

Literatura, cultura e identidade na/da Amazônia



Organização:

Roberto Mibielli

Devair Antônio Fiorotti

Luciana Marino do Nascimento

ABRALIC

Associação Brasileira de Literatura Comparada

Rio de Janeiro

2018

Série E-books ABRALIC, 2018

ISBN: 978-85-86678-22-6

Esta publicação integra a Série E-books ABRALIC, que consiste na organização de textos selecionados por organizadores dos simpósios que aconteceram durante o XV Encontro Nacional e o XV Congresso Internacional desta associação, em 2016 e 2017, respectivamente. A série conta com vinte e duas obras disponibilizadas no site da associação. É permitida a reprodução dos textos e dos dados, desde que citada a fonte.

Consulte as demais publicações em: <http://www.abralic.org.br>

PROJETO ESTÉTICO DA TETRALOGIA AMAZÔNICA DE BENEDICTO MONTEIRO

Abilio Pacheco de Souza*

RESUMO: Entre 1972 e 1985 foram publicados os livros que compõem a Tetralogia Amazônica, de Benedicto Monteiro, da qual faz parte – além dos quatro romances – um livro de contos e uma novela. Esta estrutura complexa, este jogo de montar, entretanto, não foi concebido desta forma desde o início pelo seu autor. Neste texto, procuramos apontar como este projeto passou por algumas transformações em três tempos diferentes e como os livros da então Trilogia Amazônica são organizados em seus contrapontos ou contracantos.

PALAVRAS-CHAVE: literatura amazônica, Benedicto Monteiro, criação literária.

ABSTRACT: Between 1972 and 1985 were published the books that compose the Amazonian Tetralogy, by Benedicto Monteiro, which includes - besides the four novels - a book of short stories and a novel. This complex structure, this game of assemble, however, was not conceived of this form from the beginning by its author. In this text, we try to point out how this project underwent some transformations in three different times and how the books of the then Amazonian Trilogy are organized in their counterpoints.

KEYWORDS: Amazonian literature, Benedicto Monteiro, literary creation.

O projeto estético de Benedicto Monteiro e suas mutações entre 60 e 90

É importante observar que a Tetralogia Amazônica, obra principal de Benedicto Monteiro, que resulta na publicação de seis livros (os quatro romances da Tetralogia, mais um livro de contos e uma novela) faz parte de um projeto estético do autor. Com a leitura de prefácio, posfácios e

* Doutorando no programa de pós-graduação Departamento de História e Teoria Literária – IEL-UNICAMP. Professor na UFPA no Campus Universitário de Bragança. Parte desta pesquisa foi desenvolvida na Universidade Livre de Berlin nos semestres de verão de 2015 e inverno de 2015-6. Email para contato: <professor@abiliopacheco.com.br>. Escreve também em: [www.abiliopacheco.com.br]. Em citações, favor usar: Pacheco de Souza, Abilio.

entrevistas dadas pelo autor é possível notar que, ao longo do tempo, seu projeto estético passou por algumas mudanças.

A motivação literária principal de Benedicto Monteiro foi a partir da leitura de *Chove nos Campos de Cachoeira*, de Dalcídio Jurandir. Em *Transtempo*, autobiografia de Benedicto Monteiro, lemos o quanto essa obra lhe causou impacto. Ele afirma ter lido e relido o romance “como se fosse meu primeiro amor e o meu primeiro orgasmo” (1993, p. 16). Na época da publicação, Bené (como era chamado carinhosamente) era aluno de um internato e para ler o romance de Dalcídio precisou de uma licença dos padres.

Edilson Pantoja (2006), em sua dissertação de mestrado sobre a obra do escritor marajoara, observa que Monteiro considera

a experiência estética do romance de Dalcídio Jurandir [...] foi determinante como *móbil* para uma ação transformadora, como algo capaz de apontar novos horizontes e, curiosamente, possibilitar, segundo suas próprias palavras, pleno exercício de *liberdade*”. (p. 39)

Pantoja chama atenção para o fato dessa declaração ser feita por um homem maduro, na casa dos 70, num texto em que se propõe reencontrar a “própria trajetória”.

