

Benedicto Monteiro e Pablo Armando Fernández: por uma poética da cor

Tânia Sarmento-Pantoja *

RESUMO: No romance *Los niños se despiden* (1968), do cubano Pablo Armando Fernández, e nos romances do brasileiro Benedicto Monteiro - *Verde vagomundo* (1972), *O Minossauro* (1975), *A terceira margem* (1983) e *Aquele Um* (1985) - é possível perceber a presença de uma poética da cor, capaz de estender a significação dos nomes. Fredric Jameson (1994) demonstra que o manuseio da cor está ligado ao realismo mágico. Além de apresentar características do realismo mágico, o romance de Fernández também pertence ao cânone do romance do boom. Sem perder de vista esses aspectos o presente estudo busca estabelecer um diálogo entre o romance do boom e a produção do escritor brasileiro, favorecendo a presença dessa poética da cor.

PALAVRAS-CHAVES: Romance. Cor. Benedicto Monteiro. Pablo Armando Fernández

RESUMEN: En la novela *Los niños se despiden* (1968) del cubano Pablo Armando Fernández y en las novelas del brasileño Benedicto Monteiro - *Verde vagamundo* (1972), o *Minossauro* (1975), *A terceira margem* (1983) e *Aquele Um* (1985)- es posible notar la presencia de una poética del color, capaz de ampliar el significado de los nombres. Fredric Jamenson (1994) muestra que ele manejo del color está vinculado al realismo mágico. Además de presentar las características del realismo mágico la novela de Fernández también pertenece al canon de la novela del boom. Sin perder de vista estos aspectos, ele presente estudio pretende establecer un diálogo entre ele romance del boom y la producción de escritor brasileño, favoreciendo la presencia de esta poética del color.

PALABRAS-CLAVE: Novela, Color, Benedicto Monteiro, Pablo Armando Fernández

* Universidade Federal do Pará (UFPA)

Contra a uniformização da arte e a favor de uma utopia renovadora

Benedicto Monteiro é autor de uma tetralogia composta pelos romances *Verde vagomundo*, *O Minossauro*, *A terceira margem* e *Aquele Um*. A tetralogia narra a história de Miguel dos Santos Prazeres, também conhecido pelas alcunhas de Cabra-da-Peste ou Afilhado do Diabo, contada por ele mesmo a quatro diferentes interlocutores: a um Major em *Verde vagomundo*(1972)¹, a um Geólogo em *O Minossauro* (1975), a um Geógrafo em *A terceira margem* (1983)² e ao autor em *Aquele um* (1985)³. O último livro da série, *Aquele um*, compreende, com algumas alterações, a síntese do relato do ribeirinho, que consta dos outros romances. Em razão dessa constituição o conjunto pode ser compreendido verdadeiramente como trilogia e não como uma tetralogia.

Há inúmeros elementos próprios da cultura amazônica presentes no conjunto dos romances monterianos. Tal condição evoca a inscrição do maravilhoso com base em referências que dialogam diretamente com a matéria lendária e mítica, bem como indicam relações com as religiões de origem afrodescendente, ou mesmo, a outras manifestações místicas pagãs que ainda subsistem na Amazônia, como a pajelança⁴, considerando que para fugir à perseguição de uma Companhia Militar recém chegada à cidade de Alenquer e que presume ser o ribeirinho um subversivo, Miguel dos Santos Prazeres desaparece e esse sumiço sem vestígios é compreendido pela população da cidade como resultado de um encante.

O encante tal como referido na trilogia, tem relação com as chamadas *encantarias visíveis e as encantarias invisíveis* (CASTRO, 1997, p.84-85). As primeiras relacionam-se a objetos - geralmente ocorrências geográficas - de existência material, mas considerados mágicos, enquanto as segundas compreendem objetos, seres humanos ou ocorrências geográficas, cuja existência restringe-se ao relato de um mito. Na gramática dessa forma de encantaria, a possibilidade que melhor se aproxima dos elementos aludidos em *A terceira margem* é aquela em que, antes de se transformar em um

1 A edição de *Verde vagomundo* aqui utilizada é a de 1991.

2 A edição de *O Minossauro* aqui utilizada é a de 1990.

3 A edição de *Aquele Um* aqui utilizada é a de 1995.

4 Refiro-me especialmente a umbanda, em que é comum a existência de famílias encantadas. Na pajelança, o encantamento de animais e mesmo de seres humanos constitui-se em uma das bases de sua teologia.

encantado, o objeto do encantamento comumente usufrui uma primeira existência concreta, com o processo do “encante” ou de “encobertamento” se realizando após o mesmo ser enredado em eventos ligados a uma experiência violenta, em que o suporte físico do objeto desaparece de maneira imprecisa e/ou incompreensível⁵. O apagamento do corpo que se verifica numa situação como essa, sem dúvida, implica uma transcendência em relação à vida material, à História e à morte, a partir da assunção de um estado em que o humano cede espaço ao supra-humano. Na constituição de Miguel há tanto o evento violento – um incêndio seguido da perseguição por parte de uma Companhia Militar – quanto o sumiço enigmático para outra margem da existência. Antes de continuar, devo esclarecer que o destino do ribeirinho é, de certa maneira, revelado em *O Minossauro*, mas na perspectiva das personagens de *A terceira margem*, pouco se sabe a respeito. Essa aura de mistério que transita no entrecho entre uma narrativa e outra é o que define e fundamenta a sugestão do encantamento⁶.

