

AGDA ADRIANA ZANELA

**A EPOPÉIA MARANHENSE DE JOSUÉ MONTELLO:
DESVENDANDO A POÉTICA MONTELLIANA EM
QUATRO ROMANCES**



ARARAQUARA – S.P.
2009

AGDA ADRIANA ZANELA

**A EPOPÉIA MARANHENSE DE JOSUÉ MONTELLO:
DESVENDANDO A POÉTICA MONTELLIANA EM
QUATRO ROMANCES**

Tese de Doutorado, apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Doutor em Estudos Literários.

Linha de pesquisa:
Teorias e críticas da narrativa

Orientadora:
Profa. Dra. Wilma Patricia M. D. Maas

ARARAQUARA – S.P.
2009

AGDA ADRIANA ZANELA

**A EPOPÉIA MARANHENSE DE JOSUÉ MONTELLO:
DESVENDANDO A POÉTICA MONTELLIANA EM QUATRO
ROMANCES**

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – UNESP/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Doutor em Estudos Literários.

Linha de pesquisa:
Teorias e críticas da narrativa

Orientadora:
Profa. Dra. Wilma Patricia M. D. Maas

Data da defesa: 10/06/2009

MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:

Presidente e Orientador: Profa. Dra. Wilma Patricia M. D. Maas
Faculdade de Ciências e Letras
UNESP - Araraquara

Membro Titular: Prof. Dr. Sergio Vicente Motta
Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas
UNESP – São José do Rio Preto

Membro Titular: Prof. Dr. Joaquim Alves de Aguiar
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas
USP – São Paulo

Membro Titular: Profa. Dra. Márcia Valeria Zamboni Gobbi
Faculdade de Ciências e Letras
UNESP - Araraquara

Membro Titular: Profa. Dra. Karin Volobuef
Faculdade de Ciências e Letras
UNESP - Araraquara

Local: Universidade Estadual Paulista
Faculdade de Ciências e Letras
UNESP – Campus de Araraquara

*A Meire, minha querida mãe,
que despertou em mim o amor pelos livros
e me ensinou a buscar os meus sonhos.*

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus pelo dom da vida e a todos que de algum modo me acompanharam nessa jornada, em especial:

À Profa. Dra. Wilma Patricia M. D. Maas, minha orientadora, pela confiança em mim depositada, por suas leituras, críticas e sugestões e, principalmente, pela dedicação e carinho com que conduziu a orientação.

Às professoras Márcia Valéria Z. Gobbi e Maria das Graças V. da Silva que muito auxiliaram o desenvolvimento do trabalho com seus apontamentos e sugestões.

Aos amigos da Casa de Cultura Josué Montello, pelo carinho e atenção que me dispensaram, em minha visita a São Luís. Em especial, à diretora, Sra. Adir A. de Carvalho, que percorreu comigo o trajeto de Damião, apresentando-me os cenários dos romances montellianos, principalmente, a "Casa das Minas" e seus tambores.

À minha mãe, amiga e mentora, exemplo de coragem e dedicação, de quem herdei o amor pela literatura, por seus conselhos, críticas e, principalmente, pelo aconchego do colo amoroso nos momentos difíceis.

Ao meu amado pai, Eloir, por me apoiar e ensinar que todo trabalho, independente de sua natureza, deve ser feito com atenção, capricho e dedicação.

Ao Allan, filho querido, cuja existência me estimula sempre a fazer uma releitura do mundo.

Ao Fernando, pelo apoio, companheirismo, bom humor, paciência e, principalmente, pelo amor com que tem me acompanhado durante toda essa jornada.

Aos meus irmãos Alexandre e Daniela, por me apoiarem sempre.

À querida amiga, Fleuma Port Lourenço, pelo ombro amigo, incentivo e auxílio no Inglês.

Ao amigo, Carlos F. Bispo, pelo apoio e incentivo.

À Academia da Força Aérea, pelas dispensas concedidas para a realização do trabalho.

Aos professores, colegas e funcionários da Unesp de Araraquara.

São Luís, 17 de abril [1973]

Porque, para mim, as velhas ruas de São Luís, tão belas, tão harmoniosas, são todas de alvorada, sempre que as vejo ou as recordo. Aprendi a amá-las, desde menino, inundadas de luz matinal, com o sol a se refletir nas suas fachadas de azulejos, e é assim que sempre as recomponho, nas minhas evocações nostálgicas, quando me deixo ir por elas, olhando o mapa de São Luís sob o vidro de minha mesa.

De noite, se por elas me extraviava, tinha a companhia romântica de um piano, que parecia ir comigo ladeira abaixo ou ladeira acima, tocando as valsas do Inácio Cunha ou as polcas do Pedro Cromwell. [...] Certo, muita coisa ali está mudando, a ponto de eu me perder nas velhas ruas de minha infância e juventude. Mas a memória atenta repõe a cidade de outrora na cidade modificada, e vou novamente a pé, de minha casa, na Rua dos Remédios, ao Liceu Maranhense, entre a Praia Grande e o Desterro, todos os dias, quer na ida, quer na volta, e sempre encontro, no velho itinerário, algo que ficou comigo para a hora de recordar. (MONTELLO, 1998, p. 1246).

RESUMO

Este trabalho tem por objetivo delinear a poética de Josué Montello a partir da análise de quatro romances: *A décima noite* (1976), *Cais da Sagração* (1981), *Os tambores de São Luís* (1975) e *Noite sobre Alcântara* (1984), nos quais o autor empreende a busca pela identidade maranhense ao mesmo tempo em que constrói a própria identidade como escritor. Partindo-se do pressuposto de que os romances do autor, ambientados no Maranhão, compõem a epopéia maranhense, ao buscar a representação de uma totalidade social, por meio de um conjunto de narrativas que recuperam, pela memória, os mais diversos aspectos de uma sociedade, confrontar-se-ão os conceitos de epopéia e romance. Em seguida, buscar-se-á destacar a importância da memória na recuperação do passado individual, histórico e social, para, por fim, proceder à análise dos romances, destacando-se alguns aspectos que os diferenciam entre si e outros que individualizam e identificam a narrativa montelliana, conferindo um estilo próprio de narrar ao autor, tais como a descontinuidade temporal, o forte apelo visual, a linguagem poética, a recorrência ao tema da morte e, principalmente, o apelo à memória.

Palavras-chave: Josué Montello, romance, *A décima noite*, *Cais da Sagração*, *Os tambores de São Luís*, *Noite sobre Alcântara*.

ABSTRACT

The aim of this study is to discuss Josué Montello poetic language, foccusing on the analysis of four of his Novels: "A décima noite" (1959), "Cais da sagração" (1971), "Os tambores de São Luís" (1975) and "Noite sobre Alcântara" (1978). In these works the author searches for the "Maranhense"(adj. to State of Maranhão, Brazil) identity and simultaneously builds up his own identity as a writer. The concepts of Epic and Romance will be confronted, given that Montello's Novels on Maranhão environments form a "Maranhense Epic" by presenting a social totality in a combination of narratives that recover though memory the most diverse aspects of a society. Following focus will be direct to the importance of the memory in recovering the individual, historical and social past. Finally the analysis will proceed with emphasis on differential aspects among the four Novels, discussing their individuality. Especial attention will be given to the singularities of "Montellian" narrative style, such as temporal discontinuity, strong visual appeal, poetic language, recurrence to death theme and mainly the appeal to memory, which shows the proper narrative style of the author.

Key words: Josué Montello, novel, *A décima noite*, *Cais da Sagração*, *Os tambores de São Luís*, *Noite sobre Alcântara*.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
1 JOSUÉ MONTELLO E A EPOPÉIA MARANHENSE	17
1.1 Contexto histórico e literário: o mito da Atenas Brasileira.....	19
1.2 O autor	22
1.3 A busca da identidade.....	25
2 SAGA, EPOPÉIA E ROMANCE	32
2.1 A saga.....	32
2.2 O épico e o romanesco.....	37
2.3 Mito e literatura.....	54
2.4 A épica maranhense	58
3 A MEMÓRIA: evocando mnemosine	62
3.1 A memória	62
3.2 Memória e esquecimento na Antigüidade	65
3.3 Memória e tempo.....	68
3.4 O retorno às origens.....	70
3.5 Memória coletiva e identidade social	73
3.6 A memória na epopéia maranhense.....	76
4 A DÉCIMA NOITE: o retorno às origens.....	80
4.1 O romance	83
4.2 Narrador, tempo e memória	85
4.3 Desejo, memória e imaginação.....	90
4.4 Sinharinha e Alaíde.....	95
4.5 Tempo e espaço.....	98

5 CAIS DA SAGRAÇÃO: desafiando Poseidon	108
5.1 Os prefácios: memória ou imaginação?	109
5.2 Um romance épico-talássico	110
5.3 Narrador, tempo e personagens	116
5.4 A iniciação de Pedro	124
5.5 O sobrenatural.....	128
6 OS TAMBORES DE SÃO LUÍS: a epopéia negra	135
6.1 O épico e o romanesco.....	136
6.2 Narrador, tempo e memória	141
6.3 A trajetória de Damião	148
6.4 As provas iniciáticas	149
6.4.1 Os tambores	153
6.4.2 A morte: rito de passagem	154
7 NOITE SOBRE ALCÂNTARA: uma visita ao Hades	159
7.1 Espaço e personagens	162
7.2 O narrador	165
7.3 Lembranças do passado.....	168
7.4 A morte	171
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	177
REFERÊNCIAS	181
BIBLIOGRAFIA CONSULTADA	188
ANEXOS	195
ANEXO A – Bibliografia de Josué Montello	195
ANEXO B - Biografia resumida de Josué Montello	210

INTRODUÇÃO

A verdadeira escrita literária é uma sobrevida. Só ela pode ir além de nós mesmos, sem que tome nosso lugar.
(MONTELLO, 1998, p. 1304).

A escolha do *corpus* e do tema desta tese é decorrência natural dos estudos realizados durante a dissertação de mestrado, desenvolvida entre 2003 e 2004. Ali, o romance de Josué Montello, *Os tambores de São Luís* (1975), foi analisado sob a perspectiva de sua localização sob o gênero do romance de formação (*Bildungsroman*). Buscou-se identificar as relações entre o romance de Montello e *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, de Goethe (1994), considerado paradigma do gênero. O pressuposto fundamental para tal abordagem foi o de que, ainda que historicamente datada, a tradição do *Bildungsroman* pode ser assimilada por uma literatura distante dela no tempo e no espaço, como a brasileira. Consideraram-se, para os estudos em questão, a definição bakhtiniana de romance de formação realista, a qual ressalta a importância do tempo histórico na formação do homem, assim como os estudos de Lukács sobre o romance histórico.

Decorre daí que, durante o desenvolvimento da pesquisa que deu suporte à dissertação, foi-se constituindo também uma segunda hipótese de trabalho. Trata-se da percepção de uma possível "transcendência para o épico", em *Os tambores de São Luís* (1975), atribuindo-lhe uma dimensão intermediária entre o romance histórico-realista e o romance como epopéia burguesa, nos termos de Lukács, visto que *Os tambores de São Luís* se apresenta como uma narrativa complexa, na qual se entrelaçam características em princípio inconciliáveis esteticamente em uma mesma obra (se considerarmos "épico" como um gênero fechado e acabado, que se opõe, estética e cronologicamente, ao romance moderno). Assim, a linha mestra da pesquisa, inicialmente, seria a identificação dessa "vocação para o

épico” no romance de Montello, sempre por meio do embate com a dimensão romanesca.¹ Entretanto, após a leitura atenta de outros romances do autor, de seus diários, contos e novelas, observaram-se certas características que identificam e singularizam sua obra no contexto literário brasileiro. Além disso, observou-se que a epicidade, embora presente com mais intensidade em *Os tambores de São Luís*, é um traço que abarca toda a obra maranhense montelliana.

Mesmo que muitos dos romances ambientados no Maranhão, isoladamente, não apresentem traços épicos, a epicidade surge quando se observa o conjunto. Aí é que tais romances se transformam nos vários “épea” a representar a sociedade maranhense como um todo. É o conjunto da obra que recupera, por meio da memória, a história, os costumes, as origens, as tradições, enfim a identidade maranhense, com a união do mítico, do histórico e do ficcional.

Segundo Motta (2006), guardadas as diferenças histórico-culturais, tais marcas de epicidade reatam o vínculo com a matriz do gênero narrativo, num movimento de expansão e retração, na “dialética do localismo e do universalismo” que caracterizam as formas narrativas.

No cruzamento desses dois impulsos [expansão e retração] obtém-se um tipo de fidelidade relacional: a de não ver apenas as obras de uma literatura como parte de um processo local, mas também, como componente de uma rede interativa, dentro da expansão das malhas de um gênero artístico universal. (Motta, 2006, p.21).

Assim, surgiu a decisão de procurar trazer uma contribuição maior aos estudos sobre o autor, demonstrando a projeção da tradição unida aos traços singulares que lhe conferem expressividade e identidade.

Com objetivo de delinear a poética montelliana, neste trabalho, serão analisados mais três romances, além de *Os tambores de São Luís* (1975)

¹ O termo “romanesco” está sendo utilizado, neste trabalho, apenas com o sentido de “relativo a romance”.

— *A décima noite* (1959), *Cais da Sagração* (1971) e *Noite sobre Alcântara* (1978)² — que, juntamente com os demais romances do autor ambientados no Maranhão, irão compor a epopéia maranhense. Nesse sentido, procurar-se-á evidenciar a importância da memória como fio condutor da narrativa de Josué Montello, a qual permite o acesso ao passado na busca da identidade maranhense.

A obra de Montello é exemplar no que se refere à exploração da maleabilidade do gênero romance ao assimilar outros gêneros e dicções. Um dos traços marcantes da sua poética é a união da tradição com a inovação, buscando sempre conciliar princípios estéticos diversos com procedimentos inovadores. Para representar a pluralidade da sociedade maranhense, o autor, nos diversos romances, fará uso diferentes temáticas, técnicas narrativas e recursos estéticos, ao mesmo tempo em que consolidará seu próprio estilo, o qual transcenderá a epopéia maranhense e se estenderá por toda sua obra romanesca, com a linguagem poética, a descontinuidade temporal e o apelo à memória. Na análise dos quatro romances, serão apresentadas as peculiaridades e inovações que distinguem cada um e, paralelamente, o tratamento dado ao tempo e à memória em cada um deles, o que acaba, juntamente outros elementos característicos da narrativa montelliana, por aproximá-los.

Outro aspecto que distingue a obra montelliana é a recorrência do tema da morte e os diversos papéis que ela representa, nos diferentes romances, como mote da narrativa, como representação do passado ou como ameaça presente. Com relação aos personagens, estes atingem alto grau de complexidade, muitas vezes percorrendo uma trajetória de formação, e é por meio de seu psiquismo que a dimensão social/histórica se dá a conhecer. Recurso ao qual recorrem narrador e personagens para a

² De acordo com a orientação da banca examinadora, no corpo do texto foram colocadas as datas de publicação dos romances e, nas citações de excertos, as datas dos exemplares utilizados.

recuperação do passado, a memória será apresentada, aqui, como principal traço da poética montelliana. Entretanto para que essa memória seja acessada será indispensável o papel do narrador na condução do enredo, penetrando no interior dos personagens e desarticulando o tempo, pois é a descontinuidade temporal que, muitas vezes, contrapõe presente e passado.

Inicialmente procurar-se-á contextualizar a obra montelliana no cenário da literatura brasileira, apresentar a trajetória do escritor bem como as críticas mais representativas a seu respeito. Dada a carência de estudos mais aprofundados sobre o autor³, a confirmação de hipóteses sobre as principais influências recebidas, o destaque de alguns traços de sua poética, o processo de produção literária e a compreensão de seu conceito de literatura se deram muitas vezes de forma empírica, a partir da leitura e releitura de sua obra romanesca e só se efetivaram realmente com a colaboração indireta do próprio autor, em suas publicações acadêmicas, nas cerca de três mil páginas de seus diários e no longo prefácio de suas Obras Completas, intitulado *Confissões de um romancista* (1986).

Em seguida, justificar-se-á a presença simultânea das vertentes épica e romanesca na epopéia maranhense a partir da tentativa do autor de representação de uma totalidade na busca da identidade maranhense, que pode ser observada quando se lança um olhar ao conjunto da obra e não sobre cada romance separadamente. Para tanto, serão utilizados os estudos sobre romance e epopéia de Lukács, Walter Benjamin, Bakhtin, Paul Ricoeur, entre outros.

Para demonstrar a importância da memória quando se trata da busca das origens tanto individual quanto coletiva, será apresentado, na seção três, panorama do tratamento dado à memória desde as sociedades arcaicas

³ Com exceção de algumas poucas teses, dissertações e ensaios, direcionados diretamente a uma ou outra obra, a fortuna crítica de Josué Montello está dispersa em numerosos superficiais artigos não acadêmicos publicados em jornais e revistas.

até a sociedade moderna. Bergson, Freud, Izquierdo, Halbwachs, Eliade, Le Goff e Vernant serão os principais referenciais dessa empreitada.

Nas seções seguintes, proceder-se-á à análise dos quatro romances, pela ordem de publicação, os quais, apesar de apresentarem temáticas diversas, evidenciam os traços mais marcantes da poética montelliana, no tratamento dado ao tempo, ao espaço, aos personagens, à memória, bem como à arte de narrar.

Os quatro romances a serem analisados — *A décima noite* (1976), psicológico que beira o psicanalítico; *Cais da Sagração* (1981), épico-talássico, repleto de subjetividade; *Os tambores de São Luís* (1985), romance histórico com características épicas e *Noite sobre Alcântara* (1984), em tom elegíaco — exemplificam bem a pluralidade existente na obra de Montello, sempre inovando na temática ou na técnica, mas mantendo-se fiel ao seu estilo.

Cantar a cidade de São Luís em seus vários aspectos, a partir de sua gente, a ponto de transformá-la em personagem, parece ter sido a grande ambição do autor, e o tempo e a memória suas grandes obsessões. Tais características fazem com que suas obras remetam ao mesmo tempo a mestres como Balzac, Poe, Virgínia Woolf, Proust, e, no Brasil, a Machado de Assis, Érico Veríssimo, Jorge Amado, entre outros.

O que está em jogo, na epopéia montelliana, cujos romances constituem um verdadeiro laboratório no qual são testadas as mais diversas possibilidades de expressão do tempo e da memória na composição romanesca, é a própria arte de narrar, que transcende a mera reprodução do espaço geográfico, dos costumes, tradições, história e tipos humanos maranhenses.

Assim, para desvendar a poética de Josué Montello, procurar-se-á, nas análises dos romances, entrar no jogo do texto, acrescentando-lhe novos fios, descosendo os que já foram traçados pelo autor, descobrindo um pouco do pano misterioso que encobre e dissimula a narrativa. Segundo

Derrida (1991), nesse caso, acrescentar é o mesmo que dar a ler, seguindo os rastros, os fios narrativos dados pelo autor e buscando sempre uma nova significação para o texto. O caminho que se escolheu para tal empreitada foi o de olhar para a obra de Montello como um todo, buscando as peculiaridades do autor, as marcas e traços que o identificam no mundo das letras.

1 JOSUÉ MONTELLO E A EPOPÉIA MARANHENSE

Entre Joyce e Dickens, preferi Dickens, conhecendo Joyce; entre Góngora e Cervantes, preferi Cervantes, conhecendo Góngora. Dize-me o que lês na plenitude de tuas horas, e eu te direi quem és. (MONTELLO, 1998, p. 941).

Franklin de Oliveira (1978)¹ considera a obra de Josué Montello exemplar na expressão da relação dialética entre o herdado e o novo, retomando e desdobrando a saga maranhense fundada por Aluísio Azevedo. Para o autor, saga é a palavra que melhor define o universo romanesco de ambos os romancistas, considerando-a em seu sentido primordial, de relatos em prosa nos quais se fundem a história e a preocupação com o destino do homem próprias da literatura nórdica dos séculos XIII e XIV, principalmente da islandesa.

Entretanto este trabalho procurará demonstrar que tal designação para a obra de Montello é um tanto restritiva, visto o conceito de saga estar intimamente ligado à família, aos laços de sangue, à hereditariedade e distante da noção de grupo social. Embora a disposição mental da saga esteja presente nos romances, ao se analisar o conjunto da obra, observa-se algo mais abrangente, pois ela envolve os vários aspectos de uma mesma sociedade, sua história e cultura. Essa busca da totalidade dará à obra de Montello contornos épicos, por isso ela será chamada aqui de epopéia maranhense.

Montello retoma a linha realista de Aluísio Azevedo conferindo-lhe, porém, uma nova dimensão ao privilegiar a subjetividade humana, com a prevalência do psicológico sobre o social, na investigação das motivações ocultas do comportamento humano. Desse modo, o autor não se limita a recompor a sociedade maranhense, seus costumes, tradições, paisagens, arquitetura, mas a filtra por meio do psiquismo de seus personagens. Tal

¹ Apesar se considerar aqui que a denominação de saga maranhense dada por Oliveira (1978) à obra de Montello seja um tanto restritiva, sua crítica é, ainda, a melhor referência que se tem hoje sobre o autor.

postulação estética irá nortear toda sua obra e é parte essencial da poética romanesca montelliana.

Montello se fixa no humano, no ser em si, compreendido como interiorização das relações políticas, e é por meio dele que se interpreta o mundo social. Segundo Franklin de Oliveira (1978), isso faz com que o autor supere os limites do realismo sociológico. Tal estratégia romanesca está presente em toda a epopéia maranhense, principalmente em *A Décima Noite* (1959).

Neste escritor maranhense, que empenha sua ficção na defesa da *humanitas*, o tempo histórico vivenciado tem tanta maior densidade [*sic*] quando o tempo social que emoldura a narrativa é dotado do escuro poder de gerar situações psicológicas conflitivas. (OLIVEIRA, 1978, p. 49).

Quanto à estrutura, à linha clássica da narrativa romanesca Montello incorpora procedimentos como a desarticulação da continuidade temporal, as anacronias, a recorrência à memória a que Franklin de Oliveira (1978) chama de fluxo da lembrança, que confere ao passado o caráter de realidade presente. Assim, a recordação não é apenas mera evocação ou atualização do passado, pois o que passou permanece presente por meio da memória.

Com relação ao narrador, Montello o coloca como observador, acompanhando os personagens e conferindo autonomia à narrativa. Assim as idéias, o sentido da narrativa, as contestações vêm das próprias situações criadas e não da voz do narrador.

1.1 CONTEXTO HISTÓRICO E LITERÁRIO: o mito da *Atenas Brasileira*

Segundo Barros (2006), narrativas sobre o Maranhão e seu tipo regional, o maranhense, continuamente reescritas e revistas, se, por um lado, os definem, por outro, fccionam-lhes um estatuto travestido de naturalidade, embora suas variadas aparências e substâncias, em

verdade, sejam histórica, social, cultural e economicamente determinadas. Se as construções identitárias são constantemente ressignificadas e redimensionadas, é preciso buscar percebê-las e decifrá-las como construções sociais historicamente localizadas, para, assim, analisar seus modos de configuração e entender seus significados e implicações. Nesse sentido procurar-se-á contextualizar a obra de Montello, no panorama literário maranhense.

São Luís do Maranhão — assim como algumas outras cidades brasileiras de intensa vida intelectual, durante o século XIX — recebeu o epíteto de *Atenas Brasileira* em função da movimentada vida cultural e do número expressivo de intelectuais e literatos ali nascidos ou residentes—depois, em parte, migrados para o Rio de Janeiro — com um papel muito importante na configuração da vida política e literária do país que tinha acabado de emancipar-se de Portugal, os quais foram denominados “atenienses”.

Segundo Martins (2008), a partir da construção alegórica ou simbólica do passado de São Luís como cidade letrada com o resgate do passado glorioso, buscando construir uma alusão diferenciada a uma parte da nação brasileira, criou-se o mito da *Atenas Brasileira*.

Para o autor, a genealogia da construção simbólica de São Luís como *Atenas Brasileira* é um mito legitimador do Maranhão oitocentista e de um projeto de literatura nacional de característica classicizante na prática das letras, o que se nota, sobretudo, pelo apego às obras e autores clássicos greco-latinos. (MARTINS, 2008, p. 293).

A primeira geração de poetas, prosadores e humanistas maranhenses ficou conhecida nacionalmente como *Grupo Maranhense*, ao qual pertenceram João Francisco Lisboa, Gonçalves Dias, Odorico Mendes, Gomes de Souza e Sousândrade. Esse período de prodigalidade intelectual — que se desenvolveu durante o ciclo do algodão de 1832 a 1868 — tornou-se o paradigma de uma produção intelectual canônica até os nossos dias. Os intelectuais e literatos que trabalharam pela definição de

uma identidade cultural e literária nacional tinham clara consciência da missão histórica atribuída à literatura.

Assim como o algodão, a cana-de-açúcar, como produto de exportação, favoreceu os contatos diretos do Maranhão com a Europa, transformando São Luís em cidade burguesa com forte influência européia. Ao ciclo da cana-de-açúcar, de 1868 a 1894, corresponde a geração de Teófilo Dias, Fontoura Xavier, Raimundo Correia e Aluísio Azevedo, esses últimos destacando-se, respectivamente, na poesia e na prosa. A partir de 1894, inicia-se a decadência da sociedade maranhense, pois o processo de industrialização que se seguiu à Abolição e à Proclamação da República não dá conta de substituir as bases escravagistas. Esse processo de decadência atravessa o século XIX e chega, ainda que disfarçadamente, até meados do século XX.

Para Barros (2006), a chamada "ideologia da decadência" do Maranhão se configura como um modelo representacional constituído durante o século XIX, por ocasião da decadência da lavoura do Estado, cujos moldes e percepções perpassam as representações vindouras sobre o Maranhão, inclusive aquelas presentes em meados do século XX. Segundo Costa² (2001, p. 80 *apud* Barros 2006, p.158), "A decadência e sua contraparte [o mito da *Atenas Brasileira*] se conjugam para fornecer o referencial imagético e discursivo a partir do qual se fala e se escreve sobre o Maranhão".

Em meados do século XX, em textos de jornais e revistas maranhenses, mitos e ideologias, falas e representações acerca do Maranhão e do maranhense são perpassados pela reatualização do mito da *Atenas Brasileira* e pela "ideologia da decadência", consubstanciando um encadeamento de idéias-imagem que institui a região e seu tipo como singulares. No Maranhão desse período, o termo cultura está ligado principalmente à arte e à literatura, apontando para o clássico europeu, combinado ao progresso e à civilização.

² COSTA, Wagner Cabral da. O salto do canguru: ditadura militar e reestruturação oligárquica no Maranhão pós-1964. *Ciências Humanas em Revista*, São Luís, UFMA/CCH, v. 2, n. 1, p. 183-192, 2004.

Ao final da década de trinta, a esperança de renovação literária ficou depositada na mocidade intelectual maranhense, em grande parte migrada para o Rio de Janeiro, na perspectiva de reconhecimento nacional como escritores e estudiosos. Josué Montello faz parte desse grupo, juntamente com Neiva Moreira, Ignácio Rangel, Oswaldino Marques, Franklin de Oliveira, Odylo Costa Filho, Antonio de Oliveira e Manoel Caetano Bandeira de Mello. Outros, como Erasmo Dias, Mário Meireles e Nascimento Moraes, permaneceram no Maranhão.

Entre as décadas de 40 e 50 do século XX, discursos sobre mitos e ideologias procuram significar, identificar, definir, multiplicar e propagar a região e seu tipo regional. Nesse cenário, terão papel fundamental membros da chamada "Geração de 45" e vozes se levantarão para pintar o Maranhão como decadente, mas pronto para reerguer-se revivendo supostos tempos áureos e prósperos.

Assim, quando Josué Montello inicia sua obra, a sociedade maranhense vivia sob a ideologia da decadência, da perda da identidade. Embora vivendo no Rio de Janeiro, o autor não se desliga da terra natal. Os romances maranhenses montellianos buscam recuperar, ressignificar e redimensionar a identidade maranhense, não a partir da sacralização do mito da *Atenas Brasileira* ou na recuperação de um passado de glórias intelectuais, mas na busca do Maranhão e do maranhense de suas lembranças, na pesquisa histórica, na visita às diversas camadas sociais, nas tradições, enfim, na recuperação da memória coletiva e do sentido que os acontecimentos históricos tiveram para essa sociedade que não se compõe só de letrados e intelectuais, que tem sua beleza, mas também suas mazelas. Entretanto o contexto literário da época acaba exercendo influência sobre a formação e a escrita de Montello, que deixa transparecer, em suas obras, a formação literária clássica.

1.2 O AUTOR

Josué de Souza Montello nasceu em São Luís do Maranhão, em 21 de agosto de 1917, e faleceu, no Rio de Janeiro, em 15 de março de 2006. Criado para ser pastor protestante como seu pai e continuar administrando a loja da família, Montello logo cedo sentiu que seu caminho era outro: o das letras. Já aos quinze anos ensaiava seus primeiros textos, estudava exaustivamente os grandes mestres da literatura e publicava seu primeiro artigo, em 1932, no jornal *O Imparcial*, em São Luís, seguido de dois outros contos. Aos dezessete anos, era redator-chefe de *A Mocidade*, jornal por ele criado como órgão de comunicação dos alunos do Liceu Maranhense e do Centro Caixeiral. Já antes dos dezoito, começa a lecionar no Liceu Maranhense. Daí em diante, toda uma vida dedicada à literatura.

Uma das coisas que mais impressiona em Montello é seu fôlego para a leitura e para a escrita. Difícil citar um autor que ele não tenha lido, daí sua vasta erudição que transparece em sua linguagem e em seus textos. Na juventude leu os romances regionalistas de José Lins do Rego, José Américo de Almeida, Jorge Amado, Graciliano Ramos, Raquel de Queirós e Amado Fontes, mas o molde de romance que o fascinava nesse período era o de Aluísio Azevedo e de Eça de Queiroz.

Nesse tempo lia também toda a obra de Machado de Assis, Balzac, Anatole France e Proust. Ainda na juventude, além de clássicos brasileiros, portugueses, ingleses e franceses, tomou contato, também, com os russos, alemães, italianos. Procurando sempre se manter atualizado, o escritor cultivou o hábito de ler e reler tanto autores tradicionais como contemporâneos. As obras completas de Machado de Assis, Eça de Queiroz, Proust e Balzac foram relidas em vários momentos da vida de Montello e influenciaram sua produção literária.

Quando dou por mim, já estou longe, enquanto a luz fosca se fecha ainda mais à minha volta, com o dia que lentamente se recolhe. E não é só Proust que recompõe sua infância, na casa da tia Leonie, ao ter na boca o seu pedaço de Madeleine, sou eu

próprio que me vejo restituído ao meu quarto de estudante, na rua Correia Dutra, no Catete, ao tempo em que li *A la recherche du temps perdu* pela primeira vez, ouvindo tocar, no rádio do quarto ao lado do meu, uma nova marchinha de Carnaval. (MONTELLO, 1998, p.1161).

O autor não só lia, mas também estudava os romances, pois considerava a literatura como uma aprendizagem permanente na qual o escritor mistura a experiência alheia à sua própria.

De sua vasta experiência como leitor, surge uma produção literária que, apesar de extensa não prescinde do capricho e da qualidade. No decorrer de sua vida, além dos romances, Montello escreve, também, peças de teatro, poesia, contos, crônicas, novelas, literatura infantil, textos da área de história, educação e biblioteconomia e lança vários artigos, ensaios e livros de crítica literária no Brasil e no exterior³.

Josué Montello foi repetidamente agraciado com os mais altos prêmios brasileiros, tendo algumas de suas obras filmadas no Brasil e outras traduzidas no exterior. O autor foi também membro dos principais institutos e academias nacionais e internacionais, inclusive da Academia Brasileira de Letras, e detentor de vários títulos honoríficos.⁴

Apesar das mais de cem publicações, em diversas áreas, é pelos seus romances que Montello se destaca. Constam de sua produção romanesca, com as respectivas datas de publicação: *Janelas fechadas* (1941), *A luz da estrela morta* (1948), *Labirinto de espelhos* (1952), *A décima noite* (1959), *Os degraus do Paraíso* (1965), *Cais da Sagração* (1971), *Os tambores de São Luís* (1975), *Noite sobre Alcântara* (1978), *A coroa de areia* (1979), *O silêncio da confissão* (1980), *Largo do desterro* (1981), *Aleluia* (1982), *Pedra viva* (1983), *Uma varanda sobre o silêncio* (1984), *Perto da meia-noite* (1985), *Antes que os pássaros acordem* (1987), *A última convidada* (1989), *Um beiral para os bem-te-vis* (1989), *O camarote vazio* (1990), *O baile da despedida* (1992), *A viagem sem regresso* (1993), *Uma sombra na parede* (1995), *A mulher proibida*

³ Cf. Anexo A

⁴ Cf. Anexo B

(1996), *Enquanto o tempo não passa* (1996), *Sempre serás lembrada* (2000), *A mais bela noiva de Vila Rica* (2001) e *A herdeira do trono*.⁵

Em seu primeiro romance, publicado, *Janelas Fechadas* (1941), apesar de certa imaturidade literária, o autor já manifestava a inspiração maranhense, a preocupação formal e o apelo visual que seriam constantes em sua obra. De acordo com seu projeto inicial, que não vingou, esse seria o primeiro de três romances que comporiam o que se chamaria de ciclo maranhense.

Atualizado com as novas correntes literárias estrangeiras, nas quais figuravam, além de Proust, Joyce, Faulkner, Virgínia Woolf e Pio Baroja, Montello publica, em 1948, *A Luz da Estrela Morta*, com o qual supera a linha naturalista do primeiro romance, partindo para a expressão psicológica e filosófica, buscando o mistério do tempo no mistério da mente que se desagrega. Montello procura, entretanto, realizar uma obra individual, com a marca de seus recursos e de suas limitações, sem a intenção imitativa dos grandes autores europeus.

Em 1952, em *Labirinto de Espelhos*, o autor retorna ao espaço de sua terra natal e retrata a vida e os costumes da sociedade maranhense, numa narrativa geradora de vários temas que compõem uma espécie de mosaico romanesco. Num tom grotesco, o romance, em que uma família pobre aguarda ansiosa a morte da tia abastada na esperança de herdar sua fortuna, desenvolve-se praticamente todo dentro de um sobrado, no qual desfilam uma série de tipos provincianos. *Labirinto de espelhos* (1952) é bem recebido pela crítica e considerado um marco na carreira do escritor; com ele Montello encontra o caminho para os demais romances.

Nesse romance já se pode observar, ainda que timidamente, o tratamento dado à memória, ao tempo e ao espaço e a narrativa psicológica, aspectos da poética montelliana que irão se firmar em *A décima noite* (1959), *Degraus do paraíso* (1965), *Cais da Sagração* (1971), *Os tambores de São Luís* (1975) e *Noite sobre Alcântara* (1978).

⁵ A ser publicado postumamente pela Nova Fronteira.

Assim, em vez de três romances sobre o Maranhão, Montello acaba compondo a epopéia maranhense.

Até a publicação de *Cais da Sagração*, em 1971, os romances maranhenses de Montello estavam restritos à vida no interior dos casarões e sobrados. É nesse romance que o espaço da narrativa montelliana se abre e, com essa abertura, novos aspectos da sociedade maranhense são explorados, juntamente com a inovação com relação à técnica, na utilização da descontinuidade temporal, no apelo à memória e na incorporação de outros gêneros narrativos.

1.3 A BUSCA DA IDENTIDADE

Na década de quarenta, período em que Montello começa a publicar seus romances, praticavam-se, no Brasil, modalidades variadas do neo-realismo. Nessa época surge a literatura engajada de inspiração revolucionária. No contexto literário da época figuram Graciliano Ramos, José Lins do Rego, Jorge Amado, José Américo de Almeida, Rachel de Queirós, Amado Fontes, entre outros. Além desses, publicavam também na época Ciro dos Anjos, Marques Rebelo, Otávio Faria, Lúcio Cardoso e Érico Veríssimo. Desses romancistas, o mais admirado por Montello era — nas palavras do próprio autor, em *Confissões de um romancista* — Graciliano Ramos, por “ter alcançado a harmonia de tema e forma, na urdidura de linhas clássicas”. (MONTELLO, 1986, p. 32).

O velho Graça optara pela tradição narrativa, naturalmente recriada com os valores pessoais de sua individualidade poderosa. Daí resultaram um estilo e um processo que o individualizaram no romance brasileiro. Não fora essa a lição de Machado de Assis? (MONTELLO, 1986, p. 32).

Tentando fugir da feição documentária de certos romances nordestinos, nos quais considera que, na maioria das vezes, a realidade política e social é privilegiada em detrimento da elaboração estética,

Montello busca seu próprio estilo na linha de autores em que a criação romanesca, diferentemente da reportagem social, “dá a ilusão da vida verdadeira”, como José Lins do Rego, em *Fogo Morto* (1980), e Jorge Amado, em *Jubiabá* (1978).

Não quero escrever como se viesse na retaguarda da geração de José Lins, de Jorge Amado, de Graciliano, de Rachel de Queiroz. José Lins tem tal fascinação sobre mim, sobretudo em *Fogo morto*, que lutei para desvencilhar-me de qualquer influência de seu modo de narrar, sobretudo nos trechos em que a memória toma o lugar da imaginação. (MONTELLO, 1998, p. 339).

Montello considerava fundamental para um escritor o conhecimento literário, estudar com os grandes mestres, não para imitá-los, mas para aprender com eles. Na visão do autor, tão importante quanto a originalidade e a inovação seria a incorporação da tradição na realização de uma obra própria. E é esse o caminho que ele procura seguir, aproveitando as lições de seus predecessores e de seus contemporâneos, ao mesmo tempo em que procura criar um estilo próprio.

É bom saber que o mundo não é apenas como nós o vemos, mas também como vêem aqueles que tiveram o privilégio de viver na mesma faixa de tempo. Daí meu interesse pelos contemporâneos. (MONTELLO, 1986, p. 36).

Reconhecendo que a tradição narrativa era a que me convinha, por ser aquela que se ajustava a meu ideal de arte, optei por ela, conscientemente, deliberadamente — mas tratando de incorporá-lhe os recursos técnicos que neste século a enriqueceram, graças à obra de um Faulkner, de um Proust, de um Joyce; este último no que se relaciona ao chamado fluxo de consciência, no monólogo interior. (MONTELLO, 1998, p. 941).

O mesmo cuidado que o romancista tem na escolha do tema e do enredo, também o tem com relação ao estilo, ao método composicional, pois é a partir dele que a fábula assume existência. Assim, o “como” narrar em Montello é tão importante quanto “o que” narrar. Prova disso é a constante preocupação do romancista com o acabamento de seus romances, que chega ao extremo da reescrita mesmo após a publicação.

Considerando que *Janelas Fechadas* (1941) não correspondia a seu ideal de obra literária, Montello reescreve-o em 1982, depois de já ter publicado outros romances, preocupado em dar unidade a sua obra, própria da maturidade como romancista. O resultado foi um romance completamente novo, conservando apenas o ritmo narrativo do anterior.

Sobre essa busca pela perfeição estética, em seus diários, Montello confessa que, até a segunda edição, seus livros ainda recebem reparos, só então os deixa seguir seu caminho, contendo-se para não voltar a alterar o texto. Nesse afã de procurar sempre a palavra exata é que Montello, na terceira edição de *Largo do Desterro*, publicado em 1981, muda-lhe o título para *A vida eterna do Major Taborda* (1985).

O primeiro traço que marca a obra montelliana é a ligação com a terra natal, São Luís, espaço preferencial de seus romances, ao qual procura transpor o meramente regional para retratar o universal na complexidade das relações humanas.

Montello, como ele mesmo afirma em seus diários, tem um projeto: ser autor de uma obra, assim como Proust, Balzac, Eça, e não de um livro, por isso sua preocupação em afinar seus romances, para que mantenham um estilo próprio, harmonizando-se entre si.

No painel das vocações literárias, há os que nasceram para escrever um livro, e com isto se exaurem; mas há os que pretenderam realizar uma obra, buscando alcançar a perfeição inatingível. Incluo-me naturalmente entre estes, reconhecendo que somente a obra, no seu conjunto, poderia corresponder ao meu projeto literário. (MONTELLO, 1998, p. 940).

A intenção de criar um conjunto de romances com São Luís como cenário acompanha o autor desde o início de sua produção, como se pode observar nesse trecho de seus *Diários*, e acaba se concretizando e ultrapassando em amplitude até mesmo suas expectativas.

29 DE DEZEMBRO (1955)

Tenho voltado a pensar, nestes últimos dias, na minha obra de romancista. Andei a traçar o plano de um conjunto de romances que se passariam em São Luís, mas sem o caráter restrito dos romances regionais. Pelo contrário; dando a esses romances a amplitude da

obra universal. Não pretendo encadeá-los, [...]. Cada livro há de ser autônomo, espelhando uma realidade particular. E ocupando os vários aspectos urbanos de uma região, para que daí resulte um vasto mural, refletindo os problemas e as angústias de meu tempo. Repito aqui o que já disse em outra oportunidade: ao escritor, só cabe, escrevendo, uma destas missões: ou testemunhar, ou denunciar. Hei de denunciar, mas hei, sobretudo, de testemunhar, para que minha obra possa ser lida pelo tempo adiante como imagem das épocas em que vivi. (MONTELLO, 1998, p. 312).

Na epopéia maranhense, Montello retrata fielmente a cidade de São Luís como um todo: seu ambiente, sua topografia e sua arquitetura. Em seus romances, ocupa a velha cidade, transfere-se para a nova e abrange, ainda, Alcântara e as aldeias de pescadores ao redor da capital maranhense.

O gosto do escritor por longas caminhadas por sua terra natal ou, quando distante dela, pelo passeio com os dedos pelo mapa da cidade, sobre sua mesa de trabalho, relembrando lugares e acontecimentos de outrora, reflete-se em seus romances, nas caminhadas evocativas de seus personagens, a desvendar a São Luís do passado.

Se, por um lado, Montello recolhe com fidelidade a cidade natal em seus romances, por outro, evita transpor figuras e dramas reais para o texto literário, preferindo transfigurá-los por meio da imaginação criadora.

Ao abordar a singularidade dos romances maranhenses de Montello em comparação com os de Aluísio Azevedo, Franklin de Oliveira (1978, p. 60) afirma que "A sua matéria é o tempo passado, que ele reconquista através do uso do *flash-back*. E nesta reconquista o que se busca é a consciência perdida da identidade maranhense."

Montello, em sua obra, procura abranger mais de um século da história maranhense, abarcando todos os aspectos dessa sociedade, seus momentos de glória e de luto. O autor preocupa-se em retratar não só os aspectos geográficos — ruas, casas, praças, monumentos da cidade de São Luís — mas também os costumes, tradições, lendas, a política, a história. Tais aspectos são sempre mediados pelo psiquismo de seus personagens, e é por isso que o autor escolhe para protagonistas de seus romances elementos das mais diversas camadas sociais — o burguês, o

pescador, o trabalhador, o aristocrata, o militar ou o negro escravizado. É a partir do individual que o social se revela.

Apesar das diversas temáticas e de mediações a partir de pontos de vista de personagens de diferentes camadas da população, Montello consegue, na diferença, alcançar a totalidade. A cada romance, mais um elemento se une aos demais, e a identidade maranhense vai se construindo, como um todo. E, de modo contraditório, como o é a sociedade moderna, o autor consegue na diversidade de vozes alcançar uma unidade.

Ao mesmo tempo, ao unir à tradição romanesca realista elementos do romance moderno, sendo os principais a descontinuidade temporal e o apelo à memória, fundamental para resgatar o passado e reencontrar a identidade maranhense perdida, Montello vai construindo sua própria identidade como romancista e consolidando um estilo próprio de narrar que tanto buscara desde os primeiros romances.

Além disso, observa-se, em seus romances, o diálogo com os mais diversos gêneros literários e com outras áreas do conhecimento, característica própria da literatura contemporânea.

Embora com temáticas diferentes, utilização de técnicas diversas de construção e elementos das mais diversas tradições literárias, os romances que compõem a epopéia maranhense têm em comum, além do retrato da cidade de São Luís e arredores, o contraste entre o novo e o velho, o poder transformador, degenerador e regenerador do tempo; a memória como resgate do passado coletivo e a rememoração como resgate do passado individual e o emprego das anacronias. O tempo é a grande obsessão de Montello, a possibilidade de retorno ao passado ou de fixação de um instante, imortalizando-o e a possibilidade de observação de um ser ou objeto e as transformações nele ocorridas com o passar do tempo, por meio da narrativa, são exploradas exaustivamente pelo autor, o que confere uma marca, uma identidade a seus romances.

A cada momento sinto na ponta da pena a tentação de cortar, de emendar, de substituir o que escrevi há tantos anos. O que realmente perdura em mim, identificando-me com o velho texto de ontem, é esta angústia do tempo, que sempre me acompanhou. Até Deus, na origem do mundo, se submeteu ao tempo. É ele que nos forma e nos destrói. Invisível e tenaz. (MONTELLO, 1998, p.984-5).

A descontinuidade temporal e a utilização da memória para o acesso a um tempo passado é característica marcante na obra de Montello como um todo. Entretanto, o que é interessante no autor é a maneira diferenciada como se utiliza desses recursos em cada romance.

O autor lança utiliza os mais diversos recursos para a recuperação da memória individual ou coletiva: cartas, diários, sons, cheiros, imagens, narrativas orais e, principalmente, o espaço maranhense, com as ruas, casarões, praças, monumentos, ruínas e a paisagem natural.

Nos romances de Montello, merece destaque a figura do idoso como depositário da memória. A ele o autor oferece um lugar de honra e uma voz privilegiada. Esse idoso opõe-se ao estereótipo a ele impingido pela sociedade moderna, competidora, que o coloca à margem por não ter mais serventia. Em Montello, o idoso é responsável por recuperar o sentimento de continuidade, unir o passado ao presente, por meio de lembranças individuais, que também são lembranças de um grupo social. Por isso normalmente são figuras fortes e cheias de vida, como Mestre Severino, em *Cais da Sagração* (1971) e Damião, em *Os tambores de São Luís* (1975). Entretanto, o autor não deixa de assinalar alguns aspectos negativos do processo de envelhecimento. Contrapondo-se aos personagens com vigor físico e memória privilegiada, apesar da idade — como não poderia deixar de ser, visto que a memória é essencial para a reconstrução do passado maranhense — existem personagens secundários para os quais a passagem do tempo significou um processo de degeneração do corpo e da memória.

O primeiro romance a ser analisado, *A Décima noite* (1959), é um romance psicológico, individualista, que apresenta forte diálogo com a psicanálise e, ao mesmo tempo, é a alegoria da empreitada do autor na

busca da identidade maranhense; *Cais da Sagração* (1971) é um romance sobre o mar, dialoga com a tradição épica e com a tradição do fantástico; *Os tambores de São Luís* (1975) dialoga, ao mesmo tempo, com a história, com o romance de formação e com o épico; *Noite sobre Alcântara* (1978) é um romance histórico, em tom elegíaco. Por conta das lembranças e dos dramas íntimos dos personagens, todos esses romances apresentam traços psicológicos, ao mesmo tempo em que se mantêm a tradição da narrativa realista.

O retorno ao passado, característico de Montello, juntamente com a caracterização do herói e a busca pela representação de uma totalidade social, dá o tom épico ao conjunto de romances maranhenses e evidencia a habilidade do autor na articulação da narrativa e na exploração da maleabilidade do gênero romance.

É com a epopéia maranhense que Montello firma seu estilo e constrói sua identidade como romancista, atingindo a maturidade na arte de narrar. A assimilação de outros gêneros literários, o apelo à memória, a descontinuidade temporal, aliados a um forte apelo visual e à linguagem poética são elementos que transcendem os romances maranhenses e se tornam característicos da poética montelliana.

