

## MEMÓRIAS DE RIOS E DE LAGOS NA FICÇÃO AMAZÔNICA

Elizabete de Lemos Vidal<sup>1</sup>

vidal@ufpa.br

**RESUMO:** A pesquisa sobre memórias de rios e lagos amazônicos possibilitou um encontro entre dois escritores – Dalcídio Jurandir e Benedicto Monteiro – traduzindo, do universo literário criado por esses dois autores, vivências do mundo amazônico. Nesse sentido, é possível afirmar que no romance *Marajó*, de Dalcídio Jurandir e no conto *O peixe*, de Benedicto Monteiro, há uma representação do “médico popular” que atua nos espaços da Amazônia ribeirinha. As especificidades e funções atribuídas a esse personagem, no plano do enunciado e da enunciação, auxiliam na reconstituição das memórias amazônicas traduzidas no plano da ficção. O tom de oralidade presente no conto *O peixe*, enriquece o convencional papel do narrador, refletindo as vivências e experiências do autor emprestadas à angústia de um homem dividido entre as coisas de Deus e as tentações do Diabo: águas, peixes, plantas, musgos, cores, cheiros e sabores, elementos de um mundo particular, se agregam à geografia dos rios, lagos, furos, igarapés, que materializam constelação de signos amazônicos.

**Palavras-chave:** literatura; memória amazônica; narrador/personagem; espaço; tempo; crítica literária

---

<sup>1</sup> Professora da Universidade Federal do Pará

Ah, todo o cais é uma saudade de pedra!

[...]

E vós, ó coisas navais, meus velhos brinquedos de sonho!

Componde fora de mim a minha vida interior!

[...]

Sede vós os frutos da árvore da minha imaginação.

Tema de cantos meus, sangue nas veias da minha inteligência,

Vosso seja o laço que me une ao exterior pela estética,

Fornecei-me metáforas, imagens, literatura,

Porque em real verdade, a sério, literalmente,

Minhas sensações são um barco de quilha pro ar,

Minha imaginação uma âncora meio submersa,

Minha ânsia um remo partido,

E a tessitura de meus nervos uma rede a secar na praia!"

(Álvaro de Campos)

## INTRODUÇÃO

O projeto de pesquisa sobre memórias de rios e de lagos realiza o encontro de autores paraenses do século XX cujas obras integram o território amazônico no mapa literário brasileiro, sob a perspectiva do discurso literário de Benedicto Monteiro e Dalcídio Jurandir. Na fala de Benedicto Monteiro se estabelece a relação entre os dois discursos:

Eu acho que aqui no Pará ainda não temos um romancista que expressasse a Amazônia como eu tentei fazer nos meus livros. Por exemplo: o Dalcídio Jurandir é extraordinário, mas ele expressa o Marajó e Belém. [...] Mas, não a Amazônia no contexto geral, quer dizer, nenhuma pessoa, nenhum escritor conseguiu fazer isso. Eu, pra poder fazer isso, escrevi quatro livros e não tenho certeza se atingi grande coisa (NASCIMENTO, 2004, p. 112).

Fica evidente que, ao construir sua obra de ficção, Benedicto Monteiro tinha a intenção de ampliar o território já transplantado para a literatura por Dalcídio Jurandir, sem,

no entanto, reproduzir a estratégia narrativa do escritor de 1930. Talvez, para dar provas de sua independência literária, o escritor detalha seu processo de criação:

[...] Os meus livros são elaborados da seguinte forma: o “Verdevagomundo” retrata a Amazônia e o homem embutido lá no meio, pequeno; “O Minossauro” o título já diz, é um neologismo que eu inventei. Não existe o Minotauro da Ilha de Creta? Eu coloquei “O Minossauro” porque quer dizer o **homem jacaré**, porque é **homem** e **sauro**. Esse é um estudo sobre o homem. Realmente é um estudo sobre o homem da Amazônia, aí, sob vários aspectos; a “Terceira margem” é uma discussão do ensino. O “Aquele um” é uma antecipação do que estão fazendo na televisão hoje: é um hipertexto, quer dizer, o livro está dividido em três partes que são as falas do Miguel das três primeiras obras. A primeira parte, que é da obra “Verdevagomundo” depois tem a segunda, que é a de o “Minossauro” e a terceira que é a da “Terceira Margem” Então, você pega isso (as três primeiras obras) espreme e faz “Aquele um” Tirei todo o contexto histórico, o fragmentário, o anedótico, tirei tudo, fixei-me só na linguagem do personagem Miguel (NASCIMENTO, 2004 p. 106).

O personagem Miguel, a quem se refere o escritor, é Miguel dos Santos Prazeres, o Cabra-da- peste, vulgo afilhado do Diabo, personagem-elo da Tetralogia Amazônica formada pelo *Verdevagomundo*, *O Minossauro*, *Terceira margem* e *Aquele um*. “Não me inspirei em Guimarães Rosa” afirma Benedicto Monteiro ao falar sobre a criação da linguagem do seu personagem. E prossegue: “Inspirei-me em Dalcídio Jurandir, que já escrevia utilizando a oralidade em 1933, quando lançou o romance *Chove nos Campos de Cachoeira*” (NASCIMENTO, 2004, p. 116),

E o que é um autor? Para Foucault, a maneira como respondemos a essa pergunta vai traduzir o sentido que conferimos à obra, e o estatuto ou o valor que atribuímos ao autor: “Perguntar-se-á a qualquer texto de poesia ou de ficção de onde é que veio, quem o escreveu, em que data, em que circunstâncias ou a partir de que projeto (FOUCAULT, 1992,

p. 50). No que diz respeito à obra de Benedicto Monteiro, a resposta sobre autoria, vem do próprio autor, no posfácio do romance *Aquele um*:

Apesar de já ter publicado um livro de poesias em 1945, no Rio de Janeiro, confesso que foi a minha prisão e cassação, em 1964, que reacendeu em mim o desejo e a necessidade de retornar à atividade literária. Senti angústia, desespero de colocar no papel um mundo de pensamentos e sentimentos que poderiam morrer comigo para sempre, caso os guardas concretizassem as ameaças de fuzilamento que me faziam na calada das madrugadas. Essa angústia e esse desespero aumentaram ainda mais quando, depois de libertado, regressei à minha casa e encontrei a biblioteca totalmente saqueada pela polícia e militares, que a tinham invadido várias vezes. Pois, além de livros, escritos e documentos preciosos, haviam surrupiado também uma pesquisa que eu tinha realizado sobre o linguajar dos paraenses e amazônidas. Quando percebi que não poderia recuperar as fitas e as fichas dessa pesquisa nas quais havia registrado os falares de toda Região, procurei logo incorporar o que restava na memória em contos que comecei a escrever e no próprio romance que iniciava uma saga da Amazônia (MONTEIRO, 1995a, p. 221-222).

