UNIVERSIDADE ESTADUAL DO MARANHÃO
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

SAULO BARRETO LIMA FERNANDES

POR UMA "AUTOBIOGRAFIA" INTELECTUAL: A TRAJETÓRIA DO FAZER LITERÁRIO NOS DIÁRIOS DE JOSUÉ MONTELLO

SÃO LUÍS
2024

SAULO BARRETO LIMA FERNANDES

POR UMA “AUTOBIOGRAFIA” INTELECTUAL: A TRAJETÓRIA DO FAZER LITERÁRIO NOS DIÁRIOS DE JOSUÉ MONTELLO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Estadual do Maranhão, como requisito à obtenção do título de Mestre em Letras.
Linha de Pesquisa: Literatura e Subjetividade
Orientador: Prof. Dr. Douglas Rodrigues De Sousa

SÃO LUÍS
2024

Fernandes, Saulo Barreto Lima
Por uma “autobiografia” intelectual: a trajetória do fazer literário nos diários de Josué Montello. / Saulo Barreto Lima Fernandes. – São Luís, MA, 2024.
167 f.

Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual do Maranhão, 2024.

Orientador: Prof. Dr. Douglas Rodrigues De Sousa

1.Josué Montello. 2.Diários. 3.Formação intelectual. 4.Criação literária. I.Título.

CDU: 82-94

Elaborado por Cássia Diniz- CRB 13/910

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
UNIVERSIDADE ESTADUAL DO MARANHÃO - UEMA

ATA Nº 4

Ao terceiro dia do mês de maio do ano de dois mil e vinte e quatro, às 14h30, na Universidade Estadual do Maranhão, compareceram a Banca Examinadora de Dissertação de Mestrado composta pelos Professores Doutores Tania Regina de Luca, UNESP, examinador (a) Externo (a) à Instituição; Silvana Maria Pantoja dos Santos, UEMA, Examinador Interno e Douglas Rodrigues de Sousa,UEMA, orientador (a) do (a) discente SAULO BARRETO LIMA FERNANDES matriculado na UEMA sob o número 20221001526 como aluno (a) do Programa de Pós-Graduação em Letras - Curso de Mestrado em Letras para à arguição da Defesa de Dissertação de Mestrado intitulada POR UMA AUTOBIOGRAFIA INTELECTUAL: A TRAJETÓRIA DO FAZER LITERÁRIO NOS DIÁRIOS DE JOSUÉ MONTELLO, pela qual o (a) candidato (a) pleiteia o título de Mestre em Letras, área de concentração: Teoria Literária.
Após a abertura dos trabalhos, a Presidência deu a palavra ao Aluno Mestrando para apresentação de sua Defesa em 20 minutos. Em seguida, deu-se início a arguição, realizada por cada um dos membros da Banca Examinadora que, após o exame de Dissertação e arguição do AlunoMestrando, decidiu pela:

(X) aprovação da Dissertação ( ) reprovação da Dissertação ( ) revisão da Dissertação (neste caso,atendendo às exigências relacionadas abaixo).

Ao término dos trabalhos, às 16h15min, a Banca Examinadora teceu as seguintes considerações:

A Banca concede o prazo de 30 dias, que se encerra em 04 de junho 2024 para que o Aluno Mestrando apresente nova versão da Dissertação, com as correções ou ajustes relacionados acima,a serem avaliados pelo Orientador (a).
Lida esta Ata, o Presidente deu por encerrada a Sessão e o discente tomou ciência, como atesta aassinatura abaixo.

São Luís, 03 de maio de 2024

gov.br Documento assinado digitalmente
DOUGLAS RODRIGUES DE SOUSA
Data: 09/08/2024 20:43:08-0300
Verifique em https://validar.iti.gov.br

Dr.(a) DOUGLAS RODRIGUES DE SOUSA, UEMA
Presidente(a)

gov.br Documento assinado digitalmente
TANIA REGINA DE LUCA
Data: 10/08/2024 09:17:46-0300
Verifique em https://validar.iti.gov.br

Dr.(a) Tania Regina de Luca, UNESP
Examinador(a) Externo à Instituição

Documento assinado digitalmente
gov.br
SILVANA MARIA PANTOJA DOS SANTOS
Data: 12/08/2024 20:53:43-0300
Verifique em https://validar.iti.gov.br

Dr.(a) SILVANA MARIA PANTOJA DOS SANTOS, UEMA
Examinador(a) Interno

Documento assinado digitalmente
gov.br
SAULO BARRETO LIMA FERNANDES
Data: 13/08/2024 09:11:28-0300
Verifique em https://validar.iti.gov.br

SAULO BARRETO LIMA FERNANDES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

Mestrando(a)

15 DE JULHO [DE 1987]

Não, diário amigo. Isso não. Há coisas que eu não te conto. Se contasse, sei que as passarias adiante, deixando mal a condição humana. Preferi por tudo no romance, mudando o sexo dos personagens. Assim, não darás com a língua nos dentes. E eu, por meu lado, tirei um peso de cima de meus ombros. Bendita literatura. (Josué Montello, 1998, p. 579, In: *Diários de Minhas Vigílias*).

Os *Diários* deixam entrever, e às vezes presenciar em seus momentos álgidos, o processo de demolição dos vínculos sentimentais que desencadeia a paixão absorvente da literatura. Os *Diários* testemunham também as saudáveis metamorfoses que pode realizar a escrita - a da obra, não a do diário - a partir das vivências pessoais mais dolorosas e desesperadoras. (Alberto Giordano, 2017, p. 90, In: *A senha dos solitários*).

AGRADECIMENTOS

A Deus.

Ao corpo técnico e apoio financeiro da instituição UEMA por meio da concessão de bolsa.