2 SAGA, EPOPÉIA E ROMANCE

São Luís pulsa e se derrama na essência de meus romances. De onde concludo que não fui eu apenas, com a minha língua materna, que escrevi [...] foi também minha terra que os escreveu comigo, com seus tipos, com seus sobrados, com suas ruas estreitas, com suas ladeiras, com a luz inconfundível que se desfaz ao fim da tarde sobre seus mirantes, seus telhados, seus campanários, na Praia Grande, no Desterro, no Largo do Carmo, no Cais da Sagração.
(MONTELLO, 1998, p.1041)

2.1 A SAGA

Franklin de Oliveira (1978), ao nomear a obra de Montello de saga maranhense, o faz usando o termo no que ele chama de sentido primordial: de relatos em prosa nos quais se fundem história e preocupação com o destino do homem. Entretanto, o autor por ser contemporâneo de Josué Montello — que também chegou a se referir ao seu conjunto de romances como saga maranhense — não tinha o distanciamento suficiente, no tempo, para lançar um olhar mais abrangente à obra de seu conterrâneo.

Saga torna-se um termo um tanto reducionista se se considerar a abrangência da obra maranhense montelliana, embora, em alguns aspectos, possa caracterizar certos romances isoladamente.

Para Brasil (1979), a palavra saga vem dos povos escandinavos e, originalmente, designava narrativas anônimas com o aproveitamento de lendas e do folclore, passando, depois, a designar uma obra literária longa ligada à história de uma família, ou um grupo de romances. Brasil (1979) cita como exemplo a saga de Willian Faulkner, na qual os destinos de famílias do Sul dos Estados Unidos se cruzam.

Jolles (1976), considera que, para ser denominada saga, a narrativa tem de estar fundada na noção de família, o que não está distante do conceito apresentado por Brasil (1979), pois, mesmo na saga de Faulkner, os laços familiares são importantes.

Segundo Jolles (1976), a saga é uma forma simples que se atualizou, primeiro oralmente e depois por escrito, sendo a saga de islandês uma realização particular de caráter tão marcado que imprimiu suas características a elementos que, na origem lhe eram estranhos. É a partir da saga de islandês, cuja construção interna se assenta na noção de família, que o autor capta a disposição mental e as idéias que produziram a forma saga utilizando as seguintes chaves: clã, família e vínculos de sangue.

As relações entre os diversos personagens dessa saga [de islandês] são, em primeiro lugar, relações entre pai e filho, entre avô e neto, entre irmãos, entre irmão e irmã, entre marido e mulher. Tais indivíduos estão vinculados entre si por laços de sangue e suas relações mútuas são produzidas pelo clã, a raça, a origem. (JOLLES, 1976, p. 68).

Os personagens da saga de islandês não formam um império, uma nação ou um Estado, mas habitam tal colina ou enseada e têm numerosos traços comuns, mas que não são próprios de todos sem exceção. Mesmo quando indivíduos se reúnem para tomar decisões, é como chefes de família que o fazem.

Os conceitos de conquista, derrota, opressão, libertação não dizem respeito a um povo, mas sempre a um clã, uma tribo, uma família.

O sentimento nacional chama-se aqui espírito de família; os direitos e deveres não se regem pelos imperativos da sociedade, da *res pública*, mas pelos interesses do clã, pelas exigências do parentesco, e a comunidade burguesa de interesses tem aqui o nome de vínculos de sangue. A base, o fundamento desse universo são os vínculos de sangue, a comunidade do sangue, a vingança do sangue, o casamento, a paternidade, a parentela, a herança, o patrimônio, a hereditariedade. (JOLLES, 1976, p. 69).

Segundo Jolles (1976, p. 69), a saga está ligada a uma disposição mental de que "o universo se constrói como família e se interpreta, em seu todo, em termos de árvore genealógica, de vínculo sangüíneo", e é apenas esse universo que se pode designar pelo nome de saga. Assim, na saga

heróica, por exemplo, o personagem principal é o representante heróico de um determinado clã, "detentor hereditário das altas virtudes de uma raça" (JOLLES, 1976, p. 70).

Entretanto a saga não se constitui toda vez que exista, no acontecimento histórico, uma família, ou situação familiar, mas sim, quando os membros dessa família consideram-se parentes consangüíneos, membros de um mesmo clã, com a mesma ascendência. A herança consubstancia o renome e a dignidade da família, o poder de um clã.

Como a verdadeira saga só conhece os vínculos e os parentescos de sangue, a noção de Estado, o sentimento de nação e até mesmo o cristianismo — que torna todos irmãos entre si — repelem o universo construído sobre essa disposição mental familiar, diluindo e esvaziando o sentido original da palavra saga.

No interior da epopéia, por exemplo, existem conflitos familiares, gestos verbais característicos da saga, entretanto com a disposição mental ligeiramente alterada, pois já se encontram nela elementos característicos da noção de povo:

essa confederação, que no começo não era mais que uma aliança de famílias, começa a ganhar coloração nacional e já surpreendemos na *Ilíada* o esboço de um confronto entre Tróia e Grécia, entre Leste e Oeste, e o pressentimento da Grécia em oposição à Ásia. Não obstante, a saga ainda é poderosa, preponderante e rege até, em numerosas passagens, de modo decisivo, o curso das idéias. Apreendêmo-la num ponto específico e é aí que vemos o poder ser transmitido na casa dos Átridas, na raça de Pélops, no seio do clã, poder tão vinculado ao cetro que veio dos deuses e que os homens deixam em legado de era em era. Cada indivíduo é herdeiro; cada coisa, pela sua importância de objeto, pode ser herança. (JOLLES, 1976, p. 74).

Segundo Jolles (1976), a saga conservou suas feições múltiplas, mudou constantemente de forma, foi contada de diferentes maneiras de acordo com o tempo e lugar e não pôde ser fixada por escrito de um modo determinado, conservando sua construção e forma internas constantes na

gesta, por ter sido transmitida oralmente por todo o universo grego antes de se atualizar numa narrativa estruturada na Islândia do século XI.

Nascida da disposição mental vinculada à família, ao clã, aos laços de sangue, ela construiu todo um universo a partir de uma árvore genealógica; e tal universo mantém-se idêntico a si mesmo no tumulto de suas variações — universo da glória ancestral e da maldição paterna, do patrimônio e das rixas entre famílias, das mulheres raptadas e do adultério, do sangue derramado na vingança e misturado ao incesto, da fidelidade e do ódio familiares, universo do pai e do filho, do irmão e da irmã, universo da hereditariedade. Nesse universo, o Bem, o Mal, a coragem e a covardia, não são qualidades pessoais, a propriedade já não é posse do indivíduo: a fonte de todo o significado e de todo o valor é a família e o destino do homem recai sempre no clã. (JOLLES, 1976, p. 76).

Por terem caminhado de boca em boca antes de receber seu caráter final quando incorporadas a uma forma erudita, as sagas apresentam numerosas variantes. Quando uma forma erudita, como a epopéia — dotada de recursos e leis próprios, com um padrão claro — incorporam as sagas, estas assumem, então, contornos definidos, adquirindo uma forma mais estável, de forma que se torna difícil imaginar que já tenham sido uma forma fluida.

Admitindo que a saga, bem como suas atualizações em gestas, exerceu efeitos concretos na epopéia, Jolles (1976) busca a relação entre ambas, sendo que a epopéia, forma artística dotada de leis próprias, imprime um caráter novo à saga, forma simples resultante da disposição mental da família, do clã, dos vínculos de sangue.

Nesse sentido a linguagem teve papel preponderante na interpretação e criação a partir da experiência vivida e na atualização dos elementos da saga que só adquirirão fisionomia elaborada com a lenta colonização da Islândia.

Na epopéia, com o reaparecimento de acontecimentos anteriores, a diversidade persiste como herança das gestas, entretanto a disposição mental da saga pode fazer-se presente de modo preponderante.

Jolles (1976) cita como exemplo de epopéia que se constitui a partir de uma saga e não da forma atualizada de uma gesta a *Canção dos Nibelungos*, por sua disposição mental ligada aos elementos da família — “a propriedade, a luta tribal, a vingança no sangue, o assassinato familiar, a fidelidade fraternal, o ciúme, as rixas entre mulheres, o concubinato” (JOLLES, 1976, p.79) — distinguindo-a de seu êmulo românico, a *Chanson de Roland*, que não apresenta traços da saga e cuja disposição mental predominante é a da gesta heróica e da lenda.

Analisando o Antigo Testamento, Jolles (1976) observa a saga cristalizando-se de modo particular em um povo concebido como família, pois os israelitas se representavam a si mesmos como a Família de Abraão em que os indivíduos são todos herdeiros e a propriedade é a herança.

As conseqüências dessa disposição mental, assim como se manifestaram na epopéia, irão manifestar-se em certas formas artísticas atuais, como o romance, que assimila os conceitos de hereditariedade e de origem, apossando-se da saga.

Juntamente com a disposição mental, ligada à família e aos laços de sangue, própria da saga, o romance, ao buscar as raízes, ao tratar da origem e da formação de uma sociedade, exaltando os grandes feitos de seus heróis, aproxima-se da epopéia.

Nos romances de Montello, além da preocupação de se fundir a história ao destino do homem, como afirma Franklin de Oliveira (1978) observam-se, também, os elementos destacados por Jolles (1976) como característicos da saga: a importância dada aos vínculos de sangue, aos laços de família. Entretanto tais elementos não estão tão destacados na obra montelliana a ponto de se denominá-la saga. Eles aparecem incorporados a um conjunto que busca retratar a sociedade maranhense como um todo, sua história, tradições, valores, o que ultrapassa o conceito de saga e os aproxima da epopéia.

Comparando-se os romances maranhenses de Josué Montello à saga riograndense de Érico Veríssimo¹, isso fica mais evidente, pois em *O tempo e o Vento* o que se observa no conjunto é a história de uma família, de geração a geração, nele os laços de sangue e a herança familiar são marcantes. Já em Montello, apesar de os romances tratarem dos vínculos familiares, da herança e hereditariedade, não se pode considerar o conjunto como uma saga. Aqui, como na epopéia, embora a disposição mental da saga esteja presente, o que o autor quer resgatar é a noção de identidade de um povo que habita o mesmo local e compartilha da mesma herança cultural e histórica, mas que não pertence necessariamente à mesma família.

A noção de grupo social presente em Montello distancia-se do conceito de saga, por isso, o termo mais apropriado à sua obra é mesmo epopéia. Ao unir a cultura, a história, a tradição, as relações sociais e familiares, os mitos e crenças de uma sociedade à ficção, Montello retoma a síntese épica e constrói, não a saga, mas a epopéia maranhense.

2.2 O ÉPICO E O ROMANESCO

Segundo D'Onófrio, o poeta épico

elabora artisticamente um material histórico, não inventado por ele, mas a ele preexistente, pois vivo na consciência cultural da coletividade, que cria mitos e lendas que a tradição oral perpetua no espírito de um povo. (D'ONÓFRIO, 1991, p.12).

O assunto do poema épico, segundo o autor, é a exaltação das ações heróicas que estão na origem da formação de uma sociedade.

¹ A influência da saga de Érico Veríssimo na obra de Montello pode ser observada no projeto original do autor para *Os tambores de São Luís* (1975), cuja idéia inicial era apresentar três gerações de negros, todos chamados Damião.

Epikós, em grego, é um adjetivo que significa "relativo ao *epos*". *Epos* comporta acepções primitivas de "palavra e discurso", remontando à mesma raiz indo-européia de onde o latim recebeu o termo *vox* (voz, palavra, discurso). O plural *épea* que, por ser neutro, tem um sentido coletivo, significa propriamente poesia épica, o que faz do poema um coletivo do *epos*, da palavra, da voz.

Na *Ilíada*, assim como o tecelão que enreda os fios para fazer o tecido, "o poeta enreda e emaranha *épea*, vozes, discursos, narrativas para compor um produto final" (BRANDÃO, 1992, p.45), a epopéia. Desse modo são costurados no canto de Homero um *epos* de Aquiles, um de Diomedes, um de Heitor, entre outros *épea* menores.

Na epopéia, segundo Brandão (1991, p.57),

O poeta apropria-se dos fatos e os transporta para a poesia por meio da assistência da Musa que garante a fidelidade à Memória e remete para uma técnica apurada de construção baseada não em dependência passiva, mas no manuseio ativo das informações, de acordo com as necessidades do canto, por meio de um poder regulador do canto sobre a memória de lembrança e esquecimento.

As formas do épico desenvolvidas a partir da *Ilíada* reproduziriam sua constituição, o que faz dela geradora de gêneros, fundadora da história. Assim, segundo o autor, Homero seria o iniciador de um grande diálogo que vem atravessando gerações e impulsionando o surgimento de novos discursos de acordo com as necessidades da época e o contexto histórico.

Segundo Vassalo (1992), os grandes feitos épicos estão sempre associados a contendas, disputas, batalhas e guerras. Com o passar do tempo, eles perdem seu ambiente real e são simplificados: o contingente histórico-social é eliminado, o que os torna típicos, exemplares, idealizados, irrealistas. Assim, os personagens transformam-se em heróis gloriosos, "de ações superlativas, a serviço de uma causa - naturalmente justa -, de um chefe, uma raça, um sistema de valores, no embate maniqueísta entre o bem e o mal" (VASSALO, 1992, p.84).

Com relação a isso, Saraiva afirma que

a epopéia é inicialmente um relato, tanto quanto possível, fiel de acontecimento de que o poeta teve notícia através de testemunhas ou de pessoas que conhecem as testemunhas. Nasce em torno da impressão produzida pelos acontecimentos. Mas sobre esta primeira forma elaboram-se depois outras que têm por base não já os acontecimentos, mas a forma literária que eles primeiro revestiram. Perde-se o nexos com os fatos e com os heróis cantados, e a fantasia dos poetas tende a despertar o interesse e a sensação pelo exagero ou até pela inverossimilhança dos acontecimentos e dos personagens. (SARAIVA, 1962, p. 143).

Para Vassalo (1992), essa idealização do passado histórico será maior ou menor conforme o intervalo entre o fato histórico, utilizado como matéria épica, e a transcrição literária.

Assim, quando a narrativa está relativamente próxima do fato histórico, há um distanciamento menor desse fato, e "percebe-se o ser humano em sua individualidade — características pessoais, família, geografia definida, eventos reais reconhecíveis e verificáveis com respeito ao referente da sociedade", como é o caso do *Cantar de Mio Cid*, cujos primeiros manuscritos têm menos de um século de distância do fato real. Já quando a distância é um pouco maior entre o evento narrado e a transcrição literária, a idealização dos personagens é maior e estes se tornam abstrações, como na *Canção de Rolando*, cuja distância entre a transcrição literária e o evento é de quatro séculos, considerando-se o manuscrito mais antigo. Assim, épico não se refere apenas a um passado remoto. Segundo Vassalo,

identificam-se características semelhantes nas epopéias antigas, nas canções de gesta, nos filmes de faroeste, na luta entre bandido e mocinho ou americano e comunista do cinema ou da história em quadrinhos, no cordel sobre as astúcias de Lampião. [...] Cada época atualiza o épico conforme seus padrões e critérios. (VASSALO, 1992, p.85-6).

De um modo geral, ocorre, nesse tipo de literatura, a exaltação das qualidades e anseios de um povo na figura de um herói que concentre em si as características desse povo, geralmente num período de formação de uma

sociedade que pode estar temporalmente próximo ou distante do momento da escritura.

Motta (2006), utilizando como principais referenciais teóricos Robert Scholes e Robert Kellogg² e Northrop Frye³, descreve a trajetória evolutiva da narrativa, da poesia épica ao nascimento do romance, caracterizando os elementos fundamentais e os princípios gerais desse sistema de representação literário e de sua linguagem.

Para melhor esboçar a genealogia da narrativa. Motta (2006) recorre à metáfora da árvore de cujas raízes surgiram os três fios principais da narrativa: o mítico, o mimético e o ficcional. O amálgama desses três elementos formalizou a síntese épica que deu origem à narrativa histórica e à ficcional com função predominantemente estética. O gênero épico, juntamente, com o dramático e o lírico, constituiu-se num dos pilares da literatura ocidental.

No seu conjunto, a síntese épica possibilitou a união da esfera da existência à esfera da arte, juntando, na textura da teia de convenções em que era urdida, os fios da realidade com que era consumida, constituindo-se numa forma inteiriça que não distinguia vida, arte, religião, história e ficção. (MOTTA, 2006, p. 29).

Poesia épica e romance são apresentados por Motta (2006) como os dois marcos formais da história antiga e moderna do gênero narrativo; a primeira “pela importância de seu momento histórico de definição, dominação e expansão” (MOTTA, 2006, p.25) e o segundo como veículo mais adequado para a expressão de um novo tempo, espécie de continuidade e transformação, visto que a epopéia não correspondia mais às exigências desse novo tempo. Para Motta (2006), o romance, como veículo de expressão da burguesia, reincorporando as formas narrativas que o

² SCHOLES, R.; KELLOGG, R. *A natureza da narrativa*. Trad. Gert Meyer. São Paulo: McGraw-Hill do Brasil, 1977.

FRYE, N. *Anatomia da crítica*. Trad. Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Clutrix, 1973a.

_____. *O caminho crítico*. Trad. Antônio Amoni Prado. São Paulo: Perspectiva, 1973b.

precederam, é a reencarnação do “amálgama épico” — “uma forma modelada pela tradição, vinculada à oralidade, representativa do politeísmo místico-religioso da cosmologia grega e da expressão heróica dos anseios da aristocracia”. (MOTTA, 2006, p. 297).

De acordo com Lukács (1999), por serem a antiguidade clássica e a época moderna dois períodos históricos distintos, a volta ao mundo grego é impossível, pois, uma vez destruída a unidade entre a vida e seu significado, torna-se impossível recuperar a totalidade do ser na dimensão filosófica, visto que a história substituiu a metafísica e o sentido transcendental da vida, os arquétipos perderam seu sentido e a totalidade desapareceu.

Na sociedade moderna, a crítica racional opõe-se às criações da religião. Os paraísos não estão fora do tempo, em outra vida, mas sim nele próprio, no suceder histórico, nas utopias sociais como uma promessa a realizar-se num tempo determinado. Além disso, a distância entre os princípios e valores individuais e a realidade é muito grande, e isso se converte numa verdadeira contradição, insuperável para o homem.

Obviamente, toda essa problemática irá refletir-se na produção artística da sociedade moderna.

De acordo com a perspectiva histórica de Georg Lukács (1999), o romance é um gênero literário que, apesar de aparecer já no mundo antigo e medieval, somente na sociedade burguesa é que adquire suas características específicas.

O romance aspira aos mesmos fins a que aspira a epopéia antiga, mas nunca pode alcançá-los, porque nas condições da sociedade burguesa, que representa a base do desenvolvimento do romance, os modos de realização das finalidades épicas são tão diferentes dos antigos que os resultados são diametralmente opostos às intenções. A contradição da forma romance reside precisamente no fato de que o romance como epopéia da sociedade burguesa é a epopéia de uma sociedade que destrói as possibilidades da criação épica. (LUKÁCS, 1999, p.93).

Antunes (1998) retoma as teorias lukacsianas a respeito do romance e da epopéia, comparando-as com a estética hegeliana. Segundo a autora, aplicando os resultados da filosofia de Hegel⁴ a problemas estéticos, Lukács confirma a concepção hegeliana de que o romance é um produto literário típico da sociedade burguesa, ou seja, é a expressão típica da cisão entre o eu e o mundo, aspecto fundamental dessa sociedade. Além disso, o autor retoma a comparação de Hegel entre o romance e a epopéia clássica grega para demonstrar que, embora ambos sejam formas da poesia épica, são essencialmente diferentes entre si, pois enquanto o mundo representado na epopéia homérica é um cosmos perfeito, sem cisão, no qual o herói se encontra numa relação orgânica com a sociedade à qual pertence e aprende intuitivamente o sentido de sua existência, o romance da sociedade burguesa caracteriza-se por uma cisão profunda entre o eu e o mundo, que é característica da vida na sociedade moderna.

Lukács, em sua *Teoria do romance* (1971), ainda retomando o pensamento hegeliano, afirma que o romance — manifestação artística típica da sociedade burguesa, prosa da vida moderna — veio substituir a poesia épica, constituindo-se numa epopéia na qual o sentido da vida não é mais intuitivamente conhecido. Entretanto permanece a aspiração à totalidade, a qual se manifesta no romance como uma busca e construção do sentido universal da vida.

As diferentes formas de busca dessa totalidade são expressas nas diferentes formas de romance nos quais se representa a vida privada de um herói que é necessariamente problemático. Enquanto a epopéia apresenta a história de uma comunidade, o romance apresenta a história de um indivíduo, cuja busca nunca alcançará seu fim, pois não há, nas condições sociais burguesas, possibilidade de reconciliação entre o eu e a sociedade,

⁴ As teorias de Hegel serão citadas neste trabalho a partir de ANTUNES, Letizia Zini. *Teoria da narrativa: O romance como epopéia burguesa*. In ____ (Org.) *Estudos de literatura e lingüística*. São Paulo/Assis: Arte e Ciência/ Curso de pós-graduação em letras da FCL/Unesp, 1998.

devido ao descompasso entre as aspirações da alma e a organização social objetiva.

Segundo Antunes (1998), apesar da influência do idealismo hegeliano em Lukács, há uma importante distinção entre a concepção de romance de ambos, uma vez que para Hegel o romance deve indicar um caminho para a reconciliação entre indivíduo e sociedade, enquanto para o autor de *A teoria do romance* tal reconciliação é impossível.

Segundo a visão lukacsiana, enquanto a epopéia clássica é o gênero literário em que se expressa a democracia primitiva da sociedade grega, o romance é o gênero artístico dominante da sociedade moderna e expressa todas as contradições da sociedade burguesa e todos os aspectos específicos de sua arte.

Essas contradições — inerentes ao desenvolvimento do modo de produção capitalista, base material da civilização burguesa — manifestam-se de maneira bastante variada no romance, pelas próprias características formais do gênero.

Antunes (1998, p. 185) cita algumas dessas contradições:

o caráter antagônico das classes sociais; o caráter fetichizado das relações humanas (relações entre pessoas que se apresentam como relações entre coisas), que torna difícil conhecer sua verdadeira natureza; o contraste inconciliável entre a vida individual e a vida social; a ambivalência inerente ao desenvolvimento do modo de produção capitalista, o qual, mesmo na fase progressista de sua formação, de um lado desenvolve as forças produtivas sociais libertando-as das relações feudais, de outro, produz fatores de degradação do homem.

Lukács, em *A teoria do romance* (1971), elabora o conceito de “herói problemático” para caracterizar o protagonista do romance burguês. Para ele, a elaboração artística do herói romanesco é determinada pela ambivalência do desenvolvimento capitalista, pois os romancistas inclinam-se para a construção de um herói positivo, símbolo de uma classe em ascensão. Entretanto, essa positividade é afetada pelo fato de essa ascensão trazer

consigo a degradação dos valores humanos e a mercantilização de todas as relações.

Lukács (1999) dirige suas teorias para a compreensão histórica dos fenômenos artísticos e procura estabelecer as peculiaridades da "epopéia burguesa", baseando-se no auge de seu florescimento, em diferenciá-la da narrativa medieval e da epopéia clássica, estabelecendo relações com esta última, e em buscar as causas da descaracterização e da dissolução dessas peculiaridades, a partir da segunda metade do século XIX.

Assim, o romance teria em comum com a epopéia clássica o fato de representar narrativamente uma totalidade social pela ação de indivíduos a ela pertencentes. Tal característica é a mesma que distingue a poesia épica da lírica e da dramática.

Para Lukács, a representação artística de uma *ação* é o único meio para expressar, em imagens sensíveis, a substância intrínseca do ser social numa dada fase de seu desenvolvimento histórico. Entretanto ele assinala que, enquanto a epopéia clássica antiga é a representação de uma ação humana livre e espontânea, como podia existir na comunidade primitiva, o romance é a forma *da ação problemática* inerente à ruptura entre a dimensão individual e a dimensão social, própria do mundo burguês, no qual o indivíduo está ligado aos outros em última instância por relações que são puramente econômicas. (ANTUNES, 1998, p.188).

O pensamento estético hegeliano é superado por Lukács em seus limites idealistas e desenvolvido em toda riqueza de formulações e interpretações.

Para Hegel, o romance é uma epopéia que surge numa realidade prosaica como o é a sociedade burguesa, o que o contrapõe à epopéia clássica que surge numa realidade poética e é a expressão plena da poesia, pois está apoiada em condições materiais de vida poética.

A partir do exame da *condição geral do mundo* correspondente a cada uma das formas de poesia, a clássica e a burguesa, Hegel desenvolve sua distinção entre ambas: no romance o conflito ocorre no interior da própria

sociedade, enquanto na epopéia o conflito é entre sociedades, mas, “interiormente”, elas se apresentam homogêneas.

Segundo Antunes (1998), Hegel compara os heróis do romance e sua trajetória de lutas contra as instituições sociais aos heróis épicos antigos e aos cavaleiros da épica medieval, mas traça com certo cinismo o heroísmo burguês, pois as lutas nada mais serão que um aprendizado para a realidade existente, o que ameniza a contradição entre a aspiração poética e a vida prosaica, pois mostra ao indivíduo o caminho de sua adaptação na sociedade.

Enquanto para Hegel o romance é a epopéia burguesa por expressar uma possibilidade de conciliação necessária e possível dentro de certas condições e não mais espontânea e natural como na epopéia clássica, para Lukács (1999), ele representa a máxima expressão artística de uma época, ao mostrar as contradições da sociedade sem tentar soluções conciliatórias arbitrarias e ao penetrar na essência das relações burguesas e revelar seu caráter histórico, enfim, ao ser realista. Na visão lukacsiana, o romance é realista quando capta as leis sociais fundamentais de uma dada época histórica, por meio de uma representação imaginária, independente de seu estilo ser realista ou não.

Entretanto, embora se oponham com relação à concepção de romance, ambos os teóricos concordam quanto à impossibilidade da reprodução da unidade entre o individual e o social na sociedade moderna, diferentemente da sociedade tribal do período homérico, na qual havia uma unidade orgânica entre a vida pública e a privada. Assim, a epopéia clássica não é mais possível nas condições criadas pela sociedade capitalista. O que essa sociedade produz é uma nova forma de narrativa épica: o romance, o qual apresenta afinidades com a epopéia homérica na amplitude do material apresentado; na representação plástica de fatos e homens de acordo com a realidade objetiva; na representação, por meio da ação dos personagens, de

suas relações com a natureza e a sociedade e não somente da consciência que delas tem.

Entretanto, desde a sua criação, o romance — por ser a epopéia de uma sociedade organizada racionalmente por não apresentar condições para a realização da épica plena, pois se baseia no antagonismo econômico de classes — torna-se um gênero essencialmente contraditório. Assim, cada indivíduo que age no romance não representa uma totalidade social, mas sim a classe social a que pertence ou mesmo apenas seus interesses pessoais, nesse caso, estabelecendo com os demais elementos de sua classe uma relação de concorrência.

Para Lukács (1999), somente quando o personagem romanesco encarna as contradições existentes na sociedade, seja entre as classes sociais ou no interior delas, é que a poesia épica pode readquirir certa grandeza e ser representação da totalidade na sociedade burguesa.

Essas contradições são representadas no romance por meio da luta individual contra a sociedade como um todo — portanto, enquanto, na epopéia clássica, os indivíduos representam interesses coletivos, o material poético do romance está na vida privada.

Para representar a ação, restringindo-se à vida privada, sem perder o caráter épico, apesar da dificuldade de se alcançar um conhecimento profundo da sociedade burguesa pela arte, o romancista tem que transpor a aparência e mostrar que as relações reificadas não são a essência da sociedade moderna, mas “apenas a forma fenomênica necessária de que se revestem as relações humanas”. (ANTUNES, 1998, p.198).

Na visão marxista de Lukács, a despeito de uma relativa autonomia do desenvolvimento artístico, as características formais do romance, bem como as demais formas artísticas, originam-se e explicam-se pelas relações sociais e econômicas da sociedade em que surgem. Lukács considera, então, necessário demonstrar juntamente com a sobrevivência dos valores artísticos

no processo histórico, a ligação entre a obra e seu ambiente histórico originário.

Assim, para o autor, a história da literatura e da arte em geral não se desenvolve de maneira autônoma: ela está intimamente ligada à história material, econômico-social, da humanidade; por isso, um estudo das formas de consciência que não a leve em conta não se reveste de valor científico.

Lukács, em *A teoria do romance* (1971), considera o romance burguês, individualista e interiorizante, sempre em oposição ao universo coletivo e harmonioso da epopéia clássica, como um "romantismo da desilusão", momento em que a narrativa do percurso do herói solitário e problemático refletiria o fracasso de projetos exclusivamente individuais.

O herói problemático nunca alcançará seu objetivo, pois, nas condições sociais burguesas, a conciliação entre o eu e a sociedade não é possível, devido às diferenças entre a objetividade da organização social e as aspirações individuais, diferentemente do mundo da epopéia homérica, em que o herói se encontra numa relação orgânica com a sociedade a que pertence.

Dessa forma, para Lukács (1971), após Goethe, o romance tradicional de formação e/ou desenvolvimento não teria mais lugar, pois *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister* (1994) seria o único romance a representar o momento de resolução do conflito entre o indivíduo solitário do romance burguês e o todo representado pelo mundo social da epopéia,

a última possibilidade literária de representação da reconciliação entre o indivíduo e a realidade social, a síntese entre a subjetividade da história individual e o sentido épico da história coletiva. (MAAS, 2000, p.212).

Walter Benjamin, nos ensaios *A crise do romance* (1985) e *O narrador* (1985), continua as discussões sobre a oposição entre o romance burguês, o qual tem um caráter predominantemente escritural e subjetivo, e a

narrativa épica, que é de origem oral e anônima, decorrente da experiência coletiva.

Em *A crise do romance* (1985), Benjamin analisa o então recém-publicado romance *Berlin Alexanderplatz*, de Alfred Döblin, como um romance de formação que estilisticamente "abre novas possibilidades de caráter épico" (BENJAMIN, 1985, p.56), a partir da lentidão da narrativa e da utilização de versículos da Bíblia, estatísticas, textos publicitários, o que corresponderia aos versos estereotipados da antiga epopéia. Entretanto, o protagonista desse romance, que resgata os valores e recursos épicos, em dado momento, deixa de ser exemplar e acaba por encontrar um paradeiro, um destino individual, confirmando, assim, seu status de herói do romance burguês.

Benjamin (1985) segue a princípio uma linha de raciocínio semelhante à de Lukács (1999), o qual vê na narrativa de caráter épico o contraponto para o excessivo individualismo burguês próprio do romance. Entretanto, percebe uma possibilidade de subsistência do tradicional romance de formação burguês em uma forma mais avançada, representada, no ensaio, pelo romance de Döblin.

Enquanto para Lukács (1999) a melhor expressão e, ao mesmo tempo, o último exemplo de síntese entre o romance burguês e a narrativa épica seria *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, para Benjamin (1985) esse modelo poderia ser a forma de sobrevivência do romance burguês. Assim, Walter Benjamin (1985) indica uma possibilidade de continuidade do romance burguês por meio de sua transcendência para o épico, ultrapassando os pressupostos do romance realista burguês e reconfigurando-os conforme a realidade histórica.

Sabe-se, atualmente, que o romance continua a sobreviver, pela própria capacidade de se transformar, adaptar, misturar a outros gêneros, metamorfoseando-se e desenvolvendo-se, juntamente com a sociedade em

que surgiu. A transcendência para o épico seria, então, mais uma das formas de manifestação do romance e não a única.

Bakhtin (1999) procura diferenciar o romance histórico da epopéia, criticando a tendência de se caracterizar determinadas expressões desse tipo de romance como épicas, baseando-se apenas em certas escolhas como, por exemplo, a caracterização do herói.

A discussão de Bakhtin (1999) transcende os aspectos históricos e formais do gênero, mostrando que epopéia e romance comportam concepções de tempo diferentes e são, por sua vez, expressões de mundos com estruturas sociais, conceitos e funções da arte diversos. Para esse teórico, o romance é um gênero singular e versátil, criado e produzido na era moderna, único capaz de representá-la e acompanhar sua evolução, pois é também o único que se encontra em processo de construção, um gênero inacabado, o que o diferencia não somente da epopéia, mas de todos os outros gêneros. (BAKHTIN, 1999).

Bakhtin (1999) divide o gênero narrativo em duas vertentes distintas ideologicamente: a epopéia e o romance, a primeira monológica, solidária com a ideologia do sistema, consolidando-a, exaltando seu valor por meio do herói; a segunda, dialógica e polifônica, estabelece com a ideologia dominante um diálogo, uma discussão e, em alguns momentos, até uma inversão de sua ordem.

Ao comparar a epopéia ao romance histórico, Bakhtin (1999) considera que, assim como na epopéia, a matéria do romance histórico é o passado. Entretanto, essa mesma matéria que aproxima os dois gêneros acaba por distanciá-los e determinar uma oposição entre ambos, devido à inconsciência da epopéia quanto à relatividade do tempo.

O *epos* é um gênero fechado, encerrado e inquestionável, como o próprio mundo por ele representado, e já não tem lugar no presente, pois representa um "passado absoluto", mítico e imutável, a ser reverenciado sem crítica, com heróis sem distinção entre o interior e o exterior, integrados

ao mundo que os cerca, os quais resumem em si o passado heróico nacional. Já para o romance histórico a relatividade do tempo é fundamental, pois representa um passado histórico, vivo, sujeito a revisões, completamente diferente do passado cristalizado da epopéia, vivenciado por seres humanos também capazes de atos heróicos ou de ações condenáveis. Entretanto, a assimilação de traços da matriz épica torna-se viável pela própria maleabilidade do romance. Gênero inacabado e capaz de incorporar qualquer outro discurso, ele pode eventualmente utilizar-se de procedimentos épicos sem deixar de se caracterizar como romance.

Paz (1972) considera que o épico sobrevive no romance por meio da poesia. Segundo o autor, a função mais imediata da poesia seria a histórica, que consiste na consagração ou transmutação de um instante pessoal ou coletivo em arquétipo. É nesse sentido que a palavra poética funda os povos. "Sem épica não há sociedade possível, porque não existe sociedade sem heróis em que se reconhecer". (PAZ, p. 68, 1972).

Segundo Paz (1972), visto ser o romance um gênero ambíguo por natureza, ao primeiro olhar, pode parecer contraditório considerá-lo, como Lukács, a epopéia da sociedade burguesa. Entretanto, ao analisar essa questão, Paz (1972) estabelece alguns paralelos entre romance e epopéia, a começar pela linguagem do romance, da qual, segundo o autor, provém sua singularidade. Seria ele prosa ou poesia? O romancista, ao recriar um mundo, o faz relatando um acontecimento, narra fatos, mas sem a objetividade fria e racional do discurso histórico ou filosófico. Ele muitas vezes recorre aos poderes rítmicos da linguagem ou às imagens. Se por um lado descreve lugares, pessoas e narra fatos, por outro, imagina, poetiza. Dialoga com a geografia, com a história, com as imagens, com o mito e com a poesia. Essencialmente ambíguo, ele é, ao mesmo tempo, "crítica e imagem", "exame de consciência e poesia". Híbrido e ambíguo, o romance seria o gênero épico de uma sociedade fundada na razão e na prosa.

O herói épico, por ser um arquétipo, um modelo, é invulnerável; por ser humano, está sujeito à mesma sorte de qualquer mortal. Há nele sempre um ponto fraco onde penetra a derrota ou a morte. Entretanto, ao morrer, recobra sua natureza divina. Com a ação heróica, ele reconquista a divindade. Esse herói transita entre dois mundos, o humano e o sobrenatural, os quais lutam entre si, sem que isso implique alguma ambigüidade. São dois princípios distintos disputando uma alma, e um deles sairá vencedor. O herói épico está em comunhão com seu mundo e jamais duvida dele ou o questiona.

No romance isso não ocorre, pois há vários princípios agindo concomitantemente sobre o personagem, e não se sabe onde um acaba e outro começa e, por isso, seus personagens não podem ser considerados arquétipos no mesmo sentido em que o são os heróis épicos tradicionais. Não há comunhão com o mundo. O que há são dúvidas, incertezas. Indefinições. Santos ou demônios, céticos ou duvidosos, rebeldes ou resignados, os heróis do romance estão constantemente em aberta ou secreta luta contra o mundo. É a "épica de uma sociedade em luta consigo mesma". (PAZ, 1972, p.69).

O herói da epopéia clássica nunca é um rebelde: ele está em harmonia com seu universo e o ato heróico ocorre geralmente para restabelecer a ordem violada por uma falta mítica. Enquanto a ordem natural, na epopéia, é sinônimo de justiça, no romance, essa ordem é posta em dúvida pelo herói que, do mesmo modo que questiona a própria existência, o faz também a respeito da realidade que o sustenta.

Paz exemplifica tal questionamento com Cervantes. Em sua obra observam-se moinhos que também podem ser gigantes, o que coloca em xeque a realidade. Assim, "O realismo do romance é uma crítica da realidade e até uma suspeita de que seja tão irreal como os sonhos e as fantasias de Dom Quixote". (PAZ, 1972, p.70). Muitas vezes o mundo ao redor do herói romanesco é tão ambíguo quanto o próprio herói.

Nesse sentido, Octávio Paz (1972, p.70) considera Cervantes o Homero da sociedade moderna, pois é com ele que nasce o humor, “que torna ambíguo o que toca: é um juízo implícito sobre a realidade e seus valores, uma espécie de suspensão provisória que nos faz oscilar entre o ser e o não ser”.

O conflito entre o personagem e seu mundo em *Dom Quixote* não se resolve pelo triunfo de uma das forças, como na épica tradicional, mas pela fusão destas por meio do humor e da ironia, que são as grandes invenções do espírito moderno.

Segundo Paz (1972, p.70), “a verdadeira épica é realista”. Quando Aquiles fala com os Deuses ou Ulisses baixa aos infernos não há dúvidas sobre a realidade, pois ela mesma é uma mescla entre o mítico e o humano, de modo que é natural o trânsito entre um e outro. Já o romance é um questionamento sobre “a realidade da realidade” que não tem resposta possível. Por ser o romance um juízo implícito de uma sociedade que se funda na crítica, ele é a épica dessa sociedade.

Por isso, para Octávio Paz (1972, p.71),

o romance é uma épica que se volta contra si mesma e que se nega de uma maneira tríplice: como linguagem poética, consumida pela prosa; como criação de heróis e de mundos, aos quais o humor e a análise tornam ambíguos; e como canto, pois aquilo que sua palavra tende a consagrar e exaltar converte-se em objeto de análise e no fim de contas em condenação sem apelo.

Para o autor, Cervantes é o limite entre o poema épico e o romance; sua prosa é poética, mas quanto mais se conquista o espírito de análise, mais o romance se distancia da poesia e se aproxima da prosa. Entretanto, desde o princípio do século XX, a crise na sociedade moderna, que é a crise dos próprios princípios de nosso mundo, se manifesta no romance como um retorno ao poema pelo emprego deliberado de uma linguagem poética, pela limpidez da linguagem, pelo trabalho com as imagens. Basta observar o caráter poético das obras de Proust, Joyce ou Kafka.

Assim a poesia permanece. Ela é a revelação da condição humana e a consagração de uma experiência histórica concreta. Sua vitória sobre a prosa, para Octavio Paz (1972), seria uma evidência do declínio da idade moderna. O romance, assim como o teatro moderno, cantam o funeral de seu mundo e, mesmo quando negam sua época, é nela que se apóiam.

Assim permanece o épico na poesia, na historicidade e na consagração de uma sociedade, mesmo que seja pela negação.

Considerando-se que este trabalho pretende analisar um conjunto de obras de Josué Montello como a epopéia da sociedade maranhense, e que um dos mais importantes romances épicos do autor, *Os tambores de São Luís* (1985), trata da questão da escravidão, é fundamental destacar as observações de Paul Ricoeur (1997) a respeito de um outro aspecto da epicidade no romance.

Ricoeur (1997) afirma que há uma espécie de ficcionalização da história que vai além da representação, preenche as lacunas por ela (história) deixadas, referindo-se aos acontecimentos considerados marcantes em certa comunidade histórica, por representarem a origem ou o redirecionamento dessa história. Tais acontecimentos, chamados *epoch-making* em inglês, têm o poder de fundar ou de reforçar a consciência de identidade da comunidade e geram sentimentos de considerável intensidade ética, seja no registro da comemoração fervorosa, seja no da indignação, da execração, do lamento, compaixão ou apelo ao perdão. Assim, cabe à ficção, ao isolar um fato e individualizá-lo, expressar o poder que o horror e a admiração exercem na consciência histórica.

Montello, no processo de recuperação da identidade maranhense, registra acontecimentos marcantes que originam ou redirecionam a história de sua terra natal, sejam eles dignos ou não de comemoração, como a escravidão, a Abolição, a Proclamação da República, as epidemias, o período de opulência, a crise econômica, chegada da luz elétrica, do progresso com

protagonistas cuja trajetória remete ao arquétipo da passagem do herói por provas propiciatórias, acentuando o tom épico da narrativa.

2.3 MITO E LITERATURA

Mielietinski (1998, p.19) denomina arquétipos⁵ temáticos os “elementos temáticos permanentes que acabaram se constituindo em unidades como que de uma ‘linguagem temática’ da literatura universal”. Num primeiro momento, ou seja, no mito, tais esquemas narrativos apresentam excepcional uniformidade. Posteriormente, com o avanço da narrativa, eles tornam-se muito variados; no entanto, analisando-se atentamente, percebe-se que muitos desses esquemas são simplesmente transformações originais de alguns elementos iniciais.

Esses arquétipos originários da mitologia — entre eles o da passagem do herói por provas propiciatórias — aparecem no conto maravilhoso e no epos heróico, os quais têm origem folclórica e continuam a figurar nas formas mais avançadas de narrativa.

Em *A poética do mito* (1987), Mielietinski analisa as conexões entre o mito e a literatura e demonstra que a narrativa literária está geneticamente relacionada com a mitologia, por meio do folclore.

A literatura antiga, o conto maravilhoso, o epos heróico, assim como as modalidades de teatro mais antigas, ao alimentarem-se do mito e da cosmologia mitológica, de certa forma conservam e, ao mesmo tempo, superam a mitologia.

Na Idade Média, embora parcialmente abafados pela demonologia cristã, os mitos antigos continuam a ser lembrados, assimilados muitas vezes de forma alegórica. Apesar de certa desmitologização do paganismo

⁵ O termo “arquétipos” é utilizado por Mielietinski (1998) a partir da acepção jungiana clássica, a qual ele discute e a que acrescenta algumas modificações.

antigo e da superação de seus mitos, estes passam a constituir-se em fonte para a ficção literária.

Na própria literatura antiga e até medieval encontra-se toda uma gama de interpretações esteticizadas, reflexivas, críticas e irônicas dos mitos tradicionais; entretanto, o simbolismo total só começa a ser abandonado seriamente na época do Renascimento.

O mito não se desprende inteiramente da literatura, por maior que sejam as divergências entre as orientações ideológicas dos autores ou seus temas históricos ou do cotidiano e o sentido mitológico primordial, pois a forma não pode ser “pura” e o enredo acaba por conservar a semântica tradicional de modo latente em certos níveis. Paralelamente, justamente nos séculos XVI-XVII são criados os tipos literários não tradicionais de grande poder generalizador, os quais modelam, além dos caracteres sociais de seu tempo, também alguns tipos cardinais de comportamento humano universal, como, por exemplo, Hamlet, Dom Quixote, Dom Juan, o Misanthropo, etc, considerados modelos eternos que se tornaram protótipos singulares, do mesmo modo que os mitos, para a literatura do século XVIII em diante.

Ao renunciar ao tema tradicional, a literatura ocidental européia, basicamente no século XVIII, deu importante passo para a desmitologização da literatura. Do século XVIII ao XX, principalmente no século XIX, dois novos tipos de relação da literatura com a mitologia — que, de certo modo, podem correlacionar-se com o realismo e o romantismo — se mantêm: o primeiro é a renúncia consciente ao tema tradicional, devido à transição definitiva do “simbolismo” medieval para a “imitação da natureza”, para a representação da realidade em “formas vitais adequadas”; o segundo constitui-se das tentativas de emprego consciente do mito de maneira a-formal e não tradicional, o que assume o caráter, algumas vezes, de “mitocriação poética independente” (MIELIETINSKI, 1987, p. 333). Um exemplo dessa inovação temática e marco do processo de desmitologização é *Robinson Crusoe*, de Daniel Defoe (2001), o qual orienta-se para um

realismo a partir do vivido, numa descrição minuciosa das atividades do herói, que representa a conquista da natureza pelo homem; nesse sentido sua ação chega a ser cosmogônica, pois ele repete o episódio da criação da civilização e reproduz as principais etapas dessa criação. Nesse processo de desmitologização, paradoxalmente, cria-se o “mito burguês”.

Entretanto, o herói não é um titã, mas um inglês típico. Essa concepção antropocêntrica e antimitológica em *Robinson Crusóé* (2001) é que irá abrir caminho para o romance realista dos séculos XVIII e XIX.

As etapas percorridas por Robinson Crusóé desde a mocidade até o amadurecimento, durante o período de permanência na ilha, lembram, de um lado, o processo de iniciação nas sociedades primitivas e, de outro, o romance de educação.

Para Mielietinski (1998), desde os tempos mais antigos os motivos da iniciação têm figurado no folclore; no entanto “sua inclusão na biografia do herói reflete a introdução de motivos biográficos relacionados com a complementaridade entre o tema mitológico da criação do mundo, e aquele da formação da personalidade do herói” (MIELIETINSKI, 1998, p. 56).

No processo de iniciação ocorre um isolamento temporário, contatos com outros mundos, com seus habitantes demoníacos, sofrimentos, provações, morte temporária e ressurreição.

Mielietinski (1987) considera que o romance de educação⁶ elabora, até certo ponto, um enredo equivalente à iniciação.

Se atentarmos para um dos modelos iniciais do romance de educação, para o romance de cavalaria sobre Perceval-Parcifal, veremos claramente como a estrutura tradicional do romance cortesão — a qual remonta ao conto de fadas e, em suma, aos mitos explicativos e à iniciação como uma das fontes primordiais, e refletiu alguns traços específicos da ritualidade da iniciação em cavaleiros e nas ordens da cavalaria — está subordinada à tarefa menos formal e mais elevada

⁶ Embora alguns autores como François Jost (1969) diferenciem romance de educação de romance de formação, outros, como Mikhail Bakhtin (2000) não dão destaque a tal distinção. Mielietinski (1987), pelo que se pode observar pelos exemplos citados, ao referir-se ao romance de educação, engloba também o de formação.

de representação das buscas do caminho verdadeiramente cavalheiresco e simultaneamente cristão para o jovem simples. (MIELIETINSKI, 1987, p.335).

Segundo o autor, em romances de educação mais modernos — de *Agaton* de Wieland e *Wilhelm Meister* de Goethe à *Montanha mágica* de Thomas Mann — percebe-se certa identidade da problemática comum ao gênero. Assim como os demais romances da Idade Moderna, esse tipo de romance apresenta preferencialmente um herói jovem, cuja história de educação dar-se-á pelo próprio meio social em que vive. Nos romances do século XIX, como *O adolescente* de Dostoievski, ao contrário do que ocorre no mito, a educação compreende um processo de frustração e acomodação ao mal. Portanto não se pode reduzir a problemática do romance moderno à simples representação dos ritos tribais de iniciação, colocando-o em patamar de igualdade com o mito. O que ocorre não é uma redução do romance à reprodução dos ritos iniciáticos, mas sim uma universalidade da problemática, que em parte se baseia na estrutura sintagmática tradicional do gênero.

A narrativa — no caso, o romance — apresenta, assim, vestígios da estrutura mitológica-fabular correlata da iniciação. No processo de evolução da narrativa, o que ocorre é a substituição de alguns motivos por outros, sendo que, nesse processo, os motivos substituintes acabam conservando com frequência a função dos que foram substituídos, o que faz com que alguns esquemas e situações se repitam sem qualquer motivação aparente.