Monteiro, várias vezes, declarou enfaticamente que sua influência para a ilusão de oralidade apontada na tese de Meyer-Koeren não seguia a influência de Guimarães Rosa, mas sim a influência de Dalcídio, que já “escrevia utilizando a oralidade em 1933, quando lançou o romance *Chove nos Campos de Cachoeira*”, muito embora o fizesse escrevendo em terceira pessoa, e não em primeira pessoa como no romance rosiano ou nos romances de Benedicto Monteiro. Assim, como Achugar (1992) afirma sobre a literatura latino-americana da década de 1970, os escritores latino-americanos deixam de ter ou seguir uma referência de autores europeus e passam a ter entre eles mesmos suas referências literárias. No caso da Literatura Amazônica, é importante notar como os autores passam a ter na própria Amazônia seus referenciais estéticos. Dalcídio exerce uma grande influência na produção de Benedicto Monteiro. O escritor marajoara escreveu um ciclo de romances – chamado pela crítica de Ciclo do Extremo

Norte – narrando a trajetória de vida do menino Alfredo, inicialmente na ilha do Marajó, depois em Belém, depois em Gurupá, numa sequência de dez livros. Benedicto Monteiro afirma que, embora Dalcício seja um escritor extraordinário e tenha “expressado magistralmente” Marajó e Belém, “a Amazônia num contexto geral [...] nenhum escritor conseguiu expressar”. Benedicto Monteiro afirma que este era seu desejo, mas que ele mesmo após a publicação da Tetralogia talvez não tenha atingido este objetivo.

Esse desejo de expressar a Amazônia num contexto geral, refletindo os aspectos humanos, sociais, econômicos, através de um exercício de linguagem próprio da oralidade semelhante ao realizado por Dalcídio, mas com o intento de estetizar a fala do caboclo da região de Alenquer em narrativas literárias já acompanhava Benedicto Monteiro desde a década de 1950. Suas primeiras incursões ou experimentos foram apresentados a Benedito Nunes por Rui Paranatinga. Motivado pela avaliação positiva do filósofo e crítico, Monteiro publica contos em suplementos literários paraenses (sendo o primeiro desses contos *O Precipício*, em 1958 – quando, pela primeira vez, o caboclo Miguel ganha na vida na ficção). O primeiro esboço de seu projeto literário era, então, publicar romances inteiramente constituídos com essa linguagem. No posfácio de *Aquele um*, Monteiro afirma:

minha idéia inicial era escrever um romance que, pela própria linguagem, formasse a personagem e refletisse o contexto da realidade amazônica totalmente isolada do contexto histórico, político e social do resto da humanidade.

Após o Golpe Militar, a cassação de seu mandato parlamentar, a suspensão de seu direito de advogar e principalmente por causa de sua prisão numa cela solitária e das torturas pelas quais passou, Benedicto Monteiro repensou seu projeto. Ele não chegou a escrever na prisão seu primeiro romance, mas foi preso que ele concebeu como seria esse trabalho. Em vez de uma fala única atravessando todo o romance, temos um romance marcado pela heterogeneidade enunciativa e pela polifonia. Nos três primeiros romances, temos basicamente dois narradores: um narrador urbano com registro próximo ao vernáculo (diversos a cada romance) e um

mesmo narrador caboclo ou ribeirinho com registro de linguagem próprio da oralidade e fruto do experimento estético que vinha desenvolvendo nos contos publicados nos suplementos literários. Para além desses dois narradores, os romances trazem também: cartas, relatórios, poemas, letras de canção, citações de filósofos, escritores e estudiosos sobre a Amazônia, transcrições de depoimentos, fragmentos de jornais, revistas, transcrições de rádio, etc.