Vejo esses elementos como referenciais de uma proposta poética, em que certas matérias historiográficas trazidas até a ficção não se constituem apenas de um conjunto de depoimentos, documentação de época ou da hermenêutica dos fatos – a rigor, igualmente bem representados no romance – mas margeada pelos aspectos culturais, especialmente quanto à matéria provenientes do imaginário popular e no qual, sem dúvida, há repercussões de estratos religiosos ou de natureza mítica e lendária. Com isso, a narrativa tende a valorizar elementos que permanecem à margem da cultura dominante. E mais: do mesmo modo, o encante funciona como solução estética para registrar a existência de Miguel não só à margem de todos os elementos que moldam a modernidade tal qual a vivida no interior das sociedades capitalistas, mas igualmente, a modernidade aplicada a um território marcado pela espoliação e a violência, essa muitas vezes promovida pelo Estado autoritário, a partir de seu braço militarizado – e representado nos romances pela face panóptica e pelas ações violentas da Companhia Militar

5 Ilustrativo dessa possibilidade é o processo de encantamento do rei português D. Sebastião, provavelmente morto durante a Batalha de Alcácer-Quibir e passando para a História como o “Encoberto”; o fato do corpo do soberano nunca ter sido encontrado, uma vez associado a outros fatores de ordem cultural e histórica, levou-o a ser transformado em um encantado, dando origem não só ao movimento milenarista conhecido como sebastianismo, mas também a apreensão do relato de sua existência - já metamorfoseado em mito - por segmentos religiosos afro-brasileiros, especialmente nas linhas de umbanda mina e nagô, difundidas no Pará e no Maranhão.

6 Em *O Minossauro* há pistas mais concretas do possível encantamento de Miguel, especialmente quando o ribeirinho assimila qualidades tidas como mágicas, de determinados elementos da natureza na Amazônia, como é o caso do boto.

que invade Alencar. Nesse sentido o desaparecimento de Miguel vem colar-se também à experiência da clandestinidade, tão comum aos que lutaram contra os regimes autoritários que assolaram a América Latina no período em os primeiros romances de Monteiro são publicados. Realidade histórica e realidade maravilhosa se interpolam formando o tecido ficcional.

Desse modo, o processo de encanto sofrido por Miguel pode ser visto também por seus traços estritamente literários e considerando a forma como se manifesta em *A terceira margem*, não se pode desjungi-lo do tema da viagem fantástica. Com vistas a essa correlação, importa observar que há outras características no ribeirinho que reforçam tal perspectiva de leitura. Uma delas é uma postura malandra de quem vive e pensa com certa gratuidade, segundo princípios próprios, e não conforme aqueles rigidamente convencionados. Além disso, depois de sumir nas labaredas do incêndio que provoca em Alenquer, como mostra a narrativa do primeiro romance, Miguel abandona a cidade se tornando um “ubíquo rioandante” (MONTEIRO, 1983, p.85) que se recusa a escrever seu nome e a receber um número que o identifique burocraticamente, como portador de documentos.

Tal postura singular valoriza o nomadismo, não como meio, mas como modo de vida. Nessa perspectiva, compreende-se o seu nomadismo como modulação de uma espécie de errância que abre o indivíduo não apenas à pluralidade mas, sobretudo, às formas de domesticação, algo que, no relato de Miguel, é representado pelo mundo que deixa “*de ser todo na mesmíssima linha*” e passa a ser narrado “*por viagens*” (MONTEIRO, 1983, p. 33). Essa condição faz desse protagonista sem dúvida um viajante, um derivante, um *flâneur*, a transitar não pelas ruas das metrópoles modernas, mas pelo labirinto dos rios, tornando-se entre tantas outras possibilidades o Minossauro: ser híbrido, anômalo, monstruoso, criminoso. Um bandido no sentido corrente no recente pensamento italiano – bandito/ banditismo – mobilizador de ações contrárias as autoridades constituídas, ao avançar de algum modo contra pessoas, contra valores instituídos e estandardizados ou a propriedade.