Mielietinski (1987, p.336) considera complexa essa questão do mitologismo “implícito” na literatura realista porque,

em primeiro lugar, a orientação consciente centrada na representação da realidade e o efeito cognitivo não excluem o emprego conjunto da forma do gênero e de elementos do pensamento dificilmente separáveis dessa forma e, em segundo, os elementos que coincidem no romance do século XIX e nas tradições arcaicas não são forçosamente “resquícios”, nem mesmo na concepção jungiana, mas possivelmente certas formas gerais de pensamento, emoção e

imaginação, em relação às quais as imagens míticas são uma variante particular como o são as imagens realistas.

O que ocorre não é uma redução ou uma arcaização da literatura realista e, simultaneamente, uma modernização do mito, mas sim muitas vezes o emprego inconsciente de certas representações que, desde os tempos do mito, tornaram-se “lugar-comum” na consciência poética. Desse modo, o mitologismo presente de maneira implícita na literatura realista é uma questão de percepção poética.

Embora não se pretenda, neste trabalho, fazer uma mitologização da obra de Montello, não se pode desconsiderar a presença desse mitologismo implícito, principalmente nos romances *Cais da Sagração* e *Os tambores de São Luís*, em que a passagem do herói por provas, as quais teriam, em certa medida, a função de ritos de passagem, remete ao arquétipo da passagem do herói por provas iniciáticas.

2.4 A ÉPICA MARANHENSE

Montello vale-se de diversos romances para compor a epopéia maranhense, cada um no papel de episódios que unidos vão reconstruindo a história e a cultura de uma comunidade e buscando a sua identidade social. Podem-se observar os traços da matriz épica na busca da totalidade, na história de uma sociedade a partir dos indivíduos que a compõem.

Considerando-se o ponto de vista lukacsiano de que o herói romanesco representa apenas uma classe social ou seus próprios interesses, para alcançar a representação da totalidade Montello utilizou personagens de diferentes classes vivenciando, numa mesma sociedade, momentos e situações diversas nos vários romances maranhenses. Desse modo, pouco a pouco, transitando entre a epopéia e o romance, o conjunto de narrativas

montellianas busca, a partir da diversidade, representar uma totalidade social e revelar a identidade maranhense.

Cada romance, como *épos* da epopéia maranhense, focaliza um determinado aspecto da sociedade maranhense por intermédio do protagonista, diferenciando-se quanto à temática e à utilização de alguns recursos estéticos.

Partindo do espaço maranhense, Montello cria seu universo romanesco, no qual se entrelaçam história e ficção, retratando cada detalhe da vida em São Luís e arredores: seu povo, costumes, tradições, lendas, topografia, arquitetura, história, arte, diluindo-os em diversos núcleos diferentes, e ao mesmo tempo, procurando abranger toda a diversidade da sociedade maranhense. Dos mais diversos microcosmos constrói-se o macrocosmo maranhense, que vai se revelando por meio dos personagens montellianos.

Pelo fato de os romances tratarem de períodos diferentes da história e apresentarem protagonistas de diversas camadas sociais, tais personagens, normalmente, não têm ligação entre si. Entretanto, em alguns romances, é feita alusão a personagens de outros, deixando evidente que fazem parte do mesmo universo ficcional. Um romance que, embora não componha o corpus deste trabalho, exemplifica bem isso é *A vida eterna do Major Taborda* (1985), no qual o personagem principal, por viver mais de cento e cinquenta anos, vivencia um período bem extenso da história maranhense e, por isso, acaba tendo contato com alguns personagens de outros romances. Major Taborda faz alusão a personagens de *Labirinto de Espelhos* (1952), *Os degraus do paraíso* (1965) e *Os tambores de São Luís* (1975).

No trecho abaixo, Major Taborda recorda-se de Damião, protagonista de *Os tambores de São Luís*, narrando algo que acontece após o desfecho do romance, pois este termina quando Damião constata que o negro que encontrara morto no bar poderia ser seu filho, sem, entretanto, esclarecer tal mistério.

Adiante, o preto de óculos de aro de prata, todo de branco, que vinha saindo da capela, ao fundo da alameda, recordou ao Major o professor Damião, de quem fora amigo. O velho líder negro, que morrera no mesmo dia em que lhe morrera a companheira, devia estar enterrado ali perto. Lembrava-se do rebuliço da cidade quando o filho do professor, recém-chegado da Inglaterra, aparecera assassinado no bar da esquina da Rua Grande com a Rua do Passeio (MONTELLO, 1981, p.239).

A identificação de Montello com autores que retratavam cidades influencia bastante o destaque que dá a São Luís e o modo como aborda o espaço em sua obra.

Poucos romancistas estarão associados, de modo tão nítido, à sua velha cidade, quanto Eça de Queirós a Lisboa. Dickens, em Londres. Balzac, em Paris. Galdós, em Madri. Que outros recompusessem a história urbana, com suas datas e transformações. Eles guardaram a cidade intacta e viva, à revelia do passar do tempo. Por isso, a despeito do fluir sucessivo de tantos anos, e das alterações que o mau gosto por vezes impôs às casas de outrora, a cidade permanece intocada, para quem quer que a tenha associado às suas emoções pessoais, na leitura dos romances de Eça de Queirós. (MONTELLO, 1984, p.584).

Josué Montello, nos onze romances ambientados em São Luís e arredores, apresenta um painel da sociedade ludovicence abrangendo um período de mais de um século de história, tradições e costumes de várias esferas sociais, sem esquecer-se dos dramas humanos individuais. Nesses romances, o autor, por meio da memória, do narrador ou dos protagonistas, retorna ao passado — com idas e vindas, digressões, superposições de planos temporais — contrastando-o com o presente e evidenciando o poder transformador do tempo. Essa reconquista do passado por meio da memória unida à imaginação criadora dá um tom épico à narrativa montelliana.

Segundo Aguiar (1998, p.25),

As formas épicas são necessariamente posteriores aos acontecimentos que representam. Sendo assim, para o épico é necessária a distância no tempo, entre o presente e o passado, mas é este que deve ressurgir como matéria épica. A busca do passado, porém, nunca o

reencontra de modo inteiriço, porque todo o ato de recordar transfigura as coisas vividas. Na épica, como na memória, o passado se reconstrói de maneira alinear com idas e voltas repentinas, com superposição de planos temporais, com digressões e análises. Naturalmente, o que retorna não é o passado propriamente dito, mas suas imagens gravadas na memória e ativadas por ele num determinado presente.

Com exceção de *Cais da Sagração* (1971), cuja história situa-se entre as décadas de sessenta e setenta, os principais romances dessa *edda* retratam períodos contemporâneos — em *A décima noite* (1959), o ano é 1916; em *Os degraus do paraíso* (1965), 1918; em *Os tambores de São Luís* (1975), a história se passa em 1915, com um retorno ao passado de quase um século; em *Noite sobre Alcântara* (1978), em 1899, mas, também, abre-se num longo *flash back* de quase cinqüenta anos.

Na epopéia maranhense, a reconquista do passado não se dá pela mera reprodução de costumes, hábitos e tradições da sociedade maranhense. Essa representação é mediada pela memória e pelo psiquismo dos personagens, seres individualizados, compreendidos como pessoas a partir das quais se interpreta o mundo social.

3 MEMÓRIA: EVOCANDO MNEMOSINE

Deus nos deu a memória como antídoto do passado. O que se foi, com a vida vivida, acaba voltando, sempre que o recordamos. A saudade nada mais é do que a recordação sob uma luz generosa. Tudo fica mais belo quando a memória traz de novo o que dá gosto lembrar. O fato é o mesmo, mas banhado por uma luz propícia que lhe aviva o colorido. (MONTELLO, 1998, p. 1266).

Na construção da epopéia montelliana é fundamental o retorno ao passado, o conhecimento das origens, o reencontro da identidade maranhense, o que só será possível por meio da memória.

Neste capítulo, serão fundamentados os conceitos de memória, utilizados na análise dos romances de Josué Montello, com o objetivo de ressaltar sua importância no processo de recuperação do passado e construção da identidade individual e coletiva. Para tanto, procurar-se-á apresentar, sumariamente, o tratamento dado a essa faculdade, no decorrer do tempo, para, então, apresentar em que aspectos ela é importante na obra de Montello.

3.1 A MEMÓRIA

Le Goff (1996) considera que

a memória, como propriedade de conservar certas informações, remete-nos em primeiro lugar a um conjunto de funções psíquicas, graças às quais o homem pode atualizar impressões ou informações passadas, ou que ele representa como passadas. (LE GOFF, 1996, p.423).

Assim, o estudo da memória acaba por ligar-se a várias esferas do campo científico, entre elas a psicologia, a história, a antropologia, a biologia, a psicanálise e até mesmo, hoje em dia, em que se tem a possibilidade de uma memória eletrônica, as ciências exatas e a informática.

Por isso, fica difícil delimitar seu campo de ação, pois ela está intimamente ligada à própria história do homem e de suas criações. Le Goff (1996) considera que alguns aspectos do estudo da memória, no interior de qualquer ciência, acabam evocando de forma concreta ou metafórica a memória histórica e a social.

Em várias sociedades, nas mais diferentes épocas, observa-se a importância dada à faculdade de lembrar o passado nos sistemas de educação da memória: as mnemotécnicas. Com o tempo, a ideia de simples atualização mecânica dos vestígios mnemônicos foi substituída pela descoberta de que o homem pode não só intervir, mas também atualizar tais vestígios e que a inteligência tem papel fundamental na aquisição da memória.

A aproximação entre linguagem e memória é evidente pela possibilidade de não só se transmitir um fato oralmente, mas também de armazená-lo pela escrita.

Inicialmente a ligação da memória com a narrativa oral, quando não era possível reter eventos ou detalhes em textos escritos, contribuiu para a formação e manutenção da auto-imagem dos povos, que empregavam estratégias tais como: repetições e ritmos que indicavam a presença de um narrador e assinalavam que era esse mesmo narrador que lhes contava a história.

Embora tais estratégias evidenciem também a dificuldade de se separar a ficção do registro histórico, elas favoreciam aos membros dessas culturas a lembrança de pontos importantes de seu presente e de sua história e ressaltavam o enlace da memória com traços identitários do indivíduo e das nações.

Esse tipo de narrativa era um ato mnemônico com importante função social e contribuiu consideravelmente para a manutenção da memória e identidade, pois abarcava conhecimentos da nação como território, como cultura comum, abrangendo direitos legais e obrigações dos cidadãos, além,

de incorporar mitos e memórias históricas, o que confirma o vínculo entre memória, identidade e narrativa.

Le Goff (1996) traça a trajetória da memória coletiva desde as sociedades selvagens, sem escrita, até a contemporânea com a memória eletrônica. Segundo o autor, a memória coletiva, nos povos sem escrita, está ligada aos mitos de origem, que oferecem um fundamento à existência do grupo; às genealogias, que exprimem o prestígio das famílias dominantes, e aos conhecimentos práticos, os segredos de ofício, que se transmitem por meio da magia e da religião. Nessas sociedades existem guardiões da memória, depositários da história e de todo conhecimento, na figura dos genealogistas, historiadores da corte, dos anciãos, dos sacerdotes, que desempenham importante papel na manutenção da coesão social. Esses homens-memória, verdadeiros narradores, não têm a preocupação com a memorização exata, palavra por palavra e, por isso são raros os procedimentos mnemotécnicos. O importante é a dimensão narrativa a partir da qual as histórias vão se reconstruindo por meio de uma memória criadora. Desse modo, enquanto nas sociedades ligadas à escrita há preocupação com a reprodução mnemônica, nas sociedades sem escrita, com raras exceções a memória apresenta-se mais livre e com mais possibilidades criativas que repetitivas.

Com o aparecimento da escrita, a memória coletiva sofre profunda transformação, pois permite o desenvolvimento de duas formas de memória: a primeira é o monumento comemorativo em forma de inscrições para a celebração de um acontecimento memorável, às quais a pedra ou o mármore serviam de suporte; a segunda é o documento escrito utilizado para armazenar ou registrar informações ou mesmo analisá-las e reordená-las; para isso utiliza-se de um suporte especialmente destinado à escrita, que vai desde tentativas sobre ossos até o desenvolvimento do papel.

Para Le Goff (1996, p. 436),

entre os gregos, da mesma forma que a memória escrita se vem acrescentar à memória oral, transformando-a, a história vem substituir a memória coletiva, transformando-a, mas sem destruir. Divinização e, depois, laicização da memória, nascimento da mnemotécnica: tal é o rico quadro que oferece a memória coletiva grega entre Hesíodo e Aristóteles, entre os séculos III e IV.

Na sociedade atual, em que abundam informações, já não se pode mais contar somente com a oralidade. Entretanto foi por meio dela que se mantiveram as tradições e a cultura popular que vários narradores modernos tentam recuperar pela escrita.

3.2 MEMÓRIA E ESQUECIMENTO NA ANTIGÜIDADE

Eliade (1972) ressalta que a recordação implica um esquecimento, o qual, de acordo com a simbologia indiana, equivale à ignorância, à escravidão e à morte, e traça as modificações da mitologia da memória e do esquecimento.

No mito grego, a memória é personificada pela deusa Mnemosine, onisciente, irmã de Cronos e de Oceanos — mãe das musas. Quando possuído pelas musas, o poeta absorve o conhecimento diretamente de Mnemosine, sobretudo o das origens, das genealogias e dos primórdios. O passado revelado é a fonte do presente.

Ascendendo até ele, a rememoração não procura situar os acontecimentos em um quadro temporal, mas atingir o fundo do ser, descobrir o original, a realidade primordial da qual saiu o cosmo e que permite compreender o devir em seu conjunto (VERNANT, 1990, p.141).

Inspirado pelas musas, o poeta tem acesso às realidades originais, graças à memória primordial que ele é capaz de acessar. Tais realidades, manifestadas no tempo mítico do princípio, constituem o fundamento deste

mundo, mas não são mais perceptíveis na experiência atual. Vernant (1990), ao buscar a função da memória, compara a inspiração do poeta à descida ao mundo dos mortos.

Qual é então a função da memória? Não reconstrói o tempo: não o anula tampouco. Ao fazer cair a barreira que separa o presente do passado, lança uma ponte entre o mundo dos vivos e o do além ao qual retorna tudo o que deixou a luz do sol. Realiza para o passado uma "evocação" comparável ao que efetua para os mortos o ritual homérico da *ἐκκλησις*: o apelo entre os vivos e a vinda à luz do dia, por um breve momento, de um defunto que volta do mundo infernal; comparável também à viagem que se mira em certas consultas oraculares: a descida de um ser vivo ao país dos mortos para aí aprender — para aí ver o que quer saber. O privilégio que *Mnemosýne* confere ao aedo é aquele de um contato com o outro mundo, a possibilidade de aí entrar e de voltar dele livremente. O passado aparece como uma dimensão do além. (VERNANT, 1990, p.143).

Na Grécia, há dois tipos de valorização da memória: o primeiro refere-se aos eventos primordiais, e o segundo, às existências anteriores, isto é, aos eventos históricos e pessoais. A essas duas espécies de memória, o esquecimento opõe-se igualmente.

Por vezes o esquecimento está ligado à idéia de morte, enquanto a memória à de imortalidade. No Hades, aquele que guarda a memória transcende a condição mortal, não encontra barreira nem oposição entre a vida e a morte e circula livremente entre os dois mundos. Platão transforma e reinterpreta essas duas tradições da memória, articulando-as em seu sistema filosófico. Para Platão, o conhecimento está latente no homem encarnado, visto que entre uma existência e outra a alma tem acesso ao conhecimento puro e perfeito; assim, aprender é rememorar. O conhecimento pode ser atualizado graças ao esforço filosófico. Por meio de um "voltar atrás", a alma pode recuperar o conhecimento original ao recolher-se para dentro de si mesma.

Vernant (1990) baseia seus estudos sobre os aspectos míticos da memória em documentos que tratam da sua divinização e da elaboração da

mitologia da reminiscência na Grécia arcaica. Para o autor, a história da memória está diretamente ligada às representações religiosas. As técnicas de rememoração praticadas em diversas épocas e culturas apresentam certa solidariedade entre si no que se refere à “organização interna da função, a sua situação no sistema do *eu* e a imagem que os homens conservam da memória”. (VERNANT, 1990, p. 136).

Muitos fenômenos que para o homem moderno são de ordem psicológica, para os gregos são objetos de culto, como é o caso de Mnemosine.

A memória é uma função muito elaborada que atinge grandes categorias psicológicas, como o tempo e o *eu*. Ela põe em jogo um conjunto de operações mentais complexas, e o seu domínio sobre elas pressupõe esforço, treinamento e exercício. O poder de rememoração é, nós o lembramos, uma conquista; a sacralização de *Mnemosyne* marca o preço que lhe é dado em uma civilização de tradição puramente oral como o foi a civilização grega, entre os séculos XII e XIII, antes da difusão da escrita. (VERNANT, 1990, p. 136).

Mnemosine preside a função poética a qual, para os gregos, exige uma intervenção sobrenatural. O poeta, possuído pelas musas, é o interprete de Mnemosine. Ele tem o dom da vidência sobre o que ocorreu no passado e sobre o que ainda não é, tempo inacessível aos mortais. Assim, memória está tradicionalmente ligada à arte poética.

A atividade do poeta orienta-se quase exclusivamente para o passado. Não o seu passado individual, e também nem o passado em geral como se se tratasse de um quadro vazio, independente dos acontecimentos que nele se desenrolam, mas o ‘tempo antigo’, com o seu conteúdo e as qualidades próprias: a idade heróica ou, para além disso, a idade primordial, o tempo original. (VERNANT, 1990, p.138).

O poeta tem o poder de estar no passado, lembrar-se ou saber dele e vê-lo. O conhecimento do aedo opõe-se ao do homem comum. Enquanto o do segundo baseia-se no testemunho de outrem, o do primeiro, entregue à inspiração, assemelha-se ao dos deuses, pois provém de uma visão pessoal

direta. "A memória transporta o poeta ao coração dos acontecimentos antigos, em seu tempo". (VERNANT, 1990, p.138). Por isso a narrativa organiza-se de modo a apenas reproduzir, na mesma ordem em que se sucedem, os acontecimentos aos quais o poeta assiste.

Num longo exercício de memória, pode-se observar nos cantos homéricos enumerações intermináveis de nomes de homens, regiões, povos, inventários militares chamados de catálogos. Apesar de parecerem fastidiosos, tais catálogos são de grande importância na poesia de Homero e Hesíodo, pois é por meio deles que o repertório do conhecimento é fixado e transmitido, decifrando o passado do grupo social. São os arquivos de uma sociedade sem escrita e têm a função de ordenar e estabelecer uma nomenclatura a mais completa e rigorosa possível dos heróis e dos deuses. Assim, a matéria das narrativas míticas é organizada. Tal ordenamento evidencia o esforço do poeta em determinar a origem.

3.3 MEMÓRIA E TEMPO

Segundo Vernant (1990), nos mitos da memória ou em seus resquícios no início da filosofia grega não há elo entre o desenvolvimento da memória e a consciência do passado, pois "A memória é anterior à consciência do passado e ao interesse pelo passado como tal". (VERNANT, 1990, p. 164). No início da civilização grega, apesar de haver uma exaltação da força da memória, tal memória é orientada de modo diferente e corresponde a fins diversos dos conhecidos pelo homem moderno.

Já, para Aristóteles, memória e reminiscência diferenciam-se, respectivamente, por simples poder de conservação do passado e por sua evocação efetiva e voluntária, mas ambas, necessariamente ligadas ao passado e condicionadas por um lapso de tempo, implicam uma distância temporal, apresentam um anterior e um posterior, a ponto de o filósofo

considerar que o órgão pelo qual se percebe o tempo é o mesmo pelo qual se lembra.

A memória passa, assim, a ter as determinações do tempo como objeto, e não mais o ser, o que faz com que decaia da posição de destaque que ocupava na hierarquia das faculdades. Ela torna-se apenas um aspecto da alma, mergulhada no fluxo do tempo a partir da união com o corpo.

Em Aristóteles, a memória aparece incluída no tempo que, no entanto, ainda permanece “rebelde à inteligibilidade” (VERNANT, 1990, p.166). Como função do tempo, ela perde os traços míticos de Mnemosine, distancia-se dos exercícios de rememoração destinados à libertação do tempo e não busca mais a revelação do ser e do verdadeiro. Pelo contrário, ela é a marca da imperfeição humana e reflete as limitações da condição mortal e a incapacidade do homem de ser inteligência pura — por isso não pode assegurar um verdadeiro conhecimento do passado.

A busca do conhecimento do passado é uma constante desde as sociedades arcaicas. Eliade (1972) afirma que o homem arcaico caracteriza-se por uma atitude de espírito que valoriza de modo excepcional o conhecimento das origens. Ao conhecer a origem de cada coisa, ele adquire como que um domínio mágico sobre ela, sabe onde encontrá-la e como fazê-la reaparecer. A mesma fórmula poderia ser aplicada aos mitos escatológicos, pois o conhecimento do ocorrido na origem facilita a compreensão do que se passará no futuro. Essa “mobilidade” da origem do mundo representa a esperança do homem de que seu mundo, mesmo que seja periodicamente destruído, permanecerá, pois, como tem uma duração, ele degenera-se, consome-se e se refaz. Isso explica a recriação simbólica do mundo todos os anos.

O valor dado ao conhecimento das origens, entretanto, não é exclusivo das sociedades arcaicas. Nos séculos XVIII e XIX surgiram, além de incontáveis pesquisas sobre a origem do Universo, da vida, do homem, estudos sobre a origem da linguagem, da religião, da sociedade — enfim, de

todas as ações humanas, num esforço por se conhecer a história e a origem de tudo que rodeia o homem.

3.4 O RETORNO ÀS ORIGENS

No século XX, com a psicanálise, o estudo das origens voltou-se para o interior do homem. Segundo Eliade (1972), o inconsciente apresenta a estrutura de uma mitologia privada: pode-se dizer que houve um paraíso (estado pré-natal até a ablação) e uma catástrofe ou ruptura (traumatismo infantil), em termos do pensamento arcaico, e tais eventos primordiais são constitutivos do adulto, independentemente de sua atitude em relação a eles.

Enquanto as demais ciências apresentam a origem do ser humano como precária e imperfeita, corrigida pelo desenvolvimento, a psicanálise apresenta a idéia de que o começo do ser humano é beatífico, uma espécie de paraíso. Por isso, pode-se estabelecer uma analogia entre a concepção arcaica da beatude e da perfeição original e a psicanálise, pelo fato de Freud descobrir o papel do "tempo primordial e paradisíaco" da primeira infância e a beatude anterior à ruptura, momento anterior à conversão do tempo em "tempo vivido" para cada indivíduo.

Outra idéia freudiana que justifica uma analogia com os comportamentos arcaicos é o "voltar atrás" que permite a reatualização de determinados eventos decisivos e traumatizantes da primeira infância. Nos mitos das sociedades arcaicas, há diversos relatos que ressaltam a crença na possibilidade de se reatualizar ou reviver os eventos primordiais. Entretanto, com raras exceções, tais exemplos ilustram um retorno coletivo, pois era a comunidade inteira ou parte importante dela que revivia os acontecimentos míticos por meio de rituais. É a técnica psicanalítica que vai possibilitar um retorno individual ao tempo da origem.

Longe de querer comparar a psicanálise com as crenças primitivas, Eliade (1972) considera que o “voltar atrás”, importante para a compreensão do homem e para sua cura, percebido por Freud, já era conhecido e praticado em algumas culturas primitivas. Na psicanálise, o retorno individual à origem é concebido como possibilidade de renovação e regeneração de quem o empreende.

Confrontando a psicanálise com os métodos arcaicos e orientais, Eliade (1972) procura demonstrar que o retorno existencial à origem, embora específico da mentalidade arcaica, não se restringe a ela apenas.

Esse “retorno à origem” pode ser utilizado para várias finalidades e com os mais diversos significados, entre eles o simbolismo dos rituais iniciáticos, que implica um regresso ao útero materno. A iniciação dos adolescentes, desde as culturas mais primitivas, abarca uma série de rituais simbólicos — o neófito pode ficar recluso numa choça, ser engolido por um monstro ou penetrar num terreno sagrado — os quais, representando um *regressus ad uterum*, transformam o neófito em embrião para que possa renascer, pois a iniciação equivale a um nascimento, é por meio dela que o noviço nasce para um novo modo de ser ou regenera-se, tornando-se um adulto socialmente responsável e culturalmente desperto.

Seja em culturas mais primitivas ou em sociedades mais complexas, os rituais de retorno ao útero materno são uma constante. Esse “voltar atrás” era o único meio de se anular a obra do tempo, segundo o pensamento arcaico. Abolindo-se o tempo decorrido, recomeça-se a existência com suas virtualidades intactas. Entretanto, nem todos os ritos ou mitos de retorno às origens têm a mesma função. Apesar do mesmo simbolismo, deve-se considerar sempre o contexto, pois ele é que revelará sua verdadeira significação. Em cada situação os simbolismos se enriquecem de novos valores e se revestem de novos significados.

Segundo Eliade (1972), em diversas épocas e culturas, há uma certa continuidade de comportamento humano no que se refere ao tempo, que ele

assim define: "para curar-se da obra do Tempo, é preciso 'voltar atrás' e chegar ao 'princípio do Mundo'". (ELIADE, 1972, p. 81).

A fim de permitir a recuperação do conteúdo de certas experiências originais, segundo Eliade (1972), Freud elabora técnica análoga. Entre as diversas possibilidades de retorno, as mais importantes são a reintegração direta e rápida à situação de origem e o retorno progressivo, remontando o tempo a partir do presente até o início absoluto. No primeiro caso, observa-se uma regressão precipitada ao caos e reintegração da cosmogonia, com a abolição instantânea do Cosmo ou mesmo do ser humano como resultado de uma temporalidade. No segundo, observa-se a rememoração meticulosa dos eventos históricos e pessoais. Para Eliade (1972), também, nesses casos, o objetivo é queimar tais recordações e, ao revivê-las, aboli-las e destacar-se delas. Em vez de apagá-las instantaneamente para incorporar-se rapidamente à origem, o importante é a rememoração de cada detalhe da existência, atual ou anterior, pois tais recordações é que permitem que se "queime" o passado, domine-o e impeça-o de intervir no presente.

Nesse caso, a memória desempenha papel fundamental, pois é por meio da rememoração que se torna possível a libertação da obra do tempo. É fundamental que todos os acontecimentos testemunhados no curso da duração temporal sejam recordados. Tal técnica relaciona-se à concepção arcaica que valoriza o conhecimento da origem e da história das coisas para que se possa dominá-la.

Certamente, percorrer o tempo em direção contrária implica uma experiência que depende da memória pessoal, ao passo que o conhecimento da origem se reduz à apreensão de uma história primordial exemplar, de um mito. Mas as estruturas são homologáveis: trata-se sempre de recordar, detalhada e precisamente, *o que se passou no princípio* e a partir de então. (ELIADE, 1972, p.83).

Assim, o conhecimento de sua história confere ao indivíduo o domínio do próprio destino e o conhecimento da história coletiva identifica esse indivíduo com o grupo a que pertence.

Além de Freud, na psicanálise — com o psiquismo dominado pelas recordações inconscientes, pela história oculta dos indivíduos num passado distante, a infância —, dedicaram atenção ao passado, no campo da filosofia e da literatura, principalmente, Bergson e Proust. E foram esses intelectuais, segundo Le Goff (1996), que contribuíram, com o alastramento dos estudos sobre a memória, para as convulsões do século XX.

Enquanto para Freud (1987b) a memória está ligada ao inconsciente e a serviço do princípio do prazer, para Bergson (1999) ela é a memória-lembrança, memória de acontecimentos, memória "souvenir" que está a serviço da adaptação à vida.

Bergson (1999) considera o tempo como duração, como um prolongamento do passado "roendo" o futuro e não como uma sucessão de instantes. O passado conserva-se integralmente avançando para o presente, o que faz com que a memória seja constituída de lembranças cuja substância é pura duração.

Para Bergson (1990), a noção de imagem é fundamental na relação entre memória e percepção. Sob a memória superficial, ligada ao hábito, o filósofo observa a existência de uma memória profunda, pura, realçando os laços entre memória e espírito. Tal teoria tem grande influência na literatura, principalmente em Proust, em seu *Em busca do tempo perdido* (1988). Com ele surge uma nova abordagem da memória no romance.

3.5 MEMÓRIA COLETIVA E IDENTIDADE SOCIAL

Enquanto a filosofia e a psicanálise, com Bergson e Freud, contribuem para aprofundar os estudos sobre a memória individual, as ciências sociais

começam a se preocupar com a memória coletiva. A antropologia passa a considerar que o termo memória se adapta melhor que história a algumas realidades sociais, enquanto a psicologia social alia a memória ao estudo dos comportamentos e mentalidades. Segundo Le Goff (1996), o estímulo para a exploração desse novo conceito de memória, bem como de tempo, veio da sociologia, com a publicação, em 1950, de *A memória coletiva*, de Maurice Halbwachs.

Pesquisa, salvamento, exaltação da memória coletiva não mais nos acontecimentos, mas ao longo do tempo, busca essa memória menos nos textos do que nas palavras, nas imagens, nos gestos, nos ritos e nas festas; é uma conversão do olhar histórico. Conversão partilhada pelo grande público, obcecado pelo medo de uma perda de memória, de uma amnésia coletiva, que se exprime desajeitadamente na *moda retro*, explorada sem vergonha pelos mercadores de memória desde que a memória se tornou um dos objetos da sociedade de consumo que se vendem bem. (LE GOFF, 1996 p. 472).

Segundo Halbwachs (2006), a memória não deve ser entendida apenas como um fenômeno individual, íntimo, mas, sobretudo, como um fenômeno coletivo e social, isto é, construído coletivamente e sujeito a flutuações, transformações e mudanças constantes.

Para Pollak (1992), tanto a memória individual quanto a coletiva são constituídas por acontecimentos vividos pessoalmente; por acontecimentos vividos pelo grupo ao qual o indivíduo pertence e dos quais ele nem sempre participou, mas que assimilou por se identificar com eles e por acontecimentos que se situam fora do espaço-tempo dele ou do grupo, mas que, por meio da socialização histórica e política, transformaram-se numa memória herdada com a qual o indivíduo ou o grupo se identifica. Acontecimentos que traumatizam ou marcam um grupo social tornam-se parte da identidade desse grupo e sua memória atravessa gerações.

Assim como ocorre com os acontecimentos, a memória é constituída por personagens com os quais o indivíduo realmente se encontrou durante a

vida, personagens que conheceu indiretamente e que se transformaram em quase conhecidos e personagens fora do espaço-tempo da pessoa.

Além dos acontecimentos e dos personagens, fazem parte da memória os lugares, os quais podem estar ligados a uma lembrança pessoal ou do grupo. Assim, um local onde se vivenciou algo marcante, os locais de comemoração, que são lugares de apoio da memória, um local longínquo fora do tempo e do espaço do indivíduo, mas importante na memória do grupo, são lugares da memória.

Segundo Pollak (1992), a memória é um fenômeno construído, individual ou socialmente, consciente ou inconscientemente, pois se organiza, recalando, excluindo, gravando e relembrando, em função não só da vida física da pessoa, mas também das preocupações pessoais e políticas do momento em que se vive. Quando se trata da memória herdada, o autor considera haver uma ligação muito estreita entre memória e sentimento de identidade, considerando-se o sentimento de identidade no sentido da imagem que o indivíduo ou grupo tem de si, para si e para os outros, ou seja,

a imagem que uma pessoa adquire ao longo da vida referente a ela própria, a imagem que ela constrói e apresenta aos outros e a si própria, para acreditar na sua própria representação, mas também para ser percebida da maneira como quer ser percebida pelos outros. (POLLAK, 1992, p. 5).

Na abordagem da construção da identidade, Pollak (1992, p. 5) cita três elementos fundamentais: a unidade física, a continuidade dentro do tempo e o sentimento de coerência.

Há a unidade física, ou seja, o sentimento de ter fronteiras físicas, no caso do corpo da pessoa, ou fronteiras de pertencimento ao grupo, no caso de um coletivo; há a continuidade dentro do tempo, no sentido físico da palavra, mas também no sentido moral e psicológico; finalmente, há o sentimento de coerência, ou seja, de que os diferentes elementos que formam um indivíduo são efetivamente unificados. De tal modo isso é importante que, se houver forte

ruptura desse sentimento de unidade ou de continuidade, podemos observar fenômenos patológicos (POLLAK, 1992, p.5).

Nas últimas décadas, muito se tem falado a respeito da memória. Por ser fundamental no sentimento de continuidade e de coerência de um indivíduo ou de um grupo, ela é um elemento importante do sentimento de identidade.

Segundo Nietzsche (2006), "Só o que não pára de doer permanece na memória". Depois de tantas guerras e transformações num curto espaço de tempo, as relações estabelecidas com o passado, a partir da segunda metade do século XX, assumem um novo caráter. Não há mais grandes utopias numa sociedade reificada, de seres sem rosto e sem identidade, em que, diferentemente das glórias do passado, muitas vezes são as catástrofes que permanecem na memória. Não se crê mais na reprodução exata do passado pela historiografia, visto que a identidade cultural e social se constrói mais pela memória coletiva que pela história.

Ligada à escritura e, portanto, ao registro, a literatura, ao resgatar elementos importantes do passado de uma sociedade, assume um papel importante na expressão da memória coletiva e da identidade social.

3.6 A MEMÓRIA NA EPOPÉIA MARANHENSE

Firme em seu propósito de buscar a identidade maranhense, Montello destaca elementos comuns aos membros dessa sociedade, que os tornam parte de um mesmo grupo. Tais elementos, que conferem identidade ao grupo social, estão presentes num passado comum, na história, na cultura e no espaço compartilhados. No resgate de tais elementos, a memória, oral ou escrita, tem um papel fundamental e, por isso, ela será um dos principais

responsáveis pela articulação do enredo dos romances da epopéia maranhense.

Numa era marcada pela desorientação e por incertezas, o passado representado nos romances de Montello é ponto de partida para a representação de uma totalidade social, a partir da recuperação de elementos identitários da sociedade maranhense.

A abordagem histórica montelliana está ligada à memória coletiva, com a utilização da descontinuidade temporal abarcando tempos múltiplos vividos em que o individual enraíza-se no social e no coletivo.

Montello reencontra sua terra natal por meio de suas recordações, de documentos escritos do passado e de testemunhos orais do presente que demonstram como ela viveu e vive seu passado. A partir da memória coletiva, enraizada nas lembranças individuais dos personagens, acessa lembranças de uma comunidade, fundamentais tanto para o indivíduo, considerando sua localização num contexto geográfico e social, quanto para o grupo do qual faz parte — no caso a sociedade maranhense —, assegurando o resgate da identidade social.

Nos romances da epopéia maranhense, observa-se o emprego da memória retentiva, de arquivo; da evocativa, das lembranças e, principalmente, da coletiva. São elas as responsáveis por tecer os fios da narrativa, num exercício incansável de resgate de lugares, pessoas e acontecimentos que, misturados à imaginação criadora, vão construindo a realidade romanesca.

Na narrativa montelliana, além da influência freudiana, em alguns romances em que o psicológico beira o psicanalítico, a influência de Bergson e Proust¹ é marcante, na exploração da memória voluntária ligada à

¹ Como não se objetiva fazer uma leitura bergsoniana ou psicanalítica, mas sim demonstrar a importância da memória na recuperação do passado e na articulação do enredo na obra de Josué Montello, as teorias de Freud e Bergson, embora tenham influenciado a produção montelliana, funcionam, aqui, apenas como referências para as análises.

cronologia dos acontecimentos, ao documento e à história e da involuntária ligada às lembranças acessadas por imagens, sons, sabores e cheiros, que podem justapor-se umas às outras na recuperação/recriação do passado.

Os trechos abaixo apresentam algumas das muitas referências a Proust nos diários de Montello e evidenciam a influência do autor de *Em busca do tempo perdido* na obra escritor maranhense.

O ofício da vida é um enriquecimento contínuo, desde que saibamos guardar-lhe as imagens e emoções no nosso mundo de reminiscências, com a intenção de fruí-las nos momentos apropriados. Para tornar ao passado, no devaneio desses momentos, não é preciso dar as costas ao presente: o dia de ontem é que reflui ao dia de hoje, trazido por uma fulguração de lembranças, e daí, nessas ocasiões, o sabor da dupla vida — a de agora e a de outrora, harmonizadas na captação do tempo perdido. (MONTELLO, 1998, p. 1254).

De tudo quanto li até hoje, com a intenção de preparar-me para meu futuro noviciado, a observação mais correta encontrei-a em Proust, quase no fecho de *A la recherche du temps perdu*, no trecho em que o mestre enuncia a lei geral da vida, segundo a qual o tempo, que muda os seres e os deteriora, não altera as imagens que deles guardamos. (MONTELLO, 1998, p. 1286).

Ao acessar a memória coletiva, na busca da identidade maranhense, Montello vai além da simples reprodução de fatos históricos, por isso quase não utiliza datas como marcos temporais, mas sim acontecimentos que marcaram a vida da comunidade e que estão presentes na memória do povo, mesmo de quem não os vivenciou, tais como as epidemias, a chegada da luz elétrica, da água encanada, do progresso, as disputas e contendas políticas, os escândalos.

A partir da reconstrução do passado, individual e coletivo, a narrativa vai se desenvolvendo: cada fragmento lembrado vai alimentando, dando vida à narrativa. A memória, como uma maneira de se resgatar o passado, fazê-lo reviver ou imortalizá-lo, está diretamente ligada ao tempo e à morte. Nesse sentido, Montello lança mão da memória para fazer reviver, em sua terra natal, o que já não mais existe devido à ação do tempo. Como um

mosaico, em que se vão juntando os cacos das mais diferentes cores e formas para se formar um todo, assim o autor vai, a cada romance, apresentando a história, os costumes das diferentes camadas sociais, a cultura, a geografia, a arquitetura, num processo de busca ou de reconstrução da identidade maranhense.

Essa busca por uma totalidade, esse aspecto coletivo da narrativa montelliana lhe confere um caráter épico. É a épica da sociedade maranhense. O romance que se destaca pela epicidade é *Os tambores de São Luís* (1975). Já, em *A décima noite* (1959), o mais psicológico e individualista de todos em sua estrutura superficial, numa análise mais aprofundada, observar-se-á que a jornada individual do protagonista em busca de si mesmo representa, simbolicamente, a sociedade maranhense em busca da identidade. O conjunto da obra montelliana apresenta em si a gesta de uma sociedade com todos os seus matizes, representando a unidade a partir da diferença.

Assim, os romances da epopéia maranhense são um misto da memória do autor unida à do narrador e dos personagens por ele criados, nos quais essa memória se projeta, e da memória coletiva histórico-social, cujo ponto de partida são as lembranças de Montello da terra natal, unidas a um tema de cunho universal.

4 A DÉCIMA NOITE: O RETORNO ÀS ORIGENS

Entretanto, aqui, ali, um objeto de outrora se reanima na minha memória. Como aquele pente. Vejo-o nos cabelos de minha mãe, e com isso o tempo vem de longe ao meu encontro. (MONTELLO, 1998, p. 1264).

Segundo Le Goff (1996), assim como a memória individual — por meio de processos conscientes ou inconscientes — pode ser manipulada pelo interesse, desejo, afetividade, inibição e censura, também a memória coletiva pode ser manipulada na luta das forças sociais pelo poder. Uma das grandes preocupações dos indivíduos ou grupos dominantes das sociedades é o poder sobre a memória e o esquecimento. Essa manipulação da memória coletiva revela-se pelos silêncios e esquecimentos da história.

A décima noite (1959) é um romance aparentemente centrado apenas nos dramas individuais do protagonista, mas que pode ser considerado como o símbolo da empreitada do autor na busca da identidade maranhense, visto que Abelardo, o protagonista que busca seu passado perdido, é a alegoria de uma sociedade reificada que se perdeu de si mesma.

Nesse romance, Montello começa a firmar seu estilo, utilizando recursos estéticos que se tornarão fundamentais em sua poética: o contraste entre presente e passado, o apelo à memória, a linguagem poética de forte apelo visual e, ainda timidamente, a caminhada evocativa pelo espaço aberto da cidade e a descontinuidade temporal, que serão mais explorados nos romances seguintes. Além disso, a morte, assim como nos demais romances, será importante elemento a impulsionar o desenvolvimento do enredo.

Para imprimir autoridade e evidenciar a presença de sua memória na narrativa, Montello utiliza, não só em *A décima noite*, mas também nos

demais romances a serem analisados, o prefácio¹ em primeira pessoa.

Segundo Motta (2006, p. 117),

O prólogo ou prefácio, funcionando como uma espécie de moldura, surge, fundamentalmente, como um recurso do autor para gerar a autoridade de seu narrador que tem como desafio conquistar a credibilidade do leitor.

Assim o prólogo funciona como elo entre o autor e o leitor, como uma “espécie de apelo da enunciação em busca da verossimilhança que dá credibilidade ao narrador”. (MOTTA, 2006, p. 118).

Em *A décima noite* (1959), escrito em Lisboa e Madri, o tom nostálgico do posfácio, marca a saudade da terra natal.

Lisboa e Eça de Queirós, associados no mesmo lugar e no mesmo momento propício, tiveram o dom de devolver-me a terra natal. Devo aqui lembrar que São Luís, construída por mestres de obras portuguesas, é uma Lisboa em miniatura [...]. Quanto ao Eça, sua releitura me repunha na casa de meu pai, menino e moço, sentado junto à janela sobre a rua, no enlevo de *Os Maias*, que li na velha edição da Casa Lelo [...] a mesma que tornei a ter nas mãos, no meu canto lisboeta [...] As emoções do romance, restituindo-me a adolescência distante, contribuíram para que mais se acentuasse em mim, no cenário de Lisboa, a nostalgia da terra natal. Proust, sempre que tirava da estante François Le Campi, de George Sand, sentia-se de novo menino, a erguer o braço curioso para segurar o mesmo livro. [...] E foi num quarto do Hotel Crillon, de janelas abertas para a Praça de Espanha, que acabei de redigir meu novo romance, todo ele concebido e estruturado com as recordações de São Luís do Maranhão [...] há dentro de mim a ternura irreduzível do menino por sua cidade natal, e eu nunca deixei de dar ouvidos a esse menino (MONTELLO, 1976, p.9-10).

As lembranças evocadas pelas imagens da capital portuguesa e a referência a Proust deixam evidente a influência desse autor na obra montelliana. Fisgado o leitor, o enunciador da narrativa assume o papel de um narrador em terceira pessoa.

Em *A décima noite*, a volta ao passado por meio da memória terá um papel decisivo no desenvolvimento do enredo que apresenta como

¹ Posfácio, no caso de *Os tambores de São Luís* (1985).

protagonista, Abelardo, órfão de pai e mãe, que perdeu suas raízes e não consegue seguir seu caminho, viver o presente ou planejar o futuro, pois está preso ao passado, a um tempo idealizado, representado pela figura materna, a qual tenta resgatar.

Embora a influência bergsoniana e proustiana sejam marcantes e evidentes na obra de Montello — nas lembranças nítidas do passado, evocadas por imagens do presente, principalmente no que se refere ao espaço —, quando se trata da busca da identidade individual do protagonista, em *A décima noite*, o autor se aproxima da memória freudiana, inteiramente ligada ao inconsciente, composta de traços de uma impressão considerada como momento primário da elaboração mnêmica, distinta do estímulo, da sensação e da representação caros a Bergson e Proust.

Segundo Freud (1976, p.51), “o tratamento poético de um tema psiquiátrico pode revelar-se correto, sem qualquer sacrifício de sua beleza”. É o que faz Montello, embrenhando-se pela memória e pelos traumas de seu personagem, sem, entretanto, descuidar-se da questão estética.

Abelardo, no esforço para recuperar seu passado e sua identidade e reencontrar a si mesmo, é a alegoria do retorno às origens na busca da identidade coletiva. Nesse romance, em especial, Montello transita pelos caminhos da psicanálise, apresentando traumas, complexos e conflitos entre memória e imaginação, na busca do protagonista por seu passado.

Em *A décima noite*, a busca individual de Abelardo sobrepõe-se e conjuga-se à busca de valores coletivos por meio dos laços familiares, da herança e dos vínculos de sangue, tão caros à saga. A busca individual, em sua estrutura profunda, sustenta-se sobre a noção de povo, de coletividade, de totalidade, próprios da epopéia, pois Abelardo é a representação do coletivo, da própria sociedade maranhense.

4.1 O ROMANCE

A décima noite, publicado em 1959, é inspirado num artigo do antigo Código Civil que dava ao cônjuge o prazo de dez dias para a anulação do casamento caso ocorresse o chamado *erro essencial de pessoa*.

O romance narra a história de Abelardo que, após a morte dos pais, aos dez anos, é enviado a um seminário, em Ouro Preto, só retornando a São Luís já adulto. O rapaz revela uma fixação sexual pela imagem da mãe, que desencadeia complexos, angústias, sentimento de culpa, frustrações e inibições.

No regresso à cidade natal, Abelardo tenta conciliar as imagens gravadas em sua memória com a paisagem que encontra. Busca desesperadamente encontrar algo familiar que lhe remeta às imagens de sua infância e à imagem da mãe, a qual tenta reconstituir a partir do único retrato que lhe restara. Atrelado à memória, em vez de parar o tempo, o retrato o torna dinâmico, animando a imagem e trazendo o passado à tona.

Nessa busca de recuperar o passado, o rapaz retorna ao sobrado de sua infância, que fora vendido, antes de sua partida, ao Dr. Paiva, um advogado de temperamento forte, cuja filha, Alaíde, lembrava a figura de Sinharinha, mãe de Abelardo. Tal semelhança desencadeará seu interesse pela moça. Atrelada à imaginação do rapaz, a imagem de Alaíde ganha contornos novos, materializando os desejos inconscientes do personagem.

Dr. Paiva nega-se a vender o sobrado a Abelardo, mas propõe-lhe que se case com Alaíde, visto que está muito doente e precisa de alguém de confiança para cuidar da filha.

Entretanto, após o casamento, a moça recusa-se a entregar-se ao marido. Desesperado, Abelardo busca a todo custo aproximar-se da mulher, mas nada consegue. Ela está sempre próxima do pai, exagerando em atenção, carinho e desvelo.

Desconfiado de que fora vítima de um golpe, o rapaz resolve vasculhar a biblioteca do sogro e nela descobre o Código Civil com uma

folha marcada, na qual — diante da alínea que previa o prazo de dez dias para a anulação do casamento no caso de defloramento da mulher ignorado pelo marido — havia uma anotação onde se lia que, em tal caso, a mulher só deveria entregar-se ao marido na décima noite.

Certo de que havia caído em uma cilada, Abelardo resolve que, na décima noite, quando Alaíde viesse entregar-se a ele, iria assassiná-la. Entretanto, na tal noite, a mulher novamente se esquivava, e o rapaz fica radiante por ver infundadas suas suspeitas.

Mas Alaíde continua recusando-se ao marido e cada vez mais próxima do pai, enquanto Abelardo, cada vez mais deprimido e obcecado pela moça — que já substituíra a imagem materna em sua mente —, resolve partir. Sua partida não ocorre, no entanto, devido à morte do sogro e à responsabilidade que teve de assumir de cuidar da casa e da mulher que ficara órfã.

Nesse momento, ao assumir o papel do pai de Alaíde até nos pequenos detalhes, Abelardo conquista a amada e consegue afugentar os fantasmas do passado.

Num enredo solidamente estruturado, com personagens bem delineadas, Montello evoca uma cidade que quase não existe mais, ressuscitando o passado com certa nostalgia e saudosismo. Como é comum aos romances do autor, a arquitetura, os costumes e a cultura maranhense perpassam toda a trama. Além disso, o perfil psicológico dos personagens permite que vivenciem dramas que avançam as fronteiras do psicanalítico ocultados pelas aparências banais da vida provinciana.

Em *A décima noite*, o narrador penetra no íntimo do protagonista desvendando mistérios de seu inconsciente, suas lembranças e fantasias mais íntimas, chegando ao extremo da subjetividade num trabalho que se assemelha ao do arqueólogo que remexe no passado para entender o presente.

