

MOARA

Revista da Pós-Graduação em Letras da UFPA

DALCÍDIO JURANDIR E BENEDICTO MONTEIRO: A Incorporação Estética do Imaginário Popular

Marli Tereza Furtado¹
Maria de Fátima do Nascimento²
Universidade Federal do Pará

RESUMO

Objetiva demonstrar os resultados parciais da pesquisa que as professoras desenvolvem junto ao Departamento de Língua e Literatura Vernáculas da UFPA, e que consiste em: elaborar um levantamento de lendas e narrativas do imaginário popular em obras do ciclo *Extremo Norte* (1939/1978), de Dalcídio Jurandir, e em obras da Tetralogia Amazônica (1972/1985), de Benedicto Monteiro; analisar como os autores incorporam esteticamente esse material.

PALAVRAS-CHAVE: Imaginário popular; Dalcídio Jurandir; Benedicto Monteiro; incorporação estética.

ABSTRACT

This work tries to demonstrate the partial results of the research that the teachers develop by the Letters' Department, in UFPA. It consists on the collect of the tales and narratives of the popular imaginariu in novels of the *Extremo Norte's* series (1939/1978), by Dalcídio Jurandir, and in the novels of the *Amazonian Tetralogy* (1972/1985), by Benedicto Monteiro. The researchers will try to analyse how both authors incorporate estetically that material.

KEY WORDS: Popular imaginariu; Dalcídio Jurandir; Benedicto Monteiro; estetic incorporation.

"O gosto de contar é idêntico ao de escrever –
e os primeiros narradores são
os antepassados anônimos de todos os escritores".
Cecília Meireles³

¹ Departamento de Língua e Literatura Vernáculas, Centro de Letras e Artes, UFPA – Belém/Pará.

² Departamento de Língua e Literatura Vernáculas, Centro de Letras e Artes, UFPA – Belém/Pará.

³ Apud SOUZA, Angela Leite de. *Contos de Fada: Grimm e a Literatura Oral no Brasil*. Belo Horizonte: Lê, 1996.

Trabalhar com a incorporação estética do imaginário popular em determinada literatura é admitir distância entre *oralidade* e *tradição escrita*, o que tem incomodado pesquisadores da área, sobretudo quando se atêm ao período medieval. Por conseguinte, balizar as fronteiras isoladas de cada instância se faz tarefa bastante imprecisa, devido à origem da segunda estar na existência da primeira. Em todo caso, observando-se a história literária, se fazem visíveis os movimentos estéticos que tentaram se aproximar ou se distanciar do popular e de tudo o que poderia ser decorrência dele. Na aproximação, temos, no século XIX, conforme Zumthor (1993, p.15), no contexto das revoluções românticas, o Romantismo, no trabalho de rastreamento das origens das literaturas nacionais.

No Brasil, o Romantismo não agiu diferentemente e buscou no indianismo a edificação de uma mitologia como forma de compensação da falta de uma tradição individualizadora do homem americano, ao mesmo tempo em que propugnou romper o vínculo entre nossa língua escrita e as matrizes normativas da legada língua escrita portuguesa (Ávila, 1975, p. 33), herança que deixou ao Modernismo do séc. XX.

E o Modernismo assumiu como bandeira a incorporação estética do imaginário popular na medida em que preconizava maior despojamento da linguagem e valorização de nossa cultura. Afinal, sob a antológica reivindicação de Oswald de Andrade *tupy or not tupy*, ou nas camadas não aparentes de “sou um tupi tangendo um alaúde”, de Mário de Andrade, abria-se e firmava-se um caminho sem volta. Daí, na geração de 30, Graciliano Ramos seguir a trilha, criando Paulo Honório a adotar explicitamente uma linguagem que não ressoasse a Camões, nos capítulos iniciais de *São Bernardo*.

Na geração seguinte, Guimarães Rosa deu continuidade aos predecessores buscando, segundo Bosi (1997, p. 13), na semântica do insólito o seu modo de responder a situações singulares extremas que fazem contraponto à outra literatura, a de situações típicas e médias da civilização moderna.

Na realidade, a bandeira modernista era hasteada no fértil terreno da linha que sempre demarcou a literatura brasileira: o nacionalismo, ora entendido como intenção particularista (Castello, 1972), ora como manifestação ufanista, ora como desrecalque histórico, social e étnico (Candido, 1976).

Alguns autores paraenses deram valiosa contribuição ao trabalho do Modernismo, apesar de não terem sido destacados no cenário

brasileiro. Por exemplo, enquanto Menotti del Picchia foi louvado por tornar o mulato matéria de poesia, em *Juca Mulato* (1917), e Jorge de Lima sagrou-se, merecidamente, pelos belos poemas sobre o negro, Bruno de Menezes (1893/1963), paraense, desvelou a alma negra em versos de visível beleza ditada sobretudo pelo ritmo do batuque (*Batuque*, 1931), sem alarde nacional.

