

# Montagem e Alegoria: O experimentalismo formal e a resistência em *O Minossauro* (1975), de Benedicto Monteiro

*Montage and Allegory: Formal Experimentalism and Resistance in O Minossauro*  
(1975), by Benedicto Monteiro

Fábio dos Santos Pontes FILHO\*

Universidade Federal do Pará (UFPA)

Maria Genailze CHAVES\*\*

Universidade Estadual do Oeste do Paraná (UNIOESTE)

Valdeci Batista de Melo OLIVEIRA\*\*\*

Universidade Estadual do Oeste do Paraná (UNIOESTE)

**RESUMO:** O presente artigo objetiva analisar o experimentalismo formal consolidado pela montagem e a alegoria, no romance *O Minossauro* (1975), de Benedicto Monteiro, especificamente pontuar sua construção estética de pertencimento e afeto à região amazônica, além de descrever a história ditatorial brasileira durante os “anos de chumbo”. Na perspectiva de alcançar o objetivo proposto, no uso da análise bibliográfica, amparamos este artigo nos estudos realizados por Bakhtin (1988), Bosi (2002), Nascimento (2004), Sarmento-Pantoja (2014), Souza (2021). Assim, neste dossiê comemorativo ao centenário de nascimento de Monteiro refletimos a importância da sua narrativa até os dias atuais, em que no uso do gênero romance constrói uma abordagem híbrida, que pela fragmentação e montagem corrobora para discussões políticas, e figura as ações violentas militares. Essa narração nos leva a refletir sobre a construção do torturador, do corpo torturado e objetificado, com ponderações ao falhanço da lei da Anistia em punir os torturadores.

**PALAVRAS-CHAVE:** Montagem. Alegoria. Resistência. Amazônia. Ditadura militar.

---

\* Mestrando em Estudos Antrópicos na Amazônia pelo programa de Pós-Graduação em Estudos Antrópicos na Amazônia na Universidade Federal do Pará, Campus de Castanhal-PA. Bolsista pela Fundação Amazônia de Amparo a Estudos e Pesquisas (FAPESPA). E-mail: fabio.pontes.filho1001@gmail.com

\*\* Graduada em Letras Língua Portuguesa (UFPA) (2018); mestra em Linguagens e Saberes na Amazônia. (2019); Doutoranda em Letras (2022-2026) Unioeste. E-mail: maria.genailze@gmail.com

\*\*\* Doutora em Letras – Literatura Portuguesa pela Universidade de São Paulo (USP). Docente do Curso de Letras e do Programa de Pós-Graduação Stricto Sensu em Letras de Mestrado e Doutorado UNIOESTE – Campus de Cascavel-PR. E-mail: valzinha.melo@hotmail.com

**ABSTRACT:** This research aims to analyze the formal experimentalism consolidated by the montage technique and the figurative use of allegory in Benedicto Monteiro's novel *O Minossauo* (1975), specifically to highlight his aesthetic construction of belonging and affection for the Amazon region, in addition to describing the Brazilian dictatorial history during the “years of lead”. In order to achieve the proposed objective, in the use of bibliographical analysis, we support this article in the studies carried out by Bakhtin (1988), Bosi (2002), Nascimento (2004), Sarmento-Pantoja (2014), Souza (2021). Thus, in this dossier commemorating the centenary of Monteiro's birth, we reflect on the importance of his narrative to the present day, in which in the use of the novel genre he constructs a hybrid approach, which through fragmentation and montage corroborates political discussions, and figures violent military actions. This narration leads us to reflect on the construction of the torturer, the tortured and objectified body, with considerations about the failure of the Amnesty law to punish torturers.

**KEYWORDS:** Montage. Allegory. Resistance. Amazon. Military dictatorship.

## Introdução

O ano de 2024, no cenário literário da Academia de Letras do Pará, em especial a Fundação Cultural do Pará, na biblioteca pública Arthur Vianna (CENTUR), marca o início das comemorações ao centenário de nascimento de um dos maiores escritores amazônidas paraenses, Benedicto Monteiro<sup>1</sup>. Em meios aos eventos<sup>2</sup> e dossiês que surgiram para comemorar essa data, muito se tem a celebrar diante das inúmeras facetas artísticas, estilísticas e de lutas travadas em vida por esse célebre autor.

Dono de uma gama de obras, Monteiro se firma no mundo literário como escritor modernista e de resistência, no uso de um estilo formal próprio, um jogo discursivo identitário com críticas ao cenário político de violência e autoritarismo, do qual foi vítima durante a ditadura militar brasileira de 1964. Do seu conjunto de obras ficcionais nos deparamos com narrativas que figuram a vida na Amazônia com enaltecimento à fauna e à flora amazônica.

Nesse sentido, este trabalho analisa uma das grandes obras ficcionais de Benedicto Monteiro, *O Minossauo* (1975). Nela observamos a criação artística do autor no gênero romance e sua abertura estilística, seu modo de utilização da técnica modernista de fragmentação e de montagem ao organizar por colagens sua narrativa. A partir daí,

---

<sup>1</sup><https://www.agenciapara.com.br/noticia/51662/em-belem-fcp-homenageia-o-centenario-do-escriptor-paraense-benedicto-monteiro#:~:text=Em%20Bel%C3%A9m%20FCP%20homenageia%20o,paraense%20Benedicto%20Monteiro%20%7C%20Ag%C3%A2ncia%20Par%C3%A1>

<sup>2</sup> <https://www.agenciapara.com.br/noticia/51693/exposicao-celebra-o-centenario-do-escriptor-e-jornalista-paraense-benedicto-monteiro>

elucidamos, também, como esse romance, alegoricamente, figura questões de cunho político, de modo específico as ações repressivas na ditadura militar brasileira.

Esta análise se realiza por meio de levantamento bibliográfico, que nos permite examinar o romance e estudar o experimentalismo formal de Monteiro (1975), além de propiciar análises acerca do uso da alegoria como figuração à ditadura militar no Brasil. Ainda dentro desse processo analítico, *O Minossauero* (1975) nos possibilita refletir o sentimento de pertencimento do autor, suas colocações e descrições minuciosas da vida na Amazônia, por meio de uma visão a partir de dentro, descrevendo a fauna e a flora locais.

Portanto, o objetivo deste artigo está em analisar como Benedicto Monteiro no seu experimentalismo formal, no uso da montagem e da alegoria, cria seu romance *O Minossauero* (1975), especificamente pontuando questões de afeto e pertencimento a Amazônia, com descrições histórico-sociais da ditadura militar brasileira e suas ações repressivas.

## **1 O experimentalismo formal de Monteiro na sua obra *O minossauero* (1975)**

A 29 de fevereiro de 1924, na cidade de Alenquer, na região do Baixo-Amazonas, no Estado do Pará, nascia uma das personalidades mais importantes da literatura na/sobre Amazônia, o ativista e intelectual engajado Benedicto Wilfredo Monteiro, seu Bené, como era carinhosamente conhecido entre seus conterrâneos. A data de seu natalício torna-se, neste momento histórico, marco celebrativo e de reverência ao advogado, contista, historiador, romancista e político. Aos 21 anos de idade, em 1945, quando cursava direito no Rio de Janeiro, Monteiro escreveu seu primeiro livro de poesias, *Bandeira Branca*, prefaciado pelo célebre escritor paraense Dalcídio Jurandir.

