

MARIA DE FATIMA DO NASCIMENTO

ORIENTADORA: PROF^a. Dr^a. SUZI FRANKL SPERBER (UNICAMP)

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO EM TEORIA E HISTÓRIA LITERÁRIA

IEL - UNICAMP

**A REPRESENTAÇÃO ALEGÓRICA DA DITADURA MILITAR EM O
MINOSSAURO, DE BENEDICTO MONTEIRO: FRAGMENTAÇÃO E
MONTAGEM**

UNICAMP

INSTITUTO DE ESTUDOS DA LINGUAGEM - IEL

2004

MARIA DE FATIMA DO NASCIMENTO

**A REPRESENTAÇÃO ALEGÓRICA DA DITADURA MILITAR EM O
MINOSSAURO, DE BENEDICTO MONTEIRO: FRAGMENTAÇÃO E
MONTAGEM**

Dissertação de Mestrado em Teoria e História Literária, linha de pesquisa em Literatura e Outras Produções Culturais, na área de Literatura Brasileira, do Instituto de Estudos da Linguagem - IEL- da Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP.

Banca Examinadora

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Suzi Frankl Sperber.

Prof. Dr. Carlos Eduardo Ornelas Berriel (UNICAMP).

Prof. Dr. Fábio Rigatto de Souza Andrade (USP).

**UNICAMP
INSTITUTO DE ESTUDOS DA LINGUAGEM - IEL
2004**

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA BIBLIOTECA IEL - UNICAMP

N17r	Nascimento, Maria de Fatima. A Representação alegórica da ditadura militar em O Minossauco, de Benedicto Monteiro : fragmentação e montagem / Maria de Fatima Nascimento. - Campinas, SP : [s.n.], 2004. Orientadora : Prof^ª. Dr^ª. Suzi Frankl Sperber. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem. 1. Ficção brasileira. 2. Literatura brasileira - 1970. 3. Alegorias. 4. Fragmentação e montagem. 5. Perseguição política. I. Sperber, Suzi Frankl. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem. III. Título.
------	---

BANCA EXAMINADORA

Prof^a. Dra. Suzi Frankl Sperber (UNICAMP) - Orientadora

Prof. Dr. Carlos Eduardo Ornellas Berriel (UNICAMP) - Titular

Prof. Dr. Fábio Rigatto de Souza Andrade (USP) - Titular

Campinas, 26 de fevereiro de 2004.

Ao meu pai (*In memoriam*)

À minha mãe, Olívia, aos meus irmãos, ao Pablo,
ao Rubens, à Giulliana e a todos os meus amigos.

AGRADECIMENTOS

Meus sinceros agradecimentos à minha orientadora, Prof^a. Dra. Suzi Frankl Sperber, cuja orientação segura e sempre pautada na sensibilidade humana, possibilitou-me crescimento acadêmico e ampliação dos meus pontos de vista.

Ao Prof. Dr. Carlos Eduardo Ornelas Berriel e à Prof^a. Dra. Enid Yatssuda Frederico, que, no momento de meu exame de qualificação, contribuíram com valiosas sugestões incorporadas a este trabalho.

Ao Prof. Dr. Fábio Rigatto de Souza Andrade e ao Prof. Dr. Carlos Eduardo Ornelas Berriel pelas oportunas arguições quando da defesa desta Dissertação.

À Prof^a. Dra. Marli Tereza Furtado pela leitura desta Dissertação como membro suplente da banca examinadora.

À CAPES, à PROPESP, à UFPA e à UNICAMP, pelo auxílio financeiro concedido a esta pesquisa.

Ao Rubens, meu marido, pela compreensão em face de minha ausência e pela paciência com que acompanhou este trabalho em todos os sentidos.

Ao meu filho Pablo, pelo tempo de minha ausência e por ter realizado parte do suplemento fotográfico desta Dissertação.

Ao Hugo Lenes Menezes, que, ao longo dessa trajetória, foi um amigo de leituras cuidadosas e de discussões que muito contribuíram para a efetivação deste trabalho.

À minha amiga Eunice Santos, pelas sugestões valiosas e leitura atenta de parte deste trabalho.

À minha amiga Nilsa Brito Ribeiro, com quem partilhei tantos momentos importantes nessa caminhada.

Às amigas que, embora distantes, estiveram presentes através de proveitosos diálogos e de envio de bibliografia: Ana Alice, Marli Furtado, Scarleth Arana, Trindade, Dácia Ibiapina, Alzerinda.

Aos amigos de convívio acadêmico, Hugo, Luciane Reynaldo, Luciana Marino, Mirian Deboni, Mari, Sônia Prieto, Márcia Cabral, Milena.

Às amigas Luciane Reynaldo, Augusta Tié e Vanessa Baeta, pelo agradável convívio domiciliar.

À Prof^a. Denise, pelas imprescindíveis aulas de italiano.

À Germana e ao Sancleyto, pela companhia calorosa e amiga nos momentos em que a vida acadêmica exigia recolhimento.

À amiga Trindade, pelo ombro amigo num dos momentos mais difíceis da minha vida familiar.

À minha mãe, aos meus irmãos e sobrinhos, pelos contatos incentivadores no período em que estive longe da família.

A meu pai, José Germano, e à amiga Luzia Góes, que, infelizmente, não puderam ver o resultado deste trabalho, mas que sempre expressaram o mais profundo desejo de que a presente Dissertação se realizasse com sucesso.

Aos funcionários da biblioteca do IEL, que tanto se esforçaram para me auxiliar na “caça” ao artigo e ao livro fugidios: Bel, Loyde, Madalena, Aroldo, Terezinha, Elsa, Ana Maria e Floriana.

Aos funcionários da Secretaria de Pós-Graduação e do Laboratório de Informática do IEL: Rose, Carlos, Rita, Wilson.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	1
CAPÍTULO 1. BENEDICTO MONTEIRO: O OLHAR ABSORTO DE SI MESMO ..	5
1.1. Recompondo o Passado	5
1.2. Vida Pública e Político-Partidária	9
1.3. Estatuto de Escritor	13
CAPÍTULO 2. A TETRALOGIA AMAZÔNICA, DE BENEDICTO MONTEIRO	23
2.1. Contexto Histórico e Literário	23
2.2. A Recepção Crítica.....	28
2.3. A Obsessão pelo Já-Dito	36
2.4. Narradores-Escritores-Compiladores	42
2.5. Quadro com os Livros da Tetralogia Amazônica	51
CAPÍTULO 3. A REPRESENTAÇÃO ALEGÓRICA DA DITADURA MILITAR EM O <i>MINOSSAURO</i> DE BENEDICTO MONTEIRO: FRAGMENTAÇÃO E MONTAGEM.....	53
3.1. Alegoria: Recortes Históricos	53
3.2. O <i>Minossauro</i> , de Benedicto Monteiro	57
CONSIDERAÇÕES FINAIS	89
BIBLIOGRAFIA	93
ANEXOS: ENTREVISTAS E SUPLEMENTO FOTOGRÁFICO.....	101

RESUMO

A Dissertação de Mestrado ***A Representação Alegórica da Ditadura Militar em O Minossauero, de Benedicto Monteiro: Fragmentação e Montagem*** faz análise dos elementos alegóricos constituintes do romance *O Minossauero*, caracterizados pela: fragmentação e montagem da obra, estratégia narrativa do escritor e relação entre a obra e o contexto social da ditadura militar no Brasil da década de 1970. A análise da estrutura do romance *O Minossauero* se pautou nas teorias sobre alegoria, figura de linguagem objeto de discussão entre os críticos da literatura brasileira na década de 1970. Os estudos teóricos foram complementados por entrevistas - com Benedicto Monteiro e com outros informantes -, entrevistas estas que acrescentaram importantes informações para esclarecimento e sistematização de questões relacionando vida e obra do autor. A pesquisa constatou em *O Minossauero* - romance representativo da produção literária da região amazônica da década de 1970 - flagrante presença de elementos alegóricos (fragmentação e montagem), empregados nas estratégias narrativas pelos escritores desse período. Essas características alinham o romance do escritor paraense a seus congêneres da década de 1970. A importância desse romance reside no fato de Benedicto Monteiro ter dialogado com este período sombrio da história brasileira e instaurado um lugar: o Pará como espaço romanesco da obra.

ABSTRACT

This Dissertation **Representação Alegórica da Ditadura Militar em O Minossauero, de Benedicto Monteiro: Fragmentação e Montagem** makes an analysis of the allegorical elements characterized by the fragmentation and assembly of the work, the narrative strategies of the author, and the relationship between the work and the social context of military despotism in Brazil in the 1970s. The theoretical studies were complemented by interviews – with Benedicto Monteiro and other informers – that added important information to the enlightenment and systematization of questions relating the author's life and work. The research found out – in *O Minossauero*, representative novel of the literary production of the region of Amazonas in the 1970s – Flagrant presence of allegorical elements (fragmentation and assembly) used in the narrative strategies by the writers of this period. These characteristics range the novel of the writer from Pará to his congeners of the 1970s. The importance of this novel is the fact that Benedicto Monteiro dialogued with this shadowy period of the Brazilian history and established a place: the state of Pará as a romantic character of the work, object of this Dissertation.

INTRODUÇÃO

Na década de 1990, quando o Concurso Vestibular das Instituições de Ensino Superior do Pará passou a incluir, em seu programa, obras de autores do Estado, entre eles as de Benedicto Monteiro, e a Universidade Federal do Pará também incluiu tal produção nos programas dos processos de seleção para a Pós-Graduação, surgiu uma necessidade e, o que é mais importante, um interesse dos professores em criar um acervo bibliográfico acerca dos valores literários locais, principalmente, através da elaboração de Monografias de Curso de Especialização, Dissertações de Mestrado e Teses de Doutorado.

Um contato mais estreito entre mim e a obra de Benedicto Monteiro, escritor que, a partir da década de 1970, tem contribuído, mais acentuadamente, para a atividade literária e cultural do Estado Pará, ocorreu em 1995, no decorrer da disciplina “*O Estilo e o Texto Literário*”, no Curso de Especialização em Teoria Literária, da Universidade Federal do Pará – UFPA. Nessa disciplina, no estudo do tópico “O Estilo Literário e o Mito”, li, entre outros romances, *O Minossauo* (1975), de Monteiro. Isto me inspirou a escolher essa obra, em seu aspecto mítico, como tema da monografia do referido curso.

O estudo iniciado no Curso de Especialização foi intensificado no projeto de Mestrado com o objetivo de analisar, como foco principal, os mitos da Região Norte do Brasil na “Tetralogia Amazônica¹” monteiriana, constituída de quatro romances publicados nas décadas de 1970 e 1980²: *Verde Vagomundo* (1972), *O Minossauo* (1975), *A Terceira Margem* (1983) e *Aquele Um* (1985).

¹ Alguns estudiosos de literatura consideram veladamente essa produção de Benedicto Monteiro uma *trilogia*, excluindo *Aquele Um*, porquanto o consideram uma montagem/colagem das três primeiras obras. Entretanto, para este estudo, classifiquei o conjunto da produção monteiriana como uma *tetralogia*, não só porque o próprio Benedicto Monteiro a considerou como tal, como também porque *modernamente o vocábulo tetralogia designa todo conjunto de quatro obras, que podem ser teatrais* (como era concebida na sua origem grega) *ou não, interligadas por um nexo qualquer, ou toda obra em quatro partes* (Massaud Moisés, *Dicionário de Termos Literários*, 1995, p. 493-4).

² Li para este trabalho as seguintes edições das respectivas obras: *Verde Vagomundo* (1991, 3ª edição); *O Minossauo* (1990, 3ª edição); *A Terceira Margem* (1991, 3ª edição); *Aquele Um* (1995, 3ª edição). A estas acrescentei: *O Carro dos Milagres* (1990, 10ª edição); *Como se Faz um Guerrilheiro* (1995, 1ª edição) e *Transtempo* (1993, 1ª edição).

Entretanto, ao realizar leitura sobre a recepção crítica de Benedicto Monteiro, constatei que a maioria dos trabalhos referentes à sua obra incidia sobre a presença de elementos míticos, como é o caso da *Dissertação de Mestrado* de Maria do Carmo Pereira Coelho, *Elementos Míticos no Minossauo* (UNB, 1983) e a Tese de Doutorado de José Guilherme de Oliveira Castro, *A Viagem Mágica de um Herói Amazônida: Miguel dos Santos Prazeres* (PUCRS - 1996); embora Tânia Maria Pantója Pereira, na sua *Dissertação de Mestrado*, *A Palavra Territorializada: Dialogismo e Memória em A Terceira Margem* (UFPE, 1999), já tivesse apontado, de passagem, a inserção de *A Terceira Margem* na literatura da década de 1970, sem, no entanto, ter aprofundado a questão.

Em face disso, direcionei a minha análise para a questão alegórica relacionada à produção ficcional dos anos de 1970, - produção literária geralmente pautada na fragmentação, montagem e colagem –, escolhendo estudar especialmente *O Minossauo*, porque, dentro da *Tetralogia* monteiriana, é a obra que apresenta uma maior heterogeneidade de estilos que o justifica como produção alinhada à literatura brasileira da década de 1970.

De acordo com a pesquisa realizada, a estrutura da *Dissertação*, compreende:

Capítulo 1: Benedicto Monteiro: O Olhar Absorto de si Mesmo.

Neste capítulo, são referenciados momentos da vida familiar, política e social do escritor, o que se justifica pela insipiência de pesquisas históricas voltadas para o registro da memória desse autor paraense. Para o alcance desse objetivo, recorri à obra autobiográfica *Transtempo* (1993), na qual é registrada a imagem que Benedicto Monteiro tem de si mesmo. Foram acrescentadas a isto entrevistas com o autor e com outros informantes, em observância à sua formação cívico-cultural, no intuito de uma maior compreensão do seu processo criativo, especialmente enquanto escritor de uma região, ao mesmo tempo, periférica e auto-suficiente.

Capítulo 2: A Recepção Crítica da Tetralogia Amazônica, de Benedicto Monteiro. Este capítulo versa sobre a recepção crítica da obra do autor. Para isso, coletei dados em artigos de jornais, revistas e orelhas de livros

sobre os romances de Monteiro. Essas informações foram respaldadas pelas leituras das obras críticas de Alfredo Bosi, Afrânio Coutinho, Benedito Nunes e Malcolm Silverman.

Capítulo 3: A Representação Alegórica da Ditadura Militar em O Minossauo, de Benedicto Monteiro: Fragmentação e Montagem. Título homônimo ao da Dissertação de Mestrado, intencionando analisar os procedimentos narrativos usados pelo autor enquanto estratégia de construção e montagem, determinante na relação entre obra e contexto social. Essa análise foi pautada nos referenciais teóricos de Walter Benjamin, Ismail Xavier, Peter Bürger e outros.

Finaliza esta Dissertação de Mestrado um item onde são pontuadas algumas considerações da pesquisadora sobre a obra estudada.

CAPÍTULO 1. BENEDICTO MONTEIRO: O OLHAR ABSORTO DE SI MESMO

1.1. RECOMPONDO O PASSADO³

.....

*Uma parte de mim
é só vertigem:
outra parte,
linguagem.*

*Traduzir uma parte
na outra parte
- que é uma questão
de vida ou morte –
será arte?*

(Traduzir-se, Ferreira Gullar).

Benedicto Wilfredo Monteiro nasceu em Alenquer, cidade do Baixo Amazonas, no Pará, a 1º de março de 1924, filho primogênito de Ludgero Burlamaqui Monteiro, coletor estadual, e Heribertina Batista Monteiro, fazendeiros em Alenquer, tendo como avô paterno Josino Monteiro e materno Rosemiro Batista, ambos coronéis da Guarda Nacional (corporação militar existente no Brasil de 1831 a 1910) e latifundiários na região alenquerense.

Monteiro cursou o primário no Grupo Escolar Fulgêncio Simões, de sua cidade natal, e o Curso de Humanidades, interno, no Colégio Marista Nossa

³ Ver anexo B (ao final da Dissertação) sobre o Suplemento Fotográfico que ilustra períodos de vida e obra de Benedicto Monteiro, referidos no Capítulo 1.

Senhora de Nazaré, em Belém, capital do Estado do Pará. A formação humanista de Benedicto Monteiro está sobretudo relacionada com a sua vivência nesse internato (colégio masculino). Foi por essa época que tomou conhecimento da Revolução Francesa (1789) através de leituras indicadas por um professor de História, que incutia em seus alunos os ideais liberais de Igualdade, Liberdade e Fraternidade - ensinamento que contrastava com a ambiência de censura religiosa e ideológica daquele estabelecimento. Um exemplo disso é que, ao desejar ler o livro *Chove nos Campos de Cachoeira* (1941), de Dalcídio Jurandir⁴ (seu primeiro contato com esse escritor), teve que pedir permissão ao Bispo de Belém⁵. Os anos de convivência no colégio Marista o levaram à seguinte avaliação:

Cinco anos de internato, longe dos meus pais e meus irmãos, longe da convivência com o povo, embora tenham concorrido muito para a minha disciplina pessoal e para o meu conhecimento, contaminaram a minha adolescência de tantas certezas teológicas, de tantos preconceitos da sociedade, que só muito mais tarde foi que eu fui perceber a grande falta que me fez a liberdade (Transtempo, p. 17).

Fora do Pará, Benedicto Monteiro realizou estudos no Rio de Janeiro, cidade em que viveu de 1943 a 1950⁶. Nesta cidade, concluiu o científico no Colégio Rabelo e iniciou o curso de Direito na Faculdade Nacional de Direito. No entanto, foi pela Faculdade de Direito do Pará que se bacharelou (1952) em Ciências Jurídicas e Sociais. Ainda no Rio de Janeiro, Benedicto Monteiro conseguiu um emprego na Companhia de Aviação Cruzeiro do Sul, na qual trabalhou, no Aeroporto Santos Dumont, como carregador, despachante,

⁴ Dalcídio Jurandir nasceu em Ponta de Pedras, Ilha de Marajó, no Estado do Pará, e morreu em 1979 no Rio de Janeiro. É autor de uma extensa e importante obra literária denominada de série *Extremo-Norte*, composta por dez romances: *Chove nos Campos de Cachoeira* (1941), *Marajó* (1947), *Três Casas e um Rio* (1958), *Belém do Grão-Pará* (1960), *Passagem dos Inocentes* (1963), *Primeira Manhã* (1968), *Ponte do Galo* (1971), *Os Habitantes* (1976), *Chão dos Lobos* (1976), *Ribanceira* (1978). O autor escreveu ainda o livro *Linha do Parque* (1959), fruto de uma pesquisa a respeito dos antigos operários anarquistas do Porto do Rio Grande, Rio Grande do Sul. Tal pesquisa foi encomendada pelo Partido Comunista Brasileiro (PCB), ao qual ele era filiado.

⁵ Ver, no anexo A, ao final desta Dissertação, entrevista de Monteiro concedida à pesquisadora em 26/07/2000, na qual ele fala desse fato de sua vida.

⁶ Ver, no anexo A, ao final desta Dissertação, entrevista em que Monteiro se refere a esse período.

chegando a ser gerente de aeroporto, até seu retorno ao Pará em visita a seus pais em 1950. Foi também repórter do jornal *Diário Carioca* e, ao fazer reportagens no Palácio Tiradentes, conheceu o comunista Carlos Marighella⁷. Também conviveu com seu conterrâneo e comunista declarado Dalcídio Jurandir.

Em 1950, voltou ao Pará e estabeleceu-se em Alenquer para tomar conta das propriedades rurais dos seus genitores. Resolveu casar-se oficialmente, no dia 13 de julho de 1954, com Wanda Marques (com quem já vivia), na igreja do Vilarajo Pacoval (hoje reconhecido, por Lei Federal, como Quilombola Pacoval). Desse casamento, teve cinco filhos (embora desejasse 14): Aldanery, Ana Luiza, Wanda Benedita, Benedicto Filho e Dulcinez. O casal também adotou legalmente Adenilson, completando seis filhos.

Quanto à sua formação e ideologia políticas, Benedicto Monteiro foi influenciado por três grandes líderes populares: Luís Carlos Prestes, João Goulart e Magalhães Barata. Este último, então major na Revolução de 30, interventor no Pará e posteriormente eleito governador deste Estado, povoou a infância do escritor alenquerense com miraculosas lendas correntes (inclusive, ainda hoje) sobre o folclore político do Estado do Pará a respeito desse chefe revolucionário que, embora tenha sido uma figura histórica autoritária, foi também muito querido pelas camadas pobres paraenses em virtude de suas atitudes e políticas populistas.

Não obstante ainda conservar consigo a imagem mítico-lendária de Magalhães Barata, Benedicto Monteiro chegou a ser deputado estadual de oposição ao governo daquele político, na década de 1950. Todavia, muito tempo depois, apesar dessa discordância política com o líder Magalhães Barata, Monteiro, quando estava pesquisando as leis estaduais para escrever o livro *Direito Agrário e Processo Fundiário* (1980), reconheceu aspectos positivos da atuação política de Barata na preocupação deste com questões ecológicas

⁷ Carlos Marighella, em 1946, era Deputado Federal Constituinte da Bahia pelo Partido Comunista Brasileiro (PCB).

relacionadas à Amazônia e aos direitos sociais dos trabalhadores, especialmente com os problemas relacionados à posse da terra:

Descobri decretos de sua lavra (de Magalhães Barata) que tinham antecipado, em décadas, as conquistas sociais de todos os trabalhadores. Assim como a instituição da posse agrária nas terras devolutas, a preocupação ecológica nos regulamentos da preservação das castanheiras são até hoje muito mais avançadas que qualquer lei ecológica. Sua aplicação foi mais eficiente que qualquer dispositivo do Código Florestal, que até hoje, infelizmente, ainda não tem aplicação correta (Transtempo, p.126).

Outra importante influência política na juventude do escritor de Alenquer foi Luís Carlos Prestes (Cavaleiro da Esperança), líder revolucionário brasileiro. O primeiro contato com Prestes foi por meio de *O Cavaleiro da Esperança: A Vida de Luiz Carlos Prestes*⁸ (1945), livro de Jorge Amado que eternizou Prestes como o *General do Brasil*, o *Herói da América*, o grande mito político das esquerdas brasileiras.

Com João Goulart, presidente da República pelo Partido Trabalhista Brasileiro (PTB) e deposto pelo Golpe Militar de 1964, Benedicto Monteiro conviveu mais de perto e com ele aprendeu lições a respeito de política partidária e da situação nacional. João Goulart tornou-se um ponto de referência política para Monteiro. E quando este era deputado Estadual no Pará, pelo PTB, argüiu o presidente face aos boatos de implantação de ditadura populista (República Sindicalista) no Brasil, apoiada por entidades operárias. Ficou sabendo então que se tratava de uma intriga do partido adversário (União Democrática Nacional - UDN), com o fito de desestabilizar o governo.

⁸ *O Cavaleiro da Esperança: A Vida de Luiz Carlos Prestes*, obra de Jorge Amado, foi escrita em 1942, durante o período da ditadura do Estado Novo e publicada inicialmente em espanhol, na Argentina, com o título *A Vida de Luiz Carlos Prestes, El Caballero da Esperanza*, assim circulando pelo Brasil antes mesmo de sua publicação em língua portuguesa, o que só ocorreu em 1945.

1.2. VIDA PÚBLICA E POLÍTICO-PARTIDÁRIA

Importantes foram os cargos públicos e político-partidários que Benedicto Monteiro ocupou no Pará, como, por exemplo: o de Pretor, o de Promotor, o de Juiz de Direito, o de Professor (entre 1950 e 1954); o de Secretário de Estado de Obras, Terras e Aviação, de janeiro de 1960 a abril de 1964; o de Procurador Geral do Estado, de 1983 a 1984, bem como o de advogado.

Com passagem polêmica por diversas siglas partidárias, Monteiro também foi vereador no município de Alenquer na década de 1950 pelo Partido Social Progressista (PSP); deputado estadual por duas legislaturas: em 1958, ele foi eleito pelo Partido Trabalhista Brasileiro (PTB) e reeleito pelo mesmo partido, em 1962.

A vida político-partidária de Benedicto Monteiro, centrada em aspirações reformistas, foi entremeada por muitos dissabores: em 16 de abril de 1964, cassaram seu mandato, ficando seus direitos políticos suspensos por dez anos. Antes da sua cassação, em 2 de abril de 1964, portanto, dois dias após o Golpe Militar (31/03/1964), ele fugiu num jatinho, saindo do aeroporto militar de Belém para Alenquer, com medo de um boato que surgiu na capital do Pará de que ele seria o primeiro a ser preso e assassinado pelos militares.

Ao chegar à sua cidade natal, Monteiro verificou que a única saída para ele era se esconder nas matas. Por isso, andou mais ou menos sessenta quilômetros a pé, indo se esconder nas matas do Quilombola Pacoval, onde tinha vários amigos. Daí ficou vários dias perambulando, foragido na floresta amazônica, sabendo das notícias do Brasil e do mundo por meio de um rádio de pilha que levava consigo, e pela *rádio cipó*, isto é, pelos mensageiros amigos que se encarregavam de levar as notícias que não eram veiculadas pelo rádio transistor.

Sabendo que havia várias patrulhas caçando-o com ordens para matá-lo, verificou que, naquelas condições, era fácil ser morto a qualquer momento. Por

isso, propiciou sua captura, entregando-se aos policiais militares em 16 de abril de 1964, tendo sido algemado, amarrado, preso às margens do Rio Curuá e exposto, em trajes menores e descalço, aos ribeirinhos da região da cidade de Alenquer, para intimidar aqueles que, por ventura, ousassem acolher e esconder todos aqueles julgados ou acusados de comunistas pelos militares.

Após essa exposição, Monteiro foi levado por seus algozes para Belém do Pará, chegando na noite do dia 17 de abril de 1964 diretamente ao Quartel da Aeronáutica, onde passou a ser torturado, vivendo lá, por sessenta dias, incomunicável. Benedicto Monteiro permaneceu sete meses trancafiado numa cela de dois metros quadrados, dormindo no chão de cimento frio, sendo torturado na calada da noite por militares no Quartel da Aeronáutica e no Quartel do 26º Batalhão de Caçadores do Exército, em Belém do Pará, atualmente 2º Batalhão de Infantaria de Selva – 2º BIS.

Naquele período da história do Brasil, no Pará, os meios de comunicação eram proibidos de fazer qualquer menção a Benedicto Monteiro. Depois de solto, em 30 de novembro de 1964, por *Habeas Corpus* do Supremo Tribunal Federal (STF), continuou sendo desmoralizado pelas autoridades militares no Pará, tanto assim que, “por medida de segurança”, todas as vezes que chegavam autoridades militares do Governo Federal a Belém do Pará, ele era preso de forma arbitrária. Após dez anos, com processo tramitando na Auditoria Militar em Fortaleza, ele foi absolvido pela própria Justiça Militar.

Benedicto Monteiro, embora nunca tenha se filiado ao Partido Comunista Brasileiro (PCB), foi tachado de comunista e subversivo. Em razão disso, foi preso, torturado, cassado e caçado. Toda essa situação, segundo ele, deveu-se a questões pessoais por ter apresentado à Assembléia Legislativa do Estado do Pará um projeto de reforma agrária. Além disso, denunciou, em plenário, a presença de aeronaves militares dos Estados Unidos que sobrevoavam, sem licença, o Baixo Amazonas. Junte-se a isso, também, a solicitação que fez ao Presidente da República, João Goulart, para demitir, da 8ª Região Militar, o general Taurinho de Rezende, por este interferir na autonomia

das organizações sindicais em Belém.

A denúncia e a solicitação acarretaram a demissão do general Taurinho de Rezende do cargo de Comandante da 8ª Região Militar, sediada em Belém do Pará. Entretanto, o general, ao retornar ao poder com o Golpe Militar de 1964, na função de chefe supremo da Comissão Nacional de Investigação Sumária (CNIS), passou a perseguir Benedicto Monteiro, alegando que, por suas atividades em prol dos agricultores e posseiros no Pará, era comunista e, portanto, um traidor, um inimigo da Pátria.

Os militares tomaram como prova de tal acusação o fato de Monteiro ter integrado a comitiva do governo do Estado do Pará (Aurélio do Carmo), do qual era Secretário de Obras, Terras e Aviação, em viagens aos países comunistas: Checoslováquia, Cuba, Rússia e China. E, principalmente serviu de prova material de acusação de comunista contra Monteiro sua composição musical intitulada *O Canto do Lavrador* (1962), *para ser cantada nos comícios, nas manifestações e nas reuniões dos sem-terra, dos posseiros e dos trabalhadores rurais*⁹.

Monteiro ficou desempregado após sua prisão em abril de 1964. Essa situação se agravou a partir de 1968, sobretudo com o Ato Institucional Nº 5, (AI-5, de 13 de dezembro). Por ser considerado subversivo, mesmo depois de solto, continuou sendo vigiado pelos militares e vivendo numa situação de exílio domiciliar, sem poder exercer a profissão e nem assinar documentos junto aos órgãos de justiça.

Esse período da ditadura militar, no caso de Monteiro, foi circunstanciado pela sua recusa em participar da Guerrilha do Araguaia, conforme registrado no livro *Transtempo* (1993). Carlos Marighella convidou-o para fazer parte da guerrilha rural que seria implantada no Sul do Estado do Pará, mais precisamente, na Região Tocantins-Araguaia. A frágil situação política de Benedicto Monteiro, naquele momento, e o conhecimento que tinha da região, onde seria implantado o núcleo da luta armada, se afiguravam para

⁹ Ver o texto dessa canção em *Transtempo*, 1993, p.187.

Marighella como condições favoráveis para que Monteiro assumisse a liderança do referido foco de resistência do Sul do Pará. Ressalte-se que quem implantou tal núcleo de guerrilha foi o Partido Comunista do Brasil - PC do B.