Ao Coordenador Geral do Programa de Pós-Graduação em Letras, Prof. Dr. José Henrique de Paula Borralho e à Secretária do curso, Aline, sempre nos abastecendo com precisas e valiosas informações.

Agradecimento especial ao meu orientador, Prof. Dr. Douglas Rodrigues De Sousa, por seu incentivo, considerações, correções e acréscimos de toda sorte.

Agradecimento especial, também, às professoras Doutoras Tania Regina de Luca e Silvana Maria Pantoja dos Santos pelas considerações quando da composição da Banca de Qualificação, acrescentando importantes recomendações para melhor desenvolvimento e conclusão desta pesquisa.

Aos (às) docentes que ministraram as disciplinas nos enriquecendo o conhecimento. Os (as) professores (as) Doutores (as) Maria Aracy Bonfim Serra Pinto, Algemira de Macedo Mendes, Douglas Rodrigues De Sousa, Josenildo Campos Brussio, Silvana Maria Pantoja dos Santos, Emanoel Cesar Pires de Assis e Regina Zilberman.

À Diretoria, equipe técnica, supervisora e discentes do Centro de Estudos Superiores de Presidente Dutra – CESPD/UEMA pela acolhida para cumprimento do estágio obrigatório.

Aos colegas pelas companhias sempre nos brindando com conversas diferenciadas regadas a muito café nos intervalos das atividades.

À Casa de Cultura Josué Montello, pelo empréstimo dos diários completos por um período considerável, além do acesso irrestrito aos outros materiais, tais como livros e documentos.

RESUMO

Ao levar em consideração o conjunto da obra completa do escritor maranhense Josué de Sousa Montello (1917 - 2006), não seria exagero considerá-lo um "intelectual completo"; posto alcançado muito por conta de ter – nas suas palavras – se investido, ainda adolescente, como um leitor e um escritor "excessivo". Em dado momento de sua produção, o romancista cultivou, também, a escrita de diários, mais precisamente de junho de 1952 a dezembro de 1995. Devido ao fato de o Diário tratar-se de um gênero essencialmente autobiográfico, ali são registrados principalmente aspectos de sua vida intelectual, tais como impressões de leituras e valiosas considerações concernentes ao seu intrincado processo de criação literária. As "urdiduras", como ele se referia quando da sua composição romanesca, legou um vasto repertório acerca dos aspectos criativos de seus personagens, ambientações geográficas, inspiração em fatos históricos e, de forma paralela, os reveses inerentes à produção artística, como as chamadas crises criativas e as constantes revisões até a publicação. Como base teórica para esta pesquisa, serão utilizados relatos de diversos autores, como Blanchot (2005, 1987), Lejeune (2008), Giordano (2017), Mortimer; Doren (2010), Barbosa, (2012), Barthes (2004), Calvino (1993), Bakhtin (1997, 2015), Bloom (1994, 2001), Salles (1998), Willemart (1999, 2019). Neste sentido, o objetivo deste trabalho é investigar como os escritos diarísticos se apresentam como sendo "chave" de interpretação de um autor, utilizando-se de aporte teórico tanto da chamada "crítica genética", bem como da teoria do texto e da crítica literária. Ainda, será demonstrado como eles expunham sua intensa trajetória intelectual e a maneira como tudo isso conflui para a composição de suas principais obras.

Palavras-chave: Josué Montello. Diários. Formação intelectual. Criação literária.

ABSTRACT

When considering the complete work of Maranhão writer Josué de Sousa Montello (1917 - 2006), it would not be an exaggeration to consider him a "complete intellectual"; A position he achieved largely due to having – in his words – invested himself, as a teenager, as an "excessive" reader and writer. At a certain point in his production, the novelist also cultivated writing diaries, more precisely from June 1952 to December 1995. Because the Diary is an essentially autobiographical genre, mainly aspects of his intellectual life, such as impressions from readings and valuable considerations regarding his intricate process of literary creation. The "warps", as he referred to it when composing his novel, left a vast repertoire about the creative aspects of his characters, geographical settings, inspiration from historical facts and, in parallel, the setbacks inherent to artistic production, such as the so-called creative crises and constant revisions until publication. As a theoretical basis for this research, reports from various authors will be used, such as Blanchot (2005, 1987), Lejeune (2008), Giordano (2017), Mortimer; Doren (2010), Barbosa, (2012), Barthes (2004), Calvino (1993), Bakhtin (1997, 2015), Bloom (1994, 2001), Salles (1998), Willemart (1999, 2019). In this sense, the objective of this work is to investigate how diaristic writings present themselves as a "key" to an author's interpretation, using theoretical support from both the so-called "genetic criticism", as well as text theory and literary criticism. Furthermore, it is demonstrated how they exposed their intense intellectual trajectory, and the way in which all of this converges into the composition of their main works.