4.2 NARRADOR, TEMPO E MEMÓRIA

O apoio logístico do narrador é indispensável em qualquer estratégia romanesca. Ao assumir sua função, na narrativa, sua presença no discurso pode ser observada pelo estilo, pelo modo de narrar, independentemente da perspectiva ou foco narrativo que assuma. Aliás, a própria escolha por um ou outro modo de narrar já denuncia sua presença. O narrador montelliano coloca em destaque os personagens e a ação. Segundo Oliveira (1978), a forma não ostentatória de narrar de Montello pode dar a falsa impressão de que sua estratégia esteja voltada apenas para a matéria romanesca. Entretanto, tão importante quanto a matéria narrada, é o modo de narrar.

Se no romance a arquitetura interna é sua ossatura, o discurso do narrador é a sua carne: seu corpo sensível. Será sempre impossível dissociar a história do discurso, simplesmente porque a diegese não tem existência autônoma — ela não preexiste à instância do discurso. É nele que a estória, a fábula, a diegese assumem existência — elas se realizam através da narração, que é indissociável dos predicamentos do discurso. (OLIVEIRA, 1978, p. 70).

O narrador montelliano costuma acompanhar seus personagens e não apresenta uma onisciência absoluta. Ele está mais próximo do narrador eqüisciente² que, apesar de situar-se fora da história como o onisciente, adotando o relato na terceira pessoa, tem sua informação e seu conhecimento obtidos a partir daquilo que sabem, sentem ou lembram os personagens, ou somente o protagonista, com relação à trama. Esse procedimento é recorrente em toda a obra de Montello.

Tacca (1983) considera que, adotando a ótica do personagem, sem, no entanto coincidir com ele e renunciando saber mais do que ele sabe, o narrador preserva o mistério da narrativa. Na verdade, a realidade que o

² Cf. TACCA, O. *As vozes do romance*. Tradução Margarida Coutinho Gouveia. 2. ed. Coimbra: Livraria Almedina, 1978.

mundo nos apresenta é sempre mediada pela subjetividade, a partir de um ponto de vista pessoal, o que não ocorre na narrativa onisciente. Disso conclui-se que a narrativa que apresenta o mundo a partir do modo como ele é apreendido pelos personagens adota uma posição mais realista que a narrativa onisciente.

[...] a narração ganha em vibração humana se o narrador, em lugar de se conceder a si próprio um ponto de vista privilegiado para a sua informação, se cingir àquela que podem ter os personagens; se, renunciando à visão onisciente, optar por ver o mundo com os olhos deles. (TACCA, 1983, p. 73)

Segundo Tacca (1983), esse tipo de narrativa foi muito adotado no começo do século XX, principalmente por romancistas anglo-saxônicos, numa atitude de renúncia à onisciência.

Nessa renúncia à onisciência, o narrador montelliano articula o discurso, normalmente, a partir do ponto de vista do personagem, ou personagens, deixando-os falar, agir e emitir juízos, dando um aspecto polifônico ao texto.

Em *A décima noite*, o narrador, em certos momentos, aproxima-se tanto do personagem que chega a substituir a narração pelo simples registro do fluir de sua consciência. Quando da utilização do discurso direto, as posições do narrador e do personagem ficam mais definidas.

E entrando no coro das orações:

— “Ave-Maria, cheia de graça (“Não conheço este senhor que está chegando, nem também esta senhora”), o Senhor é convosco, bendita sois vós entre as mulheres (“Há muito tempo que eu não assistia a uma missa. Preciso assistir. Pelo menos todos os domingos”), bendito é o fruto do vosso ventre. Jesus.”(MONTELLO, 1976,p.314).

O sorriso buscava-lhe a comissura dos lábios, rondando-lhe a boca. E Abelardo, reprimindo-o, sempre a olhar Alaíde, que procurava a última claridade da tarde para ver o bordado de um lençol, prosseguia no seu monólogo: — “Ficaremos aqui, na solidão desta casa, durante toda a noite, ela e eu... E quando a noite baixar, nos deitaremos ali naquela cama, os dois... [...] E a minha vida terá um sentido, que não teve até agora... Um relâmpago! Outro! Alaíde voltou a se preocupar com a chuva! Mas

não adianta ficar assim! Agora és minha mulher, diante da lei e diante da igreja! Tu mesma disseste isso ao juiz e ao padre, ontem à tarde! Eu sou teu, tu és minha, até que a morte nos separe!” (MONTELLO, 1976, p.214).

Já com a utilização do discurso indireto livre, muito comum na narrativa montelliana, narrador e personagem se confundem. Intimamente ligado à consciência do personagem o narrador suprime qualquer referência como “pensou”, “disse”, chegando quase ao monólogo interior, sem, entretanto, ceder a função narrativa ao personagem. Nesse caso, é comum a utilização do pretérito imperfeito.

Por mais de uma ocasião, no correr de tantos dias de calado martírio, havia pensado em partir, deixando repentinamente tudo — cidade, emprego, casa, sítio, roupa, livros — numa evasão que a um só tempo o libertaria de São Luís, de Alaíde, do sogro, do Largo do Carmo. Mas advertira depois que era esforço vão: nada podia deixar, já que tudo iria fatalmente consigo, no fundo de sua memória. Como se livraria de suas próprias lembranças? De que forma sacudiria de si a presença interior de sua vergonha? Por que processo arrojaria do espírito as horas cruéis que estava vivendo? (MONTELLO, 1976, p. 276).

Esse é o estilo predominante na narrativa de Montello: os questionamentos mais íntimos de seus personagens são evidenciados por meio do discurso indireto livre.

Outro aspecto da narrativa de *A décima noite*, característico das narrativas montellianas, é o forte apelo visual, o que pode ser observado na escolha do vocabulário por parte do narrador e na presença da imagem no processo de rememoração.

Como a imagem está estreitamente ligada à memória, em Montello, muitas vezes o “ver” significa “lembrar”.

Na cadeira preguiçosa, ao fundo da sala, viu nitidamente Sinharinha, a mão esquerda escorrida no regaço, a direita apoiando pensativamente o queixo, como na pose de um retrato. Viu-a depois debruçada na janela, olhando ao longe, calada e grave. (MONTELLO, 1976, p.81).

O narrador confronta imagens do presente e do passado, destacando o poder transformador do tempo por meio da tentativa de Abelardo de reversibilidade do tempo passado, sobrepondo-o ao presente por meio da memória.

A cidade do seu passado, que procurara por toda parte sem conseguir encontrar, saltava agora diante de seus olhos, refluindo daquele vão de corredor. Ali desfrutava a paz que outros lugares não lhe tinham dado. E logo recompunha as casas, as torres de igrejas, as ruas, o recorte da baía, que se descortinavam das janelas do mirante. (MONTELLO, 1971, p. 58).

Em *A décima noite*, o tempo presente é entremeado de lembranças de imagens e de alguns poucos acontecimentos do passado do protagonista. São lembranças, muitas vezes, alteradas pela fantasia infantil de Abelardo, de um tempo de felicidade, da São Luís de sua infância e da própria mãe, morta quando ele ainda tinha 10 anos.

Por meio de evocações de objetos do presente, o protagonista recompõe as imagens idealizadas do passado numa sobreposição de planos, numa conjunção entre tempo presente e passado. Nessa fusão, imagens do passado transformam-se em imagens do presente e vice-versa. É a busca desesperada do protagonista por resgatar um tempo perdido em algum ponto de sua memória e trazê-lo para o presente. Para isso, ele tenta reencontrar pessoas, objetos ou regressar a locais que fizeram parte de seu passado — como o sobrado de sua infância —, e, por meio desses elementos, trazê-lo à tona.

Mas era um regresso estranho, que lhe proporcionava a reversibilidade dos dias antigos, de tal forma que o retorno presente, ao cenário de sua infância, coincidia com a restituição de seu passado, fundindo, assim, o tempo que fora com o tempo que ia fluindo, sem qualquer discordância entre o ontem e o hoje, agora conciliados na sua consciência, que docemente vogava entre a vigília e o sono. (MONTELLO, 1976, p.106).

Entretanto as pessoas, assim como a cidade, modificaram-se com o passar do tempo e guardam apenas leves traços do que foram no

passado; já o casarão onde Abelardo vivera continua o mesmo, assim como os objetos em seu interior e o sítio na estrada do Anil — são esses últimos que auxiliarão Abelardo no retorno ao passado.

O narrador utiliza, para o processo de evocação, uma técnica muito utilizada no cinema, a de apagamento gradual da imagem do presente enquanto a do passado vai sendo contornada em seu lugar. É o passado como que a roer o presente e tomar seu lugar.

Logo distingui o perfume do jasmineiro que enramava por entre a hera do muro, ativado pela brisa que despetitava as rosas muito abertas. E de repente começou a recompor Sinharinha: o vulto tênue flutuava-lhe na consciência, impreciso, como se estivesse no ar, trazido e levado pela viração, numa diafaneidade fugitiva. (MONTELLO, 1971, p. 54).

No casarão, cada cômodo visitado, cada objeto olhado desencadeia lembranças que fazem retornar o tempo, trazendo o passado de volta. Assim, a sala do presente se transforma na sala do passado, com toda sua vida, seu movimento, bem como a imagem de Alaíde, no decorrer da narrativa, muitas vezes, transforma-se na de Sinharinha.

Alguns acontecimentos da infância e adolescência também vêm à tona, por meio da memória involuntária do protagonista, sempre acessada por uma evocação.

Observa-se, também, a utilização proposital da evocação na busca do protagonista por seu passado, na sua obsessão por encontrar imagens no presente que, como uma chave, abram as portas mais bem trancadas de sua memória.

O tempo aparece no romance como agente de transformação — a São Luís que Abelardo encontra não é a mesma de suas lembranças/fantasia infantis —, ele transforma e destrói — as pessoas adoecem, envelhecem, a memória começa a falhar, a morte chega.

Ao primeiro golpe de vista na caricatura humana que tinha diante de si, Abelardo havia identificado, com uma sensação simultânea de júbilo e espanto, a mestra de piano de sua infância. [...] E Abelardo, encarando-a com o olhar compadecido após a primeira

reação de surpresa, via por trás da máscara desfigurada a pessoa primitiva, como que abstrai de um retrato conhecido os traços grotescos que cruelmente o deformam. (MONTELLO, 1971, p. 172).

Entretanto apesar de tudo a sua volta demonstrar que o tempo passou, Abelardo recusa-se a aceitar o presente, prende-se ao passado e nele deseja, se possível, permanecer numa atitude contemplativa das cenas que sua memória resgata.

O tempo, em Montello, não só deforma, mas também transforma e constrói. Embora Abelardo condicione sua felicidade ao reencontro com o passado, ao se apaixonar por Alaíde, paulatinamente, vai começando desvencilhar-se dele, para, ao final, conseguir vivenciar o presente e sonhar com o futuro.

4.3 DESEJO, MEMÓRIA E IMAGINAÇÃO

Segundo Freud (1987b), nada do que se vivencia pode ser inteiramente perdido, pois existe uma memória latente, ligada ao inconsciente, em cuja constituição as vivências da primeira infância têm papel fundamental. No romance em questão, as vivências traumáticas da infância de Abelardo serão as responsáveis por seus problemas quando adulto.

Abelardo, diferentemente dos rapazes de sua idade, não demonstra profundo interesse pelas coisas vivas, até mesmo pelas mulheres. Fixado em seu passado, busca, em outras mulheres, Sinharinha. A lembrança de uma cena de Sinharinha tomando banho o persegue desde a adolescência e é esse corpo que busca no corpo de outras mulheres.

Durante seus anos de formação, Abelardo vivera no seminário, sem contato com meninas. Segundo Freud (1976, p.53), quando analisa *Gradiva*, de Wilhelm Jensen (1976), o próprio fato de o personagem manter-se afastado das mulheres o torna suscetível à produção de um delírio, o qual começa a desenvolver-se quando uma impressão casual faz

despertar lembranças infantis esquecidas, de conotação erótica. Isso irá ocorrer, inicialmente, no seminário, quando o desejo sexual começa a aflorar e Abelardo se fixa no único corpo feminino que já vira, o da mãe. A partir daí começam as fantasias, que se repetem toda vez que o jovem sente desejo. É a imagem da mãe que ele irá buscar, a partir de então, nas outras mulheres.

Essa fixação pela mãe evidencia-se quando Abelardo, febril, tem um delírio erótico com Lucíola, sobrinha da dona da pensão onde se hospedara ao chegar a São Luís. No delírio, em que ela aparecia nua, seu corpo foi substituído pelo de Sinharinha, indício do recalque de infância e da fixação na figura materna. Observa-se, nesse delírio, do mesmo modo como, segundo Freud (1987a), ocorre nos sonhos, o deslocamento do desejo pelo corpo materno para o de Lucíola e a condensação das lembranças de infância com a mãe nua no banho.

E o mais estranho é que Lucíola, embora nua, tinha uma expressão de serenidade no rosto risonho. No seu espanto, firmou mais o olhar: reparava que a água do banho descia-lhe pelos seios, pingava-lhe dos braços, escorria-lhe pelas coxas. Ele agora podia tocar-lhe a nudez úmida, que, num frêmito de sensualidade, arrepiava. (MONTELLO, 1976, p.95).

Quando Abelardo vê, pela primeira vez, a foto de Alaíde, no mesmo instante, recompõe a figura da mãe. Os efeitos produzidos pela visão da jovem o colocaram em conexão com suas lembranças de infância e, a partir de então, ele começa a se lembrar com mais clareza de cenas de seu passado, pois, ao ser despertada, essa impressão infantil tornou-se ativa e começou a produzir seus efeitos. A partir de então a imagem da mãe irá se sobrepor à da jovem e Abelardo irá se apaixonar por ela devido à semelhança com Sinharinha. Ele consegue, numa espécie de delírio, ver Sinharinha em Alaíde.

No primeiro lance do olhar, Abelardo tinha visto Sinharinha baixando do mirante, na exata reprodução de seu corpo perfeito. Firmou mais a vista, deslumbrado ante a beleza do semblante que

lhe sorria, até desfazer a certeza de uma ressurreição da figura materna. (MONTELLO, 1976, p.110).

Abelardo busca desesperadamente recompor a imagem da mãe, recordar-se de como ela realmente era, pois a única foto que tem não a apresenta em toda a sua beleza, não condiz com a imagem vaga que traz na memória contaminada pela imaginação. Por isso ele procura nos lugares em que vivera quando criança, tanto o sítio quanto o sobrado, reconstituir a imagem perdida. Apesar de sentir saudades da mãe e venerá-la, suas lembranças estão apagadas. Somente com o auxílio de objetos, mobílias, roupas antigas ou mesmo da própria Alaíde é que começa a recompor a imagem materna.

E toda a sala volveu a existir, com os vultos e os rumores de outrora, não apenas no íntimo de seu espírito, mas no mundo das coisas tangíveis, em face da sua pessoa, à frente de seus olhos. As cadeiras de balanço, que o vento levemente sacudia, iam e vinham, com as figuras que suas pupilas restituíam — e ele via a mãe e o pai, que se balançavam na fresca da tarde. Sinharinha estava ali, recolhida suavidade de seu ar meditativo, os grandes olhos rasgados, o cabelo repartido ao meio, o lindo corpo abandonado no vestido caseiro (MONTELLO, 1976, p.61).

Abelardo vive para reencontrar o passado, e é, no sítio, sozinho, que, recompondo-o, lembra-se da cena de infância em que, com medo de uma cobra, correrá para o banheiro, onde sua mãe se banhava, e deparará com ela nua.

Tal lembrança estaria em estado de repressão, o desejo reprimido pelo corpo materno transformara-se num recalque que se repetia a cada ato sexual: a substituição do corpo feminino pelo corpo da mãe. Abelardo não sentia desejo por outras mulheres a não ser que evocasse a imagem de Sinharinha e, por isso, evitava o sexo. Entretanto, a semelhança de Alaíde com a mãe despertou o erotismo adormecido em Abelardo.

Duas vezes seguidas, ao passar pelo sono em relances de enervada exaustão, tinha-lhe ocorrido, como ao tempo do Internato, o que mais temia: a solicitude maternal de Sinharinha, aflorando da memória de sua infância e dando-lhe em sonho a

nudez que Alaíde lhe recusava. Num assomo de revolta, pulara do leito. E esperara o dia raiar sentado na poltrona, no receio de que o vulto materno volvesse a insinuar-se oniricamente, em seu espírito indefeso, para sacudir do corpo do filho a brasa que o queimava. (MONTELLO, 1971, p. 285).

No romance em questão, memória e imaginação se confundem, pois as lembranças que Abelardo tem da imagem da mãe são idealizadas, em parte, criadas em sua mente. As fantasias de Abelardo com Sinharinha são um misto de memória, imaginação e desejo. Tais fantasias iniciaram-se no Internato, durante a adolescência. A imagem da mãe nua refluía-lhe na memória durante a noite, e era restaurada nas imagens das santas da capela. Enquanto dormia, livre das sanções e das culpas, a imagem ressurgia em sua plenitude.

Por vezes, quando a visão o assaltava na calada da noite e o sonho o desprendia da fraqueza da carne, rezava baixinho, no receio de adormecer de novo, e agarrava-se ao travesseiro, pedindo a Deus, numa suprema renúncia desesperada, que lhe tirasse do espírito a memória materna. E a lembrança volvia com a insistência da vaga que se desfaz e recompõe. (MONTELLO, 1976, p.198).

A estreita relação entre rememorar e inventar remonta à antiguidade clássica. Essa relação aparece não apenas no mito, mas também na filosofia de Aristóteles, que antecipa algumas das afirmações da psicanálise ao dizer que memória e imaginação brotam da mesma parte da alma, que os objetos da memória dependem, também, da imaginação e, ainda, que o desejo move a imaginação. Freud (1987b), mais de dois mil anos depois, equipará, em determinadas situações a realidade material à realidade psíquica e demonstrará a pouca confiabilidade da memória, visto que uma lembrança pode ser imaginação e que ambas, memória e imaginação, são contaminadas pelo desejo.

Ao final do romance, Abelardo percebe que muitas de suas lembranças estavam contaminadas pelo desejo.

E perguntou a si mesmo, caminhando devagar na vereda molhada, se a Sinharinha de suas lembranças não havia sido igualmente concebida pela memória, nas exaltações da saudade. Sim, devia

ter sido. E daí também o desencontro entre a figura que suas retinas recordavam e a Sinharinha encaixilhada na moldura de prata. E fora a outra que ele vira no seus sonhos e ainda a que ardentemente desejara com a impureza de seu pecado — consolou-se. (MONTELLO, 1976, p. 318-9).

Embora muitas vezes alterada pelo desejo ou pela imaginação, a memória é presença marcante no romance. Observa-se, num primeiro momento, a ocorrência da memória involuntária. Quando as lembranças surgem, num repente, o protagonista tenta expulsá-las, mas elas retornam repentina e insistentemente. Num segundo momento, o que se nota é um processo, voluntário, consciente, de rememoração.

No retorno de Abelardo a São Luís, observa-se a interferência da imaginação no processo de rememoração do passado e o choque da memória com a realidade presente.

Abelardo, agora voltado para a janela que ia abrir, com a mão a puxar o comprido ferrolho que trancava as rótulas, lembrou que talvez a luz forte da manhã, derramando-se na cidade de ruas em ladeira, lograsse restaurar a outra São Luís que ele havia levado na memória e que, volvidos dezoito anos, lhe reaparecera com ar decrépito, murcho, na bruma da tarde nimbada. [...] Na correnteza desse devaneio, São Luís refluiu-lhe ao lume da consciência como uma sucessão de postais coloridos: as ruas da velha cidade galgando o aclave das rampas ou torcendo-se nas voltas do casario de azulejos; o rendilhado das sacadas de fachada dos sobradões coloniais; o braço de ferro dos antigos lampiões; a água clara a escorrer das três bocas de pedra de uma fonte; a torre das igrejas; as janelinhas dos mirantes abertas para o mar. Em tudo uma paz de claustro. No silêncio, o toque de um piano. Ou o rebôo de bronze de um sino, para os lados da Igreja dos Remédios.

E todos esses cromos, que a imaginação viera retocando e polindo ao compasso da saudade, tinham-lhe desfilado pelas galerias da memória, quando o navio se preparava para entrar em águas do Maranhão. (MONTELLO, 1971, pp. 25-6).

O rapaz se dá conta de que suas lembranças foram transfiguradas pela imaginação quando tenta encontrar imagens que lhe restituíssem os tempos de infância.

Nesse embate consigo mesmo, à proporção que se lhe abrandavam e desfaziam as resistências do espírito, Abelardo ia-se compenetrando de que, já homem feito, tinha sido enganado por

uma criança — a criança feliz que ele fora outrora, naquele cenário de sobradões e azulejos. Dia e noite, por anos sucessivos, desde que dali se apartara, essa criança reclamara o seu regresso à cidade natal, com o aceno insistente dos quadros que lhe avivava na memória, e mais a ressurreição dos entes queridos, e a lembrança dos belos dias passados, até que se cristalizara na alma do adulto a plena certeza de que somente ali entre ruas e casas de sua infância, voltaria a ser feliz. (MONTELLO, 1976, p.27).

Nesse romance, são apresentadas as diferentes faces da memória, seja a cultural coletiva, com os costumes, as tradições e a história do Maranhão, seja a individual, das lembranças do passado de Abelardo, seja a memória mesma como função cerebral responsável por arquivar dados, todas elas passíveis de se degradar com o tempo.

Nesse processo tanto a memória freudiana como a bergsoniana estão presentes. A primeira, nos complexos e desejos reprimidos dos personagens e a segunda na presentificação do passado por meio da evocação, como se pode observar nos trechos a seguir.

A quem realmente buscava? A Alaíde ou a Sinharinha? Dissipou a dúvida, refletindo que uma continha a outra, na concordância de formas e movimentos (MONTELLO, 1976, p.128).

E via uma na outra, mais confundidas, mais identificadas, como se não houvesse passado nem presente, e só o tempo indefinido, que refluí e permanece. Ah, o gosto inefável de ter diante dos olhos um momento recuperado! E saber, de si para si, que se pode tocar o que foi intangível! Não era uma aparição pura e simples que ali estava, cabelos soltos, grandes olhos claros, cintura fina em corpo bem feito, e sim um ser vivo, animado, que ele em breve apertaria nos braços, conciliando assim, na glória tátil da posse, a ansiedade antiga dos desejos reprimidos. (MONTELLO, 1971, p.168).

4.4 SINHARINHA E ALAÍDE

O desejo erótico de Abelardo, canalizado para a figura materna, na adolescência, é deslocado para Alaíde na idade adulta.

Sinharinha é a figura dominante na memória do rapaz, mas não é uma lembrança muito clara. É com muita dificuldade que tenta recompor

na mente os traços maternos. E por isso busca em outras mulheres traços que o ajudem a reconstituir a imagem da mãe.

Quando Abelardo olha para Alaíde, é o corpo de Sinharinha que vê, num jogo de sobreposição de imagens. Com ela, Abelardo vê a chance de libertar-se das fantasias eróticas com Sinharinha, sem necessitar da memória da mãe para saciar o desejo sexual.

Desta vez, entretanto seria diferente. E ele ia além, levado da mesma correnteza generosa: a posse de Alaíde, em cujo corpo adivinhava a revelação da nudez de Sinharinha, insinuava-lhe a certeza de que se libertaria do fantasma materno, pela identificação da imagem recordada na figura possuída. E essa conciliação haveria de excluir de seu êxtase a recorrência da memória, à medida que fosse apagando a presença de Sinharinha na nudez viva da companheira que o destino lhe dera. (MONTELLO, 1976, p. 173).

Em *A décima noite*, há um deslocamento do desejo pelo corpo materno para a figura de Alaíde. A cura de Abelardo se dá a partir de um processo de inversão. Alaíde, que de início resgatava Sinharinha na memória de Abelardo, passa agora a ser o instrumento para fazer com que ele comece a desvencilhar-se da imagem materna.

Sob esse aspecto é interessante observar o jogo de sobreposições de imagem. Em princípio é a imagem de Sinharinha que se sobrepõe à de Alaíde, entretanto, à medida que Abelardo vai se apaixonando por Alaíde e vendo seu desejo por ela crescer, esse processo começa a se inverter e é a imagem de Alaíde que se sobrepõe à de Sinharinha, algumas vezes, ambas confundindo-se.

O olhar de Abelardo para o retrato de Sinharinha, substituindo sua imagem pela da moça, representa bem a transferência do desejo para Alaíde.

[...] firmou o olhar no retrato de Sinharinha, sempre a espiar compadecidamente o filho na janela de prata de sua moldura. E foi vendo que o vulto de Alaíde se superpunha ao vulto materno, um escondendo o outro sem arredá-lo de seu lugar. Teimosia das pupilas? Capricho da memória, que lhe repunha aos olhos a concordância das duas figuras? Certo é que se impacientou, como a irritar-se com Sinharinha, e logo abriu a gaveta central da

secretária, para esconder, ao menos por alguns dias, o rosto materno. (MONTELLO, 1976, p. 253).

Não é só fisicamente que Alaíde pode ser comparada a Sinharinha. Ambas são intangíveis: a mãe pela própria morte e Alaíde, pela frieza e suposta indiferença com que se mantém distante de Abelardo.

Por acaso, ali junto ao relógio, com o seu livro e a sua caixa de costura, Sinharinha não fora também assim, esquiva e cismarenta? E via uma na outra, mais confundidas, mais identificadas, como se não houvesse passado nem presente, e só o mesmo tempo indefinido que reflui e permanece. (MONTELLO, 1976, p.168).

À medida que vai se apaixonando pela moça e se familiarizando com os objetos do sobrado e do sítio de sua propriedade, Abelardo já não consegue mais fazer o jogo com a imaginação, em que via Sinharinha sentada bordando ou conversando, e a imagem da mãe vai aos poucos se desfazendo sem que o rapaz consiga retê-la. É Alaíde que vai tomando conta aos poucos dos pensamentos de Abelardo.

Até o antigo refúgio da memória materna, que sempre lhe havia atenuado nas horas mais amargas a consciência da desventura, era-lhe vedado agora com a intercorrência obsessiva da figura de Alaíde na figura de Sinharinha.

[...]

Em verdade, dir-se-ia que era a própria Sinharinha que o impelia para a outra, não somente omitindo-se da moldura de prata e deixando que ali aflorasse o rosto de Alaíde, mas ainda desaparecendo dos antigos lugares da casa onde ele a havia lembrado no instantâneo das visões retrospectivas (MONTELLO, 1976, p.258).

As duas figuras femininas do romance representam um embate entre as pulsões de morte e de vida. São duas forças antagônicas que ao mesmo tempo se chocam e se misturam. Uma, a pulsão de morte, impulsionando para o passado, para a inércia, para o que já morreu; a outra, a pulsão de vida, impulsionando para o futuro, para a vida, o movimento e a ação.

Sinharinha, representando o passado de Abelardo e tudo o que já não existe mais, contrapõe-se a Alaíde que representa o presente, o

futuro e a continuidade da vida. São Eros e Tânatos em choque, mas interdependentes. Eros está também em Sinharinha, nas fantasias de Abelardo, embora ligado à pulsão de morte, enquanto Tânatos está também em Alaíde, que se recusa a viver a própria vida, ficando à sombra da figura paterna.

Com a morte do pai de Alaíde, essas forças encontrarão um equilíbrio. Na impossibilidade da presença paterna, Alaíde transferirá para Abelardo o amor que sentia pelo pai, numa espécie de deslocamento do objeto de desejo, do mesmo modo como Abelardo transferira para ela seu desejo pela mãe. Somente esse deslocamento das figuras paterna e materna para outrem é que possibilitará que ambos passem a existir como seres autônomos.

Assim, Sinharinha e Alaíde simbolizam o jogo entre passado e presente, vida e morte, memória e esquecimento, que, como uma espiral, vai entrelaçando todo o enredo do romance.

4.5 TEMPO E ESPAÇO

A narrativa, em terceira pessoa, inicia-se com a ida de Dr. Paiva ao sobrado que está à venda e com menção à morte dos donos da casa e à partida de Abelardo para o seminário. Em seguida há um salto temporal. No segundo capítulo, Abelardo já está moço e de volta a São Luís, e a imagem que traz na memória contradiz com a que seus sentidos captam. A partir daí o texto vai se construindo como um jogo, com a superposição de planos e imagens na tentativa de recompilação de um passado perdido. Nessas idas e vindas no tempo, a memória, ao mesmo tempo em que estabelece contrastes entre presente e passado, busca traços que os aproximem.

O texto segue uma ordem cronológica, com alguns recuos no tempo por meio da memória do protagonista. São lembranças curtas de cenas ou episódios da infância de Abelardo.

Essas lembranças, evocadas por imagens, captadas pelo olhar do protagonista, é que estabelecem o contraste entre presente e passado tanto com relação ao espaço quanto com relação às pessoas que também envelheceram, tornando-se quase irreconhecíveis. O que fica são apenas traços do passado que auxiliam no reconhecimento.

Halbwachs explica que reconhecer por imagem é

ligar a imagem (vista ou evocada) de um objeto a outras imagens que formam com ela um conjunto e uma espécie de quadro, é reencontrar as ligações desse objeto com outros que podem ser também pensamentos ou sensações. (HALBWACHS, 2006, p.55).

O autor retrata o poder transformador do tempo, não só no que se refere à imagem, pois não são só as aparências que mudam, transformam-se, envelhecem. Juntamente com o corpo, a mente deteriora-se, a memória começa a falhar, como no caso da velha Me. Fleury, velha professora de piano de Abelardo, cuja memória, prejudicada pela idade, faz com que confunda fatos passados, misturando-os uns aos outros ou mesmo transformando-os pela imaginação, a ponto de não se saber se o que diz é real ou imaginário.

Ao confundir fatos a respeito do passado de Alaíde, Me. Fleury desencadeia a desconfiança de Abelardo a respeito da dignidade da moça.

E a velha mirando-se no espelho:

— *Oui. Um scandale terrible!*

— E com quem foi esse escândalo?

— Toda a gente sabe, *chéri: com le capitaine!* [...] *E lê ère de Alaíde*, muito zangado, se bateu em duelo com *le capitaine!* [...].

E Abelardo, de pé, cenho fechado:

— Como é que a senhora me fala agora em duelo à espada, se outro dia falou foi em tiros?

Madame Fleury, rindo:

— *Moi? Georgette?* Eu falei em tiros? *Non chéri!* Como é que eu ia falar em tiros, se foi *à l'épée, au Bois de Bologne?*

E como se voltasse a si, intimidada e retraída, cosendo-se ao piano, ante a firmeza do olhar irado que a trespassava:

— Onde está *ma tête, mon Dieu?* A *l'épée* foi com *mon mari!* Com *le capitaine* foi a tiros. E não houve duelos. (MONTELLO, 1971, p. 248).

O próprio título do romance já revela a importância do tempo. Ele é o agente transformador no enredo. Abelardo tem de esperar até a décima noite para certificar-se de que sua mulher não havia se entregado a outro homem antes do casamento. Durante o período de espera, Abelardo acaba mudando o foco de seus pensamentos, transferindo-os do passado para o futuro. Esse trecho do romance é marcado por prolepses, visto que o rapaz começa a visualizar o momento em que irá vingar-se matando a esposa.

O tempo, como agente de transformação e degeneração, modificando a cidade e as pessoas, é, também, agente de regeneração, responsável por dissolver o trauma de Abelardo, libertando-o do passado. Abelardo atribui ao tempo, no final do romance, o poder de mudar seu destino.

E no sonho da família rodeando a mesa, e do Tavares apadrinhando o primeiro filho, e de Alaíde sempre feliz, reconheceu de si para si que o tempo só apaga o tempo criando o próprio tempo, relance e substância da eternidade (MONTELLO, 1976, p.319).

A narrativa apresenta um jogo entre o tempo cronológico e o tempo psicológico, realçando o entrelaçamento com o rememorado, embora a fábula siga sempre a linha temporal do presente, com apenas dois episódios do passado: a chegada ao seminário e o banho da mãe. O que predomina são *flashes* com imagens do passado sobrepondo-se às do presente.

Um dos elementos utilizados para simbolizar a passagem do tempo é o próprio relógio, que de simples instrumento de medição passa constantemente a pontuar a volta ao passado.

A presença do relógio, perfilado numa fatia de parede junto à escada, deu-lhe a memória nítida do resto da sala. E dentro de si mesmo viu a pequena cadeira de balanço que Sinharinha preferia na hora de seu bordado. Dir-se-ia que o pêndulo preguiçoso, que seus olhos alcançavam por entre as grades da porta, em vez de avançar o tempo, no

sentido das horas advindas, retrocedia às velhas horas passadas, de tal forma que Abelardo podia ver, à roda da mesa, a mãe, o pai, ele próprio, todas as peças da varanda que a tonalidade viva dos vitrais alegrava. (MONTELLO, 1976, p. 58).

As anacronias presentes no texto, evidenciam a dificuldade de Abelardo em viver o presente, ou ele volta-se para o passado sem expectativas ou, já apaixonado por Alaíde, projeta-se para o futuro, com expectativas e suposições. Seus devaneios passam a ser com Alaíde, embora a imagem da mãe não tenha desaparecido completamente.

Abelardo é um ser que não encontra seu lugar, sente-se intruso na casa onde nasceu e um estrangeiro em sua cidade, perde o sentimento de pertencimento a um grupo ou a um local, que está ligado à própria identidade do indivíduo. O estranhamento do protagonista com relação à realidade circundante evidencia o poder transformador do tempo.

Depois, quando defrontara o Tavares — muito magro e calvo, os olhos à flor das órbitas pregueadas, encolhido na gabardina, a ponta amarela dos dois caninos mordendo o lábio inferior levemente espichado — quase tomara por um desconhecido ao velho amigo de tantos anos [...]

Abelardo quase não pudera falar: todo o seu ser se concentrava na mobilidade impaciente dos olhos desapontados, que ora se condoíam das ruínas do Tavares, ora se voltavam para a cidade, mais triste e feia à medida que a lancha nervosa se acercava do cais. (MONTELLO, 1976, p. 26).

Embora a narrativa siga cronologicamente o tempo presente, o passado é resgatado constantemente por meio da evocação. Interpenetrando-se continuamente, passado e presente tecem a narrativa dos dramas pessoais dos personagens, ao mesmo tempo em que resgatam a memória de um Maranhão que já não existe mais.

Freyre (1987, p.124), ao referir-se ao romance *A décima noite*, afirma que

Talvez sejam as suas páginas de evocação, nesse livro surpreendente, a melhor ressurreição já conseguida por um escritor maranhense do passado mais recente de sua velha província. Uma província que hoje não é, com os últimos sobrados e as últimas fontes de azulejos, com as igrejas velhas que ainda enobrecem as ruas, de São Luís, senão um resto frio e tristonho da grandeza a que atingiu na época colonial; e foi de alguma maneira conservada até os começos deste século.

Em *A décima noite*, essa evocação constante de um tempo passado e a dificuldade em recuperá-lo está ligada à denúncia, à crítica à coisificação, à alienação humana, à perda da personalidade.

Segundo Oliveira (1978, p.49),

Em *A décima noite* há a revelação dos aspectos psicopatológicos de uma sociedade inflada pelos focos da dissolução. O problema da reificação que, em escala planetária vem bloqueando a vida humana, está subjacente nessa narrativa em que os protagonistas centrais, sob o peso dos desvios do psiquismo, tangenciam os trágicos limites da incomunicabilidade humana. É nesse romance que a categoria estética do realismo existencial torna-se mais transparente.

A alienação de Abelardo pode ser observada por sua educação no seminário, afastado de todos, por sua recusa a assumir a vida política, ao retornar, e por sua renúncia à própria vida presente, refugiando-se no passado de suas lembranças.

Também Alaíde é uma figura alienada, vivendo reclusa no sobrado, educada sob o olhar vigilante do Dr. Paiva, de temperamento enérgico. Assim, enquanto as figuras materna e paterna dominam, respectivamente, Abelardo e Alaíde, ambos não conseguem superar sua alienação e viver como personalidades autônomas.

Aqui a reificação, ultrapassando os limites sociais, atinge a esfera da afetividade humana. Os personagens não conseguem assumir sua identidade individual, pessoal, pois não conseguem viver nem a mais elementar das paixões humanas, o amor.

Até que os personagens transcendam sua alienação, o que irá imperar é o apego ao passado, ao que é morto ou ao que vai morrer, o que, no romance, impede o amor à vida. Os personagens são carentes de existencialidade, presos a outra existência que não é a deles.

O amor por Alaíde é que permite a Abelardo começar a viver o presente, ainda que ela esteja presa ao pai que está para morrer. Alaíde tem também uma fixação pelo pai que foge aos parâmetros da normalidade. Como Abelardo, ela recusa-se a viver sua vida, vive pelo pai e para o pai. Ambos não têm existência própria. Alaíde só se entrega ao

marido, após a morte do pai, e a partir do momento em que Abelardo assume uma atitude paternal para com ela, chamando-a de “minha filha”, o que sugere uma ligação de conotação sexual também entre Alaíde e o pai, mas que não será esclarecida.

Por um instante, cavando mais a ruga reflexiva entre as sobrelhas, recordou a ternura do pai pela filha e da filha pelo pai, sempre juntos e amigos no recolhimento da casa sossegada. Mas logo sacudiu os ombros, atirando fora o tormento esmagado. Por que aprofundar um enigma perempto, se o tempo e as circunstâncias tinham encontrado a solução harmoniosa, que repusera as coisas em seus lugares? (MONTELLO, 1971, p. 311).

Fica bem evidente, na narrativa, o complexo de Édipo e de Electra, mas o romance ultrapassa tais fronteiras, não fica na simples demonstração de patologias mentais: é a denúncia da desistência do existir, da perda da identidade.

A fixação de Abelardo em recobrar a figura da mãe e recuperar sua história e sua identidade e a postura de um ser morto em vida simbolizam o retorno às origens na recuperação da identidade coletiva na epopéia maranhense.

Para Le Goff (1996), a perda da memória, ou amnésia, metaforicamente pode representar uma perturbação não só individual, mas a falta ou a perda da memória coletiva que pode significar a perda da identidade.

A memória individual do protagonista de *A décima noite*, manipulada por processos inconscientes que o fizeram esquecer a imagem da figura materna, que representa sua origem, corresponde à memória coletiva que, manipulada pelas forças sociais, privilegia alguns acontecimentos em detrimento de outros. As lacunas nas lembranças de Abelardo nada mais são que os “silêncios e esquecimentos da história”.

A morte, tema recorrente na obra montelliana, está presente em *A décima noite* tanto na caracterização do protagonista, voltado para o que está morto, quanto como mote para o desenvolvimento do enredo. É a morte dos pais que desencadeia a partida de Abelardo de São Luís, assim

como é a morte do pai de Alaíde que irá libertá-los para que vivam seu amor.

É a busca da mãe morta que irá acompanhar o protagonista durante grande parte da narrativa. Abelardo é um morto em vida. É o que está morto que ele busca sempre inutilmente. Ele fará uma trajetória inversa da morte para a vida, pois só começa a viver realmente quando aceita a morte da mãe.

Assim, a morte que o acompanhou sempre, acabará também por libertá-lo. Essa passagem é figurativizada pelo funeral de Paiva.

Libertos respectivamente da fixação pela mãe e pelo pai, Abelardo e Alaíde começam a viver o presente e a pensar no futuro.

O enterro de Dr. Paiva é também o enterro do passado de Abelardo e o início de sua vida presente. Com o ritual da morte do sogro, ele, enterra seu passado, recupera sua identidade e assume a própria vida, voltando-se para o presente.

Até que se dissolveu para sempre, na intimidade mais secreta de seu ser, o desejo de voltar ao tempo perdido, para ver Sinharinha molhada e nua. Bem sabia que ela estava morta. Morta e desfeita em pó.

Ao mesmo tempo verificava que Alaíde existia em sua vida, não mais na condição supletiva de uma ressurreição da figura materna, e sim como presença autônoma, que valia por si própria, com sua inteligência, sua vida e sua beleza. (MONTELLO, 1976, p. 318).

Enquanto as figuras do passado alimentam sua existência, fazem, também, com que Abelardo viva num mundo paralelo, o mundo subjetivo das lembranças de um tempo e um espaço perdidos.

Aliás, o espaço é fundamental na evocação de lembranças do passado e, por isso, a narrativa está repleta de topônimos. Enquanto o espaço aberto resgata aspectos da cidade de São Luís e da cultura e história maranhense, o espaço fechado do casarão está ligado ao interior do personagem e resgata suas lembranças mais íntimas.

Abelardo, que deixara a cidade durante seus anos de formação, volta com a esperança de lá reencontrar seu passado. Entretanto a cidade

de suas lembranças não existe mais. O que ele encontra é uma São Luís que contrasta com a beleza e o colorido de sua imaginação.

[...] triste, encolhida, suja, com a sua minguada orla de palmeiras, as suas casas apertadas, o fundo de seus sobrados velhos, as envergonhadas ruas tortas que se escondem por detrás da pobreza das casas, sob uma luz esmaecida que a chuva parecia prestes a apagar. (MONTELLO, 1976, p.26).

O espaço geográfico de *A décima noite* é a cidade de São Luís e arredores. Entre os ambientes por onde transita o protagonista estão a casa de pensão onde Abelardo se hospeda, um microcosmo da classe trabalhadora; o bordel, onde dá vazão a suas fantasias edipianas; as ruas, ambiente neutro, onde o rapaz se refugia de seus problemas; o sítio na estrada de Anil, ambiente tranqüilizador, ligado ao passado, onde tudo era tão simples como quando deixara São Luís. O cenário mais importante, entretanto, é o sobrado, onde Abelardo vivera na infância e que ora pertencia ao Dr. Paiva e à filha.

O sobrado está intimamente ligado à família de Abelardo e à de Alaíde. Lá o rapaz consegue evocar lembranças da infância e recompõe a presença materna. A esse ar nostálgico que emana do sobrado, soma-se o elitismo, a tradição e a severidade cultivada pelo Dr. Paiva, além de uma aura de mistério que impede que Abelardo consiga compreender os acontecimentos ao seu redor.

A visão inicial que Abelardo tem do sobrado é repleta de contrapontos cromáticos, num contraste entre luz e sombra, claro e escuro, que serve para realçar a disparidade entre o que o protagonista espera encontrar em seu regresso e o que realmente encontra.

De longe, viu a casa de azulejos, silhuetada contra a claridade que se espalhava dentro da noite. O telhado, o alto das árvores, parte do jardim, tocados pela luz macia, com que acumulavam as próprias sombras na fachada lisa, ainda não banhada pela claridade da lua em ascensão. Dois retângulos de luz avermelhada cortavam, no entanto, esse acúmulo de sombras, nas altas janelas de uma das salas. (MONTELLO, 1976, pp.128-9).

Assim como o enterro do Dr. Paiva assinala o fim da fixação de Abelardo por seu passado e a aceitação da morte, a posse do sobrado, ao final do romance simboliza a conquista da identidade do protagonista que encontra seu lugar no mundo e apossa-se da própria existência.

[...] já não buscava esse mundo submerso. Estava contente com o mundo que tinha agora, plácido, firme e objetivo: Alaíde e a casa de seu passado. Que mais podia querer? As horas antigas que sua memória recolhera com a avidez da terra crestada sorvendo a água da chuva, iam-se-lhe corrompendo na consciência, à medida que vivia outras horas, no mesmo ambiente de outrora, feliz, muito feliz, tal como fora nos dias melhores do seu passado. (MONTELLO, 1976, p.318).

Em *A décima noite*, o protagonista passa por um processo de transformação que, em certa medida, se aproxima da trajetória do protagonista do *Bildungsroman*. Ele deixa a casa paterna devido à morte dos pais, passa por uma instituição educacional e retorna a São Luís, onde completa sua formação, com experiências profissionais, sexuais e amorosas, e recupera sua identidade. Ao enterrar o passado e assumir a vida presente, Abelardo torna-se um homem, conciliando-se consigo mesmo e com o mundo. Essa trajetória de formação é característica dos personagens masculinos de Montello que se transformam com o tempo devido aos dramas pessoais e a fatores sociais. Essa transformação no decorrer do tempo e exploração da condição humana do personagem, com seus defeitos, qualidades, traumas e complexos, tornam Abelardo, assim como os demais protagonistas dos romances da epopéia maranhense, um personagem complexo.

Entretanto, apesar de, em sua estrutura superficial, apresentar a trajetória individual de um protagonista em formação, *A décima noite* simboliza a empreitada do autor na recuperação da identidade maranhense. Assim, Abelardo é a própria sociedade maranhense, reificada, perdida, em busca de sua identidade; Alaíde é o seu presente com novos encantos e desafios e Sinharinha, como mãe, simboliza a terra natal, o espaço, todo o passado e a história de uma sociedade a ser

recuperada pela memória. História essa, muitas vezes idealizada, contaminada pela imaginação de quem lembra ou pelos interesses de quem conta, mas que determina a identidade de um povo.

5 CAIS DA SAGRAÇÃO: DESAFIANDO POSEIDON

Ágil. Destemido. Heróico. Num instante, o barqueiro desperta no menino. Visível na faiscação dos relâmpagos, segura firme a vela grande, não deixa o barco adernar. Entregue a si mesmo. Ao seu instinto. Como se toda a estirpe dos velhos barqueiros, seus ancestrais, sangue do seu sangue, houvesse afluído ao seu cérebro, às suas mãos, aos seus pés [...]. (MONTELLO, 1998, p.1121).

Até a publicação de *Cais da Sagração*, os romances de Montello estavam restritos à vida dentro dos casarões maranhenses. Entretanto, nesse romance, o autor amplia o espaço da ação para além da cidade de São Luís, com a aldeia de pescadores e o mar. As lendas e crenças do litoral maranhense são retomadas a partir da utilização de recursos da narrativa fantástica. O autor destaca a coragem e a força dos homens do mar, apresentando a saga de uma família de barqueiros e conjugando recursos épicos à tradição realista.

Embora versátil ao utilizar técnicas de diferentes tradições literárias, Montello confirma a fidelidade a um estilo próprio de narrar — com o contraste entre presente e passado, a memória evocativa, a descontinuidade temporal, a linguagem poética com forte apelo visual e a recorrência ao tema da morte — sempre firme em seu propósito de recuperar o passado e a identidade maranhense.

A morte, figura presente em toda a obra do autor, impregna de tal modo todo o romance que chega a ascender à categoria de personagem. A presença de elementos sobrenaturais como a aparição de fantasmas ou de seres lendários confirma a situação fronteira do protagonista entre a vida e a morte.

5.1 OS PREFÁCIOS: memória ou imaginação?

Cais da Sagração apresenta dois prefácios. No primeiro, intitulado *Antes do romance*, o autor revela a busca pela imagem do personagem centra, que deveria parecer ter saído de suas lembranças, mas que fora tirada de uma antiga revista brasileira. “Este não servia, aquele também não. E era fundamental que o herói existisse na minha consciência, como um ser vivo — tão presente quanto uma reminiscência pessoal.” (MONTELLO, 1981, p. 12).

Se o primeiro prefácio intitula-se *Antes do romance*, o segundo já está inserido na narrativa. Nele ocorre um processo de ficcionalização da memória do autor, em que o personagem, Mestre Severino, é apresentado como um ser saído das lembranças de Montello, como se pode observar na comparação entre os dois. Mesmo sendo assinado pelo autor com as iniciais J. M., o segundo prefácio é assumidamente fictício, o que cria uma relação de encenação colocando o leitor no jogo do texto. Assim o título do primeiro prefácio é um indicativo de que o que vem depois é ficção.

Nesse texto, Montello narra um encontro com o personagem e dá a entender que o Mestre Severino do romance é um ser real, quando, na verdade, é um misto de imaginação e condensação de imagens e histórias de pescadores de São Luís, presentes na memória do narrador.