Benedicto Monteiro justifica essa estrutura fragmentária com dois narradores e com a incrustação de materiais os mais diversos por acreditar que um romance como ele desejava,

naquela época de censura, repressão e violência, podia representar uma fuga dos problemas políticos e sociais que enfrentávamos e da violência particularmente desfechada contra a cultura e a civilização fluvial do homem da Amazônia". (MONTEIRO, 1995, p. 222)

Embora os romances apresentem uma estrutura relativamente semelhante é possível notar algumas gradações do primeiro ao terceiro. De algum modo, essas gradações se concluem em *Aquele um* – mas não todas. O romance inicial é mais caótico enquanto o último é mais organizado, mesmo ainda havendo fragmentação. No primeiro romance, o narrador urbano é o personagem principal da narrativa e tem nome e sobrenome, enquanto que no segundo tem apenas nome próprio. Já no terceiro, sequer nome tem, para enfim desaparecer totalmente em *Aquele um*. A participação de Miguel dos Santos Prazeres se desenvolve e sua complexidade estrutural de personagem ganha relevo de romance a romance até ele assumir totalmente a fala da narrativa. A oscilação das falas e dos demais materiais se apresenta de modo totalmente aleatório no primeiro romance e de modo mais ordenado no terceiro. As citações relevantes sobre a Amazônia e sobre os processos de escrita não aparecem no primeiro romance, mas são a base constitutiva do terceiro – especialmente de Charles Wagley e Roland Barthes. No primeiro romance, o narrador urbano deseja – motivado pelo tio Jozico – escrever um livro de modo genérico, enquanto o narrador do terceiro romance tem planos de escrever um romance, um livro mais específico. Do primeiro ao último romance, o contato de Miguel com os demais personagens diminui

significativamente. As falas que compõem a narrativa de Miguel são menos coesas, têm menos unidade no primeiro romance, enquanto que no terceiro são coesas a ponto de serem transcritas isoladamente formando um livro à parte (*Como se faz um guerrilheiro*).

Em entrevista à professora Fátima do Nascimento, Benedicto Monteiro afirma uma outra elaboração relevante para pensar esses romances. Segundo ele, *Verde Vagomundo* “retrata a Amazônia e o homem embutido lá no meio, pequeno”; já *O Minossauo* seria “um estudo sobre [...] o homem da Amazônia sobre vários aspectos”; enquanto a *A Terceira Margem* seria um debate sobre a inocuidade “do ensino [acadêmico] a respeito da Amazônia”.

No levantamento sobre a recepção crítica aos romances de Benedicto Monteiro publicados na década de 1970, os principais aspectos destacados são a Amazônia, a questão contextual da mesma e os comentários sobre as opções estéticas adotadas pelo autor para a composição da obra, especialmente fazendo alguma ressalva negativa para os narradores urbanos.

Lúcio Flávio Pinto (apud Nascimento 2004), que lê *Verde Vagomundo* ainda sem título, afirma que o romance situa em seu enredo dois impasses ou problemas próprios da literatura da e sobre a Amazônia: a interrelação regional-universal e a linguagem muito “impressionista e marcada pela influência do ambiente” (apud Nascimento, 2004, p.28). Já Benedicto Nunes, ressalta a técnica de composição com uso do “estranhamento brechtiano” (aspecto que será destacado anos mais tarde e desenvolvido na dissertação de mestrado de Adriana Delgado Santelli), aponta alguns desníveis, destaca como a obra alcança universalidade ao mesmo tempo em que é representativa do regional, devido aos “vários contextos linguísticos, sociológicos, religiosos, políticos ‘cabalmente latino-americanos’, como diria Alejo Carpentier”. E, por fim, a afirmação que melhor descreve a obra de Benedicto Monteiro e que é explorada recorrentemente pela publicidade nos jornais da década de 1970. Nunes afirma que *Verde Vagomundo* é o “primeiro romance contextual da realidade amazônica” (apud Nascimento – procurar a referência específica para esta citação no texto de B Nunes).

A resenha de Léo Gilson Pinheiro, publicada na revista *Veja*, em 1972, chama a atenção para um novo sotaque – ainda inédito, como ele diz – na

literatura brasileira. Pinheiro faz a ressalva de que Benedicto Monteiro usa alguns chavões literários que empobreceriam o texto, mas não indica quais. Salienta a universalidade da obra ombreando seus personagens a “Manuelsões, Otelos e Hamlets”, que são “vítimas do ciúme ou da inércia e petrificados já pela luta diária com a fome”. Nascimento (2004) destaca que Leo Gilson Ribeiro coteja a obra de Monteiro com a de Ferreira de Castro, ambos “abordando uma temática social e local”, mas o autor de *A Selva* não se desvencilha do sentimentalismo (p. 30).

