

VERDE VAGOMUNDO E A QUESTÃO DO DISTANCIAMENTO

Adriana Delgado Santelli¹

RESUMO: O trabalho intenta tecer algumas considerações sobre a obra *Verde Vago Mundo*, de Benedicto Monteiro, evidenciando algumas questões como o estranhamento brechtiano e o entrelaçamento entre o real e o ficcional, características da nossa contemporaneidade. **Palavras chave:** literatura amazônica, contemporâneo, real e ficcional.

ABSTRACT: This paper intends to do some considerations about “*Verde Vagomundo*” by Benedicto Monteiro. It shows few questions as the Brecht’s concepts of withdraw and the crossing amid the real and fictional, distinguishing mark from our contemporaneity.

Key words: amazon literature, contemporaneous, real and fictional ones.

O presente artigo pretende correlacionar a importância do rádio na região Amazônica como veículo revolucionário e sua importância na inserção de notícias transmitidas pelo mesmo na escrita do autor paraense Benedito Monteiro - *Verde Vagomundo*.

Benedito Monteiro é um dos mais importantes autores da região amazônica, tendo sido comparado a Guimarães Rosa, pelo professor alemão Klaus Meyer Koeken, da Universidade de Colônia, (Alemanha) em seu doutoramento, ao referir-se ao tema da representação da oralidade na literatura brasileira.

A obra *Verde Vagomundo* foi escrita na prisão em 1964, quando o autor, então, Deputado Federal no Pará, sofreu perseguição política. Ao embarcar num avião em fuga para Alenquer, sua cidade natal, a fim de não ser morto, Benedito Monteiro observou a infinitude do céu. E é com o olhar de sua finitude de mortal, observando o sol a se diluir nas águas barrentas do rio, com matizes prata, cor de cobre e cor de barro, que Monteiro escreve *Verde Vago*, vencendo, assim, metaforicamente a prisão e inserindo uma obra de grande importância dentro da literatura da chamada literatura de feição amazônica imbricada na temática social.

Embora utilize a matéria-prima da região, Monteiro faz uma elaboração muito importante das experiências lingüísticas da Amazônia e de sua diversidade cultural, lançando mão de recursos narrativos inovadores, ao inserir rádio transistor que interrompe o fluxo da história, nos informando em letras maiúsculas (na maioria das vezes) notícias impessoais, que falam sobre o Brasil e o exterior para o distante mundo amazônico.

¹ Mestranda em Letras: Linguagem e Identidade / UFAC

O PRESIDENTE DA REPÚBLICA NOMEIA PARA MINISTOR DO TRABALHO JOVEM POLÍTICO DA ESQUERDA INDICADO SOB PRESSÃO DOS SINDICADOS OPERÁRIOS. O MINISTRO NOMEADO É CONTRA O CONGELAMENTO DE SALÁRIOS EXIGIDOS PARA EXECUÇÃO DO PLANO TRIENAL. (MONTEIRO 1974, p.24).

A obra nos permite observar o diálogo entre o rádio (poder instituído) e os (des) acontecimentos de Alenquer ou mesmo de um lugar qualquer perdido na floresta. O livro alterna ações como documentar, narrar e informar acerca dos muitos costumes locais, nos situando também no mundo, o que nos sugere uma aproximação com o épico e porque não dizer ao estranhamento brechtiano. O que aqui é estranhamento serve também para aproximar a distante e impenetrável Amazônia (idéia viva em quem a observa de fora) do mundo externo e das coisas em geral.

Verde Vagomundo nos narra o retorno de um militar, o Major Antonio, que chega à Amazônia a fim de resolver a questão da venda de umas terras a ele pertencentes. Esse viajante traz consigo um gravador onde pretende documentar a fala dos habitantes locais e suas histórias, como se jamais tivesse pertencido a este meio. Ao retornar a sua cidade natal, não encontra a si mesmo, pois é um estrangeiro na terra em que nasceu. A venda das terras vai lentamente sendo deixada de lado e ele é contaminado por uma realidade miscigenada que lhe parece o acordar para a vida e um mulato que lhe servirá de guia dentro da floresta também o fará redescobrir as sutilezas e os contrastes presentes na vida amazônica e ribeirinha. É no rádio transistor que o militar terá o seu único contato com exterior, tendo em vista que Alenquer é “um lugar bem difícil de se achar e de se chegar”.