Além de ficcionista, sua vida foi marcada por atuação política: em 1954 foi eleito vereador de Alenquer; em 1958, deputado estadual. Também foi chefe da SUPRA (Superintendência da Reforma Agrária), e atuou diretamente em favor dos nativos prejudicados e assentados no perímetro da rodovia Belém-Brasília. Contudo, segundo Valente (2011), no ano de 1964, com a tomada militar e suas ações repressivas, esse escritor e ativista paraense foi visto como subversivo, comunista, sendo cassado, preso e

torturado pelo governo ditatorial vigente, perdendo o seu mandato de deputado estadual legitimamente eleito.

Com isso, Monteiro viu-se banido da vida pública com longos processos nas Auditorias Militares, em que por dez anos teve seus direitos políticos suspensos e sua profissão de advogado sabotada, resultando em privações a si e à sua família.

Valente (2011) novamente escreve que em meio às mazelas a ele causadas durante esse período, foi no dissabor que aproveitou para retornar às suas atividades como escritor. Os “anos de chumbo” e a vida de desonras a qual o governo o submeteu foram progressivamente superadas e as experiências traumáticas desse período se figuraram em suas obras ficcionais.

Assim, em 1972, resistindo à máquina opressora e autoritária do governo, Bené publica o romance *Verde Vagomundo*, considerado pela crítica literária como um clássico da literatura amazônica. Daí seguiram-se-lhe as obras : *O Minossauro* (1975), *A Terceira Margem* (1983) e *Aquele Um* (1985) – que formam sua “tetralogia amazônica” –, somando-lhe também as obras *O Carro dos Milagres* (1983), *O Cancioneiro de Dalcídio* (1985), *Maria de Todos os Rios* (1992), *Transtempo* (1993), *Discurso Sobre a Corda* (1994), *Como se faz um Guerrilheiro* (1995), *A Poesia do Texto* (1999), *A Terceira Dimensão da Mulher* (2002), *Ecologia e Amazônia – Ideias sobre a Educação Ecológica* (2004) e *História do Pará* (2006), e outras mais.

Nas obras apontadas acima, evidenciam-se o afeto de Monteiro ao seu lugar de nascimento e as marcas de identidade do povo amazônida. Nos dados biográficos do autor, encontrados no livro *O Minossauro* (1975) já elucida essa questão ao assinalar que:

As obras de Benedicto Monteiro são dedicadas ao fabuloso verde vagomundo da Amazônia. Mas não a Amazônia vista “de fora” – turística ou espetacular (embora, aqui ou ali, isto apareça sem intenção expressa), e sim, vista “por dentro” e revelada “de dentro”, em sua realidade total, multifacética: ecológica, humana, psicológica, social, na linguagem e nos conceitos, na gente e nos bichos, no ar, na água, na selva, nas cidades, nos hábitos e tradições, no misticismo e na descrença, nas lendas e nos fatos, nos sons e nas cores. (Monteiro, 1975, p. 8).

Posto isso, Bené debruça-se na criação de estilo próprio a partir do experimentalismo formal e poético da linguagem. Na sua autobiografia, *Transtempo*

(1993, p. 132), ele descreve como suas narrativas espelham sua identidade, convívio com a natureza, reforçando seu ativismo e amor a fauna e a flora de sua região de origem. À vista disso, suas obras desde *Verde Vagomundo*, *O Minossauero*, *A Terceira margem*, *Aquele Um*, e até *Carro dos Milagres*, refletem marcadamente o seu convívio com a natureza amazônica.

Nesse viés, o Lugar na escrita de Monteiro se estabelece no sentimento de pertencimento. Escobar (2005) ajuda nessa compreensão ao salientar que o Lugar se constrói na experiência de uma localidade, com raízes consolidadas das conexões com a vida diária, formadas gradativamente na vivência de cada indivíduo: “Existe um sentimento de pertencimento que é mais importante do que queremos admitir, o que faz com que se considere a ideia de “regressar ao lugar” (2005, p. 23).

Diante desse sentimento de pertencimento que atravessou Monteiro, em sua autobiografia, ele já aponta para a necessidade de regresso a Amazônia paraense, especificamente a Alenquer.

Foi essa minha intuição e esse meu amor à Natureza que me fizeram abandonar o Rio de Janeiro, onde eu estudava e morava, para viver em Alenquer [...]. Não sei se até hoje se foi a saudade dos velhos ou se foi o meu amor a Natureza que determinou essa minha viagem, que resultou numa brusca mudança na minha vida. O certo é que, quando cheguei em Alenquer, resolvi ficar. [...]. Entrei nas matas, mergulhei nos rios, e convivi com os animais e me encharquei de Natureza (Monteiro, 1993, p. 130-131).

Porquanto, na estilística de Monteiro a literatura regional ganha destaque, com descrições minuciosas da vida na/sobre Amazônia, uma visão de dentro, como expressam alegoricamente as falas e caracteres das personagens de seus livros ao longo de toda a sua extensa obra literária.

No romance *O Minossauero*, publicado em 1975, segundo livro a compor a tetralogia amazônica, “bebendo da fonte do modernismo”, Benedicto Monteiro cria uma narrativa híbrida que dialoga com os gêneros: conto, poesia, música, cartas, jornais, canções, entre outros. Em uma encruzilhada intertextual, demonstra sua criatividade artística e estilística por meio dos personagens: Miguel dos Santos Prazeres, o protagonista; Paulo, o geólogo; Roberto, o sismógrafo; um locutor de rádio, Zuleika e Simone, que participam da prosa por meio de cartas trocadas com Paulo e Roberto.

O gênero romance nessa narrativa é a base de Monteiro (1975) para seu experimentalismo formal, em que se usa da construção multifacetada típica desse gênero. Bakhtin (1988) expressa que o romance se forma no ciclo contínuo do homem, uma expressão inacabada, já que assim como o ser humano, esse gênero também se encontra em constante evolução, daí a dificuldade em encontrar uma teoria acabada e pronta que o defina; ademais, aponta que esse gênero está ainda por se constituir, em que considera todo o processo de evolução literário nos tempos modernos. Posto isso, ele aponta particularidades estruturais que orientam a versatilidade, influência e a ação do romance sobre o resto da literatura.

Aponto três dessas particularidades fundamentais que distinguem o romance de todos os gêneros restantes: 1. A tridimensão estilística do romance ligada a **consciência plurilíngue que se realiza nele**; 2. A transformação radical das coordenadas temporais das representações literárias no romance; 3. **Uma nova área de estruturação da imagem literária no romance**, justamente a área de contato máximo com o presente (contemporaneidade) e **seu espaço inacabado** (Bakhtin, 1988, p. 403 – 404, grifo nosso).

Assim, portanto, o gênero romance, ao equiparar-se à “evolução” do homem, é inacabado, e que sempre salienta uma problemática nova e específica, onde, através de representação artística, evidencia o mundo em determinado lugar e época. Esse gênero contribui para que todos os outros gêneros se renovem, sua evolução e seu inacabamento os contamina. “O romance parodia os outros gêneros [...], revela o convencionalismo de suas formas e da linguagem, elimina alguns gêneros, e integra outros a sua construção particular, reinterpretando-os e dando-lhes um outro tom” (Bakhtin, 1988, p. 399).