E o curioso é que os três encontros continuam nítidos na minha memória, como se o tempo não os houvesse levado consigo. Mais curioso ainda é que, sem ver Mestre Severino, tive-o sempre presente, nas muitas coisas que dele me contaram, ali na orla do cais, à hora em que a luz se atenua e aflora em nós o pendor das confidências [...]. Rodou o tempo, e o tipo inconfundível, digno de ser talhado num bloco de pedra que lhe guardasse a beleza tosca, continuou a morar na minha imaginação e na minha memória, enquanto eu aguardava ocasião propícia para recolher-lhe a gesta na unidade de uma narrativa. (MONTELLO, 1981, p.24).

Ainda no segundo prefácio, há uma alusão à *madaleine* proustiana, que revela novamente o destaque dado à memória e a influência de Proust na

produção romanesca de Montello. Esse trecho também faz lembrar que se está diante de uma obra literária, na qual memória e imaginação se misturam.

A nostalgia da infância distante, que os bocados do manê me traziam à consciência, deu-me olhos ainda mais enternecidos para contemplar na luz quebrada do entardecer aquele trecho da terra natal — com a Pedra da Memória no fortim de São Damião, a avenida que vai subindo para a colina do Largo dos Remédios, as varandas dos velhos sobrados escancaradas para o mar no viso das ladeiras. (MONTELLO, 1981, p. 22).

O destaque dado ao espaço, no que se refere à memória, também pode ser observado no tom saudoso desse prefácio, que indica que as caminhadas dos personagens pela cidade são passeios pela memória do autor. Tal procedimento reforça a autoridade do narrador e conquista a credibilidade do leitor.

Embora eu tenha vivido nas mais belas cidades do mundo, incluindo esta em que moro, nunca deixei de ser um homem de minha província. Por baixo do vidro em minha mesa em Paris, eu tinha a planta da cidade de São Luís [...]. De vez em quando, tocado por um suspiro de saudade, passeio por essas ruas, e é apenas o dedo indicador que vai por mim, acompanhando os riscos do mapa. Foi numa dessas viagens que achei o título do romance: *Cais da Sagração*. Também assim me apareceu por um capricho da memória, a cena que vai mais adiante, abrindo o livro — com o velho barqueiro a saltar para dentro de seu barco. (MONTELLO, 1981, p. 12).

5.2 UM ROMANCE ÉPICO-TALÁSSICO

Cais da Sagração narra a história do velho barqueiro, Mestre Severino, que, após ter ficado preso durante vinte anos por ter assassinado a mulher, Vanju, sentindo a proximidade da morte, devido a uma doença cardíaca, quer preparar o neto para ocupar seu lugar.

O romance inicia-se com Mestre Severino já velho e doente, para, então, por meio das anacronias, presentificar o passado, num processo de idas e vindas, a partir do qual o enredo vai se revelando.

As visitas do narrador ao passado dos personagens em grandes digressões colocam o leitor no papel de participante na solução de problemas no que se refere ao passado ou futuro dos personagens.

No presente, Mestre Severino, barqueiro rude e forte, já velho, após ter passado anos na prisão por ter assassinado a mulher, parte com o neto, Pedro, para sua última viagem a São Luís. No passado, narra-se o romance entre Mestre Severino e Vanju e a prisão do barqueiro pelo assassinato.

Os capítulos são numerosos e, muitas vezes, entre um e outro, não se evidencia de imediato a passagem entre presente e passado, causando certa confusão inicial no leitor até que este descubra o caminho. Outras vezes, o narrador penetra na memória do personagem e, por meio dela, resgata o passado.

A partir da história de Mestre Severino, o romance apresenta a temática do homem, que, ao olhar para o mundo, não se reconhece mais nele. Todo o percurso do barqueiro estará direcionado para deter a intromissão do novo que ameaça seu mundo conhecido. Essa tensão manifestar-se-á no decorrer de todo o romance como uma busca de reconciliação com uma realidade contraditória, que é a própria busca da identidade. Mestre Severino precisa recuar no tempo, por meio da memória, para sentir-se parte de um mundo com o qual não se identifica mais.

Além disso, o romance apresenta características épico-talássicas, com um herói forte, valente e de ação que não questiona os valores que aprendeu, apenas perpetua-os, lutando bravamente contra o mar, que, personificado em alguns momentos, assume a feição de monstro furioso, prestes a engolir o barco. O trecho abaixo apresenta a luta de Mestre Severino contra o mar, enquanto Pedro apresenta-se como um jovem

inexperiente, que ainda não domina a arte de navegar. No final do romance a situação se inverte e Pedro é que dominará o barco.

A quilha da proa havia descido fundo, como se fosse mergulhar no cavalo das águas revoltas, mas logo empinou, subiu, saltou, ao mesmo tempo em que a onda cresceu ainda mais, escancarando as mandíbulas gigantescas. [...] E [Pedro] sempre agarrado à embira do cabo, com um vazio à altura do estômago, viu o barco investir, arremetendo contra a onda descomunal, e de pronto fendê-la ao meio, num só impulso. A toalha de espuma, rasgada para um lado e para outro, tufou, ferveu, subiu, alcançou parte do convés, molhou a bujarrona, e outra onda cresceu a seguir, tomada da mesma cólera. [...] O mar alto dir-se-ia não querer aceitar no seu dorso o peso da embarcação que o vento empurrava, e de repente reagia com uma onda alta atrás da outra, sempre retrambindo. [...] O próprio vento tinha ali uma voz diferente, a esfuziar no velame, a correr por cima das ondas. Criado ouvindo-lhe os gemidos, Pedro agora o desconhecia. Não era o vento que sibilava nas palmas dos coqueiros do quintal e fustigava os ramos das samambaias do alpendre, nem a brisa crepuscular que levantava o pó do chão e fazia bater as janelas e as portas enquanto espalhava na casa o cheiro ativo das latadas do jasmineiro; porém uma força brutal e cega que enchia as velas, adernava o barco, alteava as ondas bravias, e era assobio e ameaça, vaia e lamento. Como seria seu uivo de cão faminto quando sobreviesse a madrugada? (MONTELLO, 1981, p. 177-8).

Os elementos característicos da saga — herança, laços de sangue, vínculos familiares — assimilados pela epopéia, também estão presentes no romance. Mestre Severino é filho de Mestre Rufino e neto de Mestre Pedro, descende de uma dinastia de varões que conduzem o *Bonança*, barco que passa de geração a geração como herança.

Para ele, em verdade, a família era uma dinastia de varões, e todos sobre as águas, indômitos, queimados de sol, rompendo as ondas com a quilha de seus barcos. Se pudesse retroceder no tempo, sabia que ia encontrar outros barqueiros como o pai, o avô, o bisavô, fiéis ao mar até a morte, numa interminável genealogia de nautas invencíveis. (MONTELLO, 1981, p. 58).

Mestre Severino é um herói coletivo, representante do homem rude do mar, com suas crenças e valores bem arraigados. Ele não apresenta mudanças, está pronto, acabado, como os heróis épicos. Após muitas

batalhas contra o mar bravio do litoral maranhense, Mestre Severino defronta-se com outro inimigo: a morte.

Agora mesmo, ele, Mestre Severino, sabendo que ia medir-se com a morte, lá longe, no mar bravio, sentia crescer em seu espírito o sentimento da luta. E essa sensação profunda, aliada à consciência de que era aquele seu último combate, atenuava-lhe a ira, revitalizava-o mesmo, porque iam ser no mar os lances da peleja. (MONTELLO, 1981, p.299).

No decorrer da narrativa, observa-se a não aceitação do protagonista de tudo o que é contrário a seus princípios. A simples desconfiança de que a mulher amada pudesse traí-lo faz com que a mate e pense em fazer o mesmo com o neto, ao desconfiar que é homossexual.

Apesar da proibição médica, Mestre Severino parte para São Luís, levando consigo o neto, Pedro, na esperança de iniciá-lo na arte da navegação para que ocupe seu lugar, dê continuidade ao seu legado, assumindo o barco.

À semelhança da epopéia clássica para cujos heróis a “bela morte” era aquela que ocorria nos campos de batalha, para essa dinastia de barqueiros a “bela morte” era a que se dava no mar, por isso o pai de Mestre Severino, ao chegar a sua hora, desespera-se, por morrer em terra. Note-se que a presença do canto também remete à narrativa épica.

E Mestre Rufino, marinheiro de sete mares, sempre de cachimbo no canto da boca, deixou fama de ter chorado na hora da morte por não ter tido a sorte de morrer no mar. Dele ainda se falava na toada de uma canção:

*Veio o vento, veio a chuva.
Muito barco naufragou.
Quem foi com Mestre Rufino,
Saiu em paz e chegou.*(MONTELLO, 1981, p.57).

Além de Pedro e Mestre Severino, Lourença também é personagem importante do romance, antiga concubina do barqueiro, ela continua a viver na casa como uma espécie de criada, após o casamento deste com Vanju, e continua a cuidar de Mestre Severino mesmo após a morte da rival.

Como modelo de perfeição humana [...] Lourença é pintada com tal precisão de traços que, a partir de sua aparição, passa-se a amá-la e respeitá-la na sua humanidade, como se ela partilhasse de nosso convívio diário. Em sua magnanimidade, Lourença faz refletir sobre o que se é e o que se deveria ser. (HILL, 2007, p. 954).

Lourença não tem beleza, nem vaidade, é dedicada, fiel, abnegada e amorosa; Vanju, antiga prostituta, é extremamente vaidosa, bela e sensual, mas também egoísta, sedutora e dissimulada, a ponto de não ficar evidente, no romance, se realmente cometeu adultério. Nesse aspecto Vanju faz lembrar Capitu, de Machado de Assis (1998).

Preservando-se a originalidade com que é elaborada, a personagem Vanju nos remete a Capitu. Os "olhos de cigana oblíqua" se substituem por uma dubiedade que lhe é inerente e que se reflete em toda a sua maneira de ser. Personagem sensual, inconstante, capaz de enfeitiçar e enlouquecer um coração calejado, como o de Mestre Severino. A dúvida da traição conjugal instilada por Machado repete-se no romance de Montello. (HILL, 2007, p. 954).

A presença simultânea da esposa e da concubina também remete às narrativas épicas em que estas, muitas vezes, dividiam o mesmo espaço. As duas personagens femininas do romance são completamente opostas. Em *Cais da Sagração*, como na *Odisséia* de Homero, está presente a ambigüidade do estatuto feminino

Vidal-Naquet (2002), ao abordar a questão da mulher nos poemas de Homero, constata que a presença feminina na *Odisséia* é marcante desde as sereias, cantoras destrutivas, passando pelas deusas e mulheres que acolhem, ajudam ou tentam seduzir Ulisses, pelas criadas fiéis e infiéis, até Penélope, modelo de fidelidade que contrasta com Clitemnestra, esposa

adultera de Agamenon. “Tudo se passa, na *Odisséia*, como se o mundo feminino fosse duplo: acolhedor e perigoso”. (VIDAI-NAQUET, 2002, p.83).

Essa duplicidade estará presente o tempo todo no romance: Lourença é o porto seguro presença constante no passado e presente de Mestre Severino, e Vanju é a sedução, o perigo, a paixão a continuar assombrando o barqueiro, que continua a amá-la mesmo depois de morta.

Durante a narrativa da partida de Mestre Severino, entremeada de lembranças do passado, cria-se um mistério em torno da morte de Vanju, que só será esclarecido nas últimas páginas do romance por meio da lembrança de Mestre Severino do momento em que a mata afogada, por ciúmes.

Com a cabeça de Vanju submersa, firmou bem os pés e braços, até sentir que ela ia se aquietando. Tardou uns momentos com o corpo imóvel, por fim, o trouxe à superfície, e pôde ver, na fisionomia parada, que seus belos olhos não se retraíam mais com a luz do sol. (MONTELLO, 1981, p.309).

Outro personagem que remete às narrativas épicas é a cartomante. Tal qual os oráculos, ela detém o conhecimento do futuro e prevê a união de Mestre Severino com Vanju e, posteriormente, a morte desta, bem como o retorno da viagem a São Luís com o neto são e salvo.

— A Dama de Espadas está mostrando que nada pode tirar do caminho de mestre Severino a mulher que virou a cabeça dele. Ele vai trazer ela, e ela vai ser a desgraça dele. Vejo aqui um corte. Um corte grande. Pode ser um desastre, pode ser um crime, não sei bem. O que sei é que vai haver uma desgraça medonha no caminho dele. (MONTELLO, 1981, p. 188).

A iminência da morte, como fim de um ciclo, a impossibilidade de um futuro, a não ser por meio do neto, a esperança de reencontrar Vanju no céu, as mudanças ocorridas durante o tempo em que ficou na prisão, levam

o velho barqueiro a olhar para o passado com ar nostálgico, sentindo a perda do mundo que conhecera, de tudo o que amou e em que acreditou.

Quando o indivíduo se volta para a sua própria vida emocional e, entregue ao momento presente, com o que ele comporta de prazer e de dor, situa, no tempo que passa, os valores aos quais está desde então ligado, ele próprio se sente levado em um fluxo móvel, cambiante, irreversível. Dominado pela fatalidade da morte que orienta todo o seu curso, o tempo no qual se desenrola a sua existência aparece-lhe como uma força de destruição, arruinando irremediavelmente tudo o que a seus olhos significa o preço da vida. (VERNANT, 1990, p.158).

5.3 NARRADOR, TEMPO E PERSONAGENS

A obsessão montelliana pelo tempo destaca-se em *Cais da Sagração* na descontinuidade temporal e na presença de duas linhas narrativas — uma, no presente, e outra, no passado, que seguem cronologicamente — que permitem o desenvolvimento do enredo, num processo de encaixe, com episódios do passado, inseridos entre episódios do presente, contados por um narrador de terceira pessoa.

Os fatos passados são recuperados não só pela memória dos personagens, mas também pelo narrador, que transita entre passado e presente, abusando das anacronias, sem transição entre um e outro tempo, rompendo a ordem cronológica da narrativa. Assim, o enredo vai se construindo como um quebra-cabeças.

São duas histórias: a de Mestre Severino, no passado, com Lourença e Vanju e, no presente, com Pedro e Lourença. Montello costuma utilizar elementos do presente com a função de evocar fatos do passado, por meio da memória involuntária. Com as evocações, o personagem traz o passado à tona, presentificando-o. É comum a utilização de verbos, como “ver”,

“ouvir”, que remetem aos sentidos, significando “lembrar”, como marca da mudança no tempo.

No entanto, em vez de impregnar-se do sentimento da morte, Mestre Severino entrou a reanimar o cais com as imagens que ia retirando de si mesmo, repondo-as nos seus lugares à feição do olhar retroativo. Ele *via* uma casa, um sobrado, uma ladeira, um trecho de parapeito, uma rampa, e ali *revia* os dias de outrora, [...] e as figuras e as vozes refluíam ao lume de sua consciência como poeiras repentinamente suspensas no raio de luz.

Sem transição sensível, o dia se fecha, brilham dentro da noite os sonolentos lampiões de gás. Mestre Severino está sentado na muralha, à espera da primeira luz da manhã. E ele *vê* a Vanju, de vestido escarlate, uma flor nos cabelos, um pé descalço, o sapato na mão, e rindo, rindo muito, enquanto lhe pergunta, sempre rindo, se ali não passa bonde. (MONTELLO, 1981, p.261-2) (Grifo nosso).

Diferentemente de em *A décima Noite* (1959), em que o narrador acompanha apenas o protagonista, em *Cais da Sagração* ele divide-se entre Lourença, Mestre Severino e Pedro, mudando constantemente de um para outro. Nesse caso, a informação passada é equivalente à que estes têm, o que exige maior participação do leitor.

Assim, o narrador não se coloca como um ser superior e distante da narrativa, pois as pessoas, os fatos e as coisas são apresentados na forma e no sentido que têm para os personagens. O mundo é mostrado do modo como eles o vêem. Com a utilização do discurso indireto livre o narrador penetra nos pensamentos mais íntimos dos personagens.

Ao lembrar-se de que, dentro de algumas horas, começaria o seu julgamento, sentiu um arrepio momentâneo, as mãos frias, e logo tratou de reagir contraindo as sobrancelhas, apertando os maxilares. Demoraria toda a tarde? Entraria pela noite? E, durante todo esse tempo, teria de olhar o Promotor? Não lhe tinham dito a que horas a escolta iria levá-lo. Pensou em fazer a barba, mas mudou de idéia: iria mesmo assim. Em vez de paletó e gravata, que a Lourença lhe trouxera na véspera, iria com a sua calça de mescla e a sua camisa de barqueiro. Nada de botinas, iria mesmo de alpercatas. (MONTELLO, 1981, p.159).

A memória de Lourença, assim como a de Mestre Severino, permite o acesso ao passado da família. Assim a linha narrativa referente ao passado é apresentada de ângulos distintos, ora por intermédio de Mestre Severino, ora por intermédio de Lourença, sempre por um narrador de terceira pessoa. Já, no presente, também o ponto de vista de Pedro é considerado.

A cidade de São Luís é observada pela perspectiva nostálgica de Mestre Severino, que caminha pela parte antiga da cidade, e pela deslumbrada de Pedro, que caminha pela parte moderna. São imagens da nova e da velha cidade que são apresentadas pelo narrador, por meio do olhar dos personagens, confrontando presente e passado.

Mestre Severino se detém na volta da rua, estende o olhar evocativo para as pedras do calçamento, entre as duas alas de sobrados vetustos, lembrando que por ali passavam caminhões atocados de carga, retiniam os paralelepípedos do chão as rodas das carroças barulhentas, puxadas por um burro lerdo que o carroceiro fustigava. (MONTELLO, 1981, p.243).

Mestre Severino retoma seu caminho evocativo, e é em vão que, ao descer um dos becos que levam ao mar, ergue a vista nostálgica para uma esquina de pedra, tentando encontrar o braço de ferro de um lampião de gás de seu tempo. (MONTELLO, 1981, p. 246).

Pedro tornara ao entusiasmo da véspera, e seus olhos vivos iam interrogando os recantos distantes da paisagem à sua frente. Subiam as ladeiras, relanceavam pelas fachadas reluzentes, detinham-se no campanário das igrejas, surpreendendo as gradações da cor no brilho da luz matutina. Como seriam as ruas lá de cima? De que tamanho era o Largo do Carmo, de que tanto ouvira falar? (MONTELLO, 1981, p. 238).

Ao barulho da cidade moderna encontrada por Pedro, contrapõe-se o silêncio da cidade antiga reencontrada por Mestre Severino, após vinte anos. Note-se, mais uma vez, a impressão da presença física do narrador na utilização do advérbio "aqui" e do pronome "nos".

Nos largos aposentos, outrora inundados de luz tropical, descem hoje as sombras do dia, com o renque triste das janelas fechadas. Se uma

delas se abre de repente, cedendo ao sopro de uma rajada mais forte, fica a bater doidamente, sem ter quem volte a cerrá-la. Os mirantes esquecidos, de onde antigamente se descortinavam os barcos que ainda velejavam no mar alto, têm agora o ar dos aposentos fechados de onde saiu um enterro. Lá dentro, silêncio. *Aqui* fora, também silêncio. (MONTELLO, 1981, p.244) (Grifo nosso).

Também a porta principal, à entrada do corredor espaçoso, está aberta de par em par, com a sua esquadria de pedra portuguesa, e *nos* convida a subir aos outros pavimentos pelos dois lanços de sua escada rija, toda ela de madeira de lei. [...] Dói ouvir esse silêncio. (MONTELLO, 1981, p. 243) (grifo nosso).

Essa interferência do narrador é um aspecto interessante da narrativa em *Cais da Sagração*. Seja por meio do discurso indireto ou do direto, ou mesmo pela utilização de advérbios, pronomes ou vocativos, que denunciam sua presença, em certos momentos, o narrador dirige-se aos personagens como uma voz interior ou emite juízos, como se dialogasse com os personagens ou estivesse fisicamente próximo.

Mas esperar também cansa, *Lourença*, sobretudo na *tua* idade, assim alquebrada, surda de um lado, cansando-*te* à toa. Pareces mais velha que Mestre Severino, e és *tu* que *olhas* por ele, inquieta por sua saúde. Quando ele tiver voltado, *tu* mesma *hás* de querer que o velho barqueiro retorne ao mar. (MONTELLO, 1981, p.219) (grifo nosso).

Ao dar o primeiro passo, ainda com a mão segurando a rede, a velha diz alto:

— Pedro volta. Eu sei que ele volta.

— Sim, há de voltar, com o favor de Deus, de Santa Luzia e de Nossa Senhora dos Navegantes. A Comadre Noca viu nas cartas, de noite, na mesa da varanda, o barco regressando. Se ela viu, por que haveria de duvidar? Deus é grande, *Lourença*, e não vai *te* faltar. As cartas da Comadre Noca estão velhas, ensebadas, puídas nas bordas, porém não deixam de contar a verdade, sob a invocação de São Cipriano. E só assim *pudeste* dormir toda a santa noite, depois de pitar, no vaivém da rede, o *teu* cachimbo de taquari comprido. Agora, andando no quarto, *repetes* que o Pedro volta, e *tua* voz é trêmula, uma voz assustada. Como deixar de ter medo, se o *teu* menino está num barco frágil, no meio do mar alto, levado pelo avô doente?

— Deus olha por ele. (MONTELLO, 1981, p.213-14) (grifo nosso).

Estes velhos sobrados da Praia Grande, quase todos de pedra e cal, muitos deles revestidos de azulejos portugueses, com paredes de uma braça, janelas retangulares, beiral saliente, portais de cantaria lavrada, mirante aberto para a baía de São Marcos, estes velhos

sobrados, *Mestre Severino*, estes velhos sobrados começaram a morrer. (MONTELLO, 1981, p.242) (grifo nosso).

Neste trecho, em que o narrador penetra nas lembranças de Lourença, contrapondo sua imagem atual à de sua juventude, pode-se observar a memória estabelecendo o contraste entre presente e passado, evidenciando o poder transformador do tempo.

Resvala a mão trêmula pelas rugas, contemplando em silêncio as bochechas caídas, a pele retalhada, o risco fundo que desce da asa do nariz, enquanto busca na sua lembrança a Lourença de outrora, cabelos soltos, recendendo a bogari, cheia de corpo, pele macia e lisa, a Lourença que se entregou assim a Mestre Severino e largou pai, mãe, irmãs e amigas, para viver com ele, noutra terra, entre outra gente. Parece que foi ontem. E é tão profunda a sua emoção nessa busca retroativa de si mesma, que esquece a imagem de Santa Luzia, a manhã de sol à sua volta, a viagem do Pedro. Até do vestido estampado que trazia no corpo quando fugiu de casa ela ainda se recorda. E também da flor vermelha de papel crepom que lhe enfeitava os cabelos. Que fim levou a pulseirinha de prata que trazia no braço nessa noite longínqua? E o anel de ouro que Mestre Severino lhe trouxe de São Luís? A brisa matutina anda a alvoroçar o perfume das latadas de jasmineiros sobre os paus da cerca. Já não se ouve mais o chiar cansado do carro de boi na areia da rua. Mas o corrupeirão canta ainda, por cima do sussurro dos ventos nas palmas dos coqueiros. E Lourença *vem* mais para perto do espelho, os cotovelos apoiados no tampo da cômoda, repuxa para baixo a pele das bochechas, e fica um momento imóvel, como indecisa entre o seu presente e o seu passado, muda, perplexa, espantada. O mundo de ontem, que só existe agora dentro de Lourença, e que só ela tem o dom de reviver nos seus relances de saudade, novamente empalidece e se dissipa, e quem perdura no lume do espelho é a velha enrugada, de olhos pisados, seca, maltratada pelo tempo e pela vida. (MONTELLO, 1981, p. 215-16) (grifo nosso).

Note-se que a utilização de “vem” em vez de “vai”, dá impressão de proximidade física do narrador. Essa impressão de que ele está presente na cena, apesar de a narrativa ser em terceira pessoa, pode ser observada, também, no trecho a seguir. Entretanto, ao dirigir-se ao Beco dos Barqueiros, o narrador assume certa onisciência, evocando um acontecimento histórico que talvez nem seja do conhecimento do rude

barqueiro. É a memória do narrador, porta-voz da memória coletiva maranhense, e não a do personagem que é evocada.

Ah, Beco dos Barqueiros, quem te viu e quem te vê! Que é feito das velhas pedras pontudas de teu calçamento colonial? Subias do Cais da Sagração à Rua do Egito, por entre casas antigas, dando a impressão de que te torcias para alcançar o visor da ladeira. Parecias guardar nas tuas pedras, na calçada estreitíssima, nos muros de teu caminho, algumas relíquias da cidade primitiva, a cidade que viu passar por ti os jesuítas que Pombal mandou expulsar de seu convento. Como que ressoam no ar os sinos das igrejas. Pelas frestas das rótulas espiam semblantes espantados. E lá se vão eles, os velhos padres, encolhidos nas suas batinas, calçando as alpercatas de couro, tangidos de são Luís como malfeitores, por esse mesmo Beco dos Barqueiros que Mestre Severino desce agora, de cabeça baixa, quase a chorar. (MONTELLO, 1981, p.282).

Além de apresentar os fatos, em tempos diferentes e sob pontos de vista diferentes, a narrativa apresenta também fatos que ocorrem concomitantemente em espaços diversos. Aqui os recursos utilizados pelo autor assemelham-se aos cinematográficos, como se uma câmera estivesse acompanhando ora um, ora outro personagem, ou observando-os de longe e, como num filme, com imagens do presente sobrepondo-se às do passado, mudando de um lugar ao outro abruptamente.

Tudo isso permite observar como o tempo é sentido por cada personagem: Lourença espera sempre o tempo passar, seu presente nunca é bom, mas não se queixa está sempre a esperar pelo seu homem, pela sua vez. Primeiro Lourença espera que Mestre Severino a peça em casamento; depois, que se canse de Vanju; em seguida que saia da prisão, para finalmente esperar pelo retorno de sua viagem com o neto.

A vida para ela é um eterno esperar. É a Penélope que o tempo envelheceu, enquanto aguardava seu Ulisses voltar. Enquanto espera, Lourença relembra o passado. Entretanto ela é também o sustentáculo da família, ponto de partida e de chegada. Cria a filha e o neto de Mestre Severino, presa apenas por um amor abnegado não correspondido.

Mestre Severino cristalizou-se no tempo, não aceita as mudanças, não aceita o progresso, a modernidade, nem valores diferentes daqueles que cultivou durante sua vida. Vive o presente, mas com os olhos sempre voltados para o passado. É um homem de ação, resistente a mudanças, que prefere perder seus entes queridos a ver seus valores degradados. Ele é a personificação do passado, da tradição que insiste em permanecer, opondo-se ao novo. Pedro, jovem, vive o presente e sonha com o futuro, está descobrindo a si mesmo e ao mundo além da aldeia de pescadores em que sempre vivera.

Observa-se em Mestre Severino um apego ao que já morreu, à mulher, à cidade, e, ao mesmo tempo, a recusa a entregar-se à morte. Sua caminhada pela cidade tem o tom de despedida, como se pode observar nesse trecho altamente poético, em que os sobrados, destruídos pelo tempo, perfilados assemelham-se a uma tropa despedindo-se do comandante.

Ao tornar à rua Mestre Severino encontrou o sol mais forte, já no meio do calçamento. Mudou de calçada. Encheu o peito, caminhando devagar. Ainda voltaria no seu barco a São Luís? Ou seria mesmo aquela a sua última viagem? Para alcançar a Capitania, tinha de subir a Rua do Trapiche, para entrar adiante na Rua do Giz, como a despedir-se dos velhos sobrados que talvez não tornasse a ver. E eles, os velhos sobrados imponentes, testemunhas do apogeu da Praia Grande, dir-se-iam perfilados sob a soalheira, à passagem do velho barqueiro — para quem estendiam, na velha rua deserta, sobre as lages de cantaria, uma nesga de sombra acolhedora. (MONTELLO, 1981, p.249).

Decisivo na estruturação do enredo de *Cais da Sagração*, Mestre Severino, segundo Hill (2007), não se constrói sob uma perspectiva maniqueísta, ele é um personagem paradoxal que mata por excesso de amor, mas continua fiel à mulher amada. Apesar de sua rudeza, a profundidade de seus sentimentos toca a essência do humano, conduzindo o leitor a um mundo de coragem, bem-querença, magia e severidade.

Mestre Severino e Pedro representam o velho e o novo, o passado e o presente respectivamente. Entretanto o passado tem que morrer para dar lugar ao presente, ao novo, que é mudança, é transformação. Assim, enquanto o avô, vendo a morte próxima, preocupa-se com a continuidade de seu legado por meio do neto, Pedro pensa em trilhar seu próprio caminho, diferente do de seus antepassados. Representante da tradição e da permanência, Mestre Severino não aceita as transformações trazidas pelo tempo. Assim, ele olha para a cidade e não se conforma com as mudanças ocorridas, com a modernidade, do mesmo modo que olha para o neto e não aceita outro futuro que não seja o de homem do mar como ele, seu pai e seu avô o foram. Vindo de uma linhagem de barqueiros, seu barco é a herança que deixará para o neto, sangue de seu sangue.

Tinha vivido mais que muitos de seus antepassados, suportando infortúnios como nenhum deles, para ver afinal o filho de sua filha, macho mesmo, continuar a tradição da família, senhor do mar, no comando do *Bonança*. Valia a pena ter chegado até ali. Através do seu neto, ele, Mestre Severino, já morto, debaixo da terra, continuaria a viver sobre as águas, teria outras mulheres, não deixaria de ouvir as histórias de amor, assombração, milagres e temporais que os nautas sempre contam aos companheiros, ao cair da tarde no cais. (MONTELLO, 1981, p. 289).

O fato de mestre Severino ter matado a esposa na tentativa de impedir o adultério e a intenção de permanência por meio do neto destacam a importância da descendência, dos vínculos de sangue e dos valores familiares em *Cais da Sagração*, elementos esses pertencentes ao universo da saga.

[...] universo da glória ancestral e da maldição paterna, do patrimônio e das rixas entre famílias, das mulheres raptadas e do adultério, do sangue derramado na vingança e misturado ao incesto, da fidelidade e do ódio familiares, universo do pai e do filho, do irmão e da irmã, universo da hereditariedade. (JOLLES, 1976, p. 76).

Para Mestre Severino, a verdadeira morte é a mudança. A escolha de outro caminho por Pedro significa a morte de seu legado, por isso ele decide matar o neto, que de mero coadjuvante, no início do romance, vai aos poucos ganhando contornos de protagonista.

5.4 A INICIAÇÃO DE PEDRO

A partir da metade do romance, com a partida do barco, começa o processo de formação de Pedro, com a recusa de seguir o destino comum, ou seja, de ser barqueiro como o avô, dando à narrativa contornos de um *Bildungsroman*¹.

Alongando a vista para os barcos que se distanciavam, Pedro contraiu a sobrelhas, e anteviu-se igual ao avô, com a cana do leme nas mãos, sentado no banco da popa, e a vida toda assim, indo e vindo, ano após ano, entre o trapiche de sua cidade e o Cais da Sagração, para afinal um dia, quem sabe, morrer no mar como seu pai. Não, não nascera para barqueiro! E a hora para libertar-se de sua inevitável sujeição era aquela! (MONTELLO, 1981, p. 242).

Durante a viagem, Pedro passa por diversas provas propiciatórias. As mais relevantes são o contato com Davi, um homossexual, que põe em dúvida sua masculinidade; a visita à cidade grande; a primeira experiência sexual com uma prostituta e, finalmente, a luta contra o mar durante uma tempestade, que o faz ascender à categoria de herói. Ele parte menino e retorna um homem; nesse caso, Mestre Severino atua como mentor de Pedro.

De maneira sutil, ao abordar o tema do homossexualismo, Montello insere um personagem cuja descrição faz lembrar a figura do Diabo,

¹ As características do *Bildungsroman* bem como a trajetória do protagonista desse tipo de romance já foi explorada em nossa dissertação de mestrado na qual se trabalhou *Os tambores de São Luís* (1985) como romance de formação.

remetendo ao mito bíblico. Ao invés de apresentar Davi belo, apresenta-o como figura grotesca. Segundo Todorov (1975, p.167), “os desmandos sexuais serão melhor [*sic.*] aceitos por qualquer espécie de censura se forem inscritos por conta do diabo”.

Seus olhos rasgados, muito negros e oblíquos, pareciam pintados, os cílios reluzentes. O nariz curvo, de narinas espaçosas, dava a impressão de procurar o queixo, também pontudo. As duas entradas laterais da cabeleira, em forma de forquilha, acentuavam ainda mais o seu todo de caricatura viva, só faltando o rabo e os chavelhos para lhe completar a caracterização teatral de um diabo de opereta. (MONTELLO, 1981, p.167).

Davi tenta seduzir Pedro, apresentando-lhe a cidade grande, dando-lhe um presente e envolvendo-o com palavras carinhosas. Ele é a representação da tentação, e o ingênuo Pedro deixa-se levar pelo rapaz à semelhança do marujo hipnotizado pelo canto das sereias, e só não cede completamente aos seus encantos porque é regatado por Mestre Severino.

Uma sensação estranha, que ele nunca havia experimentado, impeli-o para o outro, numa vaga de sensualidade dificilmente reprimida, e ele teve forças para se coibir cerrando os punhos, enquanto o Davi retrocedia, admirando a medalhinha sobre seu peito. [...] De lábios grossos, os olhos crescidos, o Davi retrocedera um passo, a mão querendo proteger o rosto, no pavor repentino da pancada inevitável, e esta veio a seguir, rápida, instantânea, violenta, na bofetada que o apanhou em cheio, arremessando-o para o vão do urinol e do lavatório. (MONTELLO, 1981, p.271).

A experiência sexual é mais uma das etapas percorridas pelo neófito em processo de formação. Sem saber lidar com sua sexualidade, Pedro não entende bem o que sentiu por Davi. Entretanto as dúvidas de mestre Severino a respeito da masculinidade do neto se dissipam após a primeira noite do adolescente com uma prostituta, amiga do avô.

Apesar de Pedro provar sua masculinidade, Mestre Severino não aceita a recusa do garoto em seguir seus passos e, na viagem de volta, leva o

barco de encontro a uma tempestade com a intenção de matar a ambos. Porém o velho passa mal, em meio ao temporal, e Pedro, agora não mais o rapazinho ingênuo e inexperiente do início, assume o controle do *Bonança*.

Numa das cenas mais belas do romance, carregada de epicidade, Pedro enfrenta a mais difícil prova de seu processo de formação e demonstra que nele corre o sangue de seus ancestrais, passando de tímido coadjuvante a herói, cheio de coragem e destreza na luta contra o mar bravio.

De relance, na agilidade com que o neto havia empolgado a vela, trazendo-a consigo para junto do mastro, por entre as lâmpadas de luz dos relâmpagos sucessivos, mestre Severino tinha revisto o Lucas Faísca, ali mesmo, com igual destemor, a mesma astúcia inventiva diante do perigo, num temporal como aquele. Por instinto, obedecendo à inspiração que vinha de seu sangue, da essência mais profunda de sua natureza, Pedro não permitira, uma só vez sequer, que a ventania lhe arrebatasse o pano, nem sentira fugir-lhe dos pés as tábuas do chão no balanço do barco, bailarino que afinal descobre ao meio do bailado a alma da dança, acrobata que se empolga pelo próprio salto e tem certeza de que a argola do trapézio está no ar à sua espera. (MONTELLO, 1981, p. 301-2).

Debatendo-se como as ondas de um mar bravio, estão presente e passado, juventude e velhice, tradição e modernidade. Entretanto, Montello consegue a conciliação entre essas forças no momento em que Pedro assume o comando do barco, indicando a possibilidade de dar continuidade ao legado do avô, mantendo a tradição, harmonizando, assim, passado e presente, um continuidade do outro.

Conciliado consigo mesmo e com o mundo, Mestre Severino sente que sua missão chegou ao fim, afinal o neto está pronto para caminhar sozinho e substituí-lo no comando do *Bonança*.

Tranqüilo ele já estava, com a graça de Deus e de Nossa Senhora do Livramento. Podia morrer sem mágoas, de coração limpo, certo de que chegara ao termo de sua missão neste mundo. (MONTELLO, 1981, p. 304).

Além do perfil heróico de Mestre Severino, das provas propiciatórias de Pedro e da batalha contra o mar, também a presença do sobrenatural em contato com o mundo real confere epicidade à narrativa de *Cais da Sagração*.

Observa-se, no romance, a presença do mito cristão, nas evocações constantes a santos, no medo do pecado, na crença na vida após a morte, no céu e no inferno, convivendo com a presença da cartomante que prevê o futuro, das lendas e as visões de fantasmas. São seres e crenças que compõem o imaginário maranhense misturados à narrativa ficcional calcada no real.

Para representar o sobrenatural numa narrativa realista, o autor recorre a recursos estéticos próprios da narrativa fantástica, destacando as crenças e lendas do litoral maranhense, figurativizando a morte que se anuncia no romance e indicando a situação fronteira entre a vida e a morte em que se encontra Mestre Severino. Além disso, é constante, tanto na narrativa quanto nas falas dos personagens, a utilização de termos que remetem à morte como "silêncio", "mausoléu", "fantasmas", "ruínas", "cemitério".

A doença do velho barqueiro, a lembrança de seu crime, as visões que tem da mulher amada, assassinada por ele, estão o tempo todo trazendo à tona o tema da morte e colocando em contraste o presente e o passado.

A narrativa do romance está calcada no real. Entretanto, no mundo moderno, diferentemente do mundo da epopéia clássica, o contato com o mundo das lendas, dos mortos e dos deuses, não é algo natural e causa certo estranhamento, restando sempre a ambigüidade quanto à veracidade ou não de tais aparições. Para que esse contato com o mundo sobrenatural se estabeleça no romance sem romper totalmente com a realidade em que este se insere, a estrutura de *Cais da Sagração*, em alguns momentos, aproxima-se da narrativa fantástica, sem que, no entanto, o romance se configure como tal. Isso permite observar a versatilidade do autor, que não

se prende a um cânone rígido, mas transita, com habilidade, por diferentes gêneros e dicções.

5.5 O SOBRENATURAL

Montello, inspirado nas histórias contadas pelos barqueiros maranhenses, utiliza a lenda portuguesa de D. Sebastião, assimilada pelo folclore do norte e nordeste do Brasil, para criar um trecho estruturado com elementos da narrativa fantástica: a irrupção do sobrenatural no mundo real, a ambigüidade, o local de transição, as horas noturnas, a solidão do personagem no momento da aparição. O mesmo irá ocorrer com as manifestações de Vanju após a morte. Tais elementos irão permitir que seres sobrenaturais povoem a narrativa sem que esta se desvie do possível, do verossímil. A presença constante de seres sobrenaturais em contato direto com o mundo natural, confirmará mais uma vez o tom épico do romance.

O episódio da aparição do navio de D. Sebastião ocorrerá, à noite, durante a viagem de barco a São Luís. Entretanto, apenas Mestre Severino avista o navio e o fantasma, visto que todos dormiam, e fica na incerteza se foi sonho ou realidade.

Todorov (1970) aponta como condição para que o fantástico se estabeleça a hesitação entre uma explicação natural e uma sobrenatural para os acontecimentos. Por ser a hesitação, tanto do personagem quanto do leitor, uma questão discutível em Todorov, a esse termo preferir-se-á a ambigüidade entre o lógico, racional, e o sobrenatural.

Montello cria essa ambigüidade a partir do momento em que o próprio Mestre Severino questiona a aparição.

Teria mesmo visto o navio do Rei? Ou havia sido um simples sonho? Não, não pode ser sonho —replica o velho contraindo as sobrancelhas. Mas, por outro lado, como pode ter sido uma visão, se o navio

encantado aparece pelo mês de junho, nas noites de quinta-feira e estamos em agosto?

— Eu vi, tenho certeza que vi — insiste Mestre Severino depois de correr as mãos úmidas pelo rosto. (MONTELLO, 1981, p.196).

Para Todorov (1970), “a ambigüidade depende também de processos verbais que penetram o texto todo”; tais processos seriam o emprego do imperfeito e as modalizações.

No romance em questão, o tempo verbal utilizado é o presente do indicativo; entretanto, quando Mestre Severino questiona sua visão, o tempo é o imperfeito. Não há também, nesse episódio, expressões modalizadoras. Na ausência de tais expressões, a ambigüidade se estabelece a partir do questionamento do próprio personagem a respeito da veracidade da visão, momento em que se utiliza o verbo no imperfeito.

No plano do enunciado, constata-se novamente a presença do narrador eqüisciente, que compactua dos pensamentos de Mestre Severino. Em vez de utilizar expressões que indicam dúvida, observam-se expressões que indicam certeza como se pode observar no trecho abaixo, que narra o momento da visão, em que Mestre Severino, após uma crise do coração, conduz o barco, enquanto todos dormem, e relembra suas viagens pelo mar, quando avista o navio fantasma.

E ei-lo que começa a ver à sua direita o navio encantado de D. Sebastião, com sua inconfundível luz de muitas cores. Por trás do navio, a praia se espreguiça, toda branca de luar — a faixa de areia rente às águas, a rocha escarpada que as vagas lavam com seu banho de espuma, as dunas acantiladas fechando o horizonte.

Mestre Severino esquece o vento, as velas e o leme. Sabe que está entre a vida e a morte, na fronteira do sobrenatural, e não tem medo. O navio se aproxima da praia, singrando em silêncio. Em volta, uma calma estranha. Mesmo as ondas que se levantam à frente da quilha da proa, querendo saltar sobre o Bonança, sobem sem rumor e sem rumor se desfazem, e o barco prossegue na sua rota, bem perto agora do navio encantado, tão perto que Mestre Severino vê no convés um cavalo e um cavaleiro.

—É o rei!— exclama de cabelos eriçados, imóvel, os olhos exorbitados.

E ele vê realmente D. Sebastião no seu cavalo branco. Antes que o espanto do velho se atenuie, o ginete salta do convés para a praia,

num único impulso, e agora lá vai, lepte, lepte, no mesmo galope garboso, pela faixa de areia limpa que parece não ter fim. A luz do luar bate em seus arreios de ouro e prata, cintilando à maneira de um halo. Cavalos e cavaleiros se completam na configuração de um centauro. E já vão longe, muito longe, quase apagados na distância. Antes que desapareçam, o cavaleiro torce a rédea, e o cavalo começa a voltar, sempre a faiscar ouro e prata, e no mesmo galope. (MONTELLO, 1981, p.195).

O narrador não se distancia o suficiente para que se possa resolver a ambigüidade sonho/realidade apenas transmite o que Mestre Severino vê e sente e não põe em dúvida tal visão, que é questionada apenas pelo próprio protagonista.

A utilização da expressão "ele vê realmente" conduz a uma explicação sobrenatural do fato, ao passo que o questionamento de Mestre Severino conduz a uma explicação racional: "Teria visto mesmo o navio do Rei. Ou havia sido um simples sonho?" (MONTELLO, 1981, p.196). Desse modo, fica estabelecida a incerteza quanto às percepções de Mestre Severino.

Como a narrativa de *Cais da Sagração* apóia-se na realidade, no cotidiano maranhense, a aparição do navio de D. Sebastião rompe abruptamente com o real.

Observa-se que Mestre Severino, no momento da aparição encontra-se no mar, no meio da noite, só, pois todos no barco dormem. A solidão no mar calmo, à noite propicia o ambiente ideal para a aparição. O mar e a noite são, respectivamente, no romance, o local e o momento de transição que separam o mundo real do sobrenatural. "No barco, agora, dormiam todos. Só ele, Mestre Severino, permanecia desperto na vigilância do leme e das velas". (MONTELLO, 1981, p.191).

Apesar da utilização de recursos da narrativa fantástica, o texto remete ao épico. No folclore maranhense, o navio encantado do Rei D. Sebastião aparece nas noites de quinta-feira, nos meses de junho e julho, próximo à praia dos Lençóis. Para os barqueiros, as aparições do navio de D. Sebastião são consideradas verdadeiras, e avistá-lo, apesar de ser algo considerado

natural, não é bom sinal; muitas vezes, a aparição é um anúncio de morte. O navio encantado faz parte da realidade dos barqueiros do litoral maranhense, assim como a aparição de deuses, por exemplo, faz parte da realidade épica.

No romance, a aparição ocorre na hora e no local costumeiros; entretanto, o mês é agosto, o que faz com que o protagonista mais uma vez a questione.

Não, não pode ter sido sonho — replica o velho contraindo as sobrancelhas — Mas, por outro lado, como pode ter sido uma visão, se o navio encantado aparece pelo mês de junho, nas noites de quinta-feira, e estamos em agosto? (MONTELLO, 1981, p.196).

É importante observar o fato de o personagem questionar apenas a aparição fantasmagórica no mês de agosto, mas não o fenômeno em si, o que confirma o parentesco épico, visto que, em tal gênero, isso faz parte do acordo, é verossímil.

Entretanto não se tem a garantia de veracidade do narrador, mesmo porque tal garantia tiraria a ambigüidade, elemento importante da narração, pois não se pode esquecer que, embora remeta à epopéia, trata-se de uma narrativa moderna e que os recursos da narrativa fantástica funcionam aqui como ferramentas para trazer o sobrenatural para o romance.

Segundo Vax (1965), o fantasma por si só nada significa, é o contexto que lhe dá a forma. Por não haver, no fantástico, distância entre o mundo interior e o exterior, visto que pela sua própria organização tal distância se apaga, o “fantasma externo” corresponde ao próprio medo que ele inspira.

A partir de tais observações, pode-se considerar que o fantasma de D. Sebastião está intimamente ligado à preocupação de Mestre Severino com relação à sua morte, ou seja, ao seu fantasma interior. Pode-se dizer que o fantasma da morte o acompanha durante toda a narrativa.

A visão do navio de D. Sebastião sugere a proximidade da morte de mestre Severino. Durante os quarenta e dois anos como barqueiro, apesar de muito ouvir a respeito da aparição do navio, ele nunca o avistara,

entretanto agora que sabe que seu fim está próximo, ocorre a visão: "Mestre Severino esquece o vento, as velas e o leme. Sabe que está entre a vida e a morte, na fronteira do sobrenatural, e não tem medo." (MONTELLO 1981, p. 195).

A presença próxima da morte de Mestre Severino é também sugerida quando este se lembra de que não é de bom agouro avistar o tal navio.

Como todos os barqueiros, nos muitos caminhos nas águas do Maranhão, Mestre Severino sabe que não é de bom agouro avistar o navio do Rei. E logo se lembra de que, ainda menino, via nas ruas da cidade o pobre do Chico Nolasco, preto, a cabeça branca, tocando o seu berimbau chorado no Largo da Matriz, e que havia ficado leso da noite para o dia, de volta de uma viagem a São Luís, exatamente por ter visto, sob o luar de junho, ao passar pela praia dos Lençóis, o navio de D. Sebastião. (MONTELLO, 1981, p. 196).

As aparições de Vanju também colocam no romance o sobrenatural em contato com o mundo real. Algumas vezes Mestre Severino a vê, outras sente-lhe o cheiro ou a presença.

Lembrava-se bem de que, uma noite, na sua cela tinha tido outra visão estranha, ao dar com a Vanju parada à sua frente, no mesmo vestido em que fora enterrada. Mal refeito da surpresa, firmou o olhar, sentado na rede, mas não chegou a levantar-se, pois a visão de pronto se desfez, como que apagada pela claridade do dia que vinha apontando no vão da janela. Sonho? Visão real? A verdade é que, não obstante o tempo transcorrido, tudo ainda estava nítido na sua memória — a figura, a cor do vestido, a meia luz circundante. Como raramente sonhava, a visão o intrigara ainda mais. (Montello, 1981, p. 197).

Independentemente de ver ou não a mulher amada, o barqueiro continua a conversar com ela, falando-lhe sobre seus pensamentos, contando-lhe notícias da família, quando vai ao cemitério, como se esta pudesse ouvir-lhe mesmo depois de morta.

Nas sociedades primitivas, a morte constituía um rito de passagem e não o fim, era a transição entre o mundo real e o sobrenatural. A ligação com o mundo dos mortos era algo familiar.

