

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

NAYANA REGINA DE MORAES

A PERSPECTIVA LABIRÍNTICA NA MEMÓRIA DO NARRADOR EM *VERDE VAGOMUNDO*, DE BENEDICTO MONTEIRO

BELÉM
2018

NAYANA REGINA DE MORAES

A PERSPECTIVA LABIRÍNTICA NA MEMÓRIA DO NARRADOR EM *VERDE VAGOMUNDO*, DE BENEDICTO MONTEIRO

Dissertação apresentada no Curso de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Pará, para obtenção de título de Mestre.

Orientador(a): Prof^a. Dr^a. Maria do Perpétuo do Socorro Galvão Simões

BELÉM
2018

NAYANA REGINA DE MORAES

A PERSPECTIVA LABIRÍNTICA NA MEMÓRIA DO NARRADOR EM *VERDE VAGOMUNDO*, DE BENEDICTO MONTEIRO

Dissertação apresentada no Curso de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Pará, para obtenção de título de Mestre.

Orientador(a): Prof^a. Dr^a. Maria do Perpétuo do Socorro Galvão Simões

Banca Examinadora

Prof.^a Dra^a Maria Perpétuo do Socorro Galvão Simões
(Orientadora – UFPA)

Prof^o Dr^o Luís Heleno Montoril Del Castilo (UFPA)

Prof^o Dr^o Carlos Henrique Lopes de Almeida (UFPA/UNILA)

AGRADECIMENTOS

Aos sagrados momentos de pedidos de iluminação e fé no coração.

Aos meus pais pelo amor. Obrigada, mãe, por me despertar para os caminhos da escola e da vida. .

Ao Ale, amor que já morava em mim antes mesmo do poema de Neruda ser enviado naquele primeiro ano. Obrigada pelas horas de espera, incentivo e companheirismo.

Ao Vô Zezito (*in memoriam*) que partiu para o seu Sertão um pouco antes de minha entrada no mestrado.

Aos meus irmãos, Juliana e João, que da maneira deles, estavam sempre comigo.

À tia Helena pelas palavras de apoio e pelo acolhimento em seu recanto de paz.

À Amiga Paula pelo carinho e generosidade.

À amiga, Clara, que nesta caminhada se fez presente desde as primeiras aulas do mestrado, mostrando sempre seu sorriso amigo e acolhedor.

As amigas que mesmo na distância se fazem presentes: Dayana, Marjorie, Rosicléia, e Caroline.

Aos amigos do grupo de pesquisa Literatura e Alteridade.

As amigas preciosinas do coração: Rossela, Shirlei, Juliene e Irmã Luizandra.

Ao amigo Thiago pelo apoio e pelas palavras doces e encorajadoras.

Ao Colégio São José pelo apoio, especialmente, às minhas turmas dos anos de 2016 a 2018, sempre me esperando ansiosos por mais uma história.

Aos professores que contribuíram no exame de qualificação com diálogos e preciosas sugestões: Carlos Henrique e Maria de Fátima do Nascimento.

Aos professores da Universidade Federal do Pará das disciplinas do programa de pós-graduação, pelo conhecimento e diálogos fortuitos: Dr. Carlos Henrique, Dr^a. Marlí Furtado, Dr. Silvio Holanda, Dr. Carlos Augusto, Dr. Antônio Máximo e à orientadora Maria do Socorro Simões por acreditar em minha pesquisa e pela generosidade.

Aos amigos da turma 2016 pelos diálogos sobre literatura, pelas horas de risos, apoio e companheirismo.

Obrigada a todos pelas contribuições e afetos para esta travessia acadêmica.

*Àquela que: "...tem um sorriso
que me trazem recordações da
infância"*

*De que céu caído,
oh insólito,
imóvel solitário na onda do tempo?
És a duração,
o tempo que amadurece
num instante enorme, diáfano:
flecha no ar,
branco embelezado
e espaço já sem memória de flecha.
Dia feito de tempo e de vazio:
desabitas-me, apagas
meu nome e o que sou,
enchendo-me de ti: luz, nada.*

E flutuo, já sem mim, pura existência.

(Octavio Paz, in "Liberdade sob Palavra")

*Vim aqui só pra dizer
Ninguém há de me calar
Se alguém tem que morrer
Que seja pra melhorar*

*Tanta vida pra viver
Tanta vida a se acabar
Com tanto pra se fazer
Com tanto pra se salvar
Você que não me entendeu
Não perde por esperar
(Geraldo Vandré, Réquiem para Matraga)*

RESUMO

Este estudo aborda a perspectiva da memória do narrador-personagem no romance *Verde Vagomundo* (1972), de Benedicto Monteiro. A pesquisa parte de imbricamentos narrativos observados a partir de elementos que constituem a memória individual e coletiva do personagem major Antônio, que ao regressar para sua cidade natal, depara-se com o imaginário de memórias da Amazônia ribeirinha. A memória de major transita por recordações de um passado distante do cotidiano urbano, na medida que, ao defrontar-se com as imagens de sua terra natal, a personagem-narrador reelabora o lugar da infância, aproximando-se de narrativas ligadas à tradição oral. Busca-se, ainda, entender o contexto ao qual está inserida a obra de Benedicto Monteiro, haja vista a interação da referida prosa literária com a atmosfera política da ditadura militar brasileira. Adiante, avalia-se a pertinência de teorias do narrador contemporâneo, cujo estudo aqui interpreta a memória como bifurcação de experiências subjetivas do homem moderno, urbano e fragmentado. Ao regressar a sua cidade de origem, o narrador de *Verde Vagomundo* concebe na narrativa a experiência de tensão do homem no mundo. A base teórica da discussão compreende os estudos de Walter Benjamin (1987), Theodor Adorno (2003), Silvano Santiago (1989), Cândido (1989) (2007), Henri Bergson (1999), Maurice Halbwachs (2003) e Jacques Le Goff (2014).

Palavras-chave: Narrador. Memória. Benedicto Monteiro. *Verde Vagomundo*.

ABSTRACT

This study addresses the perspective of the memory of the narrator-character in the novel *Verde Vagomundo* (1972), by Benedicto Monteiro. The research starts from narrative overlays observed from elements that constitute the individual and collective memory of the major character Antônio, who upon returning to his hometown, is faced with the imagery of memories of the riverside Amazon. Major's memory transits memories of a distant past from urban daily life, as, when confronted with the images of his homeland, the narrator character re-elaborates the place of childhood, approaching narratives linked to oral tradition . It also seeks to understand the context in which Benedicto Monteiro's work is inserted, given the interaction of the referred literary prose with the political atmosphere of the Brazilian military dictatorship. Ahead, the relevance of the theories of the contemporary narrator is evaluated, whose study here interprets memory as a bifurcation of subjective experiences of modern, urban and fragmented man. Upon returning to his hometown, the narrator of *Verde Vagomundo* conceives in the narrative the experience of man's tension in the world. The theoretical basis of the discussion comprises the studies of Walter Benjamin (1987), Theodor Adorno (2003), Silviano Santiago (1989), Cândido (1989) (2007), Henri Bergson (1999), Maurice Halbwachs (2003) and Jacques Le Goff (2014).

Keywords: Narrator. Memory. Benedicto Monteiro. Green. *Vagomundo*.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	8
2	A INSERÇÃO DE VERDE VAGOMUNDO NOS “ANOS DE CHUMBO”	12
3	O NARRADOR E AS ARMADILHAS DA CONTEMPORANEIDADE	22
3.1	Pelos descaminhos do narrador ou descaminhos da modernidade?	24
3.2	Os labirintos do narrador Antônio de Medeiros	28
4	O LABIRINTO E O HOMEM “EMBUITO LÁ NO MEIO”	38
4.1	Sobre o “Verde e o encharcado labirinto”	46
4.2	Labirintos e as “Vozes da cidade”	55
	CONCLUSÃO	64
	REFERÊNCIAS	69

1 INTRODUÇÃO

Esta pesquisa faz uma investigação sobre o narrador do romance *Verde Vagomundo* (1972), de Benedicto Monteiro, compondo um estudo acerca da percepção labiríntica admitida pelo narrador-personagem, Major Antônio, em sua maneira de narrar as memórias afetivas e ao encaixe de memórias coletivas, juntas ao corpo narrativo do romance. A proposta sustenta a hipótese de avaliar em que medida a memória nutre o olhar fragmentário do narrador Antônio de Medeiros, especificamente, de como os arranjos de memória transmitem ao leitor a percepção complexa da experiência do homem que convive com o passado-presente ao retornar a sua cidade natal.

A memória, por excelência, manifesta-se como matéria adjunta às primeiras impressões do narrador relativo ao lugar da infância. E, é justamente pelos descaminhos de lembranças e esquecimentos que a simbologia do labirinto toma forma para o entendimento sobre o narrador Major Antônio.

O estudo traça as compreensões sobre o narrador de *Verde Vagomundo*, e parte de seus pensamentos para entender os ecos da modernidade, suas relações com o mundo e com a comunidade de Alenquer. Para tanto, foi necessário o norteamento de discussões sobre a posição do narrador na contemporaneidade, bem como relacionar ao narrador do romance, já que este atende aos anseios do homem moderno, impulsionado pela visão de sua terra natal e demonstrado pelas suas memórias, o espaço esquecido pelos grandes centros e lembrado às primeiras impressões diante da paisagem da infância.

O constante conflito do narrador por vários caminhos é percebido pelos impulsos da memória, haja vista que as percepções dos lugares em que transitou refletem a sensação de ser um forasteiro em sua própria cidade. Entretanto, o mesmo sentimento é percebido em suas passagens por outras cidades do Brasil e do mundo. Com isso, o interesse do estudo, sobretudo, os movimentos da memória frente a visão labiríntica do narrador diante de seus trânsitos espaciais.

Nesse sentido, interessa-nos entender como a memória está longe ser uma imagem fixa e constante na vida do narrador-personagem, ainda mais quando este relaciona sua vivência com os fatos da história, juntamente a sua vivência pessoal num intrincado jogo de lembranças, remetendo ao que Le Goff (2014) chama de

“funções psíquicas”, ligadas a constantes atualizações, conforme as suas “impressões ou informações passadas” filtradas pelo presente.

Além disso, o narrador-personagem, Major Antônio, interessa-se por escrever um romance. A necessidade de compor um livro provém do interesse do militar pelo contexto de sua cidade-natal, lançando mão de gravações, por meio histórias e causos contados por moradores de Alenquer.

Dessa forma, um dos questionamentos do trabalho é perceber se o interesse do narrador pelas micronarrativas, ou melhor, da reformulação perdurada na atividade da tradição de narrativas orais e do imaginário local não estariam ligadas a busca de sua identidade, entendendo a memória como fenômeno individual, mas também coletiva.

As compilações de histórias coletadas pelo narrador estão dispostas em um mosaico de oralidades, extraídas do cotidiano ribeirinho, repleta credices e mitos populares. A essa matéria constitutiva da cultura amazônica, incursiona o narrador-personagem ao regresso memorável de sua identidade ribeirinha, ao mesmo tempo que se sente deslocado de Alenquer. Assim, as diferenças de mundo(s) sobreposto(s) aparecem nos discursos do narrador, pois na tentativa de entender a comunidade deixa claro seu constante fluxo identitário.

No tocante aos entendimentos sobre a vida em Alenquer, fortuita de crenças e lendas forma a ideia de um “mundo/outro”, ainda que pertencente a ele mesmo: o narrador. A essa tênue relação percorrida pelos caminhos da alteridade, abrange relações complexas e sujeitas a reflexões do homem, frente ao dilema vivenciado pelos consequentes avanços tecnológicos. Ainda que não seja, propriamente, a ênfase do estudo, tal problemática atinge aspectos relevantes para compreender como esse narrador, acionado pela memória vê-se diante de uma imbricação entre aquilo que viveu em Alenquer e o que trilhou pelo mundo afora.

Logo, pretende-se inferir se as dimensões da memória são implicações para perceber os labirintos de si mesmo, os labirintos espaciais em que transitou e os labirintos do outro, na medida em que a memória, nesse caso, passa a ser imprescindível para avivar sua identidade.

A alusão ao labirinto referida à subjetividade do personagem constitui elemento importante para compreender as sensações de sua memória, retratada por lembranças referidas aos feitos de seu passado e, como independentemente do

local onde se situa, este sente-se deslocado e perdido. Por conseguinte, abrem-se reflexões para o fato de tais inquietações estarem relacionadas muito mais a busca de si mesmo, do que propriamente referidas ao aspecto espacial.

E, ao se referir aos lugares por onde transitou, observa-se a percepção labiríntica diante do mundo, sobretudo de Alenquer, cidade do interior da Amazônia paraense, rodeada de rios e florestas, misturadas aos fios de lembranças, trazidas pela vivência em seu lugar de origem, somadas, ainda, a uma atmosfera de instabilidades referidas ao seu modo de sentir o mundo. Logo, as descrições sobre a paisagem de sua cidade são demarcadas por oscilantes confrontos entre o lembrar e o esquecer.

Vale lembrar que o interesse da pesquisa é verificar que, para além de uma alegoria política referida ao Golpe Militar em 1964 no Brasil, a visão labiríntica da narrativa designa, também, a metáfora que rege a vida do major – um mundo bifurcado entre lembranças e esquecimentos.

A pesquisa centra, também, nas configurações do narrador, buscando compreensões em torno de sua maneira fragmentária e estendida ao plano estético do romance moderno. Ademais, busca-se entender os traços desse narrador e sua posição perante o modo de narrar na contemporaneidade, estendendo-se a discussões acerca das teorias do narrador de Theodor Adorno (2003) e Walter Benjamin (1994). O debate ainda norteará a crítica de Silviano Santiago sobre o narrador pós-moderno, no que tange a focalização do narrador em dar voz ao outro. Sob esse prisma, o estudo ressalta que há uma dúbia oscilação de narrativas na obra de Monteiro entre as novas formas de narrar e as marcas de narradores da tradição oral, a exemplo da narrativa do personagem Miguel, transmitida na estrutura narrativa de encaixes do romance.

O estudo apresenta ainda, uma breve análise sobre a arquitetura labiríntica em que a obra está inserida, fazendo menção ao jogo de palavras projetadas pelos sopros da estética Barroca e, os efeitos que conduzem o homem moderno ao aprisionamento de si mesmo, perante os descaminhos da memória, abstraídos de sua subjetividade ao retornar para sua cidade natal.

Nesse sentido, propõe-se atingir o caráter analítico e interpretativo a entender o narrador-personagem na obra *Verde Vagomundo*, e a forma labiríntica que se projetam a sua memória no contato com a cidade de Alenquer e a

comunidade ribeirinha, transmitidas pelo modo de narrar os espaços e a forma que é conduzida ao se lançar pela escuta de narrativas orais do imaginário amazônida.

Tendo apresentado a natureza das questões referidas, a hipótese motriz desta pesquisa tenciona inferir que as relações do narrador consigo mesmo, com os personagens e com o espaço que o condiciona a coletar, gravar e testemunhar a vida em Alenquer são caminhos que se bifurcam no encontro com a memória. A arquitetura do labirinto assemelha-se a possibilidade interpretativa inerente à figura do narrador disperso no mundo, cabendo ao leitor indagar os caminhos e descaminhos lembrados e esquecidos pela narrativa do major Antônio.

A fim de atingir os objetivos propostos, o estudo divide-se em três capítulos. O primeiro traça compreensões sobre o contexto político-social das produções literárias do período pós-64, bem como tratar das especificidades do romance de Benedicto Monteiro, no que tange um romance que compartilha do mesmo teor político, histórico e estético do período, elencando as críticas pertinentes à literatura que tanto reflete uma sociedade vivenciando um regime autoritário.

O segundo capítulo constitui-se de uma revisão dos principais conceitos sobre a teoria do narrador, além de tentar entender as nuances contemporâneas pela figura do narrador Antônio de Medeiros e sua difusa incursão aos movimentos da narrativa.

O terceiro capítulo norteará a apresentação de principais conceitos sobre memória, a fim de relacioná-los e promover diálogos para o entendimento sobre o narrador de *Verde Vagomundo* e, como os tecidos da memória misturam-se na perspectiva do narrador projetados em sua cidade de origem e, ao fazer uso da escuta do mosaico de vozes da comunidade local. Portanto, é importante refletir que no oscilante jogo entre lembrar e esquecer, pode-se inferir que as imbricações relacionadas a imagética cidade amazônica, juntamente às histórias que ali ouve promovem sua complexa relação com sua identidade.

2 A INSERÇÃO DE VERDE VAGOMUNDO NOS “ANOS DE CHUMBO”

A gente vai contra a corrente
 Até não poder resistir
 Na volta do barco é que sente
 O quanto deixou de cumprir
 Faz tempo que a gente cultiva
 A mais linda roseira que há
 Mas eis que chega a roda viva
 E carrega a roseira pra lá¹ (BUARQUE, 1968)

A literatura é uma atividade sem sossego. Não só os "homens práticos", mas os pensadores e moralistas questionam sem parar a sua validade, concluindo com frequência e pelos motivos mais variados que não se justifica: porque afasta de tarefas "sérias", porque perturba a paz da alma, porque corrompe os costumes, porque cria maus hábitos de devaneio. Outro modo de questioná-la, às vezes inconscientemente, é justificá-la por motivos externos, mostrando que a gratuidade e a fantasia podem ser convenientes como disfarce de coisa mais ponderável. (CANDIDO, p. 82)

O romance *Verde Vagomundo*, de Benedicto Monteiro² foi publicado em plena ditadura militar em 1972. O seu projeto literário toma seguimento com a publicação das obras: *O Minossauro* (1975), *A terceira Margem* (1983) e, encerra exatamente com o fim do regime militar no Brasil com a obra *Aquele Um* (1985).

Essa narrativa³ contempla a história de Antônio de Medeiros, major do exército, que retorna à sua cidade natal, Alenquer, interior da Amazônia paraense com o intuito de vender as terras que ficaram como herança de seu pai.

O narrador-personagem Antônio, depois de muitas viagens torna-se um sujeito cosmopolita e urbano, caracterizado não somente por suas andanças mas, pelo modo em que está vinculado às notícias por um rádio transmissor, o que difere dos demais personagens que compõem a narrativa. Assim, o enredo se desenrola a partir do olhar que o narrador lança a comunidade e, também, por se interessar pelas histórias de cunho mítico-lendárias, a propósito da construção de um livro, que

¹ BUARQUE, 1968.

² O autor paraense, além de romancista escreveu poesias, contos, produções acadêmicas e autobiografia. Citam-se as obras: *Verde Vagomundo* (1972), *O Minossauro* (1975), *O Carro dos milagres* (1975), *A terceira margem* (1983), *Aquele Um* (1985), *O cancionero de Dalcídio Jurandir* (1985), *Como se faz um guerrilheiro* (1985), *Transtempo* (1993), *Discurso sobre a corda* (1994), *Maria de todos os rios* (1995), *A poesia do texto* (1998), *A terceira dimensão da mulher* (2002), *História do Pará* (2006) e *O homem rio – A saga de Miguel dos Santos Prazeres* (2008).