Keywords: *Josué Montello. Daily. Intellectual training. Literary creation.*

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - "Datiloscrito" de "Os Tambores de São Luís" 137

Figura 2 - Rasuras presentes na página 2 dos manuscritos de "Os Tambores de São Luís" 138

Figura 3 - Página 08 do manuscrito de "Os Tambores de São Luís" 163

Figura 4 - Capa datilografada do livro "Os Tambores de São Luís" 164

Figura 5 - Capa do manuscrito do livro "A Coroa de Areia" 165

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

ABL -	Academia Brasileira de Letras
APCG -	Associação dos Pesquisadores em Crítica Genética
IA -	Inteligência Artificial
IBGE -	Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística
UEMA -	Universidade Estadual do Maranhão
UNESCO -	Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura
UNESP -	Universidade Estadual Paulista

SUMÁRIO

1.	**INTRODUÇÃO.....**	**12**
2.	**DIÁRIOS DE ESCRITORES: UM GÊNERO A SER DESVENDADO.....**	**18**
2.1	DIÁRIO: CONSIDERAÇÕES GERAIS	18
2.2	DIÁRIOS DE ESCRITORES COMO OBRA DE ARTE LITERÁRIA.....	28
2.3	DIÁRIOS DE UM ESCRITOR "EXCESSIVO"	39
3.	**MONTELLO, O LEITOR: ASPECTOS DE SUA TRAJETÓRIA INTELECTUAL.....**	**47**
3.1	LEITOR DE DIÁRIO	47
3.2	LEITOR DE BALZAC	56
4.	**CONFISSÕES DE UM ROMANCISTA: AS URDIDURAS DA CRIAÇÃO ROMANESCA MONTELLIANA .....**	**65**
4.1	A ASCENÇÃO DO ROMANCE	65
4.2	EXPERIÊNCIAS LITERÁRIAS "EXTRA-LUDOVICENSES"	66
4.3	UMA "COAUTORA" CHAMADA SÃO LUÍS: "MINHA TERRA QUE OS ESCREVEU COMIGO"	74 76
4.4	MONTELLO E SEUS "VIVOS" PERSONAGENS: "NÃO É UMA FIGURA DE PAPEL – É UM SER HUMANO"	93
4.5	"OS TAMBORES DE SÃO LUÍS", A VERDADE HISTÓRICA É A PRÓPRIA SUBSTÂNCIA FICCIONAL	105
4.6	A "MORTE" DE ALCÂNTARA NOS DIÁRIOS DE MARIA OLÍVIA.....	114
5.	**PALIMPSESTO MONTELLIANO: EM BUSCA DA FLUIDEZ DO ETERNO INACABADO .....**	**126**
5.1	DA CONCEPÇÃO À PREPARAÇÃO: UM DIÁLOGO ENTRE AS CRÍTICAS GENÉTICA E LITERÁRIA	126
5.2	DAS RASURAS À PUBLICAÇÃO	137
6	**CONSIDERAÇÕES FINAIS .....**	**154**
REFERÊNCIAS		**158**
ANEXO 1 – "Alfabetização"		**164**
ANEXO 2 - Figura 3: Página 08 do manuscrito de "Os Tambores de São Luís"		**165**
ANEXO 3 – Figura 4: Capa datilografada do livro "Os Tambores de São Luís"		**166**
ANEXO 4 – Figura 5: Capa do manuscrito do livro "A Coroa de Areia"		**167**

1. INTRODUÇÃO

> 5 DE AGOSTO [DE 1969]
>
> [...] A confissão, no meu entender, é emanação da condição humana, [...] Queremos guardar no diário o tempo que vai fluindo, dando complemento à memória, na luta contra o efêmero (Josué Montello, 1998, p. 1064, In: *Diário do entardecer).*

A "gênese" desta pesquisa se deu quando do ingresso no mestrado, aspiração originada durante os meados da graduação. Em princípio, a única ideia que possuía era pesquisar acerca de um autor maranhense. "Mas qual deles em meio a uma plêiade de nomes já consagrados?", veio subitamente, em seguida, a pergunta. "Josué Montello", foi a resposta! "Contudo e quanto ao segundo ponto? Qual obra estudar além daquelas já bastante pesquisadas? Os diários seriam uma boa sugestão". Mas o objeto ainda tinha de ser mais bem delimitado e os questionamentos não paravam: "Qual categoria abordar? Memória, talvez?" Foi a primeira opção.

Contudo, no decorrer do processo seletivo, com a perspicaz cooperação da banca entrevistadora, veio a sugestão providencial por parte dos atentos professores: "você estaria apto a substituir a linha da sua pesquisa para criação literária?" "Mas, é claro!", houve consenso, por fim. Foi, portanto, naquele momento que surgiu a oportunidade de pesquisar sobre a riqueza literária inserida nos volumosos diários de Josué Montello. Ali se deu o arremate final de delimitação do tema do projeto de pesquisa em questão: "criação romanesca 'montelliana' através de seus diários."

É possível dizer que Montello foi um dos últimos autores de seu tempo com sólidos estudos e esmerada formação clássica; rigoroso e disciplinado ao extremo com seu exercício literário. Não há notícia dentre os autores modernos, pelo menos de forma imediata, de quem mais tenha despendido desvelo face a sua obra em geral. E enquanto imbuído do exercício diarístico, não fugiu à regra.

Ao longo de sua trajetória como romancista escreveu, paralelamente, seis diários em consideráveis volumes independentes, a saber: "Diário da Manhã" (1984), "Diário da Tarde" (1987), "Diário do Entardecer" (1991), "Diário da Noite Iluminada" (1994), todos impressos em edições separadas e com o selo da Editora carioca Nova Fronteira. Posteriormente, com a organização do próprio autor, a editora Nova Aguilar, conhecida por confeccionar edições de luxo de obras completas dos autores considerados universais, tanto nacionais como estrangeiros, compilou todos os escritos supracitados, condensando-os em dois volumes e incluindo, dessa vez, o "Diário das Minhas Vigílias" (1998) e o "Diário da Madrugada" (1998).

Conforme demonstrado no Quadro 1, as obras foram escritas ao longo de quarenta e três anos, mais especificamente entre os anos de 1952 e 1995. Destaca-se esse lapso temporal, pois aos vinte e quatro anos de idade já havia escrito seu primeiro romance (“Janelas Fechadas”) e só depois começou a escrever os diários já com trinta e cinco anos, coincidindo, portanto, com a sua fase madura como escritor. Isso demonstra como o autor construiu sua imagem como diarista; somente depois de já ter efetivamente iniciado sua carreira como romancista, inferindo assim que seus diários teriam como um de seus principais motes o percurso de criação romanesca.

