

Literatura e História: intermediações sobre a Amazônia em Benedicto Monteiro e João de Jesus Paes Loureiro

Tânia Sarmiento-Pantoja – UFPAⁱ

Resumo:

O objetivo central do presente estudo é inserir no debate sobre a literatura contemporânea produzida na Amazônia, alguns aspectos presentes na produção do escritor Benedicto Monteiro e na do dramaturgo João de Jesus Paes Loureiro, tais como: a reflexão acerca dos processos que envolvem a linguagem e as relações disso com a atitude criativa; o abarcamento de uma cultura localizada, a partir das condições geo-espaciais relacionadas à Amazônia; a memória ligada à apreensão da História, particularmente voltada a um conjunto de referências ao regime militar de 1964, e o trânsito da utopia, características que se constituem interligadas. Como hipótese de trabalho avaliamos que esses aspectos mantêm amplas afinidades com várias das características que tomamos como próprias da narrativa de resistência.

Palavras-Chave: Benedicto Monteiro. João de Jesus Paes Loureiro. Narrativa de Resistência. Violência. Ditadura

1 Introdução

Entre as décadas de 60 e 70 realiza-se na literatura brasileira, especialmente na esfera da produção de romances, um amplo trabalho de interlocução temática com o regime militar de 1964. Nesse sentido a ficção tende a dialogar com a matéria de extração histórica de maneira contundente. Stephen Greenblatt (1991, p. 246), em um ensaio de referência sobre o Novo Historicismo, afirma que os “os artefatos não ficam parados, imóveis, mas existem no tempo e estão ligados a conflitos, negociações e apropriações pessoais e institucionais”. Estes artefatos transmigram – de espaço e de função – sem perder contudo sua historicidade, muito pelo contrário, são capazes de emitir *ressonância*, categoria que Greenblatt (1991, p. 250) utiliza para nos dizer acerca do poder que tais objetos possuem de:

“alcançar um mundo maior além de seus limites formais, de evocarem quem os vê as forças culturais complexas e dinâmicas das quais emergiu e das quais pode ser considerado pelo expectador como metáfora ou simples sinédoque”.

Ao pensar sobre o dinamismo desse funcionamento Greenblatt privilegia os objetos visuais, mas podemos deslocar tais considerações para o exercício analítico também dos objetos literários, dos quais, aliás, partiu Greenblatt. Dessa forma é possível aplicarmos esse fundamento aos objetos apreendidos pelo texto literário, observando como, enquanto produção, este apreende o tempo em que é produzido e nesse processo abarca também outros tempos pretéritos, além de proporcionar o confronto entre tais circunstâncias e as nossas. Considerando esse parâmetro conseguimos perceber a história do autoritarismo na Amazônia ser re-contado no romance e no teatro tal como

ocorre nos romances da tetralogia produzida por Benedicto Monteiro¹ e no teatro de João de Jesus Paes Loureiro, mais especificamente na peça *Ilha da Ira*.

Na produção de ambos, o abarcamento de uma cultura localizada, a partir das condições geo-espaciais relacionadas à Amazônia, a memória ligada à apreensão da História, particularmente voltada a um conjunto de referências ao regime militar de 1964, e o trânsito da utopia estão entre as linhas de força que julgamos ser mais enfáticas, implicando complexas possibilidades criativas e reflexivas. Para dar conta desta hipótese, manuseamos o tema da ilha perdida como parâmetro de leitura das narrativas que nos propomos analisar: na tetralogia monteriana destacaremos esse tema no romance *A terceira margem*² (1991) e na produção de Paes Loureiro na peça teatral *Ilha da Ira*³ (1976).