Robert (2007, p. 13 -14) relata que a riqueza do romance se consolida nos privilégios abundantes que sua versatilidade lhe propõe, nada o impede de utilizar os demais gêneros textuais para se consolidar. Não há nenhuma prescrição ou descrição que possa limitá-lo desde a escolha do tema, do cenário, do tempo, do espaço, já que nada o obriga a observar a um único interdito. Com relação ao mundo real, entrelaça-se a qualquer outra forma de arte para ser fiel ao que será dito, e, dependendo da intenção, ele deforma, conserva ou falsifica o aludido.

Desta maneira, vemos a flexibilidade desse gênero e o quão ele é maleável nas mãos de Benedicto Monteiro, pois este se firma na propícia inovação formalista oriunda

das idiossincrasias desse gênero literário; assim, ao apresentar ao público, pela primeira vez, a obra *O Minossauo*, a editora Nova Cultura, salienta que se trata de “romance-conto-poesia” (1975), uma marca do experimentalismo formal e da genialidade estética de Monteiro.

Desse modo, o romance, ainda dentro dessa inovação estilística, no uso da técnica de colagens, estrutura-se como o diário de viagem do personagem Paulo, em um jogo estilístico fragmentado. Souza (2021) nos dá uma visão clara de como essa obra encontra-se dividida.

O livro tem uma proposta de organização e distribuição das vozes, das falas e dos discursos que é claramente perceptível desde o início. [...]

- as anotações do narrador Paulo (anotações à guisa de diário);
- os blocos de notícias (organizados entremeando um poema de Drummond – “A torre sem degraus”);
- os pares de cartas de Zuleika e Simone (e nelas inseridas poemas, letras de canção, relatórios técnicos);
- as falas (ou transcrições das falas) de Miguel (onde podemos ler três narrativas inteiras que serão destacadas e publicadas como contos em outro livro) (Souza, 2021, p. 89).

Nessa perspectiva, Souza (2021) aponta a quantidade de vezes que as vozes aparecem em *O Minossauo*, sendo elas bastante equilibradas. São 11 falas de Miguel, 10 anotações do narrador Paulo, 10 blocos de notícias, 10 cartas de Zuleika e 10 de Simone. Com exceção a primeira fala de Miguel que relembra a queima de fogos na festa de Santo Antônio, o qual é - narrado no final do primeiro livro da sua tetralogia amazônica, *Verde Vagomundo* - uma espécie de preâmbulo. As vozes aparecem no romance nessa ordem 9 vezes. Inicialmente temos três epígrafes, uma intertextualidade direta que se marca separadamente nas três primeiras páginas do romance, primeiro com o poema “A Torre sem degraus”, do livro *Boitempo*, de Carlos Drummond de Andrade, seguido de uma citação de Vladimir Nabokov, do romance *Transparências* (Transparent Things), e por fim um poema do livro *H’era*, de Max Martins. Finalizando a obra temos as anotações de Paulo que encerra o volume.

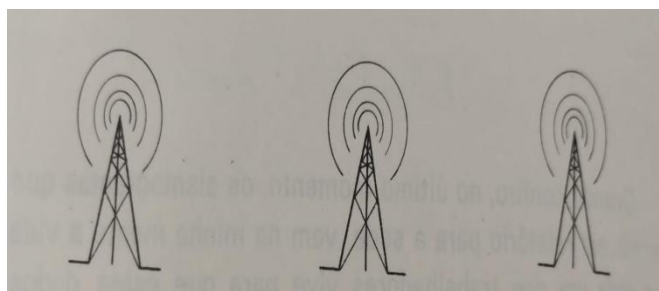
Souza (2021) destaca que, em processo fragmentado, por meio de colagens, encontram-se citações dos escritores Alberto Rangel e Raimundo Moraes, as letras de canções “Como dois e dois são cinco”, de Caetano Veloso, e “Construção”, de Chico

Buarque, citação de fragmento do romance *Jogo de Amarelinha*, de Cortázar, um depoimento de Inquérito Policial Militar; um relatório de um coronel encarregado por um IPM; referências ao filme “2001: Uma odisseia no espaço” e ao livro de Arthur Clarke e um resumo da Revolta de Belterra. As cartas apresentam comentários sobre os noticiários da Amazônia e do Rio de Janeiro, além de um extenso relatório de sete páginas da empresa SUVABRÁS.

Nascimento (2004b) também nos dá uma direção acerca da organização dessa narrativa, em que a estrutura romanesca e seus múltiplos pontos de vista, organizados por blocos estruturam-se pela montagem, perceptível pelos rompimentos abruptos dos discursos, dando espaço à narrativa de outros personagens numa sequência composta de fragmentos de textos oralizantes, textos de outros autores, depoimentos, relatórios, músicas e demais gêneros que Benedicto Monteiro tomou emprestado para montar seu romance.

Das transcrições de notícias captadas pela rádio, Paulo as inicia com a imagem de três torres de transmissão – como mostra imagem abaixo - e encontram-se inseridas em meio a versos do poema “A torre sem degraus” de Carlos Drummond.

#### **Torres de transmissão**



Fonte: MONTEIRO, Benedicto. *O Minossauero*. Belém: CEJUP, (1975)

Nessa lógica, o diário de Paulo é construído por meio da montagem, que de maneira fragmentada e com discursos alternados, apresenta uma organização estrutural de colagens lógicas. O próprio Souza (2021) observa que “os registros de diário do narrador são na maioria das vezes circunloquiais” (p. 90) e fáceis de se resumir, pois não há muitas ações.

As narrações de Miguel fazem parte do diário de Paulo porque ele entra na narrativa como guia da equipe nas matas, pois é conhecedor da área. Em meio às

excursões, ele narra histórias para todos, o que causa em Paulo admiração e inveja. Dentre suas contações tem-se “Fim do mundo” e “Papagaio”, histórias que ele ouviu de outro personagem, seu compadre Franquilino. Souza (2021) evidencia que nas falas de Miguel, encontram-se narrativas completas incluídas no livro de contos *O carro dos milagres e outros contos*, como “Fim do mundo”, “Papagaio” e “Precipício”. As duas primeiras são relatos indiretos, ou seja, histórias que Miguel escutou de seu compadre Franquilino. Já “Precipício” é a única dessas três histórias que Miguel narra como uma vivência pessoal. No livro de contos, “Fim do mundo” é apresentado de maneira contínua, enquanto no romance surge de forma fragmentada, sendo relatado por Miguel em três ocasiões diferentes. Além dessas, há pelo menos outras três histórias que poderiam ser publicadas como contos independentes, mantendo sua coesão: “Uma breve história do Cabra-da-Peste”, “Aventuras com Maria Taxi” e “A Variação da Mata do Assombrado”

Nas falas do narrador/personagem Paulo, temos a voz do não nativo, por isso, nele percebe-se a dificuldade de descrever de maneira sentimental o que representa a Amazônia, onde, por diversas vezes, deixa explícito em seu diário o descontentamento consigo mesmo em não conseguir encontrar as palavras certas para dar vida a Amazônia, isso lhe causa sentimento de inveja contra Miguel dos Prazeres, que com todo seu analfabetismo, ainda assim consegue, a despeito de seu vocabulário “bruto”, dar vida e descrever minuciosamente a Amazônia.