No romance, ainda em 30, Dalcídio Jurandir (1909/1979) iniciará o gigantesco trabalho de **Extremo Norte** (1939/1979), publicado em dez volumes, no qual se nota a crescente recolha de narrativas da oralidade e uma constante elaboração estética desse material. O trabalho de Dalcídio é seguido por Benedicto Monteiro, declaradamente influenciado por ele e também autor de ciclo, a *Tetralogia Amazônica*, já na década de 70

Em pesquisa desenvolvida junto ao curso de Letras e Literaturas Vernáculas da UFPA, nos propusemos a efetivar um levantamento dessas narrativas em obras desses dois autores, para analisar e demonstrar o trabalho de elaboração estética realizado por eles. Em razão de nossa pesquisa, o objetivo desse nosso texto, ainda um tanto incipiente, é demonstrar parte do que já desenvolvemos. Começamos nossa demonstração pela ordem de surgimento dos autores, o que nos leva a Dalcídio Jurandir.

Na segunda edição de *Marajó* (1978), segundo livro do ciclo, publicou-se excelente estudo de Vicente Salles em que ele demonstra a incorporação do romance de dona Silvana, da tradição ibérica, na narrativa dalcidianá. A incorporação se dá no enredo e na elaboração de uma personagem. No caso, Ormindá, misto de símbolo e de mito, vivencia a história da Silvana do “romance” tanto por seu drama, ser desejada pelo pai, quanto por seu destino trágico, morre presa na torre.

Recentemente, na *VII jornada do conto popular paraense* (2001), o mesmo autor faz um levantamento de nove “estórias”, incluindo o romance de d. Silvana, já citado, espalhadas em cinco livros de Dalcídio, a saber: *Chove nos campos de Cachoeira* (1941), *Marajó* (1947), *Três casas e um rio* (1958), *Belém do Grão Pará* (1960), *Ribanceira* (1978). O acréscimo diz respeito à “estória” do sapateiro, à da Maria da Pau, à da cegueira, à do Bicho Socuba, à de Meuã, gente metida com bicho, à da Mãe do Mato (em duas versões) e à da Maria Sabida.

Nosso trabalho demonstrará que, na obra dalcidianá, além dessas narrativas coletadas, destacam-se muitas outras do acervo conhecido do imaginário popular paraense. Antes de as enumerarmos,

atentemos para certas particularidades do ciclo **Extremo Norte**. Primeiramente, chamamos a atenção para o fato de o livro de abertura *Chove nos campos de Cachoeira*, denominado pelo autor de romance embrião, funcionar como uma caixa de onde saem fios temáticos, que serão desenvolvidos nos demais romances, e técnicas que serão aprimoradas.

Assim, temos nesse livro, o início do drama da personagem Alfredo assentado na polaridade universo erudito x universo popular, representada, respectivamente por seu pai branco, ligado à erudição e por sua mãe, negra e ligada à sabedoria popular. Esse drama que se desenvolverá adiante, dará respaldo para o aparecimento de narradores populares nas obras, devido à aproximação de Alfredo às pessoas do povo, instigado e sensibilizado por seus problemas.

Há nesse primeiro romance, como que uma preparação para o surgimento de narradores populares narrando histórias com sua própria voz. A personagem Salu, caracterizado como um “homem fabuloso”, lê muitas histórias e aparece contando-as para outras personagens. Um dos livros que lê intitula-se *Manuscrito Materno*, do espanhol Henrique Perez Escrich (1829/1897), autor de folhetins, muito traduzido no Brasil nas primeiras décadas do séc. XX. Há outros textos citados via Salu: *Dor de amar*, *A mulher adúltera*⁴ e *A rainha e a mendiga*.

As histórias de Salu não são enunciadas propriamente por ele. O narrador em terceira pessoa refere-se a Salu e ao que ele narra, citando sempre o nome das obras lidas e narradas por ele, esclarecendo, também, que não provinham da tradição oral. Já a história do sapateiro, que teria origem na oralidade, contada por Eutanásio a Alfredo, aparece intermediada pelo narrador em terceira pessoa, via discurso indireto, numa demonstração de que esse narrador externo domina a narrativa. Este parece ser um exercício de Dalcídio, que incorporará, aos poucos, diversos narradores nas obras, às vezes personagens relevantes na trama, às vezes não, e em vários momentos personagens do povo conhecidas como contadoras de histórias, caso de Nhá Diniquinha, Nhá Fé e D. Sensata.

Chamam, pois, a atenção como narrativas provindas do imaginário popular, no livro de estréia, as referências à Matintaperera, ao boi bumbá, aos três pretinhos da pororoca e à história da ilha encantada, que ora surge em um lugar, ora noutra. No caso, o chalé de Major Alberto é assim denominado.

⁴ *A mulher adúltera* também é de Escrich. Consultar MEYER, Marlyse. *Folhetim. Uma História*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

O boi bumbá, traduzido nos versos escritos por Eutanásio e cantados pelo povo, aparece entre as páginas 108/109, mas será elemento estruturador da narrativa em três outros romances do ciclo dalcidiano. Em *Marajó*, será incorporado, enquanto drama, na história de vida das personagens secundárias Gervásio e Parafuso, ambos, como na fábula do boi, castigados pelo coronel ao serem descobertos como ladrões de gado. Ambos, como na fábula do boi, roubaram gado para saciarem a fome da família, ou da mulher grávida.