³ Este trabalho segue o Novo Acordo Ortográfico de 2009, exceto nas citações do romance.

vão sendo tecidas por um mosaico de vozes, principalmente as do caboclo Miguel⁴, compondo, desse modo, a maneira fragmentária de narrar e encaixar os fatos. A narrativa toma rumos mais decisivos com o golpe militar declarado oficialmente pelo rádio em 1964 no Brasil, culminando com um inquérito instaurado pelos militares quebrando a rotina ribeirinha.

As obras de Monteiro foram consideradas com características sequenciais de uma Tetralogia, dita por ele como uma, *Tetralogia Amazônia*⁵, sendo desenvolvidas de forma independente, embora todas as narrativas possuam as aventuras e desventuras do mesmo personagem protagonista: Miguel dos Santos Prazeres, um caboclo amazônico de feições mítico-heroicas.

O escritor paraense nascido em Alenquer, teve sua formação educacional na capital do estado formando-se em Direito pela Faculdade do Brasil, no Rio de Janeiro. Ao retornar para Belém lançou-se nas frentes políticas como a participação em 1954 ao Partido Social Progressista (PSP), e em seguida, foi eleito por duas vezes deputado pelo Partido Trabalhista Brasileiro (PTB), posteriormente seus poderes políticos foram cassados pelo regime militar.

Após o golpe militar⁶ no Brasil em 1964, mediante um clima tenso de prisões e perseguições em todo o território nacional. O escritor refugia-se em sua cidade natal – Alenquer para esconder-se dos militares que acirradamente o procuravam. Foi preso e torturado durante meses no quartel da Aeronáutica, sofrendo acusações de crimes de subversão ligados a atos de terrorismo.

Chama a atenção o fato de a obra ser publicada, no caso *Verde Vagomundo*, e não sofrer nenhum tipo de represália por parte dos órgãos de censura da época, que caracterizava-se por intensa perseguição às produções culturais. Vale lembrar, que a vigilância sobre movimentações artísticas não era

⁴ Miguel dos Santos Prazeres é conhecido pela comunidade local de Alenquer por “Cabra-da-Peste”, protagonista da Tetralogia de Monteiro. A esse respeito há a pesquisa: CASTRO, José Guilherme de Oliveira. *A viagem Mítica de Miguel dos Santos Prazeres*. Belém: UNAMA, 2001.

⁵ O termo referido dito pelo próprio autor encontra-se em uma entrevista concedida na dissertação de mestrado de Maria de Fátima do Nascimento intitulado: “A representação alegórica da ditadura militar em *O Minossauo*, de Benedito Monteiro: fragmentação e montagem”

⁶ O golpe militar no Brasil ocorreu no dia 31 de março de 1964, sendo deposto o então presidente João Goulart que havia assumido o lugar de Jânio Quadros, depois de sua renúncia à presidência em 1961. O governo de João Goulart ficou conhecido pela abertura de organizações sociais e, conseqüentemente, especulada pelas classes conservadoras da época que temiam pela simpatia do político por frentes socialistas. Síntese consultada na fonte: REZENDE, Maria. *A Ditadura Militar no Brasil*. Londrina: Eduel, 2013.

realizada de uma só maneira, porque as estratégias para camuflar a mensagem política distinguem-se.

Pelas manifestações literárias, algumas obras passaram despercebidas porque as estratégias para camuflar a mensagem política eram revertidas em recursos variáveis de obra para obra, uma vez que poderia ser em forma de “parábola ou por uma literatura centrada em viagens biográficas, a chave estaria no desvio estilístico” (SUSSEKIND, 2004, p. 16).

A trama romanesca de Monteiro remonta, pela figura do narrador Major Antônio de Medeiros, memórias de um passado ligado a eventos históricos, como ter participado da Segunda Guerra Mundial, bem como fatos do presente referidos às notícias de um rádio, que o deixa informado sobre os acontecimentos do mundo e do Brasil.

Todas as estações de rádio estão noticiando que o esquema militar do Presidente da República esfacelou-se. Essa é a maneira mais sutil que a imprensa escrita e falada acha para anunciar que houve um golpe, um golpe militar, um golpe de Estado. (MONTEIRO, 1974, p. 203).

O trecho do episódio da obra, tomado como exemplo, compartilha de uma demanda estética e temática de obras referentes à experiência autoritária a que estava deflagrada o Brasil. A obra de Benedicto Monteiro, contudo, serve de fundamentações e críticas aos estudiosos que se interessam pelas narrativas pós Golpe de 64. Sendo assim, é nítida o lugar da literatura, como meio de resistência, haja vista, a urgência de uma denúncia no calor dos eventos históricos serem realizada na ficção, haja vista a urgência de denúncia de eventos históricos, transformados pela literatura em ingrediente da atividade ficcional.

A transladação de sentido da esfera ética para a estética é possível, e já deu resultados notáveis, quando o narrador se põe a explorar uma força catalisadora da vida em sociedade: os seus valores. À força desse imã não podem subtrair-se os escritores enquanto fazem parte do tecido vivo de qualquer cultura. (BOSI, 1996, p. 13).

Nesse sentido, o crítico Alfredo Bosi trata da relação, com a qual, a ética pressupõe um acordo com a estética, mediante aos acontecimentos sociais a que estão atrelados à vida do escritor e, ao compartilhamento de seus valores, sendo este o “objeto da intencionalidade da vontade” refletidos em suas “ações”, fruto de

sua “motivação”. Deste modo, realiza-se pelo viés literário o “compromisso com a verdade de suas representações.” (1996, p.14).

O tratamento à literatura, no período posterior ao Golpe pós 64 correspondeu a um intenso fervor de obras⁷ que refletiam o contexto político-social, subtraindo da matéria literária a oportunidade para a denúncia e o testemunho, ainda que sob a vigília dos militares que intensificaram a repressão estabelecido pelo AI-5⁸. Por isso, para burlar a censura, autores utilizaram técnicas compositivas que variavam no estilo, mas sempre nutridas pelo aspecto alegórico e/ou fragmentado.

Em relação à matéria literária discutida pela crítica situada no período da década de 60 reverberando até os anos 80, que é quando acaba a ditadura militar no Brasil, leva-se em consideração como a produção literária da época situavam tais obras em meio a repressão e a censura. Além de tentar entender o movimento estético que se declinava a fazer críticas políticas, apesar dos estilos serem diversos, na maneira de transcorrer a efervescência da denúncia, ao mesmo tempo que simbolizavam o medo.

A literatura passou a ser um meio de expressão, ainda que pelos arcabouços figurativos, sobre o qual revelavam que os fatos presentes na história eram reconfigurados pelo clamor à liberdade e insatisfação perante o governo militar.

Nesse período conturbado, boa parte da literatura é marcada pela resistência à situação político-social em curso; pela denúncia, ora satírica, ora bem-humorada, das consequências dela decorrentes; pelo desejo de libertação moral e pela literatura-reportagem ou literatura-documento, que visava a um realismo sem máscaras. Ela, em inúmeros casos, se transforma arma de combate e ação social. (CALEGARI, 2011, p.166).

⁷ Convém destacar algumas produções literárias de destaque no cenário nacional para a compreensão do período de obras pós-64: *Quarup* (1960), *Bar Don Juan* (1971) e *Reflexos do baile*, (1977), de Antonio Callado; *Passach:a travessia* (1967), de Carols Heitor Cony; *Zero* (1974), de Ignácio Loyola Brandão; *A festa* (1976), de Ivan Ângelo; *Em câmara lenta* (1977), de Renato Tapajós.

⁸ No atual governo de Artur Costa e Silva foi instituído o AI-5, em 13 de dezembro de 1968. Este Ato Institucional que perdurou até o governo de Ernesto Geisel foi responsável por decretar plenos poderes ao regime militar, dentre as determinações, a censura contra qualquer tipo de manifestação política em jornais, revistas, livros, peças de teatro e músicas. Síntese consultada na fonte: REZENDE, Maria. *A Ditadura Militar no Brasil*. Londrina: Eduel, 2013.

Apesar de Lizandro Calegari abordar a crítica a respeito da obra de Ignácio de Loyola Brandão, no romance *Zero* (1975), o estudioso faz uma análise sobre o a ocorrência temática atribuída a ataques ao governo ditatorial, sobretudo a sensação em comum nas obras de uma “constante indignação e uma vontade de mudar a situação circundante” (Calegari, 2011, p.166).

Tais elaborações ficcionais, revelam um discurso que reforçam não somente a de um sujeito responsável em descortinar as arbitrariedades de seu tempo, mas enunciam, por meios representativos, as circunstâncias, pelas quais, passavam a sociedade brasileira em meio ao clima de violência e autoritarismo. Este reflexo mudou tanto o rumo dessa nova literatura e a produção cultural, como também, a própria crítica literária que passou a buscar o entendimento sobre a questão nacional pelas produções artísticas de seus escritores.

A necessidade de uma mensagem política marcada pela experiência dos anos de repressão foi estudo de muitos pesquisadores da época, dentre eles, não poderia deixar de ser mencionado, Antonio Candido, como uma das críticas basilares para entender a movimentação literária do período. O ensaísta traçou estudos, relativos à estética do movimento literário pós-64 e o entendimento sobre o aspecto da sociedade brasileira, acionando os traços deixados na literatura pelos movimentos intelectuais das décadas de 20 e 30, justamente por esse período ser de grande impulso voltado para as questões sociais. Especificamente sobre a década de 30, o estudioso aponta que devido às mudanças socioeconômicas, o interesse parte de uma consciência ideológica dos movimentos artísticos.

Já vimos também que muitos intelectuais significativos daquele momento, mesmo sem qualquer definição ideológica explícita, participavam dum tipo de consciência crítica identificada aos temas e atitudes radicais. E que, apesar das discrepâncias (dentro de cada indivíduo) entre estas e os automatismos conservadores, engrossaram o que se poderia chamar o "espírito dos anos 30". Sobretudo levando em conta que graças a eles se instalou no Brasil uma situação de ambiguidade, que levaria aos esforços para superá-la. (CANDIDO, 1989, p. 195).

Para Candido, o movimento de 20 consagrado pelo movimento modernista traçou rupturas quanto a “inovações formais” e “temáticas”, mas foi com a geração

de 30 que desenvolveu as sensações de “inconformismo” e o “anticonvencionalismo” na dinâmica das movimentações literárias e que “se tornaram um direito, não uma transgressão, fato notório mesmo nos que ignoravam, repeliam ou passavam longe do Modernismo.” (1989, p.186)

Os decênios de 30 e 40 foram momentos de renovação dos assuntos e busca da naturalidade, e a maioria dos escritores não sentia plenamente a importância da revolução estilística que por vezes efetuavam. Mas não esqueçamos que esses autores (quase todos despreocupados em refletir sobre a linguagem literária estavam de fato construindo uma nova maneira de escrever, tornada possível pela liberdade que os modernistas do decênio de 1920 haviam conquistado e praticado. Por exemplo: a obtenção do ritmo oral em José Lins do Rego; a transfusão de poesia e a composição descontínua do primeiro Jorge Amado; a atualização da linguagem tradicional em Graciliano Ramos ou Marque Rebelo; o contundente prosaísmo de Dionélio Machado; a simplicidade chá de Érico Veríssimo. (CANDIDO, 1989, p. 205).

Antonio Candido, dessa forma, compreende que a partir dessa geração, tem-se uma “nova narrativa”, ainda que traçando experimentalismos, é renovadora exatamente porque refletia não mais nas questões estilísticas, mas centrava-se nas contradições da sociedade. Abrindo-se, então, a toda uma força precursora de uma “pré-consciência do subdesenvolvimento”, acionada posteriormente, aos moldes da produção literária de 60 e 70, explicando com isso todo o movimento que a partir daí traçou novos rumos à literatura brasileira.

Por essas questões levantadas pelo crítico, é que se entende melhor que a postura dos artistas já não passava somente pelo crivo de uma experiência literária, mas estão ancoradas em um comprometimento de denúncia social.

A representatividade da ficção em obras pós-64 demonstra que o constructo histórico, político e social estava submerso às temáticas desenvolvidas pelos escritores. Além disso, a curta distância mimética de um passado recente perdurou de forma expressiva na atividade literária, todavia, as distinções entre uma expressão e outra passam por categorias diferenciadas, ainda que sob o bojo do caos.

A narrativa de *Verde Vagomundo* configura-se pela tendência temática de uma geração de escritores, muito embora sejam variáveis nas abordagens e nas estruturas que utilizavam, perante a técnica predominantemente fragmentária e

alegórica. No caso dos fragmentos, a proposta literária pertence aos fatos que verossímeis à história autoritária do período, refletem um ambiente de imprecisão e medo, surtindo na escrita dos romances a proposta não linear dos fatos narrados.

O enredo da obra é intercalado por narrativas de Antônio de Medeiros e micronarrativas dos moradores de Alenquer, que na forma de encaixes discursivos mesclam-se aos arranjos da memória, registros de manchetes do rádio, anotações avulsas de um diário, gravações com as histórias dos personagens locais, juntamente aos depoimentos de um inquérito policial criam um clima não linear aos episódios. Não obstante, a ocasião do Golpe Militar no Brasil é transmitida pelas notícias do rádio, desestabilizando o futuro da narrativa, sobretudo pela mudança na rotina dos moradores de Alenquer.

Creio que a maioria das prisões estão relacionadas com as atividades políticas do deputado do governo deposto. Ele já teve o seu mandato cassado, seus direitos políticos suspensos, mas a Comissão ainda está ouvindo e prendendo os seus eleitores. Pelos nomes, não parecem homens, mas simplesmente coisas. São os nomes mais humildes. E pelo jeito de Tio Jozico pronunciar, ainda ficam mais diminuídos. São diminutivos de agrado: – mas, Bitica foi, será preso? – Gimico também? coitado! – E o pobre Dadico? – Lalico, por que já então? – E o Dico? – O Zito? – E o pobre desgraçado do Mimito? E o Zinho, o Xivico, o Tutico, meu Deus, eu fizeram então êsses pobres? (MONTEIRO, 1974, p. 243).

O referido episódio demonstra a atmosfera de tensão vivida pela comunidade. Ao ser instaurado um inquérito policial, a narrativa se desdobra em um novo rumo, mostrando como o narrador não tem controle dos fatos. Os efeitos da opressão que aparecem de repente na rotina da pacata cidade de Alenquer, demonstram uma realidade multifacetada e o constante estado de alerta a que estava condenada a sociedade brasileira.

Com o rompimento do cotidiano dos moradores de Alenquer, percebe-se, contudo, que a estética da fragmentação, também correspondia ao clima de violência e injustiça, resultando em prisões de pessoas que supostamente estariam ligadas aos crimes de subversão e aos atos de terrorismo contra o governo vigente.

Deste modo, o recorte discursivo de Benedicto Monteiro a respeito dos eventos históricos, referem-se a um cenário mais significativo do contexto político, mas também emerge de sua vivência pessoal. A matéria narrada reúne pela memória, os fragmentos das possibilidades de sua leitura individual sobre os

acontecimentos, em forma de fatos históricos, ainda que recentes, repercutidos no presente dos momentos em que concerne tanto para efeitos na ficção como na realidade.

Por esse viés, entende-se que o fator alegórico presente no romance de Monteiro percorre por referenciais ligados aos atos de violência, bem como entende-se que a carga autobiográfica nos romances pós-64 proporcionou momentos decisivos, no que tange a construção de um projeto literário, em que a matéria histórica é camuflada por disfarces para desviar a atenção da censura. De certo que, a única alternativa era atribuir ao recurso alegórico o compromisso político de revelar o que, supostamente, não pode ser dito, por meios verossímeis de seus artifícios estéticos.

Os sopros da violência atravessaram as obras pós-64, e são assim estudadas por estudiosos, como Silviano Santiago, em que este aborda as estreitas relações entre o período da ditadura e a reverberação dos atos de violência na sociedade, pelas narrativas do período em questão, salientando a insistência do gênero romanesco contra a ordem imposta.

A violência pôde passar praticamente invisível como um todo se se atenta para os meios de comunicação de massa, em especial a televisão, direcionada pelo Estado para o controle subliminar da sociedade. Tanto a violência visível quanto a invisível restringiram ao mínimo o universo de pensamento e o campo de ação dos cidadãos inconformados (e, entre estes, o do artista). (SANTIAGO, 1989, p.19).

O estudioso percorre a mesmo viés crítico que Candido, no que tange às questões de cunho político, relacionadas às dimensões da sociedade e seus respectivos reflexos nas produções artísticas, diante de uma mentalidade crítica opositora ao regime autoritário fortemente alinhada ao cenário atual.

O demasiado estado de violência no período é abordado, acentuadamente, pela escrita literária pós-64, segundo Santiago, o que contribuiu para a mudança de conceito sobre o perfil de artista e intelectual, que já concentrava seus anseios no movimento literário de 30. Logo, a centralização da máxima do “homem pelo homem” como fez os contemporâneos do período, em que apoiados por partidarismos políticos, os personagens dos romances representavam as relações

“pertencente ao campesinato e ao operariado” foram substituídos, ou melhor, redirecionados para a emergência de um clima de testemunhos e denúncias.

Silviano Santiago aponta que a literatura engajada do movimento de 30 foi atingida por uma sensação de “otimismo e utopia”, repercutidas de tal maneira na expressão literária, embora os fatores de ordem social e econômica não atingiram mudanças no país. O crítico adverte ainda que a partir daí “a utopia tenha virado uma realidade cotidiana entre nós”.

Desse modo, o autor afirma haver satisfatoriamente mudanças no cenário literário, ao que corresponde o período após o Golpe de 1964, com a queda do presidente João Goulart, justamente porque o exercício reflexivo sobre o poder e a sua forma de atuação, por parte da política militar que se instaurou de forma autoritária em países da América Latina

As transformações nas obras literárias, segundo Santiago, inauguraram um “novo período da nossa história literária” (SANTIAGO, 1989, p.14). Assim, a literatura tematizada pelo viés das forças repressoras do período da ditadura militar no Brasil centraliza sua fonte ideológica, bem como, por fontes históricas que vão desde a “época colonial brasileira, no tenentismo de 30 e no Estado Novo, também nossos dias com aparato policial convenientemente resguardado da imprensa pela censura”. (SANTIAGO, 1989, p.19).

Silviano Santiago aborda a questão do poder como força propulsora da construção literária brasileira.

Colocar corretamente a questão do poder (e isso foi o que o melhor da produção literária fez) já é investir contra os muros que se ergueram impedindo que o cidadão raciocinasse e atuasse, constituísse o seu espaço de ação e levantasse a sua voz de afirmações. (SANTIAGO, 1989, p.20).

Ao propor uma reflexão contundente contra as amarras do poder e, a abordagem que a arte literária desperta para descortinar as represálias do momento histórico da ditadura, o crítico entende que as raízes da violência não deixaram de ser referenciadas pelas produções literárias, justamente pelas incertezas geradas na subjetividade dos escritores.

O papel do artista, neste caso, é alusivo ao pensamento de Alfredo Bosi referindo-se, no começo deste capítulo, sobre as narrativas de resistência e as possíveis motivações de uma escrita que se articula ao seu tempo. Percebe-se,

contudo, que a correspondência ao seu momento histórico, não diz respeito somente a um compromisso com escrita do período político-social do escritor, mas reforça-se, na concepção do crítico, os apelos que não deveriam misturar-se entre a arte e os “conceitos próprios da ética e da política”, mas parecem ser inevitáveis no corpo de uma narrativa de resistência, e da violência instaurada.

