco, ainda, que na construção dessa personagem também se nota o procedimento narrativo de incorporação e reelaboração do imaginário popular/ infantil, nesse caso, com a história da Borracheira.

Passagem dos Inocentes (1963), por sua vez, traz o menino Alfredo, quase-rapaz, pelos becos e ruas enlameadas do subúrbio de Belém, quando, então, mais uma vez, ele mora de favor na casa alheia. Nesse romance, muitos ritos de passagem se estabelecem para que Alfredo reconheça sua condição social e suas raízes culturais, mas o principal deles diz respeito a sua

iniciação sexual. Para tanto, a estrutura circular que se constrói (o menino sai do Marajó, mora em Belém e, ao fim, retorna ao arquipélago) é um indicador do fechamento de uma etapa para Alfredo, ele deixa a meninice, para tornar-se um rapaz.. Belerofonte e Arlinda também são personagens de grande significado para a economia narrativa, além de figurarem a infância desvalida, juntamente com Alfredo, no romance. Sobre Belerofonte, o jogo com a mitologia grega cria sentidos que permitem ao leitor associá-lo a uma caricatura da narrativa mitológica. Sua função, entretanto, tem menos a ver com o universo infantil do que com o que ele representa para sua mãe D.Cecé. No caso de Arlinda, o jogo com o conto popular “A menina enterrada viva” amplia as possibilidades de leitura da violência e humilhação que o trabalho infantil promove, sem contar que esta personagem é mais um dos múltiplos reflexos sobre a exploração do trabalho de meninas como cria de casa no interior do Ciclo *Extremo-Norte*

A título de exemplificar o que estou afirmando, vale recordar um episódio que se encontra no segundo romance de Dalcídio Jurandir, *Marajó* (1947), no qual a personagem Rita, depois de ser abandonada pelo marido, põe-se a lembrar dos infortúnios da infância, quando o pai fora despedido da fazenda, e um canoeiro pediu para levar a menina para Belém. Desesperada, a menina grita até que os pais desistem. Essas lembranças da infância de Rita repercutem em outros episódios narrados nos romances que seguem a série, como em *Três casas e um rio* (1958) e *Belém do Grão-Pará* (1960) e *Passagem dos Inocentes* (1963) numa espécie de propagação da imagem por meio de múltiplos espelhos. Andreza, a pobre e órfã companheira de Alfredo, no terceiro romance dalcidiano, teme ser entregue às Gouveias, “mestras em maltratar órfãs e mandá-las depois como encomendas para outras malvadas em Belém” (JURANDIR, 1994, p. 173).

Aqui as Gouveias, mulheres de famílias abastadas em Cachoeira do Arari, tem função análoga ao do canoeiro de *Marajó* (1947), cuja imagem é duplamente espelhada no fragmento acima, pois tanto é referido no desenrolar dos acontecimentos rememorados por Rita, quanto na memória de Jovenila que vê na história da filha o reflexo de outra menina que grita para não ser levada como uma manta de capivara para Belém. A própria descrição de Rita, como criança “magra, inchada, os pés pretos de lama”, é reproduzida no episódio da “menina-encomenda”, trazida descalça em *Belém do Grão-Pará* (1960), cena que, por sua vez, também reverbera na figura de Libânia, outra menina do quarto romance dalcidiano.

Esses estilhaços da infância trazidos nesses recortes compõem, ao fim, um panorama no qual é possível observar as várias etapas de um circuito que levam à desagregação familiar, à situação de agregado e à inserção precoce no mundo do trabalho. Nesse sentido, essa escrita

como jogo de espelhos nas narrativas dalcidianas é fundamental para constituir um mosaico que torna possível ao leitor compreender os determinantes sociais e econômicos que levam à adultização das crianças, a sua inserção no trabalho doméstico como estratégia de sobrevivência, da mesma forma, como torna mais visível a unidade do *Extremo-Norte*.