Cada manhã recebemos notícias do mundo inteiro. E, no entanto somos pobres em histórias surpreendentes. A razão é que os fatos já nos chegam acompanhados de explicações. Em outras palavras: quase nada do que acontece está a serviço da narrativa e quase tudo está a serviço da informação. Metade da arte narrativa está em evitar explicações (BENJAMIN, 1994, p. 203).

Através de Alenquer nos são apresentadas a rotina amazônica de enchentes e a festa do padroeiro Santo Antonio, sendo esta, algo de grande importância para seus habitantes, que levam uma vida religiosa e mítica. Esta é uma cidade como às milhares de cidades amazônicas perdidas nas matas da região e à beira de rios e igarapés com seus personagens que se misturam a uma paisagem exuberante. O guia do major é Miguel ou “cabra da peste”, personagem enraizado que ao final do romance revela o valor da resistência

e de sua tentativa a ela. A cor local intercepta a narrativa, bem como as notícias de rádio, que atravessam o fio narrativo sem conduzir necessariamente à ação alguma.

A primeira emissora de rádio da Amazônia foi a Rádio Clube do Pará (Belém), em 1928. Antes do rádio, o contato entre o homem do interior e o mundo urbano, era feito pelo barco que abastecia de mercadorias, os seringais e as pequenas povoações. A casa aviadora ou “regatão” quebrava o isolamento e levava também as cartas dos parentes que viviam em outras localidades e às margens dos rios. A passagem do regatão para o rádio foi significativa como podemos observar nas palavras do próprio Benedito Monteiro:

Eu apelei para o rádio transistor porque realmente o rádio transistor processou uma revolução no Baixo-Amazonas. Ele levou aquele povo notícia e conhecimento que ele jamais poderia ter, porque é totalmente isolado do mundo. Depois que terminou a época do ‘regatão’ no Baixo-Amazonas, que se extinguiram as grandes companhias de navegação, faliram as grandes casas aviadoras, praticamente essa região ficou sem comunicação, porque a comunicação era o regatão” (LEAL, 2000 p. 19).

Os jornais impressos se concentram nas zonas urbanas e a área rural permanecia num grande isolamento. As ondas do rádio chegavam até os vilarejos mais distantes, na beira dos rios, nos garimpos, nos seringais, nas fazendas, nas roças, dentro das canoas, dos barcos, dos navios, dos caminhões do tipo pau-de-arara, trazendo uma transformação silenciosa e inesperada. Assim, passa-se do isolamento para uma súbita abertura da região para o mundo. A Amazônia começa a ser sonoramente conquistada e os sons externos a partir de agora se confrontam com o murmúrio dos rios, os estalos das matas e o sussurro das noites.

Como se sabe, com o regime militar o rádio foi utilizado para a manutenção da chamada “integração nacional”. Antes disso, Vargas usou o rádio para fortalecer o populismo e via de regra, a programação das emissoras era praticamente a mesma em todo o Brasil: musicais, eventos de auditórios, concurso de calouros e radio novelas. O jornalismo ocupou também o seu espaço, bem como o esporte, principalmente, na transmissão de jogos de futebol. Programas de cunho regional foram sendo introduzidos gradativamente nas rádios que forma sendo instaladas no Acre, Amapá, Roraima e Rondônia. Na trajetória de implantação radiofônica, as necessidades do povo e da época eram manifestadas através de programas que retratavam o cotidiano e peculiaridades regionais. Alguns deles se perpetuaram até os dias atuais com “mensagens” tão pitorescas aos olhos urbanos, mas indispensáveis aos colonos, seringueiros, ribeirinhos e indígenas, assim, como tem sido o telefone, os correios, a televisão e a Internet para os habitantes das cidades. Talvez, para nós

sujeitos dos tempos modernos, seja difícil identificar a revolução que o rádio fez e faz na região e faz até hoje.

Apesar de ser um veículo de mão única e não possibilitar a “contra comunicação” e servir ao poder instituído na maioria das vezes, o homem caboclo conseguiu dialogar através do rádio, informando a seus vizinhos e parentes por meio de mensagens, seu jeito de viver, sua oralidade, suas credences e paixões.