Flávio Moreira da Costa (apud NASCIMENTO, 2004), em texto que faz o balanço da produção de 1975, chama a atenção para a estrutura fragmentária de *O Minossauo*, aproximando-o com o romance *Zero*, de Ignácio Loyola Brandão, lançado no mesmo ano. Para Costa, *O Minossauo* seria “um dos melhores romances do ano”. Apesar disso, vê na fragmentação uma perda de unidade e falta de síntese estética (aspecto que ele também aponta em *Zero*).

Affonso Romano Sant’anna, além de também comentar a técnica narrativa, a temática mítica e o universalismo, destaca o quanto o romance *O Minossauo* (para ele, “um misto de romance-relatório-depoimento”) mostra “disputas políticas e econômicas” da região de forma “claro e legível”. (apud Nascimento, 2004, p.41).

Sant’anna também destaca a vinculação da obra de Monteiro à produção literária latino americana (sobretudo Cortázar e Carpentier), havendo nele pesquisas formais como a fragmentação, superposição de textos e outros elementos estéticos (apud Nascimento, 2004, p. 42). A única ressalva que faz Sant’anna corresponde ao que na verdade é a característica própria da linguagem regional estilizada. Para o crítico, “falta acabamento estético decorrente da falta de concisão” e devido às “repetições de ideias e palavras” no discurso de Miguel e “dos lugares-comuns” na fala do narrador Paulo.

Para Heloísa Buarque de Hollanda e Marcos Augusto Gonçalves, *O Minossauo* rompe com o regionalismo tradicional ao apresentar uma “mixagem fortemente contextualizada”.

Nascimento também destaca comentários ou trechos contidos nos livros de história da literatura brasileira de Afrânio Coutinho, Alfredo Bosi,

bem como o prefácio de Darcy Ribeiro em *A terceira margem* e a análise de Malcolm Silverman sobre a qual ainda comentaremos mais adiante.

O que se pode notar nos três romances que compõem o projeto literário do autor quando ele ainda tinha em mente apenas a trilogia, é que seus livros se organizam basicamente com dois narradores em contra-canto*: um narrador urbano e um narrador caboclo. Esse contracanto se apresenta melhor delineado no segundo romance e melhor ainda no terceiro.

Contracanto ou contraponto é um termo da música que estou utilizando de empréstimo como imagem ou metáfora para compreender a obra de Benedicto Monteiro ou para explicar melhor os processos constitutivos da mesma.

Contracanto é uma melodia que é construída para combinar com outra melodia que normalmente é a principal. Pode ser com duas vozes, uma cantando a melodia e outra fazendo os contracantos. Pode ser uma voz com instrumentos fazendo o contracanto. Ou mesmo dois instrumentos um fazendo a melodia principal e outro fazendo o contracanto. – O contracanto sempre vem para complementar o arranjo da música. [<https://www.youtube.com/watch?v=380EXEQ6G10>] – Canal Cifraclub no youtube. Contracanto é a conversa entre uma, duas ou mais vozes com a melodia principal. São vozes que costuram ou enfeitam ou destacam ou enfatizam partes da melodia principal. Dois contracantos muitos utilizados na MPB são o CC-passivo e o CC-ativo.[<https://www.youtube.com/watch?v=fNtradV-DW8>]

Um bom exemplo de contracanto ativo na Música Popular Brasileira é a canção *Andança*. O contraponto ativo é quando as duas vozes que constituem a canção ou a música coexistem no mesmo nível ou num nível aproximado de altura ou valor. Além da convivência ou coexistência de duas vozes no romance, podemos considerar que toda a pletora de material literário ou não literário presente no romance corresponde a um terceiro contraponto ou arranjo, em suma: em um suplemento para a composição. Os romances que integram o projeto da Trilogia apresentam esta organização em contracanto ativo com *suplemento melódico*.