Em *Três casas e um rio*, aparecerá a pantomima do boi bumbá representada no cap. 2, com destaque aos bois Caprichoso e Garantido, sempre rivais em competições. Interessa observar que este capítulo é imprescindível para a economia da narrativa, pois Alfredo acompanha a mãe que vai assistir à pantomima e questiona a fábula do boi, rejeita todas aquelas manifestações, mas começa ali o germe para a identificação dele com aquele universo, o que ocorrerá conforme seu crescimento.

Em *Chão dos Lobos* (1976), voltará a pantomima do boi bumbá, então retratada em várias páginas, para demonstrar a decepção amorosa de Alfredo com a aluna Roberta, de quem recebe um bilhete de rompimento.

Vale ressaltar que em *Marajó* há uma ‘proliferação’ de festas e reisados a santos. Nossa Senhora da Conceição, São Sebastião e Santo Ivo são homenageados por personagens. Destacam-se também a figura de Ciloca, o leproso, como contador de histórias e de Ramiro, o cantor de chulas cujas letras atraíam os moradores locais porque representavam resistência aos desmandos dos fazendeiros. Note-se a figura do cantor popular a produzir o discurso da denúncia e da resistência.

Três casas e um rio é um romance em que Dalcídio se utilizou densamente do arcabouço do imaginário popular, tanto que Furtado (2002) divide a obra em três níveis: o do “real fictício”, o do simbólico e o do imaginário social. São relevantes na obra: os mitos de Dioniso, de Teseu e de Diana; a cegueira no que ela conota de abertura para outras sensibilidades, a menção de personagens como Pedro Malazartes, D. Juan, e de figuras encantadas, como a princesa do lago, além da história denominada de “O cego e três filhos”⁵ pelas personagens, mas inventariada por Salles como “da cegueira”, e encontrada em outras variantes, como *A princesa ladrona*, de Monteiro Lobato (1982).

⁵ Talvez fosse melhor nominar a história de “o velho e o lilás”, assim lembrada sempre por Alfredo.

Nesse romance parece completar-se o amadurecimento de Dalcídio para entregar a narração ao simulacro da própria voz do povo. Assim, depois de alguns acontecimentos que não cabem aqui, aparecem várias personagens relatando histórias em sua própria voz, ou seja, as histórias são registradas conforme enunciadas pelos narradores. Tomamos como exemplos contrastantes duas delas, a lenda do bezerro mole e a lenda da mandioca. Vejamos a primeira retratada via Edmundo Menezes:

Dois fatos o haviam também perturbado naquela semana: o apodrecimento dos peixes do lago Bentevi, na fazenda, e a história do Bezerro Mole. Essa era uma lenda, sabia, mas o vaqueiro que a contou, na noite da véspera, aparecera em Marinatambalo como realmente perseguido pela visagem. Da ponta do retiro de Arrependidos, saía, à noite, um bezerro que andava pelo campo, todo bambo, caindo aqui e ali, como sem ossos e com a febre. Crescia à proporção que se aproximava do vaqueiro. Tornava-se, então, ainda mais trôpego e mais mole, para de bem perto investir contra o viajante. Tirava o vaqueiro da sela, derrubava cavalo e boi cargueiro, dominando o lavradão. (T.C.R., p. 372)

Narrar como se tivesse vivenciado a história ou demonstrando acreditar que ela aconteceu ou acontece de fato caracteriza muitas narrativas recolhidas da oralidade.⁶ Note-se que a narração do excerto acima ainda se dá de modo indireto. Edmundo Menezes relembra a narrativa como retirada do repertório de lendas locais (observe-se a marcação temporal por meio do imperfeito do indicativo), assim como relembra a imagem do vaqueiro que a contou recentemente a ele, acreditando-se perseguido pelo bezerro. Interessante que, apesar de Edmundo reiterar para si o caráter lendário da narrativa, ele se encontra perturbado, como se, juntamente com o vaqueiro, estivesse acreditando na veracidade da lenda.

A outra é a lenda da maniva. Vejamos um trecho da história contada por uma moça do povo, Adalzira, a colegas suas.

— Mas bem. A moça ficou grávida, não foi? Pois quando ela teve o filho, o rapaz disse: nunca banhe o nosso filho — lá deles — na água fria. E assim ela fazia. A criança era alvinha que só uma tapioca, os olhos verdes como a folha da maniva. A mãe — lá dele — criava o filho como o pai — lá dele — mandava. Um dia, a moça teve que ir ao roçado e deixou o curumim com a avó. A avó era uma velha tão birrenta, tão sem

⁶ A discussão aponta para o conceito de narrador de Benjamin, que discutiremos conforme a pesquisa ganhar densidade.

paciência, que só fervendo a diaba velha dentro de uma chaleira. A criança na mão da velha principiou a chorar. Talvez, e isto é por minha conta, talvez por via de só olhar a cara da velha. A avó — lá da criança — fez uma papa de beijuca e deu pro neto. Qual! Nada do jito se calar. A velha não pôs dúvida. Fez foi encher uma tina d'água, tirou o penso da criança e meteu o bichinho dentro da água fria. Paf! Pois a criança não se desfez todinha na água tal qual a tapioca? Pois foi. A velha aí ficou com cada zolphão em cima da água e disse: “Hum, metida com meuá! Teve filho com bicho”. A moça tinha tido filho com um pé de maniva. (T.C.R. p. 279, grifo nosso).