O distanciamento diferencia a obra em tela de Benedito Monteiro das demais narrativas amazônicas, tendo em vista ser um livro dialético, no qual o autor jamais deixa a contemplação espacial comum diante da Amazônia, tomar conta da narrativa ou nos envolver afirmativamente, somos a todo o tempo levados a refletir o real e o imaginário, a aproximação e o distanciamento.

É possível observar alguns traços expressionistas presentes na obra *Verde Vago mundo*, traços estes que também influenciaram Bertolt Brecht na construção da idéia do distanciamento. O diálogo deste romance com o teatro é nítido e nos afirma o quanto o autor, que no momento de escrita estava restrito a uma cela, compartilhava com os habitantes da Amazônia do isolamento, ambos espaciais e atemporais. Pelas ondas do rádio rompe-se o espaço e o tempo, o que transgride a estrutura romanesca de seus contemporâneos. Ao interceptar o fluxo de sua narrativa, Monteiro nos alerta para o fluxo da história oficial e nos adverte que o diálogo entre o mundo exterior e a Amazônia sempre foi possível, porém a dominação jamais o será. É possível observarmos a força da natureza, do trabalho e da própria vida local por meio de reiteraões poéticas que se fazem presentes em toda a narrativa:

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, vede-limite, verde-horizonte, verde -verde, verde... (MONTEIRO, 1974, p. 25).

A reiteração nos leva a uma ruptura narrativa, nos inebria, nos confunde o pensamento, muito mais do que nos informar. Encontramos uma repetição de palavras, frases e orações, caracterizando o texto como se fosse uma oração e criando a atmosfera de uma liturgia religiosa. A frase reduz – se ao essencial, omitindo-se o artigo. Palavras curtas e

telegráficas, enquanto o pensamento é vasto, prolixo, pungente e suavemente violento. Não verificamos nenhum traço psicológico e sim uma arquitetura fragmentária de palavras que montam a conjuntura alucinante. As unidades aristotélicas de tempo e espaço desaparecem, restando apenas a ação, que é conduzida através de um movimento repetitivo, provocado pelo espaço ao qual o autor se refere, bem como de sua imensa necessidade de nos relatar quais e que verdes são estes desta paisagem.

A arquitetura poética já citada, bem como as notícias de rádio interrompem o fluxo narrativo e distanciam, em pequenas frações de tempo, o leitor do envolvimento com a obra. O distanciamento como princípio estético provém da tradução do termo: *priem ostranenija*, procedimento ou efeito de distanciamento, proposto por Chklovski, o que caracteriza, segundo Compagnon:

um principio estético que consiste em modificar nossa impressão sobre uma imagem literária, pois os objetos percebidos começam a ser percebidos por um reconhecimento: vemos um objeto, mas não o enxergamos mais: a literatura ou arte em geral, renova a sensibilidade lingüística dos leitores através de procedimento que desarranjam as formas habituais e automáticas de sua percepção (COMPANGNON, 2001 p. 41).

O procedimento artístico consiste na singularização do objeto e em aumentar a sua percepção, entretanto, o que é proposto é uma não-identificação com o objeto, mas uma percepção particular que leve a uma visão e não a um reconhecimento. O objeto não necessariamente significa a realidade e sim uma nova possibilidade de pensá-la e de analisá-la. Este procedimento estético pode ser utilizado em muitas formas artísticas.

No teatro ele foi usado para criar um anti-ilusionismo, pois anteriormente se criava um teatro que imitava a realidade e não revelava os artifícios da construção dramática e dos personagens. A atenção do espectador se volta para a criação da ilusão, para a maneira de como os atores construam suas personagens, bem como para o modo de imitação da realidade na forma cênica. Bertolt Brecht chegou a uma noção próxima à dos formalistas russos ao procurar modificar a atitude do espectador diante de uma representação teatral. Ao sonhar uma nova estética do palco, ele tentou contestar a imposição proposta pelos palcos italianos, ou seja, a relação fundamentalmente estática e passiva, na qual para o espectador era impossível intervir no espetáculo.