Para o homem moderno, de modo geral, essa ligação não é tão familiar, a visão de um fantasma pode romper com aquilo que se considera natural. Assim os temas da morte e dos fantasmas estão estreitamente ligados à concepção que se tem do mundo e do homem. As aparições são consideradas fantásticas somente a partir do momento em que não são consideradas como algo natural, em que rompem com o que se considera o real, o lógico. Apesar de toda a ambientação de cunho realista do romance, e da irrupção do sobrenatural, não se pode considerá-lo fantástico, pois as aparições não rompem totalmente com o que se considera lógico no mundo dos personagens, visto que lendas e aparições de fantasmas fazem parte da crença da população do litoral maranhense. O que ocorre em Cais da Sagração é a apropriação de elementos da narrativa fantástica para dar passagem ao sobrenatural.

Percebe-se, então, que Montello, ao apropriar-se dessas lendas e crenças e inseri-las em seu romance utilizando-se de algumas ferramentas da narrativa fantástica, reforça os laços entre a narrativa oral e a escrita e demonstra toda a maleabilidade do romance. O aparecimento de fantasmas como o de D. Sebastião ou de Vanju, por ser “natural”, no mundo do protagonista, pode ser comparado ao dos seres mitológicos ou dos mortos que povoam a epopéia clássica.

Além do contato entre o mundo natural e o sobrenatural, também corrobora para o tom épico do romance a caracterização dos personagens, ambos descendentes de uma dinastia de varões. Enquanto a força, coragem e determinação de Mestre Severino caracterizam seu perfil heróico, altamente idealizado, representativo de uma coletividade – os barqueiros do litoral maranhense –, as provas propiciatórias de Pedro farão com que ascenda à categoria de herói ao final do romance.

Ao apropriar-se das lendas, crenças e costumes da população litorânea do Maranhão e idealizar um pescador pobre e rude como herói desse romance épico-talássico, Montello resgata elementos importantes da identidade cultural de uma sociedade e faz com que *Cais da Sagração* figure como mais um *epos* da epopéia maranhense.

6 OS TAMBORES DE SÃO LUÍS: A EPOPÉIA NEGRA

Não quero ser levado apenas por minha fluência, no transe da escrita vertiginosa; trato de seguir devagar, dominando-me, e com isto a narrativa se ajusta ao tom épico que eu lhe quis insuflar, desde o seus primeiros capítulos. (MONTELLO, 1998, p. 1289).

Retomando as idéias de Paul Ricoeur (1997), acontecimentos negativos marcantes em uma comunidade, chamados pelo autor de *Tremendum horrendum*, cuja causa merece ser defendida, reforçam a consciência de identidade. Nessa memória do horrível, a ficção tem o papel de expressar o poder que o horror, bem como a admiração, exercem na consciência histórica de uma comunidade.

O horror isola o acontecimento, ao torná-lo incomparável e único. Ricoeur (1997) associa-o à admiração na medida em que o considera uma admiração invertida e, nesse sentido, poder-se-ia falar no Holocausto como uma revelação negativa, como de um anti-Sinai. O mesmo pode se dizer do período de escravidão no Brasil retratado em *Os tambores de São Luís*. Pode-se rememorar-lo por meio da história que o vincula a outros fatos de modo objetivo, ou por meio da ficção que isola o horror e o individualiza.

Para Ricoeur (1997), a ficção tem o poder de representar o horrível ou o admirável, criando-se uma ilusão de presença, mas controlada pelo distanciamento crítico.

Ao fundir-se com a história, a ficção a reduz à sua origem comum na epopéia, pois a lenda das vítimas faz, na dimensão do horrível, o que a epopéia fizera na do admirável. Essa epopéia negativa preserva a memória do sofrimento dos povos do mesmo modo que a epopéia clássica e a história, em seus primórdios, imortalizaram a glória efêmera de seus heróis. Tanto na individuação do admirável quanto do horrível a ficção se põe a serviço do inesquecível.

Os tambores de São Luís retrata um período de horror da história do Brasil, que não pode ser esquecido. É a memória do protagonista, Damião, que trará de volta tais acontecimentos, fazendo ressurgir mais de setenta anos de história de escravidão no país.

Em *Os tambores de São Luís*, a questão da inclusão da história no romance é fundamental para a própria constituição do herói, ou seja, a história é incorporada à própria dimensão e constituição da narrativa, ultrapassando e problematizando, assim, a dicotomia história/ficção.

Do ponto de vista meramente conteudístico, o protagonista do romance de Montello, Damião, concentra em si características de um povo escravizado, no início da formação da cultura brasileira, numa narrativa lenta repleta de digressões, o que dá o tom épico ao romance. Ao mesmo tempo, a narrativa conserva características romanescas, ao propor o confronto entre indivíduo e sociedade, o que seria impossível ao herói da epopéia. Por isso será necessário que se estabeleça um elo entre as perspectivas épica e romanescas, investigando-se as aproximações e distanciamentos entre uma e outra e a possibilidade da presença de ambas na constituição da obra, a partir da relação entre a trajetória individual do protagonista e a trajetória do tempo histórico.

Com base nesses pressupostos é possível considerar o romance de Montello como herdeiro da epopéia, como um texto que se constrói a partir do épico, sem, no entanto, perder suas características de romance.

6.1 O ÉPICO E O ROMANESCO

Os tambores de São Luís exalta o negro como importante elemento de formação do povo brasileiro. Nesse romance o protagonista negro, com certo grau de idealização, concentrará em si

os sofrimentos e anseios de um povo escravizado, ganhará voz para protestar contra as injustiças cometidas com seu povo e terá acesso ao saber, coisas que foram negadas por muito tempo a essa parcela da população.

Montello, assim como os poetas épicos, apropria-se da matéria histórica e dos mitos e tradições populares do Maranhão, recriando-os no romance.

O romance *Os tambores de São Luís* retrata um período importante da história do povo brasileiro, apresentando o negro como elemento que trabalhou e contribuiu para a formação e o desenvolvimento da sociedade. O heroísmo desse povo não está na luta armada, mas sim no fato de ter sobrevivido a tanta opressão e ter deixado sua marca na cultura brasileira. O herói do romance não é um Ulisses ou um Aquiles, mas um negro que luta por meio da inteligência e do esforço, por sua liberdade e pela de seu povo.

Assim como na Eneida o herói é o próprio povo romano, com sua história e seu destino de elemento civilizador do Mundo Antigo, em *Os tambores de São Luís*, o herói é o negro, representado pela figura de Damião.

Ao comparar o herói do romance ao herói épico, Lukács (1999) observa que esse último nunca é rigorosamente um indivíduo. O fato de seu objeto nunca ser representado por um destino individual, mas pelo destino de uma coletividade, sempre foi considerado um caráter essencial da epopéia. Isto decorre do caráter orgânico do sistema de valores que determina o universo épico, o qual impede que uma parte possa isolar-se, a fim de se descobrir como interioridade. A onipotência da ética, que coloca cada alma como uma única realidade, é estranha a este mundo; aqui a estrutura e a fisionomia individual decorrem do equilíbrio de recíproca dependência entre as partes e o todo, não da reflexão polêmica sobre si mesma da personalidade isolada e perdida. Por isso, o sentido que um acontecimento adquire nesse mundo fechado está sempre

relacionado à importância que esse fato tem para o bem e o mal de um povo, de uma raça.

Observando a construção do personagem Damião, nota-se que este em muito se assemelha ao herói épico. Ele representa todo seu povo na luta pela liberdade. Mesmo livre, não pode ser feliz enquanto seu povo não o for. Entretanto Damião apresenta-se como um indivíduo também, e é por meio de seu psiquismo que o contexto social será apresentado, o que deixa clara sua constituição romanesca.

Observa-se no texto a grande admiração que Damião tem pelo pai, Julião, herói do filho e dos companheiros, como Ganga Zumba o fora para Zumbi dos Palmares.

A ligação de Damião com o pai continua mesmo após a morte deste, pois é o sangue paterno que corre em suas veias e o faz sentir a necessidade de seguir o legado de Julião como líder dos negros. Essa é a herança de Damião e, em diversas situações, quando fraquejar, ele será lembrado de sua ascendência e de sua missão como filho de Julião. Esse forte vínculo com o pai e também com os demais membros de sua família evidenciam a importância dos vínculos de sangue, dos laços familiares na trajetória do protagonista, elementos esses próprios da saga. Já a preocupação de Damião com seu povo, independentemente dos vínculos familiares, e sua representatividade como herói coletivo lhe conferem traços épicos.

Entretanto, o conflito entre a vida privada, familiar, de Damião e sua missão de lutar pelos negros e, entre ele, como indivíduo, e a sociedade em que vive são típicos do personagem de romance. Por isso, o protagonista de *Os tambores de São Luís*, é um personagem complexo que alia traços dos membros dos clãs familiares das sagas, dos heróis coletivos épicos, ao mesmo tempo em que se constitui num personagem de romance, em conflito consigo mesmo e com a sociedade.

A identificação com o pai e com sua luta pela libertação dos escravos contribuíram para a formação da personalidade de Damião, que desde menino, começa a demonstrar o caráter heróico. A inteligência e físico privilegiados, a memória prodigiosa e a origem nobre, com fortes traços de idealização, fazem dele um ser dotado de qualidades excepcionais. Aos oito anos, surpreende a todos com sua inteligência; com o passar do tempo, já um rapaz, adquire, por intermédio do pai, a consciência de seu valor na luta contra a discriminação de seu povo.

E como o espelho o apanhava mais de lado que de frente, destacava-lhe a orelha pequena, o pescoço rijo [...] e a pele muito negra, de um negro tirado a fosco, confirmativa da estirpe superior de sua raça africana - raça de guerreiros insubmissos, muito ciosos de sua agilidade e de sua força, só por traição jogados um dia no porão de um navio guerreiro, a caminho do exílio e da escravidão. (MONTELLO, 1985, p.156).

Já homem feito, morando em São Luís, por vezes Damião desanima em sua luta pelos seus, sente-se impotente diante do sistema, entretanto recupera suas forças e lembra-se de que tem uma missão a cumprir, ao evocar a imagem do pai e os antepassados, por meio do baticum dos tambores da Casa das Minas.

Como se os deuses de sua raça o inspirassem, sentia que o ânimo da rebeldia lhe voltava e que uma força estranha o dominava e sacudia, impelindo-o para frente, num assomo de fúria irreprimível. Chegou a levantar-se, e tornou a sentar, redobrando de energia. E já sentado, com os punhos crispados sobre os joelhos, fixou-se na figura de seu pai, que voltava a mergulhar nas águas do rio, por entre os estrondos dos tiros das espingardas, enquanto o barro da correnteza se avermelhava, toldado de sangue ___ por baixo da cajazeira sagrada, no terreiro pontilhado pela chama das velas. (MONTELLO, 1985, p. 264).

O processo de formação de Damião remete ao arquétipo da passagem do herói por provas propiciatórias.

Entretanto, durante esse processo, nota-se também sua luta interior, seus desejos, paixões, sucessos e fracassos. No final, pode-se observar Damião mais centrado em si mesmo. Ocorre aqui o mesmo observado por Benjamin, em *Berlin Alexanderplatz*, quando afirma que Franz Biberkopf, no final do romance, perde os contornos épicos e "ascende, em vida, ao céu dos personagens romanescos" (BENJAMIN, 1985, p.60).

Percebe-se, assim, que o protagonista apresenta tanto características realistas quanto idealizadas que, ao mesmo tempo, lhe conferem traços épicos e romanescos. De acordo com D'Onófrío (1981), os protagonistas dos poemas épicos são seres excepcionais, acima da média humana quanto aos dotes intelectuais, nobreza de nascimento, valor guerreiro, virtudes, beleza física, virtudes morais ou sentimento religioso, são personificações arquetípicas da imaginação humana. Tal característica tem se manifestado "na literatura de ficção de outras épocas quando uma parcela da humanidade vive sob o íncubo de uma ameaça". (D'ONÓFRIO, 1981, p. 15).

No caso da obra de Montello, não há iminência de uma ameaça a uma parcela da humanidade, mas sim um total desrespeito, exploração e violência contra um povo retirado de sua terra e escravizado. A esse povo é dado um herói que domina a leitura e escrita, o que, segundo Montello, teria faltado ao negro no Brasil para lutar pela liberdade. Entretanto esse herói é também romanesco e apresenta qualificativos que perfazem o *tipo* lucaksiano, e, portanto, não chegará a grandes feitos como os da epopéia clássica, mas terá possibilidade de se opor à sociedade em que vive, atitude impossível ao herói da epopéia.

Para Lukács (1965), o herói do romance histórico é um herói mediano, ou um tipo, "typus", que alia traços individuais com a dinâmica social; suas decisões são tomadas em virtude da dinâmica histórica. É nascido do povo, em meio às contradições da sociedade

em que vive e não tem atuação de destaque nessa sociedade. O tipo não se submete passivamente à situação dominante, possui clareza de princípios acima da média e encarna, em sua fisionomia e conduta, forças sociais coletivas.

A trajetória desse herói épico/romanesco em *Os tambores de São Luís*, é orientada por um narrador de terceira pessoa, assim como o é o da epopéia, "depositário do conhecimento dos fatos gloriosos que estão nas origens de uma nacionalidade e dos mitos que o povo criou sobre esses acontecimentos" (D'ONOFRIO, 1981, p.13). A narrativa resgata o valor do negro na formação da cultura brasileira e sua contribuição para o desenvolvimento do país, na medida em que reconhece seu trabalho e seu sofrimento.

Apesar de expressar-se por um ponto de vista objetivo, do mesmo modo que o narrador da epopéia, não transmitindo suas opiniões, mas dando voz aos personagens para que o façam, o narrador do romance em questão acaba por se distanciar do épico, ao apresentar uma crítica aos valores da sociedade da época, o que jamais seria possível à epopéia.

6.2 NARRADOR, TEMPO E MEMÓRIA

Em *Os tambores de São Luís*, assim como nos demais romances da epopéia maranhense, o narrador eqüisciente acompanha o protagonista como se estivesse lendo sua mente, e, nesses momentos, narra os fatos conforme Damião os vivenciou ou como se lembra deles.

De repente numa reação impulsiva de seu brio, Damião voltou a fixar o pensamento na miséria de sua condição. Por que era escravo? E por que também eram escravos os negros que enchiam a capela? Agora ali estava o Bispo, como um emissário de Deus. Deus estaria de acordo com aquela distinção? Uns livres, outros escravos, uns sentados, outros de pé? No entanto, ali na fazenda, os brancos constituíam a

minoria privilegiada, que oprimia a multidão de negros, sem lhes dar direito a nada, nem mesmo ao banco vazio da capela. E os negros eram a maioria e a força, o vigor e o trabalho. Não seria o caso de perguntar ao Bispo o que fazia Deus que não tirava os pretos do cativeiro? Ou o Deus era dos brancos e não dos negros? (MONTELLO, 1985, p.90).

Entretanto, em alguns momentos, se afasta dos pensamentos do protagonista, para, então, narrar episódios históricos, adquirindo certa onisciência e acessando a memória coletiva. Assim, na narrativa ficcional, ele acompanha o protagonista e, ao se distanciar da ficção, ele cria certa autonomia, assumindo a posição de cronista ou historiador, demonstrando um conhecimento que vai além do dos personagens, em longas e numerosas digressões, contando fatos que não têm influência direta no desenrolar da trama, mas que fazem parte da história e da cultura maranhense.

Embora nos demais romances também ocorram digressões, é em *Os tambores de São Luís* que esse recurso será utilizado mais sistematicamente. O narrador comandando as digressões garantirá a verossimilhança, o que é importante na representação da memória no relato. Isso inclui as descrições sobre a sociedade, seus mecanismos e sobre como vivem as pessoas de diferentes classes.

O narrador, acompanhado das vozes dos demais personagens, comporá o cenário e apresentará, sob pontos de vista diversos, algumas questões históricas e políticas implicadas na narrativa, levando o leitor a participar, tomar partido e conhecimento de tais questões. Assim, a digressão, além de dar um tom épico à narrativa, reforça a orientação histórica da narrativa e o papel desta no estabelecimento da identidade maranhense.

Segue abaixo um trecho em que o narrador se afasta da trama para contar a história dos bispos de São Luís.

De todos os prelados turbulentos com que contou o Maranhão, nenhum se compara a Dom Antônio de São José, tanto pelo motivo de seu litígio quanto pelos poderes de seu contendor. Dom Antônio brigou com o sobrinho dileto do Marquês de Pombal, Joaquim de Melo e Póvoa, o todo-

poderoso Governador da Capitania, e apenas por isto: uma multa de duas libras de cera, imposta a certo soldado que deixara de confessar-se. O soldado estava doente no dia da confissão, alegou Melo e Póvoa; mas o Bispo era teimoso, e não abriu mão da cera. (MONTELLO, 1985, P.61).

Na narrativa épica, os núcleos principais ou episódios são separados por longas digressões que, segundo D'Onofrio (1981), funcionam como catálises. Segundo o autor, o poeta épico não tem a preocupação de atingir um fim,

mas se delonga na descrição de episódios, de caracteres, de pormenores, volta e meia interrompendo o fio da trama dos acontecimentos para narrar a origem de objetos, estabelecer parentescos entre personagens, retratar cenas familiares, falar da confecção de armas de guerra etc. (D'ONOFRIO, 1981, p.14).

Esse procedimento narrativo é também observado em *Os tambores de São Luís*. O narrador, acompanhando os passos, o olhar e as lembranças do protagonista, descreve a arquitetura de São Luís, a história da cidade, delonga-se na narrativa de acontecimentos históricos ou lendários que fogem ao fio da narrativa, diminuindo a velocidade da narração, sem pressa de chegar ao fim.

Como a poesia épica primitiva foi elaborada para ser recitada perante um auditório, os episódios que a compunham tinham que ter certa autonomia, pois era impossível ao rapsodo declamar o poema todo de uma única vez. Assim, o nexos que une esses episódios é bastante frouxo, tem-se a impressão de que cada núcleo narrativo é independente do contexto, pois pode ser compreendido isoladamente.

No romance de Montello, no primeiro plano narrativo, conforme Damião caminha pela cidade, o narrador vai descrevendo, durante o percurso, as praças, ruas, casas, com riqueza de detalhes. No segundo plano narrativo, que progride numa seqüência temporal, são apresentadas as etapas percorridas pelo protagonista em sua trajetória de formação, da juventude à idade madura. Entretanto, nas

longas digressões que permeiam o texto, o narrador acessa a memória coletiva maranhense apresentando episódios isolados, independentes da seqüência narrativa, em sua maioria pertencentes ao imaginário popular ou à história do Maranhão, que, muitas vezes, não têm influência no desenrolar da trama, mas têm sua importância na construção da identidade maranhense. Assim, as lendas em torno de Donana Jansen, o caso da Baronesa de Grajaú, as histórias envolvendo os bispos de São Luís, o Governador Geral e outras personalidades da época, os acontecimentos ligados à Abolição, e à Proclamação da República são episódios que vão sendo, lentamente, costurados ao romance, dando um caráter épico à composição do enredo. Segundo D'Onófrio (1981, p.15),

Para o poeta épico, que surge na infância da cultura de uma nação, tudo é importante. Como uma criança, ou um turista, ele observa e admira cada aspecto da vida que está ao seu redor. Demora-se na contemplação da realidade circunstante, na descrição do feitio dos objetos, na narração de histórias que ouviu contar, na evocação das crenças nos mitos religiosos de seu povo, na exaltação dos heróis lendários, 'na análise de sentimentos e paixões.

Auerbach (1998) ilustra esse procedimento na *Odisséia* com o episódio da cicatriz de Ulisses. O episódio interrompe-se, no momento em que Euricléia, ao banhar os pés de Ulisses, reconhece a cicatriz; passa-se, então, a descrever sua origem, numa narração uniforme, sem mudança temporal. A seguir o narrador retoma a cena do banho, e, só depois de esclarecido o surgimento da cicatriz é que a serva deixa cair o pé de Ulisses.

Segundo Auerbach (1998), essas digressões, elementos retardadores da poesia homérica, não têm a função de aumentar a tensão, pois nela esse elemento é muito sutil, a verdadeira causa da impressão de retardamento da narrativa reside na necessidade do estilo homérico de deixar tudo o que é mencionado muito bem explicado ou acabado. São vários os trechos em que, introduzida

nova personagem, coisa ou apetrecho na narrativa, estes são descritos minuciosamente quanto à origem ou espécie. Mesmo o aparecimento de um deus é acompanhado do relato sobre onde esteve anteriormente, o que fez e por que caminho chegou. Também os processos psicológicos são totalmente expressos pelas personagens em seus discursos com os outros ou consigo mesmas. Entretanto, tudo ocorre num primeiro plano, sempre no presente, independentemente do avançar e retroceder da narrativa.

[...] um tal processo subjetivo-perspectivista, que cria um primeiro e um segundo planos, de modo que o presente se abra na direção das profundezas do passado, é totalmente estranho ao estilo homérico; ele só conhece o primeiro plano, só um presente uniformemente iluminado, uniformemente objetivo. (AUERBACH, 1998, p. 5).

No romance há a presença de dois planos narrativos, o presente e o passado, este último trazido à tona pelo narrador por meio das lembranças do protagonista ou da memória coletiva. O trecho abaixo evidencia um procedimento utilizado por Damião para a evocação da memória, ao mesmo tempo em que, ao fazer referência ao poema de Virgílio, alude ao tom épico do romance.

O tempo, por si mesmo, apaga muita coisa que ficou para trás. Sobre certos estirões do caminho percorrido, as sombras se adensam, e é de balde que Damião tenta iluminá-los, de sobancelhas travadas, os olhos no ar. 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. Noutras ocasiões, nem assim o caminho se clareia. E é então que ele se põe a recitar, verso a verso, sem uma falha, os cantos da Eneida, como se estivesse com o poema diante dos olhos, para ter certeza de que a idade não lhe enfraquecera a memória. (MONTELLO, 1985, p. 359).

Assim, é significativa, no romance, a memória excepcional de Damião, por este ter vivenciado um período importante da história, o que torna possível que, apesar da distância temporal, o passado histórico seja narrado com tanta precisão.

A importância dada à memória na epopéia maranhense de Montello pode ser observada até mesmo nos elementos paratextuais. Nos prefácios, ou pós-fácio, no caso de *Os tambores de São Luís*, o autor escreve sobre o processo de criação dos romances, no qual a memória ou a nostalgia da terra natal está sempre presente.

Crítico literário, professor de literatura e escritor, Josué Montello, mantém o hábito de escrever sobre o ofício de romancista e o processo de criação de suas obras, inicialmente, nos prefácios ou posfácios de seus romances e, em seguida, em seus diários

Em *Os tambores de São Luís*, em vez do prefácio, como nas obras anteriormente analisadas, Montello faz num posfácio, intitulado *História deste livro*, no qual comenta sobre as pesquisas realizadas para a confecção do romance e sobre a influência das lembranças de imagens e sons do passado guardados na memória no processo de criação.

Quando pensei em voltar ao romance, retornando aos horizontes visuais de minha terra natal [...], 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, 1985, p. 613).

A preocupação com as referências no posfácio contribuem para a questão da autoridade da narrativa, reforçando o cunho histórico do romance, visto serem citadas as fontes de pesquisa, as datas de início e término do romance e as circunstâncias em que foi escrito.

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. Daí eu ter andado a buscar outros testemunhos no vasto espaço histórico abrangido pela narrativa. Pude contar, para isso, com a colaboração de vários amigos maranhenses, que me deram, na hora adequada, o subsídio necessário; [...]. (MONTELLO, 1985, p. 615).

O romance de Montello inicia-se quando Damião, já velho atravessa a cidade com suas lembranças em uma noite de 1915. O

início *in media res*, herança da epopéia, deixa claro ao leitor que Damião sobreviverá a todas as provas por que passará.

O segundo plano narrativo de *Os tambores de São Luís* segue as lembranças de Damião, assim, ao acompanhá-lo, o narrador apresenta os fatos como o protagonista os vivenciou ou como se lembra deles.

A chegada de Damião ao destino coincide com o final das lembranças. Nesse momento, os dois planos narrativos se encontram e, a partir de então, a narrativa prossegue no presente até o desfecho. Esse estado de perfeita coincidência entre o discurso e a história, seria, segundo Nunes (2002), uma espécie de grau zero da narrativa.

Dessa maneira, a estratégia temporal de *Os tambores de São Luís* conjuga exemplarmente recursos tanto da epopéia quanto do romance. Tanto a coexistência de memória e rememoração, para usarmos os termos de Walter Benjamin, quanto a existência de dois planos temporais narrativos concorrem para confirmar a hipótese da existência de epicidade no romance. Se se considerar, assim como Fehér (1972), que na epopéia o curso do tempo é apenas um meio de os personagens cumprirem os passos determinados pelo destino, ao contrário do romance em que o tempo é fundamental como transformador do homem, observar-se-á a presença simultânea de ambas as dimensões, a épica e a romanesca, uma vez que a trajetória individual (e de transformação) do protagonista Damião caminha paralela à do destino histórico já estabelecido a partir da perspectiva que o narrador tem do passado.

Além disso, o mitologismo implícito na passagem do herói por diversas provas desde a infância até a velhice, as quais teriam, em certa medida, a função de ritos de passagem acentua o tom épico da narrativa.

6.3 A TRAJETÓRIA DE DAMIÃO

A narrativa do romance de Montello realiza-se a partir da perspectiva do personagem central, o negro Damião, num tempo psicológico, enquanto este, aos oitenta anos, percorre as ruas de São Luís, acompanhado de suas lembranças e do baticum dos tambores da Casa das Minas, dirigindo-se à casa de sua bisneta, que está para dar a luz ao seu primeiro trineto.

Paralelamente à trajetória física de Damião, ao atravessar a cidade, ocorre outra que emerge de sua memória — desencadeada pela visão de dois homens mortos num bar, um negro, outro branco — apresentando a saga do negro no Brasil. Nesse tempo das lembranças será apresentada a história do protagonista dos oito aos oitenta anos.

O romance apresenta um enredo em espiral, com avanços e recuos, de modo a abranger as várias etapas do percurso evolutivo do personagem. Essas etapas constituem momentos bem delineados da narrativa, com locação espacial definida e situações que evidenciam o processo de amadurecimento do personagem, e podem ser consideradas ciclos de aprendizagem, que se iniciam na infância e terminam na velhice¹.

Nas páginas finais do romance, o protagonista faz um balanço da própria vida e sente que, apesar de tanto sofrimento, finalmente está bem. Esse balanço dá a idéia de que de, algum modo, ele conseguiu integrar-se ao mundo, mas agora é um outro homem, pois, nesse processo, ele deixou para trás muito do negro Damião, filho de Julião.

Apesar de o enredo ter se encaminhado para uma situação final de equilíbrio, um fato inesperado surge e acaba por restabelecer a

¹ Cf. ZANELA, A. A. Da memória de Damião à memória maranhense: *Os tambores de São Luís* como romance de formação histórico. Araraquara, 2005. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) UNESP.

tensão e despertar a comoção do leitor: Damião é informado por Benigna que, durante um assalto, na noite anterior, um negro de meia idade que viera de Liverpool para visitar o pai em São Luís fora brutalmente assassinado.

A possibilidade de o negro morto no bar ser o filho de Damião dá um tom trágico ao final do romance, pois, depois de tanta luta, tanto sofrimento, Damião, com toda sua nobreza de caráter, não parece ser merecedor de um sofrimento tão intenso.

Esse final ironicamente trágico mostra que, apesar das conquistas pessoais de Damião e de alguns avanços nas relações entre negros e brancos, seu sonho de liberdade e justiça não se concretizou, pois os problemas sociais não foram resolvidos nem com a miscigenação nem com a Abolição, pois extrapolam o conflito branco x negro.

As etapas percorridas por Damião no decorrer de sua formação assemelham-se aos ritos de passagem do processo de iniciação das sociedades primitivas, que, assimilados pela narrativa literária, transformaram-se no arquétipo da passagem do herói por provas propiciatórias².

Em *Os tambores de São Luís*, a passagem de Damião por um processo de iniciação lhe dará acesso, apesar de negro, a um círculo seleto de intelectuais numa sociedade dominada pelos brancos.

6.4 AS PROVAS INICIÁTICAS

No decorrer de sua formação, Damião passará por provas que lhe propiciarão conhecimento de si mesmo e do mundo e amadurecimento emocional e intelectual. Durante essas provas, que podem ser comparadas a ritos de passagem, terá também as

² Aqui foi necessária a reprodução de alguns textos de nossa dissertação de mestrado referentes ao processo iniciático do protagonista de *Os tambores de São Luís*.

revelações do sagrado, da sexualidade e da morte, não exatamente na ordem em que ocorrem nos processos iniciáticos primitivos. A revelação da sexualidade será a primeira e se dará na floresta, durante sua adolescência. A segunda revelação de Damião está relacionada ao terror, mas não o terror provocado pelo sagrado — aqui, a realidade é o *tremendum*. Para Damião, o real será mais aterrorizante que o sobrenatural. Em vez de ser levado para a floresta, onde normalmente começa o processo iniciático nas sociedades arcaicas, ele é trazido de lá, do quilombo, onde vivia com a família, para a fazenda, onde conhecerá o pavor, o medo, a tortura e o sofrimento. Num primeiro momento, não se separará totalmente da família, mas do pai, que prefere morrer a ser escravizado. Esse será o seu primeiro contato doloroso com a morte. Para vingar-se da traição que provocou a morte do pai, Damião mata Samuel, traidor do quilombo, o que simbolicamente se pode relacionar com o ato ritual de matar um homem.

De certo modo, Damião também morrerá. Morrerá como homem livre, perderá a inocência e passará a ver o mundo de outra maneira. Inicia-se aí a revelação da morte, que marcará todas as etapas de sua vida. O trecho abaixo exemplifica os momentos de tortura e sofrimento vividos por Damião.

A pancada caiu-lhe em cheio na palma da outra mão, e ele estremeceu, reprimindo o grito que lhe quis forçar a boca. Com dezoito anos feitos, era a primeira vez que apanhava [...] De modo que, agora, recebendo o castigo imerecido, juntava à dor o sentimento do ódio, era com esforço que se mantinha no chão, recebendo as bordoadas. (MONTELLO, 1985, p. 52).

Dr. Lustosa, dono da fazenda, é a própria personificação dos demônios, mestres da iniciação, os quais, nas sociedades arcaicas, torturavam o neófito, submetiam-no a numerosas provas e finalmente os matavam, no sentido simbólico, para que renascessem de alma regenerada.

O terror e o sofrimento enfrentados por Damião na passagem pela *cafua* retomam o simbolismo da *cabana iniciática* ou o simbolismo das trevas — também ligado ao simbolismo da morte — em que o iniciado é engolido por um monstro. Isolado, sem água nem comida, num jejum prolongado, e na escuridão completa, fica dias tomado pelo pavor, pela impotência, pela sede e pela fome. Depois disso, é de lá retirado e açoitado pelo senhor e para lá retorna todo ensangüentado, quase morto de tanto apanhar. A mutilação, representada pela castração, só não ocorre devido à morte de Dr. Lustosa.

Da *cafua*, Damião parte para o seminário, onde haverá a revelação do sagrado, por meio da religião dos brancos. Terá que participar dos rituais cristãos, por meio das trezentas e sessenta missas que ajudará a rezar pela alma de Dr. Lustosa. Entretanto a grande importância desse período está na revelação de uma nova linguagem, a erudita, por meio do latim, que lhe permitirá o acesso ao mundo seletivo dos iniciados nas letras, visto que a religião cristã pouco marcou a vida de Damião. A verdadeira revelação do sagrado se dará, posteriormente, na Casa das Minas.

Se na fazenda as torturas eram físicas, no seminário serão psicológicas, representadas pelo racismo, humilhação e preconceito. Além disso, a abstinência sexual no seminário é para Damião um tipo de prova na qual fracassa.

Tais sofrimentos provocados têm também um significado iniciático na sociedade tradicional. O significado ritual do sofrimento está em se crer que a tortura é realizada por seres sobre-humanos e tem como finalidade a transmutação espiritual da vítima. Para Eliade (1989a), a tortura também é uma expressão da morte iniciática. Nas sociedades arcaicas, anteriores ao cristianismo, os demônios eram considerados os mestres da iniciação. Torturavam, submetiam o neófito a muitas provas e o matavam simbolicamente para que pudesse renascer de alma regenerada: "Os sofrimentos tanto físicos

quanto psíquicos são comparados às torturas indispensáveis a qualquer iniciação". (ELIADE 1989a, p.176).

Nos mais variados contextos e em diferentes níveis, até mesmo nas vocações místicas individuais, encontra-se o esquema iniciático que compreende provas, torturas, morte ritual e ressurreição simbólica. Esse mesmo esquema é encontrado nas iniciações às sociedades secretas. Observa-se que, no contexto geral da iniciação de Damião, não só para torná-lo homem livre, mas também membro respeitado da sociedade, o seminário representa um grupo restrito do qual Damião chega fazer parte por um tempo. Poder-se-ia comparar a passagem pelo seminário ao período das iniciações às sociedades secretas.

O ritual de morte e ressurreição também é vivenciado no seminário com a passagem da ignorância para o saber acadêmico. Morre o Damião ignorante, nasce um Damião culto.

Posteriormente, a mudança na aparência figurativizará a entrada para o mundo dos brancos. Damião passa a vestir-se como um intelectual, chapéu, bengala, óculos, livro debaixo do braço — outra vez o simbolismo da morte e ressurreição. Ele não se comporta mais como negro, pertence ao mundo dos brancos. Entretanto, em dado momento, terá que se reencontrar com sua origem e resolver o conflito de ser um negro vivendo como branco, no mundo dos brancos.

O grupo ou sociedade ao qual Damião irá pertencer e no qual terá a revelação do sagrado será a Casa das Minas. Na Casa das Minas, reuniam-se membros da nação africana *Minas Jêjê*. Lá Damião, por meio dos sons dos tambores, reencontrará suas origens.

6.4.1 OS TAMBORES

Para Chevalier & Gheerbrant (1982), o tambor é a própria voz das forças protetoras. Usado nas iniciações, ele marca os ritos de passagem que conduzem o homem à segurança, tornando-o mais feliz, forte e próximo das forças celestes.

Nas cerimônias religiosas da Casa das Minas, os tambores também aparecem como elementos mágicos, cujo som leva ao êxtase. O som dos tambores representa dois mundos: um superior e alegre, onde ocorre a reintegração à ancestralidade, e outro inferior, o da escravidão, das lutas e sofrimentos dos negros. Os trechos abaixo apresentam os sons dos tambores em dois momentos diferentes da narrativa: o primeiro retratando as sensações de Damião de retorno às origens na Casa das Minas e o segundo, o sofrimento pela morte brutal de Genoveva Pia.

O certo é que, ouvindo bater os tambores rituais, como que se reintegrava no mundo mágico de sua progênie africana, enquanto se lhe alastrava pela consciência uma sensação nova de paz, que mergulhava na mais profunda essência de seu ser. Dali saía misteriosamente apaziguado, e era mais leve 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. (MONTELLO, 1985, p.12).

Ao primeiro bater do tambor de choro, já com a claridade do dia atenuando na varanda da Casa-Grande das Minas as últimas sombras da noite, Damião sentiu que não podia mais se conter. Cedeu à crise de pranto, curvado para a frente, no comprido banco de pau, em frente ao corpo da velha, que as outras noviches rodeavam vestidas de branco. O bater soturno dos tambores, acompanhados pelos cantos fúnebres, deu-lhe uma emoção tão intensa que ele se sentiu um momento atônito, como desligado do ambiente que o cercava. (MONTELLO, 1985, p.346).

Durante toda a travessia da cidade, no presente da narrativa, assim como durante toda a trajetória de Damião da infância à maturidade, ecoará o som dos tambores, seja no quilombo, na

fazenda ou na Casa das Minas em São Luís, sempre acompanhando os passos de Damião. Esse som é significativo no romance, visto que,

na África, o tambor está estreitamente ligado a todos os acontecimentos da vida humana. É o eco sonoro da existência. [...] Instrumento tipicamente africano, o tambor representa o logos da cultura negra. O som do tambor "traz em si a voz do homem com o ritmo vital de sua alma, com todas as voltas de seu destino". (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1982, p.862).

O som dos tambores ecoando constantemente pelo romance simboliza também uma forma de luta contra a escravidão, busca da identidade, uma forma de o negro se impor no mundo dos brancos: ele está ali escravizado, mas não é escravo. Os tambores fazem lembrar que as crenças e valores africanos ainda sobrevivem, que o negro é persistente e não desistirá da luta, nas palavras de Chevalier e Gheerbrant (1982, p.861), eles são o "símbolo da arma psicológica que desfaz internamente toda a resistência do inimigo".

Além do som dos tambores, também a morte é presença constante no romance e tem um papel importante na trajetória de formação de Damião.

6.4.2 A MORTE: rito de passagem

Desde as sociedades primitivas, a morte significa ultrapassagem de uma condição humana de ignorância. Eliade (1989a) explica que, nas sociedades arcaicas, o homem, no seu esforço por vencer a morte, atribuía-lhe tal importância que, com o tempo, ela deixou de ser uma *paragem* e passou a ser um *rito de passagem*, ou seja, morre-se para algo que não é essencial, principalmente para a vida profana. Assim, a morte pode ser considerada como a suprema iniciação. A tríade *geração, morte,*

regeneração representa três momentos de um mesmo mistério, entre os quais não devem existir hiatos.

A morte, no processo iniciático, é sempre um começo e não um fim. Em cada mito ou rito, não se encontra a morte iniciática simplesmente como finalidade, mas como condição de uma passagem de um modo de existência para outro, uma prova indispensável para se começar vida nova.

Ao se observar o processo de formação/iniciação de Damião, não se pode deixar de considerar o papel importante da morte, pois ela estará presente no sentido literal ou no simbólico nos ritos de passagem. A morte de outras personagens do romance figurativiza ou até mesmo provoca as mortes espirituais do protagonista. Por ser constante no romance, ela será importante recurso da estruturação da narrativa, ao marcar a finalização de um ciclo e início de outro.

A tríade *vida, morte e regeneração* marcará toda a narrativa e estará sempre presente na trajetória do protagonista de *Os tambores de São Luís*. A morte dará início às recordações de Damião e também fechará o romance, após os dois planos narrativos se encontrarem, quando o enigma do negro morto no bar é desvendado. Assim, embora o primeiro plano narrativo se abra numa caminhada para a vida — representada pelo nascimento do trineto —, são as lembranças de morte que acompanharão a caminhada de Damião e será a possibilidade de o negro que encontrara morto ser filho que irá fechar o romance. Por estar sempre associada ao renascimento, a morte, ao mesmo tempo em que dá uma conotação trágica ao final do romance, torna-o aberto, pois o processo de formação não termina, é contínuo, o aprendizado é constante, diferentemente do que pensava Damião ao imaginar que já cumprira todas as provas de sua existência:

Ali, antes de começar a leitura, deixou os olhos no ar, pensativo, com a sensação de que ia fechando

harmoniosamente a parábola de seu destino, em paz com Deus e com os homens. (MONTELLO, 1985, p.610).

A presença recorrente e significativa da morte no romance, provocando mudanças no curso da narrativa e contribuindo para o amadurecimento e autonomia de Damião, não passa despercebida.

Ele sabe agora, com a longa experiência de seus oitenta anos, que a vida é uma coleção de mortos. Os nossos mortos. Os mortos que só nós podemos ressuscitar nas iluminações de nossa consciência, e que carregamos conosco, sem que nos pesem, constranjam ou perturbem, até que sobrevenha para eles a morte definitiva, que é a nossa própria morte. (MONTELLO, 1985, p.605).

Todos os personagens que exercem alguma influência na formação de Damião, morrem no decorrer da narrativa: o pai, o Barão, padre Policarpo, Genoveva Pia e Santinha.

Com a perda dos mentores, ocorrerá com Damião o que corre com o neófito que, pouco a pouco, descobre, no mistério da iniciação, as verdadeiras dimensões da existência e vê-se obrigado a assumir a responsabilidade de homem.

Nota-se, no romance de Montello, o mesmo observado por Duarte (1994, p.102) sobre o papel da morte, em *Jubiabá*, de Jorge Amado, em que "entes mais ou menos queridos são sacrificados pelo texto em favor do crescimento/renascimento de Balduíno. Dentro desse simbolismo de vida e morte, começo e fim, vai surgir a nova identidade do personagem [...]". Do mesmo modo, serão sacrificados os mentores de Damião, para impulsioná-lo rumo à formação de sua personalidade, de sua consciência como ser coletivo e levá-lo a agir. A cada morte, Damião, simbolicamente, renasce, pois é obrigado a vivenciar novas experiências de sucesso ou fracasso, que serão fundamentais para sua formação.

Gomes (1999, p.56) também relaciona a morte, em *Os tambores de São Luís*, a um processo de mudança: "a narrativa vai

assinalando o contato gradual do protagonista com a morte. Esta, aqui, é metáfora da vida — a metamorfose, da qual é preciso desprender-se para adquirir a forma nova; por analogia, como o processo de mudança da larva para a crisálida.”

Poder-se ia até mesmo organizar a trajetória de Damião pelas mortes que a perpassam.

Damião endireitou o corpo no banco do carro, as mãos crispadas, compondo de cabeça a cena, e pôs-se a recordar de Genoveva Pia, com o corpo retorcido pelas lapadas dos chicotes, na noite clara de São João, até cair de borco, cega, a boca sangrando, na vala da rua onde fora encontrada na manhã seguinte.

Desta vez o caso mudava de figura. Damião sabia que a morte traz consigo a coragem com que devemos enfrentá-la. Estava ali para isso. E uma energia mais forte, a que se associava a consciência plena do perigo a que se expunha, retesava-lhe os músculos. (MONTELLO, 1985, p.256).

Assim, a morte no romance de Montello tem um papel decisivo, pois funciona como um rito de passagem, assinalando o início de uma nova fase de sua formação. Até mesmo o intenso sofrimento provocado por ela é de grande importância nesse processo, pois, como se viu, o sofrimento tem também seu papel no processo iniciático.

Auerbach (1998, p.15), ao referir-se ao processo evolutivo das figuras do Velho Testamento, afirma que

justamente as situações extremas, nas quais somos abandonados ou lançados ao desespero extremo [...], nas quais além de toda medida, nos sentimos felizes ou exaltados, conferem-nos quando as superamos, um cunho pessoal que se reconhece como resultado de um intenso desenvolvimento, de uma rica existência.

Em *Os tambores de São Luís*, o que se observa é uma espécie de sacralização da figura do negro. O sofrimento por que passa Damião é representativo de todo um povo escravizado. Também o processo de “branqueamento” por que passa durante sua formação representa o processo de assimilação da cultura do dominador pelo

dominado. Os papéis representados pelo negro desde que chegou ao Brasil até a atualidade são vivenciados por um personagem que tem qualidades dignas de um herói, como nobreza de caráter, beleza física, força, linhagem nobre. É por meio dele que o romance destaca também o negro como elemento importante na formação da cultura e do povo brasileiro. Assim, unindo tradição e modernidade, Montello incorpora elementos épicos às inovações do romance moderno para criar a epopéia do negro no Brasil.

7 NOITE SOBRE ALCÂNTARA: UMA VISITA AO HADES

Reescrevi, durante toda a manhã e quase toda a tarde, o texto introdutório de Noite sobre Alcântara, ajustando-o ao tom de elegia que deve ter todo o romance.
(MONTELLO, 1994, P.30).

Publicado em 1978, *Noite sobre Alcântara* dá continuidade à epopéia maranhense abordando, agora, num tom elegíaco, como um canto de exaltação e despedida, a crise de uma cidade que agoniza. Para isso, o narrador terá que voltar aos velhos tempos de riqueza e fartura.

O panorama histórico é a decadência da velha aristocracia maranhense, de forte participação na vida política da província. A partir de 1852, barões e viscondes se estabeleceram em Alcântara, erguendo seus sobrados, mansões, igrejas, conventos, com a renda vinda das fazendas de gado, engenhos de cana-de-açúcar e culturas de algodão e cereais.

A decadência inicia-se, entre 1865 e 1870, com a migração da cultura canavieira para terras não areentas, e agrava-se com a crise econômica que se alastra pelo país, atingindo a lavoura. A aristocracia alcantareense, diante da crise, começa a vender seus bens e a deixar a cidade até que lá fique, praticamente, apenas a população mais pobre. A cidade começa a ficar em ruínas, com as ruas desertas, os sobrados vazios e o mato tomando conta de tudo.

O romance narra a história de Alcântara, a partir de 1870, com o início da Guerra do Paraguai. Além da guerra, a dinâmica capitalista, a indústria e as novas idéias filosóficas e políticas começam a pressionar a abolição da escravidão e a abalar os fundamentos da monarquia. É nesse contexto que se inicia a trajetória de Natalino, jovem aristocrata, que resolve deixar a casa paterna e partir para a guerra. No entanto, ao voltar, depois de lutar pelo império, ao lado de muitos negros, Natalino é outro homem, com idéias humanistas, abolicionistas e republicanas que entrarão em choque com os valores da aristocracia alcantareense.

O romance, aos moldes de *Os tambores de São Luís* (1975), apresenta duas linhas temporais: uma no presente, durante a noite em que o protagonista deveria partir para São Luís, e outra no passado abarcando quase quarenta anos da história da cidade, do apogeu à decadência.

A narrativa inicia-se quando Natalino, na noite da antevéspera da virada do século XX, prepara-se para deixar Alcântara. Como não tinha a intenção de retornar, fechara o sobrado onde vivera e jogara a chave fora. Entretanto, acaba perdendo o barco que o levaria a São Luís e, enquanto o empregado procura as chaves para que possa passar a noite no sobrado, ele resolve dar uma última caminhada pela cidade.

É nesse momento que se abre a segunda linha narrativa, no passado, a partir das lembranças de Natalino. A partir de então, a história do protagonista entrelaça-se à de Alcântara do passado, com seus sobrados, suas festas e a riqueza de sua aristocracia. Contrariando os desejos do pai, o Visconde de São Marcos, que o queria na política monarquista, Natalino alistara-se e partira para a Guerra do Paraguai. Durante anos, a família ficara sem notícias de seu paradeiro, e já o havia dado como morto quando este retorna a Alcântara, como major, atormentado pelas lembranças da guerra.

De volta à cidade, Natalino começa a chocar a família e a pequena sociedade com suas idéias abolicionistas e republicanas, com suas aventuras amorosas e com sua recusa a se casar, visto que se acreditava estéril e não via razão para se unir a uma mulher para sempre se não podia ter filhos.

Natalino nutria um sentimento especial por Maria Olívia, filha do Barão de São Matias, amigo de seu pai. Entretanto, na mesma época em que Natalino vai para a guerra, Maria Olívia vai estudar em Paris, o que aborrece o rapaz. Quando Natalino retorna, também Maria Olívia havia voltado da Europa, mas ambos não permitem que a amizade se transforme em romance. De personalidade muito forte, eles não se consideram em condições de se casar: Natalino, por causa da esterilidade

e Maria Olívia devido a um defeito na perna causado pela queda de um cavalo.

A seqüência narrativa que acompanha a trajetória de Natalino é entremeada por trechos do diário de Maria Olívia, no qual ela narra seus desejos, sua solidão e seu sofrimento, além da culpa que a persegue por causa de uma experiência homossexual ocorrida no internato em Paris. Natalino e Maria Olívia praticamente evitam um ao outro durante toda a narrativa. Com idéias muito avançadas para a sociedade da época, Natalino está em constante conflito com o pai, que representa o pensamento da aristocracia de Alcântara.

Enquanto Natalino vive suas aventuras, escreve artigos republicanos e abolicionistas e ajuda negros a fugir, Maria Olívia envelhece solitária, prisioneira em seu sobrado, tendo por companhia seus livros, sem que ambos possam realizar o desejo de ter filhos. O único pretendente que lhe aparece acaba se revelando um vigarista, e a moça se fecha ainda mais em seu mundo.

Na quinta e última parte, a narrativa retorna ao presente. Natalino, em sua caminhada, observa a ruína da cidade e a penúria de seus moradores. Maria Olívia transfere seu desejo de maternidade às alunas que a procuram no sobrado e se dá conta de que envelhecerá e morrerá sem ter pertencido a nenhum homem. Nesse momento, ela recorda-se do internato, e o mistério da experiência homossexual com Louise é desvendado.