Quadro 1 – Datas de início e término de cada diário

Título do diário	**Abreviação**	**Início do diário (data)**	**Fim do diário (data)**
Diário da Manhã	DdaMan.	10 jun.1952	21 ago.1957
Diário da Tarde	DdaT.	06 set.1957	21 ago.1967
Diário do Entardecer	DdoEnt.	22 ago.1967	21 ago.1977
Diário da Noite Iluminada	DdaN.I.	22 ago.1977	21 ago.1985
Diário das Minhas Vigílias	DdasM.V.	27 ago.1985	21 ago.1990
Diário da Madrugada	DdaMad.	22 ago.1990	31 dez.1995

Fonte: O autor.

Nessas publicações, é possível se deparar com os mais variados assuntos, com o predomínio de aspectos da vida pessoal, diplomática, literária, trajetória como leitor e, principalmente, com relevantes confissões acerca da maneira como trabalhava na sua criação ficcional como romancista, gênero que o notabilizou mundialmente.

Segundo a professora Doutora Sheila Dias Maciel (2001, p. 168), uma das primeiras pesquisadoras a se debruçar em seus diários, a visão geral da obra permite expor que:

> Unindo todos os diários, eis o *Diário completo*, conjunto de diários sucessivos compostos por Josué Montello com a intenção de obra de arte. São 2.688 páginas de reflexão em primeira pessoa, enraizadas numa suposta cotidianidade sobre o universo circundante, compondo tanto um vasto painel sobre a época, quanto o retrato de um escritor, que por sua vocação, constrói uma obra e uma vida, descritas sob o amparo das datas (Maciel, 2001, p. 168, grifo da autora).

Assim, a escolha dos títulos de seus diários em alusão às fases de um dia completo, só evidencia mais uma importante faceta do autor – a sua presteza criativa. Decerto, significa uma outra forma que o autor encontrou para expressar a alusão de que seus diários representam, também, uma ideia da sua vida completa como escritor. Além disso, seus diários demonstram

outra particularidade *sui generis*, a pretensão de estabelecer início e fim a uma empreitada literária, mesmo que essa tarefa consumisse décadas e décadas da sua vida.

Na sua leitura, estarão presentes o surgimento da aspiração do escritor em se tornar diarista, bem como suas considerações no fecho geral deles, em seu último registro, na precisa data de 31 de dezembro de 1995.

Consciente de que os diários são importantes repositórios de criação artística e, por esse motivo, considerados por muitos como um gênero detentor de incontestável expressão literária, no afã de se aperfeiçoar como diarista, Montello lia compulsivamente diários dos mais diversos escritores, de onde auferia relevantes lições para sua vida literária. Isso, de certa forma, contribuiu para fazê-lo inserir-se à corrente conhecida como "tradição diarística clássica".

Embora não seja necessária uma apresentação formal do autor, considerando seus feitos reconhecidos no meio literário, há que se discorrer um pouco sobre quem foi Josué de Sousa Montello. Em "Confissões de um romancista", seu escrito considerado mais autobiográfico, o autor comenta, dentre outros aspectos, desde as raízes genealógicas italianas do lado paterno, como também dos antecedentes maternos do avô português e da avó descendente de indígenas, arrematando com um autêntico resultado desse amálgama de raças:

> No meu ser misturam-se, assim, tendências e raças diferentes, umas europeias, outras aborígenes. No entanto, a despeito dessa diversidade de elementos, pertenço à minha gente maranhense e ao meu chão natal, como se todas as minhas raízes mergulhassem na ilha de São Luís, em cujas praias ouvi o ruído do mar que sempre me acompanhou (Montello, 1986, p. 14).

Ressalta-se que Montello, ainda bem jovem, foi compelido a viver fora de sua cidade. Todavia, esse fator não foi suficiente para que rompesse afetivamente com suas origens, pois a maioria de suas obras apresenta cidades maranhenses como cenário, em especial a capital, São Luís.

Para além dos seus diários, Montello cultivou um vasto repertório literário, que abrange biografias, ensaios, teatro, crônicas, críticas, literatura infantil. Contudo, foram suas obras ficcionais, representadas por suas novelas e romances, que fizeram com que o autor tivesse mais reconhecimento público. Resumidamente, destacam-se, em ordem cronológica, a publicação dos seguintes títulos: "Janelas fechadas" (1941), "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) e vários outros. Grande parte dessas obras ficcionais aparece como referências explícitas e recorrentes em seus escritos diarísticos.

Diante dessas e de outras produções obteve, ainda em vida, os mais diversos reconhecimentos públicos, tanto da crítica especializada como de nomes consagrados da literatura nacional, conforme bem pontuou a professora Doutora Dinacy Mendonça Corrêa (2018):

> Considerado por estudiosos, críticos (da estirpe de Manuel Bandeira e Alceu Amoroso Lima), um clássico da Língua Portuguesa, premiado muitas vezes como mestre do romance moderno brasileiro, Josué Montello é o nosso magno representante do gênero, em sua ampla e variada produção, em que (contrariando o velho dito popular), quantidade corresponde, fidedignamente, a qualidade, na conjuntura de um rico acervo bibliográfico, cunhado em linguagem clara, fluente, primando (em sua maioria) por enredos focados na abordagem de temas específicos de sua terra natal [...] (Corrêa, 2018, p. 14).