Benedicto ao escrever esses romances tinha clareza que todo o material que correspondia ao “contexto histórico, ao fragmentário, ao anedótico”

* Conforme já apresentamos em outro trabalho em que apontamos esta característica no romance *A terceira Margem*. Comunicação oral e depois texto publicado nos ANAIS da ABRALIC de 2014.

eram material de linguagem e de valoração estética diversa em relação às falas de Miguel. Este tipo de composição não era alheio ao romance brasileiro da década de 1970. Podemos encontrá-lo, por exemplo, em *A festa*, de Ivan Ângelo, em *Zero*, de Ignácio de Loyola Brandão, em *Ensaio Geral*, de Antonio Marcello, para citarmos apenas três exemplos. Benedicto Monteiro, entretanto, adota esse procedimento atravessando três romances. Sendo Miguel dos Santos Prazeres o elo entre os romances da trilogia, mas também do contexto de seis obras que constituem o núcleo central de toda sua produção composta por mais de duas dezenas de livros. Miguel também aparece isolado como um narrador protagonista do último romance do autor, mas já não se pode incluir este último romance (*O homem rio*, 2008) neste núcleo central.

A oscilação desse contracanto talvez tenha motivado as avaliações negativas de algumas partes das obras por leitores críticos na época do lançamento dos dois primeiros romances. Essa oscilação – independente da questão da qualidade estética de uma ou outra voz – faz lembrar também alguns elementos típicos da Amazônia, como o Boto (que emerge e depois vai até às profundezas das águas*), como as marés que oscilam todos os dias e fazem parte do cotidiano do homem ribeirinho da Amazônia, e como o canto do uirapuru, que apresenta uma variação de notas altas e baixas e saltos difíceis de graves e agudos ou vice-versa. Como afirma Valdemir Vinagre Mendes (2015): "os uirapurus possuem uma grande variação melódica em seus cantos, muitos saltos intervalares e um cromatismo intenso, efeitos estridentes, graves e roucos, utilizando sons temperados e comas de sons." (p. 43)

Esse procedimento em duas vozes é próprio do Testimonio Latino Americano e de algum modo está presente em Menchu/Debray e Jesus/Dantas. Com a diferença que nos romances da trilogia, bem como em *A festa*, de Ivan Ângelo, este procedimento não está submetido à verdade histórica. Interessa-nos por ora observar como ocorre a última mudança de

* Imagem que fascinou Foucault e que ele cita em sua *Microfísica do Poder* - organização, introdução e revisão técnica de Renato Machado. 26 ed. São Paulo: Graal, 2013, p. 263.

rota no projeto literário de Benedicto Monteiro. Aqui cabe também salientar a peculiaridade que é o romance *A terceira margem* dentro de arcabouço.

Quando Benedicto Monteiro havia se decidido pela publicação de *Aquele um*, seguindo as sugestões de Nélida Piñon, atentando para os comentários críticos e para a curiosa leitura que realizou a mãe de sua editora, na Ed. Marco Polo, o romance *A terceira margem* ainda não havia sido concluído. Inclusive, *Aquele um* já havia inclusive obtido um Prêmio Literário Brasília.

Ora, se *Aquele Um* é um romance formado pelas falas do narrador caboclo a partir dos romances que estavam no projeto da trilogia, e foi concluído antes de *A terceira margem*, isso significa que todas as falas de Miguel dos Santos Prazeres, no terceiro romance, já estavam prontas. Benedicto Monteiro precisava então redigir as falas do narrador urbano (o professor de geografia improvisado na função de Geógrafo e coordenador do grupo de especialistas e romancista aprendiz) bem como o conjunto de todo material literário e não literário que formam o arranjo do contracanto – para nos valermos da imagem que usamos anteriormente.

Não é possível saber quais seriam as demais partes do romance que efetivamente ainda não estavam escritas. Podemos, entretanto, afirmar que ao concluir a escrita e a edição de *A terceira margem*, Benedicto Monteiro já sabia que o ‘destino’ de todo esse material não seria integrado a sua obra prima. Em outras palavras, e nos valendo da afirmação feita anteriormente, Benedicto Monteiro sabia que estava redigindo o resíduo ou o borrão descartável posteriormente.