Foi a partir desse encontro com o guerrilheiro Marighella que Benedicto Monteiro retomou a sua produção literária iniciada em 1945, quando publicou *Bandeira Branca* (poemas). Na década de 1960, escreveu o conto “O Carro dos Milagres”, submetido à apreciação crítica do poeta e professor Ruy Guilherme Paratininga Barata¹⁰ (1920-1990). Este, por sua vez, submeteu o conto à avaliação de Benedito Nunes, cuja crítica foi favorável ao texto.

Após esse período de cassação, Benedicto Monteiro voltou a se candidatar ao cargo de deputado federal em 1982, pelo Partido Democrático Trabalhista (PDT), ficando com a primeira suplência, segundo ele, por fraude eleitoral. Reassumiu o cargo em 1985 com a renúncia de dois deputados federais que ocuparam cargos de prefeitos. Reelegeu-se deputado federal em 1986 pelo Partido do Movimento Democrático Brasileiro (PMDB), oportunidade em que participou da Assembléia Nacional Constituinte de 1988, quando apresentou uma emenda sobre reforma agrária¹¹.

Paralelamente a essas atividades partidárias, Benedicto Monteiro exerceu também funções liberais (advogado) e se destacou como articulista eventual de alguns jornais paraenses e como escritor.

¹⁰ Este poeta também foi preso político e companheiro de cela de Benedicto Monteiro na Quinta Companhia de Guarda, no Largo da Sé em Belém-Pará, em 1966. Cf. OLIVEIRA, Alfredo Oliveira, *Paratininga*, Belém: Secretaria de Estado de Cultura, Desportos e Turismo, 1984.

¹¹ Não participou da votação da emenda sobre a Reforma Agrária na Constituinte de 1988, segundo Benedicto Monteiro, por discordar de alguns itens da reforma. Vale assinalar que, no período anterior a 1964, Monteiro já estava sensibilizado pela questão da reforma agrária, chegando a pôr em prática um projeto de assentamento de 30.000 (trinta mil) posseiros às margens da Rodovia Belém-Brasília no período em que foi Secretário de Estado de Terras e Aviação do Pará. Sobre essa questão, ver MONTEIRO, Benedicto, *Transtempo*, Belém: Cejup, 1993. Esses fatos descritos por Monteiro carecem de estudos, de análise do material produzido nesse período.

1. 3. ESTATUTO DE ESCRITOR¹²

Por estranho que pareça, fui despertado para a literatura e até para a vida, pelo romance “Chove nos Campos de Cachoeira”, de nosso conterrâneo Dalcídio Jurandir. Porém, a obra que leio e releio, sempre com renovado interesse, é a de Dostoiévski. Na literatura Brasileira, Graciliano Ramos e Guimarães Rosa são os autores que mais têm afinidade comigo. Evidentemente, que falando de autores em geral, não poderia deixar de citar nomes como dos latino-americanos Alejo Carpentier, Asturias, Vargas Llosa e Cortázar, que recentemente têm enriquecido o patrimônio literário¹³

A estréia de Benedicto Monteiro na literatura deu-se em 1945, no Rio de Janeiro, com a publicação, pela editora Zélio Valverde, de um livro de poesias intitulado *Bandeira Branca*. A propósito desse livro, vejamos-se duas estrofes de um dos poemas, intitulado, “*Insatisfação*”:

*Trago no corpo
o frio desfibrador das endêmias,
a lama das terras alagadas
e o soturno roncar do Amazonas
quebrando e inundando
verdes matarias!*

*Trago nos olhos
o horizonte verde, sempre verde,
da terra imensa e misteriosa,
a realidade triste, sempre triste,*

¹² Benedicto Monteiro, neste ano de 2004, é candidato à Academia Brasileira de Letras na vaga da escritora Raquel de Queirós, conforme entrevista concedida ao Jornal “O Liberal”: “No meu caso, já conto com a indicação da Academia Paraense de Letras, do Instituto Histórico e Geográfico do Pará e da Academia de Jornalismo, dos quais sou sócio vitalício” (Jornal “O Liberal”, de 4 de janeiro de 2004, Caderno Cartaz, p. 3)

¹³ Entrevista concedida ao *Jornal O Estado do Pará*, em 30 de setembro de 1976. Ver também, no Anexo A (ao final da Dissertação), entrevista de Monteiro concedida à pesquisadora em 26/07/2000, quando ele reforçou essa afirmativa da década de 1970.

*dos homens que vivem
nas lendas maravilhosas.*

.....

(Benedicto Monteiro, *Bandeira Branca*, 1945, p. 17)

Bandeira Branca foi prefaciado por Dalcídio Jurandir. Eis um fragmento desse prefácio:

Meu Caro Benedicto Vilfredo

Você é ainda muito jovem, não atingiu ainda uma experiência da vida e do mundo que lhe possa dar um profundo sentimento de poesia e uma definida forma poética. Sua juventude, porém, nos versos que leio, é a de um poeta, na verdade (...). No Brasil, sua juventude pode ver o início de uma era: a do nascimento da democracia, a participação do nosso povo nas lutas políticas, a presença de Prestes, depois de vinte anos, no seio do povo que o ama. Isto é para os jovens ligados ao povo, para os patriotas, para o Brasil, um despertar dos novos tempos (...). Você fala da paisagem espessa e úmida da Amazônia mas, sobretudo, fala do homem amazônico, a dolorosa paisagem humana da nossa terra. O poeta vê o caboclo na sua luta, na sua miséria, na triste palhoça à beira do rio (..).

Um abraço do

Dalcídio Jurandir

(Bandeira Branca, p. 9-10)

O título dessa obra, segundo Monteiro, foi uma homenagem ao fim da Segunda Guerra Mundial. Esse livro foi a causa de o autor perder a mesada recebida de seus pais para custear os estudos no Rio de Janeiro - cidade onde morava com o tio paterno Clóvis Burlamaqui Monteiro, Coronel do Exército. O seu tio, ao ler o prefácio da obra, foi contra a sua publicação, julgando que a sua imagem de militar poderia ser prejudicada junto às Forças Armadas e que o próprio Monteiro poderia sofrer futuras conseqüências, já que o aludido prefaciador era um comunista e ainda porque citava no texto Luiz Carlos Prestes.

Em razão desse livro, o coronel escreveu ao pai de Monteiro, que morava em Alenquer, pedindo a ele que proibisse o filho de publicar o livro. O pai do jovem poeta mandou um telegrama ordenando ao filho que não publicasse tais poemas, porque, caso o fizesse, perderia a mesada e seria levado de volta a Alenquer. Contudo, Monteiro não só publicou a obra em 1945, como também mudou-se da casa do tio para uma pensão.

Diferentes situações de vida levaram o autor a retomar efetivamente suas atividades literárias a partir de 1972¹⁴, publicando o seu primeiro romance *Verde Vagomundo* e passando a ser conhecido entre os escritores paraenses e brasileiros. Com esse romance, ele deu início à *Tetralogia Amazônica* um projeto que engendrou ainda na prisão em 1964.

Monteiro, em sua autobiografia, deu um importante depoimento no qual esclareceu o motivo pelo qual voltou a escrever:

Portanto, comecei a escrever de medo de morrer e de medo de viver. De medo de não deixar sequer a minha verdadeira identidade. Creio que foi como se surgisse uma segunda natureza. Uma coragem que eu nunca tinha tido antes. Tanto diante da vida como diante da morte. Uma força nova que tinha inventado todas as coisas. E eu percebia que essa força nascia principalmente das palavras. Não das palavras ditas, das palavras faladas, que seriam levadas pelo vento – ou que morreriam sem eco atrás daquelas paredes – mas das palavras escritas e que ficariam gravadas para sempre.

Como eu não tinha lápis nem papel, nem qualquer material riscante, gravei nas paredes com as minhas próprias unhas a palavra liberdade (Transtempo, p. 59).

Com *Verde Vagomundo*, nasce a *Tetralogia Amazônica*¹⁵, fruto da reconstituição memorialista do autor referente ao período de tortura vivenciado por ele durante a repressão do golpe de 1964. A esta Tetralogia o autor chama de *saga da Amazônia*, conforme descreve a seguir:

¹⁴ Ressalte-se que Monteiro publicou uma narrativa esparsa com o título “Um Capítulo de Romance” na “Revista Norte”, Belém, Ano 1, nº 1, em 1952, p. 28-34, fevereiro de 1952.

¹⁵ Ver, em *Transtempo*, referências à devassa que a repressão militar fez na Biblioteca do autor e em materiais (fitas k-7 e fichas) resultantes de longa pesquisa feita por Monteiro sobre o linguajar da Amazônia paraense.

Minha idéia inicial era escrever um romance que, pela própria linguagem, formasse a personagem e refletisse o contexto da realidade amazônica totalmente isolada do contexto histórico e social do resto da Humanidade. Mas ao iniciar essa experiência, achei que uma obra dessa natureza, naquela época de censura, de repressão e violência, podia representar uma fuga dos problemas políticos e sociais que enfrentávamos e da violência particularmente desfechada contra a cultura e a civilização fluvial do homem da Amazônia (Aquele Um, p. 222).

Nos seus quase trinta anos de atividade literária, Benedicto Monteiro escreveu, além da mencionada tetralogia, outros livros que compõem o acervo do escritor, a saber: *O Carro dos Milagres* (1975), contos; *O Cancioneiro de Dalcídio Jurandir* (1985), coletânea de poesias; *Como se Faz um Guerrilheiro* (1985), autoplágio: relato da personagem Miguel retirado na íntegra de *A Terceira Margem*; *Transtempo* (1993), autobiografia; *Maria de Todos os Rios* (1995), romance; *Discurso Sobre a Corda* (1994), poemas; *A Poesia do Texto* (1998), coletânea de poesias; *A Terceira Dimensão da Mulher* (2002), romance. Monteiro escreveu ainda o citado livro *Direito Agrário e Processo Fundiário* (1980), da área jurídica.

Por seu trabalho político e de escritor, especialmente pelo livro de contos *O Carro dos Milagres* (1975), em 22 de março de 1984, o romancista de Alenquer assumiu a cadeira nº 20 da Academia Paraense de Letras, cujo patrono fora o escritor paraense, natural da cidade de Óbidos, Inglês de Sousa¹⁶.

No dia da posse, Benedicto Monteiro declamou, no encerramento de seu discurso, o poema *A Força do Poeta*, de sua própria lavra, feito especialmente para aquela data.

¹⁶ Herculano Marcos Inglês de Sousa nasceu em Óbidos, Pará, em 1853, e morreu no Rio de Janeiro em 1918. Autor de romances naturalistas, como *O Cacauleta* (1876), *História de um Pescador* (1877), *O Coronel Sangrado* (1877), *O Missionário* (1888) e *Contos Amazônicos* (1893), bem como de obras jurídicas, como *Direito Comercial*. Conforme Alfredo Bosi, Inglês de Sousa, *causídico respeitável e perito em letras de câmbio, não foi menos escrupuloso como narrador de casos amazônicos com que antecipou o próprio Aluísio Azevedo no manejo da prosa analítica* (2001, p. 192-193).

A Força do Poeta

*Eu,
que tenho
poder sobre as palavras,
que invento o tempo
e a vida,
resolvi cortar dez anos
da existência.*

*Apesar de tudo,
nasci em mil novecentos
e vinte e quatro.
um tempo inextinguível
remoto
e sempre próximo,
de inocência
plena
e incrível.
O meu registro civil
não é apócrifo.
E também
não posso amputar
a minha infância:
nela vivi*

*Não posso cortar assim
meu tempo de criança,
como o lavrador
não poda,
em vez do galho,
a raiz,
da raiz,
da raiz da árvore.*

Corto o âmagô:

*Corto,
extirpo,
extingo,
expurgo,
excomungo
o ano fatídico de 1964.*

*Não vivi
esse período:
Nessa época
inventeí o*

*Verde Vagomundo
nele criei Cabra-da-Peste.
O Minossauro,
e pus para andar
o Carro dos Milagres*

*Preso,
arranquei do cárcere
as grades
e disse aos guardas:
não tenho mulher
nem filhos,
o meu irmão-refém
não é sequer o meu amigo.*

*Não quero notícias
dos meus velhos pais,
nem dos meus irmãos;
aceito que eles
me reneguem.*

*Não,
não tenho amigos,
Não,*

Não tenho amigos.

*Aos militares
que comandavam os guardas,
quando visitavam*

*a minha cela,
respondia sempre:
não,
não desejo nada,
a única coisa que quero
você não têm:
a liberdade.*

*A liberdade?
Eles me perguntavam
e descobriam
surpresos,
mais presos
do que eu nas grades.*

*Quando saí da prisão
tinha inventado um tempo,
e uma pátria só
para mim,
só para os meus.*

*Foi difícil,
muito difícil
encontrar os amigos;*

*Foi difícil,
muito difícil
abstrair a história,
principalmente*

*quando os professores
falavam de mim
para os meus filhos;*

*- papai
é certo que o senhor
é subversivo?*

O que é subversivo?

*Tive que reinventar
a verdadeira história:*

*Nunca mais fui preso
nesses dez anos,
porque inventava sempre,
para eles,
que eram trabalhos
e passeios.*

*Nunca mais fui preso,
perseguido,
humilhado,
constrangido,
torturado,
preterido,
censurado,
porque nesses dez anos,
subverti o tempo
e o calendário:
apaguei as horas,*

*os dias,
noites,
meses,
nesses dez anos*

*amputei a década
de
cada
história,
apaguei a História
da memória,
e hoje
estou livre,
livre desse tempo.
Por isso
que, em vez de sessenta,
hoje completo cinqüenta anos.*

*Apenas meio século!
Renasci
para os meus sonhos,
renasci
para o meu sexo
e minha mulher,
não precisa
subtrair
a sua década.
Hoje,
ela também
é uma mulher de trinta,
amo-a*

*como a amava jovem,
sem a mínima
diferença.*

*O que importa o tempo,
A história,
A cronologia,
a nossa biografia,
se tenho o amor*

*e o poder
sobre as palavras?*

(Transtempo, 1993, p. 151-156)

CAPÍTULO 2: A *TETRALOGIA AMAZÔNICA* DE BENEDICTO MONTEIRO

2.1. CONTEXTO HISTÓRICO E LITERÁRIO

A história da *Tetralogia Amazônica*, de Benedicto Monteiro, está intimamente imbricada com o contexto histórico da ditadura militar pós-1964 no Brasil. A denúncia desse período pode ser considerada uma das linhas condutoras da referida *Tetralogia*. O fato de Monteiro ter sido preso e perseguido político refletiu-se muito acentuadamente na matéria narrativa dessa obra. Por isso, pode-se dizer que a *Tetralogia Amazônica* é também autobiográfica.

A *Tetralogia Amazônica*, de Benedicto Monteiro, constituída dos seguintes romances: *Verde Vagomundo* (1972), *O Minossauo* (1975), *A Terceira Margem* (1983) e *Aquele Um* (1985), na verdade, é como se fosse um único romance. Isto porque a história de Miguel dos Santos Prazeres, personagem-elo dessa *Tetralogia*, depois de *Verde Vagomundo*, continua nos livros seguintes e os narradores dessas obras tentam explicar sempre o último episódio do livro anterior tendo a personagem Miguel como foco principal. E ainda, excluindo *Aquele Um*, a técnica utilizada por Monteiro é a mesma: montagem e colagem de fragmentos de diferentes estilos de textos.

a) *Verde Vagomundo*

O romance *Verde Vagomundo* apareceu no auge da censura militar, quando se encontrava no poder o Presidente da República, general Emílio Garrastazu Médici (1969-1974), responsável pela fase mais truculenta da história da ditadura militar no Brasil, caracterizada pela intensa censura à produção intelectual e cultural do período. Apesar disso, o romance foi publicado sem censura prévia. Esse fato tem intrigado os estudiosos da obra de Monteiro, já que

ele era um ex-presos político cassado. Pode-se pensar que isto se deva ao que assinala Flora Sussekind (1985, p. 21), ou seja: o interesse maior da censura, naquele momento, era pelos filmes para cinema e televisão, por seu alcance; ou pelos espetáculos teatrais, por seu contato com o público. No caso dos livros, havia uma preocupação menor dos militares em razão dessa produção ser consumida por um número reduzido de leitores.

b) O Minossauo

O romance *O Minossauo* foi publicado em 1975 na gestão do governo Geisel (1974-1979). Este período caracterizou-se pela implementação da chamada abertura política, embora permanecendo um esquema de censura controlado pela Política Nacional de Cultura (1975), a qual exercia total controle do processo cultural do país, e tendo como reflexo a centralização da produção intelectual brasileira.

A “moderna” forma de repressão implementada pelo governo do General Geisel foi vista, por unanimidade da crítica ao regime, como a mais sofisticada fase repressiva cultural da história da ditadura militar brasileira. Isto aconteceu devido ao perverso jogo que o governo praticou para desmobilizar os que não concordavam com tal processo: para os que cooptaram, foram dados incentivos, financiamentos, empregos; e para os opositores, castigos, punições, como censura de trabalho intelectual de toda ordem, desemprego, entre outros.

Essa relação do Estado brasileiro com a cultura, a partir da crise política de gestão do governo Geisel, foi sintetizada por Heloísa Buarque de Hollanda e Marcos Augusto Gonçalves:

No campo cultural, esse processo conta com uma forte presença do Estado, que se expressa contraditoriamente numa política que oscila entre a censura, repressiva, e o incentivo, produtivo. A originalidade da intervenção estatal na cultura nos parece ser dada nesse momento por essa dimensão produtiva, pela adoção de uma lógica positiva no tratamento da questão cultural: o Estado deixa tão-somente de reprimir e passa a fornecer programas para a

intelectualidade, incentivos à produção, agências voltadas para a cultura (Hollanda e Gonçalves, p. 33).

O romance *O Minossauro* passou ao largo da vigilância “dos delegados Fleury das letras”¹⁷. Causa estranheza esta obra não ter sido censurada, justamente porque o período da sua publicação foi aquele em que os militares já haviam fortalecido as práticas de censura dos *mídias*, contando, inclusive, com a autocensura cooptada por determinados setores da área cultural de espetáculos. E isto favorecia a censura truculenta em outra frente: a dos livros, que, até então, os militares haviam deixado um pouco de lado, conforme aponta Sussekind: *No que se refere aos livros, é interessante notar que foi, sobretudo, a partir de 1975 que as restrições se tornaram mais rigorosas* (1985, p. 20).

Ainda, segundo Flora Sussekind¹⁸ (1985), as proibições de publicação e circulação de obras literárias se acentuaram nesse período, como ocorreu com o livro *Feliz Ano Novo*, de Rubem Fonseca; o romance *Em Câmara Lenta*, de Renato Tapajós, em 1977; o romance *Zero*¹⁹, de Ignácio de Loyola Brandão; a obra *A Rebelião dos Mortos*, de Luiz Fernando Emediato, livro premiado em 1977; E, nesse período, ocorreu, também, uma censura prévia de obras importadas e punição de autores, como é o caso de Márcio Souza, que perdeu o emprego em decorrência de ter escrito o romance *Galvez, O Imperador do Acre*. Tal qual acontecia com as publicações em livros e periódicos, acontecia com as composições musicais que refletiam um compromisso sociopolítico, consideradas uma arte musical de subversão, como foi o Movimento Tropicalista²⁰.

¹⁷ Expressão de SUSSEKIND, Flora, 1985, p. 26.

¹⁸ Ver, a esse respeito, SUSSEKIND, Flora. *Literatura e Vida Literária: Polêmicas, Diários & Retratos*, Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.

¹⁹ O romance *Zero*, de Ignácio de Loyola Brandão, foi publicado primeiramente na Itália em 1974. Somente em 1975 foi publicado no Brasil pela Editora Brasília, sendo retirado de circulação no ano seguinte pela censura da ditadura militar no Brasil e liberado apenas em 1979.

²⁰ Movimento cultural e estético que surgiu na música brasileira em outubro de 1967, tendo como principais representantes Caetano Veloso, Gilberto Gil, Torquato Neto, Capinam, Tom Zé, Rogério Duprat, Júlio Medaglia, entre outros, e que atualmente é reconhecido por muitos críticos como a grande força poética e de contestação do período da ditadura militar no Brasil pós-1964 e importante para a literatura brasileira devido à concepção de uma arte lírica que deu sequência à corrente antropofágica, estética preconizada por Oswald de Andrade, um dos mentores do Modernismo brasileiro, por experimentar novas formas de linguagem e questionar a realidade do Brasil. Conforme observou o estudioso Celso Favaretto: *o trabalho dos tropicalistas*

Semelhantemente às obras citadas, os dois primeiros romances da *Tetralogia Amazônica*, de Benedicto Monteiro – *Verde Vagomundo* e *O Minossauo* – também foram publicados nesse contexto. Vale destacar que, embora as obras se refiram a episódios romanescos de repressão na ambiência Amazônica, a preocupação dos militares era a atuação político--partidária de Benedicto e não o seu trabalho literário, já que, naquele momento, ele era praticamente desconhecido como escritor pelo público paraense e brasileiro. Junte-se a isso o fato de os militares estarem preocupados, então, em exterminar a guerrilha do Araguaia no Sul do Pará.

c) A Terceira Margem

O romance *A Terceira Margem* - embora produzido na gestão do último governo militar brasileiro (João Batista Figueiredo - 1979-1985), época reconhecida como a da *distensão política* dos governos militares – apresenta enredo que aborda, também, como ocorre em *Verde Vagomundo* e em *O Minossauo*, a problemática da repressão da ditadura militar no Brasil.

Na obra *A Terceira Margem*, é posto em questão o modelo repressivo e burocrático implantado pelos militares no Brasil a partir do Golpe de 1964. E, assim, o medo, mais uma vez, revela-se na obra de Monteiro, que denuncia a incompetência administrativa e a repressão social naqueles apavorantes *anos de chumbo*. Pelo romance *A Terceira Margem*, Benedicto Monteiro foi merecedor, num concurso literário, de um prêmio pela Fundação Cultural do Distrito Federal em 1981, antes mesmo da publicação do livro.

Não obstante o prêmio recebido, *A Terceira Margem* é o livro mais fraco,

configurou-se como uma desarticulação das ideologias que, nas diversas áreas artísticas, visavam a interpretar a realidade nacional, sendo objeto de análises variadas – musical, literária, sociológica, política. Ao participar de um dos períodos mais criativos da sociedade, os tropicalistas assumiram as contradições da modernização, sem escamotear as ambigüidades implícitas em qualquer tomada de posição. Cf. FAVARETTO, Celso. Tropicália, Alegoria, Alegria. Cotia, São Paulo: Ateliê, 2000, p. 25.

literariamente, da *Tetralogia* monteiriana: sem características de romance, com sérios problemas de incoerência interna, muitas contradições e repetições, tendo como que o papel de explicação dos livros anteriores. Além do que, a maioria dos fragmentos dessa obra é constituída de citações de historiadores, antropólogos, cientistas políticos, lingüistas, entre outros, que não passaram por uma elaboração romanesca, tornando-se, portanto, citações panfletárias da história da ditadura militar pós-1964 e sobretudo da Amazônia brasileira.

d) *Aquele Um*

O romance *Aquele Um* rememora o golpe militar de 1964 e focaliza a interdição da cidade de Alenquer por uma tropa militar que procura *subversivos* e corruptos. A situação criada na obra é semelhante à que aconteceu ao autor quando da sua prisão pelos militares em Alenquer. Essas são algumas referências que caracterizam a obra como autobiográfica.

2.2. A RECEPÇÃO CRÍTICA

A *Tetralogia Amazônica*, de Benedicto Monteiro, vem sendo objeto de apreciações críticas de reconhecidos estudiosos da prosa de ficção do Brasil, que reconheceram a contribuição literária do autor paraense. Vale dizer que os estudos a respeito dessa tetralogia apresentam-se compartimentados, focalizando as obras isoladamente. Não há referência, nas Histórias Literárias Brasileiras, de estudos sistemáticos que contemplem o conjunto dessas obras como um todo - lacuna que tem acarretado algumas análises apressadas da obra monteiriana²¹.

O jornalista Lúcio Flávio Pinto foi um dos primeiros a dialogar com a obra de Benedicto Monteiro. Leu o primeiro romance de Monteiro, ainda em manuscrito, sem título, e, posteriormente, o enviou a Léo Gilson Ribeiro²² para que este fizesse também as suas apreciações. Na avaliação de Lúcio Flávio Pinto é referido o seguinte:

Dos romances da e sobre a Amazônia que já li, duas características me parecem mais ou menos constantes em todos eles: a dificuldade em ligar o plano regional da narrativa ao tempo universal em que ela se desenvolve e a dificuldade em fugir da linguagem acentuadamente impressionista e profundamente marcada pela influência do ambiente.

Se o romance de Benedicto Monteiro (ainda sem nome, a ser lançado em janeiro, pela Editora de Brasília) não resolve literariamente esses dois impasses, pelo menos os situa dentro de si. De um lado porque procura relacionar o tempo amazônico ao tempo brasileiro e universal, desencadeando uma narrativa ambiental regional e uma colocação mais ampla nacional (...).

De outro lado, Benedicto Monteiro consegue escapar à limitação sintática e textual dos romances Amazônicos ao criar uma linguagem despojada de adjetivações impressionistas²³

Posteriormente, as análises dos livros de Benedicto Monteiro foram feitas, principalmente, em jornais de vários pontos do Brasil, tais como: *O Globo*,

²¹ Em razão dessa constatação e por serem os volumes da *Tetralogia* um a sequência do outro, para analisar *O Minossau*, tive que examinar a *Tetralogia* no seu conjunto e naquilo em que os volumes se completam ou se repetem.

²² PINTO, Lúcio Flávio. *Jornal Pessoal*, Ano IX, Nº 130, p. 4, 1ª Quinzena de novembro de 1995.

²³ Cf. PINTO Lúcio Flávio. *Nosso Novo Romance*. In *Jornal A Província do Pará*. Caderno 2, Quark, de 30 de novembro de 1971.

do Rio de Janeiro; o *Jornal da Tarde*, de São Paulo; *Minas Gerais Suplemento Literário*, de Belo Horizonte; *Correio do Ceará*, de Fortaleza; *O Liberal*, de Belém; a *Revista Veja*; e outras especificamente literárias, como a *Escrita - Revista Mensal de Literatura*, responsável pela divulgação da produção e crítica de muitas obras da década de 1970; também se encontram resenhas em orelhas dos livros do autor, a exemplo da escrita por Benedito Nunes no prólogo da 2ª edição da obra *Verde Vagomundo*:

O romance supera o documentarismo, e, pondo à mostra a sua técnica compositiva, cria um estranhamento brechtiano, lúdico e lúcido, da escrita em relação aos factos (...). Armadilha para o autor estreante, ainda a braços com o problema dos desníveis entre os vários relatos que a sua narrativa contém, o estratagema da forma romanesca, assim efetivado, abre, contudo, o microcosmo amazônico ao macrocosmo que o envolve e condiciona. A universalidade alcançada por tão abrangente obra, e que a torna representativa do regional, na medida em que o vínculo ao nacional e ao mundial é a universalidade concreta dos vários contextos lingüísticos, sociológicos, religiosos, políticos "cabalmente latino-americanos" como diria Alejo Carpentier, assinalados por este texto. Benedicto Monteiro escreveu o primeiro romance contextual da realidade amazônica (Aquele Um, p. 222).

Outro crítico que destacou a importância do romance *Verde Vagomundo* foi Léo Gilson Ribeiro, que resenhou essa obra na *Revista Veja* (20 de setembro de 1972), num texto intitulado *Um Outro Mundo*, em que reconheceu que:

O paraense Benedicto Monteiro, 48 anos, ex-deputado estadual (cassado em 1964, sob acusação de ter sido eleito pelo partido comunista), com Verde Vagomundo traz um sotaque inédito à literatura brasileira: o do Pará e o do Amazonas. Vocábulos de sonoridades estranhas e mágicas: panema, embiara, taxizeiro, manhuranal, pívides.

O crítico, universalizando a problemática colocada no romance *Verde Vagomundo*, salientou também que:

Benedicto Monteiro tem instantes de queda, quando usa chavões, mas são exceções num texto em que os homens simples contam sua vida tosca e complexa. São Manuelsões,

Otelos e Hamletes (sic) da floresta, vítimas do ciúme ou da inércia e petrificados já pela luta diária com a fome.

Léo Gilson diferenciou ainda *Verde Vagomundo* da obra *A Selva* (1930), de Ferreira de Castro, pelo fato de o romancista luso, ao contrário de Monteiro, mesmo abordando uma temática social e local - o drama dos seringueiros na Amazônia - não conseguir desvencilhar-se do sentimentalismo:

A veemência social de Benedicto Monteiro não tem o sentimentalismo de Ferreira de Castro: sem emotividade, num estilo quase seco, ele alterna a denúncia de injustiças com trechos de um surrealismo fascinante, que o aproxima já do cubano Alejo Carpentier em suas descrições da selva e as alucinações de fantasia que ela gera como febre.

Por fim, o crítico concluiu a sua resenha fazendo a seguinte afirmação:

Verde Vagomundo é quase um grande romance: é um friso com fragmentos magníficos e quebras de continuidade típicas de um estreante. Mas é o talento literário mais límpido e seguro que este ano (1972) explodiu na literatura brasileira.