O texto anuncia o nascimento de um projeto voltado para a memória amazônica ribeirinha<sup>2</sup> com relevo para as influências que os elementos desse universo exercem sobre o destino dos personagens no espaço e no tempo da ficção literária. O romance *Maria de todos os rios*, de Benedicto Monteiro, escrito depois da tetralogia (1995), é pródigo no que se refere à construção de um inventário de plantas que curam doenças que se manifestam, com frequência, no território amazôni-

---

<sup>2</sup> “Olhe, esta questão da Amazônia, que falam tanto aqui e fora do país, é uma coisa muito vasta. De perder de vista. Eu, como já lhe disse, conheço ela só pelos rios. Não pelo Amazonas, que é uma imensidão de água. Mas, pelo Tapajós, Xingu, Tocantins, Trombetas, Itacaiunas e outros rios e igarapés, que trançam todas aquelas matas’ (MONTEIRO, 1995b, p. 174-176)

co. Em um diálogo em que o interlocutor permanece silencioso, a narradora organiza fragmentos de memória:

A senhora lembra daquele meu irmão que eu lhe falei logo no princípio da história? [...] Pois é, ele sabia de montes de plantas agrestes que serviam de alimentos. Quando ele se embrenhava aí pelas matas, a senhora pensa, ele não levava nada, de matalotagem. As plantas que ele conhecia é que serviam de alimentos. [...] Até a água do rio ele dispensava. Ele arrumava água das plantas e das árvores. Só não me lembro dos cocos que ele dizia que davam água (MONTEIRO, 1995b, p. 73-75).

Uma enumeração detalhada descreve “o modo de usar” as plantas, segundo o critério das utilidades:

O **espera-primeiro**, também conhecido por **jupindá**, basta cortar o seu tronco e virar a parte cortada para baixo, que nem torneira escancarada. O **cipó-d'água**, como o nome está dizendo, também conhecido como **cipó-vermelho** ou **muiraqueteca**, dá água da mesma forma que o **espera-primeiro**. E eu me lembro ainda que o **cipó-de-caçador**, também conhecido como **itauaçu**, que ele dizia que dava uma água boa, melhor que a água da chuva (MONTEIRO, 1995b, p. 75).

A organização, reordenação e articulação de pedaços de lembranças – “E eu me lembro ainda” – evidenciam que, às experiências e vivências do narrador, se agrega um exaustivo trabalho de pesquisa do autor que legitima a utilização de ervas como alimento e como remédio, no plano do enunciado e da enunciação. Ciente da importância desse conhecimento sobre plantas para o seu projeto literário, o autor/narrador/personagem continua: “Minha mãe sabia de muitas, que ela aconselhava pros parentes e pros vizinhos, quando nos visitavam” (MONTEIRO, 1995b, p. 75). A voz que narra focaliza a lembrança das plantas que servem para remédio. Mas isso não é dito de qualquer jeito. Há uma preocupação em expli-

car a origem do conhecimento e de como e para quem esse conhecimento é transmitido, revelando um narrador /testemunha: “Minha mãe sabia de muitas e muitas coisas. [...] Ela dizia que tinha aprendido tudo aquilo, dos antigos, dos antepassados, às vezes ela dizia que sonhava. Sonhava os remédios e as doenças. [...] Minha mãe era descendente de índio” (MONTEIRO, 1995b, p. 75).

Essa última informação, recuperada pela busca do passado, apresenta o registro da memória que se volta para origens e tradições do mundo narrado, no qual se destaca a forte influência indígena naquele grupo social. E o conhecimento das ervas permite à narradora utilizá-las, também, como pano de fundo onde irá imprimir o nome das doenças que frequentam o mundo amazônico. Referindo-se à lembrança da mãe, lembra que era só falar numa doença que ela já se lembrava dum remédio. “Remédio do mato é claro. Curava até tuberculose. [...] O tal do **leite do Amapá** que pro Mundico só servia de alimento, pra ela servia também como remédio. Minha mãe fazia **aborto**, fazia **parto**, e muito que aconselhava” (MONTEIRO, 1995b, p. 75-76).

Ao esclarecer a função do mesmo remédio para situações diferentes, utilizado por sujeitos distintos – o irmão e a mãe –, a narradora se revela próxima do tempo e do espaço lembrados, o que a torna também testemunha de um mundo particular em que os valores sociais são regidos por códigos culturais<sup>3</sup> também particulares. Neste sentido, na condição de narrador/testemunha, seleciona o que considera “intimidades das mulheres” E entre essas “intimidades” estão: falta de menstruação, fraquezas no coração, no estômago, nas per-

---

<sup>3</sup> Segundo Laraia (1999, p. 90), “a coerência de um hábito cultural somente pode ser analisada a partir do sistema a que pertence”. O estudo de Laraia permite compreender a prática do aborto como processo natural, na ficção de Benedicto Monteiro – consequência natural das “intimidades das mulheres”. Naquele contexto, o comportamento social das sociedades ribeirinhas, no que se refere a essa prática, não obedece ao código jurídico vigente no Estado brasileiro.

nas, nos braços, e até “no negócio dos homens” O aborto reaparece como um acontecimento tão natural quanto a menstruação, podendo, portanto, naquele contexto, figurar entre as intimidades das mulheres:

Só nos remédios para as intimidades das mulheres que eu me interessava. Pra aborto, aprendi que **barba-de-barata, buchuda, erva-de-bicho, fadegoso, jambu, jataúba branca, mastruço e urubucaá**. Já pra falta de menstruação, tinha o **jamborandi**, a **bucha** e o **algodoeiro brabo**. Para as fraquezas no coração, no estômago, nas pernas, nos braços, e até no negócio dos homens, ela recomendava **marapuama**. Bem, pra ativar a menstruação, tinha o **cipó-cruz, a genciana, mucuracaá, salva-de-marajó, tarumã-da-mata, e urubucaá**, até pra corrimento, ela tinha a **imbaúba-branca, louro-puxiri, mangue-vermelho, marupá, melão-de-são-caetano e matico** (MONTEIRO, 1995b, p. 75-76).

E o que poderia ser uma enumeração exaustiva de nomes de plantas medicinais e suas utilidades assume importância capital no momento em que o leitor identifica uma fratura exposta – um vazio – no processo de localização das lembranças, durante a recuperação da memória para o registro escrito. Há poucos instantes o leitor tinha a sensação de acompanhar a memória prodigiosa que seleciona, organiza, inclui e exclui informações. Mas, surpreendentemente, a narrativa parece romper a expectativa do leitor, quando o narrador personagem anuncia: “Ah, não posso me lembrar de todos os nomes” uma vez que, ainda segundo o narrador, além das suas plantas vivas, que ela conservava e tratava nos jiraus, ela guardava nos vidros e nos embrulhos as suas plantas mortas. “Eram leites, azeites, sementes, raízes, cipós e cascas, de muitas árvores. Ah, não posso me lembrar de todos os nomes. Mesmo porque, neste particular, ela pouco que falava (MONTEIRO, 1995b, p. 75-76).