Tendo que pernoitar na cidade, Natalino resolve romper o século em Alcântara na noite seguinte. Por conta dessa decisão, pode providenciar o enterro do primo que falece durante a noite e, na festa da passagem do ano, encontrar o filho que tivera com Maria da Glória e o qual não assumira por considerar-se estéril. Entretanto, envergonhado por sua atitude, não se sente no direito de contar ao rapaz, idêntico a ele quando moço, que é seu pai.

A descoberta da paternidade faz com que Natalino procure Maria Olívia para confessar-se arrependido de não ter se casado com ela, visto

que não era estéril como pensara. Maria Olívia se emociona, mas recusa o convite de Natalino para acompanhá-lo a São Luís.

O autor estabelece um paralelo entre a decadência da cidade e o sofrimento de seus habitantes. Juntamente com a degradação do espaço, vão surgindo os problemas pessoais dos personagens: amores não correspondidos, conflitos de gerações, problemas de saúde, solidão. Os dramas humanos estão em simetria com o drama econômico de Alcântara, também personagem do romance. Os personagens refletem o drama da cidade na impossibilidade de se alcançar a felicidade ou a realização pessoal. A cidade agoniza e, juntamente com ela, agonizam os seus habitantes.

História e estória de uma cidade espectral, *Noite sobre Alcântara* não exhibe apenas os quadros da decadência social. Construída na vertente psicológica, ela estabelece perfeita simetria entre a decadência da polis e a agonia inexorável de seus habitantes. O fato histórico condiciona o destino humano; a circunstância social plasma a destruição das vidas, permitindo ao romancista estabelecer rigorosa homologia entre a sorte da cidade e a fortuna dramática de seus personagens. Por isso eles assumem dimensão simbólica: nas cidades mortas todos nós agonizamos.¹

7.1 ESPAÇO E PERSONAGENS

Ainda na fase de opulência de Alcântara, a narrativa apresenta personagens cheios de sonhos e expectativa que se vão perdendo no decorrer do tempo, conforme a crise econômica vai se agravando. A história e as circunstâncias sociais condicionam o destino humano. Entretanto, os dramas dos personagens ultrapassam a questão puramente social e local gerada pela crise: são conflitos humanos universais. Alcântara pode ser, nesse sentido, qualquer lugar, em qualquer época.

¹ OLIVEIRA, F. In: _____. *Noite sobre Alcântara*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984. (texto de orelha)

O que confere beleza estética à narrativa é a simbiose entre a agonia da cidade e a de seus personagens e, por isso, não há desfecho feliz possível, nem para Alcântara, que acaba tomada pelo mato, nem para os seus habitantes, condenados à infelicidade ou ao conformismo. A crise não é narrada, ela é sentida pelos personagens, é por meio do olhar e do sofrimento deles que é percebida.

O primo Fabiano é a personificação da opulência, declínio e morte da cidade. No início do romance, quando Natalino se lembra da visita que lhe fez ao voltar da guerra, pode-se observar o retrato da riqueza de Alcântara.

No patamar, com os pés afogados na passadeira larga, Natalino parou, maravilhado. A imensa varanda, com vinte e duas janelas altas, encimadas por leques de vidro colorido, tinha a imponência das peças majestosas, com a sua comprida mesa rodeada de cadeirões de couro tauxiado. [...] De um lado, em frente ao renque das janelas, três aparadores atulhados de porcelanas e pratarias. Ao fundo, entre duas cadeiras de balanço, um relógio de pé balançava o pêndulo tranqüilo, como a presidir com sua imponência preguiçosa o fausto do sobrado. (MONTELLO, 1984, p.71).

Quando a narrativa retorna ao presente, novamente em visita ao primo, a miséria que Natalino encontra contrasta com a opulência do início do romance. Tendo vendido tudo o que tinha, só restaram a Fabiano as maçanetas das portas. Aqui, o personagem reflete a agonia da cidade.

Depois, na comprida varanda do sobrado, ao dar com o Fabiano na cadeira de braços, muito magro, caídos os cantos da boca, os olhos encovados, Natalino quase não reconhecera o primo, que não via havia mais de um ano. E para disfarçar o seu espanto, pôs-se a olhar as fechaduras e maçanetas que se espalhavam sobre a mesa, à luz de um candeeiro. (MONTELLO, 1984, p. 340).

O contraste entre a riqueza e a miséria fica mais evidente no velório de Fabiano, na casa em ruínas, desprovida de móveis, com aparatos fúnebres luxuosos emprestados de amigos, como se, na morte, o primo recuperasse a dignidade.

O Fabiano, no ataúde vistoso, em cima da essa, à luz dos tocheiros e dos castiçais, velado pelo crucifixo de prata, parecia ter

alcançado da morte a serenidade plena de seus dias de prosperidade, como que espiando o aparato circundante pela réstia dos olhos mal fechados. (MONTELLO, 1984, p.350).

O enterro de Fabiano é, simbolicamente, o de Alcântara e de toda uma época de opulência, num grande cortejo fúnebre com toda a aristocracia falida presente em trajés esfarrapados ou em chinelos de dedo.

Na rua, enquanto esperava que o cortejo se compusesse, Natalino segurou a primeira alça do coche, surpreendido com a multidão que ali estava, restos da Alcântara de outrora — na maneira de andar, no tom imperativo da voz, nas cabeças levantadas, nas roupas fora de moda. De si para si cotejava o enterro de seu pai com o enterro do primo: no deste, pareciam mais numerosas as casacas furadas de traça e cheirando a naftalina. O ar de pobreza se acentuara, à revelia das condecorações ao peito. Dir-se-ia uma marcha de protesto, sobretudo quando o Barão de Pirapemas, alto, magro, de cartola, reluzindo ao sol o fraque puído nos punhos e na gola, acomodou-se por trás do Padre Teobaldo e rompeu a marcha silenciosa, ao chepe-chepe das chinelas cambadas. (MONTELLO, 1984, p. 359).

No vaivém da rede, o campo-santo lhe entrou pelo sono, com o estranho sonho das covas abertas nos dois lados da alameda central, e a que se iam precipitando, um por um, todos os nobres de Alcântara, nas roupas solenes de outrora, com a cartola na cabeça, as mãos enluvadas e as condecorações ao peito, enquanto o Davi Cohen acudia, armado de imensa pá, a cobrir os corpos vivos com terra, seixos e bosta de cavalo. (MONTELLO, 1984, p. 360-1).

Andando o tempo, Alcântara se sepultaria sob as suas próprias ruínas. O mato viçoso, que ameaçava alastrar as suas toiceiras e as suas moitas pelo perímetro urbano, já subira ao beiral de muitas casas fechadas, crescendo nos telhados com um ar triunfante. (MONTELLO, 1984, p. 362).

O contraste entre presente e passado, evidenciando o poder transformador do tempo, característica marcante da obra romanesca montelliana, será constante neste romance.

Observa-se, a profunda ligação entre o espaço e os personagens que tentam sobreviver à degradação apegados ao passado de opulência, como se pode observar na passagem em que Josias identifica a si e a Natalino com a cidade.

— Que é isso, Natalino? Ruína? Tu? Bem sabes que não. Nasceste rijo, como os nossos sobradões de pedra e cal. Foste amassado com óleo de baleia, como estas paredes eternas. Ainda estás na flor da idade. Eu, modéstia à parte, não te fico atrás. (MONTELLO, 1984, p. 327).

— [...] Agora, me dize: com tanta recordação bonita, por que não hei de ficar a um canto, com minhas saudades? Nesse ponto, sou também como minha cidade: eu e Alcântara estamos voltados para o passado, e com muito gosto. (MONTELLO, 1984, p. 328).

Ao mesmo tempo em que vai narrando a trajetória de Natalino, o romance apresenta episódios da história de Alcântara, como a construção que ficou inacabada dos dois palácios, pelos partidos Liberal e Conservador, à espera da visita do imperador que nunca ocorreu, além de tradições locais, como as festas populares e os costumes.

7.2 O NARRADOR

Em *Noite sobre Alcântara*, o narrador transita entre Natalino e Maria Olívia e apresenta uma visão masculina e uma feminina dos fatos, e, em ambas, os horrores e fragilidades são expostos com mesma intensidade. Na maior parte do romance, ele acompanha Natalino, visto que é, em grande parte, por suas lembranças que a narrativa se constrói, mas, algumas poucas vezes, desloca-se para acompanhar Maria Olívia ou outros personagens menores. O narrador penetra na memória dos personagens para recriar o passado individual e coletivo. É o mesmo narrador eqüisciente, que diferente do onisciente, somente obtém informações a partir dos personagens, com exceção de quando se refere aos acontecimentos históricos e sociais, dos quais, como nos demais romances, é o depositário da memória coletiva e tem um conhecimento que ultrapassa o dos personagens. Assim, o falso diagnóstico de esterilidade de Natalino só é revelado quando ele próprio o descobre, bem como o grande segredo de Maria Olívia que só se revela após escrito nas páginas do diário.

O olhar do narrador, em *Noite sobre Alcântara*, é muito próximo da visão cinematográfica, tanto no posicionamento em relação à cena quanto na preocupação com a imagem. Ele posiciona-se como em um filme em que a câmera, em vez de captar a cena a certa distância, coloca-se ao lado de um dos personagens enquanto focaliza outro ou outros. Assim, tem-se a impressão da sua presença física durante a narrativa.

Essa proximidade do narrador pode ser observada logo no prefácio, intitulado *A travessia*, escrito em primeira pessoa. Este, caminhando por entre ruínas e antigas ruas, apresenta Alcântara como uma cidade morta que, segundo as lendas, renasce em todo seu esplendor durante a noite. De repente, em pleno dia, a cidade começa a se recompor a seus olhos, numa espécie de visão. É a memória e a imaginação criadora do poeta, fazendo a travessia, ressuscitando o passado, antes de iniciar a narrativa.

Do visor de uma ladeira, na comprida Rua das Mercês, fiquei a pensar nessas ressurreições noturnas. Lendas? Realidade? [...] Precisamente nesse instante, um senhor magro, barba passapio, olhos negros, fechou a porta de seu sobrado, no Largo de Santa Quitéria — que não mais existe. A chave rangeu na fechadura perra, e eu pude perceber que Alcântara se completava, rediviva, intacta, só para mim, exatamente como foi outrora, no visor e nos flancos de suas colinas, resistindo ao tempo e à indiferença dos homens, à branda luz do entardecer. (MONTELLO, 1984, p. 14).

No decorrer do romance, a narrativa em terceira pessoa entrelaça ficção, memória popular e história para fazer reviver a cidade morta.

O posicionamento do narrador, como se estivesse no mesmo espaço em que se desenrolam as cenas, acompanhando os personagens, torna-se evidente pela escolha dos advérbios de lugar *aqui*, *cá*, opondo-se a *lá*.

Ao chegar ao patamar da escada, vinham subindo o Visconde e a Viscondessa, em traje de cerimônia [...], ambos recendendo tanto à naftalina que o cheiro ativo do desinfetante os precedia, já *aqui* no alto, trazido pela brisa que subia da rua. (MONTELLO, 1984, p. 259) (Grifo nosso).

Mas, no corredor, ao baixar o degrau do patamar, ela própria [Maria Olívia] se amparou no corrimão da escada, quase a

dispensar o braço de Natalino. *Cá* embaixo, chegou a desprender-se dele, só lhe aceitando de novo o braço quando subiu a escadinha da carruagem. (MONTELLO, 1984, p. 295) (Grifo nosso).

Aqui fora, encontrou uma luz desmaiada. (MONTELLO, 1984, p. 195) (Grifo nosso).

A visão é um dos sentidos mais explorados pelo narrador de *Noite sobre Alcântara*. O forte apelo visual tão característico da narrativa montelliana pode ser observado nas descrições com jogos de luz, sombra e nuances de cores, aliados à linguagem poética. O resultado lembra uma pintura.

Consultou o relógio na calçada da rua, e espantou-se: ainda faltava muito para as seis horas. Era o inverno que se despedia. Dentro de mais alguns dias, começaria o período das grandes estiagens, de sol firme, noites límpidas, e a cidade a refulgir na claridade das manhãs altas ou a recortar na luz do luar os seus sobrados, os seus mirantes, as suas sacadas, os seus portais de pedra. (MONTELLO, 1984, p. 195).

A lua, quase cheia, por entre farrapos de nuvens encardidas, parecia suspensa no meio do largo, a derramar a sua luz embaciada por cima das ruínas do Palácio do Imperador. [...] Em redor, o mesmo silêncio. Por baixo das árvores, no chão sujo, recortes de sombras que a brisa da noite fazia mover de leve, ao roçar as ramagens escuras. (MONTELLO, 1984, p. 334).

No porto do Jacaré, nas horas recolhidas da tarde, quando barqueiros, catraieiros e pescadores se estendiam nas lajes do chão, à sombra mansa das amendoeiras, para ver o sol sangrar por cima das águas, os cegos cantadores zombavam dos palácios inacabados, repenicando a corda de suas violas na toada mordaz dos desafios. (MONTELLO, 1984, p.144).

Além disso, em *Noite sobre Alcântara*, a visão também mistura-se com a memória, e “ver” e “lembrar” tornam-se sinônimos quando a memória evocativa traz à tona imagens do passado que se sobrepõem ao presente.

Por trás da igreja do Carmo, já na Rua do Segredo, Natalino decidiu entrar pela Rua Grande, para rever o largo em frente ao adro. Ali, tornou a parar uns momentos, emocionado. Olhando a fachada compacta, *reviu* de relance a Maria da Glória na saleta do coro, parada junto ao órgão. (MONTELLO, 1984, p. 334).

O narrador penetra na intimidade de Maria Olívia mais por meio de seu diário que de sua memória. Ela utiliza um processo que vai além da rememoração para recuperar o passado, pois se utiliza da escrita para reelaborar a história pessoal, buscando, no diário, o significado de estar viva e morta, seu existir é vago e impreciso. Maria Olívia escreve, tudo nela é introspecção: fecha-se em si mesma, no sobrado e na cidade morta. Já Natalino se dá a conhecer por meio de sua memória e de seus pensamentos. Natalino vive, estabelece contatos, tem vida social.

Montello, em seus Diários (1986), diferencia o memorialista do escritor de diários. Para ele, o primeiro tem uma atitude mais aberta, quer que sua história seja conhecida, enquanto o segundo é mais fechado, não quer dar a conhecer seu passado. Essa oposição aparece em *Noite sobre Alcântara*. Grande parte da narrativa vem das memórias de Natalino, extrovertido, voltado para fora de si mesmo, cujas lembranças são evocadas num espaço aberto, durante a caminhada pela cidade; a outra parte da narrativa vem do diário de Maria Olívia, de temperamento recluso, cujas histórias estão ligadas à sua intimidade e aos seus sentimentos em relação aos acontecimentos.

A guerra com o Paraguai, pelo que tudo indica, está chegando ao fim. Papai, com prudência e tino, soube aplicar seus recursos, de modo que as ruínas de numerosas famílias de Alcântara não nos atingiram. Aqui mesmo no navio, vão dois rapazes alcantarenses que foram obrigados a interromper seus estudos na Alemanha porque os pais perderam o que tinham em escravos e lavouras de algodão. Um deles viaja na segunda classe, Muita gente tem me dito que a vida em Alcântara já não é o que era – embora continue com muitas carruagens nas ruas, muitas festas, muitos escravos, muito luxo, e novos sobrados na Rua da Bela Vista. (MONTELLO, 1984, p.56).

7.3 LEMBRANÇAS DO PASSADO

O retorno ao passado glorioso e a exaltação da cidade morta dão um tom elegíaco ao romance. Já no início, com a narrativa no presente, Natalino joga fora a chave do sobrado com a intenção de nunca mais

voltar, sentindo, nesse gesto, que se liberta do passado para viver uma nova vida. Observa a cidade em ruínas, e, a partir de então, inicia uma reflexão sobre o final da vida.

Ele começava a reconhecer que, mais difícil do que viver, é saber encerrar harmoniosamente a vida, sem azedumes nem resmungos, em paz com o mundo que ficaria para trás. Alcântara, com a seqüência de suas casas vazias, como que o oprimia e o esmagava. Por toda parte, nas ruas retilíneas, o mesmo silêncio, sem um piano a tocar, sem correrias de meninos, sem uma voz de mulher cantando ao embalo da rede. Em vez do pleque-pleque das sandálias das negras nas calçadas, o uivo do vento, longo, esfuziante, misturando-se ao ruído das ramagens que a rajada fresca sacudia. (MONTELLO, 1984, p.23).

A narrativa vai apresentando a cidade que agoniza com a iminência da morte. O grito do velho Hermenegildo é o anúncio de morte que abre uma longa elegia.

E de repente, à noite, com o luar a escorrer no azulejo das fachadas, a voz dorida do velho Hermenegildo anunciando desvairadamente:

— Alcântara morreu! Alcântara morreu! (MONTELLO, 1984, p.23).

A partir de então, os fatos do passado começarão a vir à tona por meio das lembranças de Natalino, por isso o romance está repleto de evocações.

Embora soubesse que as dores antigas se diluem com o passar do tempo, reconhecia agora que há angústias que o tempo não desmancha. Por isso, vez por outra, à noite, ainda via o soldado morto a espadeiradas, e despertava com a sensação de ter ouvido novamente o cavo bater da lâmina de aço no dorso nu empapado de sangue. No silvo do vento, que torcia as árvores do quintal, ouvia por vezes o sibilo das balas. Noutras ocasiões, dava consigo a recolher os corpos dos companheiros no campo de batalha. Uma imagem, entretanto, lhe refluía freqüentemente à consciência, atordoando-o: a de Honorina, de olhos abertos, muito branca, com os punhos cortados, sobre a cama de casal. (MONTELLO, 1984, p. 330).

Para a narrativa do passado remoto o narrador recorre à lembrança dentro da lembrança. Ou seja, já no passado, no tempo da recordação,

ocorre algo que remete a um passado mais remoto. Nesse processo, a memória evocativa é muito utilizada.

Isso pode ser observado no trecho da segunda linha narrativa, a do passado, da memória de Natalino, em que este, em visita às fazendas devastadas, lembra-se do soldado paraguaio que dizia preferir morrer a ver sua pátria vencida e associa tal imagem à de Alcântara. Nesse trecho observa-se também a natureza refletindo o estado de espírito do personagem, característica herdada do romantismo.

Alcântara estaria também vencida, sem suas fazendas, os seus engenhos de açúcar, as suas lavouras de algodão? Parecia a Natalino que sim. E uma tristeza opressiva que não advinha apenas da tarde suja, sem cantos de pássaros e cortada pelos gemidos da ventania fê-lo pender os ombros, como se a consciência do desmoronamento da cidade lhe pesasse sobre as espáduas. (MONTELLO, 1984, p.130).

Por meio do diário o narrador, além de recuperar o passado de Alcântara, penetra na intimidade de Maria Olívia sob o ponto de vista desta. A presença do diário, supostamente encontrado no Instituto Histórico e Geográfico do Maranhão, confere autoridade à narrativa. Numa nota de rodapé, o narrador, assinando com as iniciais J. M., garante a existência de Maria Olívia e do tal diário e dá um tom de veracidade histórica à narrativa. Tanto que o autor, em seus Diários (1986), comenta, muito satisfeito por ter criado tal efeito de realidade, que chegou a receber cartas pedindo informações sobre os diários de Maria Olívia que nunca existiram.

* Dos 16 pequenos cadernos de capa azul, com carimbo de uma papelaria em Paris, nos quais Maria Olívia escreveu o seu Diário Íntimo, e que foram recolhidos ao Instituto Histórico e Geográfico do Maranhão, perderam-se quase todos, numa noite de temporal, há mais de trinta anos. Salvaram-se apenas os textos que aproveitei neste romance (J. M.).

A narrativa retrata a progressiva decadência de Alcântara, enquanto seus habitantes nada fazem para reverter a situação, já que são avessos às mudanças, tradicionais, conservadores e agem como se a

riqueza não fosse acabar; vão vendendo seus bens até que nada mais reste. Esse ato de ignorar a crise é observado por Natalino ao passar defronte de um sobrado em festa. “Ali no palacete, com certeza, ninguém sabia que Alcântara tinha seus dias contados. Ou então, se sabia, tratava de procurar esquecer”. (MONTELLO, 1985, p. 131).

O movimento de Natalino contrasta com a inércia dos demais habitantes da cidade. Sua maneira de sentir o tempo é diferente. Por ter ficado anos fora da cidade, ele se lembra do passado com os olhos voltados para o futuro, acompanha as mudanças ocorridas com o passar do tempo, enquanto os habitantes da cidade pararam no tempo, vivem do passado glorioso sem se dar conta de que esse passado não existe mais.

7.4 A MORTE

Além da apresentação do passado glorioso de Alcântara, o tom elegíaco do romance é obtido também pelo emprego exaustivo de expressões ligadas à morte, como se a linha narrativa do presente transcorresse toda em um grande cemitério.

E foi seguindo pela calçada, a acender o cigarro na rua escura. Adiante firmou o olhar na luz *mortiça* do lampião da esquina. Chegou ao topo da ladeira no mesmo passo vadio, a apreciar pela última vez o silêncio grave que o cercava, sob a paz do céu estrelado.

De repente, já longe, teve a sensação nítida de que ia andando pela alameda de um *cemitério*. As casas fechadas eram *sepulcros*, e ali *jaziam* condes, barões, viscondes, senadores do Império, deputados, comendadores, sinhás-donas, sinhás-moças, soldados, mucamas, juízes, vereadores, sacerdotes. Somente ele, assim, desperto dentro da noite, estaria vivo na *cidade de mortos*. E uma impressão instantânea de frio gelou-lhe as mãos e os pés, com a idéia de que, também ele, ia permanecer em Alcântara para sempre, encerrado no *mausoléu* de seu sobrado. [...]

Entretanto, com insistência, voltara-se a contar, nos últimos tempos, que alguns daqueles palacetes, desabitados, se iluminavam de repente, tarde da noite, escancarando as janelas sobre a rua, enquanto nos seus salões bailavam os fidalgos de outrora, nos trajes fora de moda, ao som de pianos e violinos. O simples retinir de ferraduras, *a horas mortas*, era o bastante para que, dentro das casas, se repetisse o sinal da cruz, com a certeza de que, lá fora, a trote ou a galope, ia passando uma *aparição* a

cavalo. Nessas ocasiões, ninguém queria chegar à sacada para olhar. E muita gente se ajoelhava, de coração acelerado, ao pé dos oratórios, rezando pelas *almas*, até que o tinido se apagava nos ruídos da noite. (MONTELLO, 1984, p. 332-3) (Grifo nosso).

Além disso, as lendas e aparições também criam uma atmosfera de morte. Surgindo a qualquer hora do dia e para mais de uma pessoa, em vários lugares, as aparições, juntamente com as ruínas e o silêncio sepulcral dão a impressão de que a morte, como uma entidade de força avassaladora, está apoderando-se do espaço e consumindo-o aos poucos, tornando Alcântara uma cidade fantasma.

Como por em dúvida o testemunho do Padre Salviano, que afirmava ter surpreendido o finado Barão de Pindaré ajoelhado defronte do altar-mor da igreja do Carmo, no momento em que ia dar a comunhão da primeira missa? O padre chegou a atribuir a visão à sua noite mal dormida, com repetidos pesadelos; mas bem se recordava de que ainda estendera o braço com a hóstia do Barão, quando este subitamente se desfez no ar. (MONTELLO, 1984, p. 38).

Como eram freqüentes os casos de almas penadas, sobretudo nas ruas próximas ao cemitério, no terreno onde se enterravam os escravos, já quase não se comentavam as correntes arrastadas nos corredores das casas velhas durante a noite, os passos misteriosos na escada dos sobrados, as portas que abriam e fechavam por si mesmas, o rangido dos armadores nos aposentos vazios, ou o leve esvoaçar de um vulto branco na escuridão. A noite trazia consigo essas aparições, que a claridade do dia tinha o dom de afugentar. Acendia-se uma vela no oratório doméstico, rezava-se uma salve-rainha, queimava-se um pouco de palha benta no fogareiro de barro com alfazema, e as visagens se desfaziam. (MONTELLO, 1984, p. 40).

Enquanto Florindo procura a chave do sobrado, Natalino caminha pela cidade em meio a recordações, despedindo-se de seu passado. Essa caminhada evocativa é outra característica que se repete nos romances da epopéia maranhense. O tom de despedida assemelha-se ao de *Cais da Sagração* (1981) no momento da caminhada de Mestre Severino pela velha São Luís. Entretanto, lá o barqueiro, vendo a morte próxima, volta-se para o passado com ar nostálgico, enquanto a cidade se moderniza; aqui quem agoniza é a cidade, enquanto Natalino parte para uma nova vida com os olhos voltados para o futuro.

No mesmo passo calmo, Natalino contornou a Matriz, entrou no Beco do Silva, alcançou a ladeira da Rua da Bela Vista. Lá no topo, sob as estrelas quase apagadas da noite alta, e sempre acompanhado pela rua embaciada, divisou o Largo de Santa Quitéria, sem ver ainda o sobrado. (MONTELLO, 1984, p.336).

A volta havia sido longa, no derradeiro giro pela cidade: mais de duas horas, parando aqui, parando ali, com a certeza nostálgica de que aquelas casas, aquelas ruas, aquelas árvores, aqueles lampiões pertenciam definitivamente ao seu passado. Intimamente sabia que se lembraria de tudo aquilo, nas ocasiões em que se voltasse sobre si mesmo, à procura das emoções de seu caminho. Mas a hora presente também trazia consigo o seu mistério. Ao contrário do Josias Peregrino, que se abismava exclusivamente no seu mundo de lembranças, ruminando a vida vivida, ele, Natalino, esperaria o século XX com o rosto voltado para a frente, com interesse no futuro. (MONTELLO, 1984, p. 330).

Franklin de Oliveira (1978) observa a profunda homologia existente entre a agonia da cidade e o drama pessoal de Natalino: este com a certeza de não poder dar continuidade à sua vida por meio dos filhos e aquela condenada à não continuidade da vida histórica, a não ser como presença morta.

Com relação ao personagem Natalino, Franklin de Oliveira (1978) observa que sua construção é exemplar. É apresentado jovem indo para a guerra como voluntário, depois traumatizado pelos horrores do campo de batalha, mas só ascende à categoria de grande personagem quando assume a síndrome da esterilidade. A força que lhe altera a configuração psíquica, mudando seu comportamento, não é o fato social da guerra, mas o diagnóstico falso, um erro médico que modifica seu projeto de existência. Ao tomar consciência desse erro, já irreversível, Natalino ganha traços trágicos.

Entretanto, não se pode menosprezar o peso do fato social na configuração do personagem, pois a questão da esterilidade alterará o comportamento de Natalino com relação à sua vida pessoal apenas, enquanto a guerra será responsável por mudanças comportamentais ligadas à vida social do personagem. Natalino parte como típico jovem aristocrata e volta como homem de idéias humanistas e republicanas. À semelhança dos demais protagonistas montellianos, Natalino também percorre uma trajetória de formação: deixa a casa paterna, passa por

experiências diversas e retorna mais amadurecido. Entretanto tal trajetória não é enfatizada no romance, o qual se concentra mais nas atividades do protagonista após o retorno da guerra.

Ainda com relação à configuração do personagem central, Franklin de Oliveira afirma que

toda a metodologia romanesca de Montello está concentrada nesse personagem, para o qual não há reabilitação do tempo perdido. O peso do passado, em que está embutida a carga do erro de uma terceira pessoa, não só o impede de reconquistar o seu presente como também de fazer o seu futuro. Mas sua tragédia não se deteve no seu destino. Alcança Maria Olívia, em cuja vida o romancista nos faz ver hipostasiada a agonia da Alcântara. (OLIVEIRA, 1978, p. 67).

O drama pessoal de Natalino e Maria Olívia — ambos impossibilitados de realizar o desejo da paternidade e da maternidade — reflete a agonia da cidade.

Maria Olívia é uma personagem elegíaca: “a decadência pune sua humanidade, transformando a sua vida numa morte incoativa.” (OLIVEIRA, 1978, p.65). Ela encarna a própria cidade, há uma certa homologia entre seu sofrimento e a agonia de Alcântara. Moça bonita, cheia de cultura e de ideais, Maria Olívia tem os sonhos interrompidos por um acidente que a torna prisioneira de seu sobrado e a vida marcada por perdas e sofrimentos, do mesmo modo que Alcântara tem a beleza e a opulência maculadas pela crise econômica que interrompe bruscamente seu progresso. Ambas envelhecem guardando traços de sua beleza e atormentadas por fantasmas do passado. E, enquanto Natalino parte, rumo ao futuro, Maria Olívia fica como a cidade, a envelhecer na solidão.

Essa simbiose entre Alcântara e Maria Olívia evidencia-se no pseudônimo, Violeta Alcântara, utilizado por esta em seus contos para o *Almanaque Português*. Além disso, seu diário é também o depoimento de uma trajetória que vai da felicidade à agonia e solidão. Assim, Maria Olívia apresenta-se como a personificação da cidade, e seu diário é o Diário de Alcântara.

Há muito tempo sou prisioneira deste sobrado; mas foi agora, com a morte de meu pai, que senti a solidão absoluta. Mais de uma vez, atordoada, subi ao mirante, para atirar-me à calçada da rua, com medo da vida, com medo do meu futuro. Que ia ser de mim, isolada para sempre entre estas paredes, sem ter com quem conversar? (MONTELLO, 1984, p. 219).

Os destinos de Natalino e de Maria Olívia seguem linhas paralelas. Ambos saíram de casa muito jovens, cheios de sonhos e voltaram mais amadurecidos, percorrem uma trajetória de formação anterior à narrativa, apenas resgatada pela memória; ambos atormentados por seus fantasmas, ele pelos horrores da guerra, ela pela experiência homossexual no internato. Ao mesmo tempo em que desejavam a maternidade e a paternidade, nutriam a certeza de que não concretizariam tal sonho, Maria Olívia presa no sobrado por causa de um defeito na perna e Natalino com o diagnóstico da esterilidade. Essa impossibilidade de dar continuidade à família, de deixar descendentes representa o fim da herança de sangue, a morte de seu legado. Entretanto os temperamentos são completamente opostos: Natalino é vida, movimento, libido; Maria Olívia é introspecção, ausência de movimento, desejos reprimidos. Num jogo entre pulsão de vida e de morte, Eros e Tânatos, ambos se opõem e se completam, o que falta em um, abunda no outro, por isso, ao final, os caminhos são opostos Maria Olívia fica numa morte em vida na cidade que se tornou um cemitério e Natalino parte para a vida, olhando para a frente.

A última cena do romance é bem representativa da simbiose entre Maria Olívia e Alcântara, quando ela, em seu vestido antigo, que, aos poucos, foi ficando velho, à semelhança dos casarões, deteriorados pelo tempo, despede-se de Natalino.

Mas, passado o instante de assombro, soube ser fidalgo: levantou-se do banco, caminhou para Maria Olívia com uma expressão alvissareira. E à medida que subia ao seu encontro, mais jubilosa ela lhe parecia no seu velho traje de Paris.

Ao beijar-lhe a mão, perguntou-lhe:

- Vamos juntos a São Luís?

- Não, Natalino. Já lhe disse que fico. Alguns têm que ficar. Vim para lhe dizer adeus. (MONTELLO, 1984, p. 412).

Contrapondo presente e passado, resgatando a cultura maranhense e unindo-a à ficção, Montello apresenta parte importante da história do Maranhão: a crise econômica, a queda da aristocracia e todo o processo que levou Alcântara a tornar-se uma cidade em ruínas, de aspecto espectral. Embora esteja presente em toda a obra do autor, nesse romance, em especial, a morte ganha destaque e, juntamente com a cidade ascende à categoria de personagem, fazendo de *Noite sobre Alcântara* o reino dos mortos da epopéia maranhense.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Releitura de A luz da estrela morta, com vistas à nova edição. Essa volta ao velho texto me dá a convicção de que mudei muito. A cada momento sinto na ponta da pena a tentação de cortar, de emendar, de substituir o que escrevi há tantos anos. O que realmente perdura em mim, identificando-me com o velho texto de ontem, é esta angústia do tempo, que sempre me acompanhou. Até Deus, na origem do mundo, se submeteu ao tempo. É ele que nos forma e nos destrói. Invisível. E tenaz.
(MONTELLO, 1998, p.984-5).

Desvendar a poética montelliana a partir da análise de quatro romances da epopéia maranhense foi o objetivo que norteou este trabalho. Os romances analisados — *A décima noite*, *Cais da Sagração*, *Os tambores de São Luís* e *Noite sobre Alcântara* — compõem um conjunto de narrativas que, na recuperação da identidade maranhense, buscam representar uma totalidade social.

Os romances maranhenses de Josué Montello, embora apresentem enredos diferentes e possam ser lidos isoladamente, sem prejuízo algum para o leitor, quando observados em conjunto, assumem outra dimensão compondo um todo. Cada qual, ao focalizar um determinado aspecto da sociedade ludovicence, vai compondo os episódios da epopéia maranhense.

Considerando-se o romance como herdeiro da epopéia, procurou-se estabelecer um paralelo entre o épico e o romanesco, para, então, destacar os aspectos que caracterizam a obra montelliana aproximando-a da narrativa épica. Paralelamente à busca por uma identidade social, os romances da epopéia maranhense evidenciam também a busca do autor por um estilo próprio de narrar que irão lhe conferir a própria identidade como romancista.

Os romances de Montello, ambientados em São Luís e arredores, embora obras ficcionais, são escritos a partir das lembranças do autor de sua terra natal, onde viveu até os dezoito anos. Ele retoma imagens que fizeram parte de sua infância e

adolescência, unindo-as a acontecimentos históricos, tradições, lendas, costumes e personalidades maranhenses, transformando-os em ficção.

Montello procura abranger todos os aspectos da sociedade maranhense, num período que vai do início do século XIX até meados do século XX. Para isso o autor escolhe protagonistas das mais diferentes camadas sociais, e é a partir deles que a cidade de São Luís e seus arredores são apresentados.

Embora utilize recursos estéticos diferenciados, Montello mantém seu estilo, na ligação entre o individual e o social, na subversão da ordem temporal, na linguagem poética e concisa, no forte apelo visual e no resgate da memória maranhense por meio da memória do protagonista ou do narrador, a qual será responsável pela articulação do tempo, pelo contraste entre o novo e o velho e pela tessitura dos fios narrativos. Além disso, chama a atenção, na obra do autor, a presença constante da morte, que assume papéis diversos em cada romance.

Na narrativa montelliana, os acontecimentos são apresentados como foram vistos, sentidos ou lembrados pelos personagens. O coletivo, o social, se dá a conhecer por meio do indivíduo. Além do papel da memória na recuperação do passado maranhense e da subjetivização dos conflitos sociais, são apresentados conflitos psicológicos e existenciais dos personagens, seus traumas, recalques que muitas vezes beiram o patológico.

Entretanto, o autor ultrapassa as fronteiras do regionalismo e do romance psicológico por meio de uma reflexão histórica e de indagações sobre o destino do homem, em alguns momentos, com certa nostalgia de um tempo e espaço perdidos, sem, entretanto, perder a esperança no futuro.

A caracterização do romance como gênero inacabado de grande plasticidade, capaz de assimilar outros gêneros e de permitir as mais

diversas possibilidades de construção fica evidente ao se observar os romances de Montello.

Embora pertença à geração de escritores das décadas de trinta e quarenta, Montello sabe combinar com maestria o clássico e o moderno, seguindo a tendência da literatura contemporânea de misturar de modo inovador elementos de diversas tradições literárias, explorando ao máximo a capacidade do romance de assimilar outros gêneros, sem se descuidar da tradição.

Em *A décima noite* — romance emblemático da busca do autor pela identidade maranhense — observam-se, os elementos já citados da poética montelliana, associados a uma temática que atinge as fronteiras do psicanalítico, na abordagem de complexos, desejos reprimidos e recalques, avançando em direção à a perda da identidade.

Cais da Sagração evidencia a habilidade do autor em lidar com técnicas de diferentes tradições literárias sem perder seu estilo próprio e nem se descuidar de seu propósito. A presença do sobrenatural, a caracterização heróica de mestre Severino, a iniciação de Pedro, a luta contra o mar e a morte conferem, também, um tom épico à narrativa.

Os tambores de São Luís, obra-prima do autor, ocupa uma dimensão intermediária entre o romance histórico-realista e o romance como epopéia burguesa, nos termos de Lukács.

A presença do arquétipo da passagem do herói por provas iniciáticas, em *Os tambores de São Luís*, não reduz o romance de Montello à simples reprodução de ritos iniciáticos, antes demonstra que representações do tempo dos mitos acabaram tornando-se parte da consciência poética e por isso mantêm-se, mesmo que implicitamente, na literatura contemporânea.

Noite sobre Alcântara é exemplar na simbiose entre o individual e o social, o espaço e os personagens. Escrito em estilo elegíaco, o romance faz reviver uma cidade morta, na qual os habitantes

também agonizam. Nessa obra, ficção e história se unem na busca da identidade maranhense.

Em todos esses romances, a memória, representada pelas lembranças dos protagonistas ou do narrador, será responsável pela articulação do enredo, pelo entrelaçamento entre morte e vida, passado e presente, resgatando, ao mesmo tempo, o passado do protagonista e a memória coletiva maranhense. Esse retorno no tempo, característico da poética montelliana, confere epicidade ao conjunto de romances, visto que o passado é matéria épica por natureza.

Verdadeiro guardião da memória maranhense, Josué Montello, além de recorrer ao documento e à pesquisa, utiliza a própria memória para a recuperação do passado. Ainda que alojado na escrita, o narrador montelliano assemelha-se aos homens-memória das sociedades ágrafas, ao contador de histórias, ao verdadeiro narrador benjaminiano que alia a experiência individual, trazida de tempos ou lugares distantes, ao conhecimento coletivo, àquilo que ouviu contar e, por meio de sua imaginação criadora, transmite, sem pressa, aos seus ouvintes — no caso do romance, aos leitores — as experiências de vida, as características do espaço geográfico, os costumes de uma sociedade, materializando-os na escrita.

O negro, a aristocracia decadente, os homens do mar, a burguesia, os casarões e sobrados, as histórias de Donana Jansen, a lenda de D. Sebastião, as festas populares, as cantigas, os sons dos tambores, os bem-te-vis, o sol, o mar, a chuva, as cidades, fazendas e aldeias de pescadores, as epidemias, o progresso, a Independência, a Abolição, a Proclamação da República são parte da história, da cultura, do imaginário e do dia-a-dia de uma sociedade e, diluídos nos vários romances da epopéia montelliana e recuperados pela memória e imaginação do poeta, serão responsáveis pelo reencontro da identidade maranhense.

REFERÊNCIAS

AGUIAR, J. A. de. *Espaços da memória: um estudo sobre Pedro Nava*. São Paulo: Edusp/FAPESP, 1998. (Ensaio de Cultura).

ANTUNES, L. Z. *Teoria da narrativa: o romance como epopéia burguesa*. In: _____ (Org.) *Estudos de literatura e lingüística*. São Paulo: Arte e Ciência; Assis: Curso de pós-graduação em letras da Faculdade de Ciências e Letras/Unesp, 1998.

AMADO, J. *Jubiabá*. 37. ed. Rio de Janeiro: Record, 1978.

ASSIS, B. *Vocabulário técnico de literatura*. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1979.

ASSIS, Machado. *Dom Casmurro*. 36. ed. São Paulo: Ática, 1998

AUERBACH, E. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. Tradução Jorge Sperber. São Paulo: Perspectiva, 1998.

_____. Epos e Romance. In: _____ *Questões de literatura e de estética: A teoria do romance*. Tradução Aurora Fornoni Bernardini et al. São Paulo; Hucitec: Editora UNESP, 1999.

BARROCAS, M. T. *Dos super-heróis ao anti-herói: Roque Santeiro e o épico brechtiano*. In: _____ *As formas do épico: da epopéia sânscrita à telenovela*. Porto Alegre: Movimento e SBEC, 1992.

BARROS, A. E. A.. Invocando deuses no templo ateniense: (re) inventando tradições e identidades no Maranhão (1940-1960). *Outros Tempos*, São Luís, 15 jun. 2006, v. 3, n. 3 p.156-181. Disponível em: <<http://www.outrostempos.uema.br>>. Acesso em 5 abr. 2009

BENJAMIM, W. O narrador. In: _____ *Magia e técnica, arte e política*. Tradução S. P. Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985. (Obras Escolhidas, 1).

_____. A crise do romance. In: _____ *Magia e técnica, arte e política*. Tradução S. P. Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985. (Obras Escolhidas, 1).

BENNINGTON, G.; DERRIDA, J. *Jacques Derrida*. Tradução Anamaria Skinner. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996.

BERGSON, H. *Matéria e memória: ensaios sobre a relação do corpo com o espírito*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

- BESSIÈRE, I. L'expérience imaginaire des limites de la raison. In: _____ *Le recit fantastique: la poétique de l'incertain*. Paris: Larousse, 1974.
- BOSI, A. *História concisa da literatura brasileira*. 3. ed. São Paulo: Cultrix, 1994.
- BRANDÃO, J.L. Primórdios do épico: *Ilíada*. In: _____ *As formas do épico: da epopéia sânscrita à telenovela*. Porto Alegre: Movimento e SBEC, 1992.
- CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. *Dicionário de símbolos*. Tradução de Vera da Costa e Silva et al. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1990.
- DERRIDA, J. A farmácia de Platão. Tradução de Rogério da Costa. São Paulo: Iluminuras, 1991.
- D'ONÓFRIO, S. *Da Odisséia ao Ulisses: evolução do gênero narrativo*. São Paulo: Duas Cidades, 1981.
- DUARTE, E. de A. Jorge Amado e o *bildungsroman* proletário. *Revista da Associação Brasileira de Literatura Comparada*, v.2, p.157-64, 1994.
- _____. *Jorge Amado: Romance em tempo de utopia*. Rio de Janeiro: Record, 1996.
- DEFOE, Daniel. *Robinson Crusoe*. São Paulo: martin Claret, 2001.
- ELIADE, M. *Imagens e símbolos: ensaio sobre o simbolismo mágico-religioso*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- _____. *Mitos, sonhos e mistérios*. Lisboa: Edições 70, 1989a.
- _____. *Mito e realidade*. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- _____. *Aspectos do mito*. Lisboa: Edições 70, 1989b.
- FEHÉR, F. *O Romance está morrendo: contribuição à teoria do romance*. Tradução Eduardo Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1972.
- FERREIRA, A. B. de H. *Novo dicionário Aurélio da língua portuguesa*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.
- FREUD, Sigmund. A interpretação dos sonhos. In: _____ *Obras Completas*. Rio de Janeiro: Imago, 1987a (2 v.).

_____. Delírios e sonhos na Gradiva de Jensen. In: _____ *Obras Completas*. Rio de Janeiro: Imago, 1976, v.9.

_____. Lembranças encobridoras. In: _____ *Obras Completas*. Rio de Janeiro: Imago, 1987b. v.3.

FREYRE, G. *Raça, Forma e Cor*. Rio de Janeiro: Record, 1987.

GOETHE, J. W. *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*. Tradução Nicolino Simone Neto. São Paulo: Ensaio, 1994.

HALBWACHS, M. *A memória coletiva*. Tradução Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2006.

HILL, T. Josué Montello: Um trajeto luminoso. *Suplemento Cultural e Literário JP Guesa Errante*, Rio de Janeiro, n. 167, p. 954, 20 dez. 2007. Disponível em: <<http://www.guesaerrante.com.br>>. Acesso em: 12 abr. 2009.

JOLLES, A. *A saga*. In: *Formas simples: Legenda, saga, mito, adivinha, ditado, caso, memorável, conto, chiste*. Tradução. Álvaro Cabral São Paulo: Cultrix, 1976.

KOFMAN, S. *A infância da arte: uma interpretação da estética freudiana*. Tradução Luís Fernando Medeiros de Carvalho e Paula Glenadel. Rio de Janeiro: Relu Relume-Dumará, 1995.

LE GOFF, J. *História e memória*. Tradução Suzana Ferreira Borges. Campinas: Editora da Unicamp, 1996.

LUKÁCS, G. *A teoria do romance*. Tradução Alfredo Margarido. Lisboa: Presença, 1971.

_____. O romance como epopéia burguesa. Tradução de Letizia Zini Antunes. São Paulo: Estudos e Edições Ad Hominem, 1999.

_____. *Le Roman Historique*. Paris: Payot, 1965.

MAAS, W. P. *O cânone mínimo: o bildungsroman na história da literatura*. São Paulo: Editora Unesp, 2000.

MARTINS, R. A. F.. Atenienses e fluminenses: a invenção do cânone nacional p.293-297 *Anais do SETA*, v. 2, 2008. Disponível em <<http://www.iel.unicamp.br/revista/index.php/seta/article/view/435/361>>. Acesso em 13 abr. 2009.

MIELIETINSKI, E. M. *A poética do mito*. Tradução Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1987.

_____. *Os arquétipos literários*. Tradução A. F. Bernardini, H. F. de Andrade, A. Cavaliere. São Paulo: Ateliê Editorial, 1998.

MOLINO, J. Le fantastique entre l'oral et l'écrit. *Europe*, n.611, 1980.

MONTELLO, J. *Janelas fechadas*. Rio de Janeiro: Pongetti, 1941. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

_____. *A luz da estrela morta*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1948. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.

_____. *Labirinto de espelhos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1952. 7. ed. rev. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

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

_____. *A décima noite*. 5. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1971.

_____. *Os degraus do paraíso*. São Paulo: Martins, 1965. 3. ed. São Paulo: Martins/ Brasília:INL, 1974.

_____. *Cais da sagração*. São Paulo: Martins, 1971.

_____. *Cais da sagração*. 5. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

_____. *Os tambores de São Luís*. José Olympio / INL, 1975.

_____. *Os tambores de São Luís*. 5. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

_____. *Noite sobre Alcântara*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1978.

_____. *Noite sobre Alcântara*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

_____. *A coroa de areia*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1979.

_____. *O silêncio da confissão*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

_____. *Largo do Desterro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

_____. *A vida eterna do Major Taborda*. São Paulo: Círculo do Livro, 1985.

_____. *Aleluia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

_____. *Pedra viva*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

_____. *Uma varanda sobre o silêncio*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.

_____. *Perto da meia-noite*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

_____. *Antes que os pássaros acordem*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1987.

_____. *A última convidada*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

_____. *Um beiral para os bem-te-vis*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

_____. *O camarote vazio*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

_____. *O baile da despedida*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.

_____. *A viagem sem regresso*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.

_____. *Uma sombra na parede*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.

_____. *A mulher proibida*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.

_____. *Enquanto o tempo não passa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.

_____. *Sempre serás lembrada*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

_____. *A mais bela noiva de Vila Rica*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira 2001.

_____. *Diário completo*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1998. 2 v.

_____. *Confissões de um romancista*. In: _____ *Romances e novelas*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar. 1986. v.1.

MOTTA, S. V. *O engenho da narrativa e sua árvore genealógica: Das origens a Graciliano Ramos e Guimarães Rosa*. São Paulo: Editora UNESP, 2006.

NIETZSCHE, F. *Genealogia da moral*. Tradução Paulo César de Souza. São Paulo: Cia. das Letras, 2006.

NUNES, B. *O tempo na narrativa*. São Paulo: Ática, 2002.
(Fundamentos 9)

OLIVEIRA, Franklin. *Literatura e civilização*. Rio de Janeiro: Difel;
Brasília: INL, 1978.

PAULA, C. T. de. *Dor negra: ficção e história em Os tambores de São Luís*. *Revista Vidya*, v 33, p.83-109, 2000.

PAZ, Otávio. *Signos em rotação*. São Paulo : Perspectiva, 1972.

POUILLON, Jean. *O tempo no romance*. Tradução Heloysa de L.
Dantas. São Paulo: Cultrix:Edusp, 1974.