2 A ilha em cena

Uma das características mais marcantes dos três primeiros romances da tetralogia de Benedicto Monteiro é a polimorfia do foco narrativo. A narrativa se constitui sempre a partir da perspectiva de dois narradores: um ribeirinho fugitivo, Miguel dos Santos Prazeres, e um interlocutor, diferente em cada um dos romances: um major em *Verde Vagomundo* (de 1972), um Geólogo em *O Minossauo* (de 1975), um Geógrafo em *A Terceira Margem* (de 1983), ao próprio ficcionista em *Aquele Um* (de 1985)⁴. A tetralogia se configura assim como a grande narrativa da vida do ribeirinho Miguel dos Santos Prazeres, perseguido por um comando militar do Exército, por ser considerado subversivo. Tanto o ribeirinho quanto seus interlocutores estão em viagem entre rios, furos, igarapés e cidades portuárias que entrecortam a floresta amazônica. Na sua fuga, Miguel, em defesa de uma vida plena de prazer e liberdade, experimenta uma vida hedônica, tornando-se deliberadamente um “fazedor de filhos”, metáfora da mestiçagem étnica e cultural na Amazônia. Quanto à disposição do espaço, na produção monteriana, se realiza a partir das condições geo-territoriais constituídas ao longo da tetralogia, orientando-se pela contraposição entre ambientes, situações, condições de transição e permanência, espaços históricos e espaços imaginados.

Nesse panorama, embora presente nos primeiros romances, em *A terceira margem*, a violência se apresenta mais enfática, manifestando-se na forma de um poder tentacular, um *poder daimônico* (SARMENTO-PANTOJA, 2008, p. 142), que utiliza diversos dispositivos de domesticação dos corpos, entre os quais destacamos os aparelhos burocráticos e os discursos reguladores da lei e da ordem, além da coerção física que em *A terceira margem* se faz representar pelo encurralamento das personagens. Nesse processo instaura-se a historicidade, na medida em que é possível perceber as ressonâncias provenientes do diálogo com a história recente do

1 Estou aqui considerando apenas os romances que fazem parte da tetralogia composta pelos romances *Minossauo*, *Verde Vago Mundo*, *A Terceira Margem* e *Aquele Um*. Cabe a observação de que estruturalmente os quatro romances não formam de fato uma tetralogia, pois *Aquele Um* se constitui apenas na reunião de toda a narrativa assumida pelo personagem Miguel dos Santos Prazeres nos três outros romances.

2 Todas as referências no presente trabalho são de MONTEIRO (1991).

3 Todas as referências no presente trabalho são de LOUREIRO (2001).

4 Esta configuração é problemática na obra de Monteiro, porque, diferentemente do que se passa nos romances anteriores a presença do interlocutor é menos eficiente quanto a sua função na tetralogia como um todo, provocando uma ruptura na harmonia do projeto estético.

autoritarismo no Brasil, isso através da ficcionalização de dados históricos relacionados às ditaduras de 30 e 64, além dos relacionados à grilagem de terras na Amazônia, que remete à colonização. Além disso, todos os romances que compõe a tetralogia apresentam alto teor metarreflexivo, com ênfase nos aspectos metaficcionais. Em consonância com a temática desenvolvida o aparato formal dessas narrativas perfila-se com a idéia de choque, tal como postulada por Walter Benjamin (1994), considerando, sobretudo a dificuldade de narrar a catástrofe. O trabalho escritural, procura assim integrar a estrutura de dossiê sobre as condutas autoritárias em solo amazônico à problematização da escrita como experiência-limite.

Ilha da Ira é uma das três peças de teatro produzidas até o momento pelo também paraense João de Jesus Paes Loureiro. A narrativa conta a história de um grupo de atores, membros de uma companhia de teatro, que estão viajando a trabalho em um navio chamado *Adamastor*. O navio naufraga e o grupo é resgatado por pessoas desconhecidas que moram em uma ilha e vivem sobre o controle de uma misteriosa personagem, a Velha. Na medida em que a narrativa desenvolve ficamos sabendo que os naufrágios são provocados pelos poderes da Velha, cujo objetivo é atrair pessoas para os seus domínios e que ela governa a população da ilha, valendo-se da violência física e psicológica. O amor afetivo-carnal, por exemplo, é um dos interditos a que os habitantes da ilha estão sujeitos, sendo punidos com a morte em caso de transgressão.