Essa vida feita por viagens, em última instância, me faz pensar que a condição de viajante aventureiro a qual o ribeirinho se entrega liga-se igualmente à lógica da viagem fantástica, aqui definida como “sucessão de eventos fantásticos ou maravilhosos, ocorridos dentro de uma progressão no tempo e no espaço, e testemunhados por personagens que tendem a se manter, de um evento a outro” (CAUSO, 2003, p. 77). Finalmente, não se deve esquecer que a idéia pós-modernista da “viagem sem destino”, que exprime a “vastidão do espaço e a inutilidade do esforço humano, tornando o uso da palavra diferente do seu uso modernista” (FOKKEMA, s/e, p.77), insere-se em *A terceira margem*. Aqui, além de a narrativa inscrever-se em *viagem* como maneira de abarcar a reflexão sobre o percurso da escritura e/ou leitura, o tema da viagem enxerta um viés hedonista, na medida em que é o gozo que a constitui: prazer pelo gozo sexual e prazer erótico em “gozar tudo o que tem na natureza”, de acordo com as palavras de Miguel (MONTEIRO, 1983, p. 127), prazer esse nascido de uma relação com a territorialidade que se faz especialmente pela visão, e mediado por uma especial percepção das cores, conforme se verifica mais adiante. Esse hedonismo reserva ao ribeirinho um mundo à parte, a “praia branca” em que ele finalmente aporta após passar por uma espécie de morte mítica, a partir da imagem epifânica finalizadora do romance.

Essas são linhas de força presentes no romance monteiriano, que em regime de intertextualidade, especialmente pela via do pastiche realiza apropriações voltadas às dimensões culturais, consumando desse modo um interessante diálogo com outras produções, nesse caso a ficção de João Guimarães Rosa, em quem Monteiro vai buscar especialmente a composição do homem derivante, tal como pode ser visto nas andanças da jagunçagem no romance *Grande Sertão:Veredas* e na figura insofismável do pai rio-andante no conto *A terceira margem do rio*. Vale dizer que o pastiche tal como manuseado por Monteiro não se restringe à simples ornamentação ou homenagem pela imitação do outro. É pastiche como suplemento ao outro e, portanto, *repetição com diferença*. Monteiro *se apropria, retoma*, até mesmo *repete* figuras caras à produção de Guimarães Rosa e as recoloca em outro universo cultural, antropológico e histórico, o amazônico. Faz desse modo uma espécie de dobra da língua, de dobra da escrita e assim reelabora essas figuras.

Desse modo, penso, como base em Deleuze em seu ensaio sobre a “literatura menor” que Monteiro reelabora as máquinas expressivas presentes em Rosa e no boom, assim como elementos da experiência pessoal do escritor voltadas as suas atividades políticas⁷, bem como aspectos oriundos das vastas matérias historiográficas sobre a Amazônia, em particular aquelas em que ganham destaque o autoritarismo e a espoliação, representados pela grilagem, pela exploração, pela presença de sicários de toda ordem, empoderados, em detrimento dos indivíduos invisibilizados: indígenas, ribeirinhos, quilombolas, campo neses, mestiços.

Ao considerar esses aspectos o principal argumento a ser defendido neste estudo é o de que a série também estabelece diálogos com o romance do boom latino-americano, não somente porque os primeiros romances da trilogia são contemporâneos do boom, mas, sobretudo pela presença de vários parâmetros caros a esse movimento. Para dar conta desse argumento considero, entre outros aspectos, a dimensão utópica presente no ideário do boom, além da surpreendente semelhança entre a série de romances de Monteiro e o romance do cubano Pablo Armando Fernández, intitulado *Los niños se despiden* (1968), tanto pelo uso comum de artifícios formais, quanto por certas dimensões culturais trazidas à escrita, como procuro mostrar adiante. A título de provocação analítica essa semelhança servirá para privilegiar algumas observações acerca da presença de uma poética da cor nos romances de ambos.

Contra a uniformização das cores e a favor de um homem novo

O boom desenvolveu-se entre os anos 60 e 70 e se concentrou em destacar dimensões políticas e sociais em consonância com circunstâncias históricas presentes em quase toda a América Latina, relacionadas à instauração de regimes de exceção. Para Felipe de Paula Góis Vieira (2001) o boom precipita os escritores latino-americanos na condição de intelectuais particularmente sensibilizados pela revolução cubana, pelo menos nos momentos imediatamente posteriores à revolução. Os acontecimentos em Cuba reforçavam nesses escritores a possibilidade de

que a exploração do homem pelo homem fosse interrompida.

Essas condições certamente consolidaram no projeto ético e estético do boom uma dimensão utópica expressa especialmente pela crítica aos mecanismos de exploração do homem e pelas repercussões de uma paisagem que clamava por ser narrada, porém, não mais pelas formas convencionais de captura e reelaboração da realidade. Nesse percurso, o *boom* acolheu uma forma diferenciada de tratamento da realidade, como “resposta ao realismo e ao naturalismo de finais do século XIX e começos do XX, dando prioridade ao uso de elementos mágicos e fantásticos na narrativa” (GIRALDO, 2007, p.188) e pela disposição em ver a partir de outros prismas estéticos o trabalho (e o manuseio) da máquina sensorial ligada à percepção. Ao analisar a atuação de Julio Cortazar diz Vieira:

Para Cortázar, assim como para os outros expoentes do boom hispano-americano, o papel revolucionário da literatura estaria no enriquecimento do real. O texto literário seria responsável por criar uma sensibilização popular, uma conscientização cada vez maior diante do contexto histórico latino-americano. O escritor deixa claro que seu discurso é significativo para a sociedade e que sua missão, ou a missão de todos os intelectuais latino-americanos, seria a de alimentar o espírito revolucionário na sociedade da América Latina. (VIEIRA, 2001, p.11)

Para dar vazão ao meu argumento a respeito do diálogo entre aspectos encontrados no boom e a produção monteiriana, cito igualmente Marina Leiva Waquil:

O *boom* não foi um movimento consciente, uma reunião de escritores pensada e organizada para gerar os resultados que gerou. Foi, sim, um momento, foi obras de destaque publicadas em uma mesma época, foi uma aproximação através de um ponto de vista político em comum, foi a literatura latino-americana chamando a atenção. (WAQUIL, 2014, p. 55)

Ressalto ainda que as suas repercussões em todo o território latino-americano e as filiações que se seguiram se devem, sobretudo, em função da reorganização do campo literário nesse território e pelo estímulo às traduções. É pela tradução que o boom ganha o mundo (WAQUIL, 2014, p.56), inclusive no interior da América Latina não falante do espanhol, particularmente no Brasil. De fato, nas décadas de 60 e 70, os anos do *boom*, ainda há um predomínio da circulação de traduções de romances de língua inglesa no Brasil, mas já temos notícias de fortalecidas inserções hispano-americanas em território vernáculo, em especial Borges – traduzido por Carlos Nejar. Nesse percurso é imprescindível uma chamada de atenção relativa ao trabalho tradutório desenvolvido por Haroldo de Campos, que traduziu, a partir de 1968, Lezama Lima, Severo Sarduy, Julio Cortázar e Octavio Paz, numa constelação de hispano-americanos⁸.

Essas traduções de Campos foram primeiramente publicadas em periódicos e posteriormente em livros, com exceção dos poemas de Paz. E se deram “graças ao contato que Haroldo teve com editores, os quais sempre confiaram em seu conhecimento permanentemente atualizado e em sua apreciação certa e antecipadora da literatura estrangeira” (ANDRADE, 2010, p. 43). Para Gênese Andrade as aproximações com os hispano-americanos foram preponderantes na constituição das vertentes criativas de Haroldo de Campos, com base em uma convergência de pensamentos – os dele com os dos hispano-americanos em tela – nucleados, de acordo ainda com Gênese Andrade, em torno de uma linhagem mallarmeana.

Se por um lado, a dimensão utópica própria do ideário do *boom* se faz cintilar no projeto estético de Benedicto Monteiro, por outro, as semelhanças entre a série de romances de Monteiro e o romance de Pablo Armando Fernández, *Los niños se despiden*, se estabelecem em função de ambas as produções constituírem um diálogo intenso com as culturas de onde emanam e por privilegiarem o uso comum de artifícios formais, em particular, o manuseio de uma espécie de poética da cor, correspondente à percepção do espaço geográfico e cultural. Essa proximidade sugere o

8 Segundo Gênese Andrade foram 12 o total de escritores hispano-americanos traduzidos por Campos.

diálogo de Monteiro com vários aspectos presentes no *boom*. Dentre os quais destaco o aporte em uma linguagem baseada no indiciário e na sobreposição e a fusão de elementos vocabulares, com o claro interesse de expandir o signo e a sintaxe valendo-se da suplementação. Processo que se faz presente justamente pela via dessa poética da cor, como ocorre no seguinte fragmento do romance *O Minossauro*:

Eu na minha égua branca levando meu terçado 128, era um rei. Começamos enfrentando as cores mais bravias. As armas do meu padrinho nada podiam contra as cores que medravam. Eu, com meu terçado 128, ainda podia dividir os galhos. Cortava folhas enormes, cipós movente e terríveis raízes flutuantes. Fazia atalhos. Conforme as cores, meu terçado Luzia e reluzia ao vento. E cortava espaço e tempo. Atalhava as sombras antes de se transformarem em cores vivas. Os verdes dessa batalha tomavam as formas mais horríveis. Verde-ficando-negro; verde-ficando-roxo; verde-ficando-vivo-como-sangue; verde-ficando-sombra-como-amorte; verde-queimando-como-fofo-entrando-pelosolhos O verde-febre, febre alta, não é como o verde-folha, o verde-água, o verde-terra, o verde-sombra, o verde-mata, é verde-quente-em-ar-tremeluzente, verde-corrente-de-corrente-elétrica, verde-relâmpago-de-raio, verde-fervura-passando-pelo-músculo, verde-queimando-como-fogo-ardente, verde-ardentecomo-luz-queimante-entrando-pelos-olhos-; verde-vidro-refletindo-sol-em-brasa, verde-em-água-fervente-passando-pra-fumaça; verde-duro-e-liso-como-limo-e-aço; verde-enchendo-todo-espaço; verde-frio-como-pedra-negra, verde-frio-como-febre-alta; verde-como-carga-elétrica-passando-pelos-nervos; verde-cortante-como-carga-e-raio; verde-sombra-envolvendo-tudo, verde-negro-como-dor-nos-ossos. (MONTEIRO, 1990, p.24)

E também em *A terceira margem*:

Depois que eu vi que a água, a noite e o céu estavam por todos os lados, compreendi que as duas margens, nessas horas, deviam de estar pra muito além dos horizontes. Não havia lua nem estrelas nessa noite que me dessem o rumo da intensidade. A água também estava lisa, parada, verde-negra, verde-prata, verde-cinza, verde-noite, negra e branca espelhante (MONTEIRO, 1983, p. 188).