Em entrevista à professora Fátima, Benedicto Monteiro afirma: "Então, você pega isso (as três primeiras obras) espreme e faz o “Aquele Um”. Tirei todo o contexto histórico, o fragmentário, o anedótico, tirei tudo, fixei-me só na linguagem do personagem Miguel."

Outro fato relevante é que a voz do narrador caboclo (que compõe a terceira parte do romance *Aquele um* e que é “extraída” de *A terceira margem*) é que resulta na publicação do sexto livro que compõe toda esta estrutura complexa da qual faz parte a Tetralogia. A novela *Como se faz um guerrilheiro*, que embora publicada como livro em 1985, já havia sido publicada em 1982

integrando uma coletânea de contos eróticos, resultado de um prêmio literário organizado pela Revista STATUS.

As falas de Miguel nessa novela têm um foco específico, ao contrário do que ocorre em suas falas nos dois primeiros romances. Em *Como se faz um guerrilheiro*, Miguel, que trabalha como embarcadiço desenvolvendo as mais variadas atividades de piloto, cozinheiro, mecânico etc, narra suas histórias através da viagens que realizou no regatão de comércio, de suas paradas para vendas e abastecimentos e dos encontros amorosos para a confecção de filhos em mulheres de “raças” diferentes.

Essa sua prole é toda dispersa por pequenas cidades, rios e ilhargas com mulheres de sete origens diferentes (uma negra-quilombola, uma índia, uma cabocla, uma nordestina-paraibana, uma portuguesa, uma libanesa e uma japonesa). Embora o narrador afirme esse número, Marcel Franco (2014) em seu estudo sobre o romance afirma serem nove, pois inclui também um caboclo “mateiro” cujo destino Miguel não sabe ao certo, pois a mãe era subversiva, e uma “menina” cuja origem o narrador refuta, por ter certeza que só fabricou filho homem. Franco ressalta em seu trabalho algo importante sobre a constituição dessa prole. Além das origens geográficas diferentes, esses filhos indicam influências religiosas diversas que ajudam a constituir um mosaico religioso na Amazônia (catolicismo, religiões de origem afra e indígena, bem como islâmica, budista ou xintoísta).

Já foi afirmado que a constituição dessa prole corresponde à formação identitária “centrada num hibridismo ético-cultural [...] fazendo da Amazônia Paraense uma região bastante diversificada do ponto de vista sociocultural” (João Jesus Rosa, dissertação de mestrado – UFPE, 2003) O próprio romance, entretanto, permite ler que a extensão geográfica por onde passa Miguel em seu regatão de comercial ultrapassa as fronteiras do Pará, e mesmo que assim não fosse, há elementos suficientes para afirmarmos que esta constituição identitária, mesmo que parcial, vale para toda a Amazônia brasileira, esse espaço geográfico pluriforme que mais se identifica com os problemas sócio-político-econômico-culturais da América Hispânica do que com o Brasil do Sul-Sudeste. Em Conferência em Berlin, ouvimos um romancista brasileiro (Luiz Ruffato) afirmar que o Brasil sempre esteve de frente para a Europa e que para o Brasil a Amazônia não existe. Ana Pizarro

(2012), em seu livro sobre a Amazônia, também destaca uma maior similitude de uma problematização da Amazônia com os estudos sobre a América Hispânica. O hibridismo étnico-cultural da formação da prole de Miguel também deve ser lida como uma problemática comum à Latinoamérica.