Por fim, ao avaliar a presença da infância desvalida no projeto literário de Dalcídio Jurandir, fica evidente a sua relevância. A escolha de uma criança para a protagonização é decisiva para os caminhos que o ciclo dalcidiano tomou. Ao eleger a figura do menino como elemento concreto da infância, período em que as pessoas ainda estão isentas de algumas preocupações e obrigações comuns aos adultos, Dalcídio Jurandir confere certa liberdade ao seu personagem para interpretar a realidade. De maneira que é pela voz de Alfredo que se pode ouvir certos questionamentos, que se fossem ditos por um adulto não teriam o mesmo efeito, passando por reflexões óbvias, piegas ou mesmo patéticas. Por outro lado, considerando a proposição do autor em criar um quadro amazônico em dez romances, a opção por uma criança como protagonista permite acompanhar o processo de crescimento e de formação dessa personagem, a resolução, ou não, de seus conflitos, além de ir acrescentando mais elementos à composição desse painel, à medida que Alfredo chega a Belém, mora em bairros centrais e vai, mais tarde, residir em bairros periféricos.

Por sua vez, as personagens infantis secundárias que cercam Alfredo e Missunga recebem, em muitos casos, atenção especial do narrador, que traz, a partir do uso do discurso indireto livre e do monólogo interior, suas histórias de vida, seus dramas pessoais, alcançando em muitas passagens a centralidade da ação. Todavia, cumprido seu papel na narrativa, eles desaparecem no ciclo, ficando, quando muito, somente como figuras da memória dos protagonistas.

Nesse sentido, as crianças surgem, sim, apenas como pano de fundo. Contudo, existem personagens infantis que além de colaborarem com a protagonização do menino Alfredo, cruzando seu caminho e ressaltando-lhe algo na personalidade, colaboram também para criar o tom social da infância desvalida, reforçando, assim, o propósito do ficcionista paraense em tratar dos sujeitos pobres da Amazônia. Por vezes, a impressão é outra: Alfredo é a via possível para que estes outros meninos e meninas apareçam na narrativa, com suas histórias de vida, seus sonhos e seus dramas.

A infância desvalida no *Extremo-Norte* não se fez apenas como temática, mas também como elemento interno, como parte constitutiva da estrutura do romance. Algumas personagens infantis, inclusive, continuam tensionadas entre a visibilidade e a invisibilidade, o leitor menos

atento pode passar por elas e não as notar. Nesse sentido, o fator social determina não só a matéria, mas ainda a própria essência da obra. Outras, por outro lado, subvertem a ordem, ganham voz e vez. Há, portanto, uma tensão constante quanto à visibilidade que o narrador dá a essas figuras mirins, o que justifica o caráter de bulício em relação à presença das crianças nos romances dalcidianos: são ruídos, ora quase indistintos, ora notáveis, ora o desvalimento e a submissão, ora a resistência a tudo isso, seja pelo carocinho mágico de Alfredo, pelo embalar-se na rede imaginária de Libânia ou pelo silêncio de Arlinda.

A reelaboração de mitos e contos de fadas, por sua vez, também são uma forma de incorporação do imaginário universal e infantil como elemento interno, uma vez que se dilui na estrutura da narrativa. Ao mesmo tempo, aponta para o processo criativo de Dalcídio Jurandir que evoca técnicas e estratégias de natureza diversa, que anulam as distâncias entre o popular e o erudito, o local e o universal, reinterpretando a tradição literária de modo muito peculiar. Assim, a figuração da infância desvalida no projeto dalcidiano tem uma dimensão ética que não se separa da dimensão estética. O trabalho estético está sempre em favor de seus posicionamentos ideológicos, que não são meramente partidários, mas são de compromisso com sua gente marajoara.

Ao longo dos outros cinco romances que fecham o ciclo - *Primeira manhã* (1967), *Ponte do Galo* (1971) *Os Habitantes* (1976), *Chão dos Lobos* (1976) e *Ribanceira* (1978), Alfredo seguirá não mais como uma criança, mas, então, como um rapaz que segue para a vida adulta, fato que talvez justifique a diminuição de personagens infantis nas narrativas. No entanto, algumas crianças ainda aparecem, outras são lembradas por Alfredo, que retoma alguns episódios de sua infância, reiterando o caráter de *à la Recherche*, que Benedito Nunes percebeu no ciclo. Assim, poucas vezes a infância e as personagens infantis alcançam a centralidade da narrativa, motivo pelo qual, preferi, nesta pesquisa, avaliar apenas os primeiros romances da série, pois creio, já apontam para a relevância da infância no projeto dalcidiano, o que não significa que estudos posteriores possam trazer à luz as histórias/as referências de outras crianças que povoam o *Extremo-Norte*. De todo modo, creio que o mundo da puerícia figurado por Dalcídio Jurandir em sua produção poética, jornalística e ficcional demonstradas nesse estudo permitem considerar Dalcídio Jurandir como um escritor da infância, para quem o universo infantil alimenta o seu fazer literário, ao passo que sua escrita se torna um instrumento de denúncia das condições sociais da infância desvalida.

