

Luciana de Jesus Rabelo Silva

Tempo e Memória em Os tambores de São Luís: o
memorialismo de Josué Montello



1910001184



LUCIANA DE JESUS RABELO SILVA

Tempo e memória em Os tambores de São Luís: o memorialismo de Josué Montello

**TEMPO E MEMÓRIA EM *OS TAMBORES DE SÃO LUÍS*: O
MEMORIALISMO DE JOSUÉ MONTELLO**

Dissertação apresentada ao Instituto de
Linguagens, Letras e Ciências Humanas da
Universidade Estadual Paulista "Júlio de
Mesquita Filho", Campus de São José do
Rio Preto, para a obtenção de título de
Bacharel em Letras (Área de concentração:
Linguagem e Literatura).

Orientador: Prof. Dr. Carlos Dagoberto

São José do Rio Preto

2000



13/04/20

LUCIANA DE JESUS RABELO SILVA

**TEMPO E MEMÓRIA EM *OS TAMBORES DE SÃO LUÍS*: O
MEMORIALISMO DE JOSUÉ MONTELLO**

Dissertação apresentada ao Instituto de
Biociências, Letras e Ciências Exatas da
Universidade Estadual Paulista "Júlio de
Mesquita Filho", Câmpus de São José do
Rio Preto, para a obtenção do título de
Mestre em Letras (Área de concentração:
Literatura Brasileira).

Orientador: Prof. Dr. Carlos Daghlían

São José do Rio Preto

2003



7.1.184/03



13869-31.09
55867

80206000

Silva, Luciana de Jesus Rabelo.

Tempo e memória em Os tambores de São Luís : o memorialismo de Josué Montello / Luciana de Jesus Rabelo Silva – São José do Rio Preto : [s.n.], 2003
100 f. ; 30 cm.

Orientador: Carlos Daghlían

Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual Paulista. Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas

I. Literatura brasileira. 2. Ficção brasileira - História e crítica. 3. Memorialismo. 4. Montello, Josué, 1917- - Os tambores de São Luís - Crítica e interpretação. I. Daghlían, Carlos. II. Universidade Estadual Paulista. Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas. III. Título.

CDU – 869.0(81)-31.09

São José do Rio Preto

2003



DADOS CURRICULARES DA AUTORA

LUCIANA DE JESUS RABELO SILVA

NASCIMENTO: 30.11.1970 - Coelho Neto – Maranhão

FILIAÇÃO: Francisco das Chagas Silva Ciríaco

Maria Águida Rabelo Silva

1991/1996: Curso de Graduação: Bacharelado em Turismo

Universidade Federal do Maranhão

1998/2002: Curso de Pós-graduação em Literatura Brasileira

Nível de Mestrado

2000/2003: Professora-Auxiliar de Ensino da Universidade Estadual de

Mato Grosso do Sul

degradados

de professor da Universidade, por ser um homem honesto,
que sempre foi honesto e que sempre foi honesto e que sempre
foi honesto e que sempre foi honesto e que sempre

de professor da Universidade, por ser um homem honesto,
que sempre foi honesto e que sempre foi honesto e que sempre

de professor da Universidade, por ser um homem honesto,
que sempre foi honesto e que sempre foi honesto e que sempre

de professor da Universidade, por ser um homem honesto,
que sempre foi honesto e que sempre foi honesto e que sempre

de professor da Universidade, por ser um homem honesto,
que sempre foi honesto e que sempre foi honesto e que sempre

À minha *família*,
meu porto seguro.

Agradecimentos

Ao professor Dr. Carlos Daghlían, por ter-me aceito como orientanda; pelo apoio e liberdade que me concedeu para trabalhar e por seus enriquecedores comentários.

Aos professores e colegas do Mestrado, pelo ensinamento e incentivo.

Aos amigos Vitor Hugo e Joaquim, pelas sugestões e, sobretudo, pela amizade.

Aos funcionários do IBILCE, em especial os da Biblioteca Central e os da Secretaria de Pós-graduação, pela atenção e ajuda, sempre que solicitadas.

Agradeço profundamente.

Cada um guarda a paisagem de um ano, um dia, uma hora! - pedaço de espaço em que se comprimiu o tempo - de que a memória vai construir a eternidade.

Pedro Nava, Boni de anos

Já afeito à luz do candeeiro, Damião olhou mais uma vez em redor, de testa franzida, espantado com a brutalidade dos dois crimes, ali em São Luís. Voltou a olhar o negro caído de borco, com a imagem do Samuel na memória. [...]

Josué Montello, Os rimborex de São Luís

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO 01

1. O ROMANISMO E A CRÍTICA 17

2. A MEMORIALÍSTICA NO BRASIL E A NARRATIVA DE
JOSUÉ MONTELLO 25

3. A CONSTITUIÇÃO DA MEMÓRIA NO ROMANÇO DE

CLAYTON ANDRÉ DE MOURA 31

3.1. De sonhos literários à ficção 41

3.2. De sonhos ao texto Quem é, pois, este velho curvado sobre a página, a estabelecer o trânsito entre a mão e a memória? É alguém naturalmente tímido e amoroso, a quem só a emoção é capaz de mover.

3.3. De sonhos à realidade Luiz Costa Lima, *Sociedade e discurso ficcional* 49

3.4. De sonhos à realidade 51

3.5. De sonhos à realidade 53

CONCLUSÃO Cada um guarda a paisagem de um ano, um dia, uma hora! – pedaço de espaço em que se comprimiu o tempo – de que a memória vai construir a eternidade.

ANEXO Pedro Nava, *Baú de ossos* 57

RESUMO Já afeito à luz do candeeiro, Damião olhou mais uma vez em redor, de testa franzida, espantado com a brutalidade dos dois crimes, ali em São Luís. Voltou a olhar o negro caído de borco, com a imagem do Samuel na memória. [...]

Josué Montello, *Os tambores de São Luís*

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	09
1. <i>OS TAMBORES</i> E A CRÍTICA.....	17
2. A MEMORIALÍSTICA NO BRASIL E A NARRATIVA DE JOSUÉ MONTELLO	25
3. A CONSTRUÇÃO DA MEMÓRIA NO PROCESSO DE COMPOSIÇÃO DE <i>OS TAMBORES</i>	35
3.1. Da narrativa histórica à ficcional	43
3.2. Da fábula ao enredo.....	50
3.3.. Dos narradores em <i>Os Tambores</i>	56
3.4. Do tempo e da memória.....	64
3.5. Do herói, dos adjuvantes e dos oponentes.....	76
CONCLUSÃO.....	83
BIBLIOGRAFIA.....	87
ANEXO.....	97
RESUMO.....	101
<i>ABSTRACT</i>	102

INTRODUÇÃO

Damião deixa a saliência do muro, sentindo as pernas mais firmes para a caminhada longa, e segue novamente pela Rua das Hortas, ouvindo o bater dos tambores da Casa-Grande das Minas, enquanto a memória lhe restitui o Desembargador Pontes Visgueiro subindo a ladeira da Rua do Sol, debaixo da luz chiante do lampião de gás.

(Josué Montello, *Os tambores de São Luís*)

O memorialismo constitui-se numa das vertentes da narrativa ficcional contemporânea brasileira. Nessa tendência, observamos a intersecção da história com a memória e com a ficção, o que configura uma revisão, um novo olhar sobre a realidade vivenciada, crítica e autocrítica, além de ser uma estratégia textual no sentido de atrair a atenção do leitor.

Assim, a narrativa memorialística caracteriza-se por buscar, (in)conscientemente, o tempo passado, vivido, intenso, e que o memorialista deseja reviver. Seja pela memória não-ficcional, como, por exemplo, em *Memórias do cárcere*, de 1953, de Graciliano

Ramos, em *O nariz do morto*, de 1970, de Antônio Carlos Vilaça, e em *Baú de ossos*, de 1972, de Pedro Nava; seja pela memória ficcional, como no caso dos romances do ciclo da cana-de-açúcar, a saber, *Menino de engenho*, de 1932, *Doidinho*, de 1933, *Bangüê*, de 1934, *O moleque Ricardo*, de 1935, *Usina*, de 1936, de José Lins do Rego, e em *Os tambores de São Luís*, 1975, de Josué Montello. Com relação a este último, que é o objeto de análise desta dissertação, seu memorialismo, segundo Massaud Moisés (1989), é

[...] plantado menos sobre o chão das reminiscências proustianas (a despeito do interesse pelas sondagens psicológicas), que da rememoração plástica de tipos humanos e cenários — acompanha a tessitura da intriga: o objetivo do ficcionista é reconstruir o quadro de costumes de sua cidade natal, São Luís do Maranhão em dada época (p. 474).

Assim, o romance em questão antes de ser lido como uma obra puramente regionalista, deve ser lido como memorialista, uma vez que nele recuperamos, pela memória do autor, do narrador e da personagem principal, a São Luís perdida no tempo — aliás, uma

nostálgica obsessão temática de uma parte da ficção de Josué Montello, justamente a de maior prestígio junto ao público e à crítica.

Esta abordagem de *Os tambores de São Luís* tem como referências, entre as muitas que existem, duas estrangeiras: uma do crítico norte-americano Malcolm Silverman (1981), na qual se destacam os aspectos sociológicos e psicológicos das personagens, sobretudo do protagonista, Damião; outra, do crítico alemão Winfried Kreutzer (1992), o qual chama a nossa atenção para a composição do romance, especialmente no tocante ao tempo e à enunciação.

A obra ficcional de Josué Montello, apesar de vastíssima e de ser traduzida para outros idiomas (Francês, Alemão e Inglês), tem sido objeto de poucos estudos acadêmicos no País. A razão disso vem talvez da maneira pela qual o romancista constrói suas narrativas. Nelas não há, aparentemente, nenhuma grande inovação. Além disso, sua linguagem é considerada prolixa pelos críticos (o que contraria, curiosamente, seu reconhecido modelo, Machado de Assis).

Ao contrário, nesta dissertação, acreditamos que *Os tambores de São Luís* traz novidades quanto à estrutura narrativa (basta atentarmos para como a categoria tempo é construída aí, com a quebra da linearidade temporal, com as idas e vindas do presente e do

passado nos blocos narrativos, os quais não são intitulados nem numerados), e também quanto à linguagem, que se torna, em grande parte do romance, poética, o que faz a descrição prevalecer sobre a narração, constituindo-se numa prosa lírica, como nesta passagem:

A lagoa mansa, levemente crispada pelo frio vento matinal, começava a clarear com a luz do sol, ainda rubro por trás da mata. Ao longo da várzea, ia-se desfazendo a cerração alvacenta que tudo cobria. Já se distinguiam, como manchas impacientes, as garças e os guarás que bordejam as águas, prontos para alçar vôo, as sim que a claridade restituísse o verde das árvores. Só as siricoras, longe, junto à floresta, na região molhada dos mangues, soltavam seus gritos estrídulos, que os primeiros bem-te-vis prontamente respondiam, com todo o alarido de que eram capazes (Montello, 1985, p.107).

Mais ainda: ao fundir história, memória e ficção, em *Os tambores de São Luís*, o romancista envereda pelo Pós-modernismo. Não que ele seja um pós-moderno por inteiro. Mas é possível reconhecermos nele inegáveis traços desse estilo. Daí personagens como, por exemplo, o poeta Joaquim de Sousa Andrade (Sousândrade), a “preta mina” Catarina (representada por Benigna) e Damião coexistirem no mesmo espaço narrativo. Ora, tal

procedimento já se encontra numa narrativa reconhecidamente ficcional do século XIX, *Guerra e paz*, de 1869, de Leon Tolstoi, na qual Napoleão Bonaparte atua como personagem. Que diferença haveria então entre essas duas narrativas, a ponto de classificarmos a primeira delas como pós-moderna e a segunda, não? Essencialmente, o tom. Desse modo, ao tom “imitativo elevado”, para recorrermos à expressão de Frye (1973), com que é tratada a personagem tolstoiana (que, frisemos, no romance passa a ser uma verdade ficcional) opõe-se o “imitativo baixo”, com que é tratada a montelliana (Sousândrade), o que é característico do Pós-modernismo. Dito de outra maneira, o herói pós-moderno tende à dessacralização. Outro traço desse estilo configura-se pelo tratamento que é dado às minorias (não no sentido quantitativo, mas qualitativo, do *status quo*, é claro), representadas por Damião, uma espécie de personagem-refletor, conforme a concepção de Henry James (*apud* Leite, 1989).

O memorialismo de Josué Montello em *Os tambores de São Luís* explica-se pelo fascínio que o romancista revela pela História, nacional, regional sobretudo, e, ainda, a literária. Segundo suas próprias palavras:

Quando pensei em voltar ao romance, retornando aos horizontes visuais de minha terra natal, depois de ter escrito *Cais da sagração*, que anda agora a correr mundo, o que primeiro me aflorou à consciência, inspirando-lhe a germinação misteriosa, foi o ruído dos tambores da Casa das Minas, que ouvi em São Luís, na minha infância e juventude (Montello, p.613).

De fato, o elemento factual, documental, chama a nossa atenção no romance em apreço, porém, Josué Montello soube como fundi-lo com o imaginário regional, coletivo e pessoal. Percebemos mesmo, nesse memorialismo, certa concessão ao Romantismo, ou ao “legado romântico” a que se refere Luís Costa Lima (1990) e que se evidencia na apologia às coisas da terra e à sua gente, aliás, também detectada por Malcolm Silverman (1981), para quem Damião é “uma espécie de Peri negro[...]” (p. 132).

Visto que optamos pelo memorialismo de Josué Montello como objeto desta dissertação, convém explicitarmos que se trata, primeiro, de um memorialismo ficcional, bem diferente, portanto, do de Pedro Nava, não-ficcional; e segundo, de um memorialismo citadino, isto é, aquele que lê e retrata poeticamente, e não cientificamente, a topografia e a tipologia da gente da cidade de São Paulo.
e R.J.

Luís. Afinal, não é papel do romancista dizer o verdadeiro, senão que o verossímil.

Esta nossa leitura tem como objetivo geral dar a devida importância à prosa de ficção de Josué Montello no contexto dos estudos acadêmicos de Literatura Brasileira contemporânea; e como objetivos específicos, identificar, em *Os tambores de São Luís*, os elementos que caracterizam o memorialismo ficcional e em que medida eles se aproximam da estética pós-moderna. Não se trata, assim, de um estudo comparativo entre memorialistas, nem tampouco uma aprofundada análise sobre o Pós-modernismo.

Como suporte teórico, valemo-nos de Walter Benjamin (1985), no que diz respeito à rememoração visual; a Maurice Halbwachs (1990), no que se refere à memória coletiva; a Henry Bergson (1990), no tocante ao papel da memória; a Emil Staiger (1972), no que concerne à memória e à recordação; a Hayden White (1994), quanto à questão da natureza da narrativa histórica e da narrativa ficcional; e a Linda Hutcheon (1991), no que alude ao Pós-modernismo.

Dividimos este estudo em três capítulos. No primeiro, “Josué Montello e a crítica”, apresentamos a posição da crítica em relação à obra do ficcionista ludovicense, com destaque para o romance em análise; no segundo, “A memorialística no Brasil e a narrativa de Josué Montello”, abordamos a tendência memorialista da prosa de ficção moderna brasileira, que se projeta para a pós-moderna, na figura de Josué Montello; no terceiro, “A construção da memória no processo de composição de *Os tambores de São Luís*”, que se desdobra em “Da narrativa histórica à ficcional”, em que distinguimos o literário da História e o literário da ficção; “Da fábula ao enredo”, em que discutimos a maneira pela qual a matéria é tratada; “Dos narradores em *Os tambores de São Luís*”, em que focalizamos as perspectivas narrativas; “Do tempo e da memória”, em que nos ocupamos do *leitmotiv* dos memorialistas: o tempo passado; e, por último, “Do herói, dos adjuvantes e dos oponentes”, em que analisamos a natureza das personagens *de fato* e *de ficção*.

A edição de *Os tambores de São Luís* (doravante *Os Tambores*) que utilizamos neste estudo foi a sexta, da editora Nova Fronteira, R.J., 1985.