No artigo *A Boa Ficção Brasileira de 1975*, publicado na *Revista Escrita* Nº 4, de 1976, o crítico e ficcionista Flávio Moreira da Costa - ao fazer um balanço da produção ficcional brasileira de 1975 - além de observar a aproximação formal entre os romances *O Minossauo*, de Benedicto Monteiro, e *Zero* (1975), de Ignácio de Loyola Brandão - aproximação esta sugerida pela semelhante estrutura fragmentária e heteróclita presente em ambos os livros - considerou a obra monteiriana em apreço como um dos melhores romances de 1975:

Falando de literatura contemporânea (pós-moderna), outro romance que merece nossa atenção – e que teria alguma coisa a ver com Zero (de Ignácio de Loyola), enquanto “estilo de época” – é O Minossauo (Novacultura), de Benedicto Monteiro. (...). Com O Minossauo, Benedicto Monteiro não só dá continuidade às experiências de Verde Vagomundo, como se afirma como o grande romancista atual do norte do país. (...) O Minossauo, com algumas

páginas antológicas, como se dizia antigamente, merece registro como um dos melhores romances do ano.

Moreira da Costa julgou que a mencionada estrutura fragmentária dos romances *Zero* e *O Minossauo*, por ele analisados, conduziu a uma certa dispersão, talvez, inerente à necessidade de os autores apreenderem, pelo experimentalismo, aspectos diversos da realidade brasileira, o que teria resultado numa *perda de unidade, de síntese estética*.

O romance *O Minossauo* foi também resenhado por Affonso Romano de Sant'Anna, na *Revista Veja*, edição de 24 de março de 1976, num texto intitulado *O Amazônico*, no qual o crítico observou - além da já reconhecida modernidade da técnica narrativa da obra monteiriana e do seu estrato mítico-lendário - a presença de disputas políticas e econômicas na Região Amazônica:

Com uma técnica literária atual, o paraense Benedicto Wilfredo Monteiro esforça-se em produzir uma ficção sobre a Amazônia. Desde "Verde Vagomundo" (Gernasa, 1974), ele tenta não apenas tematizar lendas e mitos, mas mostrar disputas políticas e econômicas em torno das riquezas daquela região, através de um processo de colagem ou montagem de textos em estilos diversos, fazendo com que seu livro seja um misto de romance-relatório-depoimento.

Ainda em relação ao romance *O Minossauo*, Affonso Romano, na mesma resenha, assinalou que, apesar da ousada concepção da obra, ela não se mostrou hermética, nem caiu no panfletário: *"Este é um livro claro e legível, apesar de sua sofisticada concepção ou dos compromissos ideológicos do autor"*. E, da mesma forma, Affonso Romano afirmou que *O Minossauo*, embora focalizando uma região específica – a Amazônia – não se restringiu ao localismo ao procurar integrar o meio e sua problemática às questões mundiais, atingindo, assim, uma dimensão universal.

Romano acrescentou, ainda, que um dos méritos do livro está em Monteiro pensar grande, continentalmente, a partir da elaboração de um romance que, em parte, redimensiona o espaço usual da linguagem da

Amazônia brasileira em relação ao continente sul-americano. O livro, segundo Romano, apresenta traços de pesquisas formais e da internacionalização de técnicas literárias como a fragmentação aparentemente sem nexo da narrativa. Isto pela superposição de textos diversos, pela quebra da linearidade da linguagem verbal - recursos comuns a vários autores da América Latina, como Júlio Cortázar e Alejo Carpentier. Apesar disso, Romano critica negativamente a linguagem literária de Monteiro, acusando-a de falta de acabamento estilístico, decorrente da ausência de concisão, sobretudo em sua manifestação no discurso do caboclo Miguel dos Santos Prazeres, pela repetição de idéias e palavras; e na do narrador Paulo, pelos lugares-comuns:

Ele se esforçou por construir uma linguagem além da elaborada por outros romancistas da Amazônia (Inglês de Sousa, Dalcídio Jurandir, Ferreira de Castro). Falta-lhe, no entanto, um acabamento estilístico que seria fácil de se obter se fosse mais conciso e evitasse repetições de idéias e palavras, especialmente nas falas do caboclo – defeito que já se patenteava no livro “Carro dos Milagres” (Novacultura, 1975).

.....
Evidentemente, poder-se-ia contra-argumentar que a “fala” do sertanejo costuma ser prolixa e repetitiva. Literatura, porém é “escrita”. Assim, na parte realmente escrita do livro, carece limpar o texto de linguagens-comuns (“penetrar no âmago das coisas”, “o mais profundo ser”, “a arma ainda é a palavra”). Essas expressões comprometem a teorização sobre a linguagem que o narrador faz em vários capítulos.

Nesse contexto, Heloísa Buarque de Hollanda e Marcos Augusto Gonçalves, num dos livros da Coleção *Anos 70*, intitulado *Política e Literatura: A Ficção da Realidade Brasileira*, especificamente no capítulo *Produto Nacional Culto*, ao tecerem algumas considerações sobre o romance *O Minossauero*, observaram uma ruptura com o regionalismo tradicional, que se restringe à descrição pitoresca de uma determinada região geográfica: “O Pará surpreende com O Minossauero, segundo romance de Benedicto Monteiro, que desafia o regionalismo tradicional numa mixagem fortemente contextualizada, nas contradições da Amazônia contemporânea” (1979/1980, p. 69).

Também Afrânio Coutinho na sua obra *A Literatura no Brasil*, volume VI, edição revisada e atualizada, no capítulo “A Nova Literatura Brasileira”, destacou a existência literária de Benedicto Monteiro, integrando-o a um grupo de romancistas *que prosseguem em sua obra, já com muitos títulos*, como João Ubaldo Ribeiro, Oswaldo França Júnior, entre outros. Assim, Coutinho inseriu Monteiro no contexto da Literatura Brasileira:

Benedicto Monteiro é outro escritor do Norte. Tem obra pequena de romancista, mas bastante significativa quanto à linguagem e ao levantamento problemático dos temas amazônicos. Sobre seus personagens já se falou em “homem-rio” e “verde-homem-esperança”. último romance: A Terceira Margem, de 1983 (1999, p. 270).

Alfredo Bosi, na sua *História Concisa da Literatura Brasileira* registrou (em nota de rodapé) a presença literária de Benedicto Monteiro ao lado de Márcio Souza, ambos, respectivamente, com as obras *O Minossauro* (1975) e *Galvez, Imperador do Acre* (1976), como sendo representantes de um filão da literatura latino-americana:

O romance amazônico vem-se renovando à medida que a região tem sofrido mais duramente o impacto de um “desenvolvimento” selvagem: Márcio Souza, com Galvez, o Imperador do Acre (1976) e Benedicto Monteiro, com O Minossauro (1975), integram-se numa perspectiva de romance latino-americano (2001, p. 426).

Darcy Ribeiro, no prefácio do romance *A Terceira Margem*, aponta o caráter mítico atribuído ao espaço amazônico e uma possível relação entre Monteiro e Mário de Andrade na construção das suas respectivas personagens - Miguel dos Santos Prazeres e Macunaíma, ambas marcadas por uma explosão de sexualidade integrada à natureza:

Mais olhos ninguém teve do que Bené para ver e sofrer e comunicar a dor e o gozo milagroso de ser amazônida. (...).

Para tanto, Bené se encarna em Miguel, Malazarte-Macunaíma das barrancas, no seu

ofício de empenhador festejado das mulheres de todas as raças invasoras (A Terceira Margem, p. 5-6).

O brasilianista norte-americano Malcolm Silverman, em seu livro *Protesto e o Novo Romance Brasileiro*, especificamente no capítulo “O Romance Regionalista-Histórico” (2000, p. 229-260), fez uma análise da obra monteiriana, apontando a importância do Norte brasileiro na produção de romances que, a partir de 1964, desmitificaram e denunciaram a realidade interiorana da Região Amazônica brasileira. Na sua análise, Silverman considera que há um intercâmbio estilístico entre a obra de Monteiro e a de Kafka:

Geograficamente, a nação (brasileira) divide-se em cinco regiões, todas as quais, especialmente a Norte, têm fornecido, em vários graus, contribuintes regulares ao romance do regionalismo socialmente responsável. Compreendendo a vasta bacia amazônica, o Norte detém a preponderância de recursos naturais e os remanescentes da população indígena brasileira, causando preocupações especialmente agudas durante o último quarto de século de genocídio crescente e destruição do meio ambiente. Modernamente, o Norte superou a tradicional predominância do Nordeste, cuja geração mais importante – os documentaristas de 1930 – foi rejeitada pelo Estado Novo, como foram muitos regionalistas pós-64 (Silverman, p. 30).

A Terceira Margem toma seu título emprestado de uma história de Guimarães Rosa, com quem Benedicto Monteiro, diga-se de passagem, partilha alguma afinidade no seu enfoque à criação lingüística do interior do Brasil. O título refere-se aos dois primeiros volumes, que suscitam debate, bem como aos dilemas perenes da imensa região, e de todo o subcontinente (...).

De novo, nota-se a presença e a prolixidade de Cabra-da-Peste, que agora enfatiza sua potência sexual ecumênica, tendo viajado através da Amazônia deixando atrás de si um arco-íris racial de descendentes. Também, em contraste, existe um grupo de trabalho cooptado, formado de jovens profissionais, a quem foi dada a tarefa de projetar uma cidade flutuante do futuro, capaz de integrar o homem e o meio fluvial em utópica harmonia. O grupo é chefiado pelo narrador, sempre em busca de Cabra-da-Peste enquanto luta com suas próprias dúvidas existenciais, com preocupações genuínas pela região e – num intercâmbio ao estilo de Kafka – com representantes do mesmo inepto governo militar que originalmente organizou o grupo de trabalho (Silverman, p. 259-260).

Além de outros escritores brasileiros que também opinaram sobre a obra de Monteiro, como Jorge Amado, Márcio Souza, Haroldo Bruno, encontram-se artigos publicados tematizando a obra monteiriana, a exemplo do de Antônio R. Esteves, que escreveu um artigo sobre a *Tetralogia* monteiriana, intitulado “*As Aventuras de Miguel dos Santos Prazeres, o Cabra-da-Peste, Vulgo Afilhado do Diabo, pelas Trilhas do Grande Labirinto Amazônico*”, publicado na *Revista Letras*, nº 34, Editora UNESP (1994).

Nos últimos anos, houve uma preocupação da Academia Universitária quanto à pesquisa em nível de Pós-Graduação. Entre esses estudos, no que tange a Monteiro, podem ser citados: Maria do Carmo Pereira Coelho, pioneira no estudo do romance *O Minossauro* (Dissertação de Mestrado, *Elementos Míticos no Minossauro*, 1983, Universidade de Brasília–UNB, e posteriormente editada em livro pela Editora Regional - Brasília, 1990); Klaus Meyer Koeken (Tese de Doutorado, *A Ilusão de Oralidade no Romance Brasileiro: A Simulação de Diálogos Reais em Três Histórias de Vida Contadas Oralmente*, 1989, publicado em Köln: G. Klein Verlag, 1990, na Universität Würzburg); Aristóteles Guilliód de Miranda (Dissertação de Mestrado *O Poder (Im) Pronunciado: Uma Leitura de Verde Vagomundo*, 1995, Universidade Federal do Pará-UFPA); José Guilherme de Oliveira Castro (Tese de Doutorado com o título *A Viagem de um Herói Amazônida: Miguel dos Santos Prazeres*, 1996, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul – PUC/RS - em Porto Alegre²⁴); e Tânia Maria Pantója Pereira (Dissertação de Mestrado *A Palavra Territorializada: Dialogismo e Memória em A Terceira Margem de Benedicto Monteiro*, 1999, Universidade Federal de Pernambuco – UFPE).

²⁴ A Tese de José Guilherme de Oliveira Castro foi publicada com o título *A Aventura Mítica de Miguel dos Santos Prazeres*, Belém: UNAMA, 2001.

2.3. A OBSESSÃO PELO JÁ-DITO

Na minha Tetralogia Amazônica pretendo fixar e preservar um mundo e uma civilização que estão prestes a desaparecer da face da terra. Como esse mundo é natural e a civilização é fluvial, receio que a teia das estradas de rodagem destrua a natureza e transforme o homem de forma irreconhecível. Se meus contos e novelas puderem ficar como peça de cerâmica ou mesmo como uma simples inscrição na pedra, ficarei feliz e recompensado.

(Benedicto Monteiro)

Para visualizar o aspecto reiterativo/obsessivo da *Tetralogia Amazônica*, procedeu-se à elaboração do resumo do enredo de cada obra. Esse aspecto reiterativo tem como viés a personagem Miguel dos Santos Prazeres (Cabra-da-Peste ou Afilhado-do-Diabo ou ainda o Minossauro), além desse objetivo, pretende-se informar ao leitor que, na verdade, a obra pode ser considerada um esquema “*quatro em um*”, visto que o fio narrativo é sempre retomado (Amazônia, ditadura militar, discussão sobre a linguagem), traçando sempre a trajetória de Miguel:

a) Verde Vagomundo

O romance *Verde Vagomundo*, obra que deu início à tetralogia monteiriana, narra a história de um major do exército, o solteirão Antônio de Medeiros, que volta à sua cidade natal, Alenquer, no Estado do Pará, para vender suas terras, grandes propriedades herdadas de seus pais já mortos. O major, que, ainda jovem, fora estudar em Belém, entra no exército, viaja pelo mundo, tornando-se um cosmopolita. Por isso, quer vender, o mais rápido possível, seu latifúndio, voltar para a cidade grande e usufruir de seu capital.

No entanto, o major sequer conhece suas terras, daí necessitar de alguém que as conheça e o leve até elas e seja também capaz de navegar por

tantos rios e de saber enfrentar todas as adversidades próprias da Região Amazônica. Seu tio Jozico, último remanescente da família Medeiros, indica-lhe Miguel dos Santos Prazeres, o Cabra-da-Peste, que viaja com o major, com quem estreita laços de amizade, já que o militar aproveita a viagem para ouvir as histórias de Miguel, ao mesmo tempo em que as grava.

Ao retornarem, o major é convidado para ser presidente de uma importante diretoria da comunidade católica que preparava a Festa do Círio de Santo Antônio, padroeiro de Alenquer. O major então propõe ao Cabra-da-Peste que este seja o pirotécnico da festa, para atender a um desejo de Miguel revelado em confiança ao Major. O desejo de Miguel tem a ver com um sonho de sua infância em lembranças dos fogos que anunciavam o ir e vir dos balateiros e com a herança espúria deixada por um matador de aluguel dos seringais, o seu padrinho Possidônio, de onde Miguel viu a possibilidade de purificar aquele dinheiro, convertendo-o em fogos de artifício para a festa religiosa.

Nesse ínterim dos preparativos do Círio, acontece o Golpe Militar de 1964 e Alenquer é sitiada pelos militares com violência e terror. Os militares chegam a Alenquer para instaurar um Inquérito Policial Militar (IPM) para apurar a corrupção e a *subversão* na pacata cidade e intimidam a população com prisões e interrogatórios intermináveis na procura de comunistas e *subversivos* na região.

O major e, principalmente, Miguel se transformam nos maiores suspeitos para os militares. Por tal suspeita, são coagidos a entregar todos os fogos de artifícios, os quais os militares, numa atitude quixotesca, acreditam ser armamentos perigosos que os supostos comunistas iriam usar contra o governo. Miguel não entrega os foguetes de artifício e esconde-se num morro.

Por sua vez, o coronel comandante das tropas militares monta o cerco ao morro, transformado num campo de guerra dos militares que, com fuzis e metralhadoras, disparam a esmo na captura do Cabra-da-Peste.

Contudo, sob um forte clima de tensão diária, numa cena hollywoodiana, Miguel solta, na madrugada do Círio, todos os foguetes, preparados para dois dias de festejo, e desaparece na grande explosão não só dos fogos de artifícios, mas

também das metralhadoras dos militares, sendo dado como morto.

b) O Minossauro

Em *O Minossauro*, a personagem Miguel reaparece num acampamento fluvial de pesquisa da PETROBRÁS, onde residem vários homens trabalhando num dos igarapés da região. Entre esses homens, encontram-se o geólogo Paulo, coordenador da equipe, proveniente de Belém, e o engenheiro geofísico, Roberto, vindo do Rio de Janeiro. Ambos procuram petróleo no município de Alenquer.

Esses técnicos se comunicam com a chefia da PETROBRÁS, sediada no Rio de Janeiro, e com seus familiares através de um avião que, de vez em quando, traz correspondências de Zuleika para o seu noivo Roberto e de Simone para seu amante Paulo, assim como material e mantimentos para a equipe.

Outras informações que chegam ao grupo de pesquisa dão-se por meio de um rádio que veicula notícias nacionais e internacionais através das quais os locutores, entre outras notícias e a exemplo da voz da América ou da voz do Brasil, trazem a público a política repressiva do governo militar brasileiro.

No acampamento da PETROBRÁS, Miguel faz contato com Paulo e passa a conviver com o grupo que ali reside, sendo pescador, caçador e mateiro, já que não aceita emprego com carteira assinada por preferir viver em liberdade e também por temer ser localizado pelos militares, ao mesmo tempo em que conta várias histórias a Paulo, que fica fascinado com elas e passa a gravá-las, igualmente como faz a personagem Major Antonio de Medeiros, de *Verde Vagomundo*.

A partir da rememoração, entre outras histórias, Miguel narra a Paulo o dia fatídico da explosão dos fogos de artifício, a perseguição que sofre por parte dos militares, o que culmina no seu exílio, pois, embora tenha enfrentado o coronel, não pode mais conviver na sociedade da qual faz parte, devido ao medo de ser preso pela polícia.

Assim, Miguel vive nessa equipe até à chegada de um rigoroso inverno,

quando fica sozinho, porque a equipe parte às pressas para salvar as máquinas de um outro “grande projeto de pesquisa” que está sendo implementado na Amazônia: o projeto particular e insano do engenheiro agrônomo Dr. Epaminondas de Carvalho, que começa a fazer, com as ditas máquinas, a abertura de canais do Rio Amazonas para aterrar, com detritos em suspensão deste mesmo rio, o Lago do Cacual Grande para torná-lo fértil, com vistas a transformar a Região Amazônica numa potente área de indústria alimentícia.

C) A Terceira Margem

Na obra *A Terceira Margem* (1983), Miguel, personagem-elo da saga amazônica monteiriana, continua a sua trajetória de aventuras, narrando, entre outras histórias, a da sua potência e fertilidade sexual, ao frisar como foi deixando sua descendência na Amazônia – sete filhos com sete mulheres diferentes: uma cabocla, uma japonesa, uma libanesa, uma negra, uma nordestina, uma portuguesa e uma índia.

A voz de Miguel, em *A Terceira Margem*, surge em uma outra frente de pesquisa, qual seja, a do Grupo de Trabalho para a Pesquisa da *Cidade do Futuro*: o Projeto GT-33-CF, em que os pesquisadores precisam encontrar uma solução para o seguinte problema: *a Amazônia é local onde a humanidade pode ainda tentar uma nova experiência de vida?* (Esta questão já havia sido levantada em *O Minossauo*). Contudo, esse Projeto foi criado por lei sem muitos objetivos, pois sua principal função é empregar professores universitários insatisfeitos por terem sido afastados de seus cargos, supostamente, por motivos de *segurança nacional*, a partir do Golpe Militar de 1964, mas apadrinhados por políticos e por militares no poder.

Tal grupo cooptado, coordenado por um professor universitário de geografia sem doutorado, intitulado geógrafo, escolhido pelos militares por ser apartidário e formado na Amazônia, é constituído por sete membros, seis dos quais são profissionais com diplomas de doutor pelas Universidades da França, da

Alemanha, da Inglaterra e dos Estados Unidos da América do Norte. São eles um arquiteto (personagem em estado embrionário em *O Minossauo*), um economista, um antropólogo social, um sociólogo, um psicólogo, um ecologista e um geógrafo. Todos eles discutem muito, mas não chegam a um acordo sobre a pesquisa. Curioso é que o geógrafo, coordenador do grupo está mais preocupado com um seu antigo projeto literário e, em função disso, passa a procurar Miguel dos Santos Prazeres para que este venha a ser a grande personagem do seu livro.

O projeto de pesquisa *Cidade do Futuro* leva o grupo para Alenquer, a qual, mais uma vez, é, como já ocorrera em *Verde Vagomundo*, sitiada violentamente, desta feita, pelo *Comando Cívico Social*, que os militares implantam na cidade para controlar a população do município.

Assim, o geógrafo é convocado por um coronel para depor. No entanto, não dispõe de documentos comprobatórios de sua função junto ao Projeto. Recorre então ao arquiteto, que tem documentos de identidade profissional, mas não possui a portaria, ou decreto, ou o diário oficial reguladores da referida atividade do grupo no município. Em face disto, o coronel proíbe a pesquisa. O grupo fica sem saída porque se encontra envolvido numa teia burocrática, sem saber a quem se dirigir, pois nem sabe a que ministério pertence a pesquisa.

Os membros da equipe ficam presos, apavorados, no casarão em que vivem, cedido pelo governo do Estado, mas agora cercado por policiais armados com metralhadoras, o que faz com que sofram uma forte tensão pelo medo de serem envolvidos pelos órgãos de segurança, visto que temem ser presos e até mortos pela interpretação que os militares possam dar ao material da pesquisa, como fitas, fichas, entre outros.

d) Aquele Um

Na obra *Aquele Um*, último romance da *Tetralogia Amazônica*, uma

espécie de autoplágio²⁵, verifica-se um grande monólogo de Miguel, no qual ele narra as agruras pelas quais passou, contadas por ele a um Major, a um Geólogo e a um Geógrafo. Nessa obra, Miguel também conta como escapara da sanha dos militares na época em que é intimado a entregar a um coronel do exército os fogos de artifício por ele preparados para a festa do Círio de Santo Antônio.

Então, Miguel relembra a interdição da cidade de Alenquer por uma tropa militar que, numa repetição do que ocorre nos livros anteriores da *Tetralogia*, procura *subversivos* logo no início do golpe militar. Ao presenciar a exposição pública de um certo deputado que chega em um batelão (barco) carregado de castanha à cidade de Alenquer, em situação degradante - já que se encontra preso, algemado, seminu e com tantos soldados à sua volta, por defender a reforma agrária (seria uma autoprojeção de Benedicto Monteiro?) - Miguel se dá conta de que a melhor coisa a fazer é levar consigo os fogos de artifício e se esconder no alto de um morrote para poder se livrar da perseguição dos militares.

²⁵ Para o aprofundamento da questão do plágio na Literatura, ver SCHNEIDER, Michel. *Ladrões de Palavras: Ensaio sobre o Plágio, a Psicanálise e o Pensamento*, 1990, p. 26-33.

2.4. NARRADORES-ESCRITORES-COMPILADORES²⁶

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 de Miguel 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.

²⁶ Acrescentei o termo compiladores porque, nas três primeiras obras da *Tetralogia* monteiriana, os narradores, que, por sinal, são todos escritores iniciantes, assumem a mesma conduta de pesquisadores de campo, coletando material escrito (depoimentos judiciais, cartas, entre outros) e falado (relatos orais, lendas), estes gravados para compor os seus livros.

Em *Verde Vagomundo*, Antônio de Medeiros protagoniza uma história onde se pode perceber o narrador-escriptor-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 narrador - o Major Antônio de Medeiros, ex-expedicionário da FEB - ordena a matéria narrativa de uma forma menos fragmentária em relação às outras obras, considerando as peculiaridades de uma região - a Amazônia brasileira - e a crítica ao golpe militar de 1964, através do diálogo que ele estabelece 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. 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.

Na obra *Verde Vagomundo*, Monteiro desvela um descompasso

espácio-temporal²⁷ importante, através de três aspectos: 1 - da “monotonia-exílio-isolamento”, marcada pelo precário acesso comunicacional das personagens ribeirinhas; 2 - o do tempo interior vivido pelo Major e marcado pelo desejo de “ver/ouvir/questionar” o “mundo lá fora” (cidade grande); 3 - e o do tempo factual, indicado pelas notícias das emissoras de rádio nacionais e internacionais. Eis alguns exemplos:

1 - *Aqui nesta cidade, me parece, que a única ameaça é a enchente. A enchente e a peste. Enchentes: nos rios, nos campos e nas matas. Peste: peste nos bichos, nos homens e nos frutos. Aqui nesta cidade, a grande palavra é a safra. Safra: safra de castanha, safra de balata, safra de cumaru, safra de peixe, safra de gado e safra de juta. A terra, a água, e o Santo. O Santo Padroeiro Santo Antônio. O Santo, Santo santo, deus, Deus, DEUS. Deus, para essa gente, só deve se ocupar de coisas maiores que a Amazônia: como a guerra, a paz, e o espaço. Assim mesmo, o espaço abaixo de zero ou acima do infinito. Aqui nesta cidade, a ordem do tempo e das coisas é a festa: a Festa de Santo Antônio, glorioso e milagroso padroeiro da cidade (Verde Vagomundo, p. 159).*

2 - *Não desejava penetrar nas raízes daquilo que tinha sido a minha família, e que meu tio velho tão bem representava como sombra espectral. As fisionomias de mãe e pai tinham, como a morte, parado na moldura de retratos retocados na parede. Não queria nem identificar essas lembranças. Gostaria de encontrar apenas o depósito onde estivessem guardados os simples objetos alienáveis, sobre os quais eu tivesse apenas, e tão-somente, a simples e estanque propriedade. Com esse esforço, começava por substituir todo esse passado nas pessoas presentes. Mas, como eu apenas havia chegado, o meu tio teimava em brechar meu pensamento com a sombra de meu pai. As referências, ainda bruscas, cortavam como giletes esquecidas no fundo de um saco, ou como arame farpado... dentro da noite. Pensei que era fácil abstrair o passado, fechar o coração ao presente e dar um salto sobre o futuro (Verde Vagomundo, p. 21).*

3 - *Depois da Segunda Guerra Mundial, outras palavras apareceram como subdesenvolvimento, por exemplo. Todos acham que somos um país subdesenvolvido: roído pela inflação, corroído pela corrupção, ameaçado pela subversão, atacado pelo comunismo e obstaculizado pela renda per-capta; que sem a elevação do índice do Produto Nacional Bruto,*

²⁷ A propósito da questão do tempo no romance *Verde Vagomundo*, ressen-te-se de uma pesquisa mais

jamais poderemos atingir o desenvolvimento das grandes potências. Os comunistas acham que a maior ameaça é o imperialismo: o imperialismo norte-americano, para ser exato (Verde Vagomundo, p. 158).

.....
(...) *O Noticiário do mundo anda variado, mas monótono. Divago com o ponteiro do dial procurando as estações: Paris, Londres, Moscou, Berlim, Tóquio, Pequim, New York, Cairo, Argélia, Cuba e Buenos Aires. Passo de raspão pelas estações do Brasil: reforma de base, música popular, novela, futebol e anúncios comerciais. Em todos os percursos encontro a Voz da América. A Voz da América. Não! NÃO! NÃO! Não é possível! Assassinar o Presidente! Quem é o Presidente? Lincoln? Roosevelt? Kennedy? O Presidente dos Estados Unidos! Todas as estações davam detalhes (Verde Vagomundo, p. 118).*

Em *O Minossauo*, 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, introduzida no romance *Verde Vagomundo*.

No romance em apreciação, a exemplo de *Verde Vagomundo*, encontra-se o narrador-escritor-compiler (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 Minossauo, 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. Seria a voz? O brilho dos seus olhos, o gesto da boca, ou tudo isso na expressão natural captada no seu momento mais íntimo? Vive ou vegeta? Sonha ou acorda? Está encantado ou morto? Que idade tem esse caboclo? Por que apareceu ele aqui na equipe? (O Minossauo, p. 66).

aprofundada.

Em *A Terceira Margem*, percebe-se uma construção narrativa inverossímil, “falsa”²⁸, 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 insistentemente. Veja-se um trecho ilustrativo:

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. Falam que ele ainda está vivo e anda num regatão de comércio, alguns asseveram. Dis que tem uns filhos dele espalhados por aí pelas beiras, o senhor sabe? – O senhor conhece ele? Muitos perguntaram. O senhor quer falar com Miguel Cabra-da-Peste? As minhas perguntas sempre provocam outras perguntas, e ficava sendo quase uma conversa sem respostas (A Terceira Margem, p. 51).

.....

Não é de estranhar que o único vestígio da existência de Miguel dos Santos Prazeres nesta cidade tenha ficado arquivado nos autos de inquérito da Polícia (p, 125)

Fiquei pensando, se Miguel estivesse na cidade, qual seria a sua reação diante daquele Comando Cívico Social que realizava compulsoriamente a Operação Documento (p, 143).

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 comprova este fragmento: “*Já que o senhor insiste, vou contar a*

²⁸ 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).

minha história, mas por viagem” (A Terceira Margem, p. 31); “Não senhor, continuo sendo Miguel dos Santos Prazeres. Nunca quis pra mim nenhum filho. Eles são das mães deles, seguem sina e crença de suas artes” (A Terceira Margem, p. 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 Minossauro, 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 Minossauro*) pulveriza suas idéias literária, sociais e de linguagem, pela repetição:

Mas, mesmo que nesse processo figurasse o depoimento de Miguel, a sua fala já estaria completamente desfigurada. Pois a simples transposição do depoimento oral de Miguel para a letra de forma como também a intermediação dos “quês” e “porquês”, impostos pelo jargão do escrivão de polícia, são suficientes pra modificar qualquer sentido e deturpar qualquer tipo de linguagem. Quanto mais a sua linguagem, já captada antes, através de gravações feitas “ao vivo”

pelo major Antônio e depois transpostas para a escrita; quanto mais a sua linguagem captada depois por Paulo, o geólogo, que já tentava escrevê-la num novo processo literário (*A Terceira Margem*, p. 126).