O acervo da flora amazônica reunido no fragmento do romance *Maria de todos os rios* representa a realização do projeto do autor de “salvar o que lhe restava na memória”

sobre a Amazônia, em contos e romances. No entanto, o fazer literário não se contenta com o mero registro da memória em longas listas de nomes de plantas. Como se pode acompanhar na obra de Benedicto Monteiro, aquilo que parecia informação árida, desprovida de outros significados que não o de reproduzir ou catalogar signos e símbolos amazônicos, assume a função de inscrever, na ficção, as possibilidades de sobrevivência e as práticas da cultura ribeirinha. O romance *Aquele um* ressalta as habilidades de um pescador “entendido” como se diz na Amazônia, revelando a contribuição do autor que empresta ao personagem/narrador as próprias memórias, sem o que não seria possível a riqueza de detalhes com os quais o personagem é apresentado ao leitor:

Mestre Piranha nunca foi pajé nem feiticeiro. Nego firme e forte. Pescador é que ele era: só pescador, pescador de puro ofício. Morava sozinho na sua canoa e às vezes tinha uma terrível intuição de médico. Curava muitas coisas, o senhor pensa. Benzia, rezava, costurava carne e espinhela caída e dizem até que conversava com os peixes. Isto eu não afirmo. Mas os emplastos que fazia com o sumo das plantas, curavam coisas das mais terríveis. Os chás das ervas, os remédios das raízes, a escolha das plantas que cresciam embaixo d'água mostravam que Mestre Piranha tinha muitos e muitos conhecimentos. Quebradura, era com ele; ninguém precisava procurar médico pra curar hérnia. Ele costurava as carnes com emplastos e rezas – tudo por cima – e o serviço ficava perfeito. (MONTEIRO, 1995a, p. 52)

A construção do personagem Mestre Piranha demonstra que o relato transcende as lembranças, concedendo ao discurso literário a função de legitimar a ação atribuída ao pescador “entendido” Nesse processo, o autor, com o auxílio de suas próprias memórias e da memória coletiva, assegura, no espaço social amazônico, um lugar para as práticas populares de herança indígena, conforme já o fizera no romance *Maria de todos os rios*, na voz da personagem narradora: “Minha mãe sabia de muitas e muitas coisas. [...] Minha mãe era descendente de índio” (MONTEIRO, 1995a, p. 75).

## 1. BENEDICTO MONTEIRO E DALCÍDIO JURANDIR

Os aspectos dos romances *Aquele um e Maria de todos os rios* ressaltados aqui identificam a existência de um diálogo entre os escritores Benedicto Monteiro e Dalcídio Jurandir no que diz respeito aos poderes atribuídos a alguns de seus personagens ficcionais. No romance *Marajó* (1947 p. 222), o narrador apresenta dois pajés: Leonardina, a flor dos pajés dos campos e dos **lagos** do Arari, e Mestre Jesuíno do Muruacá. Leonardina benzia o gado do coronel Coutinho, defumava as marcas da propriedade, os malhos da castração, cordas, celas, relhos, porteiras. Coronel Coutinho não escondia seu temor “diante da fama de sua amiga” Mestre Jesuíno, ao contrário de Mestre Piranha (de Benedicto Monteiro), não era apenas “entendido”

A apresentação de Mestre Jesuíno (em *Marajó*) é longa, com descrição de minúsculos detalhes de sua aparência física. Mas, o que chama a atenção é a aura mítica com que o narrador recobre Jesuíno, mergulhando-o e revestindo-o com o poder e o mistério do lago mítico que aparece entre as lendas do romance. Guajará era um lago falado, a lenda enchia os campos. Os vaqueiros contavam: “tinha comunicação com o mar, a maré enchia e vazava, **boiavam quilhas de barcos, lemes, pedaços de velas**, vozes de afogados, bois bufavam no fundo, ninguém ousava pescar ou atravessar à noite no **lago** Guajará” (*Marajó*. p. 323). E o narrador comparava: “O silêncio de Jesuíno era como sono. Aquele corpo parecia enorme como o **lago**, abrindo as margens para os descampados tristes. Para ele os caminhos não vinham das águas do mar e dos campos, mas das dores dos homens” (*Marajó*. p. 323).

O narrador enumera curas e milagres de Mestre Jesuíno, cuja fama atraía para o seu barracão, nos dias de sessão do pajé – às sextas-feiras – doentes e desesperados: “caçadores de onça no Salgado, roceiros de Joanes, pescadores de Salvaterra, mariscadores de Camará e brancos fazendeiros com a bexiga

vazando como o capitão Onofre, [...] vaqueiros lanhados de onça, estropiados, rendidos e agonizantes” (*Marajó*. p. 319). Conta, ainda, o narrador que o fumo do cachimbo de Mestre Jesuíno secava feridas, o som de sua voz abrandava as dores: “Com esses poderes o pajé ditava a receita e emplastava a esperança no peito do povo” (*Marajó*. p. 323).

Na ficção de Dalcídio Jurandir, a presença dos pajés representa “a compreensão e o reconhecimento de uma prática social que tem como fundamento, em sua tradição religiosa, a invenção e atualização de saberes populares – o pajé é um médico popular – cujo conhecimento é socializado a partir de um poder que lhe é imanente” (SILVA, 2008, p. 179). Daí concluir-se que Dalcídio Jurandir e Benedicto Monteiro reservaram, em seu projeto literário, um lugar de prestígio para esse “médico popular” que sobrevive nesse universo social. As especificidades e funções atribuídas a cada um, nos contextos do romance e do conto, atualizam e consagram essa presença, no âmbito da realidade amazônica. Nesse mesmo contexto social recriado na ficção cabem, ainda, mais lendas e mitos. E Benedicto Monteiro mistura-os à poética e à magia dos contos de fadas, consagrando suas lembranças nos moldes da literatura, como se percebe no conto “O papagaio”:

Quando o coronel Laudemiro adquiriu os cães de raça lobo, pensou logo em Nêgo Tinta pra cuidar. Os nomes dos bichos foram escolhidos de acordo com a fama do tratador. **Mete-Medo, Lúcifer, Quebra-Ferro e Rompe-Mato**. Eram cães enormes e brabos que Nêgo Tinta só fazia enraivecer cada vez mais. Só ensinava maldades para os danados. Gado montado na mata, porco arisco amoitado no campo, era serviço que o coronel Laudemiro deixava a cargo de Nêgo Tinta com a matilha de cães [...] Chamavam NêgoTinta, pra não usar um outro apelido que ele tanto não gostava: Matinta, Matintaperera.<sup>4</sup> Mas se assoviavam