Como narrativa *Ilha da Ira* faz amplos diálogos intertextuais com narrativas mítico-lendárias (oriundas do mundo clássico e do mundo amazônico). Intertextualiza também com a história do país, numa relação em que cabe destacar referências ao levante da Cabanagem⁵, ocorrido na região norte na primeira metade do século XIX, e à ditadura militar de 1964, construindo assim um amplo e complexo diálogo entre subtextos que se suplementam.

Medo, terror, violência extrema e tirania fazem parte do dia-a-dia da ilha. Nesse mundo a norma é constantemente mantida pelo exercício da subjugação, pela aniquilação de qualquer manifestação de resistência, através da tortura e do assassinato. O medo e o estado de prontidão resultante do sentimento de ameaça são presenças permanentes no universo contido em *Ilha da Ira*. A noção de castigo é pungente e está sempre relacionada à Velha, personagem que, como dissemos em outro estudo, “reúne ao mesmo tempo os códigos do grande ditador e do grande espoliador, representando o que há de mais sombrio no ser humano” (SARMENTO-PANTOJA, 2009). Além de trazer à ilha novos prisioneiros, os naufrágios provocados pela Velha tem outra função perversa: manter a população da Ilha dependente do seu poder, porque todos acreditam ser os despojos vindos do mar a fonte de recursos que vai suprir as necessidades materiais dos habitantes, como é possível perceber no fragmento a seguir⁶:

Senhora dos desesperados,
valei-nos Senhora.
Nossa miséria é grande
e a vida pequena, Senhora.
Nossa Vila é sem fartura.

5 Destacamos nesse processo a alusão de personagens históricos na narrativa ficcional, no caso o líder cabano Felipe Patroni

6 Para dar voz aos habitantes da ilha e extrair daí um efeito de coletividade este trecho é recitado, em forma de ladainha, por um coro.

Nossa Vila é sem fortuna.
Fazei que venha fortuna à praia
(...)
Agitai o mar com vossa saia
que a barra da onda traz
fartura à praia, Senhora
(...)
De vosso manto de naufrágios
lançai fartura à praia,
agora, senhora
Nós estamos sós,
Nos estamos nus.
Nós estamos com fome (LOUREIRO, 2001, p. 149).

Além do medo o esquecimento é um importante dispositivo de dominação. O medo nasce da violência física e psíquica praticada contra as pessoas que se opõem a essa personagem. E o esquecimento surge dos sentimentos de desesperança e desamparo, que fazem com que os habitantes da Ilha aos poucos se tornem apáticos e esqueçam até mesmo porque estão presos naquele lugar e como lá chegaram.

Ancorada nas narrativas lendárias da Matinta-Perera e no mito medusiano – cujas características configuram a constituição da personagem – a Velha termina por ser o monstro sobre-humano que a tudo governa, tornado a necessidade, o medo e a morte os grandes protagonistas dessa peça de teatro. Juntos, fazem com que as outras personagens cerrem a lucidez sobre as atrocidades. Tais aspectos, contudo, não se resumem apenas à dimensão temática, funcionam como elementos de correspondência entre os subtextos citados – particularmente entre o subtexto historiográfico e o subtexto ontológico – a partir do exercício reflexivo acerca da repetição de situações históricas traumáticas, especialmente relacionadas à aniquilação do sujeito dissidente pela tortura e pela morte.

O tema por excelência em *Ilha da Ira* é o da ilha perdida como território do Mal. Nesse sentido a peça de Paes Loureiro dialoga igualmente com toda uma tradição ligada ao tema da ilha associada à violência de estado. Huxley, por exemplo, ao retratar o admirável mundo novo, insere a ida para uma ilha como possibilidade de abalar a (des)ordem do Estado Mundial. Lugar onde são jogados os dissidentes essa ilha representa a possibilidade ainda que tênue de que a esperança permaneça. Por isso, apesar das condições inóspitas a viagem em direção a elas soa no universo huxleyano como recompensa e não como castigo (ENES, 2009, p. 120). O mesmo não ocorre na ilha de Paes Loureiro: aqui não há lugar para a esperança, pois os atores, que tentarem reverter o domínio absoluto da Velha são, ao final da narrativa, metralhados no interior de uma caverna.