1. OS TAMBORES E A CRÍTICA

Ao retomar, porém, a gesta maranhense, na linha realista de seu grande antecessor [Aluísio Azevedo], Montello a assume conferindo nova dimensão ao conceito de realismo, quando privilegia, na canônica da mimesis, a subjetividade humana.

(Franklin de Oliveira, *Literatura e civilização*)

Josué Montello nasceu aos 21 de agosto de 1917, na cidade de São Luís, capital do Maranhão. Imortal da Academia Brasileira de Letras, foi reitor da Universidade Federal do Maranhão e Adido Cultural junto à Embaixada do Brasil em Paris.

O escritor maranhense, polígrafo e prolífero, destacou-se mais pela sua produção ficcional, alcançando mesmo projeção no exterior. Sua obra de ficção inicia-se em 1941, com o primeiro romance, *Janelas fechadas*, com o qual inauguraria a conhecida fase do ciclo maranhense. Em seguida, publicou *A luz da estrela morta*, em 1948, *Labirinto de espelhos*, em 1952; *A décima noite*, em 1955; *Os degraus do paraíso*, em 1965, *Cais da sagração*, em 1971. Finalmente, completa o ciclo com a publicação, em 1975, de *Os Tambores* e, em 1978, de *Noite sobre Alcantâra*. Aos oitenta e cinco

anos, continua escrevendo seus diários, iniciados com *Diário da manhã*, de 1952-1957, *Diário da tarde*, de 1957-1967, *Diário do entardecer*, de 1967-1977, *Diário da noite iluminada*, de 1977-1985, *Diário de minhas vigílias*, de 1985-1990 e *Diário da madrugada*, de 1990-1995, todos publicados pela editora Nova Fronteira.

Com relação ao ciclo maranhense, é interessante considerarmos as palavras do autor, em depoimento à revista "Letras de hoje" (1987):

A realidade que me cerca desde os meus dezoito anos, não é a de minha província. No entanto, é ela que se impõe à minha imaginação [...] Não adianta sair desses limites. Somente neles me reencontro, à hora em que substituo a realidade objetiva pela realidade criada em termos de romance (p. 42).

Dos romances do ciclo maranhense, sem dúvida, *Os Tambores* são os que mais se notabilizaram, quer junto ao público, quer junto à crítica. No que toca a esta, merecem transcrições e comentários algumas opiniões críticas. A começar por Laís Costa Velho (1975), para quem

Este livro [*Os tambores* de São Luís] abarca todo um largo período da vida brasileira, entre 1838 e 1915, com seus clérigos, seus políticos, seus escritores, seus tipos populares, e tudo isso a

desenrolar-se com o fundo sonoro dos tambores rituais, tocados ao longo da grande noite de nostalgia, a fé, a revolta e o júbilo dos antigos escravos (p. 26).

Como observamos, a ensaísta destaca os aspectos temporais e ambientais do romance, o que demarca a temática regionalista a que o romancista acha-se freqüentemente relacionado e, também, implicitamente, para a memória “nostálgica” da cidade.

Hélio Pólvora (1975), por sua vez, comentando sobre Damião, o protagonista, observa que “diante de um lampião a querosene, de um sobrado de azulejos, em cada esquina, a memória de Damião é reativada por um nome, um vulto, uma pedra, uma pessoa” (p. 10).

Temos aí, pelas palavras do crítico, uma das chaves de leitura de *Os Tambores*: a memória. Memória coletiva que é recuperada, recordada, pela memória individual de Damião, o que vai ao encontro do pensamento sociológico de Maurice Halbwachs (1990), para quem a memória individual não está dissociada da memória coletiva. Ou seja, ao rememorar sua condição de escravo, Damião rememora, inevitavelmente, a condição do grupo social a que ele pertence.

Já para o romancista e crítico Octávio de Faria (1975), quando lemos *Os Tambores*,

É realmente nos **grandes evocadores de cidades** que somos invencivelmente levados a pensar, como a Paris de Balzac e de Zola, a Lisboa de Eça de Queiroz e Paço D'Arcos, o Rio de Janeiro de Machado de Assis e de Marques Rebelo. (p. 13) [grifos nossos]

Segundo o crítico, o autor revela-se um atento observador das coisas e das gentes de sua cidade. E como e por que se manifestarão as evocações montellianas? Evidentemente, a partir da memória visual e auditiva, pelas imagens, figuras e, sobretudo, pelo descritivismo, e este mais subjetivo que objetivo. Porque o romancista maranhense não quer ou não pode exorcizar o fantasma da terra natal, haja vista a recorrência desta em grande parte de sua obra.

Alceu Amoroso Lima (1976), por seu turno, faz o seguinte comentário sobre *Os Tambores*:

Em princípio, os romances de tese são detestáveis. Mas quando o romancista é, antes de tudo, um autêntico contador de histórias e um vivificador de personagens ressuscitadas do passado, como um Louis de Aragon, por exemplo, no seu *La Semaine Sainte*, a tese vira vida, as personagens voltam a vencer os anátemas do nouveau roman e vislumbra-se o encanto poético da velha São Luís (p.2).

Pelo que inferimos da opinião do crítico, *Os Tambores* é um romance de tese, no que não deixa de ter razão, visto que a causa escravagista é aí evidente. Por isso, Franklin de Oliveira (1978) o define “como um romance de denúncia social” (p.45), ainda que acrescentando, a seguir, que por meio de “uma linguagem esópica” (*idem*), portanto, contrária à despojada e direta, própria dos romances de tese naturalistas do século XIX, como, por exemplo, *O mulato*, de 1881, de seu conterrâneo Aluísio Azevedo.

Para a professora e crítica Bela Josef (1980), há duas vertentes na composição do romance em análise: “a unidade e a seleção de materiais e o princípio enciclopédico do mundo” (p.115). Assim, o observador, o cronista da cidade se amalgama ao historiador, ao erudito. Por isso, a referida crítica alude às influências sofridas por Josué Montello, de um lado, de Balzac, e de outro, de Flaubert.

Já o brasilianista norte-americano Malcolm Silverman (1985), estudioso e pesquisador da Literatura Brasileira, observa que:

Na verdade, em poucos ficcionistas ele [o tempo] é tão significativo como em Montello. O tempo, naturalmente, divide-se entre passado (subjetivo) — invariavelmente retrospecto — e presente (objetivo). [...] Em *Os tambores de São Luís*, curiosamente, o

tempo objetivo é comprimido numas poucas horas, numa tarde de fins de 1915; e o passado é expandido de modo a cobrir a quase totalidade dos oitenta anos do protagonista (com ênfase nos primeiros sessenta), terminando mais uma vez no presente (p.12).

Como notamos, a categoria tempo (seja o cronológico, seja o psicológico), em *Os Tambores*, adquire uma importância nuclear para a estruturação narrativa. O tempo psicológico, o tempo da memória, que é deflagrado pelo espaço, sem dúvida, importa mais que as horas que compreendem o entardecer, o anoitecer e o alvorecer em que se dão as travessias (topográfica, histórica, existencial, mística) de Damião.

A verdade é que *Os Tambores* obteve da crítica, nacional e internacional, boa recepção. Os estudiosos de Montello, além da temática, da estrutura narrativa e da estilística do referido romance, convergem em outro ponto também significativo: aquele que diz respeito à memória, categoria que vamos sublinhar aqui neste estudo, uma vez que o memorialismo ficcional de Josué Montello se distingue, por exemplo, do de José Lins do Rego, na medida em que naquele a memória é mais do outro, da cidade; ainda que venha, é certo, pela de Damião:



Na esquina do Largo do Quartel, Damião tornou a parar, com o cigarro entre os dedos, à espera de alguém que lhe cedesse o lume. Mais uma vez, antes de passar para a calçada fronteira, olhou para trás. Lá adiante, o lampião sonolento, já quase apagado. No céu estrelado, a mesma fatia de lua nova a espreitá-lo por cima dos telhados escuros. E o vento da noite a varrer a rua com seu sopro constante, enquanto voltavam a bater, mais fortes, mais frenéticos, os tambores rituais da Casa-Grande das Minas (p. 144).

Damião repõe no seu lugar a praça de outrora, mais singela, mais romântica, apenas calçada com pedras de cantaria, e onde se dançavam as cheganças, os fandangos e os baralhos, nos três dias de carnaval. Atravessa a rua, no mesmo passo firme e sente que as velhas pernas lhe pedem uns minutos de descanso. Senta-se no primeiro banco, em frente à casa do Maneco Jansen, e volta a ver os dois corpos, como se ainda estivesse no botequim da esquina, debaixo da luz do candeeiro. (*Idem*);

Neste, mais de si mesmo, razão por que se fala muito em autobiografismo nesses romances do ficcionista paraibano, e não gratuitamente Carlinhos (José Lins do Rego?) é narrador autodiegético:

Eu não sabia nada. Levava para o colégio um corpo sacudido pelas paixões de homem feito e uma alma mais velha do que o meu corpo. Aquele Sérgio, de Raul Pompéia, entrava no internato de cabelos grandes e com uma alma de anjo cheirando a virgindade. Eu não: era sabendo de tudo, era adiantado nos anos, que ia

atravessar as portas do meu colégio. Menino perdido, menino de engenho.

(*Menino de engenho*, p.90)

Desse modo, a ficção de José Lins do Rego e a de Josué Montello convergem, na medida em que são regionalistas (mais precisamente nordestinas) e memorialistas; mas divergem no que toca à temática (*ciclo da cana-de-açúcar x ciclo maranhense*), bem como ao estilo; mais oral no paraibano, mais clássico no maranhense.

2- A MEMORIALÍSTICA NO BRASIL E A NARRATIVA DE JOSUÉ MONTELLO

Quando pensei em voltar ao romance, retornando aos horizontes visuais de minha terra natal, depois de ter escrito o *Cais da sagração*, que anda agora a correr mundo, o que primeiro me aflorou à consciência, inspirando-lhe a germinação misteriosa, foi o ruído dos tambores da Casa-Grande das Minas, que ouvi em São Luís na infância e juventude.

(Josué Montello, *Os Tambores*)

Antes de referirmo-nos aqui à presença da memorialística na Literatura Brasileira, faz-se necessário um retrospecto, ainda que breve, sobre a origem e transformações desse gênero, nascido no século XIX, e essencialmente francês, de acordo com Eduardo Portella (1958).

A princípio, as memórias consistiam em depoimentos, de nenhuma ou pouca literariedade, de homens públicos, geralmente militares ou políticos, como, por exemplo, *Memorial de Sainte Hélène*, de 1815, de Napoleão Bonaparte e *A chegada das forças mecanizadas*, de 1940, de Charles de Gaulle. Depois, ultrapassam o meramente documental, por causa do talento literário dos memorialistas: *Mémoires d'outre-tombe*, de 1848-1850, de François

Auguste René Chateaubriand, e *Mémoires complets et authentiques du Duc sur le siècle de Louis XIV et la Régence*, de 1829-1830, de Luís de Rouvry. As memórias, portanto, revelam-se, ao longo do tempo, militares, filosóficas, religiosas, políticas, estéticas, literárias etc, em conformidade com a matéria e a maneira de quem as faz.

A memorialística, sendo um tipo de “literatura pessoal”, isto é, aquela em que o enunciador se ocupa de si mesmo, do seu EU, aproxima-se da *diarística*, porém se diferencia desta, porque “são acronológicas, mais afetivas, puramente subjetivas” (Portella, p. 192); os diários, ao contrário, trazem as anotações do cotidiano mais disciplinadas, mais precisas e, por isso, mais objetivas. Trata-se de modalidades textuais revalorizadas pela crítica contemporânea e objeto de dissertações e teses acadêmicas, como, por exemplo, *Da leitura do Diário completo de Josué Montello, ao questionamento sobre os diários: singularidades de uma forma plural*, de Sheila Dias Maciel (2001), sobre a diarística de Josué Montello. Segundo a estudiosa da “Literatura confessional”, Maria Luísa Ritzel Remédios (1997),

[...] diários íntimos, memórias, relatos pessoais confissões, tornam-se produto de consumo corrente, marcados pela crença no indivíduo, pela atitude confessional e pelo

objetivo de preservar um capital de vivências, recordações e fatos históricos (p.9).

Ainda quanto ao emissor (o memorialista), podemos dizer, em princípio, que se trata de um narcisista, que quer se mostrar, exatamente ao contrário do diarista, que quer esconder suas anotações, quer esconder-se. E, ao contrário do que pensa Eduardo Portella, os memorialistas pressupõem uma certa notoriedade.

Com relação ao receptor, que funciona como um cúmplice do memorialista, na medida em que deseja conhecer a vida deste, trata-se, em geral, de um leitor insaciável de temas e assuntos, nem tanto de formas. Estamos, desse modo, diante do leitor pós-moderno. A propósito, observemos que é no Pós-modernismo que os chamados “gêneros menores” (crônicas, biografias, autobiografias, confissões, memórias, diários, epistolografia) ganham maior importância, tornando-se verdadeiros *best-sellers*.

O gênero memorialístico abrange o autobiográfico, o ficcional, o poético e o histórico, privilegiando sempre um desses pontos. De acordo com nossas pesquisas, distinguimos quatro tipos de memorialismo: 1) o não-ficcional, aquele em que a observação

prevalece sobre a imaginação, como, por exemplo, em *Memórias do cárcere*, de Graciliano Ramos, e em *Baú de ossos*, de Pedro Nava, ainda que tenhamos em mente a opinião de Kosinski (*apud* Hutcheon, 1988), segundo a qual “toda lembrança é ficcionalizante” (p. 28); 2) o ficcional, quando o memorialista é superado pelo ficcionista, ou quando o factual dá lugar ao “fictual”, como é o caso de Josué Montello, em *Os Tambores*, e de José Lins do Rego, em *Menino de engenho*; 3) o poético, isto é, o que não prescinde da *literariedade*, do primado do jogo verbal, da conotação, da ambigüidade, enfim, da função poética jakobsoniana, como, por exemplo, os textos anteriormente citados de Graciliano Ramos e Pedro Nava; 4) por fim, o não-poético, aquele em que o primado é da *literalidade*, da informação, da denotação, em suma, da função referencial da linguagem, para recorrermos aqui novamente a Roman Jakobson. *Meu caminho para Brasília*, de 1974, de Juscelino Kubitschek, exemplifica-o. Portanto, um texto memorialístico pode ser, a um tempo, não-ficcional e poético (*Minha formação*, *Baú de ossos*) e ficcional e poético (*Os Tambores*, *Menino de engenho*). Cumpre-nos salientar, ainda, que o memorialismo poético pode-se dar em verso, como o de Carlos Drummond de Andrade, em *Boitempo*, de 1968, e

em prosa, não-ficcional, como o de Maria Helena Cardoso, em *Por onde andou meu coração*, de 1967.

No Brasil, a memorialística tem, conforme consenso da crítica, como patrono Joaquim Nabuco, com *Minha formação*, de 1893-1899, obra na qual, segundo Afrânio Coutinho (1986), “se aliam a alta sensibilidade do autor e seu acentuado gosto das coisas brasileiras num grande preito ao passado” (p.125). Outro crítico, Eduardo Portella (1958), acrescenta, ainda, que o conjunto de artigos publicados pelo memorialista “é um livro harmônico, um organismo único, um livro de memórias marcado por aquela harmonia radical que caracteriza o temperamento de Nabuco” (p.192).

Poucos foram, na verdade, os romancistas brasileiros que não cederam à tentação de escrever suas memórias. Afinal, segundo as palavras de Luís Costa Lima (1990) “a nossa literatura sempre foi chegada ao memorialismo” (p. 114).

Se Joaquim Nabuco é considerado o patrono da memorialística brasileira, Pedro Nava é “o mais copioso”, de acordo com Maria Helena Campos de Bairros (1997) e o que levou o gênero ao apogeu, semelhante o que Rubem Braga fez com a crônica.

Em conformidade com o que já dissemos linhas atrás, tanto o memorialista pernambucano quanto o juiz-forano exemplificaram o memorialismo poético, muito embora neste a função poética da linguagem sobressaia em relação à daquele. O estilo de Nava é o que faz diferença.