Não é por menos que toda essa aclamação renda produções de artigos científicos, dissertações e teses em Programas de Pós-graduação em todo o país. Traduções de obras específicas para diversas línguas, como espanhol, alemão, sueco, francês, italiano entre outras. Além disso, recebeu vários prêmios literários de relevância internacional, como o Grande Prêmio da Academia Francesa, em 1987, e ainda uma vaga como membro efetivo da cadeira número 29 da Academia Brasileira de Letras - ABL, tornando-se assim, confrade de autores contemporâneos de projeção nacional e internacional.

No âmbito profissional, atuou no campo da educação, da diplomacia e da cultura, o que lhe rendeu proximidade íntima com importantes figuras públicas e políticas, como no caso do então presidente Juscelino Kubitschek. Grande parte dessa trajetória pode ser consultada na Casa de Cultura que leva o seu nome. Essa instituição tem como escopo principal preservar todo seu acervo arquivístico, contando com mais de quarenta mil itens.

Do mesmo modo, ao lançar um olhar científico ao conjunto apresentado, emerge a corrente denominada “crítica genética”, que em suma, busca analisar diante dos meios disponíveis a origem do texto literário. Em outras palavras, representa os caminhos trilhados pelo escritor desde a concepção até a publicação, considerando tudo que foi produzido nesse trajeto. Analisar obras e interpretá-las, fazer conexões no tempo e no espaço, sobretudo quais particularidades ocultam, muitas vezes conduzirão o investigador a avaliar a fundo perspectivas particulares da vida do autor.

E é justamente aí que chegamos a um gênero indispensável neste campo: os diários. Desde sua popularização como reduto de imprescindíveis aspectos íntimos de seu autor, com a popularização do “Diário de Anne Frank” (1947), nos últimos tempos eles puderam usufruir progressivamente de sua “reputação restaurada”, por assim dizer. Nesta esteira, os chamados diários de escritores têm alcançado destaque particular. Dito isso, cabe destacar a relevância

dos estudos nos campos da autobiografia, da “escrita de si” e da criação literária, como temas em constante ascensão no tocante às produções acadêmicas que se propõem a investigar, com profundidade, uma obra específica ou até mesmo completa de algum autor ou autora.

Neste percurso, após um primeiro contato com o objeto, necessariamente instigará ao pesquisador a busca de uma série de outras fontes no sentido de melhor investigar os questionamentos que deseja levantar. Dessa forma, é muito comum se fazer uso do arquivo pessoal, iconografia, documentos oficiais, originais, manuscritos, rascunhos, esboços, reescritas, cartas, além dos chamados “escritos avulsos” ou “miscelâneas” daquele autor. Ainda, sem falar que não é comum itens como esses serem apresentados com facilidade ao conhecimento do grande público, por não agregarem para si valor comercial.

Diante desse contexto, a estrutura da pesquisa se apresenta tendo no Capítulo 1 uma breve introdução, seguido pelo Capítulo 2 com o título “Diários de escritores: um gênero a ser desvendado”, no qual serão tratadas algumas questões iniciais quanto à flexibilidade do conceito, bem como das mais diversas intenções que um diarista apresenta ao preservar seus dias através destas anotações, fundamentado em Blanchot (2005). Em seguida, será utilizado Lejeune (2008) como fundamentação de defesa argumentativa do gênero sendo algo detentor de uma autonomia epistemológica, etimológica e a delimitação de um conceito básico para a palavra “diário” e da importância de se atentar à desambiguação de suas traduções.

No terceiro capítulo, como objetivo específico, são abordados os aspectos da trajetória literária “montelliana” através de suas leituras, no qual é exposto um breve panorama acerca de Montello, não como um leitor comum, mas exímio detentor da técnica de leitura analítica e de como sua condição de “leitor excessivo” resultou posteriormente no “escritor excessivo.

O quarto capítulo traz considerações relevantes para conclusão desta investigação. O primeiro deles se baseia em “Os tambores de São Luís, a verdade histórica é a própria substância ficcional” (2019). A escolha dessa obra, em meio a inúmeras outras, fica por conta de que este livro é considerado, pelo próprio autor, como aquele que lhe exigiu maior desafio quando da sua composição. Não à toa é hoje sua obra mais aclamada pelo público em geral. O outro tópico construído trata-se de o “A ‘morte’ de Alcântara nos Diários de Maria Olívia” Este diário fictício faz parte de outra obra bastante citada em “Noite sobre Alcântara” (1984), no qual por meio da escrita da personagem, a narrativa vai se desenvolvendo tendo como testemunho a decadência de sua cidade. Nesse tópico também é desenvolvida uma discussão acerca de como a sua condição de diarista favoreceu para que ele obtivesse sucesso na produção de um diário de ficção.

Para concluir, no último e quinto capítulo, é abordado superficialmente daquilo que é denominado “Palimpsesto ‘montelliano’: em busca da fluidez do eterno inacabado” onde aqui – à luz principalmente da crítica genética fundamentada nas teorias desenvolvidas por Salles (1998), Willemart (1999, 2019) e demais críticos genéticos – objetiva-se analisar os passos de como Montello iniciava, desenvolvia e finalizava seus romances. Isto posto, em todo esse percurso é feita alusão, também, aos “bloqueios” criativos bem como seus possíveis recursos desenvolvidos para “desbloquear” os entraves inerentes a qualquer tipo de produção artística. Paralelo a tudo isso, por fim, há a abordagem de como o romancista lidava com as reescritas, revisões, supressões, acréscimos, até a conclusão final, que se dá com a publicação do livro impresso sem deixar de fazer menção a sua relação com editores e as editoras, bem como as repercussões do livro após todo esse processo.