Observe-se no excerto a narrativa em sua enunciação. Daí as marcações, grifadas por nós, para delimitar o distanciamento da narradora e para desfazer a ambigüidade do referente (lá dele(s)), e também para estabelecer contato como o interlocutor (“não foi?”), além do vocabulário coloquial e próprio da oralidade (jito, zolphão, todinha), das interjeições que nos levam à performance da narradora nessa enunciação. Some-se a isso o momento em que ela interfere na narrativa acrescentando suposições suas (“Talvez, e isso é por minha conta”) o que dá um tom engraçado à enunciação. O mais interessante é que Adalzira diz às colegas que leva a sério a lenda do pé de maniva, mas demonstra estar brincando com o fato de estar se sentindo atraída por Edmundo Menezes, muito branco, razão de ser chamado por ela de pé de maniva e razão de ela narrar a lenda para as moças.

Temos ainda que ressaltar a presença constante dos três pretinhos da pororoca em *Três casas e um rio*. Alfredo se mostra alvoroçado ao tomar conhecimento que o tio Sebastião viu o fenômeno. E ele indaga se o tio viu os três pretinhos. Mais tarde, ele e a amiga Andreza, quase morrem afogados ao se jogarem na pororoca na tentativa de verem os três pretinhos. Aliás, essa narrativa aparece reproduzida segundo a voz do povo. Veja-se:

— É três pretinhos que vêm pulando na espuma da maresia, brincando, fazendo pirueta tanto que, quando a ribanceira tem pedra, eles atravessam mergulhando. Mudam de beira e vão aparecer mais adiante na cambalhota. Diz que os pretinhos na volta vêm por terra. Por isto é que a pororoca não volta. (T.C.R. p. 340).

Há muito que retratar da recolha do imaginário em Dalcídio. Indicamos apenas que em *Belém do Grão Pará* (1960) aparecem as crianças Antônio e Libânea como narradores populares e o Círio de Nazaré é incorporado à narrativa tanto em seu aspecto sagrado, quanto

no profano. Em *Ribanceira* (1978) destacam-se as narradoras Nhá Fé e D. Sensata instigadas por Alfredo.

Vejamos um pouco de Benedicto Monteiro (1924), em cuja *Tetralogia Amazônica* nota-se a recorrência da incorporação do imaginário popular e do trabalho estético do autor nessa absorção.

Podemos constatar nos seus quatro romances publicados nas décadas de 1970 e 1980⁷ vários fragmentos de narrativas, contos, lendas e causos que são elaborados a partir de histórias orais que circulam anônimas na boca do povo e que, de alguma forma, já foram ouvidas pelos estudiosos da cultura Amazônica.

O objeto de análise no presente trabalho se resume numa amostra do levantamento de duas lendas de tradição oral nos romances *Verde Vagomundo* e *O Minossoauro*, obras constitutivas da *Tetralogia Amazônica* monteiriana. Confrontaremos a lenda da matintaperera do romance *O Minossoauro* com a narrativa “Ouvi a Matinta” do livro *Santarém Conta*⁸ (1995), do Programa (IFNOPAP), para verificar de que forma Monteiro incorporou esteticamente esse imaginário no romance em apreciação.

Vale ressaltar que as lendas incorporadas às obras de Benedicto Monteiro são sempre contadas por personagens masculinas, já que sua *Tetralogia Amazônica* ressent-se de personagens femininas, pois quando estas surgem no contexto dessas obras, quase sempre não têm voz própria, sendo geralmente narradas e/ou vistas por personagens masculinas. Desse modo, essas narrativas lendárias são quase que unicamente relatadas por um de seus principais protagonistas, Miguel dos Santos Prazeres, *personagem arquetípico, que é um contador de histórias*⁹.

Das poucas exceções, é a história do misterioso desaparecimento de Santo Antônio do romance *Verde Vagomundo* (p. 48-57), que, no verão, conforme a escassez de comida, mudava-se do lugarejo à beira de um lago, onde os primeiros missionários conquistadores da Amazônia brasileira se instalaram, para outro mais farto.

⁷ Verde Vagomundo (1972), O Minossoauro (1975), A Terceira Margem (1983) e Aquele Um (1985).

⁸ SIMÕES, Maria do Socorro, GOLDER, Christophe, Coordenadores. Santarém Conta. Belém: CEJUP; Universidade Federal do Pará, 1995.

⁹ Cf. NUNES, Benedito, O Carro dos Milagres. Belém: CEJUP-GERNASA, 1990, p. 9-12.

As lendas de Santos (hagiografia) que são encontrados, por pescadores ou caçadores, em troncos de árvores, em beira de igarapé ou dentro de rios, é recorrente nas comunidades católicas brasileiras, do que são exemplos os casos de Nossa Senhora Aparecida, padroeira do Brasil e Nossa Senhora de Nazaré, padroeira de Belém do Pará. A primeira, segundo Mario Sgarbossa e Luigi Giovannini¹⁰, (1993: 326), foi encontrada por um pescador (João Alves) dentro de um rio, e a segunda como a de Santo Antônio da obra em tela, no tronco de uma árvore à beira de um igarapé.