Por sua vez, Josué Montello, contemporâneo de Pedro Nava, vem cultivando em seus textos (romances e diários), além do memorialismo ficcional, também o poético. Dessa forma, em *Os Tambores*, memória é matéria de ficção; esta, porém, alimentada por aquela, transforma-a. As citações a seguir são elucidativas a esse respeito:

E enquanto avivava a brasa do cigarro, sorvendo nova tragada, bastou-lhe olhar na direção da Quinta da Vitória, com seu pedaço de céu recamado de estrelas, para ver surgir o poeta Sousândrade, muito bem vestido, de redingote escuro sobre as calças listradas, e que lentamente lhe dizia, de olhos mansos, a fala suave:

— Li a lei que o amigo teve a bondade de me mandar. De fato, o que ali está é uma iniquidade. Uma iniquidade, digo bem. Me lembro do projeto, quando foi apresentado pelo Senador Sousa Dantas. Falava apenas na alforria dos sexagenários. Essa intenção foi desfigurada. Desfigurada e torcida. A lei, a lei como ficou redigida, chega a ser acintosa. Como brasileiro, me senti envergonhado, ao ler o parágrafo que o senhor assinalou.

E apanhando de cima de um consolo, no meio de livros e papéis, um recorte de jornal:

Aqui está: “São libertos os escravos de 60 anos de idade, completos antes e depois da data em que entrar em execução esta lei; ficando porém, obrigados, a título de indenização pela sua alforria, a prestar serviços a seus ex-senhores pelo espaço de três anos” (p. 538-39).

Reparemos como a memória vem ficcionalizada nesse fragmento, quer dizer, ocorre aí o “tratamento da época” e o “tratamento dos outros”, a que se refere Eduardo Portella (p.195), próprios da memorialística, mas também e, principalmente, o “tratamento do lugar” e o “autotratamento”. Assim, o autor se vale do narrador que se vale do protagonista para a reconstituição da História, i.e., o “tratamento da época”, a São Luís do século XIX, a vida atribulada do poeta Joaquim de Sousa Andrade, o senador Dantas. Quanto ao “tratamento do espaço”, é oportuno chamar a atenção para a Quinta da Vitória, a qual remete Damião para outro tempo e lugar (o interior da Quinta). Dessa maneira, é possível inferirmos que a memória de Damião representa a memória de Josué Montello.

Quanto ao memorialismo poético, que se manifesta invariavelmente quando das seqüências descritivas, convém considerarmos o cromatismo da linguagem de Josué Montello, especialmente nas descrições de São Luís:

À cidade das manhãs **sombrias**, sucedeu a cidade das manhãs de **luz** intensa, com as janelas escancaradas à **claridade rútila** do estio. Já os **negros** urubus, que descerravam as asas lúgubres sobre a cumeeira das casas no intervalo das estiadas, voavam alto na **amplidão azul**, sem temer as nuvens baixas e **escuras** que só no próximo inverno tornariam a aparecer. (p. 325) [grifos nossos]

Em outra passagem de *Os Tambores*, observamos o “tratamento do espaço”, na medida em que a topografia de São Luís vai sendo descrita nostalgicamente por meio de índices como “Rua dos Remédios”, “pontilhada de lampiões”, “Largo dos Amores”, “estátua de Gonçalves Dias”, como nesta passagem:

A massa compacta do Quartel do 5º Batalhão de Infantaria ficou para trás, com a sua sentinela perfilada no portão central, entre as luzes de dois lampiões. Na Avenida Silva Maia, que Damião atravessa no seu passo lento, ainda

com o cigarro apagado no canto da boca, corre uma aragem macia, que vem do escampado verde do Campo do Ourique.

Em frente, em linha reta, alonga-se a Rua dos Remédios, pontilhada de lampiões. Lá ao fim, depois de um aclive suave, abre-se o Largo dos Amores, com a estátua de Gonçalves Dias voltada para o mar (p. 215).

Ainda nessa mesma passagem, atentemos para o “autotratoamento”, por meio do qual, Antônio Montello é, a um tempo, ser empírico (pai do romancista) e ser ficcional, “comerciante e protestante”, amigo do professor Damião. Podemos ver aí então um memorialismo dissimulado.

Por um momento, sem interromper a caminhada, Damião hesitou em seguir em frente, até o Largo dos Amores, ou dobrar à direita, para entrar adiante na Rua das Hortas. Decidiu-se por dobrar à direita, sem saber bem por quê. E ainda não tinha alcançado a Rua das Hortas, quando viu aparecer ao fundo da Avenida Silva Maia, um senhor sobraçando um violino. Ficou ao pé do lampião, no círculo aberto pela claridade do gás, à sua espera.

— Talvez aquele tenha fogo para o meu cigarro — animou-se.

Quando o sentiu ao alcance de sua voz, perguntou-lhe, com o cigarro na mão:

— Tem fogo, amigo?

— Sim, Professor.

E foi mais perto, já no círculo de luz do lampião, que identificou, na figura forte, de rosto vermelho, o seu amigo Antônio Montello, a quem devia a velha conta de um par de botinas (p. 216).

É exatamente a partir dessa fusão de História (Antônio Montello) e ficção (Damião) que a memorialística de Josué Montello se constrói e se caracteriza e na qual percebemos um acento nostálgico, um certo saudosismo, bem à maneira portuguesa. Nesse sentido, *Os Tambores* vai de encontro aos valores modernos (e pós-modernos) e faz uma concessão aos românticos.



3. A CONSTRUÇÃO DA MEMÓRIA NO PROCESSO DE COMPOSIÇÃO DE *OS TAMBORES*

Mas a verdade é que, embora Damião já conhecesse a cidade pelos seus telhados e horizontes, sentiu uma curiosidade mais viva para olhá-la de perto. Tinha na memória todos os seus bairros e muitos nomes de ruas, e perguntava a si mesmo, nos seus momentos de devaneios, como seriam o Largo do Carmo, a Madre Deus, o Portinho, o Largo dos Amores, o Largo do Quartel, a Rua do Sol, o Largo de Santo Antônio, a Rua Formosa, a Rua de São Pantaleão, a Gamboa, a Rua da Paz...

(Josué Montello, *Os Tambores*)

A memória, para o processo de composição narrativa de *Os Tambores*, constitui-se em tema e princípio norteador, estruturante, do romance. Como se fosse preciso primeiro construirmos uma memória para só então depois construirmos a narrativa. Nesse sentido, a memória torna-se a salvaguarda da narrativa, uma vez que oferece ao leitor os domínios do individual e do histórico, do privado e do público, de uma cidade e de uma época.

Seguindo esse raciocínio, podemos dizer que a narrativa de reminiscências surge, em *Os Tambores*, a partir de dois desencadeadores: a “memória involuntária” e a “memória voluntária”, para usarmos as consagradas expressões de Henri Bergson (1990). Parece-nos necessário

aqui estabelecermos a diferenciação entre ambas: a primeira, de elaboração espontânea, não pode ser controlada, ou seja, nossas experiências passadas e armazenadas ficam “durando” em nossos espíritos e podem ser evocadas a qualquer momento, como nas sempre citadas passagens proustianas do passado, que a memória gustativa, tátil e visual do Narrador traz para o presente, e como nestas, montellianas:

O tempo, por si mesmo, apaga muita coisa que ficou para trás. Sobre certos estirões do caminho percorrido, as sombras se adensam, e é debalde que Damião tenta iluminá-los, de sobranceiras travadas, os olhos no olhar. Frequentemente, para que certas lembranças ganhem nitidez na sua consciência, ele recorre a um fato acessório, que tem o dom de avivar-lhe as reminiscências esmaecidas (p. 359).

Assim, independente, em relação à vontade da voz narrativa, a “memória involuntária” lhe proporciona a recuperação do vivido de uma forma instantânea, repentina, intensa, tumultuada e aleatória. Ainda quanto a esse tipo de memória, merecem especial cuidado os intermitentes “tantantãs dos tambores” que acompanham as travessias do protagonista:

Embora só houvesse no céu uma fatia de lua nova, por cima da igreja de São Pantaleão, uma tênue claridade violácea descia sobre

a cidade adormecida, com a multidão de estrelas que faiscavam na noite de estio. Em cada esquina, a sentinela de um lampião, com seu bico de gás chiante. Todas as casas fechadas. Perto, para os lados da Rua da Inveja, o apressado rolar de um carro, com o ruído do cavalo a galope nas pedras do calçamento. E sempre o *baticum dos tambores, ora fugindo, ora voltando, sem perder a cadência frenética*, muito mais ligeira que o retinir das ferraduras. (p. 12) [grifos nossos]

Sempre o ruído dos tambores seguindo-lhe os passos, com a lua nova, a se esconder e a brilhar, na faiscção do céu estrelado. E agora o assobio do vento, que disparava na rua deserta, varrendo as calçadas, para se desfazer no giro doido de um remoinho. (p. 19) [grifos nossos]

Na esquina do Largo do Quartel, Damião tornou a parar com o cigarro entre os dedos, à espera de alguém que lhe cedesse o lume. Mais uma vez, antes de passar para a calçada fronteira, olhou para trás. Lá adiante, o lampião sonolento, já quase apagado. No céu estrelado, a mesma fatia de lua nova, a espreitá-lo por cima dos telhados escuros. E o vento da noite a varrer a rua com seu sopro constante, *enquanto voltavam a bater, mias frenéticos, os tambores rituais da Casa-Grande das Minas*. (p. 144) [grifos nossos]

Outro ponto a ser comentado, ainda quanto à “memória involuntária”, em *Os Tambores*, é o que concerne às recordações, que se apresentam, às vezes, com uma configuração que não chega a ser de simultaneidade, e sim de sucessividade:

E nisto se viu saindo do quarto da Maria Quitéria, nos baixos de um sobradinho da Rua da Estrela, já querendo amanhecer. Na subida da Rua de Nazaré, estranhou uma zoadá ressoante de louça quebrada, a poucos passos adiante da escadaria da Rua do Giz. Retardou o andar, intrigado. Era uma louça atrás da outra, e muitas a um só tempo, debaixo das mesmas pancadas firmes, que faziam voar para todos os lados os cacos partidos.

Do patamar da escadaria, estendeu o olhar para baixo.

Ao pé do último socalco, à porta do sobrado do Comendador Meireles, na claridade do dia que ia rompendo, um bando de negros em ação, cada qual com seu porrete de pau-roxo, quebrava depressa pilhas e pilhas de vasos de louça empilhados na calçada.

Dias e dias, já fazia alguns meses, era o assunto de São Luís inteira, nas rodas do Largo do Carmo, nas conversas do Passeio Público, no cochicho das sacristias. Inimigo de Donana Jansen, com quem vivia às turras, O Comendador Meireles tinha mandado preparar na Inglaterra, para vendê-los quase de graça, um milheiro de belos penicos de louça, com a cara da velha no fundo do vaso. Donana Jansen soube do fato e suportou com paciência o riso da cidade. Não reagiu logo: deu tempo ao tempo, enquanto ia mandando comprar aos dois aos três, às dezenas, na loja do Comendador, os penicos com seu retrato, até ter certeza de que, agora sim, só ele os possuía (Montello, 1985, p. 17-18).

Por meio desse fragmento, constatamos que algumas recordações tocam o protagonista, originando para ele uma espécie de

sistema de associação de imagens, “a carruagem que dispara pela Rua do Passeio” do presente deflagra outra carruagem, do passado, de Donana Jansen, “puxada por duas parejas de cavalos sem cabeça”. Convém observarmos, porém, que essas mesmas imagens, apesar de associativas no plano da “memória involuntária”, não se dão no mesmo parágrafo, quer dizer, o autor não lhes dá uma representação narrativa simultânea, o que facilita bastante para o leitor.

A “memória voluntária”, por sua vez, é provocada conscientemente, i.e., o sujeito esforça-se por *decorar* (no sentido atual, de guardar na memória; e não no etimológico) o passado, o já vivido. Portanto, tende a ser cronológica, a reproduzir os acontecimentos numa sequência lógica, linear, o que é próprio da História, não da ficção, muito embora esta, às vezes, preencha as lacunas (conscientes ou inconscientes) daquela. No caso de *Os Tambores*, não será exagero dizermos que não há “memória voluntária”, visto que o protagonista não tinha como objetivo inicial recuperar o seu passado, o da sua gente, o da sua cidade, o da sua época, ao partir do Largo de Santiago e chegar até a Gamboa. Toda essa memória, todavia, insiste em ressurgir independentemente da vontade de Damião, e por meio de elementos do mundo sensorial, especialmente os auditivos –

“tambores”, “ogãs”, “cabaças”; e os visuais – “candeeiros”, “lâmpioes”, que lhe despertam as recordações. Segundo Walter Benjamin (1986),

[...] a maioria das recordações que buscamos aparecem à nossa frente sob a forma de imagens visuais. Mesmo as formações espontâneas da **mémoire involontaire** são imagens visuais ainda em grande parte isoladas, apesar do caráter enigmático da sua presença. (p. 48) [grifos do autor]

Reparemos, no fragmento seguinte, como Damião é pressionado pelas imagens visuais e sonoras:

Conhecera aquela praça, já fazia mais de sessenta anos, quando ali existia um bonito chafariz da Companhia das Águas. Quem teria levado o presépio campal do Tomás Rosas, armado também ali no começo do século? O que se via agora eram as árvores plantadas pelo Mariano Lisboa, e os canteiros floridos, e os bancos de ferro, e os lâmpioes de gás. Dava gosto sentar naqueles bancos, horas inteiras, nas noites de luar.

— E com o Quinquim tocando no violão as serenatas de Raiol...

Damião repõe no seu lugar a praça de outrora, mas singela, mais romântica, apenas calçada com pedra de cantaria, e onde se dançavam as cheganças, os fandangos e os baralhos, nos três dias de carnaval. Atravessa a rua, no mesmo passo firme, e sente que as velhas pernas lhe pedem uns minutos de descanso. Senta-se no primeiro banco, em frente à casa do Maneco Jansen, e volta a ver os

dois corpos, como se ainda estivesse no botequim da esquina, debaixo da luz do candeeiro (p. 145).

Os “tambores da Casa-Grande das Minas” e os “dois corpos no botequim” remetem o protagonista para o passado e para a “memória involuntária”, como, por exemplo, para o Quilombo do pai, Julião, por um lado, e o assassinato de Samuel, por outro. Se bem que a recorrência à cena do duplo homicídio devolva-o, intermitentemente, ao presente, à travessia topográfica que vai levá-lo ao trineto, o qual mais tarde receberá o mesmo nome do pai de Damião.

A memória, portanto, em *Os Tambores*, é tematizada, memória de um indivíduo e de sua gente, de sua cidade e de sua época, que consiste num projeto do romancista em resgatar a identidade ludovicense; e, mais importante ainda, é também o elemento estruturador, na medida em que o passado, ou seja, a fábula, enreda-se pela memória, que ora vem à recordação do protagonista:

Era a primeira vez que Damião ia para aqueles lados. Conhecia mais a outra parte da cidade, nas idas e vindas entre o Seminário e o Palácio do Bispo. E a verdade é que esse outro lado

mais rústico, com sabor de arrabalde, afinava melhor com a sua natureza. De narinas dilatadas, recolhia o cheiro forte de um estábulo vizinho, e foi no quilombo de seu pai que **repentinamente** se reviu – o luar sobre os casebres de palha, a capelinha voltada para o lago pontilhado de garças, o Barão a contar as proezas do negro Cosme Bento das Chagas, Imperador e Tutor das Liberdades Bem-te-vis, e a figura esguia de seu pai, elegante como um pé de eucalipto, a despontar ao fim da rua, sempre de cabeça levantada. (p. 249) [grifo nosso];

ora é recordado por Damião:

Damião **repassou** na memória a massa de povo, que se comprimia na Praça do Cemitério e continuava rua afora, quase até à Rua de Santana, e então lhe veio, mais profunda, a mágoa de não ser padre. Só agora podia ajuizar o que o padre Policarpo significava para toda aquela gente.[...] (p. 290) [grifo nosso]

3.1. Da Narrativa Histórica à Narrativa Ficcional

O memorialista não é um historiador, mas uma testemunha da história. Seu testemunho se limita àquela parte dos acontecimentos em que ele foi espectador ou ator. As coisas vistas passam pela consulta de fontes e arquivos e por testemunhos indiretos. A primeira pessoa do discurso toma a direção e organiza as coisas segundo a perspectiva própria de um indivíduo particular. Já o historiador está determinado pela abstração do seu ponto de vista próprio. Ele reivindica uma objetividade da qual o memorialista está dispensado. Memórias propõem-se a ser a crônica pessoal do *acontecimento histórico*. (George Gusdorf *apud* Joaquim Almeida Aguiar, *Espaços da memória*; um estudo sobre Pedro Nava) [grifo nosso].