Apenas *Aquele Um*, último da série, diferenciou-se dos três primeiros, por encontrar-se centrado no monólogo da personagem Miguel dos Santos Prazeres e constituir-se, conforme Esteves, *pela junção da narrativa feita, em três tempos diferentes, “a um Major” (em Verde Vagomundo), “ao geólogo” (em O Minossauo) e “a um geógrafo” (em A Terceira Margem) (Ibdem 1994, p. 39).*

Complementando o que observou Esteves, essas narrativas reunidas/coladas foram reaproveitadas por Monteiro, o qual, na elaboração de *Aquele Um*, fez leves alterações, deslocando ou acrescentando uma ou outra informação que não havia nas obras supracitadas, como, por exemplo, um posfácio apresentando a sua versão a respeito do processo de sua criação literária e detalhes da prisão de um certo deputado que, em *Aquele Um*, é contada ao geólogo, mas não constava do romance *O Minossauo*:

Foi quando eu vi chegar em cima de um batelão cheio de castanha o tal deputado que falava em reforma agrária. O rapaz era bem parecido, o senhor pensa, mas estava todo amarrado e algemado. Eu cá comigo pensei: poxa, este-um aí está preso mais do que preso. Era soldado pra todos os lados, só pra prender esse homem desarmado que parecia sem nenhuma defesa. Então era isso que era subversivo (...). (Aquele Um, p. 60).

Os discursos colados, embora sendo fragmentos dos três primeiros romances da *Tetralogia Amazônica*, aparentemente independentes, foram interligados formando a obra *Aquele Um*. A partir dessa técnica de colagem/montagem (autoplágio), Monteiro fez, num processo de repetição, com que a personagem Miguel e seu relato migrassem dos romances *Verde Vagomundo* e *O Minossauo* para a antologia de contos *O Carro dos Milagres* e dela para os outros livros, a saber: *A Terceira Margem*, *Como se Faz Um Guerrilheiro* e *Aquele Um*. A esta migração Benedicto Monteiro chamou de

*hipertexto*²⁹.

Essa migração de narrativa constante na *Tetralogia Amazônica* é freqüente em outras obras de Benedicto Monteiro, como é o caso da antologia de contos *O Carro dos Milagres* (1975), obra premiada pela Academia Paraense de Letras. Nesta obra, que não faz parte da *Tetralogia Amazônica*, verifica-se que Benedicto Monteiro se apropriou, na íntegra, de quatro narrativas suas que já haviam sido publicadas nos romances e as inseriu na antologia de contos, apenas intitulando-as, como o faz, por exemplo, em *O Minossauro* (*O Papagaio, O Precipício, Fim do Mundo*) e *Verde Vagomundo* (*O Pau Mulato*). Todas essas narrativas - (inseridas em *O Minossauro* e em *Verde Vagomundo*) - passaram a constar em *Aquele Um*. Essa maneira labiríntica de escrever optada por Monteiro fragilizou muito sua obra romanesca, uma vez que ela se tornou repetitiva.

Essa *transmigração*, conforme Benedicto Nunes observou, no prefácio da antologia de contos *O Carro dos Milagres* (1975), só foi possível, porque “*esses contos derivam da fala, (relato oral) em que está latente a possibilidade de proliferação ilimitada da narrativa, do personagem arquetípico, que é um contador de histórias. Passando do romance ao conto*³⁰, *para do conto retornar ao romance, essa fala é, como modo de ser e de dizer, a linguagem intertextual que responde até agora, pela obra de Benedicto Monteiro*”, (*O Carro dos Milagres*, 1990, p. 9-13).

²⁹ Conforme o *Dicionário Houaiss de Língua Portuguesa*, *hipertexto* consiste numa *apresentação de informações escritas, organizadas de tal maneira que o leitor tem liberdade de escolher vários caminhos, a partir de seqüências associativas possíveis entre blocos vinculados por remissões, sem estar preso a um encadeamento linear único*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001, p.1536. A este respeito, ver, no anexo A (ao final da Dissertação), entrevista em que Benedicto Monteiro considerou a sua produção literária como um *hipertexto*.

³⁰ Suponho que esta referência do crítico Benedicto Nunes seja a respeito da questão editorial. Há que se atentar para o fato de que a transmigração do relato oral nas obras de Benedicto Monteiro seguiram uma dinâmica de construção romanesca de ir do conto para o romance, haja vista que a pesquisadora constatou esse tipo de estratégia narrativa no escritor paraense. Para dar um exemplo, cite-se a narrativa “Um Capítulo de Romance” (publicada na *Revista Norte*, em 1952), incluída na íntegra como episódio da morte do pai de Miguel em *O Minossauro* (1975), e depois publicada na antologia de contos *O Carro dos Milagres* (1975), com o título de “O Precipício”. Vale ainda pontuar que, em entrevista à pesquisadora em 26/07/2000, Monteiro afirma ter iniciado sua produção literária pelos contos. (Ver anexo A, ao final da Dissertação). Ressalte-se que é possível haver publicações dessas narrativas/contos em revistas paraenses antes da publicação da *Tetralogia*, mas essa suposição precisa ser pesquisada.

QUADRO COM OS LIVROS DA TETRALOGIA AMAZÔNICA E A ANTOLOGIA DE CONTOS *O CARRO DOS MILAGRES*, OBRA QUE ESTÁ PRATICAMENTE INCRUSTRADA NOS ROMANCES DA TETRALOGIA MONTEIRIANA.

Data	Romances	Contos
1972	<i>Verde Vagomundo</i>	<i>O Pau Mulato</i>
1975	<i>O Minossauo</i>	<i>O Papagaio</i> <i>O Precipício</i> <i>Fim do Mundo</i>
1983	<i>A Terceira Margem</i>	(Retomadas dos romances <i>Verde Vagomundo</i> e <i>O Minossauo</i>)
1985	<i>Aquele Um</i>	<i>O Pau Mulato</i> <i>O Papagaio</i> <i>O Precipício</i> <i>Fim do Mundo</i>
1975	<i>O Carro dos Milagres</i>	<i>O Carro dos Milagres</i> <i>O Pau Mulato</i> <i>O Papagaio</i> <i>O Precipício</i> <i>Fim do Mundo</i> <i>O Peixe</i> <i>O Sinal</i>
1995	<i>Como se Faz um Guerrilheiro</i>	(Relato de Miguel, autoplágio do livro <i>A Terceira Margem</i>).

CAPÍTULO 3. A REPRESENTAÇÃO ALEGÓRICA DA DITADURA MILITAR EM O MINOSSAURO, DE BENEDICTO MONTEIRO: FRAGMENTAÇÃO E MONTAGEM

3.1. ALEGORIA: RECORTES HISTÓRICOS

Desde a tradição greco-romana, a alegoria, em geral, é entendida como uma figura de linguagem, como um elemento da retórica. Em sua origem grega, a alegoria deriva de *allos* (outro) e *agoreuein* (falar na ágora). Remontando à Antigüidade Clássica, a alegoria carrega consigo a idéia de remeter a outro nível de significação, de manifestar algo querendo dizer outra coisa. A alegoria possui o sentido literal de expressar o outro.

A alegoria pode manifestar-se a partir de três perspectivas: teológica, política, e pedagógica. Do ponto de vista teológico, a alegoria é vista como expressão de uma linguagem sacra, de uma natureza enigmática, caracterizada pelo *ocultamento intencional*. Da ótica política, a alegoria consiste na expressão de conflito de poderes em situações históricas definidas. Neste caso, a natureza cifrada da alegoria reside na astúcia perante a censura, numa solução de engajamento para dizer, calculadamente, o interdito. No aspecto pedagógico, a alegoria assume, para o leitor, a forma de um veículo que facilita a demonstração de um conceito moral ou ideológico preestabelecido³¹.

Compreendida dentro dessa tradição "fechada", a alegoria passa a ser criticada pelos artistas românticos, que postulam uma oposição entre alegoria e símbolo, defendendo este como referência do processo de criação. A esse respeito, Goethe concebe que:

³¹ Cf. XAVIER Ismail. "Alegoria, Modernidade, Nacionalismo". *Revista Novos Rumos*. São Paulo: Editora Novos Rumos/ Instituto Astrojildo Pereira, ano 5, nº. 16, 1990, p. 50-72.

*"o símbolo nos oferece uma experiência particular para a qual não existe a priori um referencial teórico definido que venha tornar sensível; pelo contrário, ele é o ponto culminante de um movimento orgânico de expressão e cristaliza, torna manifesta, uma verdade ao alcance geral (universal) a que não teríamos acesso a não ser por essa via (...). A Alegoria, ao contrário, é entendida como uma configuração sensível que, no particular, ilustra uma verdade geral que estava lá presente desde o começo, sendo o movimento de expressão comandado pela noção geral e sendo o material que serve de suporte para ela moldado mecanicamente para se adaptar ao que é ditado por essa noção"*³².

A partir dessas formulações, percebe-se que a definição de alegoria é complexa e vem sendo retomada em diferentes momentos da história, seja para validá-la, seja para rejeitá-la: Lukács, por exemplo, retoma as definições de símbolo e alegoria de Goethe para fazer a crítica da arte moderna, observando que essa arte *"está mergulhada no fragmento, incapaz de totalizar, experiência descritiva que reproduz as compartimentações do conhecimento científico positivista"*³³. Por outro lado, com Walter Benjamin - em sua obra *Origem do Drama Barroco Alemão* (1984):

*Desautoriza-se "a intuição imediata" oferecida pelo símbolo e sua condição de "carne do sentido" organicamente vinculada ao que expressa: essas virtudes são agora assumidas como tentativa ilusória de esquecer a mediação da linguagem, sua opacidade. O privilégio volta-se para a alegoria, instância privilegiada de consciência da linguagem, discurso que mergulha "nas profundezas (abismo) que separam o ser visível do sentido".*³⁴

Desse ponto de vista, Walter Benjamin entende que, na arte moderna, a qual pode apresentar como um de seus componentes a alegoria, é uma ilusão pensar-se que é possível a criação de uma obra orgânica, harmônica. Isto porque,

³² Idem, p. 57-58.

³³ Idem, p. 59.

³⁴ Idem, p. 60-61.

através da alegoria moderna, verifica-se uma montagem de imagens que configuram a dissociação, o inorgânico, numa recusa da temporalidade em um universo *petrificado*, o que desencadeia, como em Baudelaire, um mergulho, para valer, na fragmentação.

Esses conceitos foram muito discutidos a partir da produção literária da década de 1970 no Brasil, quando do aparecimento de obras que, dado o silêncio imposto pela ditadura militar, recorreram à estratégia da alegoria, tanto no nível temático, quanto no estrutural.

Muitas dessas narrativas, por serem baseadas em pessoas e fatos reais foram chamadas de romance-reportagem³⁵ e, posteriormente, alguns críticos literários retomaram esse conceito num texto de debate, mais precisamente, numa entrevista dada, por Davi Arrigucci Júnior, aos estudiosos, João Luis Lafetá, Carlos Vogt, Lucia Teixeira Wisnik e Flávio Aguiar, entrevista esta intitulada "Jornal, Realismo, Alegoria (Romance Brasileiro Recente)", de 1979, na qual os críticos observaram que, nas obras produzidas nos anos de 1970, havia um *lastro documental*, que levava em conta a *literatura mimética*, como o *neo-realismo* e o *neonaturalismo por estar ligado à representação do jornal*.

Isto demonstrava a vontade desses escritores de preencher um vácuo deixado pela história brasileira recente, que havia sido silenciada pela censura, como atestam obras de José Louzeiro: *Lúcio Flávio, o Passageiro da Agonia* (1978) e *Aracelli, Meu Amor* (1979); *Reflexo de Baile* (1976), de Antônio Callado, e *Cabeça de Papel*, de Paulo Francis (1976), as quais foram denominadas romances alegóricos. Isto porque, a partir de um fato particular, nesses livros, aludia-se a uma situação geral (1979, p. 11-50).

Renato Franco (1998) atualizou alguns dos muitos adjetivos que essa produção ficcional dos anos de 1970 vêm recebendo pela crítica literária brasileira, ao arrolar outros tipos de romance que foram produzidos nessa década: romance da *geração da repressão*³⁶, escrito por militantes políticos perseguidos, que

³⁵ Expressão oriunda do título de uma coleção de romances da Editora Civilização Brasileira, de 1975.

³⁶ A expressão *geração da repressão* foi usada primeiramente por Antonio Candido em 1979.

passaram a contar as próprias histórias a partir de suas memórias e depoimentos. Tal é o caso de *Em Câmara Lenta* (1977), de Renato Tapajós, *O que é isso companheiro?* (1979), de Fernando Gabeira, e o romance temporão *Os Carbonários* (1981), de Alfredo Sirkis; *romance-documental*, este denunciou, na forma romanesca propriamente dita, a maneira truculenta das torturas perpetradas pelos militares, tendo como melhor exemplo, *Os que Bebem como Cães* (1975), de Assis Brasil; *romance de resistência ou "romance de desestruturação"*, caracterizado pela montagem e fragmentação, a exemplo de: *Zero* (1975), de Ignácio de Loyola Brandão, *Confissões de Ralfo*, de Sérgio Sant'Anna e *A Festa* (1976), de Ivan Ângelo, entre outros³⁷.

Ainda dentro do mesmo contexto, no caso do presente trabalho, serão tecidas considerações a respeito do romance *O Minossauro* (1975), de Benedicto Monteiro, com o objetivo de demonstrar a relação entre obra e contexto social, considerando os mecanismos de construção utilizados pelo autor: a fragmentação e a montagem.

³⁷ Para aprofundar a questão, ver FRANCO, Renato. *Itinerário Político do Romance Pós-64: A Festa*. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1998.

3. 2. O Minossauro, de Benedicto Monteiro

Na margem do rio fica Miguel dos Santos Prazeres (...). Para mim, o que ele é? Personagem? Mito? Testemunha? Se existisse a palavra talvez ele pudesse ser o Minossauro. A palavra inventa o homem? Ou é o homem que inventa a palavra.

(O Minossauro)

A obra *O Minossauro* (1975), de Benedicto Monteiro, apresenta uma estrutura romanesca com múltiplos pontos de vista, em que as personagens se articulam como que em blocos de fala, a saber: a cada bloco de cinco falas, Miguel dos Santos Prazeres³⁸, Paulo, um Locutor de Rádio, Zuleika e Simone retomam seus discursos de forma cíclica.

Esse grupo de cinco personagens geralmente ressurgem nessa ordem, num total de onze blocos, com exceção do discurso de Paulo, que desaparece no décimo; e, ainda no último bloco, só aparecem os de Miguel e Paulo.

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, composições musicais,

³⁸ A propósito, o nome *Miguel* é também o de uma personagem dos romances *O Cacauleta* (1976) e de *O Coronel Sangrado* (1877), de Inglês de Sousa; e de uma do conto "Inferno Verde" (1908), do livro homônimo de Alberto Rangel. Tal personagem, no conto de Rangel, por sinal, é, como a de Benedicto Monteiro - um caboclo ribeirinho, canoeiro, remeiro, espécie de guia de rios de uma outra personagem, Souto (engenheiro do Sul do Brasil, que vai à Amazônia, em uma missão exploradora, ao alto rio Juruá, onde morre de malária, comprovando um epíteto da Amazônia, o de "Inferno Verde"). Já nas obras de Inglês de Sousa, a personagem é filho de João Faria e D. Ana, donos de fazenda de cacau em Óbidos.

(de Caetano Veloso, Chico Buarque, Geraldo Vandré...) cartas, entre outros, que, em sua grande parte, já existiam e que Benedicto Monteiro tomou como empréstimo, usando, dessa forma, a estratégia narrativa da montagem³⁹.

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 1970 que essa técnica se tornou uma prática *amplamente utilizada* pelos escritores, *tornando-se uma espécie de princípio construtivo do romance*⁴⁰.

Nesse sentido, verifica-se, também, em *O Minossauro* que, nos referidos blocos, todas as personagens aludem a uma situação repressiva, tendo como matéria narrativa a ditadura militar, reforçada por um locutor - de rádio - que dá notícias do Brasil e do mundo; notícias estas que vêm geralmente ilustradas com o desenho de duas ou três torres de transmissão radiofônica, como recurso gráfico da montagem de textos jornalísticos, descritos em pequenas tiras, acompanhados dos versos do poema “A Torre Sem Degraus” - da obra *BOITEMPO & A Falta que Ama* (1969) - de Carlos Drummond de Andrade. Eis um exemplo:

³⁹ 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).

⁴⁰ Ver FRANCO, Renato. *Itinerário Político do Romance Pós-64: A Festa*. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1998.

No SEXTO ANDAR DA TORRE SEM DEGRAUS de Carlos Drummond de Andrade, rumina-se política na certeza-esperança de que a ordem precisa mudar, deve mudar, há de mudar, contanto que não se mova um alfinete para isso (O Minossauo, p. 39).

No 15º ANDAR DA TORRE, o último leitor de Dante, o último de Cervantes, o último de Musil, e o último do Diário Oficial dizem adeus à palavra impressa. (O Minossauo, p. 94).

Tais versos se misturam ao acervo das notícias, descrevendo os andares de uma construção absurda, que evoca a imagem bíblica da Torre de Babel⁴¹, e que, disseminadas a tantas outras informações, aparentemente desconexas, concorrem para a composição estilhaçada do romance em tela, dando sentido às inúmeras representações alegóricas relacionadas à repressão militar, até porque as alegorias, conforme a visão de Walter Benjamin, são, *no reino dos pensamentos, o que as ruínas são no reino das coisas* (1984, p. 200).

A composição fragmentária do romance em foco reforça o seu caráter alegórico pela relação entre fragmento/montagem e alegoria, estabelecida por Peter Bürger:

O alegórico arranca um elemento à totalidade do contexto social, isola-o, despoja da sua função. A alegoria, portanto, é essencialmente um fragmento, em contraste com o símbolo orgânico. (...). O alegórico cria sentido ao reunir esses fragmentos de realidade isolados. Trata-se de um sentido dado, que não resulta do contexto original dos fragmentos (Teoria da Vanguarda, 1993, p. 119).

O romance *O Minossauo* inicia-se com os primeiros fragmentos do relato da personagem Miguel dos Santos Prazeres, o Cabra-da-Peste, relembrando o último episódio ocorrido no romance *Verde Vagomundo*. Esse relato é feito como se Miguel estivesse sendo entrevistado para um emprego e o

⁴¹ A construção de uma torre evoca imediatamente Babel, a porta do céu, cujo objetivo era o de estabelecer, por um artifício, o eixo primordial rompido e por elevar-se até a morada dos Deuses. A Torre de Babel simboliza a confusão (...). A falta de equilíbrio leva à confusão nos planos terreno e divino, e os homens já não se entendem: já não falam a mesma língua, o que quer dizer que entre eles já não existe o mínimo consenso, cada um a pensar somente em si mesmo e a considerar-se um Absoluto (Chevalier, Jean e Gheerbrant, Alain. *Dicionário de Símbolos*, 2002, p. 111-888). Nesse sentido, o poema "A Torre Sem Degraus", de Carlos

entrevistador/empregador 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.

Me alembro do dia que nasci de novo. Renasci. Renasci do fogo. Isso eu me alembro. Desse dia, ou melhor, dessa noite eu me alembro como se fosse hoje. Eu me alembro, também que era de cima de um morro, um morrote. Era o único morro no meio da cidade. E era a única cidade no meio daquele mundo.

Eu tinha fabricado fogos, foguetes e fogos de artifício, para queimar na festa de Santo Antônio. Eram fogos para nove dias e nove noites. – O senhor pensa? Queimei tudo numa hora (...).

.....
Era também uma promessa, deixe que eu lhe conte: um descargo de consciência. Nunca pensei que ia ter força de afrontar um coronel! Um coronel de farda. Tomara o senhor visse; um coronel de arma em punho, um coronel em ofício de polícia, em desempenho de forte comando e em desmando de forte governo militar (O Minossauero, 1975: 15-6).

.....
Miguel dos Santos Prazeres, sim senhor, este é o meu nome. Identidade? Não senhor: meu nome. Meu nome definitivo. Apelido? Bem, quer dizer... Já tive. Me chamavam primeiro afilhado-do-diabo. Muito tempo depois também fiquei sendo chamado cabra-da-pesto. Não senhor, não sou ceariba. Não senhor, não nasci no Nordeste. Sim, sou daqui mesmo: caboco da gema. Nascido, vivido e criado. De pai e mãe eu só me alembro um tanto. Mas pra que dizer os nomes? Afilhado-do-diabo foi um apelido que me botaram por causa do meu finado padrinho Possidônio... (O Minossauero, p: 20).

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 Minossauero, p. 30).

Drummond de Andrade, transcrito na obra *O Minossauero* (1975), reforça a alegoria da repressão política no plano da expressão verbal, da falta de comunicação horizontal no Brasil do período da ditadura militar.

No primeiro bloco em que há a entrevista, Miguel responde a esse ‘senhor’ e daí em diante vai entremeando, às suas respostas, fragmentos de acontecimentos de sua vida e causos da Região Amazônica, espaço romanesco da obra em apreciação.

Entre tantas histórias contadas por Miguel a esse senhor, no decorrer da narrativa, por intermédio do discurso do geólogo Paulo, coordenador da equipe, percebe-se que o próprio Paulo é o senhor, interlocutor de Miguel. Nessas histórias, depara-se com a morte do pai de Miguel, um dos mais belos episódios do romance em pauta, episódio este analisado mais adiante.

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, 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 também 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 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 Minossauero, p. 91).

Tenho me debatido entre o efeito literal da palavra e a necessidade de aprofundar a linguagem a tal ponto que possa transmitir aquilo que realmente sinto neste vagomundo (O Minossauero, p. 173).

Assim, Paulo vive o seu cotidiano na equipe em um exercício frenético diário em busca de uma linguagem para escrever o seu *grande livro*, no qual a Amazônia possa ser mostrada de forma diferente das obras que ele havia lido, como é o caso da obra de Alberto Rangel, *Inferno Verde*⁴² (1908), e a de Raimundo Moraes, *Paiz das Pedras Verdes*⁴³ (1930), o que se constatou, através de pesquisa, nas citações, em *O Minossauero*, de trechos desses autores.

Nesse ambiente de busca da linguagem, Paulo, narrador culto, ao dizer: *Por isso, para mim, as palavras podem perfeitamente significar o potencial de mensagem e imagem que não consigo transmitir utilizando as regras tradicionais (O Minossauero, 1990, p. 83)*, está como que à procura daquilo que ele chama de *palavras não cristalizadas, palavras-duplas, palavras-triplas, palavras-múltiplas*. Por isso, busca, em vários blocos, expressões que denotem uma nova imagem semântica da Amazônia, numa espécie de experimentalismo verbo-descritivo.

Tal se deve ao fato de que Paulo recorre à visualidade do relevo, da fauna, da flora e das cores da natureza (*Branco, Vermelho, Laranja, Amarelo e Verde*), criando uma simbologia cromática da cosmogonia amazônica. Desse modo, Paulo conta uma história cifrada, alegórica⁴⁴:

⁴² Desse livro, foi transcrito o primeiro fragmento citado na página 41 do romance *O Minossauero*.

⁴³ Do livro de Raimundo de Moraes, foram transcritos as outras citações da personagem Paulo (da segunda a oitava), nas páginas 41, 42 e 43 de *O Minossauero*.

⁴⁴ Xavier, ao chamar a atenção de um tratado sobre alegoria de 1964, escrito pelo ensaísta norte-americano Angus Fletcher, afirma o seguinte: *O traço que Fletcher acentua como próprio à alegoria é o caráter descontínuo da organização das imagens. Segundo ele, o discurso tipicamente alegórico apresenta brechas, lacunas, e tal particularidade tende a colocar o receptor numa postura analítica*: “Qualquer enunciado fragmentado assume a aparência de mensagem cifrada que solicita o deciframento” (*apud* Xavier, p. 52). Desse modo, Paulo parece incorporar à sua narração, aparentemente destituída de sentido, as próprias perplexidades da conjuntura política da ditadura militar, principalmente em se tratando da Amazônia brasileira que aparece na sua escrita como que destróçada, fragmentada.

Aqui é o começo, o começo: o início, o início da história; o princípio do mundo; a origem, a origem da vida.

Branco.

Branco-prisma, branco-espectro, branco-síntese. Branco ou preto? Branco! Branco-puro, branco-cristal, branco-pérola, branco-pétala, branco-céu, (...), branco-chuva (...).

Vermelho

Vermelho-puro,vermelho-sangue, vermelho-rubro, vermelho-barro, (...) vermelho-dilúvio (...).

Laranja

Laranja-cor, (...), laranja-flor, laranja-peixe, laranja-fruta-do mato, (...), laranja-guariba, laranja-preguiça, laranja-amarelo.

Amarelo

Amarelo-laranja, (...), amarelo-fogo, amarelo-sol, amarelo-fogo, amarelo-flor, amarelo-flora, amarelo-luz, amarelo-água, amarelo-água-barrenta, (...).

Verde

Verde-amarelo, verde-verbo, verde-verso, verde-verde, verde-cor, verde-vento, verde-água, verde-água-parada, verde-quase-nada, verde-nada, verde-sombra, (...) (O *Minossauro*, 1990, p. 43-6).

Paulo, aliando, tematicamente, a geodésia, seu material de pesquisa, a um trabalho lúdico com os aspectos geofísicos da Região Amazônica, bem como aliando-a formalmente ao ilhamento das partes do discurso, à justaposição, à redistribuição de elementos e à ruptura com a sintaxe da proposição, empreende uma descrição atomística da Amazônia, bombardeada pelas ações político-econômicas devastadoras dos governos militares. Daí verificar-se, no seu discurso, a pulverização das idéias e da linguagem que se reduzem aos seus elementos nucleares.

MERIDIANOS-verdes-paralelos; PARALELOS-verdes-meridianos; (...); GRAU; meridianos-matas-densas; (...); PARALELOS-águas-claras; MINUTO; minuto-verde-espaço; (...); minuto-verde-planície; (...) PLANIVERDEVAGAMUNDO; SEGUNDO; segundo-tempo; (...); confluência-verde-distância; (...); INTERCESSÃO; intercessão-verde-confluência; (...); PONTO; (...); verde-ponto-geodésico; AMARRAÇÃO; (...); amarração-verde-telemétrica; TRIANGULAÇÃO;

triangulação-terra-verde-e-água; (...); PONTO; (...); ponto-verde-topográfico; VAGO; vago-ponto-vazio; (...); poro-pontes-flutuantes. (O Minossauo, p.65-66).

Não encontrando a expressão perfeita para a sua obra, ou melhor dizendo, não conseguindo expressar o drama humano na dimensão não-pitoresca da Amazônia somente com suas palavras, Paulo recorre a fragmentos de suas leituras e a tudo que chega à equipe⁴⁵.

Um personagem de Júlio Cortazar ou o próprio escritor em seu “Jogo da Amarelinha”, disse mais ou menos isto:

“...Jamais poderei renunciar ao sentimento de que aqui, encostado à minha cara, entrelaçado nos meus dedos, existe algo como uma deslumbrante explosão em direção à luz, uma irrupção de mim para outro e do outro em mim, algo infinitamente cristalino que poderia coagular e transformar-se em luz total sem tempo nem espaço. Como uma porta de opala e diamante a partir da qual se começa a ser aquilo que se é verdadeiramente e que não se quer e que não se sabe e que se pode ser”.

Sinto-me nesta mesma situação; jamais poderei renunciar a este mesmo sentimento; que aqui, tornou-se mais agudo, mais angustiante e muito mais íntimo. A realidade amazônica. A outra face da terra. A outra face do homem. O homem, não no seu estado primitivo, mas no seu estado natural. A vida nas suas manifestações mais puras e mais simples. E a minha organização intelectual e mental completamente estranha. E esta antena de rádio ainda a captar as notícias mais estapafúrdias em palavras pré-fabricadas por agências de publicidade. E as cartas de Simone com informações picarescas e burocráticas (...).

Tudo isso é insignificante em relação com minha perplexidade diante das palavras. Quando elas aparecem em notícias pré-fabricadas pela imprensa, eu transcrevo com facilidade: quando jorram da boca de Miguel dos Santos Prazeres, eu já preciso gravá-las na fita, antes, para

⁴⁵ 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.*

depois escrevê-las; mas quando eu me deparo sozinho com a realidade, as palavras tornam-se absolutamente preestabelecidas e opacas (O Minossauro, p. 131).

O geólogo aproveita as impressões dos trabalhadores e todo o material escrito ou falado, 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.

Paulo, ao provocar o relato de Miguel, permite que se saiba não só do que passou essa personagem no momento em que sofreu as perseguições dos militares, mas também de todo um repertório de narrativas da cultura amazônica que o mantém ligado ao presente e ao passado da sua terra e da sua gente, por preservar o imaginário coletivo da região, fincado nas raízes de experiências e vivências de uma sociedade da qual ele faz parte como caboclo ribeirinho.

Apesar de o narrador de *O Minossauro* ser Paulo, quem acaba predominando na narrativa é Miguel, figura que, pelo seu relato, como que se transforma numa espécie de mito⁴⁶, despertando a admiração de Paulo, e por este é apelidado de Minossauro⁴⁷.

O nome Minossauro faz de Miguel uma personagem ambígua, comparada ao Minotauro⁴⁸, porque vive escondido nos rios amazônicos - que lembram a imagem do labirinto - com medo de ser preso e morto pelos militares,

⁴⁶ O nome Minossauro sugere a figura da mitologia grega, o Minotauro, pela aglutinação do vocábulo Minos (nome do rei grego da ilha de Creta, da Idade do Bronze, 3000 a. C) ao nome “sauro” (pospositivo, do gr. saúra, as, ‘lagartos, salamandra’ ou saúros, ou ‘lagarto’ em uns poucos comp. do sXIX em diante da terminologia paleontológica: atlantossauro, cotilossauro, dinossauro, geossauro, halissauro, ictiossauro). No entanto, a pesquisadora, ao estudar a personagem Miguel, alcunhada de Minossauro, verificou que classificá-la como mito, como um ser ficcional sobrenatural, é um equívoco, uma vez que essa personagem tem uma existência convencional em *Verde Vagomundo* e em *O Minossauro*. As proezas relatadas nessa última obra estão dentro do convencionalismo do contexto da época e da cultura amazônica. Inclusive, o terçado 128, que muitos pesquisadores já disseram que é mágico, não o é. Essa ferramenta está ligada aos costumes do caboclo ribeirinho e um exemplo de que o terçado não é mágico verifica-se no momento da morte do pai de Miguel: ele luta para cortar a corda dos pés do seu pai e não o consegue. Ao contrário: perde, inclusive, o terçado. Do ponto de vista da pesquisadora, a perda do terçado 128, em *O Minossauro*, seria a metáfora da perda da cultura do desmatamento mais lento com a chegada, na Região Amazônica, da cultura das máquinas aceleradas (motosserra, tratores, etc).