...Novamente as palavras. Toda vez que tento ver, escrever ou pintar neste diário (astrolábio? caleidoscópio? quadro? prisma? espéctro?) as palavras constituem-se em matéria-prima a mais difícil. Hoje elas estão duras e inflexíveis. Nem as cores quebram suas arestas. Estão opacas, esquemáticas e intercessivas. Elas se amarram umas nas outras e se encastelam nos seus próprios sentidos. Não consigo fazer delas nem tintas, nem painel, nem narrativa: nem um flash, como diriam os cineastas e fotógrafos. Mas não sei o que sentirão os leitores. (Se é que um dia elas poderão ser lidas). Não sei se o fato de eu viver reduzindo as distâncias em símbolos, interpretando sismogramas em linhas, reduzindo um mundo em números, que me obriga a reduzir também as palavras aos seus mais íntimos elementos. (Monteiro, 1975, p. 66).

Sinto-me nesta mesma situação; jamais poderei renunciar a este mesmo sentimento, que aqui, tornou-se mais agudo, mais angustiante e muito mais

íntimo. A realidade amazônica. A outra face da terra. A outra face do homem. O homem, não no seu estágio primitivo, mas no seu estado natural. A vida nas suas manifestações mais puras e mais simples. E a minha organização intelectual e mental completamente estranha.

Tudo isso é insignificante em relação com minha perplexidade diante das palavras. Quando elas aparecem em notícias pré-fabricadas pela imprensa, eu as transcrevo com facilidade: quando jorram da boca de Miguel dos Santos Prazeres, eu já preciso gravá-las na fita, antes, para depois escrevê-las: mas quando eu me deparo sozinho com a realidade, as palavras tornam-se absolutamente preestabelecidas e opacas (Monteiro, 1975, p. 131).

O recurso estilístico de Monteiro nesse romance, nesse jogo discursivo entre a linguagem do nativo e do não nativo, corrobora a teoria de que “romance é a forma da aventura do valor próprio da interioridade; seu conteúdo é a história da alma que sai a campo para conhecer a si mesma, que busca aventuras para por elas ser provada e, pondo-se à prova, encontrar a sua própria essência” (Lukács, 2009, p. 91). Nesse sentido, temos uma narrativa que levanta uma determinada face do mundo, uma vivência histórica e local que precisa ser mostrada e evidenciada pela voz do nativo, nesse caso o protagonista Miguel.

Daí o romance ser uma montagem na qual Monteiro usa-se da colagem para organizar os fragmentos da narrativa. Nascimento (2004b) elucida que essa técnica foi introduzida no romance brasileiro por Oswald de Andrade na década de 1920. Na sua pesquisa, Nascimento (2004b) esboçou as análises de Antonio Candido que abordam a montagem usada por Oswald em *Os Condenados* (1922-1934), com técnicas cinematográficas marcadas pela “descontinuidade cênica” e “tentativa de Simultaneidade”. Ela também aborda os estudos de Haroldo de Campos a respeito da montagem na obra *Memórias Sentimentais de João Miramar* (1924), sublinha que também essa técnica se realiza na montagem de fragmentos. “Com a sua sistemática ruptura do discursivo, com sua estrutura fraseológica sincopada e facetada em planos díspares (...)”. (p. 58). Assim, esse recurso estilístico na década de 70 tornou-se amplamente usado pelos escritores, uma marca registrada em diversos romances.

Nesse contexto, *O Minossauro* (1975) se estrutura como narrativa modernista inovadora, primeiro pela abertura dada pelo gênero romance; posteriormente, nos deparamos com o uso da técnica da montagem, que se usa da colagem para organizar seus

fragmentos narrativos, e, por fim, no uso discursivo construído pela oralidade do nativo Miguel e pela tentativa discursiva de Paulo. Esses atributos encontrados nessa obra marcam positivamente a poética de Monteiro (1975), colocando-o como notável ficcionista por sua experimentação estilística, que o consagra como um dos maiores escritores modernistas da/na região amazônica.

Por fim, outro ponto relevante nesse romance de Monteiro (1975) é seu caráter de resistência, um discurso que se constrói das experiências traumáticas por ele vividas, quando esteve em cativeiro e sob torturas. Bosi (2002) assinala que

A partir do momento em que o romancista molda a personagem, dando-lhe aquele tanto de caráter que lhe confere alguma identidade no interior da trama, todo o esforço da escrita se voltará para conquistar a verdade da expressão. A exigência estética assume, no caso, uma genuína face ética. Escrever bem passa a ser um imperativo moral na medida em que o sentido requer uma rede de signos que o tragam à luz da comunicação. (Bosi, 2002, p. 122)

Nessa perspectiva, a escrita de Monteiro (1975), no seu experimentalismo, cria uma narrativa que reverbera sua resistência em meio aos valores sociais impostos pelo militarismo de um governo ditatorial. Sua ficção assume valor ético nessa forma de expressão romanesca, registrando o *modus operandi* da máquina ditatorial em suas práticas de opressão e coerção aos indivíduos marcados como inimigos do regime. Bosi (2002) salienta que:

[...] É nesse sentido que se pode dizer que a narrativa descobre a vida verdadeira, e que esta abraça e transcende a vida real. A literatura, com ser ficção, resiste à mentira. É nesse horizonte que o espaço da literatura, considerado em geral como o lugar da fantasia, pode ser o lugar da verdade mais exigente. (Bosi, 2002, p. 135).

Nessa lógica, a narrativa de Monteiro (1975) vem descortinar as páginas obscuras da história do regime militar de 1964 no Brasil, suas ações violentas, a luta das vítimas para desviarem-se da censura, fazendo dos seus relatos um elo com a literatura que desnuda a dor, a memória e os desejos daqueles que foram violados pelo sistema. Abaixo seguem-se alguns trechos que mostram o romance estudado como resistência.

O senhor pensa que passar por morto é coisa divertida? Passo, sim senhor, mas por necessidade. Das pessoas do meu conhecimento, poucas sabem que eu ainda existo. Pra muitos, minha existência é de encantos. Depois dos fogos

virei cinza, raiz queimada, sapo cururu que come fogo, planta agreste, boto tucuxi pra uns e boto encarnado pra outros. O senhor acha que eu existo? Assim mesmo sem ter identidade, sem escrever o meu nome, sem figurar em letras, o senhor acha que é mesmo uma existência? (Monteiro, 1975, p. 77).

Fiquei por isso com a minha vida cortada, entrecortada e recortada dos caminhos mais diversos. Até as estradas eram interrompidas no tempo e no espaço. Pedacos que até hoje não consegui emendar nem na minha memória. [...] A canoa tornou-se, por isso, minha casa, minhas pernas, meu trabalho e a única testemunha da minha história (Monteiro, 1975, p. 35).

Essas citações põem em relevo a vida de Miguel nas matas, exilado, vivendo da pesca e da caça, e nesse meio termo de vida deparava-se com a realidade amazônica no período em que os militares se infiltraram nas terras Amazônicas. Miguel representa a imagem do exilado, do perseguido político ou do foragido, morto socialmente para viver escondido entre os rios. Essa morte social de Miguel tira a sua identidade civil, como muitos brasileiros o fizeram e passaram a viver clandestinamente e escondidos em diversas regiões do Brasil, ou exilados em outros países por conta da repressão militar, para poderem continuar vivos.

Nascimento (2004a, p. 59) já esboça que nesse romance todas as personagens em determinado momento aludem a situações repressivas acerca da ditadura militar, em que são reforçadas pelo locutor de rádio, responsável de dar notícias sobre o Brasil e o mundo, ilustradas pela torre de transmissão e acompanhadas por versos do poema de Drummond de Andrade apresentam informações que dão sentido às alegorias relacionadas às ações repressivas ditatoriais expostas no texto, “até porque as alegorias, conforme a visão de Walter Benjamin (1984, p. 200), “são, no reino dos pensamentos, o que as ruínas são no reino das coisas”.