Essa epígrafe, como notamos, tem a ver com o que vimos denominando até aqui de memorialismo ficcional e de memorialismo não-ficcional. Quer dizer, Josué Montello, em *Os Tambores*, diferencia-se bastante de Pedro Nava, de *Baú de ossos*, exatamente por permitir-se apresentar uma “perspectiva própria” e, ao mesmo tempo, indireta, ficcionalizada, na medida em que a enunciação não é mais a do ser empírico, mas sim a de um *ser fingido*, narrador e/ou personagem, ou de um “ser de papel”, de acordo com a expressão de Roland Barthes (1973). O que já não ocorre com Pedro Nava que, em sua memorialística – sublinhemos – também não procede como um

historiador, porém não se enquadra, à perfeição, no memorialismo ficcional, porque a existência da linguagem trópica não instaura por si só necessariamente o ficcional. O mais adequado, a nosso ver, será considerá-lo um memorialista poético, sobretudo em *Baú de ossos*, visto que o que chama atenção em seus textos, não é tanto o *que* se diz, mas sim o *como* se diz. Em outras palavras, não são os dados autobiográficos de Pedro Nava que seduzem o leitor, mas sim a maneira pela qual eles são narrados e descritos. Vemos que prevalece aí a função poética da linguagem sobre a referencial. Não esqueçamos que “esse pobre homem do Caminho Novo das Minas dos Matos Gerais” (Nava, 1972, p.19) era um poeta, bissexto, é verdade, mas poeta.

No tocante à historicidade, ou à voz da História, em *Os Tambores*, reconhecemo-la por todo o romance de Josué Montello, haja vista, por exemplo, esta recordação de Damião:

Sai hoje na ordem do dia esta nomeação do Barão Altino Celestino dos Anjos, que foi escravo de Donana Jansen, depois de seu Isidoro, que veio pro sertão combater os Balaíos e depois se passou para a minha gente, com muito ato de bravura. Vai pagar 100\$000, sendo que 50\$000 à vista e os

outros 50\$000 fiados por um ano, ao qual se fará as honras de minha imperial casa e quem não fizer ficará desgraçado. (p.23)

Observamos aí, de modo mais explícito, a presença da narrativa histórica, por meio da referência à Balaiada – insurreição camponesa de negros e caboclos ocorrida no Maranhão entre 1838 e 1848 – justapondo-se à narrativa ficcional, que envolve Julião, dono do Quilombo e pai de Damião. Dessa maneira, o elemento factual é recuperado pela memória e transformado em elemento “fictual” pela invenção de Josué Montello. Assim como a família real, D. Pedro, a Princesa Isabel, o Conde d’Eu, os abolicionistas José do Patrocínio e Joaquim Nabuco, elementos históricos, ficcionalizam-se. Desse modo, substitui-se o *verdadeiro* da narrativa histórica pelo *verossímil* da narrativa ficcional. Quem conhece minimamente a vida e a obra do autor de *Os Tambores*, conhece-lhe também o “faro para a História” a que se refere Hayden White (1994) e, é claro, o faro para a história.

Uma questão fundamental no que diz respeito à narrativa histórica e à narrativa ficcional é a do uso da linguagem. Já fizemos referência nesta dissertação às funções da linguagem de Roman Jakobson. Retomando-as, a princípio, podemos vincular a função

referencial à narrativa histórica e a função poética à narrativa ficcional. Dessa maneira, a primeira se valeria mais da denotação; do conteúdo; ao passo que a segunda mais da conotação, da forma. Por isso, para White (1994), “a diferença entre um relato histórico e um relato ficcional do mundo é formal, não é substantiva; reside nos pesos relativos atribuídos aos elementos construtivos presentes neles” (p.74).

Tanto na narrativa histórica quanto na ficcional empregam-se figurativizações para a representação da realidade. Assim, não é que o historiador não possa recorrer a uma linguagem trópica, via metáfora, metonímia, sinédoque ou ironia, figuras imprescindíveis mesmo para ele na interpretação dos fatos históricos. A questão está em que tais figuras, na narrativa histórica, tendem a cristalizar-se, isto é, não alcançam ou pelo menos não se aproximam do grau dez da linguagem, mas também estão distantes do “grau zero”, que normalmente se esperaria de um relato “científico” e que, a bem da verdade, nunca existe. Os elementos escolhidos pelo historiador para a figurativização são mais ou menos previsíveis, ou seja, freqüentemente não nos surpreendem, são “metáforas mortas”, para pensarmos com White (1994). Enfim, é preciso termos em mente que

a narrativa histórica quer antes comunicar que expressar, ao contrário da narrativa ficcional.

Ademais, ainda admitindo-se a linguagem trópica de grau considerável e verdadeiramente eficaz numa narrativa histórica, há outros componentes que vão configurar a ficcionalidade, como, por exemplo, a ordem e a disposição narrativas, descritivas e dissertativas dos acontecimentos. Podemos dizer, assim, que o historiador tem limites; ao passo que o ficcionista goza de maior liberdade. *Os Tambores* vem precisamente ao encontro dessa assertiva. Consideremos, por exemplo, a seguinte passagem:

Daí a vaia com que os estudantes do Liceu Maranhense receberam o Conde, no momento em que este, de visita a São Luís, passava pela ponte sobre os mangais da Gamboa, nos terrenos da nova fábrica. Vaia feia, com assobios e gritos, e que fez Sua Alteza ficar vermelho, rosto tenso, a apertar nervosamente as luvas, enquanto o cocheiro estalava o chicote para as parelhas galoparem (p 588).

Nesse trecho, o substrato histórico, evidente, transfigura-se, na medida em que o ser empírico, o Conde d'Eu, passa a ser personagem, ou seja, máscara do real. Como vemos, não se trata de

uma interpretação histórica senão que ficcional, porque o enunciador, também ficcional, não nomeado, é quem nos conta sobre as reações hostis dos ludovicenses à visita do marido da Princesa Isabel a São Luís. Dessa forma, as informações que nos são passadas pela voz que narra pertencem à esfera do verossímil, do imaginário, da ficção; e não do verdadeiro, do histórico, do fato. Como ele, o enunciador de *Os Tambores*, mediante sumário, descreve, com tanta riqueza de detalhes, a “Vaia feia” que “fez Sua Alteza ficar vermelho, rosto tenso, a apertar nervosamente as luvas”? Ora, o que ocorre aí é uma estratégia da narrativa ficcional, uma vez que o enunciador não foi testemunha dos fatos, nem tampouco os vivenciou, mas sim interpretou-os ficcionalmente. Importa, nesses casos, mais a coerência textual que a extratextual. O mesmo cabe para o episódio do julgamento de Dona Ana Rosa Ribeiro:

Esse cansaço físico, que a energia interior não conseguia suplantar, dava à figura frágil, de pequena estatura, certa graça feminina que impressionou Damião. Como admitir que ali estivesse a criatura perversa que se requintara na crueldade contra os seus escravos? E mais perto ainda, quando ele ouviu o roçar de seda de seu vestido, e firmou o olhar para ali fitar as pupilas altivas, sentiu necessidade de recordar-lhe os

crimes, em toda a sua hediondez, para não apiedar-se dela (p. 494).

Aparentemente, Josué Montello procede como um historiador, em *Os Tambores*, pois refere-se a acontecimentos consagrados, datados, pela História, mas estes não são explicados com o rigor documental, “científico”, como ocorreram, mas como poderiam ter ocorrido, para aludirmos ao pensamento de Aristóteles. Assim, a invenção supera a memória. Aliás, conforme o Estagirita, “a poesia é algo de mais filosófico que a história, pois refere aquela principalmente o universal, e esta o particular (1991, p. 54-55).



3.2. Da fábula ao enredo

É preciso sublinhar que a fábula não só exige um índice temporal, como também um índice de causalidade.

(Bóris Tomachevski, *Teoria da literatura*)

Sabemos que, numa narrativa, literária ou não, o enredo prevalece sobre a fábula. Os acontecimentos que vivenciamos importam menos que a maneira pela qual eles estão dispostos, amarrados, *enredados*, uns aos outros, e são relatados por alguém (narrador) a outrem (narratário). Por isso, para Chklovski, a história é um elemento pré-literário, somente pelo discurso teríamos a construção estético-literária (*apud* Todorov, *Análise estrutural da narrativa*). Dessa maneira, o enredo tem a ver com o tempo da história e o tempo do discurso e a perspectiva narrativa. Não se trata, portanto, de uma disposição aleatória de eventos, mas sim de uma estratégia narrativa que corresponde a uma intenção deliberada do autor. Será, segundo Samira Nahid de Mesquita (1994),



[...] o produto das relações de interdependência entre a sucessão e a transformações de situações e fatos narrados e a maneira como são dispostos para o ouvinte ou o leitor pelo discurso que narra.(p. 21)

Assim, a história de um homem negro, maranhense, octogenário, ex-escravo, que empreende uma caminhada noturno-solitária, do Largo de Santiago à Gamboa, a fim de conhecer o trineto recém-nascido e que durante o percurso que leva à casa da Biá, a bisneta, depara-se, ao entrar num bar para comprar uma caixa de fósforos, com a cena de um duplo assassinato, constituiria uma das fábulas de *Os Tambores*, a de maior visibilidade, sem dúvida, nem por isso a mais relevante:

E como o tinham deixado só, no rebuliço do primeiro trineto da família, apenas com a criada que lhe servira apressadamente o jantar [e também se fora para a casa da Biá], Damião se vestia devagar, sabendo que não adiantava ter pressa, e ainda passou por um cochilo, na cadeira de balanço da varanda, antes de deixar a casa entregue ao Veludo, que andava na fase de latir e correr, próprio do cio insatisfeito (p.14).

No entanto, por meio dessa fábula inicial, vislumbramos outras, como, por exemplo, a da vida pregressa do protagonista, sua trajetória – de escravo a professor de Latim do Liceu Maranhense –, seu crime (o assassinio de Samuel), a de Donana Jansen, a dos Presidentes da Província e a dos Bispos, a dos poetas Gonçalves Dias e Sousândrade, a de Dona Ana Rosa, a da Balaiada, a da Abolição.

Todas essas fábulas têm, efetivamente, importância para a compreensão da mensagem de *Os Tambores*, porém, elas estão subordinadas ao enredo, i.e., chegam até nós, leitores, dispostas, em primeiro lugar, em conformidade com a perspectiva narrativa adotada, que oscila: ora parecendo ser a do narrador anônimo, em terceira pessoa, ora a do protagonista, Damião, i.e., o *ele* se alterna e se confunde com o *eu*, e, por extensão, confundindo também o receptor, como, por exemplo, já na abertura do romance: a quem pertencerá a voz que narra? A princípio, parece-nos que se refere ao *ele*; mas atentemos para o fato de que este pode ser substituído, sem quebra de coerência, por *eu*; em segundo lugar, pela organização temporal, mediante o processo escolhido pelo romancista de iniciar a narrativa já no meio dos acontecimentos, ou *in media res*:



Até ali os tambores da Casa-Grande das Minas tinham seguido seus passos, e ele via ainda os três tamboreiros, no canto esquerdo da varanda, rufando forte os seus instrumentos rituais, com o acompanhamento dos ogãs e das cabaças, enquanto a nochê Andreza Maria deixava cair o chale para os antebraços, recebendo Toi-Zamadone, o dono do lugar (p. 11).

Ocorre também o recurso da anacronia, em especial, da analepse, pelo qual o leitor vai do presente (1915) para o passado (infância à velhice de Damião). O que o enredo de *Os Tambores* nos mostra é a concepção relativizadora, dialética, de Josué Montello, que se *formaliza* pela sobreposição das instâncias narrativas (voz do narrador anônimo / mente de Damião) e instâncias temporais (presente / passado). Assim, à medida que o narrador faz o protagonista avançar no plano do presente, a mente de Damião recua no plano do passado.

Como vemos, esse princípio relativizador em face da vida exige um enredamento peculiar, caro aos romancistas pós-modernos, pelo qual os leitores são instigados a participar mais ativamente da construção da leitura. Tenhamos em vista, em *Os Tambores*, a recorrência à mente do protagonista com respeito ao episódio do duplo assassinato ocorrido no bar. A pergunta que fica é esta: qual a

função dessa fábula para a estrutura do enredo? Evidentemente, a de ser uma estratégia para instigar a curiosidade do leitor; algo parecido com o que ocorre em histórias policiais, detetivescas, nas quais o desvendamento de um crime que ocorre invariavelmente no início da história somente se dará no final dela. É esse precisamente o caso de *Os Tambores*, em que Damião acaba por tornar-se um “detetive”, na medida em que chega a uma conclusão trágica quanto à identidade de um dos homens assassinados no bar: trata-se de seu filho, Balbino.

É possível vermos, ainda no que diz respeito ao episódio recorrente do duplo homicídio, uma outra função para ele, agora de natureza mais estrutural em relação ao enredo. A saber: a de demarcar na narrativa o apagamento do passado e o acendimento do presente para o protagonista.

Segundo dois estudiosos de narratologia, Reis & Lopes (1988), a elaboração do enredo tem de levar em conta também “os cenários periodológicos que justificam e estimulam a construção de relatos dotados de uma intriga tensa.”(p. 213) Os exemplos citados pelos ensaístas portugueses são de Camilo Castelo Branco: *Amor de perdição*, de 1862, no tocante ao Romantismo, e *A brasileira de Prazins*, de 1882, no que se refere ao Naturalismo. Seguindo na

esteira dos autores do *Dicionário de termos da narrativa*, podemos dizer que *Os Tambores* inclina-se, evidentemente, para o Pós-modernismo também neste ponto: o da adequação do enredo aos “cenários periodológicos”. Razão por que Domício Proença Filho (1989), ao estudar o romance pós-moderno, refere-se, entre outros, ao nome de Josué Montello.



3.3. Dos narradores em *Os Tambores*

Partindo de um episódio imprevisto – o encontro de um negro assassinado dentro de um bar numa velha noite de 1915 – imaginei cruzar duas linhas narrativas, de modo que ambas se fundissem, numa perfeita harmonia de planos, na derradeira página do romance. [...]

(Josué Montello, *Os Tambores*)

Nas narrativas memorialistas é praxe o narrador apresentar-se na primeira pessoa do singular; muito raramente aparecerá na primeira pessoa do plural, valendo-se do chamado “plural de modéstia”. Quando se trata de memorialismo ficcional, que é o caso de *Os Tambores*, o narrador também pode aparecer em primeira pessoa, tornando-se personagem, isto é, ser ficcional, por trás do qual entremostra-se o “autor implicado”.¹ Como, por exemplo, no romance *O Ateneu*, de 1888, em cujo narrador e protagonista, Sérgio, vislumbramos Raul Pompéia. Se observarmos bem, a terceira pessoa do singular é a mais apropriada para o memorialismo ficcional, uma vez que por ela quem narra fala o outro (não pelo outro). Por isso,

¹ Tomamos de empréstimo aqui o conceito de Carlos Reis e Ana Cristina M. Lopes (1988), para quem o “autor implicado constitui uma espécie de consciência tácita [...], o autor implicado resiste a projetar no enunciado as marcas da sua presença, marcas que permanecem como resultado da manifestação subjetiva do narrador. (p. 18)

Joaquim Alves de Aguiar (1998) observa, quanto à memorialística de Pedro Nava, que

De fato o movimento que inicia oscilando entre o verdadeiro e o ficcional evolui, culminando, na parte final das Memórias, com a passagem do narrador da primeira para a terceira pessoa (p. 19).