2. DIÁRIOS DE ESCRITORES: UM GÊNERO A SER DESVENDADO

2.1 DIÁRIO: CONSIDERAÇÕES GERAIS

> Não confiei na memória para buscá-los [aspectos da vida pública] dentro de mim. Preferi transferi-los aos registros de meu Diário, para que um ou outro leitor compartisse comigo a sobrevida destas reminiscências (Montello, 1998, p. 16, *In*: Introdução Geral: "Ponto de partida", *Diário Completo*)

Com esse registro acima, além de inúmeros outros que são observados no decorrer desta pesquisa, advindos do próprio Josué Montello (1917-2006), pode-se, num primeiro momento, ter a noção da importância que o autor dispensava ao referido gênero. Enquanto imbuídos do exercício do "fazer diarístico", os leitores deparam-se, recorrentemente, com a leitura detida dos vastos diários do romancista, com as mais variadas razões pelas quais o escritor despende de aspectos íntimos da sua tão empenhada vida de homem público e, sobretudo, de escritor, como fazia questão de pontuar.

Dessa forma, diante das presentes constatações preambulares, de um modo mais geral, pode-se observar a recorrência de pessoas "anônimas" ou "comuns", bem como de figuras históricas, a exemplo de intelectuais, antropólogos, estadistas e escritores, como Montello, que têm como atividade concomitante aos seus ofícios a produção de diários. Montello faz questão de sinalizar, logo na primeira estrofe de seu "Diário completo", a tônica de seu conteúdo naquilo que ele considerou 'Roteiro de caminhantes', a título de apresentação do "Diário da Manhã", texto de abertura do autor no que toca o gênero em questão:

> Paralelamente à minha obra de romancista, de ensaísta e de cronista, vim compondo este diário de escritor, sob a forma de registros regulares, nos quais recolhi as reações de minha sensibilidade e de meu espírito, ao longo do caminho que me coube percorrer (Montello, 1998, p. 23).

Em se tratando das fundamentações "montellianas", especificamente no decorrer do exame de seus diários completos, pode-se verificar que se apresentam de maneira tão diversificada que, em outros momentos, o escritor se vale de tons metafóricos, e por que não dizer poéticos, conforme é possível observar mais detidamente no trecho a seguir do seu "Diário do Entardecer" (1998, p. 944): "o diário é um largo rio de águas límpidas nas quais se refletem os acidentes de meu curso. Jamais turvei essas águas para acentuar as sombras que sobre elas se projetam. [...] Nossa literatura é pobre em diários."

Tal caleidoscópio de noções como essas ajuda a entender como o romancista encarava o gênero, elevando-o no contexto do construto da sua edificação literária. Isso sem falar da carência dele em detrimento de outros gêneros mais difundidos.

Contudo, em se tratando de diaristas, é bastante frequente perceber que os adeptos do gênero optam por relatar aspectos de seus dias de forma sistemática, ou ainda, deixam de abordar fatos de seus cotidianos, lembranças, apontamentos variados e diversos outros temas mais particulares, tais como confissões íntimas, retratos históricos, segredos. Entretanto, isso pode se modificar tanto em forma quanto em conteúdo, tendo em vista variáveis como a idade, gênero, estilo, época e propósito de cada autor ou autora.

Um dos exemplos mais emblemáticos é o fenômeno editorial intitulado "Diário de Anne Frank" (1947), considerada uma das maiores obras mundiais, com traduções em vários idiomas até o presente momento. Na produção literária em questão, uma menina judia narra os horrores vividos para sua amiga confidente Kitty (personagem fictício) durante o regime nazista na Europa. Nesse sentido, consignam-se as palavras de Philippe Lejeune (2008), para quem a transcendência da referida narrativa, ao evidenciar sua importância, contribui para:

> derrubar de modo brilhante esse preconceito [de que a prática do diário seria própria a temperamentos fracos ou personalidades perturbadas]. É difícil encontrar alguém com maior força de caráter, mais vigor e vontade de viver do que aquela jovem adolescente que se constrói escrevendo seu diário em circunstâncias extremas (Lejeune, 2008, p. 267).

Porém, tratando-se de diários "escritos" por "escritores", não é muito raro perceber que acabam ficando em segundo plano se comparados a obras que alçaram maior reconhecimento público, a exemplo da própria narrativa supracitada. Por muito cultivou-se a ideia equivocada de que o diário seria um subgênero, sem forma predefinida, cuja função imediata somente serviria no sentido de perpetuar registros de conteúdos de natureza genérica, de menor importância, isto é, para registro de aspectos corriqueiros ou, talvez, somente como exercício individual de um mero passatempo, tal como se pode constatar na seguinte citação de Maurice Blanchot (2005):

> O diário íntimo, que parece tão livre de forma, tão dócil aos movimentos da vida e capaz de todas as liberdades, já que pensamentos, sonhos, ficções, comentários de si mesmo, acontecimentos importantes, insignificantes, tudo lhe convém, na ordem e na desordem que se quiser, é submetido a urna cláusula aparentemente leve, mas perigosa: deve respeitar o calendário. Esse é o pacto que ele assina. O calendário é seu demônio, o inspirador, o compositor o provocador e o vigilante. Escrever um diário íntimo é colocar-se momentaneamente sob a proteção dos dias comuns, colocar a escrita sob essa proteção, e é também proteger-se da escrita, submetendo-a à

> regularidade feliz que nos comprometemos a não ameaçar. O que se escreve se enraíza então, quer se queira, quer não, no cotidiano e na perspectiva que o cotidiano delimita. Os pensamentos mais remotos, mais aberrantes, são mantidos no círculo da vida cotidiana e não devem faltar com a verdade (Blanchot, 2005, p. 270).

