

NARRADORES-ESCRITORES-COMPILADORES EM TRÊS ROMANCES, DE BENEDICTO MONTEIRO

Maria de Fátima do Nascimento

Benedicto Monteiro, escritor paraense, perseguido político pelo regime militar pós-1964 brasileiro, produziu quatro obras entre as décadas de 70 e 80: Verde Vagomundo (1972), O Minossauro (1975), A Terceira Margem (1983) e Aquele Um (1985) as quais denominou de Tetralogia Amazônica.

Este trabalho tece algumas considerações a respeito dos narradores dos três primeiros romances dessa Tetralogia, conjunto de obras que está intimamente imbricada com o contexto histórico da ditadura militar pós-1964 no Brasil. A denúncia desse período pode ser considerada uma das linhas mestras desses romances. O fato de Benedicto Monteiro ter sido preso e perseguido político por tal regime refletiu-se muito acentuadamente na matéria narrativa desses três romances, que apresentam estruturas fragmentárias, estratégia de montagem/colagem utilizada por Monteiro, traço também característico do comportamento dos respectivos narradores dos referidos romances, já que são todos escritores estreantes às voltas com compilações de textos para a composição de seus livros.

Em Verde Vagomundo, Monteiro começou o experimentalismo com a montagem, mesclando certas unidades estilísticas heterogêneas, como, por exemplo, o diário, o depoimento, resumos de notícias veiculadas pelo rádio e o dialeto poético do caboclo ribeirinho, Miguel dos Santos Prazeres, no contexto fragmentário do romance.

Na obra em pauta, a cidade de Alenquer e o Baixo Amazonas - espaços romanescos da Tetralogia monteiriana, em que aparece uma forma de resistência à repressão militar, resistência esta transfigurada de uma forma bastante inovadora - a linguagem regional recria, no universo da cultura amazônica, a realidade desse período da história brasileira.

Verde Vagomundo (1972), como afirma Antônio R. Esteves, é “um romance equilibrado, em que o autor trabalha bastante a forma, sem chegar, no entanto, a produzir um texto ininteligível. Apesar da acurada elaboração formal, o trabalho também critica o momento político vivido pelo país” (1994, p. 36). Depois dessa obra, Monteiro, embora continuando a trabalhar a composição romanesca, esgarça cada vez mais o narrador, repetindo a mesma idéia do primeiro livro nos seguintes, ou seja: seus narradores são sempre escritores estreantes, como que turistas na cidade do interior de sua própria terra, que se deslumbram com a fala do caboclo ribeirinho.

Tanto o Major Antônio Medeiros de Verde Vagomundo quanto o geólogo Paulo de O Minossauro e o Geógrafo de A Terceira Margem são narradores-escritores-compiladores, que organizam o material dos seus livros por meio de um gravador, tendo como motivo principal a fala da personagem Miguel dos Santos Prazeres, vulgo Cabra-da-Peste e Afilhado-do-Diabo.

Em Verde Vagomundo, Antônio de Medeiros protagoniza uma história onde se pode perceber o narrador-escritor-compilador:

Quando tio Jozico me fez a célebre advertência que constitui o PRÓLOGO deste trabalho, achei que entre aquelas três coisas – escrever um livro – fosse a coisa mais fácil para chegar a ser homem. Agora, não estou muito certo disso, embora transcreva na íntegra os escritos de Norberto, e tente reproduzir fielmente as palavras do tio Jozico e Cabra-da-Peste. Mesmo assim, não sei se consigo ser fiel à

imagem e à personalidade desses tipos humanos que me impressionaram tão profundamente.

Mesmo copiando de um gravador, onde gravei em fita todas as nossas conversas, não sei se posso transpor para o papel, com fidelidade, a linguagem interessantíssima desse caboclo extraordinário que é Cabra da Peste. O próprio timbre da voz, que ouço agora na fita magnética, já não é o mesmo que ouvi sair da sua garganta. As palavras que saíam estalando entre aquelas alvas carreiras de dentes, parece até que nem são as mesmas, que estão aqui irremediavelmente escritas, nestas letras quase mortas (Verde Vagomundo, p. 144).