POLLAK, M. Memória e identidade social. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v.5, n. 10, 1992. p.1-15. Disponível em: <<http://www.cpdoc.fgv.br/revista/arq/104.pdf>> Acesso em: 12 jan. 2008.

RICOEUR, P. *Tempo e narrativa* –T.1.Tradução Constança Marcondes César. Campinas: Papirus, 1994.

_____. *Tempo e narrativa* –T. 2.Tradução Marina Appenzeller;
revisão técnica Maria da Penha Villela-Petit. Campinas: Papirus, 1995.

_____. *Tempo e narrativa* – T.3. Tradução Roberto Leal Ferreira;
Constança Marcondes César; revisão técnica Maria da Penha Villela-Petit. Campinas: Papirus, 1997.

SILVA, A. V.; RAMALHO, C. *História da epopéia brasileira: Teoria, crítica e percurso* - V.1. Rio de Janeiro: Garamond, 2007.

SILVERMAN, M. A ficção sociológica e introspectiva de Josué Montello. In:_____ *Moderna ficção brasileira*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981.

TACCA, O. *As vozes do romance*. Tradução Margarida Coutinho Gouveia. 2. ed. Coimbra: Livraria Almedina, 1978.

TODOROV, T. A narrativa fantástica. In:_____ *As estruturas narrativas*. Tradução L. Perrone-Moisés. São Paulo:Perspectiva, 1970.

_____. O discurso fantástico. *Literatura e fantástico*. In:_____ *Introdução à literatura fantástica*. Tradução de M.C.C. Castelo. São Paulo: Perspectiva, 1975.

VERNANT, J. P. *Mito e pensamento entre os gregos: estudos de psicologia histórica*. 2. ed. Tradução Haiganuch Sarian. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

VERÍSSIMO, E. *O tempo e o Vento*. São Paulo: Círculo do Livro, 1989. 3.v.

VIDAL-NAQUET, P. *O mundo de Homero*. Tradução Jônatas Batista Neto. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

WEINHARDT, M. As vozes documentais no discurso romanesco. In: _____ *Diálogos com Bakhtin*. 2. ed. Curitiba: Editora UFPR, 1999.

ZANELA, A. A. *Da memória de Damião à memória maranhense: Os tambores de São Luís como romance de formação histórico*. Araraquara, 2005. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) - Universidade Estadual Paulista.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

AGOSTINHO, S. *Confissões*. 3. ed. Tradução Maria Luiza Amarante. São Paulo: Paulinas, 1984.

AMORIM, E. de F. *Cais da Sagração e a sua tradução para o inglês: uma análise de elementos estruturais e culturais da narrativa*. São José do Rio Preto: 2003. Dissertação (Mestrado) UNESP.

ARISTÓTELES. *Arte Poética*. Tradução Pietro Nassetti. São Paulo: Martin Claret, 2006.

BAKHTIN, M. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Tradução Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária. 1981.

BARROS, D.L.P. e FIORIN, J.L. *Dialogismo, Polifonia e Intertextualidade em torno de Bakhtin*. São Paulo: EDUSP, 1999. (Ensaio de Cultura, 7).

Barsa: Enciclopédia Britânica. São Paulo: Melhoramentos, 1977.

BAUMAN, Z. *Identidade: Entrevista a Benedetto Vecchi*. Tradução Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

BERMAN, M. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. Tradução Carlos Felipe Moisés e Ana Maria Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

BOLLE, W. *Grandesertão.br: o romance de formação do Brasil*. São Paulo: Duas Cidades/ Editora 34, 2004.

BORNHEIN, G. O sujeito e a norma. In: _____ NOVAES, A. (org.). *Ética*. 6. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BOSI, A. *A interpretação da obra literária*. In: _____ *Céu e inferno: ensaios de crítica literária e ideológica*. São Paulo: Duas Cidades/ Editora 34, 2003. (Espírito Crítico).

BOSI, E. *Memória e sociedade: lembrança de velhos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

BRANDÃO, C. R. (org.). *As faces da memória*. Campinas: Unicamp/CMU, 1993. (Coleção Seminários 2).

BRANDÃO, J.L. Do épos à epopéia : sobre a gênese dos poemas homéricos. In: _____ *Textos de cultura clássica. Revista da*

Sociedade Brasileira de Estudos Clássicos. v.12, novembro de 1990, pp. 1-13.

BROOKSHAW, D. *Raça e cor na literatura brasileira*. Tradução Marta Kirst. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1983. (Novas Perspectivas, 7).

BRUNO, H. *Estampas literárias*. In: _____ *Estudos de literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Leitura, 1966.

CABRAL, Antônio M. S. *Josué Montello: O artista literário*. São Luís: SIOGE, 1979.

CALVINO, I. *As odisséias na Odisséia*. In: _____ *Por que ler os clássicos*. Tradução Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

CAMPBELL, J. *O herói de mil faces*. Tradução Adail Ubirajara Sobral. São Paulo: Cultrix/Pensamento, 2004.

CÂNDIDO, A. *Crítica e sociologia: tentativa de esclarecimento*. In: _____ *Literatura e Sociedade*. 7. ed. São Paulo: Nacional, 1985.

CARMO, P. S. do. *História e ética do trabalho no Brasil*. São Paulo: Moderna, 1998.

CARVALHO, C. de M. B. *Sujeito, espaço e tempo: elementos da construção histórica em "Os Tambores de São Luís"*. 2001. Araraquara, 2001. Dissertação (Mestrado em Letras) Universidade Estadual Paulista.

CARVALHO, E. M. Da convergência à fragmentação: formação relacional da modernidade, identidade cultural e história. *Outros Tempos*. São Luís, v. 5, n. 5, jun. 2008. *Dossiê História da América*. <<http://www.outrostempos.uema.br>> acesso em 13 de mar 2009.

CERQUEIRA, A. L. S. O ver e o conhecer na *Odisséia*. In: _____ *As formas do épico: da epopéia sânscrita à telenovela*. Porto Alegre: Movimento e SBEC, 1992.

COSTA, L. M. da. *A poética de Aristóteles: Mímese e verossimilhança*. São Paulo: Ática, 1992.

DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*. São Paulo: Perspectiva, 1973.

_____ *A escritura e a diferença*. São Paulo: Perspectiva, 1995.

ELIAS, N. *Sobre o tempo*. Tradução Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

ESTEVEZ, A. R. *O novo romance histórico brasileiro*. In: _____
ANTUNES, L. Z. (org.). Estudos de literatura e lingüística. São Paulo:
Arte e Ciência, 1998.

FERREIRA, I. M. da. *A morte em quatro narrativas brasileiras da segunda metade do século xx*. Porto, 2006. Dissertação (Mestrado) Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

FIORIN, J. L. *As astúcias da enunciação: as categorias de pessoa, espaço e tempo*. 2. ed. São Paulo: Ática, 2001.

FREITAG, B. *Indivíduo em formação*. São Paulo: Cortez, 1994a.

FREITAS, D. *O escravismo brasileiro*. 2. ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1982.

FREITAS, M. T. de. "Romance e História". *Uniletras*, Ponta Grossa, n.11: 109-118, dez. 1989.

_____. *Literatura e História: O romance revolucionário de André Malraux*. São Paulo: Atual, 1986.

FREUD, S. Além do princípio do prazer (1920). In: _____ *Obras Completas*. Rio de Janeiro: Imago, 1998. v.18.

_____. O Mal-Estar na Civilização (1929). In: _____ *Obras Completas*. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

_____. O ego e o id. In: _____ *Obras Completas*. Rio de Janeiro: Imago, 1997. v.17.

_____. Textos essenciais sobre Literatura, Arte e Psicanálise. Portugal: Publicações Europa- América, 1994.

FRYE, N. *Anatomia da crítica*. São Paulo: Cultrix, 1973.

GAGNEBIN, J.M. *Sete aulas sobre linguagem, memória e história*. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

GENETTE, G. *Discurso da narrativa*. 3. ed. Tradução Fernando Cabral Martins. Lisboa: Vega, 1995.

GOETHE, J. W. *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*. São Paulo: Ensaio, 1994.

GOMES, A. C. *O discurso representativo da ficção n'Os tambores de São Luís, de Josué Montello*. São José do Rio Preto, 1999. Dissertação (Mestrado em Letras) UNESP.

- Grande Enciclopédia Larousse Cultural*. São Paulo: Nova Cultural, 1995. V. 21
- HUTCHEON, L. *A poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Tradução Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- IZQUIERDO, I. *Memória*. Porto Alegre: Artmed, 2002.
- JOST, F. La tradition du *bildungsroman*. *Comparative literature*, v. 2, n. 31, p. 97-115, 1969.
- KREUTZER, W. *Estrutura e significação de "Os Tambores de São Luís" de Josué Montello*. Köln, 1991.
- LEITE, D. M. *Psicología e literatura*. 2. ed. São Paulo: Cia. Editora Nacional/Edusp, 1967.
- LEITE, L. C. M. *O Foco narrativo*. São Paulo: Ática, 1985. (Princípios, 4).
- LUKÁCS, G. *Narrar ou descrever?* In: _____ *Ensaaios sobre literatura*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.
- MARTINS, W. Entrevista. In: _____ CASTELLO, José. *Personalidade. O Estado de São Paulo, São Paulo, 30 mai 1998*. Caderno 2, p. 3D.
- MARANHÃO. Secretaria de Estado da Cultura. *Casa de Cultura Josué Montello: fontes de pesquisa para a história do Maranhão*. São Luís: CCJM, 1992.
- MAAS, W. P. M. D.; ZANELA, A.A e ISSA, G. M. S. I. *O Bildungsroman no Brasil: modos de apropriação*. In: _____ Congresso Associação Brasileira de Literatura Comparada, 10, 2006, Rio de Janeiro. *Anais do X Congresso Internacional da ABRALIC – Lugares dos discursos*. Rio de Janeiro, 2006 1 CD-ROM.
- MAZZARI, M. V. *Romance de formação em perspectiva histórica: O tambor de lata de Günter Grass*. Cotia - SP: Ateliê Editorial, 1999.
- MENARD, J. Lukács et la théorie du roman historique. *La nouvelle revue française*. Paris, n. 236, p.229-38, out. 1972.
- MOISÉS, M. *A criação literária*. São Paulo: Difel, 1979.
- MONTELLO, J. *Aluísio Azevedo: trechos escolhidos*. Rio de Janeiro: Agir, 1963.

_____. *Aluísio Azevedo e a polêmica d' "O Mulato"*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1975.

_____. *Glorinha*. São Paulo: Clube do Livro, 1977.

_____. *Pequeno anedotário da Academia Brasileira: anedotário dos fundadores*. 2. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1980.

_____. *Antes que os pássaros acordem*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1987.

_____. *A indesejada aposentadoria*. 4. ed. São Paulo: Parma, 1990 (Col. Aché dos imortais da literatura brasileira)

_____. *Janela de mirante: impressões, cenas e perfis (Crônicas)*. São Luís: Sioge, 1993.

_____. *Uma tarde, outra tarde (novelas)*. São Paulo: Martins, 1971.

_____. *Caminho da fonte: estudos de literatura*. Rio de Janeiro: MEC/INL, 1959.

MOURA, C. *Sociologia do negro brasileiro*. São Paulo: Ática, 1988. (Fundamentos 34)

OLIVEIRA, C. P. de. *O épico em Alencar*. São José do Rio Preto, 1991. Dissertação (Mestrado em Letras) UNESP.

PAZ, O. *O arco e a lira*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

REUTER, Y. Introdução à análise do romance. Tradução Ângela Bergamini et all. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

RODRIGUES, S. C. *O fantástico*. São Paulo: Ática, 1988. (Princípios)

SANTILLI, M. A. A obra literária como representação. In: _____ *Arte e representação da realidade no romance português contemporâneo*. São Paulo: Quíron, 1979, p.27-52.

SANTOS, B. de S. *Pela mão de Alice: o social e o político na pós-modernidade*. 7. ed. São Paulo: Cortez, 2000.

SANTOS, M. R. *As personagens de cor na literatura brasileira e em "Os tambores de São Luís" de Josué Montello*. João Pessoa, 1980. Dissertação (Mestrado em Literatura) CCHLA – Universidade Federal da Paraíba.

SAYERS, R. S. *O Negro na literatura brasileira*. Tradução Antônio Houaiss. Rio de Janeiro: O Cruzeiro, 1958.

SALIBA, E. T. *As utopias românticas*. 2. ed. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

SARAIVA, A. J. *História da cultura em Portugal*. Lisboa: Jornal do Foro, 1962.

SCHLEGEL, F. *Carta sobre o romance*. Tradução Victor-Pierre Stirniman. In: _____ *Conversa sobre poesia*. São Paulo: Iluminuras, 1988.

SELIGMAN-SILVA, M. (org.). *História, memória e literatura: o testemunho da Era das Catástrofes*. Campinas: Unicamp, 2003.

SILVA, A. A. da. *O épico moderno : o romance histórico de György Lukács*. São Paulo, 1999. Tese (Doutorado em Literatura) FFLCH – Universidade de São Paulo.

SILVA, A. V. *Formação épica da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Elo, 1987.

_____. ; RAMALHO, C. *História da epopéia brasileira: teoria, crítica e percurso*. Rio de Janeiro: Garamond, 2007.

SILVA, F. S. e. *Bergson, Proust: Tensões do tempo*. In: _____ NOVAES, A.(org.). *Tempo e história*. São Paulo: Cia. das Letras/ Secr. Municipal de Cultura, 1992.

SOARES, A. *Gêneros literários*. 3. ed. São Paulo: Ática, 1993.(Princípios 166).

STOETZEL, J. *Psicologia social*. Tradução e notas Haydée Camargo Campos. 2. ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1972. (Iniciação científica, v.29).

VASCONCELOS, S. G. *Ascensão do romance*. In: _____ *Dez lições sobre o romance inglês do século XVIII*. São Paulo: Boitempo, 2002.

VASSALLO, L. A canção de gesta e o épico medieval. In: _____ *As formas do épico: da epopéia sânscrita à telenovela*. Porto Alegre: ra Movimento e SBEC, 1992.

VAX, L. *A arte e a literatura fantásticas*. Lisboa: Arcádia, 1972 (Biblioteca Arcádia de Bolso, 146).

_____. Motifs, thèmes et schèmes. In: _____ *La seduction de l'étrange*. Paris: PUF, 1965.

VOLOBUEF, K. Frestas e arestas: a prosa de ficção do Romantismo na Alemanha e no Brasil. São Paulo: Ed. UNESP, 1999.

WATT, I. *A ascensão do romance*: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding. Tradução Hildegard Fiest. São Paulo: Companhia das Letras. 1990.

_____. *Robinson Crusoe*. In: _____ *Mitos do individualismo moderno*: Fausto, Dom Quixote, Dom Juan, Robinson Crusoe. Tradução Mário Pontes. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

ANEXO A

BIBLIOGRAFIA DE JOSUÉ MONTELLO¹

Romances

- Janelas fechadas*. Rio de Janeiro: Pongetti, 1941.
- A luz da estrela morta*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1948.
- Labirinto de espelhos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1952. Fronteira, 1995.
- A décima noite*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1959.
- Os degraus do paraíso*. São Paulo: Martins, 1965.
- Cais da Sagração*. São Paulo: Martins, 1971.
- Os tambores de São Luís*. Rio de Janeiro: José Olympio / INL, 1975.
- Noite sobre Alcântara*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1978.
- A coroa de areia*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1979.
- O silêncio da confissão*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.
- Largo do Desterro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.
- Aleluia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- Pedra viva*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.
- Uma varanda sobre o silêncio*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- Perto da meia-noite*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- Antes que os pássaros acordem*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1987.
- A última convidada*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.
- Um beiral para os bem-te-vis*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.
- O camarote vazio*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- O baile da despedida*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.

¹ Fontes:

Academia Brasileira de Letras (ABL) Disponível em <<http://www.academia.org.br>>. Acesso em: 16 abr. 2009.

Casa de Cultura Josué Montello. Disponível em : <<http://www2.cultura.ma.gov.br/portal/ccjm>>. Acesso em 16 abr. 2009.

A viagem sem regresso. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.
Uma sombra na parede. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.
A mulher proibida. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.
Enquanto o tempo não passa. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.
Sempre serás lembrada. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000 .
A herdeira do trono. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.
A mais bela noiva de Vila Rica. Rio de Janeiro: Nova Fronteira (a sair).

Romances traduzidos

Coronation Quay. Tradução inglesa de *Cais da Sagração* por Myriam Henderson, Londres: Rex Collings, 1975.

Muelle de la Consagración. Tradução castelhana de *Cais da Sagração* por Maria José Crespo. Buenos Aires: Macondo Ediciones, 1979.

Les Tribulations de Maître Séverin. Tradução francesa de *Cais da Sagração* por Florence Benoist, com a colaboração de Isa de Ricquesen. Paris: Éditions Maritimes et d`Outres-Mer, 1981.

Les Tambours noirs. Tradução francesa de *Os tambores de São Luís* por Jacques Thiérot, Marie-Pierre Mezeas, Monique le Moing. Paris: Flammarion, 1987.

Natt över Alcântara. Tradução sueca de *Noite sobre Alcântara* por Margareta Ahlberg. Estocolmo: Ed. Nordan, 1988.

Notte su Alcantara. Tradução italiana de *Noite sobre Alcântara* por Adelina Aletti. Milano: Bompiani, 1997.

Novelas

O fio da meada. Rio de Janeiro: Ed. O Cruzeiro, 1955.

Duas vezes perdida. São Paulo: Martins, 1966.

Numa véspera de Natal. Rio de Janeiro: Gráfica Tupy, 1967.

Uma tarde, outra tarde. São Paulo: Martins, 1968. 2. ed. São Paulo: Martins, 1971.

Um rosto de menina. In: _____ *Uma tarde, outra tarde.* São Paulo:

Martins, 1968, pp. 11-40. 4. ed. São Paulo: Difel, 1983.

A indesejada aposentadoria. Brasília: Ebrasa. Ed. de Brasília, 1972.

Glorinha. São Paulo: Clube do Livro, 1977.

O melhor do conto brasileiro. Em colaboração com Aníbal Machado, Lygia Fagundes Telles e Orígenes Lessa (1979).

Obra completa

Obra completa: romances e novelas de Josué Montello. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986. 3 v.

Novelas traduzidas

La campana de soledade. *O Cruzeiro Internacional*, Rio de Janeiro, 16 de outubro de 1964. Tradução castelhana de *O sino da soledade*. In _____ *O fio da meada*

La sencilla y complicada historia del viejo diplomata. *O Cruzeiro Internacional*, Rio de Janeiro, 1 de julho de 1965. Tradução castelhana de *O velho diplomata*. In _____ *Duas vezes perdida*.

Faded lives. In _____ *Courrier de Messagéries Maritimes*. Paris, jan./fev. 1970, nº 114. Tradução inglesa de *Vidas apagadas*. In _____ *Duas vezes perdida*.

Viés éteintes. In _____ *Courrier Messagéries Maritimes*. Paris, jan.-fev./1970, nº 114. Tradução francesa de *Vidas apagadas*. In _____ *Duas vezes perdida*.

Novela e romances editados em Portugal

Um rosto de menina. Lisboa: Difel, 1984.

A coroa de areia. Lisboa: Livros do Brasil, 1987.

Os tambores de São Luís. Lisboa: Livros do Brasil, 1990.

Largo do Desterro. Lisboa: Livros do Brasil, 1993.

Teatro

Precisa-se de um anjo. Comédia em 3 atos. Representada no Rio de Janeiro pela Companhia Delorges, no Teatro Rival. Estréia em 26 de novembro de 1943.

Escola da saudade. Comédia em 3 atos. São Luís: Imprensa Oficial do Maranhão, 1946. Representada no Rio de Janeiro pela Companhia Jayme Costa, no Teatro Glória. Estréia em 19 de agosto de 1947.

O verdugo. Drama em 1 ato. Rio de Janeiro: Gráfica Olímpica, 1954. Representada em Lima pelo Teatro Universitário da Universidade Nacional Maior de São Marcos. Estréia em 13 de janeiro de 1956. Representada no Rio de Janeiro pelo Teatro de Amadores, no Teatro Mesbla. Estréia em 5 de janeiro de 1957.

A miragem. Comédia em 3 atos. Rio de Janeiro: José Olympio, 1959.

Através do olho mágico. Rio de Janeiro: Serv. Nac. do Teatro, 1959. Comédia em 3 atos. Representada no Rio de Janeiro pelo teatro de estudantes, por iniciativa da Sociedade Propagadora das Belas-Artes, no auditório de O Globo. Estréia em 6 de dezembro de 1963.

O anel que tu me deste. Comédia em 3 atos. Representada em Paraíba do Sul pelo Teatro de Amadores, na inauguração do Teatro Paroquial de Paraíba do Sul. Estréia em 26 de novembro de 1960.

A baronesa. Comédia em 3 atos. Rio de Janeiro: José Olympio, 1960. Representada no Rio de Janeiro pelo "Studio A", sob a direção de Pernambuco de Oliveira, no Teatro Dulcina. Estréia em 17 de março de 1961.

Alegoria das três capitais. Espetáculo oficial da inauguração de Brasília, 1960. Apresentação na Praça dos Três Poderes, em 21 de abril de 1960. Texto de Josué Montello em colaboração com Chianca de Garcia, música de Villa-Lobos e Hekel Tavares.

Um apartamento no céu. Rio de Janeiro: Edições Consultor, 1995.
O baile da despedida. Romance transcrito para teatro com o título *O último baile do Império*, representada em Coimbra, Portugal, no "Festival da Tondela", 1996. Em Lisboa, no Teatro Barraca, em 1997.

Crônica

Os bonecos indultados. Rio de Janeiro: A Casa do Livro, 1973.

Educação

O sentido educativo da arte dramática. Tese de concurso, 1937.

Reforma do Ensino Normal no Maranhão. São Luís: Serviço de Imprensa

Oficial, 1946.

Os feriados nacionais. Rio de Janeiro: MEC, 1953.

Literatura para professores do 1º grau. In: _____ Biblioteca Educação e Cultura. Rio de Janeiro: Bloch, 1980, v. 2.

Literatura infantil

O tesouro de Dom José. Rio de Janeiro: Gráfica Ed. "O Malho", 1944. (Biblioteca Infantil d'O Tico-Tico).

As aventuras do Calunga. Rio de Janeiro: Gráfica Ed. "O Malho", 1945. (Biblioteca Infantil d'O Tico-Tico).

O bicho do circo. Rio de Janeiro: Gráfica Ed. "O Malho", 1945. (Biblioteca Infantil d'O Tico-Tico).

A viagem fantástica. Rio de Janeiro: Gráfica Ed. "O Malho", 1946. (Biblioteca Infantil d'O Tico-Tico).

Conversa do Tio Juca. Publicado semanalmente em O Tico-Tico. Rio de Janeiro: Gráfica ed. "O Malho", 1947 a 1948.

A cabeça de ouro. Rio de Janeiro: Gráfica Ed. "O Malho", 1949. (Biblioteca Infantil d'O Tico-Tico).

As três carruagens e outras histórias. São Paulo: LISA; Brasília: INL, 1979. (Coleção Estrela da Manhã).

Fofão, Antena e o Vira-Lata inteligente. Rio de Janeiro: José Olympio, 1980.

O carrasco que era santo. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994.

A formiguinha que aprendeu a dançar. Rio de Janeiro: Consultor, 1997.

Diários

Diário da manhã. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

Diário da tarde. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

Diário do entardecer. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991.

Diário da noite iluminada. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994.

Diário das minhas vigílias. 1998.

Diário da madrugada. 1998

Diário Completo. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1998. 2 v.
Confissões de um romancista (a ser publicado).

Prefácios ²

Ficção completa, de José Lins do Rego. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1976.

O fruto do vosso ventre, romance de Herberto Sales, na sua tradução japonesa publicada em Tóquio: Shinsekaisha Ltda., 1977.

Cartas do próprio punho, de Gilberto Freyre. Rio de Janeiro: Conselho Federal de Cultura, 1978.

Mestre Cícero Dias. Livro de arte, com inclusão de uma tela sobre Os tambores de São Luís, 2001.

Antologias organizadas pelo autor

Aluísio Azevedo (Trechos escolhidos). Apresentação em duas partes: a) situação histórica; b) estudo crítico. Rio de Janeiro: Agir, 1963.

Machado de Assis. Estudo introdutório e antologia. Lisboa: Editorial Verbo, 1972. (Gigantes da Literatura Universal).

Para conhecer melhor Gonçalves Dias. Estudo introdutório e Antologia. Rio de Janeiro: Bloch, 1973.

Para conhecer melhor José de Alencar. Estudo introdutório e Antologia. Rio de Janeiro: Bloch, 1973.

Antologias com contos do autor

MONTEIRO, Jerônimo. *O conto fantástico* (antologia). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1959, pp. 209-23: *O sino da soledade*, novela de Josué Montello, In: _____ O fio da meada.

² Mais de cem obras foram prefaciadas por Josué Montello, apresentam-se, aqui, apenas alguns dos mais representativos.

MAGALHÃES JÚNIOR, R. *O conto do Norte* (antologia). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1959, v.2; pp.145-61: *O orador*, novela de Josué Montello, In: _____ *O fio da meada*.

José de Barros Martins - 30 anos (antologia comemorativa do trigésimo aniversário de fundação da Livraria Martins Editora). São Paulo: Martins, 1967; pp. 219-28: *Vidas apagadas*, novela de Josué Montello, In: _____ *Duas vezes perdida*.

NEVES, João Alves das. *Mestres do conto brasileiro* (antologia). Lisboa: Editorial Verbo, 1972, pp.127-44: *Numa véspera de Natal*, novela de Josué Montello, In: _____ *Uma tarde, outra tarde*.

MORAIS FILHO, Nascimento. *Esperando a missa do Galo* (antologia de contos de Natal). São Luís: Edições SIOGE, 1973; pp. 233 a 251: *Numa véspera de Natal*, novela de Josué Montello, In: _____ *Uma tarde, outra tarde*.

PROENÇA, Ivan Cavalcanti. *O melhor do conto brasileiro* (antologia). Rio de Janeiro: José Olympio, 1979; pp. 51-61: *Numa véspera de Natal*, novela de Josué Montello, In: _____ *Uma tarde, outra tarde*.

Pelo telefone (antologia de contos a respeito do telefone). Edição especial. São Paulo: Telecomunicações de São Paulo S.A, 1981; pp. 115-37: *A extensão*, novela de Josué Montello, In: _____ *Um rosto de menina*.

Ensaaios

Gonçalves Dias. In: _____ *Ensaaios biobibliográficos*. Rio de Janeiro: publicações da Academia Brasileira de Letras, 1942.

Histórias da vida literária. Rio de Janeiro: Nosso Livro Ed., 1944.

O Hamlet de Antônio Nobre. Rio de Janeiro: Ser. Doc. MEC, 1949.

Cervantes e o moinho de vento. Rio de Janeiro: Gráfica Tupy, 1950.

Viagem ao mundo do Dom Quixote. Fortaleza: Universidade Federal do Ceará, 1983.³

³ Título mudado para *Viagem ao mundo do Dom Quixote*. In: _____ MONTELLO, Josué. *Caminho da fonte*, Rio de Janeiro: INL, 1959, p. 203-78.

Fontes tradicionais de Antônio Nobre. Rio de Janeiro: Serv. Doc., MEC, 1953.

Ricardo Palma, clássico da América. Rio de Janeiro: Gráfica Olímpica, 1954.

Artur Azevedo e a arte do conto. Rio de Janeiro: Liv.São José, 1956.

Estampas literárias. Rio de Janeiro: Organização Simões, 1956.

A oratória atual do Brasil. Rio de Janeiro: Serv. Doc. DASP, 1959.

Caminho da fonte. Rio de Janeiro:INL, 1959.

Ford, o mágico dos automóveis. In:_____ *Grandes vocações.* São Paulo: Donato Ed., 1960, v.2.

O Presidente Machado de Assis. São Paulo: Martins, 1961.

Santos de casa. Fortaleza: Imprensa Universitária do Ceará, 1966.

Uma afinidade de Manuel Bandeira: Vicente de Carvalho. Fortaleza: Imprensa Universitária do Ceará, 1967.

O conto brasileiro: de Machado de Assis a Monteiro Lobato. In:_____ MONTELLO, Josué. *Caminho da fonte.* Rio de Janeiro: INL, 1959, pp. 279-365. 2. ed. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1967.

Bispos de outrora In:_____ *O assunto é padre.* Em colaboração com Adonias Filho, Armando Fontes, Cassiano Ricardo e outros. Rio de Janeiro: Agir, 1968, pp. 99-120.

Marcas literárias da comunidade luso-brasileira. Lisboa: Comissão Executiva do V Centenário de Nascimento de Pedro Álvares Cabral, 1968. In:_____ Separata do Boletim da Academia Internacional de Cultura Portuguesa. Lisboa, nº 4, 1968.

Uma palavra depois de outra. Rio de Janeiro: INL, 1969.

Un maître oublié de Stendhal. Paris: Éditions Seghers, 1970.⁴ Estante giratória. Rio de Janeiro: Liv. São José, 1971.

A transição da cultura brasileira. In: _____ Separata da Revista do Arquivo Municipal de São Paulo, 1973, nº 185 a 200.

A cultura brasileira. Conferência proferida na Escola Superior de Guerra. Rio de Janeiro: Departamento de Estudos da Escola Superior de Guerra, 1977.

O estilo de Rui Barbosa In: _____ *Rui, o parlamentar.* Em colaboração com Américo Lacombe, Luís Viana Filho, Pedro Calmon e Pinto de Aguiar. Salvador: ABC Gráfica, 1978, p. 5-20.

Entre o jogo-de-armar e o best-seller. In: _____ *Para entender os anos 70.* Em colaboração com Roberto Campos, Murilo Melo Filho, Carlos Heitor Cony e outros. Rio de Janeiro: Bloch, 1980, p.111-19.
Brazilian culture. Estocolmo: Embaixada do Brasil, 1983. (Editado em inglês).⁵

Os caminhos. São Luís: Departamento de Estradas de Rodagem do Maranhão, 1984.

Lanterna vermelha. São Luís: Academia Maranhense, 1985.
Alcântara. Em colaboração com Barnabás Bossahart e Hugo Loetscher, 1989.

Janela de mirante. São Luís: SIGE, 1993.

O Modernismo na Academia: Testemunhos e documentos. Rio de Janeiro: ABL, Coleção Afrânio Peixoto, 1994.

O tempo devolvido: Cenas e figuras da História do Brasil. Rio de Janeiro: ABL, Coleção Afrânio Peixoto, 1996.

Fachada de azulejo. São Luís: AML, 1996.

⁴ Esse estudo, publicado em Paris, a respeito do Abbé de Saint-Real, que viveu na França no século XVII, determinou a reedição de duas obras desse autor na Suíça, com a expressa declaração da contribuição de Josué Montello.

⁵ Compreende palestra de Josué Montello na Universidade de Estocolmo e entrevista à radio e à imprensa sueca em 1982.

Condição literária. São Luís: CEUMA, 1996.

Memórias Póstumas de Machado de Assis. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997. 2ª impressão. Lúcio de Mendonça. Rio de Janeiro: ABL, 1997. Coordenação e prefácio.

Baú da juventude. São Luís: Academia Maranhense de Letras, 1997.

Diário da viagem ao Rio Negro. Rio de Janeiro: ABL, 1997. (Coleção Afrânio Peixoto, 30).⁶

Os inimigos de Machado de Assis. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998. 2ª impressão.

O Juscelino Kubitschek de minhas recordações. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999. 2ª impressão.

História

História dos homens de nossa história. Em colaboração com Nélio Reis. Belém: Oficinas Gráficas do Inst. Lauro Sodré, 1936.

Os holandeses no Maranhão. Rio de Janeiro: DIP, 1945. 2. ed. Rio de Janeiro: Serv. Doc. MEC, 1946.

Theremin. Álbum de gravuras com introdução de Josué Montello. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 1949.

História da Independência do Brasil. Introdução, planejamento e direção geral da obra. Rio de Janeiro: A Casa do Livro, 1972, 4 v.

Pedro I e a Independência do Brasil à luz da correspondência epistolar. Rio de Janeiro: Associação Comercial, 1972.

História literária

Pequeno anedotário da Academia Brasileira: anedotário dos fundadores. São Paulo: Martins, 1974. 2. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1980.

Aluísio Azevedo e a polêmica d'O Mulato. Rio de Janeiro: José Olympio. Brasília: INL, 1975.

⁶ Introdução extensa ao estudo de Gonçalves Dias, com o levantamento de todo o trabalho de pesquisa do poeta.

A polêmica de Tobias Barreto com os padres do Maranhão. Rio de Janeiro: José Olympio. Brasília: INL, 1978.

Primeiras notícias da Academia Brasileira de Letras. Rio de Janeiro: ABL, 1997.

A Academia Brasileira entre o Silogeu e o Petit Trianon. Rio de Janeiro: ABL, 1997. (Coleção Afrânio Peixoto, 33).

Biblioteconomia

Curso de organização e administração de bibliotecas. Rio de Janeiro: Dasp, 1943.

PRODUÇÕES PARA CINEMA E TELEVISÃO E OUTRAS PARTICIPAÇÕES NA MÍDIA

Cinema

Uma tarde, outra tarde: O amor aos 40. In: _____ *Uma tarde, outra tarde.* São Paulo: Martins, 1968, pp. 181-213. Novela filmada e dirigida pelo cineasta William Cobbett, sob o patrocínio da Embrafilme, em 1974. Adaptação para o cinema com texto do próprio autor. Exibição do filme em Brasília, Rio de Janeiro e São Paulo, em 1976.

O monstro. Com o título *O monstro de Santa Teresa*. In: _____ *Duas vezes perdida.* São Paulo: Martins, 1966, pp. 11-46. Novela filmada e dirigida pelo cineasta William Cobbett, sob o patrocínio da Embrafilme, em 1975. Adaptação para o cinema com texto do próprio autor e do cineasta. Exibição do filme no Rio de Janeiro em 1978.

Filme-documentário a respeito do romance *Os tambores de São Luís*. Produzido por Renato Bittencourt, para a Agência Nacional - Jornal n. 96, de 1975.

Filme-documentário, rodado em São Luís, a respeito de sua vida e obra literária. Produzido por Pedro Braga dos Santos, em 1978.

Televisão

Documentário sobre a vida e a obra literária de Josué Montello. Dirigido e apresentado por Araken Távora na TV Educativa para a série "Os Mágicos".

Entrevistado por Márcio Braga a respeito do Prêmio Nacional de Romance do INL, conferido a Josué Montello pela publicação de *Noite sobre Alcântara* e *A coroa de areia*, 1980.

Filme-documentário sobre a vida e a obra de Josué Montello, apresentado pela televisão maranhense, filmado em São Luís e dirigido por Pedro Braga dos Santos, 1980.

Entrevistado pela TV Educativa, na Academia Brasileira de Letras, para o programa *Os imortais*, 1981.

Entrevistado por Roberto d'Ávila para a TV Educativa, no programa *Um nome na História*, 1981.

O velho diplomata. Novela apresentada pela TV Cultura de São Paulo e TV Educativa do Rio de Janeiro, seriada em cinco capítulos, com texto adaptado por Jorge Andrade e Abujamra, inaugurando o gênero "Teleconto" nessas emissoras de televisão, em 1981.

Entrevistado em São Paulo por Benedito Buzar para a TV Bandeirantes, no *Programa Maré Alta*, em 1983.

Entrevista para a TV Manchete, a respeito de sua obra literária e o seu romance *Pedra viva*, em 1983.

Depoimento a respeito de Alceu Amoroso Lima para o Arquivo da Fundação Cândido Mendes, gravado em vídeo, para o circuito interno de televisão, em 1983.

Entrevista a respeito da publicação do *Diário da manhã* para a TV Manchete, apresentado no jornal *Manchete Panorama*, em 1984.

Depoimento para Araken Távora, para circuito fechado de televisão a respeito de sua vida, obra e vocação literária, para divulgação no Brasil e no exterior, em universidades e instituições culturais, com a participação da IBM e da TV Educativa, onde se encontra arquivada uma cópia da gravação, em 1984.

Entrevistado em São Luís por Benedito Buzar para a TV Bandeirantes, no *Programa Maré Alta*, em 1984.

Depoimento a respeito de *Uma varanda sobre o silêncio*, apresentado pela TV Manchete, no jornal *Manchete Panorama*, em 1984.

Especial de literatura com Josué Montello: *Mar-Amar-Maranhão*. Longo documentário apresentado pela TV Educativa, filmado em São Luís, e pequena parte no Rio de Janeiro, focalizando os cenários dos romances de Josué Montello, juntamente com seus depoimentos, em 1984.

Depoimento a propósito do romance *Uma varanda sobre o silêncio*, apresentado por Danuza Leão, juntamente com a cantora Gal Costa, na TV Record, no programa *Encontro Marcado*, em 1984.

Depoimento para o programa *Sem Censura*, da TV Educativa do Rio de Janeiro a respeito de *Memórias Póstumas de Machado de Assis*, 1997.

Depoimento para a TV Manchete, no programa *Campus Universitário* sobre *Machado de Assis, vida e obra*, e a publicação de *Memórias Póstumas de Machado de Assis*, 1997.

Depoimento para o programa *Sem Censura* da TV Educativa, a respeito de *Os inimigos de Machado de Assis*, 1998.

Depoimento para o programa *Sem Censura* da TV Educativa a respeito de *O Juscelino Kubitschek das minhas recordações*, 1999.

Depoimento para o programa *Sem Censura* a respeito do romance *Sempre serás lembrada*, 2000.

Entrevistado pela TV Educativa para o programa *Observatório da Imprensa* sobre o jornalista Carlos Castello Branco, 2000.

Entrevistado sobre Darcy Ribeiro em programa transmitido pela TV Senado, 2001.

Participação no programa *Primeiro time*, da TV Educativa, em que alude à doação dos originais de *O Mulato* à ABL, 2001.

Rádio

Radiofonização em Lisboa, pela Rádio Renascença, no programa *Páginas do Brasil*, nº. 31, de duas cenas do romance *A décima noite*, precedidas de um breve estudo. Produção do Departamento de Rádio do Escritório de Propaganda e Expansão do Brasil em Lisboa, 1960.

Radiofonização da peça *A baronesa*, por Dias Gomes, pela Rádio Nacional do Rio de Janeiro, 1961.

Radiofonização da novela *A aposentadoria*, pelo produtor Allan Lima, através da Rádio Ministério da Educação e Cultura, programa Vida e fantasia, 1964.

Radiofonização de passagens do *Pequeno anedotário da Academia Brasileira de Letras*, pela Rádio Ministério da Educação e Cultura, 1965. Transmitida pela Rádio Emissora BBC de Londres, conversa de Josué Montello sobre "O sistema nacional de cultura no Brasil", 1968.

Entrevista em Paris, para a Rádio Francesa, a propósito do livro de ensaios *Un maître oublié de Stendhal*, publicado pela Editora Seghers, 1970.

Josué Montello Especial. Entrevista gravada a respeito de sua obra, focalizando seu romance *A coroa de areia*, transmitida pela Rádio Jornal do Brasil, 1980.

Entrevista à Rádio Jornal do Brasil a respeito do romance *Aleluia*, transmitida no Noticiário da Manhã, 1982.

Entrevistado em Estocolmo pela Rádio Suécia Internacional, no programa Debate, transmitido em português para a Europa, África e América Latina, 1982.

Entrevistado pela rádio francesa a respeito de sua obra literária, no Rio de Janeiro, pela jornalista Carmen Bernard, para ser transmitida em Paris pela Radio France Culture no programa cultural Panorama, 1983.

Entrevistado pela Rádio Roquette-Pinto, do Ministério da Educação e Cultura, a respeito de sua obra literária, 1983.

Radiofonização pela Rádio Ministério da Educação e Cultura da novela de Josué Montello *Numa véspera de Natal*, na programação especial da Rádio *O Natal na visão do contista*, 1984.

Entrevistado pela Rádio MEC sobre a publicação de *Memórias póstumas de Machado de Assis*, 1997.

Edições para cegos⁷

Cais da Sagração (romance), 1976.

O presidente Machado de Assis (ensaio), 1978.

Aleluia (romance), 1982.

⁷ Gravações em cassetes do Livro falado, pela Fundação para o Livro do Cego no Brasil, com sede em São Paulo.

ANEXO B

BIOGRAFIA RESUMIDA DE JOSUÉ MONTELLO¹

Filho de Antônio Bernardo Montello e Mância de Souza Montello, Josué de Souza Montello nasceu em São Luís do Maranhão em 21 de agosto de 1917 e faleceu no Rio de Janeiro em 15 de março de 2006. Estudou em São Luís do Maranhão, concluindo o seu curso secundário em Belém do Pará, de onde se deslocou, em dezembro de 1936, para o Rio de Janeiro, e aí se especializou em Educação, pela Universidade Federal do Maranhão. Quarto ocupante da Cadeira nº 29, Montello foi eleito para a Academia Brasileira de Letras, em 4 de novembro de 1954, na sucessão de Cláudio de Sousa e recebido em 4 de junho de 1955 pelo Acadêmico Viriato Corrêa.

Cargos exercidos

Inspetor Federal do Ensino Comercial, no Rio de Janeiro (1937);

Técnico de Educação (por concurso de provas e títulos), do Ministério da Educação (1938 a 1971);

Diretor Substituto do Ensino Comercial, do Ministério da Educação.

Técnico de Educação do DASP (Divisão de Aperfeiçoamento) (1942-1944);

Professor de Organização e Administração de Bibliotecas, dos Cursos de Administração do DASP (1943-1944);

Professor de Organização de Bibliotecas, do Curso Fundamental de Biblioteconomia da Biblioteca Nacional (1945-1947);

¹ Fonte: Academia Brasileira de Letras (ABL) Disponível em <<http://www.academia.org.br/>>. Acesso em: 16 abr. 2009.

Professor de História da Literatura, do Curso de Biblioteconomia, da Biblioteca Nacional;

Coordenador dos Cursos da Biblioteca Nacional (1944);

Diretor dos Cursos da Biblioteca Nacional;

Diretor Geral da Biblioteca Nacional (nomeado em 1947);

Diretor do Serviço Nacional do Teatro, do Ministério da Educação;

Secretário Geral do Estado do Maranhão (1946 - na intervenção de Saturnino Belo);

Subchefe da Casa Civil da Presidência da República (fevereiro de 1956 a fevereiro de 1957);

Professor da Cadeira de Estudos Brasileiros, da Universidade Maior de São Marcos, em Lima, Peru (1953-1955);

Diretor Geral do Museu Histórico Nacional;

Diretor e fundador do Museu da República (Palácio do Catete);

Professor da Cadeira de Literatura Brasileira, da Universidade de Lisboa (1957);

Professor da Cadeira de História e Literatura Brasileira, da Universidade de Madri (1958);

Presidente do Conselho Federal de Cultura (1967-1968);

Conselheiro Cultural da Embaixada do Brasil em Paris (1969-1970);

Reitor da Universidade Federal do Maranhão;

Professor de Teoria da Literatura da Faculdade de Letras Pedro II (FAHUPE);

Embaixador do Brasil junto à UNESCO (1985 a 1989);

Presidente da Academia Brasileira de Letras (1994 a 1995).

Colegiados

Membro do Conselho de Serviço Social Rural;

Membro do Conselho da Sudene (como representante do Ministério da Educação);

Membro do Conselho do Patrimônio Histórico;

Membro da Comissão Diretora da Biblioteca do Exército (1961-1968);
Membro do Conselho Federal de Educação (1962-1967);
Membro do Conselho Federal de Cultura (1967-1989);
Membro da Comissão Diretora da Casa José de Alencar (Universidade do Ceará);
Membro a Comissão Machado de Assis (para fixação dos textos básicos da literatura brasileira).

Instituições fundadas

Museu da República (Palácio do Catete);
Museu de História Literária (no Museu Histórico Nacional, com o acervo básico do arquivo contendo quase todos os originais manuscritos de José de Alencar e obtido por doação);
Museu Filatélico (no Museu Histórico Nacional, com uma doação feita pelo Banco de Boston);
Conselho Federal de Cultura (foi autor do Projeto e Decreto-Lei respectivo assinado pelo Presidente Castelo Branco e bem assim dos atos complementares que permitiram a implantação do colegiado);
Museu Histórico e Geográfico do Maranhão;
Museu Sacro do Maranhão;
Sede da Reitoria da Universidade do Maranhão, "Palácio Cristo Rei", na praça Gonçalves Dias, São Luís, Maranhão;
Casa de Cultura Josué Montello, São Luís, Maranhão.

Instituições a que pertenceu

Membro efetivo da Academia Brasileira de Letras;
Membro efetivo do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro;
Membro da Academia Maranhense de Letras;
Membro do Instituto Histórico e Geográfico do Maranhão;
Sócio Fundador da Sociedade Brasileira de Amigos das Nações Unidas;

Membro da Academia Internacional da Cultura Portuguesa;
Membro da Sociedade de Geografia de Lisboa;
Membro da Academia das Ciências de Lisboa;
Membro da Academia Portuguesa de História;
Catedrático Honorário da Universidade Nacional Maior de São Marcos (Lima, Peru);
Membro da Association Internationale des Critiques Littéraires (Paris);
Irmão da Santa Casa de Misericórdia do Rio de Janeiro;
Sócio correspondente do Instituto Histórico e Geográfico de Brasília;
Sócio benemérito da União Brasileira de Escritores;
Membro honorário da Academia Pernambucana de Letras;
Sócio correspondente do Instituto Histórico e Geográfico de Santa Catarina;
Membro da Academia Venezuelana de Letras;
Membro da Academia Espanhola de História;
Sócio correspondente do Instituto Histórico e Geográfico do Uruguai.

Prêmios recebidos

Prêmio "Sílvio Romero" de Crítica e História, da Academia Brasileira de Letras, 1945. Com a publicação de Histórias da vida literária;
Prêmio "Artur Azevedo" de Teatro, da Academia Brasileira de Letras, 1947. Com a publicação de Escola da saudade;
Prêmio "Coelho Neto" de Romance, da Academia Brasileira de Letras, 1953. Com a publicação de Labirinto de espelhos;
Prêmio "Paula Brito" de Romance, da Prefeitura do Distrito Federal, 1959. Com a publicação de A décima noite;
Prêmio "Fernando Chinaglia" de Romance, da União Brasileira de Escritores, 1965. Com a publicação de Os degraus do paraíso;
Prêmio "Luísa Cláudio Souza" de Romance, do PEN Clube do Brasil, 1967. Com a publicação de Os degraus do paraíso;

Prêmio "Intelectual do Ano", da União Brasileira de Escritores e da Folha de S. Paulo, 1971. Com a publicação de Cais da Sagração;

Prêmio de Romance da Fundação Cultural de Brasília, 1972. Com a publicação de Cais da Sagração;

Prêmio de Romance da Associação Paulista de Críticos de Arte, 1978. Com a publicação de Noite sobre Alcântara;

Prêmio Nacional de Romance do Instituto Nacional do Livro, 1979. Com a publicação de Noite sobre Alcântara;

Prêmio "Personagem Literária do Ano 1982"- da Câmara Brasileira do Livro, de São Paulo, pelo seu conjunto de obra;

Prêmio Brasília de Literatura para conjunto de obra "1982", da Fundação Cultural do Distrito Federal, 1983, para conjunto de obras;

Grande Prêmio da Academia Francesa, 1987;

Prêmio São Sebastião de Cultura, da Associação Cultural da Arquidiocese do Rio de Janeiro, 1994;

Prêmio Ateneu Rotário do Rotary Clube de São Paulo, ao ser eleito "Personalidade do Ano" na área de Letras, 1997;

Prêmio Guimarães Rosa, de prosa, do Ministério da Cultura, 1998;

Prêmio Oliveira Martins, da União Brasileira de Escritores, pela publicação de Os inimigos de Machado de Assis, 2000;

Prêmio Ivan Lins (Ensaio) da Academia Carioca de Letras, pela obra O Juscelino Kubitschek das minhas recordações, 2000.