Posto isso, a narrativa de Monteiro (1975), assim como outros textos do início da década de 70, levou seus narradores à dúvida necessidade de escrever e fazer política, um ato de resistência em meio aos silenciamentos impostos pelo governo opressor vigente. Ele valeu-se do fragmento e da montagem para ir contra os ideais de censura desse governo. Franco (2003, p. 253-254) aborda que alguns romances a partir de 1960 recorreram a procedimentos narrativos pouco explorados na história literária, como a fragmentação e a montagem, essas técnicas inovadoras, propiciaram em meio aos eventos

políticos vigentes, um processo que os consolidaram como escritores militantes revolucionários.

Bosi (2002) apresenta que a liberdade inventiva do escritor trabalha com a memória de coisas acontecidas, no uso de todo o reino do possível e do imaginável. O narrador constrói, segundo o seu propósito, figurações do bem e/ou do mal. “Graças à exploração das técnicas do foco narrativo, o romancista poderá levar ao primeiro plano do texto ficcional toda uma fenomenologia de resistência do *eu* aos valores e antivalores do seu meio”. (Bosi, 2002, p. 121).

Assim, nesse cenário de resistência, no uso da alegoria, Monteiro (1975) figura as ações repressivas e o uso da violência para narrar as atrocidades que ocorreram durante a ditadura militar brasileira, em um ato de resistência para que seus leitores sejam conhecedores da atuação maquinaria de violência, do militar torturador e da vítima.

## **2 A Alegoria no romance *O Minossauro* (1975)**

Nessa construção literária de Monteiro, na sua figuração histórico-política da ditadura militar, nos deparamos com construções estilísticas alegóricas, que engendram uma intenção simbólica e analítica sobre as ações violentas daquele período. Assim, *O Minossauro* (1975), mostra - alegoricamente - a violência ditatorial e o sofrimento experimentado em meio às torturas opressivas do governo militar instaurado no Brasil a partir de 1964. É na voz de Miguel que a trama toma rumos estilísticos mais figurativos, enquanto narrador-personagem permite ao leitor perceber que:

O narrador contempla corpos sofridos que às vezes emitem palavras, talvez ideias, *farrapos de ideias*, mas estas importam-lhe pouco em si mesmas. A solidariedade que lhe inspiram aqueles homens é existencial, para não dizer estritamente corporal. Não é a luta partidária de cada um que o afeta, mas é o seu modo próprio de estar naquelas condições adversas, o seu jeito de sobreviver (Bosi, 2002, p. 223).

Nesse contexto, o romance assume o poder de evidenciar, além do confronto, a dor sentida, o estado do homem mediante a atrocidade. Miguel narra cada passo do padecimento do seu pai, ao narrar a sua morte ao ser arrastado por seu cavalo, e depois, ao narrar sua vingança contra o Precipício, a fim de pôr em evidência não somente um

lado político, mas a dor causada ao corpo e à alma daquele que luta para resistir e sobreviver.

Nesse sentido, essas narrações de Miguel se unem ao pluralismo linguístico de Monteiro ao criar o romance, seu estilo se marca pelo uso da alegoria, para figurar as ações militares durante a história ditatorial brasileira. Xavier (1990) aponta três perspectivas de atuação da alegoria. A primeira por meio de uma visão teológica, em que expressa uma linguagem sacra. A segunda é a pedagógica, onde possibilita a demonstração de pensamentos morais ou ideológicos preestabelecidos. A terceira é a política, aqui a alegoria expõe conflitos em situações históricas de poder e inferioridades definidas. Nesse contexto, ela joga com o estilo num desfecho que, premeditadamente, permite que se diga o interdito em meio a censura.

Diante disso, Xavier (1990) novamente coloca que a alegoria se entende por sua formação sensível, que no uso de uma situação particular consegue ilustrar uma verdade geral, que “sendo o movimento de expressão comandado pela noção geral e sendo o material que serve de suporte para ela moldado mecanicamente para se adaptar ao que é ditado por essa noção”. (p. 57-58). Nisso, Monteiro (1975) da narração de Miguel, aborda figuradamente a imagem do perpetrador e da vítima em uma cena de tortura e posteriormente de vingança nas alegorias construídas no romance da morte do pai de Miguel, e da vingança contra o seu cavalo Precipício.

A alegoria mostra ao observador a fâcies hipocrática da história como protopaisagem petrificada (aspecto fúnebre). A história em tudo o que nela desde o início é prematuro, sofrido e malogrado, se exprime num rosto – não, numa caveira (...). Nisso consiste o cerne do alegórico: a exposição (...) mundana da história como história mundial do sofrimento, significativa apenas nos episódios do declínio. (Benjamin, 1984, p. 188 )

Nesse viés, Monteiro (1975) usa a alegoria como um meio expressivo das ações, pensamentos e ideias, em que essa narrativa é o grito de Monteiro (1975) em meio a censura que vivera durante os anos de chumbo. Assim, abaixo evidenciamos essa construção alegórica de Monteiro. Contudo, primeiro, apresentamos como Miguel descreve na imagem do cavalo Precipício a figuração de torturador/perpetrador.

O Precipício era uma visão de todos os Diabos: mais negro, mais possante, mais suado, mais lustroso, que até o suor brilhava. Corria desembestado

farejando o vento. E meu pai era apenasmente um vulto que às vezes se confundia com o cerrado mais baixo. Só aparecia que ainda estava vivo, quando o cavalo maldito parava farejando o rumo. Rumor? que rumor? O desgraçado saltava relinchando e jogava as patas dianteiras querendo até trepar no ar (Monteiro, 1975, p. 57).

Aqui, na descrição do Precipício, em uma linguagem alegórica, cria-se a imagem do torturador, ele que assume a condição de perpetrador, causando dor, morte e silêncio mediante suas ações repressivas. Nessa lógica, Sarmento-Pantoja (2019) categoriza essa figura narrativa, categorizando-o como agente – personagem – que tira proveito das decisões acerca das exclusões físicas e/ou simbólicas que executa sobre determinado corpo, valendo-se de específicos meios e estratégias para assim o fazer.