No romance Verde Vagomundo – o Major Antônio de Medeiros, ex-expedicionário da FEB – desempenhando o papel de narrador ordena a matéria narrativa de uma forma menos fragmentária em relação às outras duas obras seguintes, considerando as peculiaridades de uma região – a Amazônia brasileira – e a crítica ao golpe militar de 1964, através do diálogo que ele estabelece com as outras personagens do livro, como, por exemplo, com seu tio Jozico, com Norberto, Pepe Rico, o cego Euclides – Espião de Deus, Frei Gil e com o caboclo ribeirinho, Miguel. Dessa maneira, tal crítica é feita pela interação com todas as personagens do romance e pelas reflexões do próprio Major sobre a monótona vida na cidade de Alenquer e sobre a que ele levava antes na cidade grande. Pode-se dizer que essa estratégia narrativa favorece o enriquecimento interior das personagens que se tornam mais densas e também porque, ao falarem sobre um contexto local, põem em cena conflitos que se irmanam a questões essenciais da vida dos homens – estratégia que vai sendo perdida nos outros romances da Tetralogia do escritor paraense.

Já em O Minossauro, Monteiro, além de criticar a ditadura militar no Brasil e de questionar a viabilidade dos faraônicos projetos nacionais e multinacionais, concebidos autoritariamente por tal regime para a Região Amazônica, deu seqüência ao experimentalismo e à elaboração da história da personagem Miguel dos Santos Prazeres, iniciada no romance Verde Vagomundo.

No romance em apreciação, a exemplo de Verde Vagomundo, encontra-se o narrador-escritor-compilador (o geólogo Paulo) às voltas com a coleta de material para escrever o seu livro, o que pode ser visto na seguinte passagem:

Aqui nesta equipe, estou no lugar privilegiado para ler, estudar, analisar e escrever. Todas as tardes chegam as turmas de topografia e de sísmica, do trabalho com material de campo. Se puder recolher a impressão que cada um traz dos lagos, das matas, da terra e do rio, vou ter material para escrever um grande livro (O Minossauro, p. 41).

Quando ouço (e vejo) Miguel viver (e narrar) as suas estórias, fico com inveja da fluência, da veemência e até da poesia, que na sua boca, adquirem as palavras mais simples. Gravadas em fita, escritas numa página, pintadas num quadro, acho que perderiam a vida que explode em puro ritmo. (O Minossauro, p. 66).

Nesse sentido, o geólogo Paulo aproveita as impressões dos trabalhadores e todo o material escrito ou falado que chega à equipe, como as notícias de rádio, as cartas de Zuleika e de Simone e principalmente a fala de Miguel, personagem pária, embrenhada em uma tradição oral, que se faz voz dos oprimidos e despossuídos, e se transforma numa espécie de mito.

O romance *O Minossoauro* apresenta uma estrutura romanesca com múltiplos pontos de vista, em que as personagens se articulam como que em blocos de fala. A seqüência desses blocos caracteriza-se pela montagem já que, em cada bloco, as personagens rompem abruptamente com os seus discursos, dando lugar ao de outra personagem, numa seqüência de fragmentos como, por exemplo, textos oralizantes, depoimentos, citações de diferentes autores e do próprio Monteiro, textos jornalísticos, poemas, relatórios, composição musical, cartas, entre outros, que, em sua grande parte, já existiam e que Benedicto Monteiro tomou como empréstimo, usando, dessa forma, a estratégia narrativa da montagem¹

A técnica de montagem foi introduzida no romance brasileiro por Oswald de Andrade na década de 1920, conforme Antonio Candido, que, ao analisar *Os Condenados* (1922-1934), observou que Oswald usava a técnica cinematográfica, caracterizada pela “descontinuidade cênica”, pela “tentativa de simultaneidade”. De acordo com Haroldo de Campos, essa técnica, em *Memórias Sentimentais de João Miramar* (1924), envolve necessariamente a montagem de fragmentos (...) com a sua sistemática ruptura do discursivo, com sua estrutura fraseológica sincopada e facetada em planos díspares (...). (*Memórias Sentimentais de João Miramar*, 1997, p. 29-30). No entanto, é na década de 70 que essa técnica se tornou uma prática amplamente utilizada pelos escritores, tornando-se uma espécie de princípio construtivo do romance², como é o caso dos de Benedicto Monteiro.