Essa história hagiográfica, da obra de Benedicto Monteiro, caracterizada como milagre de Santo Antônio, reconta também a história da fundação da cidade de Alenquer, espaço do romance em questão e local onde o Santo foi encontrado depois de desaparecer três vezes do lugarejo dos missionários, razão de os moradores também terem se mudado para o lugar e construído, por cima do tronco da árvore, a capela do Santo que se tornou o padroeiro da cidade.

Essa lenda é contada por meio das anotações da personagem Norberto, secretário da Prefeitura da cidade, que cede seu manuscrito ao Major Antônio Medeiros, personagem que chega a Alenquer para vender seu latifúndio (momento em que ocorre o golpe militar de 1964 no Brasil) e acaba empreendendo a escrita de um livro por meio da montagem de fragmentos de diferentes estilos de textos (notícias de um rádio, a fala de seu tio Jozico, a de Miguel, depoimentos de inquérito policial e um diário). É desse modo que o Major, Antônio de Medeiros, ex-expedicionário da FEB, estréia como escritor, como uma espécie de narrador-escritor-compiler¹¹, que insere esse vasto material lingüístico na composição fragmentária do livro em pauta.

Voltemos o foco ao romance *O Minossoauro*, obra que apresenta uma estrutura fragmentária com múltiplos pontos de vista, em que as personagens se articulam como que em blocos de fala, ou seja, a cada bloco de cinco falas (Miguel dos Santos Prazeres, Paulo, um locutor de rádio, Zuleika e Simone), retomam seus discursos de forma cíclica, sendo que esse grupo de cinco personagens geralmente ressurgem nessa ordem.

¹⁰ SGARBOSSA, Mario e Giovannini, Luigi. Um santo para cada dia. São Paulo: Paulus, 1993, p. 326.

¹¹ Cf. NASCIMENTO, Maria de Fatima. A Representação Alegórica da Ditadura Militar em *O Minossoauro*, de Benedicto Monteiro: Fragmentação e Montagem. Dissertação de Mestrado. Campinas: UNICAMP/IEL, 2004.

O romance *O Minossauero* inicia-se com os primeiros fragmentos do relato de Miguel, o Cibra-da-Peste, lembrando o último episódio, ocorrido em *Verde Vagomundo*. Esse relato é feito como se Miguel estivesse sendo entrevistado para um emprego e o empregador/Paulo fazendo perguntas. Entretanto é pela fala de Miguel que é recriada a figura do interlocutor – “o senhor” – que vai se repetir inúmeras vezes, de forma reiterativa, como se fosse um discurso oral.

Da mesma forma que na tetralogia, no romance *O Minossauero* somente Miguel dos Santos Prazeres se configura como contador de histórias orais, pois embora ele faça referência a muitos causos contados por seu compadre Franquilino, essas histórias são na maioria das vezes aspeadas e contadas pelo próprio Miguel como se este as tivesse ouvido de seu compadre e amigo, passando a contá-las a seu ouvinte, “o senhor” que é o narrador/compilador Paulo, geólogo da equipe da Petrobrás, que explora petróleo no município de Alenquer, espaço romanesco da obra em questão.

Nesse sentido, constatamos em “*O Minossauero*” momentos bem marcados em que aparecem temas de narrativas orais recriadas por Benedicto Monteiro. Entre elas, destacam-se algumas completas e outras fragmentadas.

As narrativas presentes na referida obra versam sobre os entes da floresta e do rio, como a cobra-grande, a boiúna, o mapinguari, o boto, a matinta-pereira¹², entre outros. No entanto, percebe-se um maior relevo no discurso do caboclo ribeirinho (Miguel) para os entes do rio, o que se atribui ao fato de a personagem viver praticamente o seu dia-a-dia em sua canoa “gita”, no rio, como pescador da equipe da Petrobrás.

Confrontemos a narrativa “Ouvi a Matinta” (p.106), do livro *Santarém Conta* (1995) com um dos fragmentos da lenda da matinta-pereira incorporado ao romance *O Minossauero* (p.119-122), para verificar de que forma Monteiro aproveitou esteticamente os elementos constitutivos desse imaginário.

¹² Ente híbrido, conforme José Veríssimo, *esse mito estaria confundido com o do Curupira, o da Caapora e o do Saci Pererê*. Consultar CASCUDO, Luís Câmara. Geografia dos Mitos Brasileiros. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1947, p. 380-382.

OUVI A MATINTA

... um vento, na ilharga da gente

Fomos pra caçar.

Aí, quando chegou lá, dentro da mata... quando eu dei: a matintaperera assobiou na minha frente.

Eu disse:

– Agora que eu estou enrascado!

Aí, deixa estar, que meu tio já tinha dito que a matintaperera, a gente não enxergava. Só via passar um vento, na ilharga da gente. Aí, eu sei que, quando eu cheguei na frente, eu senti aquele vento no meu lado. Aí, eu passei, obra de uns cinco metros, quando ela assobiou, atrás de mim.