Nisso o torturador assume uma imagem alegórica e animalizada na figura do cavalo do pai de Miguel, Precipício. O romance figura as ações militares ditatoriais dos anos 70 com o uso da tortura seguida de morte. Posto isso, abaixo temos os trechos que narram o momento da morte do pai de Miguel e a atuação simbólica do agente agressor figuradas por meio do cavalo Precipício

Acho que um baque na testa tinha me arrancado da sela, Por cima de nós, a negra noite da mata feita só de galhos. Agarrei logo o cabresto do Castanho e fiquei tateando a redondeza. Queria ao menos encontrar o corpo do velho. Às vezes me abraçava com um tajá no escuro; às vezes metia meu braço num monte de folhas secas; me enganava com raízes; apalpava troncos e galhos, em busca do corpo de meu pai. Os cipós que roçavam minhas mãos pareciam pedaços de corda, corda de couro. Não existia mais o campo. Não existia mais o rodeio. Não existia mais o gado, não existiam os sapos, as cobras, os pirilampos. **A noite inteira escondia em silêncio o corpo de meu pai.**

Continuei apalpando no escuro por muito tempo: em linha reta, em linha curva, em círculo, em busca alucinada. Como cego, tintiando no negro mais negro, senti alguma coisa mole embaixo dos meus pés. Tentei então reconhecer com as mãos o que pisava: afundei meus braços na lama do igapó. Mas pensei que fosse sangue. Não sei porque eu pensei que fosse sangue. A escuridão que me cercava, fechava o mundo até para os meus pensamentos. **Um escuro assim no mato e dentro da gente, é pior que um rio sem margem; pior que um poço sem fundo. Faz a gente descer em negras profundidades.**

Uns baques surdos, no chão de barro, estremeceram o silêncio na escuridão. Foi aí que eu ouvi o relincho do Precipício no fundo daquela noite. **O relinchar daquele cavalo naquela mata escura tomara o senhor escutasse soava como uma voz assassina de animal.** Caminhei no rumo e tropecei logo na volta de uma corda. Tateando, tateando, encontrei o corpo de meu pai. Tinha esperança de que ele ainda estivesse vivo. Mas as minhas mãos encontraram o sangue coalhado e a frieza de seu corpo dividido em pedaços. Mesmo no escuro baixei o ouvido no rumo do coração: acho que há muito tempo que ele devia ter estourado. Foi então que a noite ficou tão dura e tão pesada, que esperei o desabamento do mundo sobre mim. Depois esperei o sepultamento da floresta. Depois esperei uma lágrima para os meus olhos. Depois esperei um eco de tudo aquilo reboando na escuridão (Monteiro, 1975, p. 58, grifo nosso).

Precipício dava patadas no tronco de uma árvore. E relinchava abrindo uma brecha naquele negrume. Queria cavar buraco maior naquele silêncio. Lágrima nenhuma tinha chegado para os meus olhos. Meu terçado devia ter ficado enterrado na lama. Será que o meu 128 tinha se perdido no campo? Na mata? A noite pesava. A noite pesava tanto que os carapanãs caíam como farinha sobre o meu rosto. Mas eu precisava arrancar dali o corpo de meu pai. A corda estava parêntese toda entaniçada. Devia ter alguma volta até rasgando o corpo desconjuntado. As dobras retesadas nas árvores estavam duras como aço. Só um cavalo, só um cavalo assassino podia arrebentar. Procurei o galho mais perto e comecei a lambar o Precipício. Queria que ele mesmo arrebentasse a maldita corda. Queria que ele mesmo arrebentasse. Mas também o que eu queria era bordoar o criminoso. **O cavalo negro na noite negra dava saltos. Estremecia toda a mata. Cavava a terra e relinchava.** Relinchava e cavava a terra. Redobrei a força das lambadas, mas senti logo a falta do meu terçado 128. Uma vergastada zuniu: foi uma lambada que me golpeou aqui pela altura do meu peito. Fedeu relho queimado em madeira verde-negra. Caí por cima de galhos e raízes. Ouvi se distanciando um galope de galhos quebrados: era o Precipício. Solto no campo devia correr no rumo das suas éguas. Precipício voltava. Precipício voava.

Levei muito tempo para arrancar o corpo de meu pai daquele entaniado de cordas. A noite misturava corda, galhos e cipós. Foi com grande sacrifício o senhor pensa que coloquei na sela o monte de cadáver. Mas o mais difícil foi na hora de montar. Puxei o meu Castanho fora da mata, montei na garupa segurando o corpo e comecei a andar vagarosa mente. Va-ga-ro-sa-men-te. **O campo estava escuro e silencioso.** O murizal batia na altura do meu peito. **Desconjuntado sobre a sela o corpo balançava. Foi a viagem mais longa**

**no negrume mais triste. O silêncio era como um breu** (Monteiro, 1975, p. 58-59, grifo nosso).

Quando a noite caiu devagarinho, e vi **o corpo arrastado pelo cavalo negro, dei mais valor praquele silêncio. Suas unhas, com certeza, ficaram cravadas na terra; pedaços do corpo espalhados pelo chão: sangue misturado com a lama; dedos crispados arranhando a terra como gadanhos. E o silêncio. Tomara o senhor escutasse o silêncio colossal** (Monteiro, 1975, p. 62, grifo nosso).

Esses são os trechos que nos possibilitam uma visão do que venha a ser o perpetrador, eles nos dão clareza mediante à força e à brutalidade que age Precipício, assim o simbolismo presente na cena em que o cavalo mata o pai de Miguel, a forma como age e seus relinchos assumem um papel assustador. A maneira como a cena se dá, em que ele corre pelas matas arrastando o pai de Miguel, a descrição desse episódio evidencia um corpo vítima que se torna objeto submetido às arbitrariedades da tortura.

Nesse ponto, além de construir alegoricamente o torturador, Monteiro também destaca o corpo torturado. Segundo Foucault (2014), o corpo é parte da esfera política, suas relações de poder o alcançam de maneira imediata. Essas relações o marcam, o investem, colocam-no em situação de trabalho, o obrigam a cerimônias e exigem-lhe sinais. “O corpo também está diretamente mergulhado num campo político; as relações de poder têm alcance imediato sobre ele; elas o investem, o marcam, o dirigem, o supliciam, sujeitam-no a trabalhos, obrigam-no a cerimônias, exigem-lhe sinais” (Foucault, 2014, p. 29).

Batista e Sarmiento-Pantoja (2014) abordam sobre o corpo ganhar uma nova definição: a de vítima, aqui o corpo torturado não é um corpo qualquer, torna-se um corpo objetivado em um processo violento, “O corpo-vítima torna-se, nas mãos de seu agressor, destituído de seus traços humanos” (Batista e Sarmiento-Pantoja, 2014, p. 110). Portanto, ao tratar da tortura no período da ditadura militar, evidencia-se uma violência que deixa rastros, muitas vezes invisíveis, imprimindo ao corpo marcas permanentes na vida das vítimas, deixando-lhes experiências traumáticas.

Ferido, torturado, esquartejado, virado do avesso, rompida a superfície lisa e sensível da pele, expostos os órgãos que deveriam estar bem abrigados – ainda assim isso nos aproxima do horror e nos remete ao limite do Real que continua sendo um corpo. Um corpo roubado a seu próprio controle –corpo que não pertence mais a si mesmo e transformou-se em objeto nas mãos poderosas de um outro, seja o Estado ou o crime; um corpo objeto do gozo maligno de outro corpo. (Kehl, 2004, p. 9-10).

Essa condição à qual o corpo é submetido deixam claras as motivações e a essência dos sistemas que a permitem e a promovem, mostram a índole sanguinária e sádica dos torturadores em relação aos torturados. Dessa maneira, o corpo-torturado passa a ser brinquedo nas mãos de torturadores sádicos, fazendo do corpo a eles submetido vítima das mais perversas técnicas de violência, sendo mutilados, violentados em sua dignidade humana, anulados em sua capacidade de individualização, marcados de forma indelével.

Assim, o romance de Monteiro (1975) nos faz refletir a respeito da atuação violenta das repressões militares por meio de uma linguagem alegórica, nela a linguagem simbólica denuncia as ações repressivas por meio de um encontro entre perpetrador e vítima, sendo a vítima um objeto de manipulação nas mãos do torturador.

Em continuidade às reflexões sobre o uso da alegoria no romance de Monteiro (1975), evidencia-se a narração de Miguel no momento em que pune o cavalo Precipício, pela morte do seu pai.