Nesses dois fragmentos as cores exercem a função de dizer o indizível, em uma tentativa de apanhar o indizível e de fazê-lo significar. Trata-se de um devir-cor com efeito absolutamente *nonsense* para a linguagem. Esse processo implica o desvelamento dos vestígios que estariam habitando as coisas enquanto fósseis. Nesse sentido, o verde não é apenas o verde, mas um verde habitado por outros matizes, por outras sensações (indescritíveis) e até mesmo afetos, capazes de serem vistos no verde. O desdobramento da palavra – e do signo – também se realiza com precipitações entre a palavra “verde” (cor) e “verde” (ato de ver na forma do infinitivo pessoal) e assim estabelece uma espécie de clorofilia da existência. O signo primário, “verde”, sofre mutações na sua significação e igualmente altera os signos que vem se colar a ele, provocando uma espécie de transe na linguagem estabelecida. A seguir apresento mais um fragmento de *O Minossauro* em que é evidente o jogo com as cores como artifício literário – agora com cor amarela, relacionado a uma forma de dar a ver o mundo:

amarelo-laranja, amarelo-ouro, amarelo-sol, amarelo-fogo, amarelo-luz, amarelo-água, amarelo-água-barrenta, amarelo-flor, amarelo-flor-de-pau-d'arco, amarelo-pau, amarelo-palha, amarelo-palma, amarelo-palha-em-leque, amarelo-terra-aberta, amarelo-barro-úmido, amarelo-pasto-seco, amarelo-flor-de-mata-pasto, amarelo-onça, amarelo-papo-de-rifle-quarenta-e-quatro, amarelo-cobra amarelo-febre, amarelo-fresta, amarelo-papo-de-jacaré, amarelo-papo-de-jacaré-açu, amarelo-cor-de-jacaretinga amarelo-papo-de-curica, amarelo-bico-de-curiaca, amarelo-bico-de-tucano, amarelo-pé-de-pássaro-preto, amarelo-canário, amarelo-japim, amarelo-passarinho-gito, amarelo-canário-verde, amarelo-verde (MONTEIRO, 1990, p. 45).

Sem dúvida, uma experiência como essa, baseada no *voyeurismo*, se encontra distante da opção por um realismo realista, no sentido mais lato da palavra realismo, aquela da “realidade” da experiência comum e se encaminha para um realismo antimimético voltado à mimesis não mais da realidade, mas da linguagem e constituída pela voz. Vale ressaltar que ao contrário da linguagem do indizível, também recorrente no século

XX, calcada no choque, na fratura e no vazio, nos romances de Monteiro essa experiência se volta a uma busca de transformação e de plenitude para o ser, cujo fundamento está na forma como este ser se relaciona com seu entorno, com a paisagem que o envolve. Justamente nesse anseio reside uma das forças políticas do romance de Monteiro, na medida em que mescla uma estratégia artística que estimula o olhar emancipador direcionado à paisagem com outros ardis ficcionais – por exemplo, a integração da forma epistolar à narrativa do romance – que mobilizam referências historiográficas à presença do estado de exceção e de outras representações autoritárias no território amazônico. Avalio que estas experiências artísticas presentes na produção ficcional de Benedicto Monteiro são capazes de trazer para a arte uma dimensão política que transcende o engajamento, o que promove uma aproximação efetiva com as abordagens – formais e éticas – do *boom*. Com vistas a uma visitação mais rigorosa a essa possibilidade de leitura tomo um ensaio de Fredric Jameson, mais particularmente a citação que faz do romance *Los niños se despiden*, considerado por Jameson um grande representante do romance realista mágico, mas também localizado no cânone do *boom*. Ei-lo⁹:

9 Opto aqui por manter a formatação presente na edição brasileira do ensaio de Jameson.

10 Na tradução de Ana Lúcia Almeida Gazolla: “[Sabanas era considerada a região mais cultivada e ilustre do país. Seus campos tinham sido planejados de acordo com as estações, de intempestiva regularidade, e segundo as cores do solo, de ampla e variada gama, passando do branco mais puro ao preto carvão. Entre esses extremos podiam ser encontrados inúmeros tons e matizes de marron, rosa, púrpura, amarelo, verde, cinza, vermelho e azul. As pessoas se referiam ao cinza “fraco” ou “morto”, ao cinza “lânguido” ou “rico”, ao vermelho brilhante, vermelho tijolo, vermelho carne, vermelho púrpura, vermelho amarelado, vermelho pardo, vermelho açafrao, vermelho fogo, vermelho carmim, vermelho carmesin, vermelho escarlata, vermelho queimado, vermelho sangue e vermelho crepúsculo, e diferenciavam entre cores “salpicadas” e cores “jaspeadas”, entre “manchadas” e “marmóreas”, e a cada uma delas atribuíam específicas qualidades para certos tipos de colheita.]”