REFERÊNCIAS

De Dalcídio Jurandir

JURANDIR, Dalcídio. O Problema do ensino rural – curso de psicultura no Pará. *Escola Revista do Professorado do Pará*, v. 1, n. 3, p. 34, ago. 1934.

_____. A Educação na Rússia Soviética. *Escola Revista do Professorado do Pará*, v. 1, n. 4, p. 56, mai. 1935a.

_____. Todos nós sabemos que os modernos processos... *Escola Revista do Professorado do Pará*, v. 1, n. 5, p. 30-31, set. 1935b.

_____. Educação e Liberdade. *Escola Revista do Professorado do Pará*, v1, n5, setembro de 1935b, p.40-42

_____. *Passagem dos Inocentes*. Belém: Martins, 1963.

_____. *Chão dos Lobos*. Rio de Janeiro: Record, 1976a.

_____. *Marajó*. Belém: CEJUP, 1992.

_____. *Chove nos Campos de Cachoeira*. Belém: CEJUP, 1997.

_____. *Três Casas e Um Rio*. 3.ed. Belém: CEJUP, 1992.

_____. *Belém do Grão-Pará*. Belém: EDUFPA, 2004.

_____. Um escritor no Purgatório. *Revista mensal de literatura ESCRITA*, ano I, n. 6, 1976b. Entrevista concedida a Antonio Torres, Haroldo Maranhão e Pedro Galvão.

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

_____. Os “ferrinhos”. In: NUNES, Benedito; PEREIRA, Ruy; PEREIRA, Soraia Reolon (org.). *Dalcídio Jurandir: Romancista da Amazônia*. Belém: SECULT; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2006.

_____. *Poemas impetuosos ou O tempo é o do sempre escoo*. Belém: Paka-Tatu, 2011.

Sobre Dalcídio Jurandir

BOLLE, Willi. Uma enciclopédia mágica da Amazônia? O ciclo romanesco de Dalcídio Jurandir. In: LEÃO, Allison (org.). *Amazônia: Literatura e Cultura*. Manaus: UEA Edições, 2012. p. 13-37.

BRANCO, Rosanne Cordeiro de Castelo. *O Bildungsroman na Amazônia: a caracterização do romance de formação na obra literária de Dalcídio Jurandir*. 2004. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Pará, Belém, 2004.

CASTILO, Luis Heleno Montoril Del. *Lanterna dos Afogados Literatura, História e Cidade em meio à selva*. Tese (Doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2004.

COSTA, Regina Barbosa. *Imagens de leituras em Chove nos campos de Cachoeira, de Dalcídio Jurandir*. 2014. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Pará, Belém, 2014.

FURTADO, Marli Tereza. *Universo Derruído e Corrosão do Herói em Dalcídio Jurandir*. Campinas, SP: Mercado das Letras, 2010.

_____. “Crimes da terra” na Amazônia, de Inglês de Sousa a Dalcídio Jurandir. Em: O Eixo e a Roda. *Revista de Literatura Brasileira*, Crimes, Pecados e Monstruosidades – Dossiê, 2008.

_____. Dalcídio Jurandir e a Crítica literária para *O Estado do Pará*. In: FIGUEIREDO, Carmem Lúcia Negreiros de; HOLANDA Sílvia Augusto de Oliveira; AUGUSTI, Valéria (org.). *Crítica e Literatura*. Rio de Janeiro: De Letras, 2011. p. 81-98.

_____; NASCIMENTO, Maria de Fátima do. Dalcídio Jurandir e Benedicto Monteiro: a incorporação estética do imaginário popular. *Moara*, Belém, n. 20, p. 131-146, jul./dez. 2003.

GOULART, Audemaro Taranto. Marajó sob o signo da antropologia e da estética. In: COLÓQUIO DALCÍDIO JURANDIR. 60 ANOS DE CHOVE NOS CAMPOS DE CACHOEIRA, UFPA/UNAMA, Belém, nov. 2001.