Me diga, me diga, se eu podia ficar à espera de lancha: entre-o-ir-e-ficar; **entre ser filho da pátria ou filho da puta?** Correr terra o senhor sabe mãe-e-pai, pai-e-mãe, anda-ao-deus-dará, Vida-e-morte, morte-e-vida, vai-não-vai, essas - coisas de horas difíceis e encantos de terras distantes zonzando a minha mente. Naquela hora, fiquei com a cabeça meio tonteada. Mas os meus pés se cravaram mais no barro como raízes. Minha mãe, coitada, precisava naquela hora, mais de mim do que a pátria. E isso me deu um arranco pra brigar. Brigar com a terra: mais com terra do que com a água e a mata. **Precisava era dar uma lição naquele assassino de animal. Não, não haverá de ter silêncio. Meu pai tinha morrido por causa do silêncio.** Senti então, uma vontade louca de gritar. Gritar pro-outro-lado. O senhor sabe o que é gritar pro-outro-lado? É gritar na beira de um rio largo; no meio de um campo vasto e deserto; na frente de uma grande mata virgem. Acho que é muito mais triste que chorar. Não, não importava que escutassem... não importava que o grito

chegasse... **A indecisão também pode ser a hora de resistir.** Quando dei fé, meu pensamento não andava (Monteiro, 1975, p. 62-63, grifo nosso).

O campo clareava. O campo clareava mais e mais. Corre, cavalo filho da puta. Não tinha jogado na terra o corpo de meu pai? Queimar a cara até as crinas, será que bastava? Precisava entrar no inferno com as quatro patas incendiadas. Precisava fazer aquelas crinas negras virarem labaredas. Precisava atear fogo no pêlo; pêlo em fogo feito tocha viva. Em tocha viva voltar pra suas éguas. Em tocha viva incendiar todo o curral. Mas enquanto não queimava, eu lambava o cavalo filho da puta. E corria pelo campo com medo que meu coração também estourasse. E que fosse arrastado nas patas como bagaço, como sombra, como cinza. As patas incendiadas devorando o campo, a tocha viva devorando a noite. Mas The juro que naquela hora fiquei com medo que o fogo murchasse; que o fogo apagasse engolido pelo barro; que a noite negra Invadissem todo o espaço: que o triste negro tomasse conta do mundo. Fiquei com medo que meu coração estourasse. Mas tive que fazer aquele puto daquele cavalo assassino ajoelhar. Podia ser que meu coração espalhado em estilhaços, virasse estrelas-pirilampos. Podia ser que ele virasse em línguas de fogo, douradas borboletas, flor em chama, asas de sangue ou chuva de vagalumes. Podia ser que ele até ficasse dividido, esmigalhado, feito barro, feito terra, feito fogo em flor, feito lama... **mas eu tive que fazer aquele puto daquele cavalo assassino pedir perdão de joelho no campo incendiado** (Monteiro, 1975, p. 64, grifo nosso).

Portanto, nas citações acima vemos como a narrativa simbólica cria uma sensação de escuridão e tristeza mediante a morte e violência sofrida pelo pai de Miguel. Nesse contexto, o seu desejo de vingança e seus atos contra o cavalo Precipício criam o sentimento de justiça. Neste feito, a narrativa faz refletir como a sociedade agiu para que as ações repressivas atuantes no Brasil durante a ditadura militar fossem punidas de maneira justa, um desejo social que na visão de Miguel leva a ressarcir pela lógica de “olho por olho, dente por dente”. No entanto, sabe-se que a realidade justiceira está longe do narrado por Miguel. A sociedade em 1979 “bateu na trave” com a lei da anistia que concedeu perdão aos torturadores da ditadura brasileira.

De maneira geral, a Anistia é o perdão dado aos indivíduos que respondem a crimes judicialmente. Sua concessão relaciona-se mais precisamente a crimes políticos, tornando-se réu primário e tem sua ficha criminal limpa. Na história do Brasil ela toma

um rumo polêmico ao tornar-se lei, a principal cláusula de impunidade do país, covardemente, perdoou os crimes políticos dos militares cometidos entre 1961 e 1979.

Art. 1º É concedida anistia a todos quantos, no período compreendido entre 2 de setembro de 1961 e 15 de agosto de 1979, **cometeram crimes políticos ou conexos com estes**, crimes eleitorais, aos que tiveram seus direitos políticos suspensos e aos servidores da Administração Direta e Indireta, de Fundações vinculadas ao Poder Público, aos servidores dos Poderes Legislativo e Judiciário, **aos militares** e aos dirigentes e representantes sindicais, punidos com fundamento em Atos Institucionais e Complementares (Vetado).

§ 1º **Consideram-se conexos, para efeito deste artigo, os crimes de qualquer natureza relacionados com crimes políticos ou praticados por motivação política.**

§ 2º Excetuam-se dos benefícios da anistia os que foram condenados pela prática de crimes de terrorismo, assalto, sequestro e atentado pessoal (Brasil, 1979, p. 1, grifo nosso).

À vista disso, a lei da Anistia, denominação popular dada à lei nº 6.683, sancionada por João Batista Figueiredo, presidente do Brasil, em 28 de agosto de 1979, deu abertura para ressalvas que garantiram aos torturadores e agentes militares a não responsabilização por seus delitos. “Crimes conexos” foi a máscara usada pelos representantes da ditadura para a sua anistia.

A vingança de Miguel, paradoxalmente, reflete como se deu os atos justiceiros posteriores da ditadura militar brasileira. A alegoria descrita por Monteiro (1975) elucida uma realidade traumática do passado que não deve ser esquecida, os atos violentos de vingança narrados devem ser vistos como uma necessidade literária e figurativa para chamar a atenção do leitor ao falhanço político brasileiro em fazer justiça, no uso da lei da anistia, para aqueles que violentamente torturaram os presos políticos, o feito que deveria ser realizado pelo poder judiciário, se cumpriu, violentamente, nos atos de um nativo, que na sua formação psíquica e social viu no “olho por olho e dente por dente” sua realização vingativa.

Posto isso, as gerações futuras precisam compreender que viemos de um passado e um século marcado pelo golpe militar, a própria palavra golpe já nos remete a força que esse momento representou, à ferida que ele nos causou, um trauma que precisa ser ressarcido, mas que vive a derrota em meio a lei da Anistia. Portanto pensar a Anistia é

pensar a vergonha que os brasileiros passam nesses 61 anos de necessidade de ressarcir aqueles de quem se tirou direitos fundamentais, grande vexame em meio à necessidade de se fazer justiça, ela foi a cortina necessária para silenciar e apagar as memórias dessa época tenebrosa. É por isso que, ainda nos dias de hoje, muitas pessoas não têm medo da ditadura, porque não sabem a realidade do que foi esse obscuro momento.

Portanto, em meio a esse cenário refletimos que o Brasil nunca teve maturidade e verdadeiro senso de proporção para anistia, e sua criação nunca foi uma abertura para punir a leva de torturadores, muito menos deu abertura para o Estado cumprir seu papel de fazer justiça aos torturados e mortos. Em um diálogo entre a lei e a alegoria de Monteiro, vemos que a Anistia com atitudes contrárias àquelas de Miguel ficou-se e está longe de tomar as rédeas e punir os verdadeiros culpados.