Considerábase a Sabanas como la región más culta e ilustrada del país¹⁰. Por país entendíase a todo el territorio de Sabanas y a la serie de tierras circundantes, cuya extensión nadie se atrevía a conjeturar, pero que se extinguía al precipitarse en el mar. La siembra se planificó de acuerdo con las estaciones, de intempestiva regularidad, y según los colores del suelo, de amplia y variada gama, extendiéndose desde el blanco casi puro hasta el negro azabache. Entre estos extremos, se encontraban numerosos tonos y matices del pardo, rosado, púrpura, amarillo, verde, gris, rojo y azul. Se hablaba del gris “débil” o “muerto” y del gris “lânguido” o “rico”, del rojo brilhante, rojo ladrillo, rojo encarnado, rojo purpúreo, rojo amarillento, rojo pardusco, rojo gualda, rojo fuego, rojo carmín, rojo carmesí rojo escarlata, rojo quemado, rojo sangre y rojo atardecer, y se distinguían los colores “moteados” de los “veteados”, y los “manchados” de los “jaspeados”, y a cada uno de ellos se le atribuían cualidades específicas para ciertos cultivos.

Jameson (1995, p. 159) ressalta que o trecho em questão “constitui o núcleo do momento em que Lila, um novo demiurgo, recria o mundo a partir do nada”. Esse ato de criação é essencialmente realizado a partir do manuseio da linguagem. É, sobretudo, a linguagem que se transforma e se expande pela criação de novas possibilidades relativamente à constituição das palavras, promovendo grande impacto sobre a percepção. No centro desse procedimento encontra-se a cor como núcleo de um processo tradutório. Sobre isso, vale à pena voltar à análise de Jameson:

Tal texto verbal demonstra mais intensamente do que qualquer visual como a invenção passo a passo da cor diferente (e de seu nome) corresponde não somente a um despertar geral do próprio olho em relação à gama diferenciada do espectro como um todo, mas sim como se fosse uma chamada à vida de inúmeros e diferentes sentidos desvinculados, cada um dos quais é estimulado e despertado pela matriz específica do vermelho em questão. (JAMESON, 1995, p. 159)

Da mesma forma que nos romances de Monteiro *Los niños se despiden* também apresenta uma narrativa híbrida, autorreflexiva, rica em referências intertextuais, com uma estrutura de jogo com diferentes códigos e linguagens, com multiplicidade de vozes. Além de que, as dimensões do mito e a questão da identidade, considerados nucleares em *Los niños se despiden* são aspectos muito presentes na trilogia de Monteiro, especialmente em *O Minossauro* e *A terceira margem*. Constituída com base no paradigma da memória coletiva as recordações se apresentam em *Los niños se despiden* de acordo com o fluxo das coisas ao redor dos personagens: cores e formas, com predominância das primeiras. É, especialmente, essa jogata sinestésica com as cores o que procura transcender categorias genéricas, como, por exemplo, o “vermelho”, tal como acontece com o “verde” e o “amarelo” nos romances de Benedicto Monteiro. Para Jameson (1995, p.159) “alguma coisa dessa multiplicidade nova e imperfeitamente explorada de poderes perceptuais volta-se agora para as próprias palavras conferindo a cada uma delas um poder mágico incomum, no isolamento enfeitiçante de cada ato distinto de fala”.

É preciso salientar que para além de certos recursos formais Benedicto Monteiro também parece ter abraçado vários aspectos caros ao regime estético e ético do *boom*, em particular a premissa relacionada à necessidade de fazer confrontar as standardizações, as prescrições de todo tipo, as palavras-*slogans*. Conforme o próprio escritor revela em entrevista (MONTEIRO *Apud* RICCIARDI, 1992) as palavras-*slogans* chegam “impressas e irradiadas, mas com suficiente violência para mutilar as formas e sugar a seiva das coisas vivas”. Para resistir a essa violência, segundo ainda o escritor, é necessário criar e reinventar novas palavras e novas formas de escrita. Essa posição de Benedicto Monteiro vem colar-se ao que pensava, por exemplo, Julio Cortazar, um dos maiores expoentes do *boom*. Em entrevista a Omar Prego, inserida no livro *O fascínio das palavras*, diz Cortazar: “É preciso destruir os moldes, os lugares comuns, os preconceitos mentais”¹¹. Portanto, contra a uniformização da arte e a favor de uma utopia renovadora cujo núcleo ideológico apontava para a possibilidade de um homem novo, capaz de transformar a si e ao seu universo.