(– Como ela assobiava?).

Rapaz, eu não sei arremedar ela não.

Destacamos nesta narrativa, em que o informante Luís Soares Alves assume a posição de contador de história em primeira pessoa, os seguintes elementos: a situação espaço-temporal (a caçada “dentro da mata”); a caracterização da Matinta como ente invisível, que se presentifica no assobio, no movimento de ir e vir e no vento frio que é produzido por esse movimento. Podemos perceber também a crença de Alves na verdade dos fatos narrados, ou seja, na existência da Matintaperera, por assumir a voz da narrativa, como se relatasse uma experiência vivida por ele. Note: “Ouvi a Matinta” (título), “... a matintaperera assobiou na minha frente”, “... eu senti aquele vento no meu lado”, “... quando ela assobiou, atrás de mim”.

A lenda da Matinta na obra de Benedicto Monteiro se encontra no sexto bloco, num fragmento que aborda a *travessia da mata do assombrado* empreendida pelo protagonista Miguel dos Santos Prazeres. Esse fragmento vai da página 119 à 122, o que evidencia o alongamento dessa história, comparada à de Alves, pelos recursos narrativos da prosa de ficção usados por Monteiro.

Miguel, antes de começar a história do seu encontro com a Matinta, fala das dificuldades do trabalhador braçal na Amazônia, que, em função das grandes enchentes, necessita, em alguns casos, trabalhar dentro d’água, razão da necessidade do consumo de cachaça: “Trabalho de juta – onde já se viu – corte de juta sem cachaça?” Cortar juta no fundo, lavar juta em cima de pau de bubuia, não é serviço pra se fazer com corpo aberto (O Minossauero, p. 119)).

Assim, Miguel ao tratar de uma questão social da Amazônia, prepara o leitor para as ambigüidades e futuras dúvidas que irão surgir na sua história em função do trabalhador, inclusive ele, precisar consumir cachaça para enfrentar os percalços do dia-a-dia nos rios e nas matas:

Não, não é por causa do frio que a gente bebe a bicha. Ela também dá uma coragenzinha pra enfrentar os muitos malefícios. Pode se pisar numa arraia; topar com uma cobra; esbarrar num puraqué; porque nunca ninguém sabe o que é que existe pelo fundo. Cachaça dá coragem pra tudo isso" (...). Remar canoas horas e horas, léguas e léguas, merece muita competência do vivente. Andar no mato, varar os campos, passar os dias e as noites perdidos nestas distâncias, carece de muita coragem no corpo todo (O Minossauro, p. 120).

Dessa forma, temos o espaço em que a ação se desenrola, a mata, acrescido de outras informações que dão a medida do perigo aos incautos que encontrem esse ente voador na mata. Percebemos no excerto abaixo o modo como Miguel tenta persuadir o seu interlocutor "o senhor" – Paulo - homem da capital, personagem intelectualizada, que desconhece a "realidade" do interior Amazônico e que talvez possa duvidar da existência desse ser sobrenatural, a Matinta-pereira:

Tem passagens que se deram comigo que eu já nem sei como foi o começo. Se o senhor me perguntar; existe o boto encantado, existe? Existe a matinta-pereira, cobra-grande, boiúna, mapinguari, existe? Talvez eu não lhe responda nem que sim nem que não, pra não faltar com a verdade. Pra dizer que foi só a cachaça que me fez enxergar certas coisas mal-assombradas? Só a cachaça eu sei que não: cachaça sozinha não é capaz de fazer tamanha carência na minha vista. Ver no escuro, ouvir no silêncio, atravessar sozinho a imensidade, isso o homem que é homem também faz sem ajuda da maldita. Por isso tive a fama de varar sozinho a Mata do Assombrado. Varou porque estava porre, muitos disseram. Varou mas ficou louco: louco varrido, correu a lenda. (...) Mas eu mesmo não sei contar o tempo que gastei e o tanto que andei pra varar aquela mata mal-assombrada. Sim, que eu bebi cachaça e varei sozinho: eu e Deus e o meu terçado (O Minossauro, 1990, p.120-121).

Temos na seqüência da história as primeiras audições e visões de Miguel ao entrar na mata mal-assombrada, momento em que pela subjetividade da personagem se presentifica uma escuridão descomunal e pavorosa que vai progressivamente dando indícios do encontro de Miguel com a Matinta-pereira. Esse ente vai se revelando por meio de elementos da natureza e sons dos pequeninos seres vivos do misterioso mundo da mata (carapanã/cigarra/ave agourenta/silvo de um bicho

aflito/assobio/assobio quase de vento/um assobio de bicho espírito) até o momento em que Miguel vê os vagalumes/pirilampos com seus jogos de luzes contrastando com a escuridão da noite:

As últimas claridades da noite apagaram logo as folhas; depois misturaram todos os galhos; por fim o negro puro fez sumir todos os troncos. Pavoroso foi o silêncio da escuridão fechada dessa noite! Parecia que até o vento era negro. Todo som era rouco. Pensei até que tivesse ficado surdo e cego. Foi aí que eu comecei a ouvir e ver as coisas. O senhor diz que era carapanã no meu ouvido. Aquilo foi crescendo, foi crescendo, foi crescendo, que já parecia mais um grito. Com-pouco parecia mais uma cigarra. Sempre muito longe e muito fino, o som crescendo, ficou sendo o grito de uma ave agourenta. Depois o canto virou mesmo o puro silvo de um bicho aflito. Um assobio quase de vento, um assobio de bicho espírito. Pensei que devia ser o vento. O vento nas folhas, o vento nos galhos, o vento nas palhas. Foi aí que eu comecei a ver os vagalumes. Aquelas luzinhas acessas de repente faziam a noite mais escura. Dentro do escuro – eu lhe confesso – sempre fiquei uma criatura indefesa. Sempre acostumado a lidar com as cores e respirar o tamanho da imensidade, o negrume dessa mata me deixava preso asfixiado. Conhecendo os paus, distinguindo as folhas, sentindo o vento; - vendo de vez em quando uma pontinha do céu mesmo no escuro – a mata pra mim não tem segredo. Mas nessa noite o negro de tudo era desconforme (O Minossauro, p. 121).

Percebemos aí a intenção ficcional de Benedicto Monteiro pela *energia expressiva da linguagem*¹³ a partir das reiterações do movimento da Matinta, "da cantiga ao grito" e das gradações que vão de um estímulo sonoro agudo "*cantiga fininha*" ao "*silvo de longe e fino que era*" ao grave "*vento-assobio-grito*" e da *massa de vento frio*, impondo uma situação de terror, mas amenizada para o leitor pela poeticidade do texto. Dessa maneira temos o clímax da aparição:

O fragmento sobre a Matinta apresenta extrema beleza estética na sua construção pelo acréscimo de imagens que se desdobram num jogo poético pela presença dos vagalumes/pirilampos, que abrem não só o caminho para Miguel fazer a sua travessia, mas também pela fantasia impregnada de novas configurações e associações paradoxais, de expressão poética.

Se não fossem os vagalumes e o silvo do bicho-grito, eu podia me considerar um homem morto. Foi aí que os vagalumes começaram a se

¹³ Consultar Conceito de Literatura, In: A Personagem de Ficção. Org. CANDIDO, Antonio. São Paulo: Perspectiva, 2000.

juntar em bandos de luzes acesas. Mas mesmo em bandos como formigueiro voando aquelas luzes não clareavam a mata negra. Formavam um caminho no ar meio flutuante que não tinha começo nem fim na minha mente. Era no ar ou era na mente? Era a mente ou era a vista? Pensei que o silvo agudo e fino podia ser também dos pirilampos. O som parêse se uniu com a luz naquele instante. Alguns troncos e galhos, no escuro, ficaram fosforescentes. Começava pelas raízes, subia pelos troncos e se alastrava pelos galhos. Quando chegava pelas folhas, virava incêndio. Mas era tudo fosforescente. Acho que era o enorme escuro que fazia aquilo na minha mente. De repente apagou tudo. De repente, de dentro mesmo do escuro, vinha vindo aquele silvo. O silvo de longe e fino que era, foi ficando perto. Quando se convertia em grito, eu sentia que por perto de mim passava uma massa de vento. O vento também era negro. Negro. Quando vento e grito se distanciavam, a estrada no ar de vagalumes ficava muito longe. Foi aí que percebi que estava sendo guiado há muito tempo pelo grito. Lhe juro que pensei em matinta-pereira e fiquei logo arrepiado... O assobio, o assobio tinindo. O vento frio, o vento-frio, vento-assobio-grito. Tremi de medo (O Minossauro, p. 121-122).

No excerto, as imagens se desdobram de forma simbólica num jogo poético marcado pelos contrastes da noite/claridade e configurado nos vagalumes/pirilampos, que abrem o caminho para Miguel fazer a sua travessia, assim como fazem brotar dúvidas na fala de Miguel. A partir da visão que tem dos pirilampos fornecedores da luz, ele já não sabe se viu tudo aquilo, ou se tudo apenas se passou em sua mente, o que demonstra a inspiração criadora de Monteiro, ao gerar essa ambigüidade.

Ao se utilizar de interrogações e se questionar sobre a existência de seres sobrenaturais, bem como ao usar o artifício do consumo do álcool, Miguel deixa o leitor em dúvida se ele realmente viu a Matinta ou se tudo não passou de uma alucinação devido ao uso de bebida alcoólica:

(...). Foi assobio? Foi vento? Foi coruja? Foi cachaça? Foi medo? Foi sapo? Foi cobra? Foi matinta-pereira? Foi mapinguari, juruparitaraca? Nem sei o que lhe diga. Só levava duas garrafas de cachaça e meu terçado 128. Isso eu lhe garanto. Mas estas coisas sempre acontecem sem testemunha. Atravessei a mata, atravessei a mata mas ficou a lenda. Em mim – tomara o senhor veja – ficou a marca. Conto o milagre mas não digo o santo. (O Minossauro, 1990, p. 122)