O romance *O Minossoauro* inicia-se com os primeiros fragmentos do relato da personagem Miguel dos Santos Prazeres, alcunhado também de *Minossoauro*, lembrando o último episódio ocorrido no romance *Verde Vagomundo*. Esse relato é feito como se Miguel estivesse sendo entrevistado para um emprego e o entrevistador/empregador (narrador Paulo) fazendo perguntas. Entretanto, é pela fala de Miguel que é recriado a figura do interlocutor - "um senhor" - que vai se repetir inúmeras vezes, de forma reiterativa (220 vezes), numa espécie de elaboração lingüística como se fosse um discurso oral:

Não, eu não me alembro como eu nasci. Faz muito tempo. Mesmo sendo ainda novo, faz muito tempo. De memória, não sei o lugar, nem o dia, nem a hora. Quando dei acordo de mim diz'que já era homem. Homem, sim senhor.

Não senhor, emprego eu não aceito. Posso ficar sendo pescador, mateiro, caçador, mas não quero emprego fixo. Equipe? O que é equipe? (...). Equipe que o senhor diz... esta ... equipe, equipe é uma cidade andante... (*O Minossoauro*, p. 30).

No contexto do espaço romanesco, num barco, uma espécie de casa flutuante à margem de um rio, a personagem Roberto, engenheiro geofísico e ex-militante político de esquerda, permanece à margem dos acontecimentos, sendo mostrado ao leitor por meio das cartas de sua noiva, Zuleika, e pelo filtro de Paulo, seu companheiro de trabalho. Assim, somente duas personagens participam da ação narrativa: Miguel, na condição de guia da mata ou dos rios, e Paulo, na condição de seu interlocutor e aspirante a escritor, uma espécie de narrador-compilador, que luta em vão, drummondianamente, com as palavras, teorizando a respeito da linguagem e analisando as “linhas sísmicas e topográficas” da Região Amazônica. Embora Paulo não consiga encetar uma discussão enriquecedora sobre a linguagem, à

¹ Peter Bürger, analisando a questão da montagem nas artes plásticas de vanguarda do início do século XX, esclarece que: o que distingue estas obras das técnicas de pintura praticadas desde o Renascimento é a incorporação de fragmentos de realidade na pintura, ou seja, de materiais que não foram elaborados pelo artista. *Assim se destrói a unidade da obra como produto absoluto da subjetividade do artista* (1993, p. 128).

² Ver FRANCO, Renato. *Itinerário Político do Romance Pós-64: A Festa*. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1998.

maneira de outros narradores, como Rodrigo S. M., do romance *A Hora da Estrela* (1977), de Clarice Lispector, questiona, de certa forma, o próprio romance e mostra a visão alegórica de que a linguagem, se é expressão, não é o lugar da imediatez, havendo a mediação reconhecida de uma convenção que se interpõe entre fala e experiência (Xavier, p. 52):

Novamente as palavras. Toda vez que tento ver, escrever ou pintar neste diário (astrolábio? caleidoscópio? quadro? prisma? espectro?) as palavras constituem-se em matéria-prima a mais difícil. Hoje elas estão duras e inflexíveis (O Minossauo, 1990, p. 66).

Por isso, para mim, as palavras podem perfeitamente significar o potencial da mensagem e imagem que não consigo transmitir utilizando as regras convencionais. Acho que as palavras podem reter o mundo que aprendo na sua pureza mais remota (O Minossauo, p. 83).

Não sei, afinal, o que vai resultar destas minhas notas. Aqui, só conto mesmo com as palavras (O Minossauo, p. 91).

Estas palavras ilustram que Paulo, narrador culto, está como que à procura daquilo que ele chama de palavras não cristalizadas, palavras-duplas, palavras-múltiplas. Por isso, busca, em vários blocos, expressões que denotem uma nova imagem semântica da Amazônia, numa espécie de experimentalismo verbo-descritivo.

Em *O Minossauo*, Benedicto Monteiro utilizou uma mixagem a partir da fragmentação e da montagem, o que se assemelha à técnica dos romances *Zero*, de Ignácio de Loyola Brandão, e *A Festa*, de Ivan Ângelo, mas, refletindo, em consonância com as reflexões de Antonio Candido (2000, p.140-162), a consciência do subdesenvolvimento regional, do que é um exemplo a presença constante, na obra, do discurso radiofônico, ao contrário do que ocorre nos dois outros livros citados, que privilegiam o discurso da imprensa escrita (jornal, revistas) e da televisão.