Vale destacar que, assim como o ato de queimar um “despotismo” de fogos mesmo proibidos pelas autoridades policiais, no primeiro romance, e o de resistir ao registro formal, escrito, grafocêntrico-civilizatório, no segundo, a constituição da prole de Miguel no terceiro romance também se consolida como um ato de sublevação. Lembrando que é desse terceiro romance que são retiradas as falas para a publicação do livro com o sugestivo título *Como se faz um guerrilheiro*. Mariguella, no *Manual do Guerrilheiro Urbano*, afirmava que um guerrilheiro era quem lutava “contra uma ditadura militar com armas, utilizando métodos não convencionais”; um guerrilheiro era um “revolucionário político”. A escrita romanesca de Benedicto Monteiro não só se enquadra nessa concepção como parece não se amoldar ou submeter-se ao processo de dominação hegemônica e de subalternidade a que sempre a região está submetida. Seu personagem rompe as hierarquias tradicionais, desvincula-se de um universo “monoeclesial”, e vence onipresente exploração (capitalista) “da força de trabalho” que se realiza “através de formas coercitivas de dominação (poder), diretas e interpessoais”, conforme o conceito de subalternidade utilizado por Lucas Trindade da Silva (2015).

Miguel e sua prole dispersa (mesmo se tratando de uma personagem de ficção) pode ser um elo importante para compreensão da representação da subalternidade na Amazônica brasileira como parte da América Latina. Mesmo que seus sete ou nove filhos e filhas não representem uma totalidade identitária, essa prole é por si um ponto de partida para um estudo mais amplo desses processos na região, incluindo para tanto outros personagens e romances, outras identidades, etnias, raças, religiões etc.

O projeto estético que resulta na Tetralogia Amazônica é projeto em três tempos. Primeiro, antes da ditadura, a escrita de um romance com a estilização da linguagem do caboclo ribeirinho da Amazônia Paraense e sob a influência e o impacto que a leitura de *Chove no Campos de Cachoeira*, de Dalcídio Jurandir, lhe causou. Depois, o projeto da escrita de uma Trilogia,

utilizando o projeto estético de ilusão da oralidade, paralelo a narradores que discutem o processo de composição de um livro (ou um romance) de modo a expor os bastidores da criação literária e complementado com um vasto material “fragmentário, anedótico” contendo – entre outras coisas – notícias de jornais e revistas (que contextualizam a Amazônia mundialmente, Guerra Fria, e nacionalmente, Ditadura Militar), citações de livros sobre a Amazônia (notadamente Charles Wagley) e sobre o ato de escrever ou sobre a linguagem (Roland Barthes, por exemplo). E, num terceiro momento, a edição de *Aquele um*, contendo apenas as narrativas do personagem caboclo, de modo a formar não mais uma Trilogia, mas uma Tetralogia. *Aquele um*, entretanto, não é mero recortar as falas dos três romances para colar no quarto. Existe um trabalho de edição que precisa ser melhor explicado. Voltaremos a esse ponto em outro capítulo.

A ideia de um romance que, de algum modo, recoloca em efetivação o projeto literário inicial, causa alguma estranheza na medida em que ele não se sobreescreve aos demais. Ele não é uma edição revista e atualizada. Pelo contrário, *Aquele um* convive com as reedições de *Verde Vagomundo*, de *O Minossauo* e de *A terceira margem*. Espreme-se a trilogia – como afirma o autor – para fazer *Aquele um*, mas “o bagaço”, ou – como nós temos afirmado – o rascunho, o resíduo, os borrões continuam tendo existência própria paralelamente à obra prima, ou, nas palavras do autor, continua existindo paralelamente a: “o romance de seu sonho inicial”.

Escolher chamar essa produção de Trilogia ou Tetralogia (lembrando que o resultado final consiste na publicação de seis livros), como se pode notar, não é uma tarefa fácil ou simples. Tetralogia Amazônica, por se tratar do resultado final e por conter a maior abrangência no que tange à publicação dos romances, tem sido o uso mais recorrente. Mas, assim como é possível afirmar que um romance pode ser lido como um objeto, de leitura digestiva ou de leitura crítica, isoladamente, e chamá-lo romance, também podemos unir os três primeiros romances que compõe um projeto (ou sub-projeto dentro do projeto da Tetralogia) para leitura trivial ou crítica, e chamá-los de Trilogia. É curioso como o próprio autor faz isso. Quando comenta a escrita de *Aquele um*, Benedicto Monteiro afirma que era preciso terminar *A Terceira Margem*, pois precisava concluir a Trilogia.