Já Schollhammer, ao tratar da literatura da década de 60 e 70, entende essas obras como uma revisitação ao realismo, pois o enfoque da questão está presente na matéria histórica reverberadas, pelo tratamento ao período da ditadura, pelo autoritarismo e violência expressa nesses anos. Porém, esse realismo acionado não é propriamente associado às formas de estilo do século XIX, não obstante atuam à frente de uma denúncia da realidade violenta no Brasil.

Sejam em relatos testemunhais ou alegóricos, os escritores dessa geração atentaram-se fortemente para a situação social e política do país, transpondo pela matéria ficcional, o realismo histórico diluído no discurso da forma romanesca.

[...] a arte do século XX se tornou reflexiva, pois, ao revelar os mecanismos de sua potência ficcional, ao exibir seu próprio processo e idealizar sua própria materialidade, a arte e a literatura colocavam em evidência a brecha entre o real e sua representação, canalizando e expressando assim sua realidade. (SCHOLLHAMMER, 2013, p. 157).

A proposta da linguagem romanesca de Monteiro, na aparente ideia de representação e realidade referida por Karl Schollhammer, revela o artifício estético em distanciar da matéria histórica a consciência dos fatos. Entende-se, contudo, que a trama ficcional de *Verde Vagomundo* atua por trazer pelo arranjo da matéria histórica, o primor da ludicidade conferidas nas ações de *Cabra-da-Peste*⁹, pelas falas da comunidade ribeirinha perante o inquérito instaurado e, certamente, pela voz que remete ao passado e ao presente do narrador Antônio de Medeiros.

⁹ Uma das ações mencionadas sobre *Cabra da Peste*, por exemplo, refere-se a seguinte passagem narrada em: “Mas todo mundo sabe que o dia do Círio está chegando diante deste terrível impasse: a busca do pirotécnico oficial. Não adianta o Vigário querer tranquilizar a todos, prometendo que o *Cabra-da-Peste* vai ser preso sem resistência. Nem que será posto em liberdade logo depois que o Círio passar e a festa começar. Todos conhecem *Cabra-da-Peste*, e sabem, que o coronel quer os fogos: quer prender os fogos que não tem licença para espocar. A expectativa cresce. Os preparativos continuam. A festa não pode parar. (MONTEIRO, 1974, p.250).

3. O NARRADOR E AS ARMADILHAS DA CONTEMPORANEIDADE

“...há o perigo de que a fragmentariedade do mundo salte bruscamente à luz e suprima a imanência do sentido exigida pela forma...”¹⁰
(Lukács)

“O tempo é que tinha passado. E a escuridão é que estava povoada de insetos e pirilampos”¹¹
(Benedicto Monteiro)

O escritor interfere na realidade ficcional que lhe é contemporânea pelo ato de narrar. Benedicto Monteiro, desse modo, deixa vestígios das iluminações de seu tempo posicionando-se diante das questões que refletem o cenário nacional, estendendo paralelamente às demandas históricas dos conflitos mundiais, como as referências aos acontecimentos factuais como: o Golpe Militar no Brasil, a Segunda Guerra Mundial, a Guerra Fria e a morte do presidente Kennedy, eventos estes demonstrados por fragmentos por meio de sua memória e pelas ondas sonoras de um rádio transmissor.

Os eventos citados na obra demonstram a sua relação com o tempo passado e, no mesmo fio narrativo transmitidos ao tempo presente através de notícias, de modo a serem compreendidos pela paradoxal forma do homem interpretar sua relação com os labirintos de seu tempo.

Ao questionarmos esse cruzamento contínuo percebe-se que essa correspondência do homem com os episódios da história não se dá somente pelos fatos em si, mas pela interferência de sua subjetividade humana que é acometida pelas experiências, deixando vestígios no modo de narrar o seu tempo e, pelos experimentos estéticos a que se sucumbe a escrita.

Ao pensarmos a figura do narrador, aciona-se a necessidade de entendê-lo pelas experiências estéticas, na sua relação com o tempo de sua escrita, a fim de mensurar a sua extensão aos contextos histórico, políticos e sociais e, de que forma este organiza os dilemas humanos no tecido ficcional.

Os estudos de Giorgio Agamben, no ensaio: “*O que é o contemporâneo?*”, entende-se que essa visão tão paradoxal, alusiva ao narrador, sobre o entendimento acerca de sua temporalidade, justamente porque o contemporâneo revela uma

¹⁰ LUKÁCS, George. *A teoria do romance*. São Paulo: Editora34, 2015

¹¹ MONTEIRO, Benedicto. *Verde Vagomundo*. Rio de Janeiro, 1974

identificação com seu tempo, enquanto que rejeitá-lo significa capturar o tempo exato de sua história.

A contemporaneidade, portanto, é uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias; mais precisamente, essa é a relação com o tempo que a este adere através de uma dissociação e um anacronismo. Aqueles que coincidem muito plenamente com a época, que em todos os aspectos a esta aderem perfeitamente, não são contemporâneos porque, exatamente por isto não conseguem vê-la, não podem manter fixo o olhar sobre ela. (AGAMBEN, 2009, p. 59).

O cenário contemporâneo parte da mentalidade de um tempo que não é cronológico, logo ao ser feita a pergunta: “De quem e do que somos contemporâneos? E, antes de tudo, o que significa ser contemporâneo?” (AGAMBEN, 2009, p.57). Deixa claro, que a indagação é provocativa para entender que o narrador transpõe essa captura pelo “escuro” o seu próprio tempo, em contrapartida às “luzes”, que segundo o filósofo nada dizem de suas relações à temporalidade.

O tempo atual das narrativas condizem com as proposições do filósofo, na medida que, os deslocamentos do narrador estão sujeitos às razões propostas, no que diz respeito as sensações, como deslocamento e inquietações temporais, em que revelam a maneira como o contemporâneo reage ao tempo atual, que é o mesmo tempo dele e, se o rejeita é justamente porque pertence ao seu tempo presente. De frente a esta ideia, ainda:

[...] é também aquele que, dividindo e interpolando o tempo, está à altura de transformá-lo e de colocá-lo em relação com os outros tempos, de nele ler de modo inédito a história, de “citá-la” segundo uma necessidade que não provém de maneira alguma do seu arbítrio, mas de uma exigência à qual ele não pode responder. (AGAMBEN, 2009, p.72).

De fato, o pensamento de Giorgio Agamben está associado a figura do narrador, pois este ser o representante que elege e organiza a sua experiência com o tempo presente. E, assumindo a postura de incompreensão ao momento vigente de sua contemporaneidade demonstra sua visão diante do mundo. A literatura, desse modo, revela-se intermediadora entre as concepções da leitura a que está

sujeito o narrador, perante a sociedade, a história, a cultura, sobretudo, no que tangencia essas esferas, inclusive, à sua subjetividade.

O tópicos seguintes tratará das reverberações da modernidade sobre as formas de narrar, e também um diálogo entre as teorias do narrador buscando relacionar às configurações do narrador Antônio no romance *Verde Vagomundo*.

3.1 Pelos descaminhos do narrador ou descaminhos da modernidade?

No ensaio de Walter Benjamin: “*O Narrador: considerações sobre a obra de Nicolai Lesklov*”, o filósofo trata do intercâmbio de experiências de dois narradores: o camponês e o marinheiro. Ambos trazem narrativas de origens opostas, pois enquanto o camponês transmite narrativas voltadas aos aspectos do regional e de suas tradições, o marinheiro traz a perspectiva mais global das viagens e dos trânsitos que faz.

O texto crítico, então, levanta questões sobre as novas formas de narrar da modernidade que entram em desacordo com as configurações sociais que integram as narrativas tradicionais, e de como o indivíduo torna-se isolado perante as experiências de antigos narradores e, por considerar a pobreza de histórias que já não surpreendem os espectadores/ leitores.

Perante o tratamento dado a figura do narrador, entre outras possibilidades, leva-se em consideração àqueles que tradicionalmente foram reconhecidos pelos contadores de histórias orais, em que transmitiam suas experiências em uma coletividade resguardada por sua cultura. Assim, teóricos como Walter Benjamin e Adorno, numa perspectiva dialética problematizam a questão do narrador numa tentativa de relacionar às antigas experiências humanas do ato de narrar, em meio aos corrosivos efeitos da guerra.

Leva-se em conta que, em ambos os casos dos autores frankfurtianos, a crítica é sobre o romance e suas respectivas formas genéricas (contos, crônicas, etc.), passando pelas mudanças dos modos de viver a partir do século XIX, atravessando o século XX pelo contexto histórico-político que, ainda hoje, reverberam no ato de narrar nas produções do século XXI.

O romance foi a forma literária específica da era burguesa. No seu início está a experiência do mundo desencantado de Dom Quixote, e o domínio artístico da mera experiência continuou sendo o seu

elemento. O realismo era-lhe imanente: mesmo os romances que pelo assunto eram fantásticos tratava de apresentar seu conteúdo de tal maneira que disso resultasse a sugestão do real. (ADORNO, 2003, p. 269).

É válido considerando a forma romanesca como uma prática que promove esse entendimento sobre a humanidade, até porque as formas de linguagem se adequam ao seu tempo, promovendo rupturas que Adorno compara fotografia que foi tirando, aos poucos, a atenção da pintura, da mesma forma o cinema foi tirando de cena, o romance.

O autor aponta, ainda, que o romance teve que se “rebelar”, assim como fez Joyce diante do realismo. Em todo caso, o narrador, elemento desse íterim dos acontecimentos do mundo ficcional é agente que integra a estrutura da trama ficcional. E, sua significação no que tange à matéria textual é irremediavelmente, tanto para Adorno como para Benjamin, distintas às antigas formas de narrar, especialmente, depois da segunda metade do século XX.

[...] A tradição oral, patrimônio da poesia épica, tem uma natureza fundamentalmente distinta de que caracteriza o romance. O que distingue o romance de todas as formas de prosa – contos de fada, lendas e mesmo novelas – é que ele nem procede da tradição oral nem a alimenta. Ele se distingue, especialmente, da narrativa. O narrador retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou relatada pelos outros. O romance segrega-se. A origem do romance é o indivíduo isolado, que não pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações mais importantes e que não recebe conselhos nem sabe dá-los. (BENJAMIN, 1994, p. 201).

Fica claro, dessa maneira, o posicionamento crítico sobre o romance e a maneira como seu surgimento na modernidade é para Walter Benjamin o “índice da evolução que vai culminar a morte da narrativa” (1994, p. 201) e, conseqüentemente, o fato de que a oralidade já não transmite seu papel de repasse de experiência, já que é “fonte a que recorrem todos os narradores”. Tal pensamento permite entender a mudança a que se configura a sociedade a partir de então.

Pelo pensamento teórico de Walter Benjamin acerca ensaio sobre o narrador, Jaime Ginzburg, atenta:

O que o ensaio de fato discute é uma relação entre modos de narrar e as configurações sociais. A imagem de uma sociedade artesanal, gregária e comunitária se articula com a narração oral, tendo como modelo o conto de fadas. A sociedade capitalista, individualista e desumanizadora, desfaz o caráter socialmente integrador do ato de

narrar, segundo a perspectiva de Benjamin. (GINZBURG, 2012, p.203).

Jaime Ginzburg, ao buscar traçar um histórico sobre as teorias do ato de narrar, além de problematizar a tradução sobre esse narrador benjaminiano, relaciona uma pequena diferença, perante as teorias dos críticos alemães: “o narrador em Benjamin prioriza o contador de história da tradição oral, em Adorno, um dos elementos da construção estrutural da narração.” (GINZBURG, 2012, p. 203).

Diante do entendimento sobre a posição do narrador na contemporaneidade, é possível levar em conta o campo ideológico e o compartilhamento a que se configura ao campo social, visto que “basta perceber o quanto é impossível, para alguém que tenha participado da guerra, narrar essa experiência como antes uma pessoa costumava contar suas aventuras.” (ADORNO, 2003, p. 269).

Contudo, a questão do narrador contemporâneo é completamente atingida pela forma de viver das sociedades e do que Adorno chama de “coisificação” das formas de se relacionar, proporcionando um “andamento macio da maquinaria” da construção humana. E, nessa esfera das transformações surgidas sobre o efeito do maquinário, o romance demonstra a perda da essência humana voltada para o coletivo. O narrador concebe essa atmosfera. E, pelo tipo de relação em que se acha condicionado encontra-se perdido de si mesmo e dos outros, ou seja, “na transferência estética reflete-se o desencantamento do mundo” (ADORNO, 2003, p. 270).

Se o narrador antes poderia ser “a favor ou contra as figuras do romance” (ADORNO, 2003, p. 272), a partir dos acontecimentos contemporâneos é “contra a mentira da representação na verdade contra o próprio narrador” (2003, p. 272), que assume a postura apenas de “comentador vigilante dos acontecimentos” (2003, p. 272), sendo reconhecido pelo tratamento da linguagem usada, juntamente com o aspecto sensível presente no romance e, de forma pendular, distanciando o leitor pela representação não consciente e, ao mesmo tempo, consciente acompanhada pelas demandas de seu tempo: “varia como as posições de uma câmara no cinema: ora o leitor é deixado fora, ora guiado, através do comentário, até o palco, para trás dos bastidores, para a casa das máquinas. (ADORNO, 2003, p. 272).

A presença de uma realidade histórica inserida no contexto dos romances é refletida na figura do narrador de modo significativo, embora muitas vezes, essa relação não seja claramente associada aos fatos históricos, mas podem corromper pelo uso de representações. Tal circunstância, valendo-se do pensamento de Adorno são veladas pela condição representativa da matéria romanesca, no que concerne aos arranjos estéticos e redefinindo a conjectura social das experiências humanas sobre a barbárie.

Estas epopeias partilham com toda a arte presente a ambiguidade de que não compete a elas decidir se a tendência histórica que registram é recaída na barbárie ou, visa à realização da humanidade – e algumas sentem-se demasiado à vontade no barbarismo. Não há obra moderna que sirva para alguma coisa e que não encontre também sua satisfação nas dissonâncias e no desligamento. Mas na medida em que essas obras de arte encarnam sem compromisso justamente o horror, e remete toda a felicidade da contemplação à pureza de tal expressão, elas servem à liberdade, que é apenas indicada pela produção média, porque ela não mostra aquilo que aconteceu de mau ao indivíduo da era liberal. Seus produtos estão acima da controvérsia entre artes engajadas e arte-pela-arte, acima da alternativa entre a sabedoria da arte tendenciosa e a sabedoria da arte do desfrute. (ADORNO, 2003, p. 273).

O narrador contemporâneo serve de mediador de sua forma de elaborar a narrativa, transmitindo o olhar ao outro uma maneira de recuperar a suas próprias vivências diante do mundo. E, nesse sentido, há evidências de que a ação narrada possua, pelos moldes da contemporaneidade, indícios autobiográficos diante da realidade ficcional.

Tomando como referencial, também, os estudos relacionados ao narrador, o crítico Silvano Santiago no ensaio “O narrador pós-moderno”, menciona a questão como ponto de tensão a um tipo de narrar que se lança a observar àqueles que transmitem suas memórias, suas vivências e realidade pela voz do outro. O crítico ainda sustenta que a intenção é eleger o “outro” como possibilidade para falar de si mesmo indiretamente.

A fala própria do narrador que se quer repórter e romancista, vivenciada sofridamente pelo personagem (Hemingway), é a mesma experimentada, só que em silêncio, pelo narrador (brasileiro). Por que este não narra as coisas como sendo *suas*, ou seja, a partir de sua própria experiência? (SANTIAGO, 1989, p. 43).

O questionamento feito por Santiago parece ser respondido ao tratar da referência ao personagem Hemingway, haja vista a análise do crítico ser referente ao conto *Sangue na Praça*, do escritor brasileiro Edilberto Coutinho. A narrativa é tematizada por um jornalista que encontra Ernest Hemingway, que também foi repórter, e dialogam sobre a forma jornalística e a literária que se aproximam do “dilema” da contemporaneidade entre a profissão de “repórter e romancista”, sendo exemplares dos conflitos vivenciados pelo narrador, pois seu interesse é lançado “ao seu redor, acompanhando seres, fatos e incidentes”. (SANTIAGO, 1989, p. 43).

A aproximação com o trabalho do repórter, o narrador, se exime de sua própria experiência para traçar a voz de um coletivo, ainda que na forma escrita essa postura guarde traços autobiográficos do escritor, agora levantada por uma linguagem que, expressa pela estética, atenda a aspectos que dialoguem com questões ideológicas, sociais, éticas e políticas.

Perante o mapeamento a que se desloca o olhar do narrador, a discussão ressalta a tentativa de uma compreensão sobre os movimentos desse narrador.

Percebe-se, então, que as teorias sobre narrador, há consenso referente às alusões ao narrador tradicional e das dialéticas propostas por Adorno e Benjamin. Além de discutirem a ausência de intercâmbio de experiências, como uma lacunar forma de manifestar as configurações sociais vigentes pela trajetória narrativa na contemporaneidade. Também, é oportuno os posicionamentos críticos de Silvano Santiago ao conceituar o narrador como pós-moderno, porque aborda a teoria sobre a ausência da experiência, e é sustentada pela visão de uma nova forma do ato de narrar, sendo sinalizada pela observação sobre o outro, a fim de que seu olhar seja exatamente capturado pelo gesto narrativo da contemporaneidade.

3.2 Os labirinto do narrador Antônio de Medeiros

Levando-se em conta os principais conceitos de Benjamin (1994), Adorno (2003) e Santiago (1989) sobre as teorias do narrador em consonância à Antônio de Medeiros, narrador de *Verde Vagomundo* (1972) percebe-se a necessidade de haver diálogos paralelos, no que tange às configurações de um narrador que reflete a contemporaneidade e, sobretudo, à peculiar maneira de narrar.

A voz narrativa do Major Antonio em 1ª pessoa traz à tona suas primeiras impressões sobre o lugar onde nascera, junto às histórias que ali ouve, principalmente, as narrativas de Miguel são alicerces que o instigam para o projeto de um livro. A essa intenção do narrador advém logo no prólogo quando seu tio Jozico o interpela dizendo: “[...]só é mesmo homem...quando faz um filho – escreve um livro – e planta uma árvore.” (MONTEIRO, 1974).

A fala de lugar comum dita pelo personagem repassa o propósito da escrita de um livro, ou seja, contar a sua vida, considerando a matéria narrativa que parece interessar aos olhos do tio, as vivências de Antônio de Medeiros. A esse respeito, Walter Benjamin trata criticamente das narrativas modernas por se distanciarem da prática das narrativas orais, a fim do repasse de experiências que pudessem se transmitidas.

Tudo isso esclarece a natureza da verdadeira narrativa. Ela tem sempre, em si, às vezes de forma latente, uma dimensão utilitária. Essa utilidade pode consistir seja num ensinamento moral, seja numa sugestão prática, seja num provérbio ou numa forma de vida – de qualquer maneira, o narrador é um homem que sabe dar conselho. Mas, se “dar conselhos” parece hoje algo de antiquado, é porque as experiências estão deixando de ser comunicáveis. (BENJAMIN, 1994, p. 2000).