Com essa observação, Blanchot (2005) não intenta desqualificar o gênero mas, a partir daí, pode-se perceber a visão reducionista que circunda/circundava o diário. Esse entendimento partia tanto do senso comum como da academia e dos meios intelectuais, haja vista que o gênero era imbuído de conceituações superficiais e pré-estabelecidas, conferindo-lhe concepções rasas, desimportantes, inferiores, escapistas. Tudo isso, de certa forma, serviu para apenar tal modelo de escrita como algo não digno de análises, e cooperou no sentido de considerá-lo complexo, suscetível a transformações estilísticas, de conteúdo e de formatos, afastando-o, portanto, de quaisquer possibilidades de agregação de valor.

Ratificando essa noção, Blanchot (2005) afirma que:

> O interesse do diário é sua insignificância. Essa é sua inclinação, sua lei. Escrever cada dia, sob a garantia desse dia e para lembrá-lo a si mesmo, é uma maneira cômoda de escapar ao silêncio, como ao que há de extremo na fala. Cada dia nos diz alguma coisa. Cada dia anotado é um dia preservado. Dupla e vantajosa operação. Assim, vivemos duas vezes. Assim, protegemo-nos do esquecimento e do desespero de não ter nada a dizer (Blanchot, 2005, p. 273).

Outra ideia equivocada era a de que escrever diário seria próprio de um exercício estritamente feminino, em um momento histórico em que as mulheres estavam alijadas de exercerem certos protagonismos sociais em comparação aos que usufruem nos dias atuais em decorrência, sobretudo, dos avanços sociais ao longo das últimas décadas.

No artigo “O diário, um gênero da margem”, Daniel da Silva Moreira (2019) traça um panorama de como o gênero vinha sendo tratado até ser reconhecido como um elemento passível de melhor recepção dos leitores, bem como de análise por parte dos pesquisadores. Na perspectiva abordada por ele, é possível verificar que:

> [...] já há um século e meio, é soterrado sob epítetos difamatórios, tratado sucessivamente de nocivo, hipócrita, sem valor, artificial, estéril, feminino, pueril, entediante, onanista, preguiçoso, neurótico, prolixo, narcísico, fracassado, etc. (Stiénon *apud*, Moreira, 2019, p. 89-90).

Diante dessas concepções, pode-se inferir como era incogitável algum estudioso se dedicar à leitura ou até mesmo à pesquisa crítica de um diário valendo-se de um olhar mais aguçado ou científico. Sobretudo, tudo isso parte do ato de relacionar a feitura do texto literário

em questão a um gênero sexual, o feminino no caso, o que sobreleva à concepção histórica de subalternidade da mulher, conforme é possível observar a seguir:

> Uma das acusações que aparece com maior constância é, certamente, a de ser o diário um gênero "feminino", pois ao mesmo tempo em que são as mulheres tidas como as maiores adeptas à prática, há nessa adjetivação uma clara intenção de rebaixar os diários ao mesmo estatuto inferior ao qual a mulher sempre foi relegada em nossa sociedade. Ele seria, então, algo de segunda classe quando comparado ao relevante e central, aos grandes gêneros "masculinos" (Moreira, 2019, p. 90).

Contudo, com os avanços nos mais diversos campos sociais, paralelo ao olhar menos hesitante da academia, pode-se tratar, hoje, toda e qualquer concepção reducionista como superada, haja vista que os diários, ao que parece, alcançaram seu devido espaço, especialmente no meio acadêmico[1]. Atualmente, o objeto de leitura desses escritos é bem mais variado e, por conseguinte, o leitor encontra muito mais do que meros registros do cotidiano do autor, pois predominam os relatos pessoais, registro de fatos históricos, narrativas autobiográficas/intimistas, espaços de memórias, formação intelectual, leituras, processo criativo e, muitas vezes, engloba um contexto mais amplo da chamada "escrita confessional", uma forma de revisitar e se redimir com o passado, especialmente entre os predecessores.

Quanto a esse último aspecto, ao examinar historicamente as implicações e tensões entre a "confissão" relacionada à "biografia", mais ainda em alguns diários de autores consagrados russos, Mikhail Bakhtin (1997) acrescenta que:

> No início do Renascimento não é raro que a confissão irrompa numa biografia que não se basta a si mesma. Mas a vitória caberá ao valor biográfico. (É um combate análogo, feito de compromisso ou do triunfo de um ou outro dos princípios, que observamos no diário íntimo tal como ele aparece na época moderna. O diário se inspira quer na confissão, quer na biografia: todos os escritos íntimos, tardios, de Tolstoi parecem-se com a confissão, a julgar pelo que conhecemos deles; o diário de Puchkin é totalmente autobiográfico, como acontece, no conjunto, com o diário entre os clássicos, que nenhum tom penitente vem turvar) (Bakhtin, 1997, p. 165-166).

[1] cf. "Cartas, diários íntimos e memórias, entre outros, sempre tiveram autores e leitores, mas na última década, no Brasil e no mundo, ganharam um reconhecimento e uma visibilidade bem maior, tanto no mercado editorial, quanto na academia. A despeito disso, não são ainda muito numerosos os estudos que se dedicam a uma reflexão sistemática sobre esse tipo de escritos na área da história no Brasil. As iniciativas que constituem exceções provêm muito mais do campo da literatura e, recentemente, de estudos de história da educação. No campo da literatura, como os exemplos anteriores claramente ilustram, são bem mais frequentes a publicação, anotada e comentada, de correspondência e diários, assim como de trabalhos que têm na escrita autobiográfica seu objeto de investigação." GOMES, Ângela de Castro (Org.) Rio de Janeiro: Editora FGV, 2004. Escrita de si, escrita da História: a título de prólogo, p. 8.