Da mesma maneira, podemos ler as falas de Miguel em *A Terceiramargem* em forma de texto uno em outra publicação com o título *Como se faz um Guerrilheiro*, e podemos também ler os contos *que* integram os dois primeiros romances e *que* integram o livro de contos *O carro dos milagrese outros contos* como objeto pleno.

O narrador urbano do primeiro romance publicado em 1972 afirma que somente as falas do caboclo Miguel resultariam em um “surpreendente romance”. Essa afirmação parece ecoar o pensamento do próprio Benedicto Monteiro que assegura que *Aquele um* seria “o romance de seu sonho inicial”, seria sua obra prima. Contrariando um pouco essa opinião do autor, acreditamos que obra prima ou “surpreendente” não é a publicação de um desses romances, mas sim de toda essa estrutura complexa envolvendo seis livros, nos quais personagens e textos saltam de um livro ao outro num magnífico jogo de montar.

REFERÊNCIAS

OBRAS DE BENEDICTO MONTEIRO

MONTEIRO, Benedicto. *A terceira margem*. Belém: Cejup, 1991.

_____. *Verde Vagomundo*, Belém: Cejup, 1991.

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

_____. *Como se faz um guerrilheiro*: novela. Belém: Cejup, 1995.

_____. Pós-fácio à terceira margem. In: *Como se faz um guerrilheiro*: novela. Belém: Cejup, 1995, p. 85-88.

_____. *O minossauero*. Belém: Cejup/Secult, 1997.

DEMAIS REFERÊNCIAS

ACHUGAR, Hugo. Historias Paralelas / historias ejemplares: la historia e la voz del otro. In: BEVERLEY, John y ACHUGAR, Hugo (eds.) *La voz del otro: testimonio, subalternidad y verdad narrativa*. Número especial de la *Revista de crítica literária latinoamericana*, año 15, n. 36, Lima, segundo semestre de 1992. pp. 61-83.

CABRAL, Lylian José Félix da Silva. **Poéticas amazônicas:** espaços da memória, oralidade e identidade na prosa de Maria Lúcia Medeiros. 2013. 104 f. Dissertação (Mestrado) - Teoria da Literatura, Programa de Pós-graduação em Letras, Universidade Federal de Pernambuco, Recife. 2013.

PANTOJA, Edilson. *O “Extremo-norte”*: finitude e niilismo em Dalcídio Jurandir. Livro digital, 2006.

PIZARRO, Ana. *Amazônia: as vozes do rio*. Tradução Rômulo Monte Alto. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

MENDES, Valdemir Vinagre. INMUI – Instrumento Musical Uirapurino como canal comunicacional web em uma transfiguração estético temporal. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-graduação em Artes. Belém: Universidade Federal do Pará, 2015. [orientadora Prof^a Doutora Valzeli Sampaio]

NASCIMENTO, Maria de Fatima do. **A representação alegórica da ditadura militar em *O minossauo*, de Benedicto Monteiro**: fragmentação e montagem. 2004. 163 f. Dissertação (Mestrado) - Teoria e História Literária, Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas. 2004. [Orientadora Professora Suzi Frankl Sperber]

RANDALL, Margaret. ¿Que és y cómo se hace un testimonio? In: BEVERLEY, John y ACHUGAR, Hugo (eds.) *La voz del otro: testimonio, subalternidad y verdad narrativa*. Número especial de la *Revista de crítica literária latinoamericana*, año 15, n. 36, Lima, segundo semestre de 1992. pp. 21-45.

Flávio Moreira da Costa.

ROSA, João Jesus. *Intertexto e identidade cultural em *Aquele Um*, de Benedicto Monteiro*. 2003. 118 f. Dissertação (Mestrado) - Teoria da Literatura, Programa de Pós-graduação em Letras e Linguística, Universidade Federal de Pernambuco, Recife. 2003.

SILVA, Lucas Trindade. *Temáticas*, Campinas, 23, (45/46): 127-154 fev./dez. 2015.

SILVA, Marcel Franco da. A cosmogonia de um caboclo amazônida na literatura de Benedicto Monteiro. **Estudos de Religião**, São Paulo, v. 28, n. 1, p. 87-108, jan./jun. 2014. Semestral.