Para o filósofo a ação de aconselhar proposta pela “verdadeira narrativa” remete ao teor edificante de cumprir sua intenção, tecida pela “substância viva da existência: sabedoria” (BENJAMIN, 1994, p. 2000). Assim, Walter Benjamin atesta o fato de que a narrativa precisa sugerir sobre a continuação de uma história que vai sendo repassada pelo gesto das tradições de histórias orais, ocasionando a ausência da figura do narrador.

O crítico refere-se ao apogeu do romance, fator decisivo para o isolamento da figura do narrador – àquele que não guarda mais as sábias histórias ouvidas na fonte épica das artesanais formas de narrar dentro da esfera social. O mundo mudou e com ele, o narrador, passou a frequentar os espaços da narrativa romanesca, “pobre de experiência” não “recebe conselhos e nem sabe dá-los”, porque

[...] nunca houve experiência mais radicalmente desmoralizadas que a experiência estratégica pela guerra de trincheiras, a experiência econômica pela inflação, a experiência do corpo pela guerra de material e a experiência ética pelos governantes. Uma geração que ainda fora à escola num bonde puxado por cavalos se encontrou ao ar livre numa paisagem em que nada permanecerá inalterado, exceto

as nuvens, e debaixo delas, num campo de forças de torrentes explosões, o frágil e músculo corpo humano. (BENJAMIN 1994, pg. 198).

Os episódios da história, como o citado por Benjamin alusivos à Primeira Guerra Mundial são interpretados pelo autor como causa das mudanças abruptas a que se sujeitou a humanidade. Com isso, as sutis inferências, ou até mesmo, referências mais nítidas sobre o contato com barbárie nutrem as narrativas contemporâneas.

Não sei bem, se é a noite escura e pesada da floresta próxima e asfixiante, que me dá a sensação, de estar escutando este rádio, no fundo de um buraco. De um buraco, que pode ser tanto a vala de uma trincheira, como a cratera de uma bomba ou o leito provisoriamente seco deste rio próximo a encher e transbordar. (MONTEIRO, 1974, p.57).

O excerto acima demonstra, claramente, a reelaboração na memória dos traumas de guerra sentidos pelo narrador. Os escombros da história não escapam à voz narrativa ao fazer paralelos com a sua cidade de origem, entretanto, não é propriamente a referência ligadas à história é que o torna moderno, mas como ele narra a partir dos eventos.

O narrador ao registrar em seu diário a maneira intimista de suas sensações diante do mundo e de suas vivências aproxima-se do narrador moderno, a que Benjamin tanto desacredita sobre sua possibilidade de narrar. Neste caso, o isolamento do narrador em transferir suas inquietações é fruto de sua modernidade.

Antônio de Medeiros está em volta por uma rede de narrativas que se cruzam: a sua própria narrativa ligada à sua maneira de ver a sua cidade-natal e todo o cenário de imagens projetados em *flashes* de memórias do passado, o interesse pelas histórias que circundam a partir do imaginário local em forma de lendas, causos e costumes, e, por toda a transmissão de informações repassadas por um rádio¹² transmissor, a exemplo deste último:

A NASA divulga as primeiras informações reveladas pela nave Mariner II, que descobriu que Vênus não é o mundo frio que muitos esperavam: 400 graus centígrados.

—000—

¹² Este trecho respeita a grafia original da obra de Benedicto Monteiro, com o intuito de ilustrar o tratamento estético com as notícias.

A FIRMA DECCA PATENTEIA O PRIMEIRO RADAR TRANSISTORIZADO PARA USO A BORDO DE PEQUENOS NAVIOS

–o0o–

O cosmonauta russo Bykovsky sobe ao espaço a bordo da Vostok VI, seguido de Valentina TereshKova, a primeira mulher a se lançar no espaço sideral.

–o0o–

A ALIANÇA PARA O PROGRESSO não conseguiu evitar a instabilidade da América Latina: até o presente momento, vários presidentes civis foram derrubados por golpes militares, segundo um relatório da comissão das Relações Exteriores do Senado Norte-Americano. Em compensação, A ALIANÇA PARA O PROGRESSO mantém no poder: ditadores no Paraguai, na Nicarágua, e no Haiti, onde o presidente Vitalício governa 90% de analfabetos.

–o0o–

No momento em que o povo cubano canta “NIKITA, NIKITA, lo que se dá no se tira” – NikitaKruchev retira 40 foguetes de alcance médio e intermediário equipados com ogivas nucleares, que ele secretamente enviara a Cuba para que montassem sua base de mísseis a 100 Kms. das costas americanas.

–o0o–

CIENTISTAS DE CARBONALE ACREDITAM QUE ALGUMA COISA DE EXCEPCIONAL ESTÁ OCORRENDO NO MUNDO.

–o0o–

O Presidente da República do Brasil empenha-se em resolver os problemas da Nação dentro da estrutura vigente. (Monteiro, 1974, PG. 29-30)

A imagem das vozes noticiadas no corpo do texto, em forma de um encaixe, demonstra o bombardeio de mudanças bruscas alterando o cotidiano social da humanidade, refletindo-se demasiadamente na posição do narrador. As letras transcritas do rádio transmissor no corpo do romance revelam a seletiva maneira de indicar as manchetes mais importante, como em um *lead* de jornal impresso que intenciona chamar atenção do público.

Ao tratar sobre a obra *Dialética do Esclarecimento*, elaborado por Adorno e Horkheimer, é importante destacar as críticas que tais autores fazem a respeito às estruturas da dominação política, mais precisamente, sobre a crise da democracia e à ascensão dos regimes totalitários na Europa, e suas consequências alarmantes com o: avanço tecnológico, o desenvolvimento da indústria bélica, e também do modo de produção capitalista repercutido na cultura de massa da sociedade, entre

outros problemas acarretados pelo que os teóricos consideram como a “crise da razão” e do iluminismo entrando cada vez mais numa “nova espécie de barbárie”.

Se a única norma que resta para a teoria é o ideal da ciência unificada, então a práxis tem de sucumbir ao processo irreprimível da história universal. O eu integralmente capturado pela civilização se reduz a um elemento dessa inumanidade, à qual a civilização desde o início procurou escapar. (ADORNO E HORKHEIMER, 1985, pg. 36)

Os fenômenos modernos como a racionalização e os novos hábitos de vida rompem com a tradição, ou melhor, com a desmitologização, apontada pelos críticos alemães, sendo consequência da suprema lógica e das previsibilidades objetivas do mundo racionalizado. Assim, o homem ao deixar suas antigas crenças e costumes é levado a alienação, tal qual o que é imposto pelos sistemas políticos e econômicos levando à submissão e dominação do indivíduo.

Acredita-se, então, que na obra monteriana a figura do narrador centra tais questões pertinentes às referidas por Adorno e Hochheimer, uma vez que o fenômeno literário intercalado a um contexto social, permitindo problematizar traços subjetivos, cuja experiência e o modo de ver o mundo estão diretamente relacionados aos aspectos externos.

Outro fator interessante é que em decorrência dessa realidade, estabelecida pelo controle do sistema político e econômico do sistema capitalista, a alienação do indivíduo leva-o a considerar a técnica racional como uma verdade absoluta, deixando-se levar pelas aparências das amarras de uma sociedade burocrática e tecnicista. Em contrapartida, tem-se uma espécie de “desencantamento do mundo” esvaindo-se as culturas tradicionais, os costumes, as tradições religiosas, as vivências e as experiências compartilhadas em determinadas sociedades confrontando-se, assim, aos moldes da racionalização de um sujeito moderno.

Sob esse aspecto, Adorno faz uma crítica ainda mais cética sobre a humanidade, pois o homem moderno é fruto de uma geração que busca informações rápidas e frenéticas, ao mesmo tempo que não filtra-as como narrativas, pois nesses noticiários não resguardam qualquer tipo de pessoalidade ou ensinamento.

A discussão de Adorno sobre a posição do narrador na contemporaneidade é similar as ideias de Benjamin, no que tange à impossibilidade de narrar suas experiências alterando a conjectura social, sob o efeito da maquinaria e, conseqüentemente, invertendo-se em uma alienação encontrada no bojo das estruturas do texto, tanto pelo tipo de narrativa como pelo modo de representá-lo na esfera coletiva. O romance, dessa forma, advém da força percursora de narrar sua individualidade transformada em uma máxima alienação, porém segundo Adorno essa seria a premissa que interferiria no próprio campo estético.

Nesse processo, a própria alienação torna-se um meio estético para o romance. Pois quanto mais se alienam uns dos outros os homens, os indivíduos e as coletividades, tanto mais enigmáticas eles se tornam uns dos outros os homens, os indivíduos e as coletividades, tanto mais enigmáticos eles se tornam uns para os outros. O impulso característico do romance, a tentativa de decifrar o enigma da vida exterior, converte-se no esforço de captar a essência, que por sua vez aparece como algo assustador e duplamente estranho no contexto do estranhamento cotidiano imposto pelas convenções sociais. O momento antirrealista do romance moderno, sua dimensão metafísica, amadurece em si mesmo pelo seu objeto real, uma sociedade em que os homens estão apartados uns dos outros e de si mesmos. Na transcendência estética reflete-se o desencantamento do mundo. (ADORNO, 2003, p.58).

A sensação “asfixiante” sentida pelo narrador de *Verde Vagomundo*, a respeito de sua cidade natal pode ser interpretada pela maneira de constituir o “estranhamento” citado por Adorno, ao mesmo tempo que as notícias de jornal lhe causam certa familiaridade. Entretanto, por merecer atenção ao fio narrativo de Benedicto Monteiro, esse discurso paradoxalmente revela, pela natureza estética, as alusões de sua cidade com os efeitos da guerra. A essa forma representativa, na perspectiva de Adorno concerne ao acometimento humano levado ao desencanto.

Nota-se que o perfil da fragmentação, por parte do narrador, representa esses efeitos de ordem globalizante, ao mesmo tempo movimenta-se para o plano subjetivo na forma inquietações e divagações escritas em seu diário, a partir da oscilante voz do narrador pelo processo de incursão do “interno ao externo”. Sob esse efeito, o espaço amazônico serve como zona limítrofe e labiríntica entre as memórias trazidas do pós-guerra e sua individualidade enquanto sujeito cosmopolita e viajado diante de sua cidade.

Vale lembrar, que o narrador-personagem mentaliza em seu diário, também, o desenvolvimento de seu processo criativo a fim de produzir um livro, persistindo na atividade escreve:

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 de 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. (MONTEIRO, 1974, p. 167).

O narrador passa a desenvolver o papel de escritor, despertando o interesse pelo contexto local de Alenquer, como possibilidade para a sua constituição narrativa. Logo, a vida anônima e distante da comunidade em que nasceu passa a ser seu foco de interesse, deixando de ser prioridade seu relato individual. Por conseguinte, a forma romanesca subverte o teor narrativo para tecer múltiplas vozes que surgem no universo de histórias do imaginário da cidade. E, ainda em seu diário:

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 de sua voz, que ouço agora na fita magnética, já não é o mesmo que ouvi sair de sua garganta. As palavras que saiam estalando entre aquelas alvas carreiras de dentes, parece até que nem são as mesmas, que estão aqui irremediavelmente escritas, nestas letras quase mortas. (MONTEIRO, 1974, p. 168);

O contato do narrador com o personagem Miguel é fundamental para extrair a matéria de seu projeto como escritor. Por isso, o narrador desvia o foco de suas atenções para a comunidade local, trazendo ao leitor pelos trânsitos de diálogos, a imagem projetada do contexto amazônico-ribeirinho. Ainda sobre os personagens tenta cumprir seu ofício:

É verdade: antes de começar a escrever em forma de diário, quero reconhecer que deixei, nas partes anteriores deste livro, muitas coisas incompletas. Algumas delas ainda tentarei completar nas observações que farei diariamente.

Ainda não descobri, por exemplo o que faz do cego Euclides, um “Espião de Deus”. Só sei que ele é, para muitos, um homem extraordinário.

Também, o próprio Cabra da Peste, que seria o centro dêste livro, ainda não me contou toda a sua estória. Além disso, não consegui gravar em fita, muitos e muitos pedaços de sua vida. É uma perda irreparável: porque sei que jamais serei capaz de reconstituir os seus diálogos e monólogos em palavras e escritas. Sei, entretanto, que êle tem uma importante promessa a cumprir com Santo Antônio. E sei que ele guarda ainda qualquer coisa estranha para me confessar.

Pepe Rico, que vive constantemente comigo, me ajudando em todos os momentos, ainda não expôs todo o seu grande plano, com o qual pretende ficar rico e salvar a cidade dêste verde e encharcado labirinto. (MONTEIRO, 1974, p.171).

A exemplo dos trechos citados, o escritor iniciante fica impressionado com os “tipos humanos” que estão dispostos pelas narrativas orais contadas, e alimenta-se desse imaginário sua fonte para a constituição de seu livro. A maneira como captura essas histórias são usadas, dentro do corpo estético do texto de Benedicto, tal qual compilações. Tal recurso manifesta ao narrador que se dirige a escuta de histórias encaixadas, o que chama atenção de leitores em focarem em diversas histórias heterogêneas que formam uma unidade narrativa, pois:

As compilações da narrativa são ainda mais intensificadas pelo encaixe de histórias dentro de outras histórias dentro de outras histórias, de modo que o ato de contar uma história se torna um acontecimento na história – um acontecimento cujas consequências e importâncias se tornam uma preocupação principal dentro de histórias. (CULLER, 1999, p. 92).

A focalização do narrador em várias histórias, além da sua própria história são entendidas por Jonathan Culler como um recurso da estrutura romanesca que se desvia para mostrar que há possibilidades de focalização, outras formas de narrar e, “entender as motivações dos outros” uma maneira de entender o mundo.

A oscilação contínua na tessitura textual entre narrar sobre si mesmo, e também por dar voz às histórias de outros personagens é a marca fragmentária associada à modernidade de um narrador desencantado com a própria vida, diferente do narrador referido por Benjamin: sábio e experiente diante de seus conhecimentos sobre o mundo.

Nessa perspectiva, Silviano Santiago ao aludir a esse tipo de narrador que prima pela vida de um outro são relacionados às configurações de narrador pós-

moderno que narra a experiência que não são suas, pois: “quem narra a história é quem a experimenta ou quem a vê”. (SANTIAGO, 1989, p.38).

Com relação ao narrador de *Verde Vagomundo* encaixe de narrativas demonstra esse interesse do narrador em dar voz ao outro, através de narrativas orais. Deste modo, o narrador-personagem narra as ações a partir de suas vivências, embora se isente do ato de narrar em algumas passagens tornando-se ele mesmo espectador da narrativa

Dar palavra ao olhar lançado ao outro (ao menos experiente, a El Mudo) para que se possa narrar o que a palavra não diz. Há um ar de superioridade ferida, de nascimento esquarterado no narrador pós-moderno, impávido por ser ainda portador de palavras num mundo onde ela pouco conta, anacrônico por saber que o que a palavra não diz. Há um ar de superioridade ferida, de narcisismo esquarterado no narrador pós-moderno, impávido por ser ainda portador de palavra num mundo onde ela pouco conta, anacrônico por saber que o que a sua palavra pode narrar como percurso de vida pouca utilidade tem. Por isso é que olhar e palavra se voltam para os que dela são privados. (SANTIAGO, 1989, p. 48).

Diante do exposto, o interesse do narrador-personagem percebido em determinado ponto do enredo pelas narrativas orais, leva-nos a concluir que a obra de Monteiro traz um conflituoso movimento de narradores misturando um narrador contemporâneo a narradores de tradição oral. A exemplo de Miguel remete-nos ao narrador camponês que transmite suas experiências, baseadas em suas tradições e que possa ser repassada para outras gerações.

Assim, em um dos episódios descrito como: “GRAVADOR – AUTOMÁTICO FITA nº3 fica evidenciado pela gravação o diálogo entre o major e Miguel, em que o último conta como iniciou sua história no momento em que seu tio delegou a sua “sina”:

E deixar na História um nome como o maior bandido, o maior bandido da Amazônia. De agora em diante – ele disse com força e em confiança – de agora em diante, é que tu és meu discípulo, o meu conseqüente, o herdeiro de meu nome, da minha sina, do meu dinheiro e da minha história. O herdeiro de todas as minhas forças! Eu mesmo não te engano – ele disse – Amazônia não é Amazonas-rio, nem rios e nem Estado. Inclui o Acre, os feudos dos seringais, matas e mata. Os rios dos rios é que formam os lagos: lagos e lagos. Amazônia inclui muitos outros estados maiores e menores, territórios, municípios, vilas e capitais Antes de sair no mar, por todo o Norte, é mesmo uma imensidade. Terrível imensidade! É esse o mundo onde deve reinar o mando de tua sina. Deve reinar também a tua fama! Por muitos e muitos séculos! Por muitos e muitos séculos eu quero

que seja contada a tua lenda, assim como Caramuru, Tiradentes, Zumbí, Padre Cícero, Lampião e Ajuricaba. Quero que falem pra sempre do Cabra-da-Peste. Nunca nunca agarrado da polícia: virado em gente de mil forma, em vivente de mil caras: virado bicho, virado em cinza, virado em sombra, virado em árvores. Capaz de muitas lutas e disfarces. Cabra da Peste! Cabra. Cobra! Bicho! Bicho-Bom! Bicho-Mau, Bicho-Homem. Bicho! O maior homem das selvas, o maior bandido! Homem que não tinha destino nem sonho de ser gente. Nunca nunca agarrado da polícia, nunca nunca encontrado nas distâncias. Na mata: feito camaleão misturado na folhagem. No rio: feito água, feito peixe, feito sombra virado num encanto. O maior homem da selva, o maior bandido. O maior bandido da Amazônia, Discípulo do Diabo, o Cabra da Peste, o Cabra, Afilhado do Jagunço. Filho adotivo de Joaquim da Silva Possidônio. (MONTEIRO, 1974, p.119).

O trecho citado acima demonstra que nos diálogos entre Miguel e o narrador-personagem havia somente espaço para as histórias do caboclo atribuindo-se, assim, a forma como o narrador torna-se ouvinte e atento espectador a respeito de suas aventuras de teores mítico-lendários, bem como fazer dessas narrativas orais a sua matéria romanesca.

Portanto, as configurações do Major Antônio, como narrador-personagem e protagonista reforçam as atribuições sobre um tipo de narrador que não consegue narrar suas experiências, pois ao ser reporta às suas origens percebe o quão de “experiência” na vida dos sábios narradores de Alenquer. Assim, fica claro que as teorias basilares sobre a posição do narrador satisfazem as configurações do narrador de *Verde Vagomundo*, além de perceber que os ecos da modernidade representadas pelas notícias de um rádio, a narração sobre si mesmo pelas anotações de um diário aderido ao corpo da narrativa e, a justaposição de narrativas orais são encaixes de um narrador que faz uso da escuta do outro.