⁴⁷ Neologismo criado por Benedicto Monteiro, e que, segundo a sua definição, é um ser híbrido, misto de homem, de pássaro, de peixe e de jacaré. Ver, a propósito, o livro de José Guilherme Castro, *A Aventura Mítica de Miguel dos Santos Prazeres*, Belém: Unama, 2001.

⁴⁸ Ver, a respeito, o livro de Pierre Grimal *Dicionário da Mitologia Grega e Romana*, Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997.

que o consideravam subversivo. Assim como o Minotauro, que paga por um “crime” de seus pais, já que ele é um exemplo da afronta às leis implacáveis dos deuses e às leis do matrimônio, personificando o fruto da perversão e do adultério, que é visto, por determinadas sociedades, como uma aberração, Miguel - o Minossauro - também paga um preço muito alto por resistir às ordens de um coronel, por querer continuar uma tradição popular.

No contexto romanesco de *O Minossauro*, a alcunha de Miguel, que aglutina também a de labirinto, externa, alegoricamente, a resistência às leis marciais de uma política de repressão, engendrada pelo governo da ditadura militar brasileira que, temendo a insurreição do povo, enxergava subversão em todo gesto coletivo para o qual, nesta conjuntura política, não havia outra saída a não ser o ocultamento.

Até porque, de acordo com Otávio Ianni (1987, p. 70), a *tiranía não suporta qualquer idéia, símbolo, líder, carisma, salvo os que ela mesma inventa, cultiva*. Por isso, nos regimes totalitários, como o do Brasil da década de 1970, é necessário punir aqueles que sonham com a liberdade, o que se encontra alegorizado na personagem Miguel, que morre socialmente, pois vive foragido, como um perseguido político, escondido nos rios amazônicos, tornando-se o homem das águas, zoomorfizado em o Minossauro:

Minha primeira exigência é meu nome não figurar em letras escritas. Não aceito nem figurar em listas. Pra isso eu não tenho identidade. Prefiro ser dado como morto, órfão, comido ou desaparecido. Se quiserem meus peixes, minhas caças, meus serviços, não escrevam meu nome nestes livros. Nem pensem que vou deixar meu nome percorrer o ar pelo telégrafo. Deus me livre! Deus me livre de ter meu nome misturado com esses garranchos, caminhos de minhocas e estrondos de dinamites. Sabe lá se meu nome não vai chegar ao ouvido daquele coronel que quis prender os meus foguetes? Vocês falam nesse aparelho com a Polícia? Me digam logo, me digam logo, se vocês prestam contas às autoridades de todos esses serviços. Se for assim, está aqui estezinho que não quer saber de mais conversa. Some-se. Arribo. Fico por aí arisco. Quando patrão não tem dinheiro pra pagar o meu trabalho, recebo em cachaça, mas não deixo meu nome

em borrador, tanto faz ser fiado como de crédito. Troco, troco de farinha, de querosene, de coisas que compro com meu serviço, também recebo no ato, em gole de branquinha. Contanto que meu nome não fique escrito em nenhuma lista. Sabe, um gole de cachaça vale muito e eu não me arrisco (O Minossauo, 1990, p. 76).

A esse respeito, Miguel - o Minossauo - assume a sua morte social, a perda da sua identidade civil, como muitos brasileiros o fizeram e passaram a viver clandestinamente em vários aparelhos nos grandes centros urbanos do país, escondidos em diversas regiões do Brasil, ou exilados em outros países por causa da repressão militar, para poderem continuar com vida:

(...) O senhor pensa que passar por morto é coisa divertida? Passo, sim senhor, mas por necessidade. Das pessoas do meu conhecimento, poucas sabem que eu ainda existo. Pra muitos, minha existência é de encantos. Depois dos fogos virei cinza, raiz queimada, sapo cururu que come fogo, planta agreste, boto tucuxi pra uns e boto encarnado pra outros.

O senhor acha que eu existo? Assim mesmo sem ter identidade, sem escrever o meu nome, sem figurar em letras, o senhor acha que é mesmo uma existência? (...). Às vezes quero voltar a morar nas cidades que eu conheço (O Minossauo, 1990, p. 77).

Assim é que Benedicto Monteiro produziu uma prosa poética, pela transfiguração de elementos representativos da Região Amazônica, como personagens típicas, linguajar e espaço, mostrando que, embora haja uma profunda relação entre o homem nativo e a natureza, não há mais lugar para ele nessa terra de opressão, antes animada por seus antepassados indígenas que viviam na floresta, livres da dominação do capitalismo selvagem.

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 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 *O Minossauero*, vislumbram-se as contradições de um Brasil moderno, mas que não conseguia superar o seu subdesenvolvimento⁴⁹: o discurso do locutor de rádio e não o da televisão ou do jornal impresso, na obra em apreciação, sinaliza essas contradições.

Guardando as devidas diferenças com os dois romances referidos, principalmente pela focalização e especificidade da matéria narrativa, *O Minossauero* apresenta, em relação aos aludidos livros, nítidas semelhanças por manifestar a experiência social “desintegradora”, que trata do sentimento de inadequação, da perda, da fragmentação, expressando antes relações de crise do que de conciliação e ajustamento.

* * *

No conjunto de fragmentos da composição da obra *O Minossauero*, em que se observa uma crítica alegórica ao período da ditadura militar brasileira, na fala de todas as personagens, o discurso de Miguel dos Santos Prazeres, ribeirinho que se autoproclama “*caboco da gema. Nascido, vivido e criado*” (*O Minossauero*, 1990, p. 20), extrapola tal período, pois a sua linguagem reconstitui, também, uma fase muito anterior da história da Amazônia brasileira.

Trata-se da era decadente do ciclo da borracha, quando uma população se vê marginalizada por um mundo de miséria e de injustiça, em razão da sede de poder político, econômico e social de uma oligarquia reacionária que vive em

⁴⁹ Antonio Candido, em seu ensaio “Literatura e Subdesenvolvimento”, refere-se a dois períodos da literatura regionalista brasileira: o primeiro, denominado de “consciência de país novo”, marcado pelo otimismo, pela supervalorização dos aspectos pitorescos das diferentes regiões nacionais, numa concepção do Brasil como uma nação grandiosa e promissora, tendo como herdeiros os autores românticos; o segundo, denominado de “consciência de subdesenvolvimento”, surgido após a Segunda Guerra Mundial, quando os intelectuais se dão conta do atraso cultural brasileiro, caracteriza-se pelo pessimismo e pela denúncia da condição anacrônica do Brasil em relação aos países desenvolvidos, o que começa a ser representado na literatura a partir da ficção regionalista de 1930. (Ver CANDIDO, Antonio. “Literatura e Subdesenvolvimento”. In: *A Educação pela Noite & Outros Ensaios*. São Paulo: Ática, 2000.

função de enriquecimento fácil, até mesmo à custa da exploração escravizante de trabalhadores.

Todo esse universo diegético é ilustrado na obra em causa pela fala às vezes aspeada de compadre Franquilino, personagem que é introduzida no romance pela voz de Miguel, como se este tivesse ouvido as histórias de seu amigo e compadre, passando a contá-las a Paulo.

Desta maneira, Miguel, julgando a postura da personagem compadre Franquilino, que, por ser um homem bruto, se tornou capanga de um coronel de barranco, alegoriza, de forma maniqueísta, tantos outros indivíduos da Amazônia que, na visão de Miguel, pela falta de políticas sociais dos governantes para essas classes populares, pela ausência de oportunidades, não tendo outra alternativa de emprego, marginalizam-se, tornam-se capangas e, por sua experiência, a voz de compadre Franquilino é encaixada no discurso de Miguel para falar a respeito do Coronel Laudemiro, personagem sanguinária que mora num lugarejo, onde ele é uma espécie de senhor feudal, dono de coisas e homens, marcando-os todos com o seu L, letra que, na sua concepção pervertida, significava “LEALDADE”:

Mas antes de presenciar as coisa terríveis que ia ver com meus próprios olhos, tive de assistir umas coisas que não tinham testemunha. Nessas paragens – o senhor pensa – as coisas precisam acontecer sem testemunhas. O Coronel dizia que isso era uma exigência da eternidade, Nunca entendi esse dizer do Coronel Laudemiro. Tudo o que ele não sabia, não podia ou não queria explicar, ele falava: isso é uma exigência da eternidade. Era como o ferro-em-brasa queimando a anca de um animal. Era como um selo colado numa escritura antiga; como uma marca cravada na terra virgem. O assunto ficava sempre encerrado na primeira pergunta. Na minha ignorância, essa palavra eternidade é que fazia daquele lugar o fim do mundo. Será que era a palavra mesma, ou era o homem? (O Minossauo, 1990, p. 53).

É oportuno lembrar, com Fábio Lucas (1987, p. 8) que “A formação feudal consagra um tipo de dominação que terá seu desdobramento natural na constituição dos Estados nacionais à sombra da aliança da religião com o poder estatal”. E, em *O Minossauo*, o Coronel Laudemiro justifica todos os seus atos de atrocidades, todas as injustiças, todos os seus desmandos sociais, como sendo

praticados em nome de uma instância superior a tudo e a todos: *a exigência da eternidade*.

Essa cidade, onde existem Prefeito, Juiz, Vigário e Delegado de Polícia, mas onde o poder público está ausente, é governada por um homem desumano, que se apossa de tudo e de todos, marcando suas *posses* com *ferro-em-brasa*, legislando em causa própria, impondo o medo àqueles que não concordavam com tantas arbitrariedades.

Nesse *burgo* era onde *reinava despoticamente*⁵⁰ o Coronel Laudemiro Florêncio, que, além do poder econômico, detinha o poder político, simbolizado na obra, pelo grande e poderoso retrato de um amigo parlamentar da capital, fotografia esta que ficava em um lugar estratégico da parede de sua casa-grande de duas portas e cinco janelas, de modo que podia ser vista por todos da cidade como símbolo de ameaças aos discordantes das práticas abusivas do Coronel.

Por isso, esse lugarejo é visto, por compadre Franquilino, como o “fim do mundo”, um dos tantos redutos brasileiros onde predominam um poder político e econômico absolutistas:

Lá meu compadre, todas as casas tinham uma porta e uma janela. E com medo, parêské mais se uniam umas nas outras. Não, minto: a única casa que tinha duas portas e cinco janelas era a casa-grande do Coronel Laudemiro. Mas também havia um L grande num portão de ferro e um grande retrato na parede.

.....
O retrato tomava conta de tudo. Era o maior que tinha naquele lugarejo. Nem na Prefeitura, nem na igreja, tinha retrato daquele tamanho e muito menos com aquela moldura. Vigia a cidade e o rio pelas cinco janelas. Contam que, no princípio, ninguém sabia do que se tratava. Figurava um moço de paletó preto com cara séria enforquilhada numa gravata-borboleta. Gravura de santo, retrato de artista de cinema, cartão postal já velho, fotografia de jornal antigo, tinha parêské muito mais vida que aquela cara enforcada no nó da gravata-borboleta. Cara nem feia nem bonita. Mas ausente de tudo. Ausente de tudo. Uma figura sem alma. Mas o retrato, o quadro mesmo, marcava toda a história do lugarejo (O Minossauero, 1990, p. 78-9).

⁵⁰ Ver, a propósito, o livro de José Guilherme Castro, *A Viagem Mítica de Miguel dos Santos Prazeres*, Belém: UNAMA, 2001, p. 90.

Além disso, “Fim do Mundo” aparece como fragmento alegórico de uma história que é *campo de sofrimento e conflito incessante, trajeto destituído de razão* (Xavier, 1993, p. 62), pulverizado a conta gotas no romance *O Minossauo*, como marca de relatos orais em que as histórias surgem, de forma sinuosa, mastigada, ao sabor de uma deambulação, de acordo como chegam à memória de Miguel:

Olhe compadre Franquilino me contou essa estória só de uma assentada. Bebemos duas garrafas de cachaça e levou horas, bote horas, que ele levou pra chegar nesse tal de fim de mundo. Por isso, não posso contar só duma viajada. Não vão pensar que estou remanchiando, encompridando, para ganhar tempo. Não senhor, aqui na equipe não se bebe nem um trago. Eu sei que é proibido vender cachaça. Então não repare, porque com a garganta assim seca, é bem capaz de me esquecer de muitas e muitas passagens. Mas o principal acho que conto (O Minossauo, 1990: 140).

.....
Sei que vou precisar de outras conversas pra chegar no fim da estória do meu compadre Franquilino. Estória de compadre é coisa por demais comprida. Mas olhe, fim de mundo que ele achava, tinha que ser de gente meia escondida. Mato, água, terra, que só tinha bicho, pra compadre Franquilino, era apenas o começo. Terras desertas, matas virgens e água imensas, ele sempre achava um paraíso. Botasse gente nas distâncias, fundasse as estradas, derrubasse as matas, estava feito pra ele o fim de mundo (O Minossauo, 1990, p. 79).

Pertinentemente, Antonio Candido, em uma comunicação intitulada “O Papel do Brasil na Nova Narrativa”, de 1979, posteriormente, publicada na obra *A Educação pela Noite e Outros Ensaios*, com o título “A Nova Narrativa”, ao tratar da relação da literatura produzida na América Latina na segunda metade do século XX com o subdesenvolvimento, destaca:

A urbanização acelerada e desumana, devida a um processo industrial com características parecidas, motivando a transformação das populações rurais em massas miseráveis e marginalizadas, despojadas de seus usos estabilizadores e submetidas à neurose do consumo, que é inviável devido a sua penúria econômica. Pairando sobre isto o capitalismo

predatório das imensas multinacionais, que às vezes parecem mais fortes do que os governos dos seus países de origem, transformando-nos (salvo Cuba) em um novo tipo de colônias regidas por governos militares ou militarizados, mais capazes de garantir os interesses internacionais e os das classes dominantes locais (1986, p. 201).

Neste aspecto, num país de dimensões continentais como o Brasil, a expressão “fim de mundo” sempre é associada às localidades distantes, sobretudo, a dos Estados periféricos como os da Região Norte, longe dos grandes centros urbanos da nação.

Em *O Minossauo*, tal expressão, nas palavras do compadre Franquilino, diz respeito a qualquer lugar onde reina o abuso de poder, as injustiças sociais, as arbitrariedades, de certos governantes, que não hesitam em dar sumiço àqueles que ousam demonstrar um pensamento contrário ao seu e, que, num contexto geral da ditadura militar, terminaram sendo dados como desaparecidos:

Entre os amigos podiam ser sócios, protegidos, prepostos, fregueses, comparsas, parceiros, meeiros, capangas, lambaios ou empregados. Agora – entre os inimigos – o máximo que a pessoa podia ser era adversário. O resto era pessoa oculta; sumia no rio, desaparecia na mata. Pra esses, a rua virava caminho estreito no aperto das casas de uma porta e uma janela (O Minossauo, 1990, p. 79).

O encaixe do discurso do compadre Franquilino na fala de Miguel reitera a denúncia das arbitrariedades praticadas pelo Coronel Laudemiro Florêncio, personagem que encarna, na Amazônia, uma figura típica: o “*Coronel de Barranco*”, que, sem o menor escrúpulo, para manter o seu poder econômico, escraviza, tortura e até mata homens. Conforme denominação de Flávio Pinto (1980, p. 109), *o coronel de barranco é o dominador absoluto de terras e homens*, o que é confirmado pelas palavras da personagem compadre Franquilino:

Tive que parar nesse meio de viagem. O senhor diz que é o fim do mundo? Não sei. Só sei que conheci a marca do homem logo no trapiche. Em cada cabeçote de viga, estava ferrada

a dita marca, marca de fogo. A dita cuja era selo municipal do Coronel dos Barrancos, o Coronel Laudemiro. Laudemiro Florêncio. Nos blocos de balata então, é que a marca adquiria os seus contornos próprios. Na proa da canoa, no balaústre da lancha, nas jangadas de toros, a madeira amortecia o ferro-em-brasa: a marca não dilatava tanto a sua presença. A modo que era própria de marcar aquelas posses. Eram coisas que andavam, como gado, só que pelos rios. Mas marcar as árvores, os arreios, as portas, os bancos, as mesas, já era um despropósito. O homem não respeitava nem as coisas vivas nem as coisa mortas. Tudo era ferrado a ferro-e-fogo (...). Era um L de ferro dentro de um coração fundido. Para todos, esta era a marca do Coronel Laudemiro. Mas para o dono do “L” significava LEALDADE. Lealdade também era o nome do maior seringal; lealdade era o nome da lancha mais veloz (...). Lealdade era o sítio da casa-grande onde ficava a sede da fazenda (O Minossauero, 1990, p. 52).

O discurso do compadre Franquilino funciona também como representação de denúncia da repressão exercida pelo poder econômico do grande proprietário rural na Amazônia, comerciante de bens primários, que, aliado ao poder estatal, controla o poder político e social da região, já que, de acordo com Michel Maffesoli, *o poder está sempre presente no corpo social. Além disso, é freqüente e fácil demais ligar a força e a violência à ação do poder*. Segue um trecho ilustrativo do discurso de Franquilino:

(...) O Coronel também dizia assim: tinham se ferido as eleições e o grande amigo do retrato na parede já estava eleito. Era governador do Estado. Mas tudo dependia naquela hora parêské dependia da amizade dos dois homens (...). O Coronel, de viagem, esperava falar com o amigo do retrato. O homem era governo e a cidade toda esperava. Mas com o Coronel ausente a cidade se sentia órfã. Sem o Coronel até os inimigos estranhavam, tudo ficava diminuído. Os inimigos sentiam medo e os amigos não sabiam o que esperavam. O poder do coronel, mesmo sem ter amigo governador, já era enorme, quem dirá ele chegando com maior autoridade (O Minossauero, 1990, p. 168).

No entanto, o Coronel, a certa ocasião, ao sair da sua cidade - o *fim do mundo* - metáfora de muitos lugares que são governados não por um poder político que zela pelo bem do povo, mas por outro mancomunado com um poder econômico selvagem, não é recebido por seu amigo governador, porque uma

nova ordem fora instaurada, simbolizada na obra pela morte do próprio Coronel Laudemiro Florêncio, morte esta que indica uma substituição de uma “ditadura civil econômica” (a das oligarquias) por outra ditadura - a militar - comprovando, dentro do universo alegórico da obra, que, sob a forma de ruínas, *o tempo atua como erosão, de fora para dentro, como decomposição de algo desvitalizado. Monumento truncado de uma força viva do passado, ela tem também essa dimensão de desencanto, chamando a atenção para o lado perecível das coisas* (Xavier, 1993, p.62) e das ordens políticas que se querem eternas.

Numa crise mista de ódio e de loucura, o Coronel destrói tudo, quebrando e queimando o que lhe lembra o perdido poder. Inclusive, com grande violência, quebra com um machado todos os móveis de uma sala fechada, faz uma fogueira, quebra o vidro do retrato do governador, seu amigo, pisoteia, queima, com o “L” (*marca de ferro-em-brasa da sua fazenda*), o rosto figurado no retrato desse ex-amigo, eleito, pelo povo, governador do Estado.

Tal atitude do coronel é explicada pelo poder mágico do retrato, bastante destacado no livro *História da Magia* (1948): como o retrato é uma reprodução do original, mantém um vínculo poderoso com a pessoa que representa. A tensão mágica do indivíduo passa para o seu retrato e, desse modo, entende-se a resistência dos povos primitivos em serem fotografados, já que tinham medo de deixar fragmentos de si mesmos nas mãos de desconhecidos.

O retrato consiste num símbolo de identificação; ele possui a função de guardar na lembrança a imagem de alguém que se ama ou se odeia e funciona como um fetiche. Inutilizar o retrato a ferro-e-fogo, como faz o Coronel Laudemiro, gera uma situação irreversível: a imagem do ex-amigo governador é “queimada” politicamente.

Como agora tal amigo não serve mais para atender os seus interesses, o Coronel, numa cena neo-naturalista, típica da literatura mimética dos anos de 1970, também defeca na mesma figura do rosto do governador, ao tempo em que morre numa situação degradante, deplorável, circunstância que nos remete à percepção da alegoria enquanto *uma sensibilidade que interroga o mundo das*

altas esferas, do qual se vê afastada e acaba por mergulhar sempre mais no apego à experiência humana no tempo, efemeridade a que se vê condenada sem salvação (...). O fluxo do tempo aparece aqui como dado inexorável de destruição, morte, decomposição (Xavier, 1993, p. 62). Neste ponto, transcreve-se um fragmento que exemplifica a questão:

(...). Até hoje – o senhor pensa – não sei como foram dadas as ordens. Quando o pessoal da casa grande já tinha saído todo pra fazenda, fui chamado pra fechar com sete chaves as duas portas e as cinco janelas. Lhe juro por Deus, que nunca vi em homem tão confiante, um tão grande despropósito. Parêsqe porque eu era de fora, capanga e reservista, o Coronel não se importou que eu presenciasse tudo (...). Só que ele, de paletó e gravata, sentado na cadeira, olhava pro retrato, e ia ficando cada vez mais mudo. Quando viu que estava tudo fechado, pegou o machado e começou a quebrar todos os móveis. Fez um monte com eles no meio da sala e tocou fogo. Pegou a marca-de-ferro da fazenda e meteu na fogueira. Quando o “L” já estava vermelho dentro do coração em brasa, desceu com uma vara o retrato da parede, jogou no chão o quadro e pisou em cima, quebrou todo o vidro e tocou o ferro-em-brasa na cara do amigo. Depois – nem lhe conto – arriou a calça e de paletó, gravata e tudo, cagou bem na cara do homem enforquilhado na gravata borboleta (...). Foi só uma lasca de tempo e o homem caiu roxo e todo vestido em cima daquele montão de merda. Estava morto. Pra mim, é como lhe digo: o homem, o homem é que faz o fim do mundo (O Minossauero, 1990, p. 171).

* * *

Entre tantos fragmentos-ruínas e falas individualizadas, a cena da morte do pai de Miguel, no romance *O Minossauero*, configura uma expressão alegórica da repressão política da década de 1970 no Brasil: a tortura seguida de morte.

No episódio em questão, um pai, personagem sem nome, era pescador, mas, *para não morrer no molhado*, se torna vaqueiro, capataz de uma fazenda, na qual é morto, numa vaquejada, por um cavalo chamado de Precipício (O *Minossauero*, 1990, p. 54), que, *como pai-dégua*, era só mesmo para ‘reproduzir’, porque, *tinha que dar conta daquele enorme lote de éguas e poltras que ele ‘sozinho’ guiava pelos campo* (grifos nossos).

O Cavalo Precipício, ao ser contrariado, ao ter que correr atrás de uma novilha desgarrada, a novilha rebelde, que não quer se juntar ao rebanho do gado, desembesta numa corrida alucinada, derrubando o pai, que, preso ao cavalo pelos pés enroscados às cordas, vai sendo arrastado pelo animal, em meio a troncos e buracos no campo, enquanto seu filho, a personagem Miguel, tenta, sem conseguir, salvá-lo, cortando as cordas com o seu terçado 128, para desvencilhá-lo do cavalo.

Porém, Precipício corre mais ainda e mata o pai. Saindo da visibilidade do campo limpo, Precipício entra na mata de igapó, ao cair da noite, onde deixa o corpo do pai enterrado na lama, desconjuntado, estraçalhado, dividido em pedaços. Miguel, nessa luta, cai do seu cavalo Castanho e fica desacordado por algum tempo. Ao recobrar os sentidos, procura seu pai no escuro e, com muita dificuldade, depois de uma longa busca, encontra o corpo morto do velho pai e o leva para sua casa, para que ele seja enterrado.

Não tendo lágrimas para chorar, com muita raiva e num gesto de grande desespero, monta no Cavalo Precipício, o assassino, e o leva novamente ao campo, batendo nele para dar-lhe uma lição. Ao chegar ao capinzal, que agora está sendo queimado, Miguel entra no fogo com o cavalo e o queima, obrigando-o a ajoelhar-se, como que pedindo perdão pelo seu crime.

Tendo em vista o aspecto alegórico da tortura, que, na ditadura militar, geralmente era seguida de morte, como símbolo máximo da repressão, parte-se da premissa de que a tortura, de acordo com a Associação Médica Mundial, consiste na: *Imposição deliberada, sistemática e desconsiderada do sofrimento físico e mental por parte de uma ou mais pessoas, atuando por própria conta ou seguindo ordens de qualquer tipo de poder, com o fim de forçar uma outra pessoa a dar informações, confessar ou por outra razão qualquer (apud Arquidiocese de São Paulo, 2001, p. 281).*

A confissão vem a ser o relato feito pelo narrador-filho, Miguel, da cena brutal descrita. Esta personagem, tomada de amargura, numa profunda subjetividade, num lirismo impressionista, que, por sinal, ameniza

consideravelmente a truculência da cena, faz um relato emocionante, não só do trucidamento do pai pelo cavalo Precipício, mas também de fatos de um passado de pobreza e miséria desse velho pai silencioso:

Só vi o salto que o Precipício deu atrás da desgraçada. (...) Senti de longe que meu pai não estava dominando as rédeas do cavalo: ele parêsquê até voava (...). Não tive tempo nem de chegar na capoeira quando vi meu pai arrastado pelo chão. (...). Propositadamente o sol tinha se escondido. Incendiava o âmagô da mata e borrifava de sangue todo o campo-verde-meio-cinza. Cada galho ou pedaço de barro que saltava do caminho, eu tinha a impressão que era um pedaço do corpo do meu pai.

.....
Tinha esperança que ele ainda estivesse vivo. Mas as minhas mãos encontraram o sangue coalhado e a frieza de seu corpo dividido em pedaços

Levei muito tempo para arrancar o corpo de meu pai daquele entaniçado de cordas. A noite misturava corda, galhos e cipós. Foi com grande sacrifício – o senhor pensa – que coloquei na sela o monte de cadáver (...). Desconjuntado sobre a sela o corpo balançava. Foi a viagem mais longa no negrume da noite. O silêncio era como um breu.

.....
Me alembro como se fosse hoje da minha chegada na porteira com o corpo do velho nos braços. A lamparina parêsquê nem queria alumiar o rosto todo deformado, tanto que o vento não deixava a chama parar um só instante (O Minossau, p. 57-60).

Tais fatos relacionados às dores, às amarguras, aos sentimentos do narrador-filho, que desesperadamente tenta recuperar o corpo morto do pai escondido na mata em meio à lama, o que evoca o processo de busca incessante, por parte de pessoas que perderam entes queridos, dados como desaparecidos políticos, mas que, na verdade, foram torturados até a morte no período da ditadura militar no Brasil e tiveram seus cadáveres ocultados, enterrados em lugares desconhecidos, em cemitérios clandestinos.

Posteriormente, essas pessoas (*desaparecidos políticos*) foram reclamadas não só por mães, pais, filhos, irmãos, parentes aflitos, mas também por religiosos e leigos defensores dos direitos humanos, que exigiram das

autoridades militares esses corpos para que tivessem, pelo menos, um enterro digno. Mas, mesmo assim, muitos deles, até hoje, não foram encontrados.

Sob esse prisma, a cena em análise consolida-se como uma alegoria da tortura por configurar uma morte bárbara, em que o corpo é despedaçado, desconjuntado, o rosto do pai é deformado, o que permite uma analogia com a face do horror, da decadência e das ruínas, já que, de acordo com Walter Benjamin :

A alegoria mostra ao observador a facies hippocrática da história como protopaisagem petrificada (aspecto fúnebre). A história em tudo o que nela desde o início é prematuro, sofrido e malogrado, se exprime num rosto – não, numa caveira (...). Nisso consiste o cerne do alegórico: a exposição (...) mundana da história como história mundial do sofrimento, significativa apenas nos episódios do declínio (1984, p. 188)

Esses descaminhos do século xx, decorrentes da modernização desenfreada e da explosão do capitalismo, tomam forma em romances como *Paralelo 42* (1930), de John dos Passos, através da técnica narrativa fragmentária e da montagem heteróclita, também adotada por Benedicto Monteiro, o que autoriza dizer que o escritor paraense estava com o olhar atento não só para as transformações políticas, econômicas e sociais no Brasil, mas também para as transformações artístico-literárias.

* * *

O recurso da montagem literária, segundo Walter Benjamin, radica na contemporaneidade. Isto porque tal recurso compositivo equivale a uma medida de “choque” demandada pelo aparato tecnológico dos novos tempos. Até mesmo porque o homem moderno está fadado a ter “vivência” e não mais “experiência”, o que, até então, configurou o *ato de narrar*, que, por sua vez, se encontraria destinado ao desaparecimento. A estratégia de montagem, nessa ambiência, afigura-se ser a única a disponibilizar uma saída para que o escritor – apartado

então do povo – abandonado à solidão e sem o auxílio de todo tipo de informação específica que *justifique sua pretensão de poder, ainda hoje, narrar – logre, por meio de considerável esforço juntar os fragmentos da realidade presente*⁵¹.