GUERRA, Gutemberg. Personagens e Problemas em Dalcídio Jurandir. O fazendeiro-coronel. *Asas da Palavra*, v. 8, n. 17, p. 109-119, 2004.

MALIGO, Pedro. “Ruínas idílicas: a realidade amazônica de Dalcídio Jurandir”. *Revista USP*, São Paulo, n. 13, 1992.

MOREIRA, Alex Santos. A crítica literária aos romances *Chove nos Campos de Cachoeira, Marajó e Três Casas e um Rio* na imprensa do Rio de Janeiro. 2015. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Pará, Belém, 2015.

NUNES, Benedito. As oscilações de um ciclo romanesco. In: NUNES, Benedito; PEREIRA, Ruy; PEREIRA, Soraia Reolon (org.). *Dalcídio Jurandir: Romancista da Amazônia*. Belém: SECULT; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2006.

_____. Crônica de Belém: “Belém do Pará”. *O Estado de São Paulo, Suplemento Literário*, v. 5, n. 121, p. 1, 25 mar. 1961.

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

SANTOS, Alinnie Oliveira Andrade. *A personagem feminina em Linha do Parque de Dalcídio Jurandir*. 2013. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Pará, Belém, 2013.

SANTOS JÚNIOR, Luis Guilherme de. *Tra(d)ição e o jogo da diferença em Marajó, de Dalcídio Jurandir*. 2006. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Pará, Belém, 2006.

SOUZA, Thiago Gonçalves. *Arte, realidade: a construção ficcional e o realismo dalcidiano em Marajó e Belém do Grão-Pará*. 2012. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Pará, Belém, 2012.

VELOSO, Ivone dos Santos. *Marajó: espaço, sujeito e escrita*. 2007. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Pará, Belém, 2007.

_____. Infância desnuda: trajetória resistente em *Belém do Grão-Pará*. In: ENCONTRO NACIONAL ABRALIC, 14., Belém, 2014. *Anais...* Belém: UFPA, 2014.

Sobre Infância

- ARIÈS, Philippe. *História Social da Criança e da Família*. 2. ed. Rio de Janeiro: LCT, 2011.
- AGAMBEN, Giorgio. *Infância e História destruição da experiência e origem da história*. Belo Horizonte: UFMG, 2005.
- CORAZZA, Sandra Mara. *Infância e Educação era uma vez ...quer que eu conte outra vez?* Petrópolis, RJ: Vozes, 2002.
- CHOMBART DE LAUWE, Marie-José. *Um outro mundo: a infância*. São Paulo: Perspectiva, 1991.
- COUTINHO, Fernanda. *Imagens da infância em Graciliano Ramos e Antoine de Saint-Exupéry*. Fortaleza: Banco do Nordeste do Brasil, 2012.
- DEL PRIORE, Mary (org.). *História das crianças no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2010.
- FREITAS, Marcos Cezar de. (org.). *História Social da Infância no Brasil*. Rio de Janeiro: Cortez, 1997.
- GOÉS, José Roberto de; FLORENTINO, Manolo. Crianças escravas, crianças dos escravos. In: DEL PRIORE, Mary (org.). *História das crianças no Brasil*. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2000. p. 185-186.
- KOHAN, Walter Oman. Infância e Filosofia. In: SARMENTO, M.; GOUVEIA, M.S.C. *Estudos da Infância*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.
- KOHAN, Walter Omar. Infância e Educação em Platão. *Educação e Pesquisa*, São Paulo, v. 29, p. 11-26, jan./jun., 2003. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/ep/v29n1/a02v29n1.pdf>. Acesso em: 3 mar. 2018.
- LAJOLO, Marisa. Infância de papel e tinta. In: FREITAS, Marcos César (org.). *História Social da Infância no Brasil*. São Paulo: Cortez, 1997.
- LEITE, Miriam L. Moreira. A infância no século XIX segundo memórias e livros de viagem. In: FREITAS, Marcos Cezar (org.). *História Social da Infância no Brasil*. São Paulo: Cortez, 1997.
- LOBO, Marcelo Ferreira. Liberdade Tutelada ex-ingenuos e ex-escravizados no Pará. In: ENCONTRO ESCRAVIDÃO E LIBERDADE NO BRASIL MERIDIONAL, 7., 2015. *Anais...* Curitiba, 2015. Disponível em: <http://www.escravidaoeliberdade.com.br/congresso/index.php/E-X/7/paper/viewFile/22/96>. Acesso em 24 de maio de 2018.
- MARCÍLIO, Maria Luiza. A roda dos expostos e a criança abandonada na História do Brasil: 1726-1950. In: FREITAS, Marcos César de (org.). *História Social da Infância no Brasil*. São Paulo: Cortez, 2016. p. 69-97.
- MOURA, Esmeralda Blanco Bolsonaro de. Crianças operárias na recém- industrializada São Paulo. In: DEL PRIORE, Mary. *História das Crianças no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2010. p. 259-288.
- PASSETTI, Edson. Crianças carentes e políticas públicas. In: DEL PRIORE, Mary. *História das Crianças no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2010. p. 347-375.