<sup>4</sup> Matintaperera. Mati, mati-taperê; nome de uma pequena coruja, que se considera agourenta. Quando, a horas mortas da noite, ouvem cantar a mati-taperê, quem a ouve e está dentro de casa, diz logo: -*Matinta, amanhã podes vir buscar*

imitando o duende da mata, era muito, muito pior. [...] Ele era mesmo muito feio e muito forte. Havia quem até desconfiasse que ele ao menos fosse criatura de Deus. Era gente-assombração-meio-animal-da-mata. Era Matinta. (MONTEIRO, 1990, p. 47-48)

## 2. “O PEIXE”

É sob a perspectiva da poética de lembranças que se organizam nos moldes da literatura que considero importante a leitura do conto “O peixe” único sobre a Amazônia ribeirinha que não recorre a outros textos como ocorre em outras obras de Benedicto Monteiro. Ou seja, as mesmas histórias estão tanto nos romances como nos contos. Segundo o próprio autor “você pega isso (as três primeiras obras) espreme e faz *Aquele um*. Tirei todo o contexto histórico, o fragmentário, o anedótico, tirei tudo, fixei-me só na linguagem do personagem Miguel (NASCIMENTO, 2004, p. 106).

Publicado no livro *O carro dos milagres* (1990), o conto “O peixe” representa o saber comum tradicional de uma determinada região – ainda presente na memória do autor – na voz de um narrador/personagem, às vezes personagem/narrador, em longas descrições que fixam, no universo literário, signos específicos do mundo amazônico. No ponto de conversão da memória em texto, a combinação desses signos ultrapassa o nível da simples evocação de tradições, espaços e temporalidades, e alcança questões universais, num desafio à verticalidade e à transversalidade. Nesse sentido, o conto mantém a ficcionalidade, mesmo que o leitor, em alguns momentos, seja tentado a perceber o fato ficcional em relação a

---

*tabaco*. Quem, na manhã seguinte chega primeiro àquela casa, será considerado como o mati. A razão é que, segundo a crença indígena, os feiticeiros e pajés se transformam neste pássaro para se transportarem de um lugar para outro e exercer suas vinganças. Outros acreditam que o mati é uma maaiua, e então o que vai à noite gritando agoreiramente é um velho ou uma velha de uma só perna, que anda aos pulos. A matinta pereira é uma modalidade do mito saci-pererê, na sua forma ornitomórfica (CASCUDO, 1979, p. 484-485).

um referente extratextual: a correspondência com o universo concreto do mundo amazônico, cuja representação revela muito mais que um escritor talentoso, com o domínio da técnica narrativa. Revela, também, um crítico de seu tempo, preocupado com a situação de isolamento em que se encontra a região amazônica, no contexto histórico, político e social, do resto da humanidade. É sob essa perspectiva crítica que Benedicto Monteiro representa os problemas do homem amazônico, na ficção literária, com fortes traços de oralidade. E não é por acaso que a narrativa assume o ritmo e, algumas vezes, até a forma da expressão oral.

Levando em conta esse aspecto, Benedito Nunes, no prefácio do livro *O carro dos milagres*, considera que todos os contos de Benedicto Monteiro publicados nesse livro – “O pau mulato” “O papagaio”, “O precipício” “Fim do mundo” “O peixe” e “O sinal” inclusive “O peixe” derivam da fala em que está latente a possibilidade de proliferação ilimitada da narrativa, do personagem arquetípico, aquele que conta histórias. Na opinião do filósofo, essa fala é responsável pela unidade da obra do escritor e graças a essa linguagem intertextual, o relato oral se mantém dentro da narrativa escrita, que irrigada “com a seiva de termos e expressões regionais, consegue preservar, em seu ritmo descontraído, a maneira vital, gratificante, do **velho contador de histórias das sociedades pré-industriais**, ligado à terra e não dominado pela vivência do tempo utilitário” (NUNES, 1990, p. 12).

Em “O peixe” está presente esse contador de histórias, cujo dom da oralidade, além de contribuir para enriquecer o mundo narrado – reconstruído de pedaços de lembranças – revelam o linguajar dos paraenses e amazônidas.

Da combinação de signos que obedece a uma ordem cósmica depende a realização do espaço que irá abrigar a narração. E a narração exige uma ambientação adequada à trama que se desenvolve em torno de um dia difícil na vida de um ribeirinho, pai de cinco filhos, durante o inverno amazônico. O presente da narrativa recupera o momento que o antecede.

**Porque era inverno**, o pescador, em vez de ir pescar, aventurara-se nas matas, em busca do almoço das crianças. Com uma espingarda velha e sem muita habilidade com o exercício da caça, nada consegue. O conto inicia quando o narrador/personagem, desolado com o insucesso da empreitada, volta para casa e se depara com o choro e a fome das crianças e o olhar de reprovação da mulher. Angustiado com o desespero da família, se vê obrigado a enfrentar as águas do lago que se tornou descomunal, com as cheias do inverno. Essa segunda tentativa para conseguir o almoço da família, sustenta o eixo da trama. Todos os elementos da narração, inclusive o espaço, são regidos pelas duas estações que comandam o tempo na Amazônia: inverno e verão.

### 3. INVERNO E VERÃO NO TEMPO DA NARRATIVA

[...] o lago agora era muito maior do que eu pensava. Desci sem muita fé de conseguir qualquer coisa, porque conforme tinha dito à mulher, o tempo não estava favorável. Sabia muito bem que com aquele tempo e naquela hora, era impossível pescar. Tinha aprendido isso de meu avô, de meu pai e de minhas vivências por todos esses lagos. [...] Onde acharia peixe naquela imensidão? Naquela hora, com aquele sol e agora com aquele vento. Só muito milagre ... (“O peixe” p. 88);

[...] de cima da ribanceira eu vi logo o tamanho do bruto: agora sim era um lago! Mas antes já tinha sido um campo. Campo e pasto. Varja. Varja alta. Varja alta e varja baixa entremeada de poços no verão. O sol tinindo e tremendo. Vasto, vasto. Lama e charco. Campinarana baita! Tijuco e chavascal. Mas pelo meio do verão, passava um igarapé. Agora nem sinal! Agora nem sinal de correnteza indicava o que havia por baixo. As ilhas é que faziam a mata se unir por longe uma linha do horizonte. [...] Agora era água. Tudo água. Água por baixo e por cima de tudo. **Lago-rio-campo alagado**. Água que se estendia para-nunca mais. (“O peixe” p. 88)<sup>5</sup>

<sup>5</sup> A partir deste ponto, todas as citações do conto “O peixe” serão acrescentadas apenas do título e da página, correspondente à edição de 1990 de *O carro dos milagres*.