Por fim, diante das alegorias expostas acima, vemos seu uso como ato de resistência por parte de Benedicto Monteiro, que viu nessa figura de linguagem um meio de mostrar a realidade militar e os acontecimentos velados neste período. Essa escrita é um ato, uma luta que cria caminhos para driblar a censura e o governo que a muitos vitimou. Sua escrita é um convite aqueles que não conhecem a atuação autoritária e violenta do governo militar, também é um convite a reflexões sobre a necessidade de punir os verdadeiros culpados da violência e de opressão, um “tapa na cara” da lei da anistia que em pleno ano de 2025 ainda está longe de cumprir seu papel de justiceira.

## **Considerações finais**

No contexto das homenagens que integram o centenário de nascimento do grande escritor amazônida Benedicto Monteiro, esta análise se une a este dossiê comemorativo para dialogar com a riqueza estilística, temática e de luta desse autor paraense. Ele, através do seu fazer artístico e político mostrou-se complacente e ativista das causas dos povos nativos da Amazônia, assinalando em suas obras ficcionais o afeto às terras que o formaram e lhe deram material de imenso valor humanístico.

Diante disso, em seu romance *O Minossauro* (1975), Monteiro se consagra por seu experimentalismo formal, com uma obra modernista inovadora, particularmente no uso do gênero romance em que nos deparamos com uma obra organizada por montagem, técnica que lhe permite fazer colagem de fragmentos narrativos, além de usar o discurso oral na construção da imagem do nativo, atributos que marcam positivamente seu texto e

coloca-o como um dos maiores autores modernista e nortista, consagrando-o como notável escritor na/da Amazônia.

À vista disso, a partir as análises aqui apresentadas das leituras de *O Minossauro* atesta-se que se tratam de narrativas híbridas, onde se evidencia também o experimentalismo formal de Monteiro em usar o gênero romance com sua consciência plurilíngue e seu espaço inacabado para discursar acerca da vida na Amazônia brasileira e suas marcas identitárias, além de elucidar questões de afeto ao seu lugar de nascimento descrevendo, as paisagens naturais e sociais da Amazônia.

Nesse contexto, em uma abordagem sócio-histórica e de resistência Monteiro descreve a atuação política militar no Brasil a partir de 1964, em que apresenta por meio de uma linguagem figurativa e simbólica a atuação violenta e opressora do governo militar, usando-se de colagens e fragmentos para elucidar a realidade em uma visão macro, ao citar acontecimentos gerais no Brasil, e micro, ao elucidar as atividades militares na Amazônia paraense.

Assim, a alegoria, um ato estilístico de resistência e luta de Benedicto Monteiro (1975) se materializa em sua escrita, na voz do protagonista Miguel, para poeticamente descrever as ações repressivas ditatoriais, acentuando a imagem do torturador e sua crueldade em conduzir o corpo-vítima objetificado e submetido às suas mãos carrascas.

Ademais, apresenta na figuração alegórica do episódio da morte de Precipício, o cavalo assassino de seu pai, o desejo de vingança diante da necessidade de se fazer justiça aos atos de covardia contra os considerados subversivos, contrário aos fatos narrados leva o leitor a refletir o falhanço da lei da Anistia em punir os militares, verdadeiros réus desse período opressor.

## REFERÊNCIAS

- BAKHTIN, M. Epos e romance: sobre a metodologia do estudo do romance. In: BAKHTIN, M. **Questões de literatura e de estética: a teoria do romance**. Trad. Aurora F. Bernadini et al. 4.ed. São Paulo: Editora Unesp, 1988. p.397-428.
- BATISTA, S. M.; SARMENTO - PANTOJA, T. **Torturador e torturado**: notas sobre ficcionalização do trauma nos contos pós -64. Olho d'água. São José do Rio Preto, v. 6, n. 2, p. 108 119, 2014.

BENJAMIN, W. **Origem do Drama Barroco Alemão**. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BOSI, A. **Literatura e Resistência**. São Paulo: Companhia de Letras, 2002.

BRASIL. **Lei Nº 6.683, de 28 de agosto de 1979**. Lei que concede anistia aos que praticaram crimes políticos ou conexos com este. Diário Oficial [da República Federativa do Brasil]. Brasília, DF, 1979.

ESCOBAR, A. **Lugar da natureza e a natureza do lugar: globalização ou pós-desenvolvimento?** In: LANDER, E. (Org). A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais – perspectivas latino-americanas. Buenos Aires: CLACSO, 2005. p. 69-86.

FOUCAULT, M. **Vigiar e Punir: Nascimento da prisão**. Tradução de Raquel Ramalhete. Petrópolis: Vozes, 2014.

FRANCO, R. Literatura e Catástrofe no Brasil: Anos 70. In: SELIGMANN-SILVA, Marcio. (org.). **História, memória, literatura: o Testemunho na Era das Catástrofes**. Campinas: Editora da UNICAMP, 2003.

KEHL, M. R. Três perguntas sobre o corpo torturado. In: KEIL, I.; TIBURI, M. (Org.). **O corpo torturado**. Porto Alegre: Escritos, 2004. p. 09-19.

LUKÁCS, G. **A teoria do Romance**. Tradução de José Marcos Mariane de Macedo. São Paulo: Editora 34, 2009.

MONTEIRO, B. **O Minossauero**. Rio de Janeiro: Nova cultura, 1975.

MONTEIRO, B. **Transtempo**. Belém: CEJUP, 1993.

NASCIMENTO, M. F. **A representação alegórica da ditadura militar em O Minossauero, de Benedicto Monteiro: fragmentação e montagem**. Dissertação (Mestrado em Teoria e História Literária) - Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, 2004a.

NASCIMENTO, Maria de Fátima. Narradores-Escritores-Compiladores em três romances, de Benedicto Monteiro. **XX Jornada Nacional de Estudos Lingüísticos**,

Anais [do] XX Jornada Nacional de Estudos Lingüísticos em João Pessoa, no ano de 2004. - João Pessoa, Idéia, 2004b.

ROBERT, M. **Romance das origens, origens do romance**. Trad. André Telles. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

SARMENTO-PANTOJA, T. **A narrativa do perpetrador no Brasil: *Memórias quase póstumas de um ex-torturador e memórias de uma guerra suja***. Literatura e Cinema de Resistência, Santa Maria, n. 32: Manifestações estéticas dissidentes, jan.-jun. 2019, p. 147-156. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.5902/1679849X35733>

SOUZA, A. P. **No rastro e no rumo das palavras, dos fragmentos, da história brasileira recente na obra de Benedicto Monteiro**. Tese (Doutorado em Teoria e História Literária) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, 2021.

VALENTE, Luiz Ismaelino. Benedicto Monteiro (1924-2008): o político “cassado” e “caçado” que se transformou num dos maiores autores da literatura amazônica e do Brasil. Ano I – Número 2. **Boletim Cultural Digital O Marambiré: Arte – Cultura – Folclore – História – Literatura – Meio Ambiente**. 10 de fevereiro de 2011. Disponível em: <https://www.yumpu.com/pt/document/view/36037098/o-marambirac-ano-i-namero-2-vitrinerealcom>. Acesso em: Janeiro de 2025.

XAVIER, I. **Alegoria, Modernidade, Nacionalismo**. *Revista Novos Rumos*. São Paulo: Editora *contos*. São Paulo: Cosac Naify, 2014, p. 15-18. Corpo Discente do Programa de Pós-Graduação em História da UFRGS (Online), v. 6, p. 187-219, 2014.