Brecht foi influenciado por Piscator, de quem foi colaborador e acreditou na possibilidade de construir um novo teatro - o sintético. A concepção teórica era de Piscator

com suas intervenções cênicas através de imagens projetadas, discursos e narrativas políticas extremamente agitadoras. O dramaturgo alemão alinhavou toda a concepção de distanciamento e embora lutasse contra a sala ao moldes italianos, os quais favoreciam o ilusionismo do espectador, mesmo assim não deixou de considerar em sua prática, os recursos técnicos e a relação frontal estática. Destacamos, ainda que o dramaturgo se apropriou do palco italiano para esvaziá-lo de tudo o que era inútil e perigoso, transformando o palco numa arena de jogo, em função das necessidades dos atores, pois para ele, o teatro deveria transmitir conhecimento e não vivências, apelando, assim para a inteligência crítica do espectador.

Para Bertolt Brecht, o distanciamento não é um ato estético e sim político. O estranhamento em uma obra de arte faz com que ela ultrapasse o plano estético de sua criação e alcance sua responsabilidade ideológica. A questão do distanciamento passa necessariamente pelo conceito de identificação, pois para distanciar-se de algo da realidade, necessitamos do conhecimento prévio desta para tomarmos como referente, a partir daquilo que nos incomoda e provoca. O conceito poderá adaptar-se a qualquer forma de expressão artística, porém, cada uma, dependendo de sua materialidade seguirá os caminhos necessários e pertinentes na busca de sua responsabilidade ideológica.

No teatro, existem vários níveis de distanciamento. A fábula, por exemplo, conta duas histórias, uma concreta e outra abstrata e metafórica. O cenário evidenciará toda a maquinaria necessária para sua composição; a gestualidade deverá informar sobre o indivíduo e seu meio social, isto é, o seu *gestus*; a dicção será aquela não-psicologizada do texto; o ator não representará e sim mostrará a personagem. O ator se dirigirá ao público e serão introduzidas canções para interrupção da narrativa e evitar o aumento da tensão.

Na obra *Verde Vago Mundo*, observamos que os efeitos de distanciamento utilizados pelo autor aproximam-se muito da teatralidade e dos utilizados por Bertolt Brecht na construção de toda sua dialética teatral. O rádio que interfere na narrativa de Benedito Monteiro posiciona o leitor e o instiga a dialogar com a história oficial (presente nos acontecimentos informados) e com a história paralela de seus personagens arquetípicos e regionais. O que a princípio causa estranheza no leitor e o incomoda, na realidade o aproxima do mundo e evidencia o diálogo entre o local e o regional, estamos num entrelugar, numa narrativa múltipla que se fragmenta, se constrói e desconstrói, possibilitando ao leitor alguns olhares bastante diferenciados. Assim como em Brecht, o distanciamento de Monteiro é

político. O efeito de distanciamento não se prende somente a um a nova concepção estética e sim a uma nova condição de desalienação ideológica.

REFERÊNCIAS

BENJAMIN, W. *Magia e técnica, Arte e Política*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BORNHEIN, G. *Brecht: A Estética do Teatro*. Rio de Janeiro: Graal, 1992.

BRECHT, B. *Estudos Sobre Teatro*. Tradução Reinaldo Guarany e José Laurêncio de Melo. São Paulo: Nova Fronteira, 2005.

_____. *Diário de Trabalho V. I: 1938-1941*. Tradução: Reinaldo Guarany e José Laurêncio de Melo. São Paulo: Rocco, 2005.

_____. *Diário de Trabalho V. II: 1941-1947*. Tradução: Reinaldo Guarany e José Laurêncio de Melo. São Paulo: Rocco, 2005.

COMPAGNON, A. *O Demônio da Teoria*. Tradução: Cleonice Mourão e Consuelo Santiago. Belo Horizonte: UFMG, 2001.

GUINSBURG J. et alli. *O Expressionismo*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

LEAL, A.; LISBOA W., *Retratos da Televisão no Pará*, TCC do curso de Comunicação Social da UFPA, Belém, 2000.

TODOROV, T. *Teoria da Literatura I – Textos dos Formalistas Russos*. Tradução: Izabel Pacoal. Lisboa: Edições 70, 1965.

_____. *Teoria da Literatura II – Textos dos Formalistas Russos*. Tradução: Izabel Pacoal. Lisboa: Edições 70, 1965.