A estratégia utilizada na descrição do ambiente não permite que o elemento dinâmico desapareça da narrativa. Ao contrário. O ritmo do fluxo narrativo se mantém. É o ritmo da narração que dá vida à descrição do mundo mágico-mítico-simbólico da alegoria em que se transforma o espaço da narrativa, percebido pelo narrador/personagem. Quando, finalmente, o narrador retoma o fio da narração, persiste ainda o recurso descritivo misturando os dois planos, sem nenhum prejuízo à dinâmica do conto: “Eu levava tudo pra pescar: espinhel, caniço, arpão e zagaia. Só não levava tarrafa porque era inverno e ela estava toda esburacada da safra do verão” (“O peixe” p. 89) – está pronta a ambientação, imprescindível para o desenvolvimento da ação.

Dispostos assim, em sequência, os signos da pesca – **espinhel, caniço, arpão, zagaia e tarrafa** – parecem destituídos de seus significados dentro de um sistema. Isolados, têm significado limitado, finito. Mas, quando reunidos no plano narrativo (“O peixe”), representam a vontade do narrador em “unir” as coisas do mundo exterior ao mundo interior – imagem que remete ao poema *Ode Marítima*, de Álvaro de Campos, citado na epígrafe deste capítulo. As “coisas navais” reunidas no universo marinho, representam, no poema, o mundo exterior que o eu-poético deseja unir com o mundo interior feito de metáforas, imagens, literatura:

E vós, ó coisas navais, meus velhos brinquedos de sonho!

Componde fora de mim a minha vida interior!

[...]

Sede vós os frutos da árvore da minha imaginação.

Tema de cantos meus, sangue nas veias da minha inteligência,

Vosso seja o laço que me une ao exterior pela estética,

Fornecei-me metáforas, imagens, literatura [...]

(CAMPOS, 1996, p. 314).

A analogia entre as duas linguagens se sustenta, nos dois textos, na metáfora da rede. Enquanto a rede dos versos

de Álvaro de Campos se estende, vazia, a secar na praia, enredando os dois mundos, a rede do conto de Benedicto Monteiro sustenta os fios da narrativa, no estado de ausência que transita na memória do narrador, entre a safra do verão passado e o inverno do presente. No plano da enunciação é inverno e a tarrafa, no conjunto de signos que compõem o mundo exterior – material levado para a pesca – se enche de significados reforçando, inclusive, a noção de tempo cronológico: “Só não levava tarrafa porque era inverno e ela estava toda esburacada da safra do verão” A imagem da **tarrafa esburacada**, presente pela ausência, transcende à simples referência ao tempo para se transformar na alegoria da memória do próprio narrador. O “esburacado” nas malhas da tarrafa corresponde às lacunas do não recuperado nos vazios da lembrança. A metáfora recupera os “buracos” da memória destruída pela safra do tempo – acentuada pela perda de suas anotações e registros, destruídos pelos militares (como está registrado no seu depoimento).

A narração do conto “O peixe” obedece à relatividade temporal porque o tempo presente da narrativa é o inverno amazônico. O signo do tempo traduz a gravidade da situação vivida pelo personagem: “Onde acharia peixe naquela imensidão? Naquela hora, com aquele sol e agora com aquele vento” (“O peixe” p. 88). O pescador estava sem a sua tarrafa. Isso tornava ainda mais desfavoráveis as condições para a pesca. Só muito milagre. Ensimesmado, o pescador inicia a jornada em busca do milagre, evocando em primeiro lugar a ajuda de São Pedro, que era padroeiro da pesca:

Havera de começar com São Pedro, que era padroeiro da pesca.

*Não exigia que aparecesse uma desconforme piracema, porque era **inverno**, e a minha tarrafa tinha ficado esburacada em casa por cima do jirau. Os **jaraquis, os aracus, os curimatans, pacus, carás, mapiris e maparás**, que desciam em cardumes, deviam de estar nas suas ovas pelos buracos dos matupás. Mas bem que São Pedro podia man-*

*dar de lambuja, um **tambaqui**, uma **pirapitinga** ou mesmo um bom **tucunaré**. Se não quisesse mandar pro bico do meu arpão, bem que podia até mandar escolher um anzol do meu espinhel.* (“O peixe” p. 90)

A decisão do narrador em “começar com São Pedro” prenuncia uma lista de evocações na certeza de que São Pedro, sozinho, não teria condições de realizar aquele pedido. A prece, em forma de monólogo interior, recupera seus conhecimentos da natureza. Como pescador experiente, herdeiro dos saberes do avô e do pai, sabia, por exemplo, que durante o inverno “os jaraquis, os aracus, os curimatans, pacus, carás, mapiris e maparás, que desciam em cardumes, deviam de estar nas suas ovas pelos buracos dos matupás” Não querendo exigir muito do santo, sabe que é possível alimentar a esperança de “um tambaqui, uma pirapitinga ou mesmo um bom tucunaré” – peixes que aparecem nos lagos da região amazônica, mesmo no período das cheias.

Ao contextualizar a ação no inverno amazônico, o narrador/personagem aponta a influência do tempo na atividade da pesca, que se orienta pela mudança de estação, ao mesmo tempo em que transforma o ambiente. E o ambiente transformado reflete os efeitos que o inverno provoca: “triste e difícil morar isolado na margem desses lagos, que de repente, ao sabor do Amazonas, viram campos, praias e igapós. O lago agora era muito maior do que eu pensava” (“O peixe” p. 90). Será que realmente o lago era maior por causa da enchente das chuvas, ou essa sensação de grandeza exagerada é provocada pelo sentimento de isolamento? Seria a idéia de **imensidão** e **isolamento** produto de uma impressão que se expande pela imaginação e se alimenta da solidão do narrador/personagem? “A imaginação, por si só, não poderá aumentar ilimitadamente as imagens da imensidão?” (BACHELARD, 1993, p. 189). O texto de Bachelard auxilia a compreender, no texto de Benedicto Monteiro, a fenomenologia da imensidão, partindo do princípio de que “a imensidão está em nós. Está

ligada a uma espécie de expansão do ser que a vida refreia, que a prudência detém, mas que retorna na solidão (BACHELARD, 1993, p. 190). A imensidão, diz Bachelard um pouco mais adiante, “é o movimento do homem imóvel” (BACHELARD, 1993, p.190).

Mesmo que voltada para o contexto de imensidão íntima, a fenomenologia de Bachelard, de certa forma, se aplica ao espaço e ao personagem do conto, uma vez que nesses dois elementos existe imensidão, na medida mesma da solidão que a percebe. Embora pareça paradoxal, diz Bachelard, “muitas vezes é essa **imensidão interior** que dá seu verdadeiro significado a certas expressões referentes ao mundo que vemos” (BACHELARD, 1993, p. 191). As palavras do filósofo remetem às impressões do narrador/personagem sobre o lago. As duas primeiras impressões dizem respeito às noções de espaço e tempo: “abarcava com a vista quase todo o imenso lago (“O peixe” p. 88) e “podia até atravessar o lago e esperar embaixo das árvores no meio do igapó. Mas essa so-menas travessia levaria horas” (“O peixe” p. 89). Das duas primeiras, nasce a terceira impressão, que revela a solidão do personagem: “Não tinha o pai no leme da canoa, nem a madrugada, nem a mocidade, nem o amor ... nem a chumbada ferrada nos dentes, [...] nem sequer uma borbulha de peixe boiando pela minha frente” (“O peixe” p. 90). Os três momentos interligados pela sequência narrativa representam o mergulho do personagem no estado de devaneio, se for levado em conta que “a imensidão é o movimento do homem imóvel. A imensidão é uma das características dinâmicas do devaneio tranquilo” (BACHELARD, 1993, p. 190).