Assim, quanto mais o memorialista pende para o ficcional, mais ele tende para a terceira pessoa. Em *Os Tambores*, percebemos facilmente a terceira pessoa, a voz de um narrador não identificado, numa focalização externa e, ao mesmo tempo, outra voz, do próprio protagonista, numa focalização interna. É a partir da alternância dessas vozes que se constituem as perspectivas narrativas desse romance de Josué Montello, as quais conformam o relativismo próprio da poética pós-moderna. Analisemos e explicitemos, a seguir, os dois procedimentos narrativos adotados pelo romancista maranhense.

O primeiro deles, o mais visível, é o que aponta para a terceira pessoa, para a focalização externa. O narrador, não nomeado,

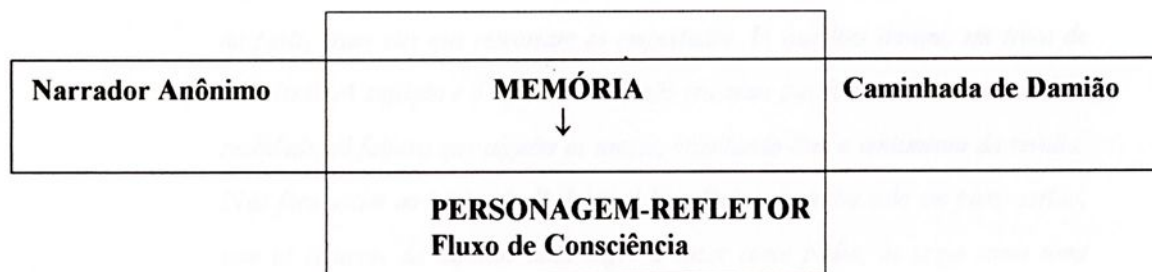
“neutro”, de acordo com a terminologia de Friedman (*apud* Leite, 1989), como que acompanha os passos de Damião. Trata-se, como vemos, de um narrador heterodiegético. Ou ainda melhor, podemos falar num “narrador-guia”, i.e., aquele que, “em determinados momentos, fornece ao narratário uma visão dos ambientes, dos acontecimentos, e de outros personagens.”(Pires, 1989, p. 210).

Vejamo-lo neste fragmento :

Antes de alcançar o fim do quarteirão, ele teve a impressão de que algo estranho, que se associava à sua pessoa, estaria ocorrendo naquele momento. Tentou sacudir de si a impressão aborrecida, e esta retornou, insidiosa, opressiva, com a teimosia de um mau presságio. Pensou na Bíá. Não, não seria nada com ela: o médico tinha-a visto pela manhã, e assegurara que seu parto seria normal. Tudo bem, e a criança no seu lugar; era só esperar agora pela reação da natureza, sob a vigilância experiente da Comadre Ludovina. (p. 15) [grifos nossos]

Esse “narrador onisciente neutro”, uma vez que não interfere, não faz digressões, é “invisível”, limitando-se tão-somente a constatar — portanto, bem diferente do intruso narrador machadiano —, poderia nos

fazer concluir que é o mesmo dos romances naturalistas do século XIX. Porém, tal conclusão, a nosso ver, não procede, porque qualquer leitor atento perceberá a ambigüidade quanto às vozes narrativas a partir, por exemplo, dos quatro últimos períodos do texto supracitado. Assim, a voz narrativa parece vir mais do protagonista do que do narrador. Provas disso são as marcas orais, breves, repetitivas, informais: “Pensou na Biá”, “Não, não seria nada com ela [...]”, “Tudo bem, [...]”. Dessa maneira, esse narrador em terceira pessoa não tem, na verdade, a autoridade (nem o autoritarismo), enfim, a oniscência, que têm os narradores dos romances de Aluísio Azevedo, por exemplo. Reconhecemos, então, aí a inventividade do romancista, ao fundir o “narrador anônimo” e o “personagem-refletor”, mas com a visível prevalência deste sobre aquele, o que verificamos não só por um critério quantitativo, mas sobretudo qualitativo. Com efeito, as informações advindas do narrador anônimo, basicamente no início, no meio e no final do romance, estariam no plano horizontal, o da toponímia; ao passo que as advindas da mente do personagem-refletor estariam no plano vertical, o das recordações, o mais freqüente e relevante. Conforme o esquema a seguir:



Logo, as perspectivas narrativas, em *Os Tambores*, nada têm de inocentes, de tradicionais, de gastas, de previsíveis, como parecem à primeira vista. Consideremos este excerto:

— Ah, filho da puta! — terminou por desabafar, com o ódio a molhar-lhe o canto da boca, deixando o castiçal no tampo da cômoda.

De novo lhe vinham ímpetos de sair, e começava a apalavrar os negros, no Cais da Sagração, na Praça do Comércio, no Desterro, no Portinho, no Largo do Carmo, na Casa-Grande das Minas, nas escadarias onde se reuniam os catraeiros e carregadores, e comandar todos eles, na luta contra a opressão e a crueldade dos brancos. Os negros eram muitos, e a cidade crescera com eles. Não havia ali um sobrado, uma rua, um muro, uma praça, uma igreja, uma fonte pública, um convento, sem o suor do negro misturado ao seu barro ou às suas pedras. E eram também os negros que mourejavam na Praia Grande, no Mercado, nas ruas, na Rampa de Palácio, no interior das casas, porque nada se fazia sem eles. Mesmo o lampião que se acendia nas esquinas ao apontar da noite. Até para abrir as covas nos cemitérios. Ou para carregar os mortos nos seus ataúdes. *Sempre os*

negros. Sobre os seus ombros iam os andores dos santos, nas procissões. Ao tempo da peste, eram eles que removiam os empestados. E que lhes davam, em troca de tudo isso? A sujeição e o chicote. Não, não era mais possível continuar assim. Na realidade, só faltava que alguém os unisse, orientando-lhes o sentimento da revolta. Não fora assim ao tempo da Balaiada? E a Balaiada tinha sido em pleno sertão, sem os recursos da capital, cada negro a lutar como podia, às vezes como uma pedra, uma faca de cozinha, ou um pedaço de pau. Em São Luís, seria diferente. Só na Praia Grande, havia duas casas de armas. Bastava arrombá-las numa noite sem lua e cada negro teria uma pistola, um revólver ou uma carabina. Por outro lado, muitos escravos se apoderariam das armas de seus senhores. Numa noite, dominariam a cidade. E agora, Cabo Machado? Onde estavam os brancos que levantavam os chicotes contra os negros? Do Cabo Machado, ele, Damião, se encarregaria, e já o via todo cagado, a tremer, com medo da corda que o ia enforcar. (p. 277-278) [grifos nossos]

Não nos parece difícil perceber aí a coexistência da voz direta do protagonista, pelas marcas dos travessões, da interjeição e do ponto de exclamação, logo no início do texto; da voz indireta de Damião, ou seja, o narrador falando por ele, em grande parte do fragmento; e da voz ainda mais indireta, do chamado discurso indireto livre. Com relação à primeira, não há muito o que comentarmos, já que se trata de uma cena que fala por si. No que se refere às outras duas vozes, precisamos distingui-las. À medida que Damião sente-se injustiçado e se revolta, temos a mudança de tom (da apatia do sujeito da enunciação para a revolta do sujeito do enunciado) e, em consequência disso, temos também a mudança de vozes, muito embora o

ele não desapareça em momento algum. Mas esse dêitico deve ser entendido como *eu*, ou seja, o protagonista, caracterizando-se, assim, o discurso indireto livre. Trata-se de um expediente discursivo, criado por Autran Dourado (1976), “a falsa terceira pessoa”, por meio da qual se relativiza a matéria narrada. Na verdade, sabemos muito mais pelas recordações de Damião do que pela voz do narrador anônimo. Poderíamos falar então que ocorre, em *Os Tambores*, a fusão da “visão por trás” com a “visão com”, para empregarmos a terminologia de Jean Pouillon (1974). Assim, fundem-se a voz do narrador anônimo, em terceira pessoa, mas não propriamente a de um demiurgo, e a do protagonista, que, pela memória, faz Damião conhecer-se a si mesmo e aos outros. É o que constatamos neste fragmento:

Quando o Bispo fosse embora, as chibatas, as palmatórias e o tronco voltariam aos seus lugares, e bem visíveis, para que os negros se atemorizassem só em olhá-los. Novamente o trabalho no campo, de manhã à noite, e que só se atenuava quando estrondassem as grandes chuvas. O Doutor, de cara fechada, na sua cadeira de balanço do alpendre. As moendas triturando as canas, com a garapa a escorrer cá embaixo. O cheiro do melaço nos grandes tachos de cobre. O calor do fogo na casa da farinha. A sinhá Velha tilintando pelos corredores a sua cambada de chaves. O estalo da taca no couro dos escravos. *E ele a subir e a descer a rampa, entre o tanque e a lagoa, com a sua carga de água. Na certa, o Chico Laurentino, de ordem do Doutor, lhe tomaria o jumento, e ele teria de suportar no ombro o peso das latas de água. E*

até quando duraria o seu tormento? Cinco anos? Dez? Vinte? A vida toda? Seria possível agüentar o mesmo suplício até ficar de cabeça branca, como o Tolentino e o Barnabé? Ou cederia ao impulso do desespero, como o irmão do Sarará? (p. 91) [grifos nossos]

O que convém salientarmos nessa passagem, além do evidente descritivismo sensorial (auditivo /olfativo /visual /tátil), muito ao gosto de Josué Montello, é a mudança do discurso indireto para o indireto livre, a partir do período “*E ele (eu) a subir e a descer...*”, “*... e ele (eu) teria de suportar...*”, “*E até quando duraria o seu (meu) tormento...*”, “*Seria possível [ele] (eu) agüentar...*”, “*Ou [ele] (eu) cederia ao impulso...*”

A adoção dessa estratégia quanto à perspectivação narrativa de *Os Tambores* justifica-se estilisticamente, na medida em que o romancista delega autonomia discursiva ao protagonista. Quer dizer, Damião, ao revoltar-se, ao exasperar-se, abre-se para a consciência dos valores de sua raça, politiza-se. Não é para estranharmos, pois, que esse conteúdo seja expresso pela sua própria “voz”, e não pela de outra voz anônima, guia, que estaria então distanciada da denúncia social, registrando-a, mas não a sentindo. Seria a voz não-negra.

3.4. Do tempo e da memória

O que é, por conseguinte, o tempo? Se ninguém mo perguntar, eu sei; se o quiser explicar a quem me fizer a pergunta, já não sei.

(Santo Agostinho, *Confissões*)

Segundo Adam Abraham Mendilow (1972), “Quando as próprias maneiras de pensar e sentir trazem a marca da obsessão do século XX pelo tempo é de se esperar que as formas de expressão artística também o façam” (p. 13).

Desse modo, o romance moderno vai tematizar sobremaneira o tempo. Basta citarmos apenas um famoso exemplo: *Em busca do tempo perdido*, de 1913-1922, de Marcel Proust. De fato, e para recorrermos novamente a Mendilow, “nossa época tem visto a conquista do espaço pelo tempo.” (p. 11)

Não será outra a orientação do romance modernista brasileiro. É o caso, por exemplo, da prosa de ficção de Josué Montello, em especial o “ciclo maranhense”, e em destaque *Os Tambores*. É oportuno alertarmos, porém, para dois pontos: primeiro, que o romancista maranhense pertence a uma terceira geração de

ficcionistas modernistas – situados a partir da década de quarenta , ao Pós-modernismo, como pensa Domício Proença Filho (1989). Segundo, e como consequência do primeiro, o movimento apontado por Mendilow se inverte, e passam, então, a coexistir a “conquista do espaço pelo tempo” e a conquista do tempo pelo espaço, muito embora reconheçamos que o tempo valha mais que o espaço em *Os Tambores*. Afinal, o romancista maranhense está longe de seguir a receita naturalista, como a seguiu seu conterrâneo Aluísio Azevedo .

Se, como dissemos no item 3.2. deste capítulo, o enredo relaciona-se com o tempo da história e com o tempo do discurso e com a perspectiva narrativa, a categoria tempo é, em *Os Tambores*, fundamental, uma vez que se trata, como já vimos, de um memorialismo ficcional. Neste, a estratégia utilizada pelo autor para instaurar dois pontos de vista e, conseqüentemente, dois tempos narrativos, consiste em explorar um tempo objetivo, do relógio, voltado para o presente de Damião; e outro com que se alterna, subjetivo, das vivências, voltado para o passado do protagonista. Vejamo-los no fragmento a seguir:

Como o vento soprava no sentido do Largo da Cadeia, tornou a ouvir, longe, ao mesmo ritmo frenético, *os tambores da Casa-Grande das Minas*. Sacudiu de novo os ombros, para tirar de si a preocupação aborrecida, e retomou a caminhada, no seu passo lento e firme. Ele sabia que estava acima de qualquer suspeita. Que interesse poderia ter na morte de um preto desconhecido e do dono do botequim? Ainda ouvindo os tambores, tratou de pensar no trineto, que já devia ter nascido — e viu o corredor iluminado, com Dona Calu ao fundo, na cadeira de balanço da varanda.

Ao entrar, já encontrou a mesa posta, com os pratos e talheres nos seus lugares. Pela iluminação da casa, com os candeeiros acesos, sentiu certo alvoroço à sua volta. E ainda olhava em redor, tentando adivinhar o que se passava, quando a Suzana lhe disse, saindo da alcova, a fisionomia resplandecente:

— Temos novidade, e grande, Damião!

— De cair o queixo — acrescentou a Cotinha.

Parado, ainda com o chapéu e a bengala na mão, o livro sobraçado, ele procurou com os olhos a mulher e a filha, e quem lhe apareceu foi a sogra, vinda da cozinha, a enxugar as mãos na barra do avental. Dona Bembém parou do outro lado da varanda, dividindo o olhar entre a Cotinha e a Suzana, perguntou-lhes:

— Já contaram pra ele?

E a velha Calu, endireitando o corpo na cadeira, a mão torcida no castão da bengala, os olhos apagados:

— Acabem com essa agonia — ralhou, dirigindo-se às filhas

— Se quiserem contar, contem logo. Se não querem contar, conto eu. A Donana Jansen mandou te chamar,

Damião. Quer que tu fales com ela. O moleque dela esteve aqui duas vezes com o mesmo recado. Que a sua sinhá está te esperando.

Damião pendurou o chapéu e a bengala no cabide da varanda, a testa franzida, intrigado. Que desejava dele Donana Jansen? Ao voltar-se, deu de frente com a Aparecida, muito gorda, os olhinhos apertados, à espera do novo filho, o passo moroso (...) (p. 310-311).[grifos nossos]

Apesar de longo, esse trecho de *Os Tambores* em que aparecem o herói e cinco de suas adjuvantes, Dona Calu, Suzana, Cotinha, Dona Bembém e Aparecida, respectivamente, amigas, as três primeiras, a sogra e a primeira esposa, e uma oponente, Donana Jansen, é ilustrativo para destacarmos o processo da anacronia, mais especificamente, o emprego da *analepse* genettiana, ao final do primeiro parágrafo. Assim, o romancista, engenhosamente (“– e viu o corredor iluminado, com Dona Calu ao fundo, na cadeira de balanço da varanda.”), refere-se ao plano físico-mental de Damião: o caminhante do Largo da Cadeia desloca-se, aos olhos do leitor, para o passado, para a casa de Dona Calu, por meio da memória. Ao leitor desatento escapará que “viu” significa “recordou”, daí a mudança espaço-temporal por que passa o protagonista (internamente) e o leitor, externamente.

Essa estratégia narrativa, que envolve com sutileza as categorias enredo, ponto de vista e tempo, não é esporádica nem aleatória em *Os Tambores*. Ao contrário, podemos afirmar que é recorrente e funcional, pois obedece aos apelos da memória, seja esta voluntária, ou involuntária, como são as de Damião.