Em *A Terceira Margem*, percebe-se uma construção narrativa inverossímil, “falsa”³, já que a fala de Miguel surge na obra sem que essa personagem se faça presente nos limites romanescos. E tal incoerência se agrava ainda mais quando se observa que o Geógrafo, narrador-escritor-compilador, procura Miguel até o fim da narrativa, embora, nesta, seja sempre inserida a voz desta personagem, relatando a sua história. Veja-se um trecho ilustrativo sobre o discurso do narrador (Geógrafo):

Antes mesmo de perguntar pelo hotel ou pela pensão da cidade, perguntei por Miguel dos Santos Prazeres. Uma pessoa ainda me respondeu perguntando: Miguel, o Cabra-da-Peste? Outra também me perguntou respondendo: Não foi aquele que morreu queimado nos fogos de artifício? – Não, ninguém sabe se ele morreu, outros disseram.

³ A expressão se baseia em observações de Anatol Rosenfeld quando discorre, em seu ensaio “Literatura e Personagem”, sobre o lugar da “verdade” nos textos jornalísticos e científicos, entre outros, e o lugar da verossimilhança na obra literária nas seguintes condições: “o termo ‘verdade’ quando usado nas obras de arte ou de ficção (...), designa com frequência qualquer coisa como genuinidade, sinceridade ou autenticidade (termos que em geral visam à atitude subjetiva do autor); ou a verossimilhança, isto é, na expressão de Aristóteles, não a adequação àquilo que aconteceu, mas àquilo que poderia ter acontecido; ou a coerência interna no que tange ao mundo imaginário das personagens e situações miméticas; ou mesmo a visão profunda – de ordem filosófica, psicológica ou sociológica – da realidade”. Do mesmo ensaio de Rosenfeld, pode-se tomar um trecho que serve para fundamentar a posição da pesquisadora quanto à inverossimilhança da supracitada construção narrativa no livro “*A Terceira Margem*”: “quando chamamos de ‘falso’ um romance trivial ou uma fita medíocre, fazemo-lo, por exemplo, porque percebemos que neles se aplicam padrões do conto de carochinha a situações que pretendem representar a realidade cotidiana. (ROSENFELD, Anatol. *Literatura e Personagem In: A Personagem de Ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1976, p. 18-19).

Falam que ele ainda está vivo e anda num regatão de comércio, alguns assevera (A Terceira Margem, p. 51).

Apesar da referida procura, por parte do geógrafo, em A Terceira Margem, a voz de Miguel mostra-se sempre inserida na obra, relatando a sua história, como se estivesse falando com o próprio Geógrafo, como comprova este fragmento: “ Já que o senhor insiste, vou contar a minha história, mas por viagem”; “Não senhor, continuo sendo Miguel dos Santos Prazeres. Nunca quis para mim nenhum filho. Eles são das mães deles, seguem sina crença de suas artes” (A Terceira Margem, p. 31/52).

No livro A Terceira Margem, a pretensão do Geógrafo de escrever um livro implica encontrar sua “grande personagem”, o contador de histórias, Miguel. A partir da gravação de suas histórias e por meio da montagem/colagem, o livro, segundo o narrador, estaria pronto:

Já que estou aqui e tenho um projeto literário, preciso assumir toda a necessidade de escrever este livro. Infelizmente, quando procurei Major Antônio para me ajudar, já era tarde. Depois de ter descoberto o Verde Vagomundo e Miguel dos Santos Prazeres, vulgo Cabra-da-Peste, esse militar vendeu suas vastas propriedades em Alenquer e desapareceu pelo mundo. (...)

Procurei então Paulo, o geólogo, narrador do Minossoauro, que foi confidente de Miguel, Miguel dos Santos Prazeres. Paulo, depois de trabalhar numa equipe sismográfica de pesquisa de petróleo que atuava no Baixo-Amazonas, ficou enredado de tal forma na trama das palavras, e permanece aprisionado nas formulações de uma linguagem a tal ponto simplificada, que despreza completamente a sintaxe, o discurso e a lógica formal (...).

Se eu encontrasse Miguel, empunharia um gravador portátil e era só gravar as suas conversas e as suas histórias sobre o Baixo-Amazonas. Não podia haver maneira mais prática de prender na fita magnética a realidade de Miguel. Depois, era só selecionar as histórias, escrever as gravações e fazer o trabalho de colagem numa boa diagramação. Muitos escritores parece que têm usado com sucesso este método em várias oportunidades (A Terceira Margem, p. 28-30).