Nesse sentido, outros fragmentos estruturais de *O Minossau* que sugerem aspectos alegóricos de montagem encontram-se nas cartas das personagens Zuleika e Simone, cartas estas que, embora estejam coladas ao contexto histórico das décadas de 1960 e 1970, discutindo várias questões relacionadas à Amazônia e a acontecimentos políticos no Brasil, são fundamentais para a composição da obra enquanto elementos constituintes do processo de montagem e nisto é que reside o seu único valor, porque, apesar de bem escritas, devido à sua linguagem referencial, isoladamente (descontextualizadas), não revelariam caráter literário.

Essas cartas obedecem às normas gerais que regem a atividade epistolar, na qual a *necessidade ou o gosto de comunicar por escrito, a título particular, pressupõe sempre uma distância mais ou menos considerável a separar o autor da carta e seu destinatário* (Buescu, 1997, p. 68). Considerando as vinte cartas inseridas em *O Minossau*, serão consideradas quatro, duas de cada personagem, dentre as mais representativas em termos da montagem e da dimensão histórica em questão.

No contexto da obra em pauta, observa-se a montagem de tais cartas através da disposição regular dessas missivas após o discurso radiofônico e o da personagem Paulo, organizador do livro, que faz referência ao recebimento das cartas, cujo teor o leva a fazer uma crítica tanto aos governos militares, quanto a certos setores das esquerdas brasileiras. Desse modo, Benedicto Monteiro comporta-se como um alegorista⁵², ao optar *pela montagem-colagem de elementos reunidos por uma operação cujo princípio está fora deles* (Xavier,

⁵¹ Cf. FRANCO, Renato. *Itinerário Político do Romance Brasileiro Pós-64: A Festa*. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1998, p. 130.

⁵² O alegorista arranca o objeto do seu contexto. Mata-o. E o obriga a significar. (...). As ruínas e fragmentos servem para criar a alegoria. Cf. BENJAMIN, Walter. *Origem do Drama Barroco Alemão*. São Paulo: Brasiliense, 1984, p. 40.

p.1990), pois um traço essencial da alegoria reside na fragmentação e na montagem dos fatos. Inclusive, conforme Peter Bürger: *A montagem pressupõe a fragmentação da realidade e descreve a fase da constituição da obra*” (1993, p. 122).

É válido ressaltar que as missivas em tela são escritas não por pessoa de carne e osso, como ocorre de fato no gênero epistolográfico *stricto sensu*, mas, sim, por seres ficcionais: Zuleika, que escreve a Roberto, um ativista político de esquerda, que se emprega na Amazônia para escapar de possíveis perseguições políticas; e Simone, Secretária Executiva da SUVABRÁS, que escreve de Belém a Paulo, o qual, como Roberto, se encontra distante da namorada.

Por esse conjunto de correspondências, pode-se observar a representação alegórica pela montagem já que *a alegoria é um procedimento que oferece uma possibilidade de recompor as ruínas de um período da história. Até porque a alegoria rompe com a representação da História como um caminhar para o progresso: ela constitui um olhar atento para tudo aquilo que se revela transitório ou capaz de ruínas* (Franco, 1998, p. 157).

Aliás, o conteúdo das cartas das personagens do escritor paraense apresenta-se, em consonância com o pensamento benjaminiano, como ruínas da história ditatorial brasileira do decênio de 1970, seja pelo aglomerado de fragmentos de diferentes gêneros (inclusive, trechos de missivas em *mise-en-abîme*); seja pelo próprio estilo epistolográfico, que indica o isolamento das personagens destinatárias, ilhadas em um posto de pesquisa científica flutuante, parado no meio de um rio da selva amazônica brasileira, o que evoca a condição do exílio.

Isto se verifica nas cartas tanto da personagem Zuleika, que explicitamente fala de acontecimentos relacionados à política repressiva, que cerceia a liberdade, quanto nas de Simone, vazadas numa linguagem espontânea, despojada, própria das missivas familiares. As duas remetentes estão preocupadas com os destinos daqueles que estão distantes e que se debatem

num círculo fechado, tanto espacial, quanto de expressão, como num labirinto e, até mesmo, como num beco sem saída.

Nesse sentido, as vinte cartas dispostas na obra *O Minossau* apresentam dois temas centrais da política nacional da década de 1970: a repressão militar, nas cartas de Zuleika, e a criação de projetos econômicos “desenvolvimentistas” para a Amazônia, descritos nas cartas de Simone, o que constitui, aliás, uma idéia recorrente/obsessiva em Monteiro, como que no intuito de representar aspectos marcantes desse período traumático da história brasileira. Eis aqui um fragmento da primeira carta de Zuleika:

Querido Roberto,

Você sabe que por sua causa, leio tudo o que aparece nos jornais e revistas sobre a Amazônia. Até notícias de Rádio e TV sobre a região, escuto e vejo como se estivessem ligadas diretamente às suas atividades aí na equipe. Agora mesmo, acabo de ler uma reportagem na qual uma grande revista propõe a seguinte questão: a Amazônia é local onde a humanidade pode tentar novas experiências de vida? Gostei muito das respostas dadas por um arquiteto brasileiro que não resisti ao desejo de transcrevê-las para você. (...).

.....
Zuleika

Nessa primeira carta, pela transcrição da resposta dada pelo arquiteto, configurando a inserção de um fragmento dentro de outro fragmento (um dos traços da alegoria), depreende-se uma intenção subjacente da remetente, qual seja, a de falar da perda de liberdade no *admirável mundo novo* alardeado pelo sistema tecnocrata da ditadura militar, o que sugere a repressão de todas as formas de comunicação e expressão, notadamente, nos grandes centros culturais brasileiros naquele período, quando já não se levavam em conta os valores humanos e sociais, como se vê no seguinte trecho de revista, transcrito por Zuleika:

“Os homens se concentram nas cidades para aproveitar as facilidades da vida coletiva e do aumento de comunicação entre eles. O futuro das cidades parecia, portanto ligado ao

aumento de seus habitantes e das comunicações dentro dela. Hoje, a explosão demográfica é uma ameaça e o que parecia ser aumento de facilidades (Felicidades?) e, portanto, de liberdades para a vida, a rede urbana de comunicações, está se tornando um aprisionamento do homem, o talão de cheques, e as estradas, o cartão de crédito, e o fio telefônico, o cartão de ponto e a fila de ônibus estão amarrando o homem” (O Minossauo, p. 46).

E, ainda, ao falar de uma questão ligada à explosão demográfica como ameaça ao homem, na verdade, a personagem-missivista dá pistas sobre a falta de liberdade, sobre a ausência de comunicação horizontal na política brasileira da década de 1970, conforme o teor da sexta missiva de Zuleika:

Rio de Janeiro

Querido Roberto

Enquanto aguardo a opinião que você me prometeu sobre a idéia do arquiteto brasileiro a respeito da cidade do futuro, não resisto à angústia de falar a você sobre a razão de sua transferência pra essa equipe aí no baixo Amazonas.

Creio que foi o caminho certo. Com o seu temperamento e sua concepção política você não teria condições de se manter aqui e estaria correndo um sério perigo. Só pra você ter uma idéia: X está preso, Y parece que caiu na clandestinidade e Z, condenado a dez anos, está exilado não sei onde. Aqui na nossa faculdade, professores e alunos vigiam-se mutuamente contra a delação generalizada. Ninguém sabe mais quem é professor, estudante ou polícia.

Peço desculpas a você, querido, por ter que tocar neste assunto. Sei que é muito perigoso mas tenho que informar a respeito. Vou tentar engendrar um código para responder a você futuramente. Com a seqüência das cartas creio que você entenderá tudo (...) (O Minossauo, p. 85-6).

.....
Zuleika

Tem-se também, na obra *O Minossauo*, por parte de Simone, dez cartas, que funcionam como alegorias dos projetos econômicos dos governos militares para a Amazônia brasileira. De maneira irônica, o autor do romance em foco, veiculando o seu pensamento político-social, denuncia, através de Simone, a inviabilidade de projetos concebidos para a região, revelando que estes só

enriquecem os empresários, os quais usam o dinheiro público e não se preocupam com o povo da região.

Inclusive, Simone mostra a atuação de um poderoso *lobby* como pressão de um grupo organizado, o dos empresários, que contratam figuras especializadas em negociação de projetos, exercendo influência diretamente no governo federal, e assim conseguem empréstimos para os seus projetos particulares, sem que haja protestos por parte da sociedade, que está reprimida, sem voz, o que facilita as negociações entre eles e inviabiliza as pesquisas produtivas, como a petrolífera, da qual Paulo é o coordenador. Leia-se a sétima carta da jovem missivista:

Belém,

Paulo Querido,

Lamentavelmente o nosso amigo relações-públicas, “expert” em relações sexuais, desapareceu de circulação aqui na SUVABRÁS. Com a compra das máquinas e outros equipamentos pesados para as obras do Dr. Epaminondas, ele já não tem necessidade de freqüentar aqui o gabinete. Na certa, com aquele jeito falante, porte elegante e cara de macho, deve agora estar cantando em outra freguesia... eu acho (...).

Para o teu governo, acho que à sombra dessa Famosa Missão da Amazônia estão se processando inúmeras negociações (...).

Um deputado até já protestou na Assembléia Legislativa do Estado. Mas, sabes como é, os deputados agora andam muito por baixo (...) (O Minossauo, p. 166).

Simone

Neste contexto, Simone, por ser secretária executiva da SUVABRÁS, tem acesso a muitas informações da empresa e consegue ouvir conversas, conchavos, entre o coronel superintendente da estatal, o cientista empresário, Dr. Epaminondas Ezequiel de Carvalho e os militares no poder. Inclusive, ela fotocopia relatórios confidenciais, que manda anexados a uma das missivas a Paulo:

Belém,
Paulo querido

.....

O que me admira, é que não me falaste ainda nessa tal Missão na Amazônia do Dr. Epaminondas. Pelo mapa, ela fica aí perto. E é a Obra do Século! Por aqui é só no que se fala. Segundo consta aqui pela SULVABRÁS, o homenzinho já está fazendo miséria aí no Baixo-Amazonas. A equipe de vocês não está fazendo pesquisa também no Baixo-Amazonas? De acordo com os relatórios que passam aqui pelo gabinete, a coisa parece que é mesmo séria. Será que ainda não ouviste falar nem na grande experiência de colmatagem? Colmatagem é um trabalho que decorre dos estudos da limnologia. (...). Trata-se de aterrar, com detritos em suspensão nas águas do Rio Amazonas, um grande e raso lago. (...). Pois bem, O Dr. Epaminondas deseja fazer um imenso campo várzeo de formação aluviônica. Pelos cálculos do projeto, esse lago aterrado pelo processo de colmatagem vai se constituir numa área imensa, a mais fértil do mundo. (...). Eu queria que tu visses como o Dr. Epaminondas fala entusiasticamente desse aproveitamento das várzeas. (...) Diz ele que pretende infundir nos novos técnicos essa nova mentalidade. O aproveitamento racional das várzeas significa a incorporação à produtividade nacional de milhões e milhões de metros cúbicos de fertilizantes, que minuto por minuto o Rio Amazonas joga no oceano Atlântico e as correntezas marítimas levam para aterrar com húmus a península da Flórida. (...). Olha, que não é pouca coisa não. Em abono desse projeto, o Dr. Epaminondas chega a invocar o exemplo da civilização egípcia, que somente com a fertilidade das águas do Nilo construiu obras gigantescas que ainda hoje assombram os sábios e técnicos. Ele acha que o aproveitamento racional e científico das várzeas amazônicas tornará o Brasil auto-suficiente de todos os produtos agrícolas necessários ao seu sustento. Para ele o aproveitamento das várzeas é a única solução para a redenção total da Amazônia. (...) (O Minossauo, p. 151-152).

Simone

A personagem Dr. Epaminondas pode ser vista como alegoria tanto dos intelectuais que cooptaram com os governos militares, quanto dos empresários que receberam verbas para investir na Amazônia brasileira e fraudaram os cofres públicos.

Enquanto engenheiro agrônomo, Epaminondas é um cientista que quer desenvolver a sua pesquisa agrícola e, para isto, precisa de verba do governo, e, como empresário, o seu projeto remete a vários outros projetos particulares que

surgiram na Amazônia e nos demais Estados brasileiros no período da ditadura militar e que não se propunham a trazer benefícios para a região e o Brasil, mas tão somente o enriquecimento fácil de pessoas e o desvio do dinheiro público.

Aliás, todos os projetos econômicos desenvolvidos na obra em pauta não se concretizaram, como o projeto mirabolante do Dr. Epaminondas, que queria aterrar um imenso lago para transformá-lo no grande celeiro do mundo. Da perspectiva que se está enfocando a escrita monteiriana, muito pertinente é o estudo *Vanguarda, História e Ideologia da Literatura* (1985), sobre a ficção produzida no período da ditadura militar no Brasil, estudo este de autoria de Fábio Lucas, que, a certa altura de sua análise, assim se posiciona:

É interessante assinalar a metamorfose havida na estratégia da utilização da linguagem crítica. Tópicos de ambigüidade, formas alegóricas, apólogos, proliferaram no repertório de modos indiretos de protesto, na medida em que a nova ordem autoritária avançava suas práticas restritivas da liberdade de pensamento (1985, p.102).

Tal estratégia narrativa de construção ficcional constata-se em *O Minossauro*, notadamente nas cartas nele interpoladas, que, situadas em uma fase determinada da história brasileira, a ditadura militar, talvez por isso não sejam datadas.

A ausência de uma comprovação material de resposta por parte das personagens masculinas, destinatárias de todas as missivas, indica a estratégia alegórica utilizada por Monteiro.

Isto é sugerido também pelo fato de essas correspondências, sendo dirigidas para namorados, não revelarem um teor típico de cartas de amor, pois, embora geralmente na introdução e na conclusão, as namoradas falem de uma relação amorosa, no desenvolvimento de todas as missivas, há uma explícita preocupação com o regime ditatorial militar nos anos de 1970, o que se percebe nas passagens das referidas cartas.

E mais: o fato de tais missivas de natureza íntima serem escritas com vistas a questionar o regime ditatorial militar brasileiro, tendo como receptores

personagens oponentes a este regime, demonstra o acirramento da repressão pelo fechamento de praticamente todos os canais de manifestação do pensamento, uma vez que a ditadura firmou naquele período, conforme Fábio Lucas (1985, p. 31) *o cerco à censura, expropriando as relações horizontais de classes e grupos sociais, implantando relacionamentos verticais e autoritários.*

Atenta a mesma questão, também opinou a estudiosa da literatura brasileira do período em foco, Flora Süssekind (1985, p. 14), ao dizer que:

Os protestos eram tolerados desde que diante do espelho. Enquanto isso, uma população convertida em platéia consome o espetáculo em que se transforma o país e sua história. A utopia de “Brasil Grande” dos governos militares pós-64 é construída via televisão, via linguagem do espetáculo. Sem os média e sem público, a produção artística e ensaística de esquerda se via transformada assim numa espécie de Cassandra. Podia falar sim, mas ninguém a ouvia. A não ser as outras idênticas Cassandras.

Nas mal-traçadas linhas escritas pelas duas Cassandras é que Benedicto Monteiro expande, como disse o brasilianista Malcolm Silverman (2000, p. 258), *o núcleo do seu arcabouço esquelético (...), através do uso repetido de uma epistolografia que estabelece, em base regular, e com íntimo talento, a conexão externa nacional.*

Nas últimas cartas, durante um longo e tenebroso inverno, à semelhança de um dilúvio, numa outra situação escatológica, as duas missivistas dão conta de que todos os projetos “desenvolvimentistas” referidos ao espaço romanesco, o Baixo-Amazonas, foram de água a baixo, como que confirmando a seguinte assertiva de Walter Benjamin:

O mundo contemporâneo da mercadoria é de tal natureza em sua força de dissociação, alienação, que a sensibilidade alegórica - neste sentido da visão fragmentária - tem aí um papel revolucionário. Encara de frente a crise mascarada pelo otimismo burguês do progresso (a classe revolucionária é aquela que vê as realizações burguesas de hoje já como ruínas). Subverte as continuidades históricas estabelecidas pelo poder, recusa a teleologia que fundamenta as operações mercantis das classes dominantes e chama as transformações históricas pelo seu

verdadeiro nome: catástrofes. Não se furtando à observação da barbárie moderna, a alegoria é expressão de desencanto lúcido que desautoriza uma visão ingênua do progresso como promessa de felicidade (apud Xavier, 1990, p. 63).

Assim, o pensamento benjaminiano permite a conclusão de que Benedicto Monteiro, adotando uma estrutura alegórica no romance *O Minossauo*, configurado através da fragmentação e da montagem e tendo como matéria narrativa o contexto histórico do regime militar, demonstra que a proposta de tal regime revela-se desastrosa, reduzindo-se a meras ruínas que testemunham um período da história da Região Amazônica e, por extensão, do Brasil.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em complementação às exposições feitas nos capítulos anteriores, pode-se ainda dizer:

Ao contrário do que muitos pensam, a *Tetralogia Amazônica*, de Benedicto Monteiro, tem obtido o reconhecimento do seu valor literário por parte de uma crítica especializada e de resenhistas literários, bem como por parte da Academia Universitária, haja vista os elogios a essa obra em jornais, revistas, orelhas de livros e em Dissertações de Mestrado e Teses de Doutorado;

Os quatro livros da *Tetralogia Amazônica* têm o seu valor naquilo que foi possível Monteiro realizar independentemente das comparações, às vezes não felizes, que muitos analistas vêm fazendo sobre ela, como, por exemplo, comparando-a com: *Pedro Páramo* (1955), de Juan Rulfo; *Macunaíma*, de Mário de Andrade; *Metamorfose*, de Kafka; e *Grande Sertão: Veredas*, de Guimarães Rosa;

A comparação de *Verde Vagomundo*, de Monteiro, com *Pedro Páramo*, do escritor mexicano Juan Rulfo, feita por Léo Gilson, se deve a um certo *boom* editorial da literatura hispano-americana e brasileira na década de 1970, período da explosão de traduções de obras de autores hispano-americanos no Brasil. Vale ressaltar que um dos pontos em comum entre as duas obras reside no fato de os seus protagonistas retornarem aos seus locais de origem (Alenquer, no caso do romance brasileiro; e Comala, no caso do romance mexicano), e se depararem com um passado familiar nada honroso, cristalizado em fantasmas semivivos. No mais, o que se notam são diferenças, por exemplo: a pulverização narrativa no primeiro livro (*Verde Vagomundo*) e a densidade narrativa no segundo (*Pedro Páramo*); em *Pedro Páramo*, há um contexto de realismo fantástico, o que não se observa no romance de Monteiro;

Malcolm Silverman (2000) menciona uma afinidade entre o escritor de Alenquer e Guimarães Rosa, ainda que Monteiro negue que tenha dialogado com

a obra rosiana⁵³ (conforme entrevista). A propósito da aproximação aludida por Silverman, é válido que se fale não apenas de uma afinidade, mas também de um aproveitamento literário da obra de Rosa por parte de Monteiro, observado tanto no registro lingüístico regional, quanto na criação de personagens (exemplo: Meu Compadre Franquilino, e “o senhor”, de *O Minossauo*; Compadre Meu Quelemém, e “o senhor”, do romance *Grande Sertão: Veredas*). Ainda Malcolm Silverman percebe um intercâmbio entre a obra monteiriana e a de Kafka, sem deixar claro os pontos desse intercâmbio;

Darcy Ribeiro compara Miguel, na obra *A Terceira Margem*, com Macunaíma, do livro homônimo, de Mário de Andrade, dada a explosão de sexualidade de ambas as personagens: o índio tapanhumas, desde criança, “*brinca com as mulheres*” e Miguel, em sua inserção em *A Terceira Margem*, mostra-se um libidinoso machista, que, inclusive, *engravidar sete mulheres* sem nenhum compromisso, o que faz do terceiro livro da *Tetralogia* monteiriana uma obra de apelo erótico. Por outro lado, Miguel e Macunaíma são bem diferentes, pois, enquanto Macunaíma encarna uma personagem mítica, que, ao metamorfosear-se desde a infância, representa o universo do maravilhoso, Miguel apresenta-se como uma personagem que denota um estereótipo do homem comum em sua realidade cotidiana, prosaica.

Acresce-se ainda que o romance *Aquele Um* sofreu o silêncio da crítica, mas um analista (editor da Cejup?), em suas considerações na orelha do livro, afirma: “*Neste livro o autor reúne apenas a fala de Miguel dos Santos Prazeres (...). Não existe tempo nem espaço, mas apenas a linguagem, que forma, por si mesma, todas as personagens*”. Esse editor tem uma visão equivocada do universo romanesco e do livro em causa: como escrever um romance ignorando seus elementos constitutivos, como tempo, espaço, personagens, narrador, entre outros? Em *Aquele Um*, existe o tempo da história, que continua sendo o dos outros romances da *Tetralogia* – o da ditadura militar - e existe o espaço

⁵³ Esse diálogo com Guimarães Rosa, cuja obra foi traduzida para o alemão, possivelmente pode ter contribuído para o fato de Monteiro também ter sido estudado na Alemanha através de uma Tese.

romanesco, o Baixo-Amazonas. Junte-se a isso que, além de existir, no romance em tela, vários registros daquelas categorias romanescas, numa obra cíclica como é esta, o leitor recupera elementos narrativos de leituras dos livros anteriores da série. E, para dirimir qualquer dúvida, veja-se este fragmento:

Não me fale pelo amor de Deus que o homem é coronel: que manda no senhor, que prende, que esfola, que mata, que faz que acontece, em nome da Revolução; por ordem superior de comando muito maior (Aquele Um, p. 56).

O Amazonas, então, era o mar do meu destino (Aquele Um, p. 84).

O fato de Benedicto Monteiro ter elaborado *Aquele Um* somente com o relato de Miguel não retirou dessa obra a presença dos elementos constitutivos da narrativa, como muitos pensam, a partir de uma leitura equivocada.

Benedicto Monteiro trai a expectativa do leitor, visto que, em *Verde Vagomundo*, embora Miguel não seja uma personagem revolucionária da perspectiva político-partidária, é apresentado como uma personagem irreverente (desobediente) em face do regime ditatorial: existe nessa figura fictícia uma consciência da realidade circundante, que vai se perder em *Aquele Um*. No primeiro romance, Miguel sabe que está vivendo um momento de exceção, já no último, como que alienado de seu contexto social, faz uma afirmação contrária à sua postura inicial: *Estavam procurando políticos e subversivos e um certo deputado que falava em reforma agrária. Por causa desses políticos e subversivos diz que o coronel queria me prender com todos os meus foguetes. Diz que eu tinha que ser preso porque não tinha tirado licença (Aquele Um, p. 59).*

Em *O Minossauo*, percebe-se a presença de fragmentos dentro de outros fragmentos em todas as falas das personagens: cada personagem insere em seu discurso a fala de outra personagem como mote para o seu monólogo dialogado.

Constatou-se, em *O Minossauo*, sob a forma da fragmentação e da montagem, a presença de elementos alegóricos que se estendem também à matéria narrativa centrada na ditadura militar com suas possíveis conseqüências.

Para tanto, Benedicto Monteiro recorreu a essa estratégia enquanto princípio norteador de sua produção romanesca, através do uso sistemático de fragmentos, o que, não obstante, dada a ausência de um maior acabamento do romance, contribuiu para uma falta de síntese artística. Lembre-se que Monteiro, no afã de denunciar, como ocorreu na década de 1970, com tantos outros autores de obras datadas, supervalorizou a função social (o compromisso) da literatura em detrimento da função primeira da arte, qual seja, a função estética.

Quanto às justificativas das falhas do livro em apreço (com o que a pesquisadora não, necessariamente, concorda) muitos analistas da literatura da década de 1970 poderiam explicá-las pelo próprio contexto histórico do período da ditadura militar, quando começa o atropelamento da Amazônia pelo Estado Nacional, que mutila a integridade regional em seus aspectos geográficos e culturais, configurando uma invasão predatória, cujo ritmo, alheio ao meio, desorienta o discurso do narrador. Este, atormentado pela transformação indesejada da sociedade, praticada pelo Estado alienígena, deseja falar de uma experiência especial: o Estado avassalador com seus projetos e atos desintegradores, tais como: a Transamazônica, o Projeto Jari, entre outros.

BIBLIOGRAFIA

I – BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

- AGUIAR, Flávio. *A Palavra no Purgatório*. Perdizes, SP: Jinkings Editores Associados LTDA, 1997.
- AMADO, Jorge. *O Cavaleiro da Esperança: A Vida de Luiz Carlos Prestes*. Rio de Janeiro: Record, 1987.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Boitempo & A Falta Que Ama*. Rio de Janeiro: Sabiá, 1968.
- ANDRADE, Fábio de Souza. Samuel Beckett: O Silêncio Possível. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2001.
- ANDRADE, Mário. *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1986.
- ÂNGELO, Ivan. *A Festa*. São Paulo: Vertente Editora LTDA, 1976.
- ARRIGUCI, JR. Davi. *Achados e Perdidos*. São Paulo: Polis, 1979.
- ARISTÓTELES. *Retórica*, Trad. de Manoel Alexandre Júnior e outros. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1998.
- ARQUIDIOCESE DE SÃO PAULO. *Brasil Nunca Mais*, São Paulo: Vozes, 2001.
- 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: Ensaios sobre Literatura e História da Cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- _____. *Origem do Drama Barroco Alemão*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- BETTO, Frei. *Batismo de Sangue: A Luta Clandestina contra a Ditadura Militar – Dossiês Carlos Marighella e Frei Tito*. São Paulo: Casa Amarela, 2001.
- BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 2001.
- BRAIT, Beth. *A Personagem*. São Paulo, Ed. Ática, 1993.
- BRANDÃO, Ignácio de Loyola. *Zero*. Rio de Janeiro: Ed. Brasília, 1976.

- BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia Grega*, V. III. Petrópolis, Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1999.
- BRASIL, Assis. *Os Que Bebem Como Cães*. São Paulo: Círculo do Livro S.A, 1975.
- BUESCU, Helena Carvalhão (Org.). *Dicionário do Romantismo Literário Português*. Lisboa: Editorial Caminho S/A, 1997.
- BÜRGER, Peter. *Teoria da Vanguarda*. Coimbra: Vega, 1993.
- CALDEIRA, Jorge, et al. *Viagem pela História do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- CANDIDO, Antonio. "Literatura e Subdesenvolvimento", In. *A Educação pela Noite e outros Ensaios*. São Paulo: Ática, 2000.
- _____. "A Nova Narrativa". In. *A Educação pela Noite e outros Ensaios*. São Paulo: Ática, 2000.
- _____. *Literatura e Sociedade: Estudos de Teoria e História Literária*. São Paulo: T. A. Queiroz Editor, 2000.
- _____. *A Personagem de Ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- CANTARINO, Geraldo. *1964 A Revolução para Inglês Ver*. Rio de Janeiro: Mauad, 1999.
- CHAVES, Flávio Loureiro. *Ficção Latino – Americana*. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1973.
- CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos: (Mitos, Sonhos, Costumes, Gestos, Formas, Figuras, Cores, Números)*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.
- COUTINHO, Afrânio. *A Literatura no Brasil*, V. 6, São Paulo: Editora Global, 1999.
- CULLER, Jonathan. *Teoria Literária: Uma Introdução*. Trad. Sandra Vasconcelos. São Paulo: Beca Produções Culturais LTDA, 1999.
- DAOU, Ana Maria. *A Belle Époque Amazônica*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2000.
- FAUSTO Boris. *História Concisa do Brasil*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, Imprensa Oficial do Estado, 2001.

- FAVARETTO, Celso. *Tropicália: Alegria, Alegoria*, Cotia, São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.
- FRANÇA, JÚNIOR, Oswaldo. *Jorge, um Brasileiro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.
- FRANCO, Renato. *Itinerário Político do Romance Pós – 64: A Festa*, São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1998.
- _____. *Ficção e Política no Brasil: Os Anos 70*. Campinas, 1992. Dissertação (Mestrado) – IEL – Universidade Estadual de Campinas, 1992.
- GABEIRA, Fernando. *O Que é Isso Companheiro?*. Rio de Janeiro: CODERCRI, 1979.
- GIL, Fernando Cerisara. *O Romance da Urbanização*, Porto Alegre: EDIPUCRS, 1999.
- GORENDER, Jacob. *Combate nas Trevas A Esquerda Brasileira: Das Ilusões Perdidas à Luta Armada*, São Paulo: Ática, 1987.
- GRIMAL, Pierre. *Dicionário da Mitologia Grega e Romana*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997.
- GULLAR, Ferreira. *Toda Poesia (1950 – 1987)*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1991.
- HABERT, Nadine. *A Década de 70: Apogeu e Crise da Ditadura Militar Brasileira*. São Paulo: Ática, 1996.
- Hardman, Francisco Foot. *Trem Fantasma: A Modernidade na Selva*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- HAUSER, Arnold. *História Social da Arte e da Literatura*. Trad. Álvaro Cabral, São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Impressões de Viagem CPC, Vanguarda e Desbunde: 1960/70*. São Paulo: Brasiliense, 1980.
- HOLLANDA, Heloísa Buarque & GONÇALVES, Marcos A. *Cultura e Participação nos Anos 60*. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- _____. *Política e Literatura: A ficção da Realidade Brasileira – Anos 70*. Rio de Janeiro: Europa, 1980.