PINHEIRO, Maria Cristina Luz. O Trabalho de Crianças Escravas na Cidade de Salvador. *Afro-Ásia*, v. 32, 2005. Disponível em: http://www.afroasia.ufba.br/pdf/afroasia32_pp159_183_CriancasEscravas.pdf. Acesso em: 3 ago. 2016.

REZENDE, Vânia Maria. *O Menino na Literatura Brasileira*. São Paulo: Perspectiva, 1988.

RIZZINI, Irene. *O Século Perdido: Raízes Históricas das políticas públicas para a infância no Brasil*. 2. ed. São Paulo: Cortez, 2008.

SOUZA, Celita Maria Paes de. Traços de Compaixão e Misericórdia na História do Pará: Instituições para Meninos e Meninas Desvalidas no Século XIX até Início do Século XX. 2016. 196 f. Tese de doutorado. 2016.

TOZONI-REIS, Marília Freitas de Campos. *Infância, escola e pobreza ficção e realidade*. Campinas, SP: Autores associados, 2002.

ZILBERMAN, Regina. *A Literatura Infantil na Escola*. 11. ed. São Paulo: Global, 2003.

Geral

ARÊAS, Vilma. A ideia e a forma: a ficção de Modesto Carone. *Novos Estudos*, São Paulo, Cebrap, n. 49, nov. 1997.

AGAMBEN, Giorgio. *Homo Sacer Poder Soberano e Vida Nua*. Minas Gerais: Editora UFMG, 2010.

BARROSO, Daniel Souza. Múltiplos do Cativo: Casamento, compadrio e experiência comunitária numa propriedade escrava no Grão-Pará (1840-1870). *Afro-Ásia*, Salvador, n. 50, p. 93-128, dez. 2014. Disponível em http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0002-05912014000200093&lng=en&nrm=iso. Acesso em: 24 mai. 2018. <http://dx.doi.org/10.1590/0002-05912014v50dan93>.

BASTOS, Abguar. *Safra*. 2.ed. Rio de Janeiro: Conquista, 1958.

BRAGA, Rubem (org.). *Os Russos antigos e modernos*. Rio de Janeiro : Leitura, 1944.

BRAGA, Teófilo. O figuinho da Figueira, In: _____. Contos tradicionais do povo português. Disponível em: https://pt.wikisource.org/wiki/Contos_Tradicionaes_do_Povo_Portuguez. Acesso em: 27 dez. 2018.

BETTELHEIM, Bruno. *A Psicanálise dos Contos de fadas*. 16. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.

BOSI, Alfredo. *Literatura e Resistência*. São Paulo: Companhia de Letras, 2002.

BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. 49.ed. São Paulo: Cultrix, 2013.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade*. 10. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2008.

CASCUDO, Luís da Câmara. A menina enterrada viva. In: _____. *Contos Tradicionais do Brasil*. São Paulo: Global, 2009. p. 302-304.

CASTELLO, José Aderaldo. *A Literatura Brasileira Origens e unidade (1500-1960)*. São Paulo: EDUSP. 1999. 2 V.