Enquanto as botinas rangem, a lua nova torna a espreitar o velho, por cima da estreita rua deserta. Longe ressoam **os tambores da Casa-Grande das Minas**. E ele vai seguindo sem pressa, com a brisa da noite a lhe resvalar pelo rosto pensativo, que o tempo levemente desbotou.

E a verdade é que já fazia muitos anos que a preta Benigna, famosa por ter virado a cabeça de muita gente importante de São Luís e Alcântara, costumava fazer o seu passeio, nas belas tardes de estio, pelo menos uma vez ao mês, para olhar as lojas do centro da cidade. Subia a Rua de Nazaré, atravessava o Largo do Carmo, entrava na Rua Grande, voltava, entrava na Rua Formosa, voltava também, para entrar por fim na Ladeira do Quebra-Costa, devagar, no mesmo passo faceiro, até alcançar o sobradinho da Rua da Estrela, na esquina da direita, e em cujos altos morava, com conforto e o luxo de uma grande dama. (p. 217) [grifos nossos]

Nesse excerto, Josué Montello volta a valer-se da analepse, mais especificamente, da “analepse memorial”, porém agora o faz de

modo mais explícito, uma vez que a passagem do presente para o passado se dá pela mudança de parágrafo, o que a torna mais evidente para o leitor. Dessa maneira, o narrador refere-se a Damião num tempo, o presente, no primeiro parágrafo, e à segunda esposa, Benigna, noutra, passado, no parágrafo seguinte.

Cumpre-nos ressaltar, ainda, o significativo papel de **os tambores da Casa-Grande das Minas**, nesses dois fragmentos supracitados, e também em todo o romance, para a estruturação do tempo ficcional. Esses elementos sonoros são a chave para o passado, para a memória, para a mente de Damião (não gratuitamente estão no título do romance e também na ilustração da capa). Aqui, o passado, que é objeto de narração e que pertence à memória, transforma-se em tema lírico, em “tesouro de recordação”, de que nos fala Emil Staiger (1972).

A trajetória do herói de *Os Tambores* parece afinar-se com o que Mendilow (1972) observa quanto ao tempo ficcional:

O herói chega ao ponto de encontro pelo tempo cronológico – tempo pelo relógio que é o mesmo para todos. Espera impacientemente durante o que parece anos pelo

tempo psicológico – o seu próprio relógio privado que mede o tempo através de valores e intensidade. Enquanto espera, relembra-se dos vários acontecimentos que conduziram a esse encontro fatal, através de um ato de memória que não é uma reconstrução ou recapitulação mecânica do passado como foi, mas sim uma interpretação de eventos carregada emocionalmente, que muda e troca, conforme aquele que interpreta cresce no tempo e por ele é alterado. Finalmente o herói saúda a sua amada com a pressão de todo o seu passado sobre o momento de seu presente que é, ele mesmo, modificado por um propósito que se joga para um futuro grande como a esperança (p.36).

Ainda no que toca ao tempo, agora ao tempo do discurso, convém termos em vista a abertura do romance que se dá pelo recurso narrativo chamado *in media res*, pelo qual se alteram deliberadamente os eventos da fábula. Resta-nos saber por que esse recurso foi utilizado, e não outro. Ora, a resposta está no romance, pelo fato de se tratar precisamente de memorialismo. Em outras palavras, Josué Montello inicia a narrativa de Damião com a ação (caminhada) já em curso, porque a memorialística (seja a não-poética, não-ficcional, poética e ficcional) implica vivência acumulada. Por isso, o protagonista é octogenário, já no início da narrativa.



É instigante e esclarecedor também decifrarmos o simbolismo do *noturno* da caminhada e do *diurno* da chegada à casa da Biá. A nosso ver, a noite está para o inconsciente, ou seja, as recordações (boas e más) de Damião:

Vez por outra sentia necessidade de ir ali, levado por invencível ansiedade nostálgica, que ele próprio, com toda a agudeza de sua inteligência superior, não saberia definir ou explicar. O certo é que, ouvindo bater os tambores rituais, como que se reintegrava no mundo mágico de sua progênie africana, enquanto se alastrava pela consciência uma nova sensação de paz, que mergulhava na mais profunda essência de seu ser. Dali saía misteriosamente apaziguado, e era mais leve o seu corpo e mais suave o seu dia, qual se voltasse a lhe ser propício o vodum que acompanha na Terra os passos de cada negro (p. 12);

ao passo que a manhã está para a tomada de consciência do protagonista:

Damião tinha deixado cair as mãos sobre as pernas, tomado de um pressentimento terrível, que era quase uma certeza. Preto? De meia idade? Que vinha ver o pai? E vindo de Liverpool? E se fosse mesmo seu filho? Ficou uns momentos em silêncio, o olhar parado, sem coragem de comunicar o seu temor à companheira. A tragédia pareceu-lhe

brutal demais para o seu fim de vida. E ainda atordado, como uma sensação repentina de secura queimando-lhe a boca, pediu à Benigna que lhe fosse buscar um copo d'água (p. 612).

Consciência de que, no final das contas, entre os ganhos e as perdas, entre a ascensão, a queda, novamente a ascensão, Damião não escapa a mais uma queda, fatal, a perda do único filho, Balbino, numa espécie de *anagnórisis* da sua tragédia pessoal.

Como já dissemos noutro passo deste trabalho, Damião empreende travessias em *Os Tambores*. Essas travessias correspondem a dois planos temático-temporais, o da atualidade (presente) e o da memória (passado), conforme constatamos no seguinte quadro:



Travessia espacial de Damião (Atualidade)	Travessia temporária de Damião (Memória)
Largo de Santiago (início).	Nascimento do herói na Fazenda Bela Vista, do Dr. Lustosa?.
Entrada na Casa Grande de Minas.	Infância do herói (Quilombo).
Entrada no botequim da Rua Grande, onde encontra dois corpos.	Suicídio do pai, Julião.
Gamboa, casa da Biá (chegada).	Retorno à Fazenda Bela Vista.
	Assassinato de Samuel.
	Entrado no Seminário Santo Antônio.
	Prisão e espancamento pelo Cabo Machado.
	Leciona Latim no Liceu Maranhense.
	Sob pressão da sociedade ludovicence, é demitido do Liceu.
	Participação no processo contra D. Ama Rosa.
	Participação no processo da Abolição.
	Participação na Proclamação da República.

Essas duas travessias, por sua vez, têm significados distintos. Enquanto a da atualidade envereda pelo materialismo, pelo “realismo”, pelo “lógico”; a da memória, pelo espiritualismo, pelo

idealismo, pelo mágico. É evidente que a segunda prevalece sobre a primeira, em virtude dos prodígios da memória do romancista, a qual ele parece estar sempre remexendo, com prazer. Uma passagem da entrevista que Josué Montello nos concedeu ilustra isso bem: “Eu fui criado com os tambores da Casa-Grande das Minas.” (Cf. Anexo). Vemos, assim, que a “capacidade retentiva extraordinária” (ainda na mesma entrevista) atribuída pelo autor ao protagonista, no fundo, diz respeito mais a si mesmo que a Damião.

Outra questão que merece atenção quanto ao tempo, mais especificamente o tempo da fábula, é a que se refere ao fato de que a diegese, no caso de *Os Tambores*, comportar duas seqüências narrativas numa espécie de *encaixe*: na primeira, o tempo é limitado, não de todo cronometrado (não sabemos o número de horas nem o dia da caminhada de Damião, mas sim o mês, agosto, e o ano, 1915). Por outro lado, na segunda, o tempo é ilimitado, uma vez que é matéria de memória, logo, o que é dito não obedece ao tempo objetivo, mas sim subjetivo. Dessa forma, no que concerne às seqüências temporais do romance, elas se resumem neste gráfico:

DIEGESE	
SEQÜÊNCIA 1 ENCAIXANTE	SEQÜÊNCIA 2 ENCAIXADA
NARRADOR ANÔNIMO Tempo da Caminhada de Damião	PERSONAGEM-REFLETOR Tempo da Memória de Damião

3.5. Do herói, dos adjuvantes e dos oponentes

Desde Propp, o personagem não cessa de impor à análise estrutural da narrativa o mesmo problema: de um lado os personagens (por qualquer nome que lhes chame: *dramatis personae* ou actantes) formam um plano de descrição necessário, fora do qual as “pequenas ações” narradas deixam de ser inteligíveis, de sorte que se pode bem dizer que não existe uma só narrativa no mundo sem “personagens”, ou ao menos sem “agentes” [...].

(Roland Barthes, **Análise estrutural da narrativa**)

Parece não haver dúvidas quanto à classificação de *Os Tambores* como um romance de personagem, não apenas porque Damião protagoniza quase todas as cenas da narrativa, mas também em razão do número excessivo de personagens: quatrocentas e quarenta e seis. Excessivos são também os nomes de ruas, avenidas, praças e largos de São Luís, o que Winfried Kreutzer (1992) chama de “toponimismo do narrador”(p.38), os quais são obsessivamente evocados pela memória do protagonista no decorrer da fábula. Memória de uma cidade, de um tempo. Para o romancista-roteirista-ensaísta Alain Robbe-Grillet, “O romance de personagens pertence realmente ao passado, caracteriza uma época: a que assinalou o

apogeu do indivíduo”. (*apud* Reis e Lopes, 1988, p. 216) Se levarmos em conta o pensamento do romancista-ensaísta francês, poderíamos pensar que o romance de Josué Montello estaria mais para o século XIX que para o XX. No entanto, uma leitura mais atenta de *Os Tambores* nos mostrará o contrário, porque Damião, narrador e personagem-refletor, no fundo, não vale tanto por si, mas pelos outros, melhor entendido, os negros. Atentemos para o fato de ele, Damião, ser negro, o que por si só já é um estranhamento, ou seja, tem a voz narrativa, ou pelo menos a voz narrativa mais reveladora. Quer dizer, o negro Damião é o herói da fábula, não o adjuvante nem tampouco — como ficou esteriotipado por um bom tempo — o oponente. Trata-se, na verdade, de um dos pouquíssimos casos em que isso se dá na Literatura Brasileira. Além disso, embora Damião tenha sua própria história, ele, indivíduo, vale pelo todo, a raça negra. Funciona, portanto, metonimicamente. Damião é a voz da minoria, qualitativamente falando, e não quantitativamente, é claro. Assim, por esse aspecto, *Os Tambores*, a nosso ver, aproxima-se mais da narrativa do século XXI que da do XIX.

Uma primeira visada sobre as personagens de *Os Tambores* distingue, de saída, dois grupos antagônicos: os negros, cujo

representante maior é Damião, e os brancos, ou a Sociedade Maranhense, por sua vez, representada pelo Cabido — excetuando-se neste, todavia, o Padre Policarpo, pejorativamente chamado Padre Tracajá, mulato, que só celebrava missa na igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos —, pela Aristocracia, representada por Donana Jansen, e pela Política, que tem na própria “temível senhora de terras e escravos” (Santos *apud* Kreutzer, p. 62), sua grande representante. Cumpre-nos ressaltar que também há negros que se opõem a negros, como, por exemplo, Samuel; assim também como há brancos que se ligam a negros, como é o caso de Sousândrade.

Outra distinção a ser considerada é a que se refere às personagens *de fato* (Sotero dos Reis) e às personagens *de ficção* (Samuel) no romance de Josué Montello, o que, como já dissemos, revela um procedimento pós-moderno, visto que se vale da fusão da narrativa histórica e ficcional, de que resulta invariavelmente um traço cômico, e que, portanto, pressupõe crítica, como nesta passagem em que aparece uma personagem histórica do anedotário ludovicence, o Dr. Silva Maia:



Da França, onde se formara, o Dr. Maia trouxera o ar distante, que não perdia mesmo defronte de um interlocutor. Sabia-se que o Rei Luís Felipe o havia condecorado, e daí o pequeno emblema que lhe enfeitava a lapela da sobrecasaca, abrindo na fazenda negra um leve traço vermelho. Sua fama de médico corria mundo. Dele se contavam maravilhas, sobretudo ali em São Luís. Certa vez, descendo a Rua do Sol, a pé pela calçada do sobradinho do Romão Taveira, sentiu que lhe tinham cuspidido na cartola. Parou, olhou para o alto, e ainda viu a filha solteira do Romão saindo da sacada; depois, tirou a cartola, examinou de perto a cusparada. E em vez de continuar o seu caminho, entrou no sobrado, bateu palmas, perguntou pelo seu amigo Romão. E quando este apareceu:

— Romão, a tua filha menor está grávida – anunciou-lhe.

O outro encarou-o, de olhos esbugalhados. Como a Rosinha podia estar grávida, se nem namorado tinha?

— O que eu posso te afirmar é que ela está mesmo grávida — teimou o Dr. Maia, sem se perturbar.

O Romão riu, fiado na loucura do velho. Homem que muito estuda é assim mesmo: muito livro dá miolo mole. Mas, daí a dois meses, percebeu que a filha começava a engordar, de ventre arredondado, e acabou por saber que ela se havia entregue a um de seus caixeiros, na véspera do último Natal, enquanto a família assistia, na Sé, a missa do galo. (*Os tambores*, p. 353)

Quanto às funções, as personagens podem ser arranjadas, conforme o gráfico que segue.

HERÓI	ADJUVANTES	OPONENTES
Damião	Julião	Sociedade
	O Barão	Dr. Lustosa
	Chico Benedito	Samuel
	Sinhá Velha	Chico Laurentino
	Pe. Policarpo	Cônego Pinto
	Bispo D. Manuel	Donana Jansen
	Genoveva Pia	Cabo Machado
	Aparecida	D. Ana Rosa
	Benigna	
	Sousândrade	
	Viriato Correia	
OBJETO DO DESEJO		
A liberdade da raça negra no Brasil		

Assim, o negro Damião é o herói que busca o seu objeto de desejo: a liberdade e, por extensão, a de sua raça. Para tanto, contará com adjuvantes, em especial com Sinhá Velha, no ambiente da Fazenda Bela Vista, e com o Padre Policarpo, no ambiente citadino.

Em contrapartida, o protagonista enfrentará oponentes, e não poucos, para a realização de seu desejo. A saber: a Sociedade Maranhense, que pode ser resumida por duas figuras: a primeira no ambiente rural, o Dr. Lustosa — ironicamente irmão de Sinhá Velha —; a segunda no ambiente urbano, a escravocrata Donana Jansen, outra personagem, a um tempo, histórica e lendária, pertencente à memória individual (de Damião) e coletiva (de São Luís).

Em suma, Damião, como herói de uma coletividade, é bem-sucedido, como o prova o epílogo de *Os Tambores*:

Tinha sido escravo, era um homem livre. Socialmente viera de muito baixo, e ali se achava, com a sua casa, o seu nome, a sua família. Lutara pela libertação de sua raça e vira raiar o dia da almejada redenção (p. 810).

No plano individual, pelo balanço que faz de sua própria vida, também no epílogo do romance, o protagonista parece-nos um vitorioso:

E ainda com o dedo indicador interposto nas folhas do livro, os olhos no ar, reclinou a cabeça no espaldar da cadeira, de coração reconhecido. Vira nascer agora o seu

primeiro trineto, e era um homem de cabeça lúcida, passo firme e memória feliz (p. 610).

Porém, o último parágrafo de *Os Tambores* desmente para Damião (e para nós, leitores) essa impressão de vitória:

Damião tinha deixado cair as mãos sobre as pernas, tomado de um pressentimento terrível, que era quase uma certeza. Preto? De meia-idade? Que vinha ver o pai? E vindo de Liverpool? E se fosse mesmo seu filho? Ficou uns minutos em silêncio, o olhar parado, sem coragem de comunicar o seu temor à companheira. A tragédia pareceu-lhe brutal demais para o seu fim de vida. E ainda atordoado, com a sensação repentina de secura queimando-lhe a boca, pediu à Benigna que lhe fosse buscar um copo d'água (p. 612).

Verificamos que o protagonista é vencido não por forças religiosas, oligárquicas ou políticas, mas sim inelutáveis: “o vulto de um negro magro, comprido, bem trajado, caído de bruços numa poça de sangue, com uma facada nas costas, à altura do coração” (p. 19) é Balbino, seu filho.