- IANNI, Octávio. *Colonização e Contra-Reforma Agrária na Amazônia*. Petrópolis: Vozes, 1979.
- _____. *O Discurso do Poder no Romance Latino - Americano*. In: Humanidades. Brasília, nº 12, ano 4, fev.abr. 1987.
- JOSÉ, Emiliano. *Carlos Marighella: O Inimigo Número Um da Ditadura Militar*. São Paulo: Sol & Chuva, 1997.
- JOZEF, Bella. *Diálogos Oblíquos*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1999.
- _____. *O Jogo Mágico*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1980.
- JURANDIR, Dalcídio. *Chove nos Campos de Cachoeira*. Belém: Cejup, 1995.
- KOTHE, Flávio René. *A Alegoria*. São Paulo: Ática, 1986.
- LAFETÁ, João Luiz et al. "Jornal, Realismo, Alegoria (Romance Brasileiro Recente)" In: *Ficção em Debate e Outros Temas. Coleção Remate de Males Nº 1*. São Paulo: Duas Cidades; Campinas: Universidade Estadual de Campinas, 1979.
- LE GOFF, Jacques. *História e Memória*. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2003.
- LEITE, Lígia Chiappini Moraes. *O Foco Narrativo*. São Paulo: Ática, 1985.
- LISPECTOR, Clarice. *A Hora da Estrela*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1990.
- LOBO, Francisco Rodrigues. *Corte na Aldeia*. Lisboa: Editora Ulisseia, 1990.
- LOUREIRO, João de Jesus Paes. *Cultura Amazônica: Uma Poética do Imaginário*. Belém: Cejup, 1995.
- LUCAS, Fábio. *Vanguarda, História e Ideologia da Literatura*. Belo Horizonte: Ícone, 1972.
- MACHADO, Janete Gaspar. *Constantes Ficcionalis em Romances dos Anos 70*. Florianópolis: Ed. da UFSC, 1981.
- MAFFESOLI, Michel. *A Violência Totalitária: Ensaio de Antropologia Política*. Rio de Janeiro: Zahar Editores S.A, 1981.
- MEYERHOFF, Hans. *O Tempo na Literatura*. Trad. Myriam Campello. São Paulo: McGraw-Hill do Brasil, 1976.
- MOISÉS, Massaud. *Dicionário de Termos Literários*. São Paulo: Cultrix, 1995.

- NAVARRO, Márcia Hoppe. *O Romance na América Latina*. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS; MEC/SESu/PROEDI, 1988.
- OLIVEIRA, Alfredo. *Paranatinga*, Belém: Secretaria de Estado de Cultura, Desporto e Turismo, 1984.
- Ortiz, Renato. *A Moderna Tradição Brasileira: Cultura Brasileira e Indústria Cultural*. São Paulo: Brasiliense, 1995.
- PAES, Maria Helena Simões. *A Década de 60 Rebeldia Contestação e Repressão Política*. São Paulo: Ática, 1995.
- PASSOS, John Dos. *Paralelo 42*. Trad. Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.
- PELLEGRINI, Tânia. *Gavetas Vazias: Ficção e Política nos Anos 70*, São Carlos, SP: EDUFSCar -Mercado de Letras, 1996.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. *O Novo Romance Francês*. São Paulo: São Paulo Editora S. A, 1966.
- PINTO, Lúcio Flávio. *Amazônia: No Rastro do Saque*. São Paulo: Hucitec, 1980.
- PORTELA, Fernando. *Guerra de Guerrilhas no Brasil*. São Paulo: Global, 1980.
- PROPP, Vladimir. *A Morfologia do Conto Maravilhoso*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1984.
- REIS, Carlos & Lopes, Ana Cristina. *Dicionário de Teoria da Narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.
- RIDENTI, Marcelo Siqueira. *O Fantasma da Revolução Brasileira*. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1993 (Prismas).
- ROSA, João Guimarães. *Grande Sertão: Veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.
- ROSENFELD, Anatol. "Literatura e Personagem". In: CANDIDO, Antonio (Org.). *A Personagem de Ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- ROSSI, Clóvis. *Militarismo na América Latina*. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- RULFO, Juan. *Pedro Páramo*. São Paulo: Brasiliense, 1969.
- SANTIAGO, Silviano. *Vale Quanto Pesa: Ensaio Sobre Questões Político-Culturais*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

- SCHWARZ, Roberto. *O Pai de Família e Outros Estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.
- SELIGMANN, Kurt. *História da Magia*. Lisboa: Editores 70, 1948.
- SERBIN, Kenneth P. *Diálogos na Sombra: Bispos e Militares, Tortura e Justiça Social na Ditadura*. Trad. Carlos Eduardo Lins da Silva. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- SILVERMAN, Malcolm. *Protesto e Novo Romance Brasileiro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.
- SILVEIRA, Joel. *Na Fogueira Memórias*. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.
- SYLVIA, Helena Cintrão (org.) *A Forma da Festa – Tropicalismo: a Explosão e seus Estilhaços*. Brasília: Editora Universidade de Brasília. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2000.
- SYRKIS, Alfredo. *Os Carbonários: Memórias da Guerrilha Perdida*. São Paulo: Global Editora, 1981.
- SODRÉ, Nelson Werneck. *A Fúria de Calibã: Memórias do Golpe de 64*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1994.
- SOUZA, Márcio. *Galvez, o Imperador do Acre*. Rio de Janeiro: Editora Marco Zero LTDA. _____ . *Operação Silêncio*, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.
- SPERBER, Suzi Frankl. *Guimarães Rosa: Signo e Sentimento*. São Paulo: Ática, 1982. _____ . “A Identidade Literária Brasileira: Uma Petição de Princípios?” In. Sperber, Suzi Frankl (dir.) *Revista Remate de Males nº 34*, Campinas: UNICAMP, 1994, p. 77-78.
- SÜSSEKIND, Flora. *Tal Brasil, Qual Romance? Uma Ideologia Estética e Sua História*. Rio de Janeiro: Achiamé, 1984. _____ . *Literatura e Vida Literária: Polêmicas, Diários e Retratos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores, 1985. _____ . “Anos 70, Anos 80”. In. *Papéis Colados*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1993.
- TACCA, Oscar. *As Vozes do Romance*. Trad. Margarida Coutinho Gouveia. Coimbra: Livraria Almedina. 1978.

TAPAJÓS, Renato. *Em Câmara Lenta*. São Paulo: Editora Alfa-ômega, 1977

TODOROV, Tzvetan. *As Estruturas Narrativas*: São Paulo, Ed. Perspectiva S.A, 1970.

TOLEDO, Caio Navarro de. *O Governo Goulart e o Golpe de 64*. São Paulo: Brasiliense, 1997.

VENTURA, Zuenir. 1968: *O Ano que não Terminou: A Aventura de uma Geração*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

VEIGA, José J. *A Máquina Extraviada*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.

_____. *Sombras de Reis Barbudos*. São Paulo: Círculo do Livro S/A, 1975.

WAGLEY, Charles. *Uma Comunidade Amazônica: Estudo do Homem nos Trópicos*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1957.

Xavier, Ismail. “*Alegoria, Modernidade, Nacionalismo*”. *Revista Novos Rumos*. São Paulo: Editora Novos Rumos/Instituto Astrojildo Pereira, ano 5 Nº 16, 1990.

II – OBRAS DE BENEDICTO MONTEIRO

MONTEIRO, Benedicto. *Verde Vagomundo*. Rio de Janeiro: Gernasa, 1974.

_____. *O Minossauo*. Rio de Janeiro: Novacultura, 1975.

_____. *A Terceira Margem*. Belém: CEJUP, 1983.

_____. *Aquele Um*. Belém: CEJUP, 1985.

_____. *O Carro dos Milagres*. Rio de Janeiro: José Fagundes e Cia Ltda, 1975.

_____. *Transtempo*. Belém: CEJUP, 1993.

_____. *Como se Faz um Guerrilheiro*. Belém: Cejup, 1985.

_____. *Maria de Todos os Rios*. Belém: Cejup, 1985.

_____. *O Cancioneiro do Dalcídio*. Belém: Falângola; Rio de Janeiro: PLG Comunicação, 1985.

_____. *A Poesia do Texto*. Belém: Cejup, 1998.

_____. *A Corda*. Belém: Cejup, 1994.

_____. *A Terceira Dimensão da Mulher*. Belém: Cabanagem, 2002.

III - OBRAS SOBRE BENEDICTO MONTEIRO

- AZEVEDO, Manoel. *Análise das Críticas de Verde Vagomundo*. Suplemento Literário do Estado do Pará: 01, 30/07/1976.
- BRITO, Osvaldo Lopes. "Trágico, Dramático, Regional e Universal. Um romance Brasileiro". *Diário da Manhã*. Ribeirão Preto, 09/01/1976.
- BRUNO, Haroldo. "*Uma Amazônia ao Mesmo Tempo Social e Poética*". *O Globo*: Rio de Janeiro: 05, 31/08/1975.
- CASTRO, José Guilherme. *A Aventura Mítica de Miguel dos Santos Prazeres*. Belém: Editora UNAMA, 2001.
- COSTA, Flávio Moreira da. *A Boa Ficção Brasileira de 1975*. *Revista Escrita* Nº 4, São Paulo, 1976, p. 8.
- 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.
- LIMA, Abdias. "Estante de livros". *Correio do Ceará*: Fortaleza, 25/11/1975.
- NOGUEIRA, Marco Aurélio. "Trilogia Amazônica". *Revista Escrita*. São Paulo: *Vertente*, 133-34.
- MINAS GERAIS SUPLEMENTO LITERÁRIO. "O Mundo Amazônico de Benedicto Monteiro". Belo Horizonte, 527:01, 30 outubro de 1976.
- RIBEIRO, Léo Gilson. "Um Outro Mundo". *Revista Veja*, Nº 211. São Paulo: Abril, 20 set, 1972, p. 83.
- _____. "Realismo Mágico e Tucupí". *Jornal da Tarde*, São Paulo: 2 agost.1975. p.19.
- Sant'Anna, Afonso Romano. "O Amazônico". *Revista Veja*. São Paulo: Abril, 24 março 1976, p.112-113.

ANEXOS A e B

ANEXO A: *ENTREVISTAS*

Nas páginas que seguem, apresentam-se três entrevistas com o escritor Benedicto Monteiro, ocorridas em épocas diferentes: a primeira foi realizada em Belém do Pará em 26/07/2000, no início da nossa pesquisa de Mestrado. A segunda envolveu vários meios de comunicação, como o telefone, o correio tradicional e a internet. A terceira foi feita em 23/03/2003 e ainda a quarta em 16/01/2004.

Das quatro entrevistas foram editadas três para este trabalho, que, de certa maneira, podem esclarecer vários aspectos a respeito da vida de Monteiro e, principalmente, podem mostrar a sua visão em relação à criação literária, a sua preocupação com o contexto histórico pós-1964, assim como podem desmitificar possíveis questões sobre o ato criador monteiriano, ao revelar as contradições do discurso do escritor paraense.

**PRIMEIRA ENTREVISTA DE BENEDICTO MONTEIRO CONCEDIDA A MARIA
DE FATIMA DO NASCIMENTO EM 26 DE JULHO DE 2000.**

Se a crítica é a literatura em espelho, talvez a entrevista torne o leitor mais consciente do que se passa nele quando lê. A entrevista pode ser, neste caso, considerada como forma de crítica, mediadora entre a obra e o leitor.

(Bella Jozef)

Fatima do Nascimento: - Estou fazendo uma Dissertação de Mestrado sobre sua obra *O Minossauro* (1975). Inicialmente irei fazer um capítulo a respeito da sua vida, por isso li o seu livro *Transtempo* (1993), classificado pela crítica como autobiografia. O senhor o considera um livro autobiográfico ou uma ficção?

Benedicto Monteiro: - Esse meu livro *Transtempo* é uma autobiografia romanceada ou um romance autobiográfico. Agora, tudo que está aí é verdadeiro. Só que quem lê, possivelmente não acredita que aconteceu tudo isso. Eu queria te dar uma orientação mais interessante para a tua futura tese de Doutorado: é que existe, na ficção brasileira, o que os alemães chamam a ilusão da oralidade, que é uma característica muito importante a ser analisada. Principalmente agora, com a questão da televisão e da internet mais ainda. Alguns teóricos até prescrevem que o livro vai deixar de existir e, por isso, há uma disputa muito grande entre o programa de televisão e a literatura, porque a televisão tem elementos fantásticos, como a imagem, o som... Tem, vamos dizer assim, os efeitos especiais, essa coisa toda, que eles imaginam que o escritor não tem condições de fazer através da palavra. Estive na França e na Alemanha e lá os donos de empresas gráficas, os responsáveis pelas bibliotecas e os próprios escritores estão muito preocupados com isso. Eles acham que a ilusão da oralidade é uma das formas mais importantes que o escritor tem para fazer face à televisão, ao *script* da televisão, da novela, ou qualquer coisa baseada no *script*, uma coisa pequena que

depois é expandida em termos de imagem. Então, eles acham que esse tipo de texto, que é caracterizado pela ilusão da oralidade, como os alemães chamaram, existe mais bem feito no Brasil. Daí dois professores alemães, um de Colônia, outro de Berlim, vieram ao Brasil e estudaram a literatura brasileira, toda a literatura brasileira, para verificar essa questão da ilusão da oralidade e encontraram três escritores que são representativos desse tipo de ficção: Guimarães Rosa, Oswaldo França Júnior e eu. Depois esses pesquisadores, professores da Alemanha, vieram aqui à Universidade Federal do Pará – UFPA - e fizeram uma conferência, mas os professores da UFPA responsáveis pela palestra só me informaram em cima da hora, pois a conferência seria às 10 horas da manhã e eles me informaram às 8 horas. Aí eu fui lá, mesmo assim, e depois fui convidado pelos professores alemães para uma dessas bienais de escritores, para ir a Colônia e a Berlim fazer uma conferência. Eu fui a Colônia e também a Berlim fazer as conferências e uns debates. Então, eu acho que esse é um ponto original a abordar na tua tese. Eu tenho aqui um livro publicado por eles, que é um livro bilíngüe, *A Ilusão de Oralidade no Romance Brasileiro* (1990). O professor que escreveu o livro, com resumo em português foi Klaus Meyer-Koeken. Eles só esqueceram o Dalcídio Jurandir.

Fátima: - O senhor quer dizer que os professores da UFPA não dão importância ao seu trabalho de escritor?

Monteiro: - É. Eu acho que eles são até um pouco despeitados em relação, por exemplo, a esse caso: um professor da Universidade de Colônia, na Alemanha, vir aqui em Belém para falar exclusivamente dos meus livros e eu só ser avisado às 8 horas de uma conferência que iria ocorrer às 10 horas é imperdoável, não tem como deixar de ser, porque eles já sabiam há muito tempo que o professor viria a Belém do Pará para falar da minha obra, exclusivamente sobre a minha obra, e eu só ser avisado às 8 horas, sendo que a reunião seria às 10 horas, então havia alguma coisa. Mas hoje isso mudou. Já há vários professores que fizeram tese sobre as minhas obras, como as feitas no Rio Grande do Sul, em Brasília, São Paulo... Já fizeram também em Goiás, fizeram vários estudos. Agora, eu fiquei

decepcionado uma vez, acho que ainda era a Lana (Professora da UFPA) que ministrava a disciplina Literatura Paraense. Então, ela me convidou para fazer uma conferência lá sobre a minha obra e eu comecei com uma pergunta, que geralmente eu não gosto de fazer conferência, eu gosto de fazer debate. E comecei com uma pergunta e disse: - Bem, quem conhece o Dalcídio Jurandir? Quem conhece o Dalcídio Jurandir levante a mão. Só uma pessoa levantou a mão, para você ver naquela época (aquele auditório lotado), só uma pessoa, aí eu disse: - O que é que você conhece do Dalcídio Jurandir? O rapaz respondeu: - Eu sei que ele é escritor do Pará. Eu fiquei decepcionado, logo por aí. Aí eu pensei em escrever alguma coisa sobre o Dalcídio. Hoje em dia, a Rosa Assis já tem um trabalho fantástico sobre ele, muito bom. Você conhece o trabalho dela? É muito bom esse trabalho. Reabilitou o "*Chove nos Campos de Cachoeira*". Isso é importante para gente. O Dalcídio Jurandir foi um escritor muito esquecido e veja que, antes do Guimarães Rosa, em 1933, o Dalcídio Jurandir, já no "*Chove nos Campos de Cachoeira*", realizava essa característica que os alemães chamaram de ilusão de oralidade, não expressamente como nós fazemos, pois nós escrevemos em primeira pessoa, e ele não escrevia em primeira pessoa, mas já exercitava essa questão da oralidade, mas não tem nenhuma referência, não tem nada sobre ele. Agora sobre a minha obra muito gente já se interessou por ela, O professor Aristóteles Miranda fez o antigo mestrado que existia na UFPA sobre a minha obra, achei muito interessante o trabalho dele sobre o romance "Verde.Vagomundo". E o trabalho de Maria do Carmo Pereira Coelho: "*Elementos Míticos em o Minossauo*", você tem?

Fátima: - Não. Gostaria de um xerox, porque não encontrei nas livrarias. A Livraria Pontes em Campinas fez o pedido para a Editora, mas fui informada de que a edição já estava esgotada. Eu gostaria de ver o seu livro "*Bandeira Branca*". O senhor o tem na sua Biblioteca?

Monteiro: - "*Bandeira Branca*"! Eu não tenho nenhum exemplar. Esgotou completamente e desapareceu, porque eu não quis reeditar. A editora queria que

eu reeditasse e eu não quis, porque foi uma poesia de juventude, eu tinha 18 a 19 anos quando escrevi, apesar de ter sido um sucesso no Rio de Janeiro.

Fatima: - Saiu algum comentário do livro “*Bandeira Branca*” em jornais do Rio de Janeiro?

Monteiro: - Lá no Rio de Janeiro saiu no *Diário Carioca* e em *O Globo*. Eu vou buscar o livro. Foi aqui no Pará que me deram o livro “*Bandeira Branca*” para eu tirar um xerox. Eu o tinha perdido completamente. Viajando para o Rio de Janeiro e por tantos lugares, tinha perdido. Então, aqui me emprestaram o livro, eu até fiquei de tirar um xerox, ainda não tirei, mas eu tenho o livro, vou te mostrar.

E tenho aqui um livro que eu escrevi recentemente, que é “*A Poesia do Texto*”.

Fatima: - Por que o senhor não continuou escrevendo poesia?

Monteiro: - Você quer saber por que eu não continuei escrevendo poesia? Eu não continuei, porque eu achei que, naquela época e ainda hoje, a poesia atinge muito pouca gente, principalmente a poesia moderna. O pessoal ainda está acostumado com a rima e eu queria questionar uma série de problemas de ficção. Além de tudo, eu passei muitos anos envolvido com outras coisas. Realmente houve um hiato na minha vida em que eu deixei de escrever. Escrevi “*Bandeira Branca*” no Rio. Eu morava no Rio de Janeiro. Depois vim para cá, me formei em política e, a partir de 1972, foi que eu comecei a publicar de novo e aí eu optei pelo romance, porque o que eu queria fazer exatamente era este livro aqui (Monteiro mostra o livro “*Aquele Um*”), porque este livro é todo em primeira pessoa, é a história do Miguel. Então eu queria fazer este livro. Só que, como eu tinha sido cassado, preso e torturado, esse sofrimento todo, eu imaginei: puxa! Se eu fizer um livro deste sem um conteúdo político na obra, o pessoal vai achar que eu desertei. Então foi que nasceu a tetralogia, tanto que, por exemplo, o “*Aquele Um*” é uma antecipação daquilo 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, (mostrando no livro que está em suas mãos). A primeira parte, que é a da obra “*Verde Vagomundo*”; depois tem a segunda, que é a de “*O Minossau*”; e a terceira, que é a da “*A Terceira Margem*”. Então, você pega isso

(as três primeiras obras) espreme e faz o “*Aquele Um*”. Tirei todo o contexto histórico, o fragmentário, o anedótico, tirei tudo, fixei-me só na linguagem do personagem Miguel.

Fátima: - Fale-me sobre os fragmentos de obras inseridos no romance “*O Minossauo*”.

Monteiro: - Isso aí é uma forma de colocar todas essas vozes dentro de um contexto. Assim, isso indica o lugar da obra. É o contexto, isso é muito contextual. Isso aqui (Monteiro apontando no romance “*O Minossauo*”), essas antenas simbolizam a comunicação do rádio. Você se lembra que o personagem Major Antônio Medeiros do romance “*Verde Vagomundo*” portava um radinho de pilha e um gravador? Pois é, ele gravava tudo que era interessante numa fita k-7. Significa aí também um contexto.

Fátima: - E a voz do rádio no romance “*O Minossauo*”?

Monteiro: - Tudo é ficção, não fiz pesquisa para escrever esses fragmentos. Se você procurar em jornal ou rádio talvez até encontre algo parecido porque a ficção é um pouco da realidade, mas tais fragmentos não foram feitos baseados naquela realidade (em fatos retirados de noticiários de rádio ou jornal impresso). Uma coisa que eu quero que fique claro é o seguinte: tudo o que eu escrevi nesses livros é ficção, a não ser no “*Transtempo*”, o resto tudo é ficção.

Fátima: - E a interpretação do leitor?

Monteiro: - É importante. Isso é muito importante porque a obra do escritor não pertence a ele, pertence a cada leitor, a cada leitora. Eu não digo que não possam ser achados (esses fragmentos nos jornais falados ou impressos), mas que não foi propositalmente. Eu não fiz uma pesquisa no rádio para fazer isso. Isso aí é ficção também, como aqui, no “*O Minossauo*”, que tem outro aspecto interessante. É isso aqui (mostrando no livro fragmentos do poema de Carlos Drummond de Andrade). Você pode ressaltar que cada tópico aí é condicionado a um tema. Vamos dizer assim: isso aí é um poema do Carlos Drummond de Andrade, que eu peguei e coloquei em todo o texto fragmentário do romance. Há uma recorrência dessa poesia. Inclusive, o meu objetivo, quando escrevi isso, era

mostrar o quanto o poema é amplo e significativo. O Carlos Drummond de Andrade até me escreveu quando recebeu o livro me fazendo um presente de um apartamento não sei em que andar da torre.

Fatima: - Por que o senhor mudou a tipografia de alguns fragmentos da obra “*O Minossauro*”.

Monteiro: - Os Cientistas de Carbonale (olhando o romance), isso existe. Eu peguei tudo o que pudesse estabelecer o contexto daquele momento histórico. Isso aí foi captado no jornal, no rádio ou na televisão. Só que isto não foi pesquisado, mas existe. É também uma espécie de antecipação. Os cientistas às vezes se antecipam ao tempo.

Fatima: - Qual a origem das citações sobre a Amazônia referidas pela personagem Paulo em “*O Minossauro*”?

Monteiro: - Os meus livros são elaborados da seguinte forma: O “*Verde Vagomundo*” 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 sobre vários aspectos; e “*A Terceira Margem*” é uma discussão do ensino a respeito da Amazônia, mostrando o quanto ele é acadêmico, o quanto pode ser acadêmico o ensino que se faz na Universidade (UFPA?). Se você vai estudar psicologia, você só vai saber das teorias dos alemães, dos ingleses, dos franceses. Se você vai estudar economia ou sociologia é a mesma coisa, quer dizer, ao invés de pegar um Gilberto Freire, um Celso Furtado, não, os professores pegam sempre as teorias estrangeiras e passam para o aluno isso. Então, o professor da Universidade, nessas três disciplinas, ensina o psicólogo, o sociólogo e o economista, quer dizer, ele não fala uma linguagem própria da nossa realidade amazônica e brasileira. Os alunos, as pessoas, que se formam, passam a não conhecer a realidade brasileira e principalmente a realidade amazônica, a não ser que depois tenham um aprendizado fora da Universidade, façam pesquisa por conta própria.

Mas, quanto ao ensino da universidade, há um confronto que eu estabeleci entre as três linguagens: a linguagem da Universidade (acadêmica), a linguagem natural, comum, do homem amazônico, que é representada pela fala da personagem Miguel dos Santos Prazeres, e a linguagem do escritor. Já em *“Aquele Um”*, o discurso concentra-se no dialeto amazônico do homem ribeirinho representado por Miguel, que narra a sua história a um Major do exército, a um Geólogo, a um Geógrafo.

Fatima: - Qual a importância da comunidade negra de Pacoval em sua vida?

Monteiro: - A comunidade negra de Pacoval existe. Existe até hoje. A Vila fica em linha reta, a uns 60 quilômetros de Alenquer, em linha reta da cidade indo pelo mato. Indo pelo rio é muito longe. A gente tem que dar uma volta muito grande, entrar num lago, depois entrar no Rio Curuá. Pacoval fica à beira desse rio. Hoje já há estrada, agora já há estrada! Agora! Naquela época (1964) não havia, não havia absolutamente nada. Foi o trajeto que eu descrevi na obra *“Transtempo”*. Aquele trajeto que eu fiz a pé pela mata. Foi exatamente da cidade de Alenquer para esse rio, onde existe o vilarejo de Pacoval. Você pode até colocar como uma informação minha, de que eu me casei lá.

Fatima: - Qual foi a data do seu casamento?

Monteiro: - Eu sou contra datas. Eu sou contra a cronologia, tanto que você vê que no *“Transtempo”* não há nenhuma referência a data. Então, tudo que eu escrevo é sem data. É a minha forma de escrever. A data, ela prende as pessoas.

Fatima: - Qual a importância do rádio no procedimento de escrita das suas obras?

Monteiro: - Naquela época, o principal meio de comunicação que existia no interior do Estado do Pará era o rádio, e o rádio transistor. O pessoal podia ter o rádio em casa. Então, o rádio é muito significativo na Amazônia, porque ele representava, naquela época, o que hoje representa a televisão. Por isso é que eu fixo essa questão do rádio. Porque, no interior do Pará, você só sabia das notícias através da rádio. Não havia outra forma, não havia jornal, não havia revista, não havia coisa nenhuma, isso já na década de 1960. É incrível! Então, o rádio era

que comandava todas as notícias. Por essa razão é que eu coloquei o rádio em minhas obras.

Fatima: - Qual a função do sagrado na sua obra? O senhor é religioso?

Monteiro: - Eu costumo dizer o seguinte: eu sou cristão, não sou religioso, porque eu acho que as religiões, elas são invenções do homem, então não sou religioso, não sou católico, não sou protestante, não sou nada, sou cristão. Eu costumo dizer que sou cristão e franciscano, mas não sou religioso.

Fatima: - O conto do livro homônimo “*O Carro dos Milagres*” tematiza a festa do Círio de Nossa Senhora de Nazaré, padroeira da cidade de Belém do Pará. O senhor quis falar do sagrado?

Monteiro: - Você tem “*O Carro dos Milagres*”?

Fatima: - Tenho.

Monteiro: - Você tem com esse prefácio do Benedito Nunes? Ou não?

Fatima: - Não. O meu não tem o prefácio.

Monteiro: - Então, eu vou lhe dar este. Este é a última edição, já está na 11ª. Eu resolvi fazer como saiu na 1ª edição, porque ela tem não só o prefácio de Benedito Nunes como também estas ilustrações que são do Morbach (mostrando no livro as ilustrações de Morbach). A minha forma de escrever, como já te disse, é um hipertexto, ou seja, as mesmas histórias estão tanto nos romances como nos contos. Essa forma de escrever é hoje usada na internet. Veja, por exemplo: os escritores disponibilizam uma obra pela internet. Já existe muita gente fazendo assim, eu inclusive. O meu site é amazoniavirtual.com.br. Você entra no site e ele mostra uma tela que diz: navegue pelo *Verde Vagomundo*. Você clica nele e aparece um painel onde estão todos os links: obras, biografia, contos, enfim, tudo. Você clica em *obras* e aparecem, por exemplo, os romances “*O Minossauro*”, “*Verde Vagamundo*”... Você clica em *antologia de contos* aparece um conto na íntegra, etc. Tudo está entrelaçado como nas minhas obras. Eu antecipei o hipertexto há tempos.

Fatima: - Como o senhor analisa a atividade de romancista hoje?

Monteiro: - Eu acho que o romancista (risos) deixou de ser romântico. O romancista hoje procura, do seu ponto de vista, analisar as pessoas, o mundo e transmitir para a sociedade esses pontos de vistas. Mas, sobretudo, o mais importante, é que ele é um criador de personagens. O cidadão que escrever e não criar um personagem marcante, não é romancista. Se você não criar um personagem convincente, que seja de carne e osso, você não é romancista.

Fatima: - Como o senhor vê o sagrado?

Monteiro: - Eu acho o seguinte: tudo que existe no mundo é produto do ser humano, tudo. Deus, tudo é produto do ser humano. Essa é a minha opinião. Não é que eu não acredite em Deus. Eu acho que Deus é uma energia, qualquer coisa assim importante, mas não é o Deus que nós vemos no cartaz, no santo, não é nada disso. Acho Cristo importante para o mundo. A teoria cristã, a doutrina cristã, acho, é a mais perfeita de todas as doutrinas. Realmente, é a que abarca mais o ser humano, dá mais dignidade ao ser humano. Então, não há nada no mundo, nada que se fez até hoje, por exemplo, o que os comunistas fizeram na União Soviética, o que os filósofos criaram, nada foi superior àquilo que Cristo deixou como exemplo. Então, é por isso que eu sou cristão e me espelho em São Francisco de Assis, que era um cara humilde, um devoto. Então, eu acho que o sagrado, ou melhor, a sacralização das coisas é um trabalho do ser humano. Eu acredito que a Bíblia (tanto o Velho como o Novo Testamento) é produto da sabedoria popular. Tudo que está ali é sabedoria popular. Foi durante séculos sendo armazenada, reinterpretada, modificada. É uma coisa fantástica porque se trata de uma súmula da sabedoria popular, tudo que o homem pensou, até ser escrito pelos escribas, pelos profetas, pelos evangelistas. Tudo que ele fez foi condensado ali, na Bíblia. Acho uma coisa fantástica, desse ponto de vista. Essa é minha visão do sagrado.

Fatima: - Qual a influência de Alenquer na sua obra?