4. SOBRE LABIRINTO E O HOMEM “*EMBUTIDO LÁ NO MEIO*”

“Nosso belo dever é imaginar que há um labirinto e um fio”

Jorge Luis Borges

A epígrafe retirada do livro *Los Conjurados*, de Jorge Luis Borges adverte que se ao menos imaginarmos que há um fio não nos sentiremos tão perdidos no labirinto. A essa arquitetura que dimensiona para os sentidos bifurcados parecem ser uma paradoxal forma de refletirmos a condição humana de encontrar-se ou perder-se dos fios de Ariadne.

Essa referência mitológica¹³ que adere às experiências vivenciadas pela humanidade, ou melhor, pelo indivíduo que compartilha do mesmo anseio universal, de que em algum momento da vida as bifurcações revelam-se perturbadoras quando pretende-se encontrar uma única saída, e o perigo pode ser o Minotauro no centro do labirinto.

A esse perigo presente no labirinto de Creta, com sua aura monstruosa no epicentro do espaço podem representar a metáfora da condição oscilante e inconstante a que reside nos seres humanos. Tal concepção onírica, brevemente comparada com a mitologia ocidental, salienta o debate sobre a perspectiva labiríntica da obra *Verde Vagomundo*, ainda que os embates não se deem no âmbito de análises comparativas com o texto mitológico, mas soam como reflexões que nascem dessa provocativa forma de imaginar os dilemas humanos.

O narrador de *Verde Vagomundo* ao se deparar com seu lugar de origem – Alenquer, na Amazônia paraense, narra sua trajetória de regresso sentindo-se aprisionado pela cidade, dessa forma, refletindo a sua chegada:

Tantos anos andei pelo mundo. Sempre transitoriamente. Aprendi que porto mesmo, é só o último regresso.

Podia chegar aos quarenta anos, como se estivesse no meio da vida, entre os degraus de uma escada. Ou então: parar no cruzamento de uma rua no vértice de uma esquina.

Podia aguardar sempre o incerto próximo destino na encruzilhada. Podia aterrissar hoje mesmo de uma longa viagem numa cidade

¹³ A abordagem sobre a noção de labirinto na concepção de Junito Souza Brandão é referente ao simbolismo presente no mito e resumidamente a história se baseia sobre a lenda sobre o rei Minos, de Tebas, que ao recusar matar um touro que recebera de Poseidon como presente a punição de que sua mulher apaixonara-se por um touro. Assim, fruto da traição nasceu um ser híbrido com corpo de homem e cabeça de touro, conhecido como Minotauro. Brandão, Junito de Souza. *Mitologia Grega*. [S.l.]: Vozes, 1986. 419 p. 3 vol. vol. I.

desconhecida – e não encontrar ninguém! – ou encontrar pessoas me esperando no aeroporto.

Podia encostar o carro tranquilamente à porta de um edifício, subir para o apartamento e encontrar mulher e filhos, num lar arrumado a meia-idade.

Podia...

E, no entanto, estou ancorado na beira deste rio. Rio que vem de outros rios e entre ilhas e ilhas se torna igarapé. Igarapé que em vez de sair para um lago ou para o mar, se esconde nos brejos e se enfurna na floresta.

Aqui neste porto, quando amanhecer, deve existir uma cidade. Por enquanto, a noite esconde até a vaga imagem de um simples pensamento.

Exceto as negras matas, o rio estreito e luzes tímidas e esparsas, o resto é uma densa e pesada noite.

– A luz elétrica, aqui só vai até meia-noite – disse o comandante do pequeno barco. (Monteiro, 1974, p. 14-15)

O uso de anaforismos pelo fluxo interior de um passado não realizado completamente, pela voz do narrador Antônio de Medeiros, traça o esquema labiríntico de sua memória. O tempo no passado é dimensionado pela visão de sua vida e ampliado pelo fio condutor do retorno a morada da infância.

A sensação estática de um narrador que poderia estar “no cruzamento de uma rua no vértice de uma esquina” revela a volta ao epicentro, tomado por vários sentidos alerta ao narrador a sua chegada a Alenquer.

É interessante observar que a advertência do comandante: “A luz elétrica aqui só vai até meia-noite”, traz o narrador de volta para o plano presente dos fatos, mostrando que o contraste das palavras “luzes tímidas” e “densa e pesada noite” remetem ao feixe de luz que reacendeu a memória. Dessa maneira, a consciência de uma memória que se acende no retorno à sua cidade são apresentadas pelo processo de imbricação entre o espaço e o tempo, reelaborados pela memória no presente da narrativa.

Nota-se que a imagem do tempo “imóvel” é elaborada pela construção narrativa da subjetividade que manifesta em projeções indissociáveis entre as lembranças e esquecimentos daquilo que é impossível ser constituído na íntegra – o passado.

A superfície textual remete-nos a dúbios caminhos que se cruzam, favorecendo a imagética sugestão de deparar-se com um labirinto, conferindo ao romance de Monteiro seu caráter híbrido de significações, pela movente incursão narrativa de Antônio de Medeiros. A forma de narrar revela o tom angustiante do

retorno às suas origens, sobretudo ao que está ligado ao seu passado, não somente, enquanto, cidadão de Alenquer, mas também do mundo.

[...] nunca mais sosseguei enquanto não atingisse mais altitude. Subi na torre da igreja, para poder ver por cima das casas e das matas, e descobri novo horizonte. Aprendí que o mundo era limitado segundo a altitude. Em Belém, na capital do estado, não conseguí subir a torre da Basílica que era mais alta, porque os carrilhões me assombravam. Nem pude me embrenhar pelos arabescos de ferro da escada que levava ao topo da caixa d'água, porque era proibido. (Um comunista num remoto 1º de maio tinha hasteado uma bandeira vermelha para comemorar o Dia do Trabalho talvez como um gesto heroico e romântico de protesto). Se naquela época, eu tivesse alcançado essas alturas, tinha aprendido, que Belém também estava fundada entre ilhas e ilhas, rios e rios, matas e matas: era uma cidade plantada sobre um charco. E chamavam na Pórtico da Amazônia. Nada mais insólito como descrição dessa paisagem! (MONTEIRO, 1974, pg. 76)

O trecho revela a tentativa do narrador de alcançar a mais alta visão que poderia ver as possíveis distâncias em cada uma delas. O jogo de distanciamentos, segundo, o qual, não se dá por satisfeito remete ao episódio memorável de quando pulava da ponte da cidade quando era criança e, ao mesmo tempo, que se lança ao presente estava ele sob uma lancha olhando para as água que corria. Assim, a obsessão do narrador em alcançar as distâncias é marcada fortemente por suas perspectivas espaciais.

No Rio de Janeiro, consegui chegar aos pés do Cristo Redentor no alto do Corcovado. Em Londres, olhei o Tâmis de cima da ponte: aquela sim, era uma ponte! Numa cidade da Alemanha, jantei num restaurante giratório em cima duma torre que dominava em círculo completo toda a cidade. Subí em puro metal da Torre Eiffel! E depois fui muito mais alto numa torre quase idêntica em Tóquio. O elevador que me levou ao último andar do Empire Building State me transmitiu a sensação mais angustiante de altitude: quando descí estava completamente esmagado de edifícios! Também, depois dessa experiência, perdi a mania de subir, para alcançar novos horizontes. (MONTEIRO, 1974, pg. 76)

No esforço de capturar as distâncias, o narrador usa pelas subdivisões espaciais o contorno da memória expandida ao lugares que passou e, a lembrança da mesma sensação letárgica de se achar perdido entre as distâncias pensa: “Fiquei também cansado de abarcar todas as distâncias.” (1974, p.76).

Ao tentar dimensionar os espaços pelas distâncias o narrador assume a impossibilidade de capturá-las, encontrando-se sempre pelos vértices que o lançam por sentidos diferentes. Ademais, a essas reflexões do narrador poderíamos compreender as constantes incursões entre as dimensões internas, ou melhor, sua subjetividade e, as dimensões que dizem respeito aos aspectos externos, por exemplo, a objetividade do mundo.

Essa experiência na busca de si mesmo pelos meandros da memória, e por apresentar em sua narrativa a busca pela apreensão do mundo, cujas perspectivas vão além dos planos físicos da paisagem podem ser entendidos pelos abismos circunscritos pelos conflitos humanos.

O narrador busca entender o mundo, mantendo certa perspectiva das distâncias. Nesse ínterim interpretativo, o texto de Benedicto Monteiro desdobra-se em sentidos que vão para além dos planos físicos das paisagens, e reverberam pelas divagações de uma narrador sob o efeito planimétrico¹⁴. Tal recurso, propõe uma leitura do movimento maneirista¹⁵, haja vista que sua manifestação se dá exatamente pela ênfase ao tratamento do espaço nas artes. Vale lembrar, que a alusão feita ao campo literário refere-se ao campo simbólico atribuído a forma de expressar os espaços na teia ficcional.

Arnould Houser na obra: “*Maneirismo*”, traça um percurso sobre as obras de arte maneirista na crise da Renascença, e faz paralelos ao desdobramentos dessa vertente literária na arte moderna.

Assim, o autor considera que o traço maneirista transfere à modernidade os princípios de composição em comum nos dois estilos porque o ângulo de perspectiva externa encaixa de forma “organizada sob o efeito do interno.”

¹⁴ Planimétrico *adj.* (1899) 1 relativo a planímetro ou feito com auxílio deste instrumento 2 diz-se do mapa que não apresenta informações quanto ao relevo da região representada 3 MÚS que utiliza planimetria. HOUAISS, Antônio. Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa. Rio de Janeiro, Ed. Objetiva, 2001.

O termo é emprestado do estudo de Arnould Houser ao se referir ao maneirismo sobre o conceito de espaço nas artes. Na passagem o autor faz menção a arquitetura maneirista. A equivalência restringe-se às comparações no que tange a visão maneirista diante dos espaços.

¹⁵ As diferenciações entre barroco e o maneirismo podem estar associadas ao fato de que: [...] o persistente equívoco sobre o papel do maneirismo na literatura e sua confusão com o barroco tem obviamente razões mais profundas do que, digamos, a insuficiente experiência em história da arte dos historiadores literários; a explicação reside antes na inadequação do conceito do barroco com que os estudiosos usualmente trabalham. Aceita-se em geral que suas características essenciais são o subjetivismo, a imoderação e a exuberância, não se levando em conta o fator fundamental, que é o de uma tendência artística emocionalmente determinada a apelar para setores mais amplos do público, ao passo que o maneirismo é em essência um movimento espiritual exclusivo do ponto de vista intelectual e social. (HAUSER, 1976, pg. 373)

(1976,pg.375). Por esse entendimento, o teórico sustenta que a arte maneirista rompeu com as relações “lógicas” de seu “significado” em relação aos espaços.

O teor de distanciamento sob a ótica de Major Antonio ao tentar “ver o mundo pelas distâncias” não por acaso junta-se à maneira dos efeitos da modernidade sobre o sujeito.

O abismo das distâncias compreende sua inquietante relação com o mundo. O mundo do militar não é somente Alenquer, ainda que restrito ao pequeno espaço dividido por um igarapé, amplia-se na comparação com outras cidade, que são referenciais de centros urbanos, por exatamente sugerir a atmosfera paradoxal e dialética a que percorre o modo de sentir do homem que transitou por vários lugares, ao mesmo tempo que não se reconhece em nenhum deles.

Arnold Hauser traça um olhar sobre a estética do maneirismo e do barroco leituras análogas ao projeto de modernidade. O labirinto proposto por Monteiro estreita laços com o barroco porque traz no infinito do horizonte visto de cima. A busca de um centro fixo inalcançável em várias distâncias e de vários lugares levam a pensar nos duplos caminhos do narrador, abrindo-se apenas possibilidades, mas não saídas. Pela voz narrativa do narrador, o mundo é um labirinto e seu limites encontram-se nas distâncias, que vão além de um ponto fixo espacial.

Os sintomas da crise que abalou o século XVI aparecem em forma intensificada nos dias atuais; a desintegração econômica e social, a mecanização da vida, a retificação da cultura, a alienação do indivíduo, a institucionalização das relações humanas, a atomização das funções e a sensação de insegurança geral prevalecem em nossa própria perspectiva e o mesmo senso de vida conduz a formas artísticas similares. A vida é representada em planos diferentes de realidade, move-se simultaneamente em diferentes esferas e é expressada, ora numa forma natural, ora numa forma antinatural. (HAUSER, 1976, pg. 432-433)

Sobre a égide de uma estética que sugere o barroco, o narrador tenta conciliar a visão do homem sobre o mundo, através de diversas dimensões de altitudes diante dos lugares pelo qual passou, manifestado, assim, os anseios referidos por suas reflexões em que memórias individuais pessoais mesclam-se às mutações do mundo, e ao mesmo tempo estão estagnadas na distante cidade de Alenquer.

Por tratar-se de uma estética em que o espaço funda-se de um modo peculiar, já que seus efeitos ora transmitem a sensação de “excesso” ora são

ignorados, a natureza de sua atenção volta-se “a profundidade com uma tendência para o planimétrico”. (HAUSER, 1976, pg. 375)

A exagerada plasticidade de suas figuras ou seus movimentos veementes ou posturas enfáticas sublinham sua qualidade espacial, mas estão presos a um padrão de superfície ou movem-se num espaço irreal carente de continuidade orgânica e composto de elementos heterogêneos. (HAUSER, 1976, pg. 376)

Para o narrador do romance, a percepção de sua cidade natal é quase sempre a de um turista absorto pela paisagem, mas também emergem impressões mais familiares. Desta maneira, Alenquer é vista pela composição de tintas que pincela no corpo do texto, pelos tons de um verde intenso das matas até o tom mais desbotado o narrador contempla:

Do céu, possivelmente da mesma altura por onde agora voavam os pássaros, eu sabia por experiência própria, o que se enxergava. E mais de cima ainda onde os aviões passavam – eu tinha visto na véspera – sem começo nem fim, coberta de verde, recortada de curvas submergindo nas águas dispersas, a imensa planície. Verde! Milhares de tons verdes: verde-cinza, verde-mar, verde-mata, verde-chão, verde-terra, verde-barro, verde-curva, verde-reta, verde-plano, verde-margem, verde-campo, verde-capim; verde-azul, verde-luz, verde-planície, verde-planura, verde-verdura; verde-sombra, verde-ouro, verde-prata, verde-vazio, verde-vago, verde-vago mundo, verde-espaço; verde-manhã, verde-tarde, verde-restea-de-sol, verde-mancha-de-nuvens, verde-quase, verde-lugar-de-roçado, verde-caminho, verde-senda-estreita, verde-estrada, verde-perto-de-casa, verde-água, verde-árvore, verde-lago, verde-algo, verde-rio, verde-cerca, verde-divisa, verde-limite, verde-horizonte, verde-verde, verde-distância. Principalmente: verde-distância... (MONTEIRO, 1974, p. 18)

O movimento da narrativa converge de forma contrastante pela figura do narrador. A angústia diante da paisagem amazônica densa, vasta e misteriosa causam a sensação claustrofóbica de estar preso pelo cenário labiríntico da Amazônia:” Não sei bem, se é a noite escura e pesada da floresta próxima e asfixiante, que me dá a sensação, de estar escutando este rádio, no fundo de um buraco [...]. (MONTEIRO, 1974, p.59)

Em compensação, a condição estável almejada pelo narrador-personagem dependem de sua relação com mundo operacionalizado pelos noticiários, em que um rádio ao ser transmitido o situa no plano de uma aparente conexão com os fatos reais estabilizando a natureza de seu fluxo

As palavras dos noticiários se afastam, soam remotas e incoerentes como se fossem de um outro mundo...É que as conversas que eu ouço nesta cidade, só tratam da terra, da mata, da água e do Santo. Todos aqui vivem como se estivessem definitivamente cercados por este tortuoso e estreito igarapé. Já perguntei várias vezes: mas este igarapé, não desemboca no Amazonas? E o Amazonas, não tem um vasto estuário para o mar? Por que então, esta certeza, de estar cercado pelas águas? De estar confinado na beira deste charco? De estar perdido nesta imensa mata? De estar aprisionado por dédalos deste incrível labirinto? (MONTEIRO, 1974, p. 57)

O paralelos de contrastes no modo de narrar as suas sensações sobre a Alenquer e, também o mundo revelam a maneira pendular de achar-se em dois espaços. As indagações sobre o ambiente amazônico para a comunidade revelam a suposições de respostas arrancadas do imaginário local e o lança ao jogo de antíteses entre o que é real e o irreal.

A configuração labiríntica da cidade, bem como a visão de seu imaginário local está totalmente ligada a paradoxal visão do mundo cosmopolita, urbano e letrado do narrador, ou seja, os contrastes configuram o personagem e sua percepção atesta, a princípio, as sensações sobrepostas. Entretanto, parte desse pensamento emana de uma outra construção, a de sua identidade ribeirinha, ou melhor, a visão do labirinto é a que foi construída pela sociedade de Alenquer.

O jogo dúbio de deslocamentos espaciais e sua relação com vida moderna trazem à tona uma das características que Arnold Hauser considera ser marcante na tendência maneirista que é o:

[...]sentimento de restrição e falta de liberdade, apesar de todo o seu desejo de livramento; a fuga para o caos, apesar de toda a sua necessidade de proteção contra ele; a tendência para a profundidade, o avanço dentro do espaço, o esforço de sair para o ar livre combinado com a repentina sensação de isolamento pelo ambiente. (Hauser, 1976, pg. 376)

Expandindo-se, ainda, sobre esse aspecto pelas nuances barrocas, na obra de Benedicto Monteiro, vale destacar, os estudos de críticos sobre o revisionismo desta estética, porque trata-se de uma dimensão específica na manifestação da literatura contemporânea brasileira.

Dessa forma, críticos como Affonso Ávila reforçam a ideia de uma nacionalidade acionada pelo barroco, sendo compreendido por razões que moram

no âmbito de nossa cultura, ou melhor, no modo como correspondemos aos diversos aspectos de nossa arte e do nosso próprio modo de ser.

Ademais, o crítico brasileiro afirma que a estética barroca não pertence somente à “peculiaridade tropical brasileira”, mas também ao “continente latino-americano”, haja vista o surgimento de escritores que são “simultâneo neles de uma escrita literária nova que retornava no entanto, como pêndulo e estímulo, as desinências barroquistas, proporcionando, principalmente na ficção, o boom impactante de uma linguagem neobarroca”. (ÀVILA, 1994, pg. 11)

Ainda que o estudo em questão, não abarque as possibilidades constitutivas de uma consciência que se declina ao tratamento das obras pelo traço barroco de Benedicto Monteiro, interessa-nos, por enquanto, entender como desdobram-se as questões conflitivas dos dilemas humanos importados da esfera barroca perpassado pelos fragmentos narrativos, encaixados na estrutura narrativa construindo não somente a figuração do labirinto, mas o de uma linguagem labiríntica pelos meandros de sua memória.

Contudo, pelas concepções estéticas e do espírito barroco, o crítico alemão faz uma leitura dos aspectos dialogados na modernidade, pois segundo Hauser tratam dos mesmos conflitos vivenciados no século XVI, porém estão mais realçadas por toda a “desintegração econômica e social, a mecanização da vida, a retificação da cultura, a alienação do indivíduo, a institucionalização das relações humanas, a atomização das funções e a sensação de insegurança geral” (HAUSER, 1976, pg. 433), sendo esta a similaridade atribuída a produção contemporânea.