CONCLUSÃO

Todo romancista sabe, com a experiência de seu ofício, que, embora possua as linhas gerais de uma narrativa, esta freqüentemente se desenvolve à revelia do caminho que ele lhe traçou. Dir-se-ia que o próprio romance se compraz em demonstrar a sua autonomia ao romancista. Nessas ocasiões, é a narrativa que conduz o escritor.

(Josué Montello, *Os Tambores*)

Ao concluirmos esta leitura de *Os Tambores*, o que podemos considerar em relação a essa narrativa da Literatura Brasileira é que nossa hipótese se confirma, ou seja, o romance pode (e deve) ser lido como memorialista, porque o regionalismo que nele é sempre apontado decorre precisamente do fluxo da memória: da personagem-refletor (Damião), no plano interno; e do autor (Josué Montello), no plano externo. A memória, assim, acha-se diluída na tessitura do romance como estratégia utilizada pelo autor para garantir fluidez textual.

Esse memorialismo ficcional, ou romance memorialista, do autor de *Os Tambores* apresenta características peculiares, que o distinguem de outros memorialistas. Por exemplo, de Pedro Nava, em

virtude de ser este poético mas preponderantemente não-ficcional. De José Lins do Rego, porque suas memórias, ficcionais como as de Josué Montello, são mais “autobiográficas” que as deste.

Problematizando as fronteiras do histórico e do ficcional, do real e do imaginário, o romancista maranhense revela-se obviamente ficcionista mas também “historiador”. O que fica explícito em suas próprias palavras a respeito da concepção de *Os Tambores*:

Embora o romance se coloque, não no plano do documento, mas no da criação, poder-se-á estabelecer a concordância das duas vertentes, desde que ambas se confundam na harmonia da realidade romanesca (p. 615).

Parece-nos, dessa forma, suficientemente demonstrado o “faro para a História e para a história” montelliano. Nesse sentido, a memória representa, pois, um papel fundamental enquanto elemento estruturador da narrativa. Em todo o romance, fica-nos clara a mensagem do autor, mediada pelo protagonista, ao leitor: *parar de narrar é parar de lembrar, é parar de rememorar*. E sem memória não há narração, não há invenção. Dito de outra maneira: o leitor tem diante de si um procedimento literário no qual a

escrita se empenha em acompanhar o movimento da memória.

Josué Montello, em *Os Tambores*, mostra-se um escritor que *conquista o espaço pelo tempo e o tempo pelo espaço*. Assim, por meio da memória, Damião perambula não apenas no espaço mas no tempo, apodera-se da imagem da cidade de São Luís, o que significa para ele flagrar sua própria imagem, haja vista que o mapa da memória do eu e o mapa da cidade se sobrepõem, ou seja, não é possível desenhar um sem o outro, ambos se interpenetram durante a narrativa. Daí identificarmos que *Os Tambores* registra os imbricamentos entre a biografia individual e a história coletiva obtidos mediante a fusão dos materiais do passado individual com o coletivo.

Devemos acrescentar, ainda, que, por meio das reminiscências da personagem principal, o autor acaba instaurando um discurso tipicamente memorialista: coloca-nos diante de uma narrativa na qual história e ficção são, por assim dizer, fronteiras do terreno em que transita os narradores de *Os Tambores*, que avançam para um desses eixos fronteirios em camadas superpostas de um mesmo processo mnemônico colocado diante do leitor para que o passado seja explorado.



Enfim, o memorialismo ficcional de Josué Montello, em *Os Tambores*, pende para o Pós-modernismo mais do que para o Modernismo, haja vista os seguintes traços estilísticos: a) a narrativa *funde* História e história; b) o enfoque dado às minorias sociais, daí a presença do protagonista-narrador, negro, ex-escravo, Damião; c) a *fusão* da conquista do espaço pelo tempo e do tempo pelo espaço; d) a visão relativizadora da vida, caracterizada pelo abandono da onisciência narrativa e a adoção de uma dupla enunciação. De acordo com Santo Agostinho (1999), a “memória sensitiva é a que conserva a imagem do objeto perdido, e a memória intelectual guarda a sua idéia” (p.278). Em relação a *Os Tambores*, a “memória sensitiva” ficaria com Damião; a “memória intelectual”, com o narrador não-nomeado.

BIBLIOGRAFIA

- ACHARD, P. et al. *Papel da memória*. Campinas: Pontes, 1999.
- AGUIAR, J. A. *Espaços da memória: um estudo sobre Pedro Nava*. São Paulo: EDUSP, 1998.
- AGUIAR E SILVA, V. M. *Teoria da literatura*. 2. ed. Coimbra: Almedina, 1968.
- ANDRADE, C. D. *Poesia e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1988.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução de Eudoro de Sousa. São Paulo: Ars poética, 1991.
- ARRIGUCCI JÚNIOR, D. *Enigma e comentário: ensaios sobre literatura e experiência*. São Paulo: Cia. das Letras, 1987.
- AZEVEDO, A. *O mulato*. São Paulo: Ática, 1998.
- BAIROS, M. H. C. A metáfora da identidade na escritura de memórias em Pedro Nava. In.: _____. *Literatura confessional: autobiografia e ficcionalidade*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1997. p. 190-203.
- BARTHES, R. *O grau zero da escritura*. Tradução de Anne Armichand e Álvaro Lorencini. São Paulo: Cultrix, 1971.
- BARTHES, R. et al. *Análise estrutural da narrativa*. Tradução de Maria Zélia Barbosa Pinto. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 1973.
- BERGSON, H. *Matéria e memória*. Tradução de Paulo Neves da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- BENJAMIN, W. *Textos escolhidos*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- BOLLE, W. *Fisiogonomia da metrópole moderna*. São Paulo: EDUSP, 1994.
- BOSI, A. *História concisa da literatura brasileira*. 37. ed. São Paulo: Cultrix, 1994.



BOSI, E. *Lembrança de velhos: memória e sociedade*. São Paulo: T.A. Queiroz, 1979.

BRAIT, B. *A personagem*. 5 ed. São Paulo: Ática, 1993.

CANDIDO, A. A poesia e ficção na autobiografia. In.: _____. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1987. p. 50-69.

CARDOSO, M. H. *Por onde meu coração*. 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1974.

CARVALHO, A.L.C. *Foco narrativo e fluxo de consciência: questões de teoria literária*. São Paulo: Pioneira, 1981.

CASTRO, N. C. A escrita da memória. In.: CONGRESSO DA ABRALIC, 2, 1990. Belo Horizonte. *Anais* Belo Horizonte:UFMG, 1990. p. 255-61.

CHALHUB, S. *Animação da escrita: ensaios de psicanálise e semiótica aplicada*. São Paulo: Hacker, 1999.

CHATEAUBRIAND, F. A. R. *Mémoires d'outre-tombe*. Paris: Garnier, 1947. 6v.

COUTINHO, A. *A literatura no Brasil*. 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio: 1986. v. 5.

DEFINA, G. *Teoria e prática de análise literária*. São Paulo: Pioneira, 1975.

D'ONOFRIO, S. *Poema e narrativa: estruturas*. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

DOURADO, A. *Uma poética do romance*. São Paulo: Perspectiva, 1973.

ESPADA FILHO, H. R. *Descrirreconstrução: cultura e memória em Pedro Nava*. 1993. 243 f. Dissertação (Mestrado em Letras) Universidade Federal Santa Catarina. Florianópolis, 1993.

FRYE, N. *Anatomia da crítica*. Tradução de Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1957.

GENETTE, G. *Discurso da narrativa*. Tradução de Fernando Cabral Martins. Lisboa: Arcádia, [197-].

GUSDORF, G. *Les écritures du moi*. Paris: Odile Jacob, 1991.

GUIMARÃES, C. *Imagens da memória: entre o legível e o visível*. Belo Horizonte: UFMG, 1997.

HALBWACHS, M. *A memória coletiva*. Tradução de Léon Schaffter. São Paulo: Vértice, 1990.

HAMBURGUER, K. *A lógica da criação literária*. São Paulo: Perspectiva, 1993.

HUCHETON, L. *Poética do pós-modernismo*. Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

JAKOBSON, R. *Linguística e poética*. 2 ed. Tradução de José Paulo Paes Izidoro Blikstein. São Paulo: Cultrix, 1971.

_____. *Linguística e comunicação*. Tradução de José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1974.

JAMESON, F. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. Tradução de Maria Elisa Cevalco. São Paulo: Ática, 2000.

KREUTZER, W. *Estrutura e significação em Os tambores de São Luís*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1992.

KUBITSCHKE, J. *Meu caminho para Brasília*. Rio de Janeiro: Bloch, 1974.

LANSON, G. *Histoire de la littérature française*. Paris: Hachette, 1955.

LE GOFF, J. *História e memória*. 4. ed. Campinas: UNICAMP, 1996.

LEITE, D. M. Ficção, biografia e autobiografia. In.: _____. *O amor romântico e outros temas*. São Paulo: Companhia Nacional, 1979. p. 25-33.

LEITE, L. C. M. *O foco narrativo*. 4. ed. São Paulo: Ática, 1989. (Princípios, 4).



LIMA, L. C. Persona e sujeito ficcional. In.: _____. CONGRESSO DA ABRALIC, 2., 1990, Belo Horizonte. **Anais ...**. Belo Horizonte, 1990. p. 115-33.

LUFT, C. P. *Dicionário da literatura portuguesa e brasileira*. Porto Alegre: Globo, 1967.

LYOTARD, J. F. *O pós-moderno*. 4 ed. Tradução de Ricardo Correia Barbosa. Rio de Janeiro: José Olympio, 1993.

MACEDO, H. As ficções da memória. In.: _____. *Remate de males*. Revista do Departamento de Teoria Literária do Instituto de Linguagem da UNICAMP. Campinas, n. 12, 1992. p. 9-13.

MACHADO, I.A. *O romance e a voz*. Rio de Janeiro: Imago, 1995.

MACIEL, S. D. *Da leitura do Diário completo de Josué Montello, ao questionamento sobre diários: singularidades de uma forma plural*. 226 f. Tese (Doutorado em Letras) Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, Universidade Estadual Paulista,. São José do Rio Preto, 2001.

MARTINS, E. *Manual de redação e estilo*. São Paulo: Parma, 1990.

MELLO, M. C. B. de. *O romance contra o mito*. São Luís: SIOGE, 1978.

MENDILOW, A. A. *O tempo e o romance*. Tradução de Flávio Wolf. Porto Alegre: Globo, 1972.

MESQUITA, S. N. *O enredo*. 3 ed. São Paulo: Ática, 1994. (Princípios, 37)

MOISÉS, M. ; PAES, J. P. *Pequeno dicionário de literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1987.

MOISÉS, M. *História da literatura brasileira: Modernismo*. São Paulo: Cultrix, 1989.

MONTELLO, J. *Cais da sagração*. São Paulo: Martins, 1971.

_____. *A décima noite*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1959.

_____. *Os degraus do paraíso*. São Paulo: Martins, 1965.

_____. *Diários completos*. Rio de Janeiro: Nova Aguillar, 1998.

- MONTELLO, J. *Janelas fechadas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- _____. *Labirinto de espelhos*. São Paulo: Martins, 1962.
- _____. *A luz da estrela morta*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1948.
- _____. *Noite sobre Alcântara*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1978.
- _____. *Os tambores de São Luís*. 6. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- MONTENEGRO, A. T. *História oral e memória: a cultura popular revisitada*. São Paulo: Contexto, 1994.
- MORAES, J. *Guia de São Luís do Maranhão*. São Luís: Edições Legenda, 1989.
- NABUCO, J. *Minha formação*. Brasília: Ed. da Universidade de Brasília, 1963.
- NAVA, P. *Bau de ossos*. 5 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1978.
- NUNES, B. *O tempo na narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.
- NUNES, R. *Pedro Nava: memória*. São Paulo: Ateniense, 1987.
- OLIVEIRA, F. *Literatura e civilização*. Rio de Janeiro: Difel, 1978.
- PEREIRA, M. L. M. *As memórias indiciárias de Pedro Nava: entre a história, a autobiografia e a ficção*. 1998. 137 f. Dissertação (Mestrado em Linguística Aplicada) Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade de Campinas., Campinas, 1998.
- PIRES, O. *Manual de teoria e técnica literária*. 3 ed. Rio de Janeiro: Presença, 1989.
- POMPÉIA, R. *O Ateneu*. São Paulo: Martin Claret, 2001.
- POUILLON, J. *O tempo no romance*. Tradução de Heloysa de Lima Dantas. São Paulo: Cultrix, 1974.



PORTELLA, E. Problemática do memorialismo. In.: _____. *Dimensões I: crítica literária*. São Paulo: Livraria José Olímpio, 1958. p. 191-99.

PROENÇA FILHO, D. *Estilos de época na literatura*. 11. ed. São Paulo: Ática, 1989.

_____. (Org.). *O livro do seminário*. São Paulo: L.R. Editores, 1983.

_____. *Pós-modernismo e literatura*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1995. (Princípios, 135).

PROUST, M. *O tempo redescoberto*. Tradução de Mário Quintana. Porto Alegre: Globo, 1970.

RAMOS, G. *Infância*. 8 ed. São Paulo: Martins, 1970.

_____. *Memórias do cárcere*. 3 ed. Rio de Janeiro: Record, 1955.

REGO, J. L. *Bangüê*. 13 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1982.

_____. *Doidinho*. 30 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1991.

_____. *Menino de engenho*. 18 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1960.

_____. *O moleque Ricardo*. 3 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1940.

_____. *Usina*. 3 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1949.

REIS, C. ; LOPES, A. C. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Ática. 1988. (Fundamentos, 29).

REMÉDIOS, M. L. R. Literatura confessional: espaço autobiográfico. In.: _____. *Literatura confessional: autobiografia e ficcionalidade*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1997. p. 10-15.

ROUVRY, L. *Mémoires complets et authentiques du Duc de Saint-Simon sur le siècle de Louis XIV et la régence*. Paris: Hachette, 1856. 21v.

RUIZ, J. A. *Metodologia científica: guia para eficiência nos estudos*. São Paulo: Atlas, 1996.

SANTO AGOSTINHO. *Confissões*. Tradução de J. Oliveira Santos e A. Ambrósio de Pina. São Paulo: Nova Cultural, 1999.

SCHOLES, R.; KELLOG, R. *A natureza da narrativa*. Tradução de Gert Meyer. São Paulo: McGraw-Hill do Brasil, 1977.

SILVERMAN, M. A ficção sociológica e introspectiva de Josué Montello. *A moderna ficção brasileira*. Tradução de João Guilherme Linke. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981. p. 111- 61.

STAIGER, E. *Conceitos fundamentais da poética*. Tradução de Celeste Aída Galeão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1972.

TOLSTOI, L. *Guerra e paz*. 5 ed. Tradução de Gustavo Nonnemberg. Rio de Janeiro: Globo, 1957.

TOMACHEVSKI, B. *Temática*. In.: _____. *Teoria da literatura: formalistas russos*. 2. ed. Tradutor de Ana Mariza Ribeiro Filipouski et al. Porto Alegre: Globo, 1976.

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA. Normas para publicações da UNESP: São Paulo: Ed. da UNESP, 1994. 4v.

VIANA, H. *História do Brasil*. São Paulo: Melhoramentos, 1961, v.1.

VILAÇA, A. C. *O nariz do morto*. Rio de Janeiro: JCM, 1970.

WHITE, H. *Trópicos do discurso: ensaios sobre a crítica da cultura*. Tradução Alípio Correia de Franco Neto. São Paulo: EDUSP, 1994.



Artigos de Jornais

ALENCAR, E. Josué Montello pesquisador e romancista. *O Dia*, Rio de Janeiro, 08 fev. 1976.

ALMEIDA, F. De São Luís a gás aos esplendores de Paris. *O Estado de Minas Gerais*. Belo Horizonte, Imprensa Oficial, 24 abr. 1976. Suplemento Literário.

AMADO, J. Roncam Os Tambores de São Luís. *A Tarde*. Salvador, 12 dez. 1975.

ANDRADE, T. O batucar na Casa das Minas. *O Imparcial*. São Luís, 24 jan. 1976.