- COUTINHO, Afrânio (org.). *A Literatura no Brasil*. 7.ed. São Paulo: Global, 2004. 6 V.
- CORRÊA, Paulo Maués. *Inglês de Sousa: contos selecionados: Voluntário, Acauã e A Quadrilha de Jacó Patacho*. Belém: Paka-Tatu, 2005. (Literatura. Comentada)
- FRANCHINI, A. S.; SEGANFREDO, Carmen. Belerofonte e Pégaso. In: AS 100 MELHORES histórias da Mitologia Deuses, heróis, monstros da tradição greco-romana. 9.ed. Porto Alegre: L&PM, 2007. p. 176-179.
- FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade I: a vontade de saber*. Tradução: Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. 16. ed. São Paulo: Graal, 2005.
- FREIRE, Laudelino. *Grande e novíssimo dicionário da língua portuguesa*. 2. ed. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1954. 5 V.
- FREYRE, Gilberto. *Casa-Grande e Senzala*. 48.ed. São Paulo: Global, 2003.
- FRYE, Northrop. Crítica Histórica: teoria dos modos. In: _____. *Anatomia da crítica*. São Paulo: Cultrix, 1973.
- GROTESCO. E-Dicionário de termos literários de Carlos Ceia. 24 de dezembro de 2009. Disponível em: <http://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/grotesco>. Acesso em: 20 dez. 2018.
- IVANOV, Vsevolod. A Criança. Tradução: Dalcídio Jurandir. In: BRAGA, Rubem (org.). *Os russos: antigos e modernos*. Rio de Janeiro: Leitura, 1944. (Coleção Contos do Mundo)
- LINHARES, Temístocles. *História Crítica do Romance Brasileiro – 1728-1981*. São Paulo: Itatiaia, 1987. V.2.
- MARTINS, Wilson. A literatura e o conhecimento da terra. In: COUTINHO, Afrânio (org.). *A Literatura no Brasil*. 7.ed. São Paulo: Global, 2004. V. 1. p. 233-243.
- MINAYO, Maria Cecília de Souza. *O desafio do conhecimento*. 10.ed. São Paulo: Hucitec, 2007.
- MOISÉS, Massaud. *O modernismo*. São Paulo: Cultrix, 1989. p. 251-252. (Col. A literatura brasileira)
- NOSELLA, Paulo. A linha Vermelha do planeta Infância: o socialismo e a educação da criança. In: FREITAS, Marcos César de; KUHLMANN JR., Moisés (org.). *Os intelectuais na História da Infância*. São Paulo: Cortez, 2002. p. 129-166.
- OLINTO, Antonio. Psicologismo e Costumismo Érico Verissimo. In: COUTINHO, Afrânio (org.). *A Literatura no Brasil*. 7.ed. São Paulo: Global, 2004. V.5. p. 436-445.
- PARÁ. Secretaria de Cultura do Estado. *Belém da Saudade: A memória da Belém do início do século em cartões postais*. 2. ed. Belém: Secult, 1998.
- PEREGRINO JR., O ciclo nortista. In: COUTINHO, Afrânio (org.). *A Literatura no Brasil*. 7.ed. São Paulo: Global, 2004. V. 4. p. 239-248.
- PÁDUA, Elisabete Matallo Marchesine de. *Metodologia da Pesquisa: abordagem teórico-prática*. 16. ed. Campinas, SP: Papirus, 2010.
- PICCHIO, Luciana Stegagno. *História da Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.

RELATÓRIO MINISTERIAL, 1877, anexo b, p. 3. Disponível em: <http://brazil.crl.edu/bsd/bsd/hartness/imperio.html>. Acesso em: 28 dez. 2018

ROMERO, Silvio. A Madrasta. In: Contos Populares do Brasil. Disponível em: https://pt.wikisource.org/wiki/Contos_Populares_do_Brazil. Acesso em: 27 dez. 2018.

SPINOZA, Benedictus. *Pensamentos metafísicos*. Tratado da correção do intelecto. Tratado político. Correspondência. São Paulo: Abril Cultural, 1979.

SCHWARZ, Roberto. *Duas Meninas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

TORRES, Antonio; MARANHÃO, Haroldo; GALVÃO, Pedro. Um Escritor no Purgatório entrevista com Dalcídio Jurandir. *ESCRITA Revista mensal de Literatura*, São Paulo, ano 1, n. 6, p. 3-5, 1976.

TROTSKI, Leon. *Literatura e Revolução*. Tradução: Alberto Moniz Bandeira. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

VERÍSSIMO, José. *Cenas da Vida Amazônica*. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

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