Nesse percurso, a cor, nessa produção deixa de ser apenas tributária das artes pictóricas. Deixa de ser igualmente mera excentricidade criativa, na medida em que se encontra agregada ao projeto ético dos romances, sem perder de vista as implicações estéticas quanto ao uso da cor.

De acordo com Lilian Ried Miller Barros, autora de *A cor no processo criativo* o maior obstáculo para a constituição de um conhecimento mais efetivo sobre a cor diz respeito à efemeridade, uma vez que a cor não pode ser: “considerada matéria (pigmento), já que depende da luz e dos nossos olhos para existir” (BARROS, 2009, p. 16). A cor seria mistura de matizes e sujeita à formação de círculos cromáticos. Essa compreensão esteve bem delineada, por exemplo, nos projetos dos integrantes da Bauhaus, movimento surgido na Alemanha em 1919 e proscrito em 1933 pelo governo nazista. A percepção de que a cor também pode ser pensada no interior de um processo comunicativo é o que leva a Bauhaus a inseri-la no centro de uma síntese estética que a compreende, sobretudo, como eixo de “integração de todos os gêneros artísticos numa linguagem sem fronteiras”

¹¹ Ver KADOTA (2006).

(Barros, 2009, p.29). Com base nesse eixo a Bauhaus construiu a sua maneira uma utopia do novo em que a ordem social estava baseada na ideia de harmonia, capaz de transformar a humanidade. O imaginário artístico conforme refletido na Bauhaus é o que leva, por exemplo, Paul Klee a avançar na transformação da cor enquanto técnica artística. Wassily Kandinsky procede de modo semelhante ao pensar que a cor poderia proporcionar a “expressão de uma realidade interior, através da evocação das emoções, traduzindo-se numa linguagem universal que relaciona movimentos, temperatura e sons musicais” (Barros, 2009, p. 20). Em outras palavras seria possível narrar através das cores, não somente as cores em si, mas uma gama infinita de sensações, mesmo as supostamente inomeáveis ou intraduzíveis em palavras. As convicções oriundas da Bauhaus acerca dos manuseios da cor não ficariam restritas ao movimento. De fato, se expandiriam para outras práticas e circunstâncias históricas, para além do período entreguerras.

Parece ser o que acontece com *Los niños se despiden*, que Frederic Jameson cita como exemplo do trabalho diferenciado com a cor em literatura, como consequência de uma abordagem diferenciada do real. Narrativas que apresentam esse tipo de realismo revelam segundo Jameson uma “superposição articulada de camadas inteiras do passado dentro do presente”. Mas a realidade deslocada para essas narrativas não confluí para “uma descrição de “como as coisas são realmente””, mas é, sobretudo, um “discurso particular “sobre o que é” e “como deveria ser” (Barreto, 2014, p.35). Em razão desses aspectos, a percepção das cores, presentes em romances como os de Benedicto Monteiro e Pablo Armando Fernández ultrapassa a técnica do manuseio da cor como artefato artístico, resvalando para uma forma de ver a cor como possibilidade de representação de um conteúdo utópico ligado às formas como o território é percebido e por quem dele faz parte: liberdade para transcender, para fundar um novo homem, livre de qualquer forma de domesticação. Em *Los niños se despiden*, como bem demonstra Jameson, essa dimensão re-criativa compete à Lila. Monteiro busca igualmente essa possibilidade, na medida em que o protagonista de sua trilogia, Miguel dos Santos Prazeres, vai constituindo um devir baseado em uma experiência puramente viandante e nesse processo a

percepção da paisagem ao redor de si torna-se um poderoso instrumento de autonomia e de emancipação. Para Roland Walter (2013, p. 25), no caso de Monteiro, esses elementos estão ligados a uma “memória biótica” que buscada na territorialidade termina por projetar no romance o mapeamento cartográfico, o sistema semiótico da linguagem e as respectivas imagens articuladas que permeiam essa cartografia. Desse modo, o verde abundante na floresta amazônica deve permitir a Miguel dos Santos Prazeres passar por uma espécie de renascimento fundado no prazer da percepção. Só com o gozo das coisas afetivamente experimentado pelo olho – e pelo olhar – Miguel deriva novas significações para esse verde e para outras cores, como se fosse o demiurgo do romance de Pablo Armando Fernández ao também manusear o vermelho ao redor de si. Ao derivar uma nova linguagem para as coisas Miguel dos Santos Prazeres experimenta na linguagem e pela linguagem a liberdade desejada para a existência. Essa experiência de um olhar errante é que o leva a outra margem.