Esta ideia exerce fascínio sobre nossa época. A consciência do momento em que vivemos constitui um elemento essencial da experiência de nossa época. Para o homem de hoje, tudo o que é atual, contemporâneo, que está ocorrendo no presente momento, tem um especial significado e valor, e este agudo sentido do atual dá à simultaneidade seu significado extraordinário. O homem moderno está tão absorvido em seu mundo contemporâneo quanto o medieval estava no mundo do além e o da Ilustração na expectativa utópica. A descoberta de que um e mesmo homem experimenta coisas tão diferentes e inconciliáveis em um e mesmo momento e que as mesmas coisas estão acontecendo ao mesmo tempo em tantos lugares – de cujo universalismo as técnicas modernas nos tornaram conscientes – talvez seja a verdadeira fonte da nova concepção de tempo e da maneira abrupta com que a arte moderna descreve a vida. (HAUSER, 1976, pg. 46)

Tanto a matéria romanesca, quanto a figura do narrador na obra de Monteiro são marcadas pelas consequências do progresso técnico, vivenciando as contrariedades e dos efeitos que a modernidade acarretou. Partindo disso, a expressão literária compromete-se aos vínculos de um sujeito perante o mundo. Logo, não permite somente representar porque já não é um critério obrigatório, portanto, a realidade transfigura-se pela arte constituindo um narrador ambíguo, contraditório e fragmentado pelo discurso narrativo.

Por esse viés, o narrador assume, entre outras possibilidades já discutidas, o referencial do homem moderno, letrado, cosmopolita e urbano perante os espaços pelos quais transitou, principalmente, ao se deparar com sua cidade de origem, onde parte de sua identidade passa a ser acionada no tocante com os *flashes* de sua memória, pelo olhar sobre a Amazônia e pelo contato com a comunidade ribeirinha.

Verifica-se, contudo, que a perspectiva da memória é labiríntica, por entendermos seus caminhos não lineares, fluidos e transitórios amparadas na subjetividade do narrador.

4.1 A memória e o “Verde e o encharcado labirinto”

As projeções da memória em *Verde Vagomundo* são confluentes ao espaço do romance. As dimensões da cidade ganham notoriedade na narrativa frente às percepções memoráveis do lugar onde o narrador-personagem cresceu.

Vale ressaltar, que pela memória, o espaço não ganha contornos somente pelos planos descritivos da imagem, mas são realçados pela poética maneira de tentar abarcar sua totalidade no tocante às lembranças do passado e as sensações que lhe causam no presente: “No mesmo plano do líquido dançando no pires, eu defrontei com a cidade: rés à água, rés ao barro, rés o chão. Era a cidade! A cidade instável: pendente da manhã parada e trepada na ribanceira em forma de cascata”. (MONTEIRO, 1974, p. 18)

O narrador se refere a cidade como instável porque lembra que esta em certo tempo do ano é inundada por água, e por isso mesmo a reconhece pela sua paisagem entrecortada de rios, igarapés e charcos. Deste nodo, para o narrador, o tempo é regido pelo desligamento do presente ao regresso do espaço físico, que é

também o espaço das lembranças, das mais remotas que reacenderam pelo momento da chegada.

Henri Bergson trata da fenomenologia da lembrança, e de como esta adere a percepção no que toca a memória. Mediante tal premissa, é importante compreender que a mobilidade da lembrança faz parte da ligação com a consciência que sempre está interligada ao passado, ou seja, a consciência da memória do passado. A esse fluxo de tempos conjugados pelo narrador diante de uma imagem que se projeta no presente:

Digamos inicialmente que se, colocarmos a memórias, isto é, uma sobrevivência das imagens passadas, estas imagens irão misturar-se constantemente à nossa percepção do presente e poderão inclusive substituí-la. Pois elas só se conservam para tornarem-se úteis: a todo instante completam a experiência presente enriquecendo-a com a experiência adquirida; e, como esta não cessa de crescer, acabará por recobrir e submergir a outra. (BERGSON, 1999, p. 69)

A paisagem projetada pelo narrador sobre o espaço físico de Alenquer formam um conjunto de imagens que vão muito além do espaço físico em si, ou melhor, confundem-se com as representações preservadas na memória. Embora na narrativa, a percepção sobre o lugar só possa ser abstraída pela visão do Major no encontro com o lugar, haja vista tratar-se de: “uma série de ininterrupta de visões instantâneas, que fariam parte antes das coisas do que nós”. (1999, p. 68)

O autor atesta, também, a distinção entre a percepção e lembrança por entender que a percepção depende da presença imediata do que foi lembrado. Enquanto que a lembrança é um fenômeno e que pode, portanto, manifesta-se de diferentes formas.

O narrador do romance é acometido das duas instâncias do campo psíquico, pois as suas lembranças acontecem juntamente com a percepção, mediante a mistura de sensações sinestésicas referentes ao ato de lembrar das experiências passadas, de pessoas que se foram e do som da cidade que era guardado na memória pelas “roupas batidas por lavadeiras”, mostrando como o narrador guardava as lembranças de sua cidade natal:

Nunca pensei antes que a liberdade de escolher uma roupa, pudesse causar tanto embaraço. É que havia antes, um desejo e uma promessa: meu pai sonhara de ver o meu regresso, o regresso de

um oficial vestido numa farda de gala. Mas agora meu pai estava morto. A clara manhã devassando a bruma fazia a cidade mais indiferente. E a distância no tempo transformava todas as condições de indumentária. Com que roupa? A resposta veio com o eco de roupas batidas por lavadeiras na água corrente. Restava apenas a promessa. O desejo do morto meu pai criou força de consciência e ainda pôde – quem sabe de que distância – comandar o simples gesto.

Retirei a minha farda de major, coloquei as medalhas sobre o peito e me senti dentro dela como quem entra num escafandro. Ocorreu-me que ia precisar daquele invólucro para atravessar aquela ponte.

Penetrei na distância e mergulhei fundo na indiferença... (MONTEIRO, 1974, pg.19)

Sendo assim, a lembrança surge como o próprio narrador define ao atravessar a ponte para sua cidade como uma “bruma”, que estava lá, mas somente foi percebida ao ser atravessada, ou melhor, pela percepção. Logo, as lembranças urgem de sua memória frente às imagens conservadas em sua mente, mas em forma de evocação do ato de lembrar.

A memória, desse modo, ao ser acionada depende do chamado das lembranças a que são feitas no presente, já que: “nossa percepção completa está carregada que nos pertencem pessoalmente, de imagens exteriorizadas, ou seja, em suma, rememoradas.” (BERGSON, 1999, p. 70).

A necessidade do narrador de vestir sua “indumentária” como um “escafandro” poderia ser interpretada, como uma maneira de sentir-se aprisionado por lembranças ao atravessar a ponte. Assim, passado e presente estaria diante dele pelos confins da memória. Nesse sentido, a memória é a atividade que dá continuidade entre o passado, segundo as tessituras das lembranças, e o presente integrado pela subjetividade de uma consciência da memória.

Entre os anos de ausência e a clara manhã transparente, estendeu-se novamente aquela ponte! A longa ponte. Só que agora, a ponte emergia do rio e se firmava sobre centenas de pilastras. Podia por ela regressar incólume à cidade. Mas já tinham escoado muitos anos. Só a igreja, continuava a dominar tudo, com as suas torres piramidais de ardósia. (MONTEIRO, 1974, p.18)

A obra de Monteiro recria seu espaço onde passou parte de sua infância e adolescência. A voz narrativa de Antônio de Medeiros percorre a recriação do espaço pelo jogo de perspectivas, em que pelas distâncias há uma linha tênue entre o mundo outro a ser imaginado e o que depara-se no presente. A cada vez que o

narrador depara-se com os monumentos históricos da cidade este muda sua perspectiva:

Aí, levou-me para o pátio da escadaria da frente e mostrou-me a parte da cidade que se via dali: era aquela mesma cidade do dia de minha chegada dentro da quase mesma manhã. A igreja, agora, era vista pelos fundos: suas duas torres piramidais de ardósia mesmo assim, dominavam tudo! E, do casario meio amontoado em estreitas e pequenas ruas, saía como uma promessa, a comprida ponte. A mesma ponte. Só que agora, vista naquela perspectiva em declive, parecia que a longa ponte mergulhava definitivamente no igarapé. Olhando assim de cima, já não era a mesma ponte; mas um simples e pequeno trapiche. (MONTEIRO, 1974, p.41)

A visão absorta que o Major tem sobre a cidade perfaz os caminhos do passado, pois ao lembrar de como via a ponte na infância confunde-se com a nova perspectiva que vê em sua frente. E, esse jogo de perspectivas sugerido pela narrativa torna-se conflituoso pelo olhar do narrador, porque imprimimos na memória não é a medida exata da condição estabelecida pelo presente, ou seja, o espaço da infância é bem maior do que lhe é apresentado na vida adulta. Os tamanhos não equiparam-se, haja vista a mobilidade do tempo, conseqüentemente, de nossa subjetividade.

A esse respeito, a ponte, poeticamente simbolizada, pode ser representada como a fronteira entre o passado e o presente. A imagem que se projeta sobre a ponte é a extensão de sua própria existência, a fim de possibilitar pela percepção a reflexão, por isso mesmo as experiências só possam ser pensadas a partir dos feitos do passado.

A autonomia da imagem da cidade na memória do Major leva-nos a pensar como ele se sente ao deparar-se com a cidade da infância, por isso mesmo, estende-se ao exterior pelos trânsitos da memória. A função psíquica relacionada as projeções que remetem ao plano físico são conservadas pelas lembranças da infância, em que desde essa etapa de vida já ensaiava seus anseios existenciais ao tentar alcançar as distâncias.

Entretanto, ainda que Maurice Halbwachs tenha dialogado com as teorias de Bergson para formular sua concepção sobre Memória, este parte da noção de que a

memória é coletiva e, que a partir de tal premissa, leva-se em conta o arranjo social em que é constituída, ao invés de ser um fenômeno puramente individual.

Em *Verde Vagomundo*, o narrador rememora a paisagem de acordo com suas impressões pessoais, todavia a memória da comunidade é presente em toda a narrativa, fazendo-o lembrar as histórias do passado, assim como despertar pela fluidez que é destituída sua memória, sobretudo de sua identidade. Seguindo o episódio a respeito de sua visão sobre a cidade, o Major é interpelado por um dos moradores:

Nossa desgraça, Major – disse o prefeito – é esse manhoso igarapé. Veja aqui, como ele é sinuoso e estreito! Agora no verão, ele fica quase intransitável. Ficamos praticamente sem transporte. A não ser pequenas embarcações, como aquela que trouxe o senhor na semana passada que fazem o regatão por estas bandas, todos os outros navios passam ao largo....lá, lá, lá fora...ao largo, muito longe...Mas no inverno – tomara o senhor veja! – esse mesmo igarapé se alastra por todos os lados e invade a cidade por todos os cantos. Aquela várzea que o sr. está vendo ali em frente, na cheia, o igarapé engole tudo. A água fica lambendo a calçada. Os pescadores nessa época, até amarram as canoas pelos postes.

– É, e eu não sei não, Major, por que os antigos fundaram aqui esta cidade. O que eu sei é que é um lugar bem difícil de se achar e de se chegar.

– Deve ter havido alguma razão de estratégia. Os portugueses sempre procuravam construir as suas cidades levando em conta um sistema de defesa.

– Defesa contra quem?

– Contra os índios, contra as feras, contra as águas, quem sabe? Contra possíveis invasores alienígenas.

Mas aqui, Major, já ficou por demais escondido.

– Creio que há cidade no Brasil em situação de pior acesso.

– Bem, na verdade, o que o senhor está dizendo, é bem pensado e bastante verdadeiro. Esta cidade mesma, se tivesse ficado na beira do largo como no princípio queriam os portugueses, nós agora estávamos mesmo no mato-sem-cachorro.

– Interessante: veio-me agora mesmo na lembrança...que contavam, que esta cidade tinha sido mudada para cá por causa de um grande milagre. (MONTEIRO, 1974, p. 42)

O episódio permite nos concentrarmos em como a memória individual provém, em muitos casos, de configurações do estrato social, no qual estabelece a evocação de um passado construído a partir de uma memória coletiva. O narrador lembra-se da imagem de sua cidade fundada a partir de um igarapé, e de como esta lembrança não é simplesmente uma “percepção” diante da ponte, mas de todo uma

história que permeia o passado de uma tradição que constitui o traço cultural da cidade.

Assim, não há memória coletiva que não se desenvolva num quadro espacial. Ora, o espaço é uma realidade que dura: nossas impressões se sucedem, uma à outra, nada permanece em nosso espírito, e não seria possível compreender que pudéssemos recuperar o passado, se ele não se conservasse, com efeito, no meio material que nos cerca. É sobre o espaço, sobre o nosso espaço – aquele que ocupamos, por onde sempre passamos, ao qual sempre temos acesso, e que em todo o caso, nossa imaginação ou nosso pensamento é a cada momento capaz de reconstruir – que devemos voltar nossa atenção; é sobre ele que nosso pensamento deve se fixar, para que reapareça esta ou aquela categoria de lembranças. (HALBWACHS, 1990, p.143)

Maurice Halbwachs salienta que o espaço circundante lembrado pelo indivíduo não é realizado univocamente, pois a articulação às construções do campo memorável são fabricadas pelo meio coletivo, ou seja, as evocações do passado são constituídas pela memória e transmitidas pela interação com outros indivíduos, formando a sua própria memória individual, pois:” se essa primeira lembrança foi suprimida, se não nos é mais possível encontrá-la, é porque, desde muito tempo, não fazíamos mais parte do grupo em cuja memória ela se conservava.”(HALBAWACHS, 1990, p. 34).

O pensamento de Halbwachs concerne justamente ao episódio narrado sobre a fundação da cidade de Alenquer ouvida pelo narrador, fazendo parte da elaboração mítica-lendária de histórias orais da comunidade. Assim, o Major recorda que o “sinuoso” espaço, representado pelo igarapé, remete aos perigos que condicionam os moradores com constantes inundações, personificado como àquele que “engole tudo”, e conseqüentemente a reconstrução do imaginário cristão¹⁶ sobre: “um grande milagre”, compartilhada pela memória do meio social. Ainda atesta, o autor:

Para que nossa memória se auxilie com a dos outros, não basta que eles nos tragam seus depoimentos: é necessário ainda que ela não tenha cessado de concordar com suas memórias e que haja bastante pontos de contato entre uma e as outras para que a lembrança que nos recordam possa ser reconstruída sobre um fundamento comum. (HALBAWACHS, 1990, p.34)

¹⁶ Um dos trechos que, também, fazem a alusão ao imaginário cristão com relação a fundação da cidade de Alenquer: “Qualquer desgraça, a culpada era a água! Qualquer benefício, o responsável era o Santo. Tudo era atribuído ao milagre do Padroeiro Santo Antônio.” (MONTEIRO, 1974, p.35).

Outro teórico que aborda a relação sobre a memória coletiva é Jacques Le Goff, no que tange o oscilante trabalho com memória entre lembrar e esquecer, bem como a integração dessas relações no que concerne o indivíduo, sobretudo as sociedade e, como o fenômeno da memória abrange a subjetividade, refletindo na esfera coletiva os modos de guardar as memórias no decorrer da história da humanidade¹⁷.

Jaques Le Goff considera a memória coletiva como o movimento importante pela luta de forças implantadas pelos sistemas de poder ao longo dos anos e, constituiu-se como fonte formuladora dos que se dedicam a estudar a história.

Apesar da obra de Le Goff fazer um levantamento da trajetória da memória pela perspectiva da história, e de uma base conceitual de uma memória histórica através dos tempos, interessa-nos suas análises que dizem respeito a memória coletiva e a pulverização dessa manifestação na memória individual, diante do momento histórico e do tipo de sociedade que este faz parte.

Dentre os momentos cruciais de seu estudo, o autor atesta que é na idade medieval que a memória social tida como “popular” ou “folclórica” ganha novos substratos sociais oriundos da monopolização igreja, mais especificamente pela “difusão do cristianismo”, sendo esta a “ideologia dominante”¹⁸.

A memória da idade média era difundida pelo discurso cristão e, marcadamente impresso por comemorações de diversas datas comemorativas ligadas aos eventos da igreja e cristalizando a tradição devota aos santos e aos mortos. Assim, no caso dos santos, a conservação da “memória dos milagres” que

¹⁷ Le Goff analisa a memória a partir da sociedade para poder traçar entendimentos sobre o campo de uma história da memória: “No estudo histórico da memória histórica é necessário dar uma importância especial às diferenças entre sociedade de memória essencialmente oral e sociedade de memória essencialmente escrita, como também às fases de transição da oralidade à escrita a que Jack Goody chama “a domesticação do pensamento selvagem”.

Estudaremos, pois, sucessivamente:

- 1) a memória étnica nas sociedades sem escrita, “ditas selvagens”;
- 2) o desenvolvimento da memória, da oralidade à escrita, da Pré-História à Antiguidade;
- 3) a memória medieval, em equilíbrio entre o oral e o escrito;
- 4) o progresso da memória escrita, do século XVI aos nossos dias;
- 5) os desenvolvimentos atuais da memória.” (LE GOFF, 2014, p. 390-391).

¹⁸ O autor trata da questão do domínio do cristianismo da memória coletiva, e ressalta que: “Cristianização da memória e da mnemotécnica, repartição da memória coletiva entre uma memória litúrgica girando em torno de si mesma e uma memória laica de fraca penetração cronológica, desenvolvimento da memória dos mortos, principalmente dos santos, papel da memória no ensino que articula o oral e o escrito, aparecimento, enfim, de tratados de memória (*arte memoriae*), tais são os traços mais característicos das metamorfoses da memória na Idade Média.” (LE GOFF, 2014, p. 405)

repassadas pela oralidade, assim o autor revela que o: “judaísmo e o cristianismo, religiões radicadas histórica e teologicamente na história, como ‘religiões de recordação’ (cf. Oexle, 1976, p.80)”. (LE GOFF, 2014, p.405)

A memória extraída desse enraizamento de uma imaginário coletivo ligado ao cristianismo¹⁹ corroboraram pela memória escrita e memória oral em um mesma dinâmica social, o que o autor chama de “equilíbrio entre a memória oral e a memória escrita, intensificando-se o recurso ao escrito como suporte da memória.” (2014, p.411)

O autor refere-se ainda à figura de Santo Agostinho como o responsável por tentar entender a memória, a partir de uma “dialética cristã do interior e do exterior” encaminhando-se a abertura para o aprofundamento da questão nas esferas da “consciência”, “introspecção” e “psicanálise”.

Para tanto, o recorte teórico com explicitações acerca dos estudos de Le Goff servem, entre outras possibilidades, o de buscar convergir a memória do narrador no romance *Verde Vegomundo* e das confluências com a memória coletiva acionada pelo imaginário da comunidade de Alenquer. Por entender, que na idade Média a profusão de narrativas orais eram por tradição uma prática comum no meio social e, além do mais as histórias ressoam por um discurso cristão, baseando-se em todo o imaginário em volta das histórias de santo.