Assistimos ao modo como Miguel tem o seu encontro com a Matinta-pereira, o que pode ser visualizado na história contada por ele, na qual percebemos que essa figura lendária apresenta os mesmos

elementos caracterizadores da narrativa de Alves, como: a situação de o protagonista se encontrar na mata (“*varar sozinho a Mata do Assombrado*”); o assobio (“*Ouvi primeiro uma cantiga fininha que parecia mais carapanã no meu ouvido*”); o movimento de ir e vir e o vento frio (“*Quando se convertia em grito, eu sentia que por perto de mim passava uma massa de vento. O vento também era negro. Negro. Quando vento e grito se distanciavam, a estrada no ar de vagalumes ficava muito longe. Foi aí que percebi que estava sendo guiado há muito tempo pelo grito*”). Ressalve-se que na narrativa de Monteiro o assobio vai se desdobrando num movimento de ir e vir, que apresenta reiterações e gradações, prolongadas pelos detalhes da aparição do ente sobrenatural, demonstrando um tempo incomensurável imposto pelo medo:

Nos dois casos os elementos caracterizadores da narrativa da Matinta são idênticos: ambas as histórias são contadas em primeira pessoa, o espaço é a mata, o ente invisível é a Matinta, há o movimento de ir e vir, o assobio, o vento frio passando próximo dos protagonistas. No entanto, no texto de Monteiro há vários recursos literários que põem em dúvida a veracidade da história e ressaltam a função poética da linguagem.”

A narrativa contada por Luís Soares Alves - contador de histórias orais, difere da de Monteiro com relação aos recursos de estilo para ressaltar a poeticidade da linguagem porque, conforme Golder, não se configura como literatura, já que pertence às histórias orais, e boa parte delas não têm nenhuma pretensão artística¹⁴, principalmente em razão de não haver preocupação nem do informante, nem do pesquisador com a elaboração do ficcional no momento em que essas histórias são coletadas e posteriormente transcritas, uma vez que essas narrativas correspondem a um “registro documentário”.

Para concluir nosso texto, lembremos que Dalcídio Jurandir abre caminhos a Benedicto Monteiro na reelaboração do imaginário popular em sua obra. E se Dalcídio deu voz ao popular em seu ciclo, o fez propositadamente para dar ênfase ao drama do protagonista Alfredo, sensível aos sentimentos do homem amazônida, refletindo a intenção dalcidiana de revelar seu povo, a aristocracia de pé no chão, conforme dizia, no vasto painel social que traçou em **Extremo Norte**. Benedicto Monteiro não deixou Dalcídio como voz isolada e enformou em Miguel dos Santos Prazeres, homem do povo, a voz do homem simples amazônida a resistir aos desmandos dos poderosos.

¹⁴ Cf. GOLDER, Christophe. Santarém Conta, Belém: CEJUP, 1995, p. 10.

REFERÊNCIAS

- ÁVILA, Affonso. *O Modernismo*. São Paulo: Perspectiva, 1975.
- BOSI, Alfredo. *O conto brasileiro contemporâneo*. São Paulo: Cultrix, 1997.
- CASTELLO, J. Aderaldo. *Manifestações literárias do Período Colonial*. São Paulo: Cultrix, 1972. V. 1. (Col. A Literatura Brasileira)
- CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade*. São Paulo: ed. Nacional, 1976.
- _____. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- CASCUDO, Luís da Câmara. *Geografia dos mitos brasileiros*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1947.
- FURTADO, Marli Tereza. *Uníversono derruído e corrosão do herói em Dalcídio Jurandir*. Tese de doutorado. Unicamp, 2002.
- GOLDER, Christophe e SIMÕES, M. do Socorro. (org.) *Belém Conta*. Belém: Cejup/UFPA, 1995.
- _____. (org.). *Santarém Conta*. Belém: Cejup/UFPA, 1995.
- JURANDIR, Dalcídio. *Chove nos campos de Cachoeira*. 1. ed. Rio: Vecchi, 1941.
- _____. *Marajó*. 2. ed. Rio: Cátedra; Brasília: INL, 1978.
- _____. *Três casas e um rio*. Belém: Cejup, 1994.
- _____. *Belém do Grão Pará*. São Paulo: Martins, 1960.
- _____. *Chão dos Lobos*. Rio: Record, 1976.
- _____. *Ribanceira*. Rio: Record, 1978.
- MEYER, Marlyse. *Folhetim. Uma História*. São Paulo: Cia. das Letras, 1996.
- MONTEIRO, Benedicto. *Verde Vagomundo*. Belém: Cejup, 1991.
- _____. *O Minossauero*. Belém: Cejup/GERNASA, 1990.
- _____. *O carro dos milagres*. Belém: Cejup/GERNASA, 1990.
- NASCIMENTO, Maria de Fátima do. *A representação alegórica da ditadura militar em O Minossauero, de Benedicto Monteiro: fragmentação e montagem*. Dissertação de Mestrado. Unicamp, 2004.
- SGARBOSSA, Mário e GIOVANNINI, Luigi. *Um santo para cada dia*. São Paulo: Paulus, 1993.
- SOUZA, Ângela Leite de. *Contos de Fada: Grimm e a Literatura Oral no Brasil*. Belo Horizonte: Lê, 1996.
- ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz*. São Paulo. Companhia das Letras, 1993.