Entretanto, nessa busca de sua personagem, o Geógrafo narrador ao teorizar sobre a linguagem (como faz Paulo em O Minossoauro) pulveriza suas idéias literária, sociais e de linguagem, pela repetição.

Franco, ao discutir a defesa da técnica de montagem, afirma o seguinte: o prestígio da montagem como princípio estético aumentou muito com a defesa que dela fizeram, cada um a seu modo, autores como Bertold Brecht e Walter Benjamin. Para o autor do teatro épico, por exemplo, a essência da sociedade já não pode ser mais revelada pela percepção emotiva da aparência social – ou, em outras palavras, e como diria o próprio Brecht: como podemos ainda hoje conceber que o sentido da grande corporação capitalista possa ser captada pela mera experiência individual? (...) Brecht concebeu que o leitor, estimulado pela técnica do estranhamento adotado no seu teatro, pudesse decifrar em profundidade, através da reflexão, o material que lhe é oferecido pela obra para captar, num súbito despertar, a disparidade entre a aparência e a essência social. Para tanto a montagem construtiva, por ele proposta, de fragmentos da realidade – ou de documentos – poderia ser um método adequado. Dessa maneira, o narrador “que sabia contar a história inteira” e

parecia estar em franco processo de desaparecimento daria lugar a um narrador-organizador (Franco, 1998, 129). Nesse sentido, Benedicto Monteiro, consciente ou inconscientemente, constrói o seu romance nessa direção.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Oswald. **Memórias Sentimentais de João Miramar**. São Paulo: Globo, 1997.
- ÂNGELO, Ivan. **A Festa**. São Paulo: Vertente, 1976.
- BAKHTIN, Mikhail. **Questões de Literatura e de Estética: A Teoria do Romance**. São Paulo, Ed. Hucitec, 1990.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e Técnica, Arte e Política: Ensaio sobre Literatura e História da Cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- _____. **Origem do Drama Barroco Alemão**. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- BOSI, Alfredo. **História Concisa da Literatura Brasileira**. São Paulo: Cultrix, 2001.
- BRAIT, Beth. **A Personagem**. São Paulo, Ática, 1993.
- BRANDÃO, Ignácio de Loyola. **Zero**. Rio de Janeiro: Ed. Brasília, 1976.
- BRANDÃO, Junito de Souza. **Mitologia Grega, V. III**. Petrópolis: Vozes, 1999.
- BÜRGER, Peter. **Teoria da Vanguarda**. Coimbra: Veja, 1993.
- CANDIDO, Antonio. Literatura e Subdesenvolvimento, In. **A Educação pela Noite e outros Ensaio**. São Paulo: Ática, 2000.
- _____. A Nova Narrativa. In. **A Educação pela Noite e outros Ensaio**. São Paulo: Ática, 2000.
- ESTEVES, Antônio R. As Aventuras de Miguel dos Santos Prazeres, o Cabra-da-Peste, Vulgo Afilhado do Diabo, pelas Trilhas do Grande Labirinto Amazônico. In: **Revista de Letras** nº 34, São Paulo: UNESP, 1994. p. 35-47.
- FAUSTO Boris. **História Concisa do Brasil**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, Imprensa Oficial do Estado, 2001.
- FRANCO, Renato. **Itinerário Político do Romance Pós – 64: A Festa**. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1998.
- LEITE, Lúcia Chiappini Moraes. **O Foco Narrativo**. São Paulo: Ática, 1985.
- LISPECTOR, Clarice. **A Hora da Estrela**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1990..
- MONTEIRO, Benedicto. **Verde Vagomundo**. Rio de Janeiro: Gernasa, 1974.
- _____. **O Minossauo**. Rio de Janeiro: Novacultura, 1975.
- _____. **A Terceira Margem**. Belém: CEJUP, 1983.
- ROSENFELD, Anatol. “Literatura e Personagem”. In: CANDIDO, Antonio (Org.). **A Personagem de Ficção**. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- SILVERMAN, Malcolm. **Protesto e Novo Romance Brasileiro**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.
- XAVIER, Ismail. Alegoria, Modernidade, Nacionalismo. **Revista Novos Rumos**. São Paulo: Editora Novos Rumos/Instituto Astrojildo Pereira, ano 5 Nº 16, 1990.