A narrativa monteriana resguarda essa tradição, no que tange à memória da história de Santo Antônio, e de como a cidade mantém o hábito repassando a narrativa do milagre que, também, é a história da fundação da cidade. A narrativa da fundação da cidade foi lembrada pela memória coletiva de moradores de Alenquer.

Além disso, a memória da cidade perfaz os caminhos de um labirinto, onde a natureza personifica o medo e o temor. Um dos caminhos labirínticos sugeridos pela obra de Monteiro, aprisiona o homem por um igarapé. Nota-se evocação de um passado mais remoto, embora, o imaginário coletivo perpetue:

¹⁹ Vale ressaltar, os estudos sobre a memória no período medieval, a partir da visão de Santo Agostinho. Assim, Le Goff ressalta: “Agostinho deixará em herança ao cristianismo medieval um aprofundamento e uma adaptação cristão da teoria da retórica antiga sobre a memória. Nas *Confissões*, parte da concepção antiga dos lugares e da imagens da memória, mas dá-lhes uma extraordinária profundidade e fluidez psicológicas, referindo-se a ‘imensa sala de memórias’ (*in aula ingenti memoriae*), a sua ‘câmara vasta e infinita’ (*penetrabile amplum et infinitum*). (LE GOFF, 2014, p. 407)

No princípio ele era apenas uma imagem, uma tosca imagem de madeira. Fazia da bagagem dos missionários que vieram conquistar a Amazônia.

Ninguém sabe até hoje, por que esses antigos missionários escolheram aquele local para fundar a nova cidade. Talvez lhes parecesse no momento, o ponto mais alto da imensidão e alagada planície; a margem mais sólida, a mata menos densa, o abrigo mais seguro ou o clima mais propício.

Cedo compreenderam que tinham se localizado no meio de um verde, líquido e intrincado labirinto. O lago, que no princípio do inverno parecia marcado de definitivos contornos com matas fincadas em margens permanentes, foi, pouco a pouco, devorando as ribanceiras, inundando tudo num raio que ninguém podia medir nem devassar.

A nesga de terra onde tinham edificado o acampamento, no auge das chuvas, ficaria imprensada entre as águas crescidas e a densa virgem floresta. Andar não podiam, mas navegam à vontade em todos os caminhos e todas direções. Bastava derrubar uma árvore, cavar um âmago calafetar as frestas, que a água se encarregava de levar de bubuia por dentro das matas e por cima dos campos.

Meses depois, o verão veio, só para mostrar aos incautos missionários, que aquela paisagem tão linda, no inverno, não tinha contornos permanentes. Logo que a água parou de descer dos céus, como por encanto, começou também a desaparecer dos vãos da terra. É certo, que o céu ficou azul, bem azul, com raras nuvens brancas esgarçadas ao vento. Mas a mata ficou manchada de cores e de sombras que iam desde o verde negro até a cor suja de palha seca, e galhos podres e troncos retorcidos. (MONTEIRO, 1974, p. 59-60)

O trecho do episódio, narrado por um dos moradores, sobre a fundação da cidade revela que, pela memória individual, reconhecemos a memória coletiva. Logo, a narrativa citada demonstra o desbravamento da cidade pelo olhar de uma narrador que aciona a memória pela visão dos colonizadores, haja vista a dialética forma de se achar em um perigoso labirinto ser contrastado pela poética maneira de narrar as nuances de verde.

O modo de narrar do major Antônio, mais especificamente, suas primeiras impressões da cidade de Alenquer coincidem com as imagens construídas pelas narrativas sobre a história do santo da cidade, por isso a memória individual não é constituída por si mesmo perante sua subjetividade, mas são sujeitas a lembranças “simuladas”. A esse respeito, vale frisar:

Inversamente, não há na memória, vazio absoluto, quer dizer, regiões de nosso passado saídas de nossa memória de sorte que toda imagem que ali projetamos não pode agarrar-se a nenhum elemento de lembrança e descobre uma imaginação pura e simples,

ou uma representação histórica que nos permaneça exterior. (HALBWACHS, 1990, p. 77)

Nesse sentido, Halbwachs afirma que o passado, seja ele nascido de uma representação ou não, é conservado na memória embora não possa, muitas vezes, ser reativado de forma independente, mas sempre por estímulos que nos devolvam os sopros de lembranças. Segundo, o autor as imagens são projetadas pelo contato social, que ao serem acionadas encontram em nosso “espírito” assegurada pela memória.

O narrador-personagem chega a Alenquer, sentindo-se um forasteiro perdido em meio a imensidão das matas, e pela geografia entrecortada dos rios e de seus afluentes. Entretanto, aos poucos a narrativa ganha outros caminhos: os fios tortuosos de lembranças.

Assim, ao recordar as tradições, os costumes e as histórias sobre sua cidade natal, também é acionado a sua identidade ribeirinha, pois esquecida por algum tempo foi reelaborada pela memória coletiva.

4.2 Labirintos e as “Vozes da cidade”

O narrador, Antônio de Medeiros, tece sua história juntamente com outras narrativas que se encaixam no corpo estrutural do romance. A fragmentária²⁰ forma de narrar de Monteiro traz o despojamento de histórias constituídas, a partir da oralidade. Interessa-nos, assim, entender como a memória é ativada pela escuta de tais tradições de narrativas orais que constituem-se do imaginário ribeirinho de Alenquer, bem como a escuta traz à tona identidade esquecida do Major.

A técnica compositiva faz o arranjo de vozes marcada por traço de sujeitos que moram na localidade e, característico do lugar em um tom prosaico ganha notoriedade no bojo da narrativa, inclusive, tirando de cena, em alguns momentos, a onipresença do narrador.

O mosaico de vozes²¹ é constituído pelo narrador-personagem, Major Antônio, além dos personagens Miguel dos Santos Prazeres, Pepe Rico, Espião de

²⁰ Vale ressaltar que a marca da fragmentação do romance consiste não somente pela presença das narrativas orais, mas também por outros discursos textuais como: diário, gravações, noticiários da rádio e os depoimentos do inquérito policial.

²¹ Nesta pesquisa será enfatizada as micronarrativas sobre Miguel dos Santos Prazeres.

Deus, tio Jozico, Frei Gil e Norberto, entre outras vozes, que entrecruzam-se com as do narrador

Em *Verde Vagomundo*, o narrador depara-se com uma vida distinta de sua configuração urbana, cosmopolita e letrada²². Logo, a convivência social, as tradições e a relação com a natureza do espaço são capturadas por Major Antônio projetadas em imagens, mas é pelas narrativas orais que o narrador concentra suas atenções pelo interesse de seu propósito que é a escrita de seu livro.

As múltiplas experiências compartilhadas entre um micronarrativa e outra são intercambiais frente às suas vivências de uma passado memorável de viagens e guerras. Para tanto, é necessário acrescentar que o interesse do narrador por tais narrativas não provém somente do interesse em construir seu livro, mas também de abrir-se para o imaginário de histórias recuperando a sua identidade através das memórias dos outros.

A chegada do major a cidade aferiu a dinâmica da sociedade de Alenquer. Todos queriam se aproximar para saber um pouco mais sobre aquele filho da cidade que há tempos tinha deixado seu recinto, com o intuito de se forma oficial do exército. Assim, tornou-se um inusitado acontecimento para a comunidade o regresso do filho do coronel:

Já me contara, - tu pensas – que o pessoal da beira do rio que estava nas canoas vendendo peixes, foi já que apreciaram melhor tua chegada. Viram tua rompância andando sozinho pela ponte. E estranharam – que diacho a tua travessia pela rua, meio desconfiado, mas sem deixar de ostentar um altaneiro porte. Maginaram que era deveras muito estranho este teu rápido regresso. Já o pessoal na porta do mercado, foi que apreciaram melhorzinho as estrelas dos teus ombros, as medalhas do teu peito. Mas nunca que maldaram que se tratava de Antônio, filho de Chiquinho, conterrâneo de todos, chegado já no posto de major tão de repente. Quando passaste na esquina do Didico pra perguntar se a casa era esta mesma, já toda a cidade estava com os olhos grudados na tua farda e querendo-porque-querendo adivinhar tua autoridade. Ficaram foi de beijo-caído com tanta gala. Ninguém a modo acreditava – é o que consta – em chegada assimtão de repente querendo paresque flagrar alguém, mas chegando assim sozinho então, sem aviso nem pose, numa manhã meia sem graça. Manhã sem jeito a modo pra

²² O artigo de Maria de Fátima Nascimento focaliza as configurações dos narradores compiladores das obra de Benedicto Monteiro: NASCIMENTO, Maria de Fátima. *Narradores-Escritores-Compiladores em Três Romances, de Benedito Monteiro*. Revista Moara. Belém, vol. 27, pg. 96-110, jan/jun, 2007.

peessoa importante chegar paresque de propósito. Mas, na calma acabou havendo um certo alvoroço.
(MONTEIRO, 1974, p. 22)

A impactante chegada do oficial atingiu a todos, pois o major simbolizou para a comunidade, a imagem do progresso e, além disso, expõe os contrastes representantes entre dois mundos que se ajustam na composição do romance: a memória oral e a escrita. A escrita é representada pela intenção da compor o romance em que o major está em processo de construção, no decorrer da narrativa e pelos noticiários do rádio. E, a oralidade é representada pelas interlocuções com o narrador e, por ser ouvinte das micronarrativas que formam a obra monteiriana.

Vale lembrar, que os tipo de narradores que aparecem na obra de Monteiro são configurados distintamente. Os narradores que vivem na comunidade de Alenquer demonstram, pela atividade oral, a similaridade com as narrativas de tradição oral, sendo configurado, segundo Benjamin, similar ao do tipo de narrar do narrador agricultor, que resguarda suas memórias e tradições pela prática de cotações de histórias e o repasse delas na comunidade. Enquanto que o narrador-personagem, Antônio de Medeiros, deveria configurar, pelas teorias de benjaminianas, como um viajante que retornando à cidade traz uma bagagem de experiências, entretanto sua preocupação não é mais o de compartilhá-las.

Por tratar-se de uma narrador representativo do mundo moderno, sua atenção é vinculada ao rádio transmissor que traz notícias diárias dos acontecimentos do mundo, entretanto, as micronarrativas vão ganhando espaço. As histórias que atravessam a cidade, embora sejam questionada pelo narrador em alguns momentos, este integra-se ao imaginário local desmontando a diegese do romance.

Dessa forma, o foco de atenção do narrador passa a ser as histórias dos outros narradores, na concepção de Silvano Santiago, se afirmar por tudo ao que está ao seu “redor, acompanhando seres, fatos e incidentes” (Santiago, 1989, pg. 43).

Assim, ainda que a receptividade sobre o pensamento e os costumes da comunidade beirem a dúvida sobre a sua razão de homem letrado e de um sistema homogeneizante, a escuta das histórias aciona a sua memória, por assim entender

que sua identidade amazônica está ligada a essas narrativas de cunho lendário que beiram o insólito, mediante as narrações dos ribeirinhos.

Todavia, ao centralizar as atenções personagens e narradores, aos poucos, é levado pelas narrativas orais, na tentativa de exprimir esse outro pela constituição de um livro. O alvo de seu interesse para a composição de sua matéria narrativa, revela o fascínio pelos “tipos humanos” que ali encontra.

E, de forma prosaica o narrador Miguel se apresenta a Antônio de Medeiros:

– Todos me chamam de Cabra da Peste, por causa de meu padrinho Possidônio. Mas assim como não arrenegei os conselhos, as armas e o dinheiro, não posso também arrenegear o apelido. Aliás, me assenta muito melhor que o nome que me deram logo no princípio.

– Outro apelido?

– É, primeiro me chamavam Afilhado-do-Diabo. Pelo meu nome mesmo, quase ninguém até hoje me conhece.

– E, essa esta história de Afilhado-do-Diabo?

– Conforme disse o seu tio Jozico, é uma estória, mas então muito comprida...deixe eu servir primeiro o café. (MONTEIRO, 1974, p. 82)

O diálogo entre os dois personagens demonstram o rompimento do romance moderno em incluir, através das narrativas orais, a sociabilidade recriada pelas práticas tradicionais referidas por Benjamin. Esse traço das narrativas orais demarca a obra de Benedito Monteiro por mostrar o enraizamento de um romance contextual da realidade amazônica²³, ainda que o narrador demonstre ultrapassar as fronteiras da Amazônia.

Desta forma, as relações entre o narrador e essas outras vozes²⁴, na medida em que a voz dos que são considerados diferentes ganham ênfase na narrativa, principalmente, a do caboclo Miguel. É preciso entender, também, que ainda que na matéria romanesca de Monteiro a imagem projetada refere-se a de uma representatividade cabocla revisitada, pela cultura eurocêntrica, a alteridade assume

²³ NUNES, Benedito. *Recensão crítica a Verde Vagomundo, de Benedito Monteiro*, In: Revista Colóquio/Letras. Lisboa, vol. 14, pg. 94-95, jul, 1973.

²⁴ Podemos aludir essa referência às vozes pelos estudos de Bakhtin, no que tange o papel do narrador-personagem no romance moderno. Assim, o autor referindo-se a Dostoiévski, comenta: “Entretanto, avançadas algumas linhas, percebemos a presença de interlocutores, o que confere uma outra dinâmica ao discurso: o monólogo cede lugar ao diálogo. Como se trata de um processo de auto-análise, a presença do interlocutor obriga o narrador-personagem a pensar e repensar suas afirmações, matizando sua fala por uma intensa avaliação crítica, o que de fato ocorre desde as primeiras afirmações. (BAKHTIN, 1995, p.142)

a apreensão pelo outro justamente pela interação nos diálogos e pela incursão à oralidade das pessoas da localidade.

– É, ele é um caboclo forte. E me pareceu logo à primeira vista, uma pessoa em quem se pode depositar inteira confiança. Além disso, ainda vai conosco o Pepe Rico.

– É, o Miguel é o tipo perfeito do nosso caboclo. Acho que ele é o cruzamento de negro com o índio. Tem a astúcia e a malícia do nativo; a desenvoltura e estatura do negro: feições de índio, mas o comportamento é meio de branco.

– Achei mesmo um tipo interessante.

– É, ele tem no físico, todas as características do nosso caboclo típico. A começar pela cor morena que é meio indefinida. Não é moreno amarelo como muito: é moreno-cor-de-cobre-quase-roxo. Já reparou como ele tem os olhos claros e amendoados? Os cabelos já são lisos, mas a complexão é atlética. O que é de admirar, porque a gente que habita a beira destes rios é bastante raquítica. Mas é nas feições que as três raças mais se misturam: os olhos, o nariz e a boca conservam todas elas um pouco. Creio até que ele tenha algumas gotinhas de sangue branco. Ele é um protótipo, ou como diz o povo: ele é um tipo por demais caviloso. Agora eu lhe garanto, isso eu lhe garanto na hora precisa, ele sabe ser tudo: manso, dissimulado, ou atrevido.

– O que ele faz? Não tive tempo de indagar sobre isso ao tio Jozico.

– O seu tio conhece ele muito bem: olhe como estão meio abraçados, ali na esquina.

– É, parece que ele é filho de um antigo morador das nossas terras.

– Contam muitas histórias a respeito dele, por isso que eu me interessei tanto sobre o seu tipo. (MONTEIRO, 1974, pg. 49)

As atenções do narrador a essa outra voz/Miguel demonstram a fascinação que este sente pelo caboclo, por assim imaginar que esse seria o personagem principal de seu romance. Por este viés, entende-se, que parte desse interesse do narrador, direciona a uma labiríntica forma de abarcar esse “outro” que emana à questões da busca do ser humano por si mesmo, projetadas na imagem do outro, a sua própria identidade.

Em seu diário, o narrador descreve o interesse em registrar a história de Miguel dos Santos Prazeres e, de como esse personagem configura uma peculiar característica cabocla, sua oralidade e, o imaginário social que gira em torno dele:

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 sua voz, que ouço agora na fita magnética, já não é o mesmo que ouvi sair de 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. (MONTEIRO, 1974, pg. 167)

O trecho demonstra que o registro, por meio do diário, repassa a intencionalidade de arquivar a história de Miguel. A esta voz que desafia o narrador a encontrar-se no entrecruzamentos de outras histórias, esquecendo-se das suas memórias individuais no presente da narrativa.

Na tentativa de escrever um romance, também, podemos nos centramos no fio social que interfere na subjetividade do narrador. O percurso do major, nesse sentido, direciona-se a outras vozes narrativas, em que o passado é emergido por fontes de narrativas tecidas pelo fio condutor da história da comunidade de Alenquer.

Diante desta dialética forma de narrar, prescrita entre o discurso do narrador de uma linguagem escrita e o da modalidade oral marcada pela voz do personagem-narrador Miguel, reserva-se a entender a memória como elemento de uma identidade que tanto pode ser individual, como coletiva.

Desta forma, o narrador ao gravar a história de Miguel também está condicionada a guardar uma memória, que também, é coletiva porque faz parte do imaginário de sua cidade. Sobre o papel da memória assegurado pelas sociedades contemporâneas, Le Goff atesta que:

Mas a memória coletiva é não somente uma conquista, é também um instrumento e um objeto de poder. São as sociedades cuja memória social é, sobretudo, oral, ou que estão em vias de constituir uma memória coletiva escrita, aquelas que melhor permitem compreender esta luta pela dominação da recordação e da tradição, esta manifestação da memória. (LE GOFF, 2014, p. 435)

A estratégia narrativa utilizada por Benedicto Monteiro remete aos recursos de uma narrativa composta por vozes e, que paralelamente combinam-se a modo fragmentário do narrador e, nos permite atestar que este não está propriamente em busca de seu passado, mas procura reencontrar-se nas narrativas que escuta pelas experiência de um outro, no caso Miguel, a sua identidade.

O crescimento do eu ameaça a linguagem em sua dupla função: como diálogo e como monólogo. O primeiro se fundamenta na pluralidade; o segundo, na identidade. A contradição do diálogo consiste em que cada um fala consigo mesmo ao falar com os

outros; a do monólogo em que nunca sou eu, mas outro, o que escuta o que digo a mim mesmo. (PAZ, 1972, pg. 102)

No ensaio *Os signos em rotação*, Octavio Paz²⁵ refere-se a uma dupla linguagem como o meio, pelo qual, o homem moderno experimenta esse trânsito entre a busca consciente de seu próprio eu na captura pelo outro, ou seja, dar voz a um outro é a descoberta pela: “imagem do mundo no que emerge como fragmento ou dispersão, perceber no uno o outro, será devolver a linguagem sua virtude metafórica: dar presença aos outros.” (PAZ, 1972, p. 102)

Os recortes da narrativa de Benedicto Monteiro, a propósito de seu diário, demonstram a sensação de “dispersão” sugeridas por Octavio Paz, além disso, o interesse em compilar as histórias reforçam a ideia de projetar as imagens de Miguel no romance, como meio de estender a representatividade da comunidade ribeirinha.