Lembro que para Maffesoli errância: "Em seu sentido mais estrito é um 'êxtase' que permite escapar simultaneamente ao fechamento de um tempo individual, ao princípio de identidade e à obrigação de uma residência social e profissional" (MAFFESOLIA, 2001, p.113). Nos romances de Monteiro, o domínio e o gozo da palavra são tão importantes para a ideia de liberdade quanto a errância. Miguel se torna um errante não apenas porque está sendo caçado por um Comando Militar, sobretudo, porque abriu mão de uma vida domesticada, regida pelo controle e pela expiação. Nesse sentido, a travessia da existência não se resume apenas à locomoção entre lugares e paisagens, é, de maneira especial, uma travessia na e pela língua: travessia que o ribeirinho faz na condição de desbravador que ilumina as coisas, no jogo com as palavras. No jogo com as cores que as coisas apresentam. Desse modo, para Fernandez, e mais ainda para Monteiro, a luz perpassa pela palavra. A palavra é luz, por isso a palavra é ser.

São, portanto, por essas peripécias do olhar que Miguel constrói uma nova razão de viver. Miguel torna-se um novo homem porque passa a ver o mundo ao seu redor de uma perspectiva também diferenciada. Nesse sentido a expansão vocabular alcançada pelo romance realiza também um ato demiúrgico, com base na cor das coisas, voltado à transfiguração da existência.

Referências

- ANDRADE, Gênese. *Afinidades eletivas. Haroldo de Campos traduz os hispano-americanos*. Disponível em: http://www.fflch.usp.br/dlm/revcaracol/site/images/storiesrevistas/caracol_01.pdf#page=36, p.43
- BARRETO, Irineu Pacheco Paes. “A ditadura na ficção de Mario Benedetti”. *Literatura e Autoritarismo*, n.23, p. 33-46, 2014. Disponível em: <http://cascavel.ufsm.br/revistas/ojs2.2.2/index.php/LA/index>. Acesso em: 15/10/2014.
- BARROS, Lilian Ried Miller. *A cor no processo criativo*. São Paulo: SENAC, 2009.
- CASTRO, Marcelo Miranda de. *Terreiro de umbanda: Santa Bárbara e Nagô*. Belém: MM&Lima, 1997.
- CAUSO, Roberto de Sousa. *Ficção Científica, Fantasia e Horror no Brasil: 1875-1950*. Belo Horizonte: UFMG, 2003.
- FOKKEMA, Douwe W. *História Literária: Modernismo e Pós-Modernismo*. Tradução de Abel Batista. Vega: Lisboa, s/e.
- FONTES, Edilza Joana. “O golpe civil-militar no Pará: imprensa e memórias”. *Opsis*, Catalão-GO, v.14, n.1, p. 338-358, 2004.
- LIMA, Simone Souza & SANTELLI, Adriana Delgado. “O Espião de Deus-considerações sobre a trajetória do cego Euclides”, p.1. Disponível em http://www.abralic.org.br/anais/cong2008/AnaisOnline/simposiospdf/019Simo_Lima.pdf. Acesso em 14/10/2011.
- KADOTA, Neiva Pitta. “O lúdico na literatura de Julio Cortázar”. *Facom*, n. 16, p.34-37, 2006.
- GIRALDO, Rafael Eduardo Gutiérrez. “Romances híbridos e crítica ficcional na narrativa contemporânea latino-americana: o caso de Roberto Bolaño”. *Gragoatá, Niterói*, n. 22, p.179-190, 2007.
- JAMESON, Fredric. “Sobre o realismo mágico no cinema”. In: *Espaço e Imagem: teorias do pós-moderno e outros ensaios*. Tradução de Ana Lúcia Almeida Gazolla. Rio de Janeiro: UFRJ, 1994.
- MAFFESOLI, Michel. *Sobre o Nomadismo: Vagabundagens Pós-Modernas*. Tradução de Marcos de Castro. Rio de Janeiro/ São Paulo: Record, 2001.

MONTEIRO, Benedicto. *Verde vagamundo*. Belém: CEJUP, 1991.

----- *O Minossauro*. Belém: CEJUP, 1990.

----- *A terceira margem*. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1983.

MONTEIRO apud RICCIARDI, Giovanni. “O Verde vagomundo de Benedicto Monteiro”, p.20. *Signótica*, Vol. 4, n.1, p.19-25, 1992. Disponível em: <http://www.revistas.ufg.br/index.php/sig/article/view/7314/51> 80. Acesso em 02 de março de 2011.

WAQUIL, Marina Leivas. “O boom latino-americano: recepção e tradução”. *Translatio*, n.7, p.47-59, 2014. Disponível em <http://seer.ufrgs.br/index.php/translatio/article/view/50907/31685>. Acesso em 21/12/2014.

WALTER, Roland. “Traços-memórias nas literaturas das Américas: Margaret Atwood, Linda Hogan, Maryse Condé e Benedicto Monteiro”. *Alea*, Rio de Janeiro, v. 15, p.13-28, 2013.

RICCIARDI, Rubens Russomano. *Histórico da obra* : Canto dos sem terra. Disponível em <http://sites.ffclrp.usp.br/napcipem/pdf/rubens/mst/historico.pdf>. Acesso em: 18 de junho de 2016.

VIEIRA, Felipe de Paula Góis. Entre Literatura e Política: a função social do escritor latino-americano na década de 1960. *Anais do XXVI Simpósio Nacional de História - ANPUH*. São Paulo, julho 2001.