Monteiro: - Tem uma influência importante, porque Alenquer fica quase no meio da Amazônia, entre Manaus e Belém, quase eqüitativamente. Eu vivi lá. Tudo que eu escrevo foi o que eu vivi. Eu inventei a partir daquela minha vivência. Eu até

acredito na teoria de Carl Jung de que existe um inconsciente coletivo herdado dos nossos ancestrais: tudo o que nós pensamos hoje, eu, tu e as outras pessoas, pode ser herança psíquica acumulada há séculos, há milênios. Se não fosse isso, eu não teria condições de fazer o que eu fiz. Isto porque muita gente pensa que, para fazer isso, eu pesquisei, eu andei. Não! Não fiz nada disso. Tudo é ficção a partir da minha experiência acumulada durante anos.

Fátima: - A estrutura do romance “*O Minossauro*” é parecida com a composição do “*Pantaleão e as Visitadoras*”, de Vargas Llosa. O senhor é leitor de Llosa?

Monteiro: - Sou, mas fui ler o “*Pantaleão e as Visitadoras*” muito depois de escrever “*O Minossauro*”. Acredito que o mesmo que eu estava fazendo aqui na Amazônia brasileira ele estava fazendo lá na Amazônia peruana. É incrível! A Amazônia é importante, a gente vê que a Amazônia é um continente, é um país. Não é só uma parte do Brasil. Ela é uma expressão geográfica muito importante, que ainda não foi devidamente caracterizada. Então, ela influi muito no escritor dessa região. Por exemplo, no escritor amazonense Paulo Jacó, que tem vários livros. Mas os livros dele não são muito bons. Embora haja um que é muito bom, é uma beleza. Chama-se “*Chuva Branca*”. Nesse livro, é narrada a história de um caçador que vai caçar. Ele se envereda na mata atrás de uma caça e a chuva caindo. Todo o romance dele é isso, o caçador atrás da caça e a chuva caindo. É como se fosse “*O Velho e o Mar*”, de Ernest Hemingway. O Thiago de Melo tem coisas importantes. Eu acho que nós aqui no Pará ainda não temos assim 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. São magistralmente expressados por Dalcídio Jurandir 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. O fato de eu ter nascido em Alenquer, ser criado em Alenquer e ter vindo estudar aqui em Belém, foi importante. Eu vinha todo ano para cá. Naquela época não havia estrada, não havia avião, não havia nada. Então, eu vinha de navio. Para você ter uma idéia, o navio levava seis dias

de viagem de Alenquer para Belém, seis dias! E oito dias subindo, porque os navios eram à lenha, tinham que parar nos portos para pegar lenha e também eram regatões, ou seja, eles ao mesmo tempo em que pegavam passageiros e lenha, vendiam as mercadorias que levavam, para depois trazer as mercadorias de lá. Esse fato de morar em Alenquer e de vir estudar em Belém, fazer essas viagens durante cinco anos (eu fui interno no Colégio Nazaré), isso aí me deu toda essa condição de poder escrever tudo isso.

Fatima: - Que método o senhor adota para escrever?

Monteiro: - Eu escrevo assim (mostrando um caderno manuscrito antigo). Se eu disser, ninguém acredita. Eu pego um caderno em branco e escrevo correntemente. Escrevia assim. Depois, dava para um datilógrafo para ele datilografar. Era um troço terrível para mim, porque na datilografia geralmente o cara conserta as coisas. As vírgulas, por exemplo, eu queria dar um ritmo e ele mexia no texto. É horrível! Esse (mostrando o livro *Maria de Todos o Rio*) é meu último livro.

Fatima: - O senhor escreveu algum livro sobre Os Sertões, de Euclides da Cunha?

Monteiro: - Não. O que eu escrevi foi este livro aqui, que já foi publicado, “*A Poesia do Texto*”, que também é original no mundo, não existe igual. Eu peguei a obra do Dalcídio Jurandir, o *Grande Sertão: Veredas*, de Guimarães Rosa, e Os Sertões, de Euclides da Cunha, e transformei alguns fragmentos dos romances em poesia. Publiquei agora. Acho que foi no ano passado, ou neste ano? Não sei direito, acho que é isso. Aliás, tem um prefácio do Fábio Lucas. Eu pego o texto do Dalcídio e transformo em poesia. Então, eu faço assim (mostrando no livro): pego o texto, o romance, marco as palavras e faço a poesia. É assim. Peguei os romances e transformei em poesia. Pois é isso. Essa é a minha forma de escrever. Depois que eu passei a digitar no computador, tudo melhorou. Aliás, o único lamento que eu tenho é de não ter descoberto o computador há mais tempo. O computador é fantástico! Antes, eu escrevia e havia um primo meu que datilografava. Acho que era a pessoa que mais conhecia os meus textos. Um dia

ele chegou aqui e devolveu uns dois artigos de jornais (que eu também escrevia para o jornal), e aí eu disse: - Como é que eu vou fazer agora? Eu detesto datilografia, apesar de escrever. Aí eu fui para o computador, comprei um computador e comecei a escrever. Hoje, eu não escrevo a não ser no computador.

Fatima: - Quais são as suas leituras preferidas?

Monteiro: - Eu leio muito sobre literatura. Acho que sobre essa questão da literatura, cada indivíduo tem a sua interpretação. Geralmente, eu leio sobre literatura e história, mas eu leio muito mais filosofia, sociologia e economia do que outra coisa. Todos os caras importantes que escreveram sobre filosofia, sociologia e economia eu li. Eu tenho uma biblioteca muito grande e sobre literatura eu li e leio sempre esses teóricos de crítica literária, não especificamente sobre determinados romances, mas aqueles que estudam a teoria literária. Todos esses estudiosos importantes conhecidos eu li.

Fatima: - Qual a importância literária do Dalcídio Jurandir na sua escrita?

Monteiro: - Foi interessante o que aconteceu comigo e com Dalcídio Jurandir, envolvendo a pessoa de Dom Alberto Ramos. Eu fui o sacristão da primeira missa de Dom Alberto Ramos, rezada no Colégio Marista Nossa Senhora de Nazaré, onde eu fui aluno interno. Então, eu tinha uma admiração muito grande por Dom Alberto. Um dia, eu vi no mural do colégio o jornal “*A Palavra*”, aquele jornal, acho que ainda existe, que é uma obra da Arquidiocese, e tinha um artigo de fundo, criticando o livro de Dalcídio Jurandir. Este artigo se intitulava parodisticamente “*Chora nos Campos de Cachoeira*” e vinha assinado por Dom Alberto. Aí eu li o artigo, achei que o livro era bom, achei uma coisa fantástica. Pedi licença, pedi licença! Para ler o “*Chove nos Campos de Cachoeira*”, de Dalcídio Jurandir. Eu digo que a minha grande inspiração foi “*Chove nos Campos de Cachoeira*”, toda a minha vida, eu sempre digo que só “*Chove nos Campos de Cachoeira*” foi a minha grande inspiração.

Fatima: - E Guimarães Rosa?

Monteiro: - Leio! Eu leio tudo, todos os bons escritores brasileiros, como, por exemplo: Machado de Assis, Graciliano Ramos, José Lins do Rego, Suassuna,

Graça Aranha e Guimarães Rosa, os escritores modernistas, quer dizer, todos os escritores que eu acho que merecem ser lidos. Eu tenho quase todos, evidentemente que atualmente não leio tudo porque muita gente escreve. Mas, quando eu vejo que há alguma coisa que eu deva ler, eu leio. Os clássicos brasileiros li todos, tudo que se escreveu no Brasil em literatura dita clássica eu tenho tudo, toda a coleção como, por exemplo, Machado de Assis, Graciliano Ramos, José Lins do Rego, Jorge Amado, etc. Eu tenho todos os livros deles, a coleção completa. Hoje em dia, não há tantos bons livros assim. Quer dizer, nós temos um paraense que escreve muito bem, que é o Haroldo Maranhão. Na obra dele, principalmente em “*O Tetraneto Del Rei*” ele fez um trabalho belíssimo de linguagem. Você precisa ver. Você já leu?

Fátima: - Já.

Monteiro: - “*O Tetraneto Del Rei*” é muito interessante. Só que é um trabalho para eleitos. Quem não tiver um contexto intelectual bom não vai entender nada. Eu escrevo para o povo, para o pessoal ler e entender o que está sendo dito. O Haroldo é um romancista muito bom, mas o seu romance é para a elite, não é para todo mundo. Agora, tudo que é importante em filosofia eu li, todos os grandes filósofos, os grandes pensadores, dos gregos aos atuais, e agora mais do que nunca eu leio muito, porque nós estamos na era da incerteza, tudo é incerto, até a física, até a física quântica é incerta. Aquilo que nós achávamos que era o indivisível, quer dizer, o átomo, tem um mundo dentro dele. O mundo ainda não foi desvendado completamente, assim como o cérebro humano não foi.

Leio muito sobre economia, sobre sociologia gosto do J. K. Galbraith, Alvin Toffler, Fritjof Capra, Herbert Marcuse e tudo que se produz fora da literatura. Só não leio, é claro, esses best sellers americanos, que basta a gente ler um, já sabe o que vai ocorrer nos outros. Mas toda literatura boa eu leio. Leio muito filosofia, sociologia, economia. No momento, por exemplo, estou relendo o livro do Galbraith, que ele escreveu há dez anos atrás, “*A Era das Incertezas*”.

Fátima: - E o Guimarães Rosa?

Monteiro: - Não me inspirei em Guimarães Rosa. Inspirei-me em Dalcídio Jurandir, que já escrevia utilizando a oralidade em 1933, quando lançou o romance “*Chove nos Campos de Cachoeira*” e ganhou até prêmio.

Fátima: - Existe contrato assinado do senhor com a Editora CEJUP para novas edições dos seus livros?

Monteiro: - Eu, praticamente, rompi com a Editora CEJUP. Rompi porque eu tenho treze romances, treze livros editados, treze! Pagamento nada. Todos os livros vendem bastante, e dinheiro nada. Anteontem, o Paulo Chaves me telefonou e disse: - Benedicto, tu escreveste um conto sobre o Círio? Eu disse: – Escrevi. É “*O Carro dos Milagres*”. Ele disse: - Eu sei. Eu queria só a confirmação, porque eu quero fazer uma adaptação para o teatro. Eu disse: - Olha, já foi feita a adaptação para o teatro, foi o Barradas quem fez. Procura falar com o Barradas. Já até passou no teatro Waldemar Henrique. Aí, eu falando com o meu filho que é funcionário da Secretaria de Cultura, disse pra ele: - O Paulo me telefonou querendo fazer uma adaptação do conto “*O Carro dos Milagres*” para o teatro. E eu disse que já foi feita. Ele disse: - Papai, o senhor está enganado. O teatro que foi feito foi sobre o conto “*O Papagaio*”. Eu disse: - Não. Aí ele me citou determinadas coisas, aí hoje eu li, quer dizer, reli, depois de tantos anos, o conto “*O Papagaio*”, porque nós tivemos uma teima aqui em casa, porque meu filho disse que eu falava da Matinta Pereira e eu achava que não, que eu não tinha falado da Matinta Pereira. Realmente, eu não falei da Matinta Pereira, falei de um personagem principal do conto, que é o Nego Tinta. Aí, o leitor já acha que é uma Matinta. Aliás, eu falava da Matinta, mas não como sendo o Nego Tinta. É o Papagaio que acha que o Nego Tinta é a Matinta Pereira. Esse aqui eu não tenho (Monteiro mostra o livro “*A Poesia do Texto*”) e diz: - Esse aqui você compra. É muito interessante porque tem um prefácio do Fábio Lucas e poesias minhas. Outro dia, eu escrevi uma poesia que foi publicada num livro que a loja Visão editou sobre o Milênio. Não sei se o título do livro é *Terceiro Milênio*... Qualquer coisa assim. A pergunta era: Como você vê o “*Terceiro Milênio*”? E, ao invés de eu fazer uma crônica, fiz um poema.

Fatima: - Quais os jornais de Belém que falaram dos seus romances na época da publicação?

Monteiro: - O jornal *O Liberal*, *A Província do Pará*, *O Diário do Pará*. Em todos eles eu dei entrevista.

SEGUNDA ENTREVISTA DE BENEDICTO MONTEIRO CONCEDIDA A MARIA DE FATIMA DO NASCIMENTO EM 07/02/2002.

Fatima do Nascimento: - Estive em Alenquer e conversei com várias pessoas que conheceram a sua família. É verdade que seu pai era funcionário público e que exercia a profissão de coletor?

Benedicto Monteiro: - É verdade. Meu pai era coletor do Estado e fazendeiro.

Fatima do Nascimento: - *Qual o nome do Grupo Escolar em que o senhor estudou em Alenquer?*

Benedicto Monteiro: - *Fulgêncio Simões.*

Fatima: - *Em que ano o senhor terminou a Faculdade de Direito?*

Monteiro: - *Em 1952.*

Fatima: - *Em qual período o senhor morou no Rio de Janeiro?*

Monteiro: - *De 1943 a 1950.*

Fatima: - *Quando o senhor voltou do Rio de Janeiro para o Pará?*

Monteiro: - *Em 1950.*

Fatima: - *Depois de formado, em que período o senhor morou em Alenquer?*

Monteiro: - *De 1950 a 1958.*

Fatima: - *Qual a data precisa do seu casamento?*

Monteiro: - *13 de julho de 1954.*

Fatima: - *Em qual época o senhor foi Secretário de Obras, Terras e Aviação no Pará?*

Monteiro: - *De janeiro de 1960 a abril de 1964.*

Fatima: - *Em qual período o senhor foi Vereador em Alenquer?*

Monteiro: - *De 1950 a 1954.*

Fatima: - *Em qual período o senhor foi Procurador Geral do Estado?*

Monteiro: - *De 1983 a 1984.*

Fatima: - Qual a data precisa em que o senhor recebeu a visita de Marighella?

Monteiro: - Não me recordo.

Fatima: - A partir de qual ano o senhor começou a escrever os seus contos?

Monteiro: - A partir de 1965.

Fatima: - Qual a data precisa da sua fuga para Alenquer?

Monteiro: - 2 de abril de 1964.

Fatima: - Em que dia, mês e ano o senhor foi preso em Alenquer?

Monteiro: - A 16 de abril de 1964.

Fatima: - Em que dia, mês e ano o senhor chegou preso a Belém?

Monteiro: - A 17 de abril de 1964.

Fatima: - Em qual local específico de Alenquer o senhor se encontrava no momento em que foi preso?

Monteiro: - Nas margens do Rio Curuá.

Fatima: - Em que dia, mês e ano o senhor foi solto?

Monteiro: - Em 30 de novembro de 1964.

Fatima: - Em que ano foi publicada a 1ª edição de “O Carro dos Milagres”?

Monteiro: - Em 1972.

Fatima: - Qual o ano da publicação da 1ª edição de “Maria de Todos os Rios”?

Monteiro: - 1994.

Fatima: - Em que data foi publicada a 1ª edição de “Direito Agrário e Processo Fundiário”?

Monteiro: - Em 1980.

Fatima: - Onde o senhor exerceu seus cargos de Professor, de Juiz, de Pretor e de Promotor? Quanto tempo o senhor permaneceu nesses cargos?

Monteiro: - Em Alenquer, no período de 1950 a 1954.

Fatima: - Qual a disciplina que o senhor lecionou? Onde?

Monteiro: - Direito Agrário.

Fatima: - *Quanto tempo o senhor passou escrevendo o seu primeiro romance?*

Monteiro: - Três anos

Fatima: - *Quando o senhor foi absolvido da acusação de comunista?*

Monteiro: - *Em ... (Não respondeu).*

Fatima: - *Quais os partidos a que o senhor se filiou antes do Golpe Militar de 1964 e durante a ditadura?*

Monteiro: - *PTB, PDT, PMDB.*

Fatima: - *Qual o partido político a que o senhor está filiado hoje?*

Monteiro: - *Atualmente estou filiado ao PPS.*

FATIMA: - *O senhor tem conhecimento de que exista alguém, além de mim, no momento, elaborando tese a respeito de suas obras? Poderia citar os nomes?*

Monteiro: - *Sim, (...) mas não vou relacioná-los porque ainda não defenderam suas teses nas suas Universidades.*

**TERCEIRA ENTREVISTA DE BENEDICTO MONTEIRO CONCEDIDA A
MARIA DE FATIMA DO NASCIMENTO EM 20/03/2003**

FATIMA NASCIMENTO: - O período de sua permanência de 1943 a 1950, no Rio de Janeiro, foi muito importante para o senhor?

BENEDICTO MONTEIRO: - Esse período influenciou toda a minha vida. Imagine um cidadão sair de Alenquer (fim do mundo) naquela época e ir para o Rio de Janeiro, num período áureo, muito rico, pelos movimentos literários, estudantis e políticos, principalmente pela vigência da Assembléia Constituinte, quando o Rio era ainda a capital do país. Você pode imaginar a revolução que isso causa na pessoa.

FATIMA: - O jornalista Joel Silveira, em sua obra, *Na Fogueira, Memórias* (1998), menciona que a editora José Olympio era um ponto de encontro (e discussões) de escritores da época. O senhor chegou a participar desses encontros?

BENEDICTO MONTEIRO: - Não. Eu era muito jovem, estava mais interessado nos movimentos estudantis.

FATIMA: - O senhor conheceu, por essa época, Graciliano Ramos?

BENEDICTO MONTEIRO: - Sim, conheci por intermédio do Dalcídio Jurandir, que, como ele, era comunista. A minha relação era com o Dalcídio, redator da Tribuna Popular, jornal diário do Partido Comunista. A partir dessa amizade, me tornei muito amigo do Graciliano Ramos.

FATIMA: - E a Eneida de Moraes?

BENEDICTO MONTEIRO: - Eu conheci a Eneida muito tempo depois, aqui em Belém.

FATIMA: - O senhor conheceu, nesse mesmo tempo, o Mário de Andrade?

BENEDICTO MONTEIRO: - Não conheci pessoalmente Mário de Andrade no Rio de Janeiro, nem em Belém, embora ele tenha vindo aqui. Mas li a sua obra.

FATIMA: - E a Clarice Lispector?

BENEDICTO MONTEIRO: - Conheci a Clarice Lispector e conversei com ela aqui em Belém, onde ela esteve duas vezes. Conheci a Clarice através de minha

amizade com Benedito Nunes e do meu professor de literatura, Francisco Mendes, do tempo em que estudei no Colégio Nazaré.

FATIMA: - Quanto a Guimarães Rosa, o senhor chegou a conhecê-lo?

BENEDICTO MONTEIRO: - Não, nunca. Nunca falei com ele. E o pior é o seguinte: tudo que escrevi foi sem conhecer nada dele.

FATIMA: - Nem a obra dele?

BENEDICTO MONTEIRO: - Nem a obra dele. Depois que escrevi *Verde Vagomundo* é que eu fui tomar conhecimento da obra dele.

FATIMA: - Mas quando o senhor escreveu *O Minossauro*, já conhecia a obra rosiana...

BENEDICTO MONTEIRO: - Sim.

Benedicto Monteiro relança obra e quer vaga na ABL

Escritor paraense agenda viagem para fazer corpo a corpo junto aos acadêmicos do Rio de Janeiro e São Paulo

■ DENIS CAVALCANTE

Para Estônia de Cortez

Benedicto Monteiro enfrenta este ano uma verdadeira maratona. Além da árdua e espinhosa tarefa de trabalhar sua candidatura à Academia Brasileira de Letras na vaga da escritora Rachel de Queiroz, recentemente falecida, ainda conseguiu fôlego para relançar grande parte de sua numerosa obra. Para a campanha da Academia, Benedicto pretende montar seu QG em pleno território inimigo: a cidade do Rio de Janeiro. Afinal, teme ser boicotado como foi recentemente o time do Paissandu no Campeonato Brasileiro. Também por isso vai de malas e bagagens passar uma temporada na "Maravilhosa", fazendo o corpo a corpo, visitando um a um os acadêmicos. Como se vê, um verdadeiro caminho de pedras a ser percorrido. Como munho, leva na manga sua vasta obra, o apoio imprescindível de alguns imortais, e sua conhecida disposição em enfrentar desafios.

Na entrevista abaixo, ele relata alguns fatos curiosos acontecidos durante sua vida. Fala sobre sua profícua produção literária (30 livros escritos e 16 publicados), o pedido de Nélida Piñon implorando que não matasse seu personagem Miguel dos Santos Prazeres. Por fim, fala da enorme satisfação de conseguir realizar seu grande sonho: relançar de uma só vez quase todos os livros de sua vasta obra literária.

◆ Quando se fala com o um escritor, a primeira pergunta é sempre a mesma: como vai a sua produção literária?

◆ Hoje em dia consagro todo o meu tempo à minha produção literária. Acabei de escrever dois livros: um ensaio sobre a alfabetização ecológica e um romance em que eu trago Miguel dos Santos Prazeres, o personagem-eto da Tetralogia Amazônica, para viver em Belém. Como tu sabes, quando publiquei o Verde Vagomundo, há mais de 20 anos, a grande escritora Nélida Piñon me pediu em carta, pelo o amor de Deus, que eu não matasse Miguel dos Santos Prazeres. Não matei, e ele está hoje em Belém.

◆ Por falar em produção literária, quantos livros você já escreveu e quantos já publicou?

◆ Já escrevi mais de 30 livros dos quais já publiquei 16. Aliás, os meus primeiros livros foram publicados por editoras do Rio e de São Paulo. Depois, a pedido do Gênis Freire, para prestigiar uma editora paraense, eu passei a pu-

blicar meus livros através de uma editora paraense. Mas a principal condição era ele não perder o mercado que eu já tinha conseguido no eixo Rio-São Paulo.

◆ Desses publicados quais ainda estão no mercado?

◆ Quase todos. Verde Vagomundo, O Minossaurio, A Terceira Margem, Aquele Um, O Carro dos Milagres, Transtempo, Maria de Todos os Rios, A Terceira Dimensão da Mulher. Como se faz um Guernilheiro. O Discurso sobre a Corda e a Poesia do Texto. Os quatro primeiros já passaram da 4ª edição. Os outros já estão na 2ª e o Carro dos Milagres já está na 11ª edição.

◆ Já li que os seus livros foram publicados e estudados em vários Estados do Brasil e até no exterior. Como vai a repercussão da sua obra, no Brasil e no exterior.

◆ Não tenho do que me queixar. Meus livros já foram publicados e estão sendo estudados em vários países da Europa e também na América do Norte. Aqui no Brasil, eles têm servido de matéria para centenas de trabalhos de estudantes e de dezenas de teses de mestrado e doutorado nas universidades daqui do Pará e do Brasil.

◆ Agora eu é que estou curioso para saber quais dos seus livros publicados que não estão no mercado...

◆ O primeiro, Bandeira Branca, que foi publicado no Rio de Janeiro, em 1945, com prefácio de Dalcídio Jurandir, o Cancioneiro do Dalcídio que foi incorporado no A Poesia do Texto e o Direito Agrário e o Processo Fundiário que, apesar ter sido solicitado por várias universidades, eu não quis publicar, porque depende ainda de incorporar nele o Direito Ambiental.

◆ Tenho sabido que você é um dos mais assíduos participantes da Academia Paraense de Letras. O que você me diz sobre as suas atividades no nosso mais importante sítio?

◆ É verdade. Além de participar de quase todas as sessões, tenho contribuído com todas as comissões que dão parecer nos trabalhos de ficção, dos candidatos que se inscrevem em concursos literários. Mas numa das últimas sessões do ano, fui surpreendido com um apelo do imortal Ivanildo Alves, escrito e votado pela maioria da Casa, pedindo-me que me candidatas-



Autor de 30 livros e 16 publicados, Benedicto ganha reconhecimento no exterior e convite para reeditar toda sua obra

se a uma das vagas abertas na Academia Brasileira de Letras.

◆ E qual foi a resposta?

◆ Disse aos meus confrades que uma eleição na Academia Brasileira de Letras é muito complexa, pois envolve interesses nacionais, políticos, sociais, literários e jornalísticos de pessoas importantes das sociedades do Centro-Sul do Brasil. Mas aproveitando esse interesse dos meus pares, pedi que a própria Academia remetesse toda a minha obra para conhecimento dos acadêmicos da ABL. É o primeiro passo para uma campanha, árdua e difícil que eu tenho, que se realizará no Rio de Janeiro, onde se encontra a maioria dos eleitores.

◆ Mas nós sabemos que você tem alguns trunfos para enfrentar esses candidatos de prestígio. Principalmente pela repercussão da sua obra nas universidades e no exterior...

◆ Não sei se são trunfos, como você diz, pois apesar de eu sentir a felicidade de ter a minha obra sendo estudada nas universidades brasileiras, americanas e europeias, na hora de uma eleição na Academia Brasileira de Letras, entram interes-

ses regionais, sociais, econômicos e políticos. E aí eu, como paraense, na hora do voto, posso sofrer o boicote que o Paysandu vem sofrendo ultimamente.

◆ Mas por que você diz que essa campanha para a Academia Brasileira de Letras é árdua e difícil?

◆ Primeiro, porque a campanha tem que ser realizada no Rio de Janeiro; depois, porque é praxe que os candidatos visitem pessoalmente os acadêmicos que vão votar. Mas o que me entusiasmou recentemente foi a entrevista do meu amigo Carlos Solari, que está sugerindo que as inscrições dos próximos candidatos sejam avalizadas por entidades de prestígio intelectual dos lugares onde residem. No meu caso, já conto com a indicação da Academia Paraense de Letras, do Instituto Histórico e Geográfico do Pará e da Academia de Jornalismo, dos quais sou sócio vitalício.

◆ Você pretende levar os trabalhos que já foram publicados aqui no Brasil e no exterior sobre a sua obra?

◆ Não sei se será necessário. Como já disse, existem muitas teses de mestrado e doutorado

publicadas aqui e no exterior. Agora mesmo, o nosso grande escritor conterrâneo Vicente Cecim me chamou a atenção para um livro publicado, já na 2ª edição, da Civilização Brasileira, em que o professor Malcolm Siverman, da Universidade de San Diego, tece considerações sobre toda a minha obra e inclui ela como uma das mais importantes entre as obras de protesto, no novo romance brasileiro.

◆ Mas esta tua grande atividade literária não te impede de atender convites para palestras e conferências nas escolas e universidades?

◆ Claro que não. Agora mesmo fui convidado pelo governador de Roraima e pelo professor Alcyr Miranda para fazer uma conferência no Congresso Internacional de Direito Amazônico, que é realizado em Boa Vista, pela Associação Brasileira de Letras Agrárias, pelos Poderes Executivo, Legislativo, Judiciário, Ministério Público, Ordem dos Advogados e pela intelectualidade de todo o Estado. Estou sendo convidado também para lançar, em janeiro de 2004, o conjunto da minha obra na sede campestre da Assembleia Paraense.

◆ E que você acha desse convite da Assembleia Paraense?

◆ Fiquei muito feliz em ser convidado pela Diretoria Cultural da Assembleia Paraense para ancorar toda a minha obra na base da sede campestre. Felizmente, que ainda estão à venda 13 livros dos que eu já publiquei. E assim, eu posso atender este honroso convite do mais importante clube social da minha terra. Portanto, dia 21 de janeiro, a partir das 20 horas, estarei na boate para atender este convite que me faz entrar o ano de 2004 com o pé direito.

◆ E o que representa para você este lançamento?

◆ A maior e a melhor oportunidade de ver a minha obra quase toda reunida para oferecer a um público de elite. Estou ansioso para saber como essa importante parte da sociedade vai encarar esse trabalho que leva mais de meio século para construir. Tenho encontrado muitas pessoas que se queixam de não ter todos os meus livros nas suas bibliotecas. Para mim, é uma grande felicidade oferecer quase todos os meus livros já publicados aos meus conterrâneos do Pará e as pessoas que não são paraenses escolheram a nossa terra para trabalhar e para viver.

ANEXO B: SUPLEMENTO FOTOGRÁFICO

Neste item, serão ilustradas algumas situações de vida e obra de Benedicto Monteiro.



1. Os pais de Benedicto Monteiro, Ludgero Burlamaqui Monteiro e Heribertina Batista Monteiro.



2. Benedicto Monteiro, nos anos de 1940, quando estudante secundarista do Colégio Rabelo, entregando o “Jornal da Juventude” ao Cardeal Jayme de Barros Câmara. Foto do acervo particular de Benedicto Monteiro.



3. Interior da Capela de Santo Antônio no Vilarejo Quilombola Pacoval, em Alenquer –PA, onde Benedicto Monteiro casou-se em 13/07/1954, com Wanda Marques. Foto de 20/08/2002 por Nelson Pablo do Nascimento.



4 . Benedicto Monteiro, na década de 1990, ao lado da esposa, Wanda Marques.
Foto do acervo particular de Benedicto Monteiro.



5. Benedito Monteiro, em 1963, ao lado de Leonel Brizzola e de Aurélio do Carmo, respectivamente, Governadores dos Estados do Rio Grande do Sul e do Pará. Foto do acervo particular de Benedito Monteiro.



O deputado Benedito Monteiro discutindo com o presidente João Goulart os problemas fundamentais da Amazônia

6. Benedicto Monteiro, em 1963, conversando com o então presidente da República João Goulart. Foto do acervo particular de Benedicto Monteiro.



7. Vilarejo Quilombola Pacoval-Alenquer-PA, às margens do Rio Curuá, onde Monteiro foi preso pelos militares. Foto 20/08/2002 por Nelson Pablo do Nascimento.



Benedicto Monteiro desembarcando em Belém, preso, em 1964

8. Benedicto Monteiro desembarcando preso, em 17/04/1964, no Aeroporto Val-de-Cans em Belém do Pará. Fotografia extraída da capa da edição de 1993 do seu romance *Transtempo*.



9. Benedicto Monteiro em leitura de seu poema-discurso “A Força do Poeta”, quando da sua posse da cadeira número 20 da Academia Paraense de Letras em 22 de março de 1984.
Foto do acervo particular de Benedicto Monteiro.