A idéia de uma ilha em cena é o ponto de encontro emblemático entre a narrativa de Paes Loureiro a tetralogia de Benedicto Monteiro, ganhando ênfase particular em *A terceira margem*, quando o protagonista da tetralogia, o ribeirinho Miguel dos Santos Prazeres, chega finalmente ao final da sua jornada:

Só a minha canoa flutuava. Flutuava com a cor, com o som, acho que até como flutua o pensamento. Um vento frio soprava como lâmina. Mas não cortava. Não cortava nem o céu, nem a noite e nem a água. Procurei, ainda,

meu barco como se fosse a minha sombra. Como último socorro e último alento (...). Pensei que era a morte, que eu estava morto. Pensei que eu estava bem no fundo. Mas nesse instante, nesse justo e exato momento, foi que a água e o céu se abriram e surgiu uma praia branca. Muito branca. Todos os verdes e todas as cores se resumiram naquela praia. E não tinha princípio, nem fim: era uma distância. Era quase também uma margem...mas uma outra margem (MONTEIRO, 1983, p. 189).

A praia representa todos os limiares reunidos em um só território: o do mito, a partir da presença do tempo tornado imemorial. Na confluência entre tempo e espaço todos os liames se tornam tênues, pois a esse tempo imemorial aglutina-se o espaço como pura experiência sensorial. Essa praia nos leva novamente ao território da ilha perdida entre o caos e o nada, mas, sobretudo, no projeto monteriano, totalmente livre das amarras do poder *daimônico*.

Essa ilha se coloca diante de Miguel como epifania, mas para nós leitores ela se apresenta como a grande alegoria do território de uma utopia cujo fundamento reside na existência de uma sociedade completamente livre de qualquer dispositivo de domesticação. A praia branca é assim um lugar que para os parâmetros da modernidade, seria o avesso do mundo produtivo e por isso Miguel aporta solitário a esse espaço. A praia branca surge assim de dois cenários que se complementam, mas que ao mesmo tempo se anulam: o cenário da perseguição, que Miguel deixa para trás, e o cenário paradisíaco, a ilha utópica, em que ele aporta no final da sua jornada. Duas margens, que por suplementação, forjam uma terceira margem: aquela em que a utopia da liberdade pregada por Miguel é tão radical, que ela é experimentada solitariamente e que chega até nós apenas pela linguagem.

Referências Bibliográficas:

- BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas: magia, técnica; arte e política*. Tradução de Paulo Sérgio Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- ENES, Irene. *Island*. A ordem utópica de Aldous Huxley. Disponível em <http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/5177.pdf> Acesso em 4 de novembro de 2009.
- GREENBLATT, Stephen. O novo historicismo. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, Vol.4, n.8, 1991, p. 244-261. Disponível em <http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/viewArticle/2323>. Acesso em 15 de junho de 2011.
- LOUREIRO, João de Jesus Paes. *Obras Reunidas: Teatro e ensaios*. São Paulo: Escrituras, 2001.
- MONTEIRO, Benedicto. *A terceira margem*. 3ª. edição. Belém: CEJUP, 1991 (1ª. edição, 1983).
- SARMENTO-PANTOJA, Tânia. Platôs da ilha utópica em território amazônida: Benedicto Monteiro e João de Jesus Paes Loureiro. In: RODRIGUES, Rauer Ribeiro; GRACIA-RODRIGUES, Kelcilene, BELON, Antônio Rodrigues (orgs). *O Local e o Regional. Literatura em Perspectiva 1*. Campo Grande: Editora da Universidade Federal do Mato Grosso do Sul, 2009, p. 253-252.

í SARMENTO-PANTOJA, Tânia Profa. Dra.

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ (UFPA)

nicama@ufpa.br