A rearticulação dos três fragmentos, religada ao conto por inteiro, admite – sob a perspectiva da fenomenologia de Bachelard – que não é preciso que o personagem conheça profundamente o espaço do lago para ter a impressão de que está mergulhado num mundo sem limites. Como diz Bachelard: “não é preciso permanecer muito tempo nos bosques para reconhecer a impressão sempre um pouco ansiosa

de que 'mergulhamos' num mundo sem limites" (BACHELARD, 1993, p. 191). Mais adiante, ainda sob a influência de Bachelard, a reflexão comprova que o verdadeiro produto do devaneio de imensidão é a consciência dessa ampliação, justamente no ponto em que o **ser** da imaginação é promovido "à dignidade do **ser** que admira" (BACHELARD, 1993, p. 190). E o ser que admira se refrata no narrador/personagem naquele dia e naquela hora: "de cima da ribanceira eu vi logo o tamanho do bruto: **agora sim** era um lago! Mas antes tinha sido um campo [com um igarapé]. Campo e pasto. Varja. Varja alta e varja baixa entremeada de poços no verão" ("O peixe" p. 88). A imagem do lago nasce de um corpo de impressões que não derivam somente da experiência e do conhecimento do narrador. Derivam, também, da sua capacidade de perceber, imaginar e recriar lembranças no mundo na ficção.

Os aspectos ora discutidos assinalam a estratégia utilizada na transfiguração da memória para o espaço literário, sob a perspectiva de um autor/narrador/personagem seguro de que só a ficção pode abrigar o diálogo entre **tempo** e **espaço** que se realiza no âmbito da imaginação. Tendo estabelecido as noções de temporalidade e espacialidade, o próximo passo é incluir na discussão as questões universais – quer do ponto de vista sócio-geográfico, quer do ponto de vista religioso. Nesse sentido, o autor/narrador submete o narrador/personagem a viver a experiência do conflito que atormenta o homem desde a criação do universo, entre as coisas de Deus e as tentações do Diabo, sem, no entanto, perder a fé – em Deus e nos santos de sua devoção.

Em meio a essas questões, estão as experiências e vivências do autor que as empresta generosamente aos personagens, aos narradores, aos personagens/narradores e aos espaços cuidadosamente elaborados na ficção. Por isso, no conto "O peixe" o espaço, o tempo, os personagens, as águas, os peixes, as plantas, os musgos e, até mesmo, as cores, os cheiros e os sabores da natureza, nas suas múltiplas variações, exibem o interior de quem narra. E de quem narra a

partir de uma geografia particular, que se constitui de rios, lagos, furos, igarapés, ilhas, correntezas, remansos, linhas d'água, pontes, travessias, margens e barrancos, caminhos andantes, linha do horizonte e um caminhar constante, distante das distâncias.

Nesses espaços, a força narrativa reside na indefinição múltipla da apreensão do olhar – olhar do narrador e, ao mesmo tempo, dos personagens. Olhares que reconhecem reações e sentimentos humanos pelo próprio olhar; olhares que identificam objetos, disposição e utilização de espaços e, principalmente, os movimentos e as transformações da natureza. Graças a essa sensibilidade inerente ao habitante ribeirinho, o autor/narrador investe na construção desta imagem: “A mulher só deu uma espiada pela ilharga do japá e viu logo que eu não tinha trazido nada. Pelo rápido olhar da mulher, eu pude logo maginar que o tamanho da fome tinha crescido em casa por demais” (“O peixe” p. 87).

A lembrança daquele dia recupera o fracasso da caçada, intensificando a idéia do tempo do inverno. Caçar era quase sempre uma empreitada difícil. O pescador voltara sem nada. O olhar da mulher adivinha o fracasso: “Bastava ela ver que eu vinha segurando aquela espingarda velha, com nojo” para entender que “o traste tinha falhado mais uma vez: batido catolé” (“O peixe” p. 87). Atormentado pela mensagem do olhar, que fazer com sua falta de sorte na caça? Estava **panema**,<sup>6</sup> como se diz na Amazônia.

Se na opinião de Stradelli, citado por Nunes Pereira (1967), “panema é o indivíduo infeliz na caça e na pesca,

---

<sup>6</sup> Panema: “Diz-se, em geral, do indivíduo que tem pouca sorte na caça, na pesca e nos amores. *Pira casara panema* – mariscador que nada traz da pesca, segundo Tastevin. Na opinião de Stradelli, *panema* é o indivíduo infeliz na caça e na pesca, mofino, imprestável, sem expediente. Grande é a diferença em ser *panema* e estar *ensaruado*, isto é, sob a ação de um mal que alguém lhe tenha feito, através de práticas de magia negra. Acreditamos que *panema* seja um *mana* negativo. [...] O contrário de *panema* é *marupiara* – feliz na caça, na pesca e, em geral em qualquer empresa” (PEREIRA, 1967, p. 145).

mofo, imprestável, sem expediente” é nesse estado de desaprovação e reprovação que o narrador/personagem do conto “O peixe” continua à espera do milagre – o almoço das crianças: “- São Pedro bem que podia encaminhar um desses peixes que comiam nos pastos, para a banda da linha esticada por baixo do capim” diz o pescador. Ele bem que olhava as duas varas esticadas: “se mexessem, era sinal de peixe fígado, panela cheia, brando olhar da mulher, alegria das crianças e sossego e paz para mim até na outra hora de comer. [...] A qualquer momento um peixe podia boiar. Boiar ali mesmo na minha frente seria um grande milagre!” (“O peixe” p. 90-91). Mas as horas vão avançando e nada. Diante do silêncio de São Pedro, o pescador recorre ao santo de sua devoção:

Rezei a Santo Antônio que era padroeiro da nossa cidade. Finalmente, Santo Antônio tinha o dever de proteger num raio de muitos e muitos quilômetros todos os seus fiéis. O povo falava que esse mesmo santo adorado na matriz tinha se deslocado milagrosamente da beira de um lago bem longe como esse, à procura de terra firme de beira de rio. Ele mesmo como Santo sabia o quanto era triste e difícil morar isolado na margem desses lagos, que de repente, ao sabor do Amazonas, viram campos, praias e igapós (“O peixe” p. 91).