Sob esse prisma, major Antônio media o trabalho narrativo diante da configuração baseada em dar voz ao outro, ao mesmo tempo que executa a tarefa de interlocução assegurado pelas observações e escutas de quem interage com ele no corpo da narrativa, tendo em vista que:

a figura do narrador passa a ser basicamente a de quem se interessa pelo *outro* (e não por si) e se afirmar pelo *olhar* de quem lança ao seu redor, acompanhando seres, fatos e incidentes (e não por um olhar introspectivo que cata da experiências vividas no passado). (SANTIAGO, 1989, Pg. 43)

O narrador *de Verde Vagomundo* aglutina a sua voz com de outros personagens, dessa forma, sua configuração são associados as teorias de Santiago, por assim entender que este tipo de narrador que lança a voz narrativa para um outro é pós-moderno, ainda que a narrativa do romance de Monteiro trate dos dilemas e complicações de Antônio de Medeiros em boa parte da narrativa.

O percurso narrativo de Antônio traz as lembranças de sua memória individual, o deslocamento do foco narrativo para outros personagens narradores,

²⁵ Neste ensaio, o autor trata da linguagem poética na contemporaneidade, mas podem ser associadas a estrutura romanescas no tocante às questões que emergem de sua discussão sobre modernidade e *outridade*. Interessa-nos compreender que alusão proposta neste estudo é alusiva ao pensamento do autor quando diz que: “A experiência da *outridade* abrange as duas notas extremas de um ritmo de separação e reunião, presente em tôdas as manifestações do ser, desde as físicas até as biológicas. No homem êste ritmo se exprime como queda, sentir-se só em um mundo estranho, e como reunião, em acordo com a totalidade.” (PAZ, 1972, p. 109)

principalmente, de Miguel dos Santo Prazeres, fazendo de sua trajetória narrativa, o encaixe para a rememoração de outras memórias.

Miguel ao contar tantas histórias ao narrador, seleciona o episódio sobre o aparecimento de seu tio na localidade:

– Mas como apareceu afinal esse nordestino aqui pelas nossas terras? – Perguntei quase constrangido de interromper a narrativa de Miguel despejada como se fosse dentro da própria noite.

– Ah, como ele tinha chegado? – respondeu Miguel – é difícil saber agora depois de tantos anos. Eu mesmo quando abri meus olhos já foi logo tornando a sua benção. Mas, quando tinha chegado? Por que tinha ficado? De onde tinha vindo? Era difícil maginar depois de tantas e tantas estórias. Eu sempre acreditei que ele permanecia na nossa casa porque tinha trazido uma bolsa. Mas apesar da coragem, do dinheiro, das lembranças, suas histórias eram sempre amargas, cheias de lutas, paixões alheias, desenganos absurdos e quase nenhum arrependimento.

O senhor calcule: para nossa família que conhecia a imensa mata, estes rios que estamos subindo, os igarapés que ficaram e que ainda temos que passar – o senhor magine – que ideia a gente podia ter do mundo! A cidade mais próxima que a gente conhecia na época o senhor já viu, onde é que fica e onde é que está. Mas esta viagem feita assim de lancha não dá para avaliar tôdas as distâncias. Prá nós, seu Major, era difícil e quase impossível determinar por onde ficava neste vasto mundo as terras do Nordeste. Gente sabia apenas, que meu padrinho Possidônio tinha morado por lá. Até o Amazonas, que fornece água para todos os rios, na boca de meu padrinho Possidônio, parecia muito mais que um rio-oceano, parecia o mar, um mar sempre disperso. E quando falava das terras do Norte, nunca sabia por onde começar. (MONTEIRO, 1974, p. 105-106)

A narrativa de Miguel emaranhasse juntamente as memórias de Antônio. Pois, os distanciamentos do narrador vão ocorrendo aos poucos e passa dar voz a outros personagens em um oscilante processo de tecidos textuais em que: “o narrador olha o outro para levá-lo a falar (entrevista), já que ali não está para falar das ações de sua experiência”. (SANTIAGO, 1989, p.43)

Podemos afirmar, também, que a trama tecida por Monteiro é elaborada por várias histórias acionadas pela memória. Assim, o narrador escuta as lembranças de Miguel, que parecem tentar ser fiel ao passado no ato de narrar, mas é fragmentado pelos entrecortes de sua pequena experiência nas recordações quando ainda era muito criança.

A memórias de Miguel estão relacionadas aos feitos de seu tio. Sua narrativa chama a atenção por narrar a história baseada em uma outra história, logo, o que percebe-se é que tanto Miguel como o narrador integram o mesmo grupo a quem ouve as histórias e são repassadas pela tradição da oralidade. A esse movimento também está fadado a memória coletiva, a quem é conferida pelo discurso da história.

A história a respeito do tio de Miguel integra na concepção de Halbwachs a memória ligada a nação, pois o tio de Miguel representa o grupo de retirantes nordestinos que vieram para Amazônia. Assim, ainda que não faça parte da memória coletiva do dois narradores enquanto cidadãos de Alenquer, mas são acionado pela história mais ampla sobre a memória de sua nação.

Há acontecimentos nacionais que modificam ao mesmo tempo todas as existências. Eles são raros. Embora possam oferecer a todos os homens de um país alguns pontos de referência no tempo. Mas geralmente, a nação está longe demais do indivíduo para que este considere a história de seu país de outro modo do que como um quadro muito amplo, com a qual sua história pessoal não tem senão muitos poucos pontos de contato. (HALBWACHS, 1990, p.75)

A memória coletiva não é somente aquela que torna-se consciente quando lembrada, mas concentra-se em uma passado que nos pertencem. As narrativas que retomam a experiência das tradições orais ganham força no tocante a memória, no que diz respeito ao costume de repassar as lembranças de uma geração para outra, transferindo, assim, para além de uma tradição mas pela identidade constitutiva de grupos sociais.

A visão de Halbwachs, contudo, com relação a memória, é que a dinâmica de tal fenômeno está contida, sobretudo na formação coletiva da memória de um modo mais amplo ainda, no contexto que integra a nossa própria história. Dessa maneira, contudo, a interação, o interesse e o exercício de uma escutas a essas narrativas leva-nos a pensar na identidade do próprio narrador que, acionada pela memória, faz reviver um ambiente de oralidade míticas, lendárias e prosaicas do contexto amazônico.

CONCLUSÃO

As investigações em torno do narrador de *Verde Vagomundo* (1974), de Benedicto Monteiro evidenciam a rede de bifurcações em que este se encontra. Tais caminhos possibilitaram, pelo viés interpretativo, reflexões diante do narrador Major Antônio, tendo em vista que sua narrativa demonstra seu forte teor de memórias sobre o espaço em que regressa. A junção de memórias são constatadas pelas lembranças individuais, relacionadas ao espaço onde vivera no passado, mas também está relacionada ao seu foco de atenção, o mosaico de narrativas que constituem o romance, formando um tecido de narrativas ligadas às memórias coletivas.

Para tanto, foi necessária percorrer as nuances do contexto da história para entender os embates de um contexto político agressivo e caótico, como o da ditadura militar. Assim, o romance paraense integra-se às obras, que no período assumiam uma postura política, desviando a censura por meio de arranjos fragmentários e alegórico. Fez-se necessário, então, percorrer alguns recortes da crítica literária para elencarem como a produção do período pode ser caracterizada, e sob quais tratamentos estéticos e temáticos o fenômeno literário do período pós-golpe de 64 podem ser configuradas tais obras.

Entretanto, o panorama de críticas literária que tratam de obras do contexto foram importantes para, a princípio, fazerem o recorte do viés que nos foi interessado – a narração do Major Antonio. A narração deixa apenas rastro, nas falas de Benjamin, dos tempo de ruínas perpetuadas pela Segunda Guerra que, inclusive, fizeram parte dos *flashes* de memórias que são de grande relevância para entendermos o recurso de fragmentação na matéria textual.

Lembro-me que partimos para a Itália para defender nos campos de batalhas a liberdade do homem. A liberdade do homem. Nunca imaginei que íamos participar de uma luta de mercados. Falava-se apenas na liberdade ameaçada do homem: a liberdade democrática. Essa liberdade agora, já tem para mim um conceito muito vago. O nazismo era o espantalho, o inimigo: o único inimigo naquela época. Ditadura – Democracia – Comunismo – Fascismo – Livre empresa – Socialismo – Vida: morte e vida, guerra e paz, riqueza, pobreza e realce, justiça e caridade, direito e liberdade – LIBERDADE: amor, amor, Deus, beleza, o homem e a mulher. Estas palavras não tem hoje o mesmo sentido dos tempos da Segunda Guerra Grande Guerra. (MONTEIRO, 1974, p. 182)

Fica evidenciado pelo trecho acima, que o narrador não saiu incólume de sua vivência com a barbárie humana. Nesse sentido, o modo de narrar é influenciado fortemente pelos eventos históricos que atravessaram a vida do major, sobretudo porque as sutis revelações no corpo narrativo revelam o desencantamento com mundo e, demonstra como a estrutura narrativa condiz com os modos de narrar. Também, não deixam dúvidas do interesse do romancista em demonstrar, segundo a demanda de escritores do período, a sua insatisfação com o governo militar. Os gritos de liberdade ressoam no íntimo de suas memórias mais contidas, a exemplo de seu interesse pelos registros em diários, ainda que a pesquisa não tenha dado ênfase às memórias da história inseridas no discurso do narrador.

De acordo com os diálogos acerca das teorias do narrador foi possível relacionar as configurações de Antônio de Medeiros, mediante sua contemporaneidade e aos movimentos narrativos que a obra é conduzida. Logo, é possível afirmar que os blocos são justapostos, de acordo com os interesses da individualização do narrador, como por exemplo, o uso de seu rádio, a sua relação com os noticiários e os registros de gravações para o intuito da construção de um livro.

Toda essa fragmentação é condicionada pelo modelo imposto pela modernidade. A frenética chegada de notícias pelo rádio são fluidas e demarcam o modelo social de indivíduo e pelo domínio de uma cultura mecanicista. Para tais diálogos, foi importante enfatizar os estudos de Benjamin e de Adorno, por assim considerar teorias basilares que lançam compreensões sobre esse sujeito que incorpora, pelo modo de narrar, “a pobreza de suas experiências”.

A essa pobreza que, no bojo das atenções da narrativa são reveladas pelos desvios ao fluxo narrativo, entende-se que em *Verde Vagomundo* esta relação pode ser percebida pelos embates de um narrador urbano e cosmopolita e os narradores da comunidade de Alenquer.

Diante desta dialética maneira de abordagem crítica, os estudos de Benjamin foram determinantes para dividir a relação entre as formas de narrar do romance: o moderno e o tradicional. Ademais, as narrativas orais contadas pelas pessoas de Alenquer ganham espaço cada vez maior, à medida que o narrador

aproxima-se dos moradores. Logo, dessa interação nasce o desejo já ensaiado de escrever um livro.

Entretanto, interessou-nos perceber os descaminhos de uma narrador que não se reconhece mais em sua identidade ribeirinha. Para isso, foi necessário estabelecermos a ênfase comparativa aos labirintos do narrador. O labirinto, assim, funciona como metáfora para tratar dos efeitos do tempo, conseqüentemente, das lembranças do narrador.

As suas memórias são guardadas pelas lembranças da infância e, ao regressar para sua cidade lança olhares que remetem a uma arquitetura labiríntica de Alenquer. Olhar absorto de um forasteiro que não consegue encontrar-se, diante da oscilação de memórias afetivas e, ao mesmo tempo atravessado pelo olhar desbravador de quem chega a primeira vez na cidade.

Então é este o lago, o famoso lago descrito por Norberto! É inacreditável que existam por baixo desse espelho formidável, milhares de canais em verdadeiro labirinto! As matas do outro lado, parecem mantas de capim na flor da água, marcando a linha do horizonte. (MONTEIRO, 1974, p. 77)

No percurso da pesquisa, a visão labiríntica foi associada a estética barroca, no que tange a estrutura fragmentária do texto e, também pelo debate de Hauser sobre a modernidade. Nesse contexto, infere-se que a latente forma do indivíduo achar-se perdido é pertinente aos efeitos da modernidade que pelos contornos barrocos reforçam a subjetividade do homem frente ao mundo.

Os meandros geográficos sobre a paisagem são perceptíveis com maior nitidez pelo viés da memória, além disso, os jogos de palavras integram e adornam a paisagem da infância por tons de sombras e luzes que tingem seu imaginário e a maneira olhar sua cidade:

Há sempre uma porfia entre a água semi-parada e o céu enublado; entre a luz-reflexo e a sombra noite. Porque a luz já é apenas raios filtrados nas distâncias: a sombra emoldura todas as coisas. Na Amazônia parece que a noite boia do fundo das águas e nasce das entranhas da floresta. O lago assim, é a própria água; a nuvem é nuvem; e o céu é o azul instável. Só a sombra, só a sombra [...] (MONTEIRO, 1974, p.79-80)

O jogo de perspectivas sinalizam a poética tentativa de alcançar as distâncias e perduram em uma complexa forma de ver a cidade, mas também o mundo. Ao tomar como ponto de partida sempre as distâncias, o narrador transfere para a figura do espaço as suas contradições, bem como a vida mostrando-se em constantes mudanças.

Os apontamentos mencionados no estudo partem da hipótese de que o narrador tangencie suas memórias por duas perspectivas: pelo labiríntico espaço, e também pela focalização nas histórias que cercam a cidade, ou seja, pela escuta a que este faz mediante as narrativas orais.

Em se tratando do espaço, o narrador baseia-se em suas memórias individuais, entretanto, a sua percepção sobre o lugar não são totalmente suas, haja a vista, que embora faça parte destas memórias sua afetividade sobre o espaço, as memórias se unem formando a memória coletiva. Sob este aspecto, vale destacar um trecho do romance:

Aqui nesta cidade, me parece, que a única ameaça é a enchente. A enchente e a peste. Enchente: 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 batata, safra de cumarú, 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. (MONTEIRO, 1974, p.184-185)

Ao fazer tal observação sobre a cidade, o narrador ressalta a memória coletiva estabelecida pelo calendário da festa de Santo Antônio. A memória do evento remonta o imaginário cristão, tido como referência à memória da cidade. Tal comentário não revela sua memória individual, mas dimensiona as referências das lembranças conservadas na memória, mediante um morador regresso de Alenquer que parece não reconhecer as imagens da cidade, a partir de seus costumes.

De outro modo, o narrador lembra de sua cidade natal por fragmentos que ligeiramente estão atribuídos as sensações da infância, até porque: “não é suficiente reconstituir peça por peça a imagem de um acontecimento do passado para se obter uma lembrança.” (HALBWACHS, 1990, p.34).

A narrativa de Benedicto Monteiro é construída a partir de múltiplas vozes que se cruzam. O emprego da oralidade demarca a identidade ribeirinha pelas narrativas contadas no corpo do texto. O narrador-personagem, Antônio Medeiros, se dirige pelo processo de interlocução a escuta de outros narradores.

Dessa forma, a ênfase da discussão mostra que o narrador colhe pelos fragmentos da oralidade, a sua identidade. A identidade, dessa forma, é percebida na pesquisa, pela necessidade de uma escuta ao outro, intensificada ao mergulho memorialístico na comunidade ribeirinha.

O esquema identitário do narrador de *Verde Vagomundo* é dubio de sentidos que se voltam pela perspectiva da cidade e, pelas vozes que ressoam no romance. A memória tem um caráter coletivo e é acentuada pela individualidade na maneira de narrar do Major Antônio, suas elaborações são sem dúvidas subjetivas, mas são marcadas por traços coletivos. Recordar é a busca labiríntica de nós mesmos, em que o fio de Ariadne é tão fino quanto as lembranças despertadas pelo narrador de *Verde Vagomundo*.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor W. **Notas de literatura I**. Trad. Jorge de Almeida. São Paulo: Editora 34, 2003.
- ADORNO, T. e HORKHEIMER, M. **Dialética do Esclarecimento**. Rio de Janeiro, Zahar, 1985.
- AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo? e outros ensaios**. Chapecó: Argos, 2009.
- ÁVILA, Affonso. **O lúdico e as projeções do mundo barroco**. São Paulo: Perspectiva, 1994.
- BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. Tradução de Paulo Bezerra. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes. 2006.
- BOSI, Alfredo. **Reflexões Sobre a Arte**. São Paulo, Editora Ática, 3ª ed., 1989.
- BOSI, Alfredo. **História Concisa da Literatura Brasileira**. São Paulo, Editora Cultrix, 1970.
- BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas**. Vol.1, São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.
- BENJAMIN, Walter. *“O Narrador: considerações sobre a obra de Nicolai Lesklov. In: **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. 7. Ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.*
- BERGSON, HENRI. **Matéria e memória**: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. Tradução: Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- BOSI, Alfredo. **Literatura e resistência**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- CASTRO, José Guilherme de Oliveira. **A viagem mítica de Miguel dos Santos Prazeres**, Belém: UNAMA, 2001.
- CÂNDIDO, Antonio. **A educação pela noite e outros ensaios**. São Paulo: Editora Ática, 1989.
- CÂNDIDO, Antônio. **Literatura e Sociedade**. São Paulo: Publifolha, 2000.
- CALEGARI, Lizandro Carlos. Uma estética fragmentária: a perspectiva crítica em Zero e a organização da linguagem literária. **Revista Interdisciplinar**. v. 13: Ano VI. jan-jun de 2011. p.65-175.
- HAUSER, Arnold. **Maneirismo**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1976.

BRANDÃO, Junito de Souza. **Mitologia Grega**. [S.l.]: Vozes, 1986. 419 p. 3 vol. vol. I.

LE GOFF, J. **História e Memória**. São Paulo: Ed. Unicamp, 2014.

LEITE, Lígia Chiappini Moraes. "Ficção, cidade e violência no Brasil pos-64: aspectos da história recente narrada pela ficção". *In*: Leenhardt, J; Pesavento, S J, orgs. **Discurso histórico e narrativa literária**. Campinas: UNICAMP, FFLCH/USP, 1998.

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

NASCIMENTO, M. F. **A Representação da Alegoria em o Minotauro, de Benedicto Monteiro: fragmentação e montagem**. 2004. Dissertação (Mestrado em Teoria e História da Literatura), Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas.

NUNES, Benedito. Reflexões sobre o moderno romance brasileiro. *In*: **O livro do seminário**; Bienal Nestlé de Literatura Brasileira. São Paulo: LR Editores, 1983. p. 43-69.

NUNES, Benedito. *Recensão crítica a Verde Vagomundo, de Benedito Monteiro*, *In*: **Revista Colóquio/Letras**. Lisboa, vol. 14, pg. 94-95, jul, 1973.

PAZ, Octavio. **Signos em rotação**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1972.

REZENDE, Maria. **A Ditadura Militar no Brasil**. Londrina: Eduel, 2013.

SANTELLI, Adriana Delgado. **Amazônia teatro das cores: Verde Vagomundo e as propostas estéticas do romance Amazônico**. (Dissertação de Mestrado: 2008.108f).

SANTIAGO, Silviano. **Nas malhas da letras**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

SILVERMAN, Malcolm. **Protesto e o novo romance brasileiro**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

SÜSSEKIND, Flora (1984). **Tal Brasil, qual romance?** Rio de Janeiro: Achiamé

SCHOLLHAMMER, Karl Erick. **Ficção Brasileira Contemporânea**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.