ATAÍDE, T. A saga do anti-cativeiro. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 29 jan. 1976.

BITTENCOURT, R. Os Tambores de São Luís. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 26 jan. 1976.

COSTA FILHO, O. A liberdade no romance de um herói cativo. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 07 fev. 1976.

FARIA, O. Os tambores de São Luís. *O Estado do Maranhão*. São Luís, 7 dez. 1975.

FILHO, Campomizzi. Os tambores de São Luís. *Folha de Ubá*. Ubá, 13 dez. 1975.

FREITAS, D. O romance da escravidão. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 11 dez. 1976.

FREIRE, G. Romance e sociologia. *Jornal de Letras*, Rio de Janeiro. nov. 1976.

LEAL, C. M. Atraído pela expressão pós-moderna. *O Estado do Maranhão*, São Luís, 30 ago. 1990.

POLVÓRA, H. O negro na capitania maranhense. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 19 nov. 1975.

SANTOS, P. B. Os tambores de São Luís: mistério e fascinação do romance. *Jornal de Brasília*, Brasília, 9 dez. 1976.

VELHO, L. C. A senda maranhense. *Luta democrática*. Rio de Janeiro, 30 nov. 1975.

ALMEIDA, J. J. L. José Montello e Maranhão: parábola brasileira. In: *Parábola maranhense no documentário nacional*. São Luís, 1970. 192 p. p. 91-95.

FISCHER, A. De São Luís a glória e esplendor dos 40 anos. In: *40 anos depois oficialmente*. Teresina, PAJ, 1975. p. 27-31.

GARCIA, C. F. Nova, êxito de Projeto Literário de Jornal de LPT. *Formosa* v.15, n. 1-2, outubro 1974.

KOSSE, B. José Montello: uma vida dedicada à cultura. In: *40 anos depois*. Rio de Janeiro, Brasiliense, 1975. p. 114-116.

LIMA, A. José Montello. *Relatório*. Teresina, Fundação Teresina, 1974. p. 207-209.

MONTELLO, J. Depoimento de um maranhense. In: *40 anos depois*. Porto Alegre: FUCRS, v. 22, p. 2, p. 40-42, dez. 1975.

OLIVEIRA, M. J. Os maranhenses de São Luís. *Revista de Cultura*. Teresina, Instituto Maranhense de Cultura, 1975. p. 100-102.

SALLES, A. José Montello: um desafio para São Luís. In: *40 anos depois*. Teresina, 1975. p. 10-12.

Capítulos de Livros e Artigos de Periódicos

BRANDÃO, J. J. L. Josué Montello: o Maranhão para o Brasil. In.: _____. *Presença maranhense na literatura nacional*. São Luís: SIOGE, 1979. p. 91-95.

FISCHER, A. De São Luís a gás aos esplendores de Paris. In.: _____. *O áspero ofício III*. Brasília: INL, 1977. p. 47-51.

GARCIA, C. F. Nava, leitor de Proust. *Revista de letras da UFC*, Fortaleza, v.16., n. 1-2, jan./dez. 1994.

JOSEF, B. Josué Montello: uma saga maranhense. In.: _____. *O jogo mágico*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1980. p. 114-118.

LIMA, A. Josué Montello. *Radiografia literária*. Fortaleza: Henrique Galeno, 1979. p. 207-209.

MONTELLO, J. Depoimento de um romancista. *Revista de Letras de Hoje*. Porto Alegre: PUCRS, v. 22, n.3, p.39-45, set. 1987.

QUEIROZ, M. J. Os tambores de São Luís. *Revista de Estudos Políticos*. Belo Horizonte: Gráfica da UFMG, 1980. p. 193-95.

SALEMA, Á. Josué Montello: um classicismo para hoje. In.: _____. *Tempo de leitura*. Lisboa: Moraes, 1982. p. 99-100.

ANEXO

ENTREVISTA CONCEDIDA PELO ESCRITOR JOSUÉ MONTELLO, NA CASA DE CULTURA QUE LEVA O SEU NOME (SÃO LUÍS - MA), AOS 12 DE JANEIRO DE 2000, PARA LUCIANA DE JESUS RABELO SILVA, RESPONSÁVEL PELA TRANSCRIÇÃO DO TEXTO.

Luciana – Gostaria de saber se o senhor se considera um escritor memorialista.

JM – Primeiro, o seguinte: há duas maneiras de se entender memória: aquela pessoal, aquilo que acompanha a evolução de um determinado ser, pela própria vida; e a outra memória, aquela em que a gente recolhe as memórias religiosas e faz delas a sua própria memória. Evidentemente, todos nós vivemos em função de nossas recordações. Um dos nossos valores fundamentais e que existe em toda escala animal é a memória, é guardar, reter o tempo que passou. O tempo é um mistério. Dois grandes mistérios que existem para o homem são esses: de um lado, o próprio passado, quer dizer, aquilo que a pessoa guarda de uma maneira excepcional. Uns guardam muito, outros guardam menos. Dois mistérios nossos são o tempo e o espaço; você não sabe o que é o tempo. O tempo existe, nós temos consciência disso, mas também somos seres inteligentemente construídos, elaborados; nós temos a capacidade de reter o tempo que passou. Em nós a inteligência, a memória é ultra-desenvolvida, entendeu? É essa memória que lhe permite se situar no tempo. No caso de Damião, é preciso levar em consideração vários fatores: primeiro, a super-inteligência dele, quer dizer, uma capacidade retentiva extraordinária, um sujeito que não tinha meios. Só o fato dele ter sido professor de latim já dá a idéia do homem que ele era, como singularidade, enquanto negro, mais o problema da memória nele. Todos nós temos duas memórias, temos a memória que é aquilo que está guardado em nós e de que a gente não tem a consciência completa, mas que de repente fulgura na cabeça da gente: da inspiração, da música, do ritmo, de uma realidade que é um mistério do comportamento humano. Pois bem, no caso de Damião, é preciso considerar uma das singularidades do meu livro. Entre as muitas singularidades do meu livro, está o fato de que eu levantei a tese de que no Brasil não houve escravos. O que é que houve? Houve escravizados. Qual é a diferença entre escravo e escravizado? Quem estuda a civilização grega, a civilização romana sabe que o escravo era de uma classe mais baixa, mas uma classe que tinha a sua maneira de ser, a sua autonomia. Essa classe é que explica que exista, por exemplo, um Diógenes morando dentro de um tonel, mas dono de si próprio; ele era um escravo, mas não era um

escravizado, se não fosse um submisso toda vida. O escravo verdadeiro não pensa na sua liberdade, por isso mesmo os primeiros que chegaram aqui só pensam em ser livres, daí o quilombo, quer dizer, a figura do Zumbi não é mítica no sentido de ser inventada, ela é realmente uma figura natural porque o negro que vinha para cá era o resultado das lutas tribais; quando era derrotado ou ele era morto ou vendido como escravo. Então, ele vinha para cá envolvido como escravo para uma outra modalidade, mas essa implicava normalmente em a pessoa ser submissa, e por isso mesmo só pensava em liberdade. Ele não tinha autonomia para reproduzir-se, ele não era o que ele queria ser, era aquilo que fazia parte da sua condição de escravo. Então, uma das razões fundamentais é a insurreição do quilombo a que pertence o Damião. Então, o Damião, desde o primeiro momento, é insurreto, contra o fato de ser submetido. Ele reage a isso por duas maneiras: como consequência de um comportamento do Quilombo, e reage justamente por sua inteligência, que dizer, a inteligência dele abre caminho para que ele seja realmente uma figura dona de si mesma. Bom, isso é um dos fatores importantes do romance, para a compreensão do romance. Outro fator, é que entre os aspectos curiosos da escravização no Brasil, falta dizer a você, Damião só não é padre preto porque as senhoras se insurgem, não vão ajoelhar-se para contar seus pecados a um preto. Daí, então tinha que ser um branco. Isto no livro aparece tranqüilamente. Bom, esses valores é que fazem a singularidade do problema. O outro problema é que no livro eu aproveito para denunciar certas interpretações que não correspondem à veracidade histórica. Exemplo: é o caso da lei do ventre-livre; é uma ignomínia você jogar no mundo um menino supostamente livre e dizendo que a mãe é escrava, o pai é escravo. Então, ali Deus é testemunha de que, se fosse levada a sério, essa lei era contrastante entre a criança que era livre e o pai e a mãe que eram submissos. Mas, não é só essa lei; a lei mais terrível é a lei dos sexagenários. A lei dos sexagenários estabelecia que a pessoa ao alcançar sessenta anos tem direito à liberdade. Não é só isso, não. Eu fui ler a lei. É outra coisa. A lei diz que, aos sessenta anos, o escravo tinha que trabalhar mais três para ter direito à liberdade, mas nenhum dispositivo na lei assegura a proteção do escravo; portanto, ele tem apenas o direito de morrer de fome, porque não há nada que o ampare. Não há nenhum dispositivo legal que o ajude, e mais do que isso, a média da vida humana nesse tempo eram quarenta e oito anos, e então ele já era um destruído: era a preta velha, era o negro velho. Bem, isto aí é que mostra que a lei é uma lei cruel, que só beneficiava o branco, não o preto. O branco é que se livrava do preto. O preto não tinha onde cair morto, não tinha como alimentar-se, até ficar solto na rua. Esta lei é iníqua. No meu romance pela primeira vez se denuncia isso. Até ele (Damião) conquistar aquela autonomia. Eu de propósito.... Ele é professor de Latim porque eu quis que ele tivesse uma posição que fosse já o compromisso com a sua liberdade,

porque a liberdade dele. Ele era um mestre, uma figura destacada do Liceu. Então, tudo isso é que dá à figura do Damião uma liderança. Quando faço dele amigo do governador Luís Domingues e que este o visita, é também muito importante. Quer dizer, em cada passo do romance procurei apresentar uma realidade real, que não era meramente um inventário, mas sim uma realidade que tinha condições para realmente existir. Então, o imaginário coincide com o fato verdadeiro; isso é que faz a singularidade do romance: se passa numa noite e, se você contar os personagens, são 446. Então, toda essa multidão está aí, e com a prevalência dos elementos negros, 'viu? O fato do romance se passar numa única noite apenas me permite retratar todo caminho percorrido com as lutas, e sobretudo o fato dele (Damião) ser uma figura esclarecida, 'viu? Isso é que faz a singularidade do romance. Eu tive esse cuidado, 'viu? De fazer um romance que fosse um resgate. Mas eu ia lhe acentuando o seguinte: que temos dois tipos de cultura – uma cultura lógica, que é aquela cultura que vem da Grécia. Hoje não se dá mais lógica nas escolas secundárias, mas no meu tempo se dava. Quem aprendia lógica aprendia a raciocinar, porque no logismo você tinha a conclusão. Isso tudo você desde cedo aprendia. Essa cultura lógica vem da Grécia e depois se espalha. Todos nós somos uma decorrência daquele espírito latino que vem por intermédio de Roma, que dissemina e faz toda essa civilização e que compõe a latinidade. Pois bem, mas ao lado disso, nós temos um elemento, que é o elemento africano. O elemento africano é mágico, não é lógico, que dizer, a maneira dele se comportar é uma maneira tão singular que enquanto você, para ser bailarina, tem que fazer todo um treinamento, o baile existe dentro do negro. Então, por exemplo, um pedreiro que está aqui trabalhando, levantando uma parede ou pintando uma parede, no dia seguinte ele está no sambódromo, dançando como se fosse um bailarino, quer dizer, essa é a capacidade que se associa realmente ao elemento lógico a que nós pertencemos por sermos também latinos. Bem, essa fusão é que é extraordinária, e que se reflete no nosso maior escritor, que é Machado de Assis, que é filho de uma negra. Pois bem, isto aí é que cria a singularidade do meu romance. Eu procurei fazer toda a convergência desses elementos.

Luciana – Um aspecto que eu achei interessante no romance *Os tambores de São Luís* é o nome da obra; a partir da primeira página, os tambores estão lá permeando a narrativa, desde o início até o desfecho do romance...

JM- Eu fui criado com os tambores da Casa-Grande-das-Minas. Os tambores são elementos simbólicos que funcionam como o leitmotiv do romance.

Luciana – Outro aspecto que achei assim muito interessante foi a questão do Damião enquanto elemento que vai remontar o patrimônio cultural de São Luís. Ele é mais ou menos como um visitante. Ele mora na cidade, mas, a partir das reminiscências dele, vai montando, no final do livro, todo o patrimônio histórico-cultural da cidade que à noite é mais interessante.

JM – Mas há outros detalhes que são importantes; por exemplo, você se lembra, há uma cena em que a Benigna, que é a paixão dele, teve um romance e costumava passar diariamente na Praia-Grande. A própria frase dela para o garotinho e a postura já de senhora, um status conquistado na ordem social. Então, nenhum deles se comporta submissamente.

Luciana – Tanto que há partes do livro em que o Damião se espanta com os negros bem vestidos, a elegância dos negros que estão mais ou menos ali na Rua do Egito.

JM – Olhe, e é uma característica que também é muito importante, é que o negro do Maranhão é diferente do negro da Bahia. É um negro longilíneo, magro, esguio, ao passo que o da Bahia é negro olho de porco. Isso se reflete na própria comida. A própria religião aqui tem uma conotação diferente; para cá vieram príncipes e reis.

Luciana – Outro aspecto que se sobressai no romance é a educação do Damião. Através dela ele ganha espaço. Ele conquista a sua independência intelectual. O elemento temporal é muito significativo para o andamento da narrativa. A memória do Damião remontando todo o acervo cultural da cidade.

JM – Um aspecto que eu considero muito importante é o julgamento da Ana Rosa. Esse julgamento mostra o seguinte: o promotor pode prender. Então, a lei era democrática, pois permitia isso da mulher do governador da província, né? Mas o júri era aristocrata. Você notou que todas as senhoras que compõem a elite daqui da cidade comparecem todas de preto, quer dizer, então é uma coação que se estabelece.

Luciana – Agora, no caso da Benigna, o Sr. não teria se inspirado na Catarina Mina?

JM – A Catarina Mina está ali dentro também, quer dizer, ela tem dentro de si um comportamento de natureza geral. Não é um comportamento singular. É um comportamento que, a despeito da sua singularidade, é realmente comum porque faz parte da condição negra. Como você tem hoje no Rio de Janeiro, por exemplo, a Benedita como vice-governadora. Ela não tem nada de submissa, ela está compenetrada do seu papel. Embora tenha ali a sua sujeição que está racialmente dentro dela, né?



SILVA, Luciana de Jesus Rabelo. *Tempo e memória em Os tambores de São Luís: o memorialismo de Josué Montello*. São José do Rio Preto, 2003. 100p. Dissertação de Mestrado em Letras (Área de concentração: Literatura Brasileira). Universidade Estadual Paulista, Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas.

RESUMO

Leitura do romance **Os tambores de São Luís**, de Josué Montello, à luz do memorialismo ficcional, que leva o romancista a fundir a narrativa literária com a memorialista, sobretudo pela estratégia da alternância das instâncias narrativas, a saber, o narrador, no tempo presente, e o herói, no tempo passado. Nesse aspecto, há também inovação, na medida em que a voz do herói, a dos oprimidos, a das minorias sociais, soa mais forte que a do narrador.

PALAVRAS-CHAVES: Josué Montello; **Os tambores de São Luís**; romance brasileiro; memorialismo ficcional; narrador.



SILVA, Luciana de Jesus Rabelo. *Time and memory in Os tambores de São Luís: Montello's memorialism*. Master's thesis presented to Universidade Estadual Paulista (UNESP), campus of São José do Rio Preto, State of São Paulo, Brazil, 2003.

ABSTRACT

A reading of Josué Montello's novel **Os tambores de São Luís** in the light of memorialism in fiction, which leads the author to blend literary and memorialistic narratives, mainly by means of the strategy of alternating narrative instances: the narrator in the present time and the hero in the past. In this aspect there is also an innovation in so far as the voice of the hero, of the oppressed, and of the social minorities sound stronger than that of the narrator.

KEY WORDS: Josué Montello; **Os tambores de São Luís**; brazilian novel; memorialism in fiction; narrator.