O Santo é um velho conhecido dos personagens de Benedicto Monteiro. No romance *O Minossauo*, Miguel dos Santos Prazeres, vulgo *afilhado do Diabo*, está ligado ao santo padroeiro por uma promessa. Havia fabricado fogos, foguetes e fogos de artifício para queimar na festa de Santo Antônio: “Eram fogos para nove dias e nove noites. Queimei tudo numa hora. Quer dizer, a hora que eu falo, não é a hora do tempo: é a hora medida pelo próprio fogo, pela coragem e pelo medo” (MONTEIRO, 1997 p. 15). O contexto mítico que envolve a ligação do narrador/personagem com o santo, no romance *O Minossauo*, é o mesmo em que se encontra o narrador/personagem do conto “O peixe” ao justificar: “Rezei a **Santo An-**

**tônio** que era **padroeiro** da nossa cidade. [...] O povo falava que esse mesmo santo adorado na matriz tinha se deslocado milagrosamente da beira de um lago bem longe como esse, à procura de terra firme de beira de rio” A voz do narrador retoma, na ficção, o mito dos milagres de Santo Antônio, referindo-se às constantes secas que corriam na cidade de Alenquer, quando a imagem de Santo Antônio desaparecia do altar da capela. Os fiéis só recuperavam a imagem, no tronco de uma árvore, depois de muita penitência: “A devoção aumentava à medida que cessavam as provações causadas pelas secas. No caso da fundação do território alenquerense, o Santo inspirou o povo, escolhendo o lugar ideal para o acontecimento, através dos sucessivos desaparecimentos.” (CASTRO, 1996, p. 120)

Retomando o fluxo narrativo do conto, verifica-se que, embora a enunciação dê grande importância ao transcurso do tempo, o centro da narrativa é o **espaço** do lago, intensificado na fala do narrador/personagem: “Santo Antônio que era padroeiro da nossa cidade sabia o quanto era triste e difícil morar isolado na margem desses lagos” (“O peixe” p. 91). O protagonista do conto é o **lago** no inverno (que no verão era pasto por onde passava um igarapé). Suas alterações determinam a ação do personagem/narrador, representação simbólica dos habitantes da Amazônia, no seu ambiente natural onde tudo parece – e é! – estupendo, grandioso, desconforme, principalmente na incomensurabilidade das águas trazidas pelo inverno:

**O lago era muito maior do que eu pensava.** [...] Remava ainda no meio do capim que beirava o lago: canarana, premembeca, mureru, mururé, malícia, sororoca e arroz-brabo, que ia espaçando, espaçando até encontrar a fundura das águas onde não aparecia mais capim. [...] Podia até atravessar o lago e esperar embaixo das árvores, no meio do igapó. Mas essa somenos travessia levaria horas. Por via das dúvidas, já tinha deixado armado o espinhel. Finquei duas varas no meio do pasto; estiquei a linha den-

tro d'água. Deixei os anzóis pendurados pro-que-desse-e-viesse da parte dos rios. Abarcava com a vista quase todo o imenso lago. [...] O vento quente trazia ainda o triste som do choro das crianças. [...] Peguei novamente o remo e tomei distância no rumo do meio do lago. Um homem no meio de imenso lago, quando sabe que as matas ao longe não formam nem a beira, sente tristeza de olhar para a linha do horizonte. **E ainda por cima, com fome, é coisa muito fácil de desesperar.** (“O peixe” p. 89-90)

Só quem conhece o lago, durante o verão, sabe onde está a terra firme, submersa durante a cheia. Só o pescador entendido e experiente é capaz de fincar a vara no meio do pasto, com tamanha segurança do local para lançar o anzol: “Finquei duas varas no meio do pasto estiquei a linha dentro d'água. Deixei os anzóis pendurados” Mas o lago imenso continuava revoltado, o vento, mais forte e o sol, mais reverberante, descreve o personagem, que se sentia pequeno e completamente abandonado. Levantando-se mais uma vez na canoa, subiu na escala de suas orações. Nossa Senhora era mãe de Jesus, tinha poderes. E, além disso, sabia o que era ter um filho chorando com fome. E então, **em pé na canoa**, faz um pedido com fervor. Fervor não, angústia, quase desespero: “Aí me ajoelhei. Não para puxar a linha do arpão, ou para tirar o peixe das malhas da tarrafa; **eu me ajoelhei foi pra rezar**” E prostado, já no meio do lago, no fundo da canoa, implorei o santo milagre da pesca. (“O peixe” p. 91)

Nos dois fragmentos, as experiências do personagem constituem ensinamentos, lições de pesca, no sentido mais elevado do que se entende por ensinamento. Quando o narrador/personagem explica que se ajoelhou não para puxar a linha do arpão, ou para tirar o peixe das malhas da tarrafa – “eu me ajoelhei foi pra rezar” – é clara sua intenção de compartilhar seus conhecimentos sobre o ritual da pesca, ensinando como, de joelhos, controlar a linha do arpão, ou retirar o peixe das malhas da tarrafa. No entanto, todo esse conhecimento não é suficiente para impedir que seja tomado

pelo desespero. Por duas vezes, ignorado pelos santos a quem recorreu, sente-se completamente abandonado. Mas não perde a confiança e a esperança:

Não, não queria uma canoa cheia: bastava um tambaqui. Tentei rezar a Salve-Rainha até o “nos mostrai” Quando eu era criança, minha mãe sempre dizia: – “meu filho, reza a Salve Rainha até ‘nos mostrai’ que tu encontras **a caça nas matas e os peixes nos rios**, contanto que seja com muita fé” Mas eu nunca tinha experimentado a fé de minha mãe. Aí, me deu de novo aquela cuíra de fé fervente e eu pedi a Deus que me mandasse um peixe. Um peixe que fosse só ao menos para matar a fome dos pirralhos e aplacar o olhar, o triste e duro olhar de minha mulher. (“O peixe” p. 91)

Sua condição diante do poder divino é de humildade: “Não, não queria uma canoa cheia: bastava um tambaqui” Por que um tambaqui? Justamente para facilitar a realização do milagre. Já havia pedido um, para São Pedro que “bem podia mandar de lambuja, um **tambaqui**, uma **pirapitinga** ou mesmo um bom **tucunaré**” (“O peixe” p. 90). Depois, o tambaqui era um peixe da estação. Mas, para aumentar ainda mais o seu desespero, nem mesmo facilitando o milagre, suas súplicas eram atendidas. Depois de uma longa espera o homem atinge seu limite. Verificando que o céu, o vento, o sol e a água estavam todos avessos ao milagre, sucumbe ao desespero. A esperança que antes elevava seus pensamentos para o céu, agora o obriga a curvar-se à tentação. Depois de sondar o ambiente e sentir aquela ventania quente e exasperante, o pescador alimenta uma esperança que era quase um desespero: apela para o Diabo. “– Oh, São Diabo, manda um peixe!” Não só pensou, mas ficou em pé na canoa e gritou: “– Oh, São Diabo, manda um peixe! Quase que escapulo um pelo-amor-de-Deus. Sabia que com o tihoso não se brinca. E nem se deve falar baixinho conforme se reza aos santos (“O peixe” p. 91). Mal acabou de ouvir o som de suas próprias palavras, sentiu que tudo tinha mudado de re-

pente. O sol estava escondido e espalhava uma luz branda e meio morta. A canoa estava totalmente parada e a água, luzente e transparente, assim descritas: “Sofri a extravagância mais esquisita da minha vida. Fiquei entre o céu e o inferno; entre a crença e a descrença; entre a vida e a morte; entre a minha pessoa e a outra dentro de mim...” (“O peixe” p. 92). Um longo e profundo solilóquio identifica as imagens de um espaço até então desconhecido:

[...] Morando tanto tempo naquelas bandas, jamais tinha reparado nas lindas coisas daquele lago. Embaixo daquele gigante espelho, descobri então, mil coisas, mil folhas, mil plantas: capim-àtoa, cipó de lama, folhas de limo, raízes e raízes, tipos de flor, tudo tudo chamando a gente como mãos e acenando como braços. Era a vida de Deus ou a morte do Diabo? Encarei a água como um homem que enfrenta o abismo: para confirmar o equilíbrio. E vi. Vi, por Deus, que eu vi. Vi surgirem do fundo, bem do fundo, do fundo das águas, do meio daquela claridade cristalina, daquela desconforme confusão de cores, umas bolhas que vinham, que vinham, que vinham e espocavam como flores. As bolhas que vinham, viravam ondas na superfície. Aí que eu estatelei. Olhei de novo: as plantas se moviam. Atrás das bolhas, como que nascendo da própria água, ou da transformação das cores, surgia um peixe. Um peixe! (“O peixe” p. 92)

Ao imaginar que aquela transformação resulta de sua infeliz invocação, o conflito do personagem se agrava. Entre o céu e o inferno, entre a crença e a descrença, entre a vida e a morte, entre o desespero e a espera do milagre, começa o combate entre a mais perfeita obra da criação divina e a tentação de Satã na forma de um peixe! Um peixe prateado:

[...] Quem te mandou? Nunca vi tambaqui branco nadando de prancha meio tonteado. [...] Vieste mandado do Céu ou enviado do inferno, sadórico emissário? Tu és cioso ou mal-assombrado? Bem, depois é o fundo da panela: caldo grosso, pirão de puba e pimenta malagueta. **Existe**

**a fome das crianças**, o olhar duro da mulher e a triste desconfiança. [...] Não, peixe manhoso, t'esconjuro! Faço pelo sinal da cruz três vezes. E te arrenego a cor, perco até o sabor, que a **fome é muito mais forte que a fé nestas paragens**. Eu já sentia era o cheiro do peixe na panela, o gosto na boca e a alegria nos olhos das crianças." ("O peixe" p. 92-93)

Satã só não contava com a **fé** e a determinação do pescador. Estava prestes a ser derrotado pela força das orações. É oportuno recordar as invocações aos santos de devoção do narrador: "Era a primeira vez que eu fazia um pedido com tanto fervor. Fervor não, angústia, quase desespero. **Aí me ajoelhei**. Não para puxar a linha do arpão, ou para tirar o peixe das malhas da tarrafa; **eu me ajoelhei foi pra rezar**" ("O peixe" p. 91). A verdadeira identidade de Satã, no contexto da narrativa, estava por um fio. É a voz do próprio pescador quem **conta** como a fé suplantou a "fome das crianças" e como venceu a tentação:

Eu então **maldei** [...]. Quem te mandou. Nunca vi tambaqui nadando de prancha meio tonteado. Que me conste, não deve ser peixe destas bandas nem vivente terrestre destas paragens. **Vieste mandado do Céu ou enviado do Inferno, sadórico emissário?**

Espera aí, que acabo já com a tua franca pavulage.

[...]

Arrumei o arpão e marquei bem no meio do lombo. Era bem no meio da cabeça e no fio do espinhaço. Ia arpoar: tiro-e-queda no bico de aço. Mas... Uma força de dentro ou de fora de repente relaxou todos os meus músculos e desfez num átimo o mais simples gesto. Aí meu pensamento foi rasgado pelo meio.

Parei como a ave que morre voando bem alto. Olhei para o céu e gritei para o fundo, bem para o fundo do lago: – **Vai-te, vai-te pro Inferno peixe do Diabo.**" ("O peixe" p. 92-93)

## BIBLIOGRAFIA:

- BACHELARD, Gaston. *A Poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- CAMPOS, Álvaro de. Ode marítima. In: PESSOA, Fernando. *Obra poética*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1996.
- CASTRO, José Guilherme de Oliveira. *A Viagem mágica de um herói amazônida: Miguel dos Santos Prazeres*. 1996. 368 f. Tese (Doutorado) – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Instituto de Letras e Artes, Porto Alegre, 1996.
- FOUCAULT, Michel. *O Que é um autor*. Lisboa: Vegas, 1992.
- JURANDIR, Dalcídio. *Marajó*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1947
- \_\_\_\_\_. *Marajó*. Belém: Edufpa; Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa, 2008.
- LARAIA, Roque de Barros. *Cultura um Conceito Antropológico*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1999.
- MONTEIRO, Benedicto. *Verde Vagomundo*. Rio de Janeiro: Gernasa, 1974.
- \_\_\_\_\_. **O minossauro. Rio de Janeiro: Novacultura, 1975.**
- \_\_\_\_\_. **Aquele um. Belém: CEJUP, 1985.**
- \_\_\_\_\_. *O carro dos milagres*. Belém: CEJUP, 1990.
- \_\_\_\_\_. *Maria de todos os rios*. Belém: CEJUP, 1995.
- NASCIMENTO, Maria de Fátima. *A Representação alegórica da ditadura militar em O Minossauro, de Benedicto Monteiro: fragmentação e montagem*. 2004. 143 f. Dissertação (Mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, 2004.
- NUNES, Benedito. Apresentação. In: MONTEIRO, Benedicto. *O carro dos milagres*. Belém-Pará: CEJUP, 1990.
- \_\_\_\_\_. *O tempo da narrativa*. São Paulo: Ática, 1995.
- NUNES, Benedito; PEREIRA, Ruy; PEREIRA, Soraia Reolon. (Orgs.). *Dalcídio Jurandir: romancista da Amazônia*. Belém: SECULT; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa\Instituto Dalcídio Jurandir, 2006
- SILVA, Dedival Brandão da. **Cabanagem: narrativas da nação**. 2005. 261 f. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2005.

**ABSTRACT:** This research about memories of Amazonian rivers and lakes makes possible an encounter between two writers – Dalcídio Jurandir and Benedicto Monteiro – translating, from the literary universe created by these two authors, experiences of the Amazon world.

**Keywords:** literature; Amazon memory; narrator/character; space; time; literary criticism