Desse modo, nota-se como Bakhtin (1997), ao correlacionar “confissão” e “biografia”, destaca que esta sobrepõe àquela quanto à essência, o que implica ser, assim, a “confissão” um subgênero da autobiografia.

De igual forma, Diana Klinger (2012) endossa o referido pensamento de viés confessional. Entre os mais diversos agentes do campo literário, ela destaca o precursor Santo Agostinho – ou Agostinho de Hipona (354 - 430) –, um importante autor clássico cristão, conhecido por produzir obras de cunho estritamente religioso. Klinger (2012) se refere a uma de suas mais relevantes produções literárias, “As confissões”, cuja característica principal seria inaugurar a chamada “autobiografia espiritual”, atendendo a uma “exigência dogmática de apresentar ante Deus o balanço de todos os atos, pensamentos e intenções da alma” (Klinger, 2007, p. 29).

Essa observação não ficou restrita ao chamado pensamento católico-cristão. Alguns teóricos entendem que a dissenção religiosa cristã da corrente católica apostólica romana, iniciada em 1517, incluindo os protestantes, possuíam, similarmente, uma forte inclinação ao utilizar o gênero, ainda que em desenvolvimento, como uma forma de confissão, conforme as palavras de Leonor Arfuch (2010, p. 143) nas quais expressa que “[...] o diário podia ser seu cerimonial, a cena reservada da confissão tal como a fixara seu ancestral protestante (Pepys, Wesley, Swift, Boswell) – o ritual do segredo zelosamente guardado –, a gaveta escondida, a prateleira, a chave”.

E nessa mesma esteira, perspectivando o “Diário do Entardecer”, registrado no ano de 1969, novamente se notabiliza Montello que, valendo-se de suas mais vastas, aprofundadas e múltiplas leituras, assinala seu ponto de vista quanto a essa questão, embora, ao final de sua anotação, esteja mais o romancista tentado a pacificar tal comparação do que a problematizá-la, como se observa abaixo:

> 5 DE AGOSTO
>
> Paul Claudel, segundo Henri Guillemin, dizia que os protestantes são mais inclinados a ter um diário que os católicos. E ainda: seriam bem mais exibicionistas, nas suas obras.
>
> À falta do confessionário, em que se aliviariam de suas culpas, recorreriam ao papel da escrita para se confessar.
>
> E Claudel, com todo o seu catolicismo rígido, por que teve o seu *Journal*? E Léon Blois, que teve também o seu, e era um católico ainda mais veemente? E Julien Green, católico praticante, que soube fazer do diário a grande obra paralela à sua obra de romancista? [...] (Montello, 1998, p. 1064).

No entanto, retornando à observação de Klinger (2012), ressalta-se que o próprio Montello, dentre muitas outras justificativas, em momentos distintos, tratou de destacar a característica esporadicamente confessional em seus escritos diarísticos, conforme demonstra essa breve passagem: “ao longo deste meu Diário, não chamei para mim, como personagem, o monopólio do palco. Sempre me inclinei para o testemunho, preferindo-o à confissão”. Nas palavras do autor, abaixo, essa propensão é reafirmada:

> [...] Quando por fim debrucei sobre o caderno em branco, decido a pôr ali a experiência da nova solidão, não tardei a encontrar nele o *confidente* ideal, nas longas horas de minhas insônias e no intervalo de minhas leituras, [...]
> Daí em diante foi o Diário o audiente perfeito. E que não se limitava a ouvir em silêncio minhas queixas e emoções. [...] (Montello, 1998, p. 12, grifo nosso).

Ao apresentar a compilação de seus diários completos, Montello realiza breves concepções sobre as quais residiria o cerne de seus conteúdos, sem que se pese a importância de consignar – ainda que de forma introdutória – o registro de algumas hipóteses sobre a sua essência.

Mas, afinal, teoricamente falando, o que se pode definir como um diário? Qual ou quais as suas principais características? O que difere o diário de outros gêneros? Antes, porém, de adentrar ao conceito, faz-se necessário destacar outra valiosa lição de Philippe Lejeune (2008).

Tal ressalva se faz pertinente no sentido de que muitos autores em sede de pesquisa – sobretudo os de língua portuguesa – têm destacado os diários necessariamente como “íntimos”. Entretanto, essa concepção não deixa de ser um tanto quanto redundante, posto que quando tratamos de diários, são abordados em primeira análise, os aspectos íntimos de seu autor. O mesmo não ocorre quando o diário é aludido na sua origem etimológica francesa, conforme é perceptível no destaque a seguir:

> Vamos esquecer por um momento a expressão francesa *journal intime* (diário íntimo). Em alemão, diz apenas: *Tagebuch*. Em inglês: *diary*. Em espanhol e em italiano, *diario*, em português, diário. Em francês, especificamos “íntimo” para evitar confusão com a imprensa quotidiana, problema que não existe em outros lugares (Lejeune, 2008, p. 259, grifos do autor).

Seguindo adiante, tem-se o conceito de diário, registra-se o pensamento de Robert A. Fothergill (1974, p. 3), que em suma tratou de registrar a acepção de diário como aquilo que:

> Significa o que você pensar que ele significa; [...] Circundando o diário, em vários pontos da bússola, encontram-se meditações, cartas, compilação de anedotas, ensaios ocasionais, rascunhos, crônicas históricas, livros comunitários, e muitos outros

> exemplos de escritas mais ou menos privadas. [...] Em geral, concorda-se que um diário é aquilo que uma pessoa escreve quando ela diz, "Eu estou escrevendo meu diário".

A presente verificação não deixa de ser significativa no sentido de que, em primeira análise, o autor parece conferir ao gênero em questão uma certa amplitude no que toca a sua liberdade conceitual, inferindo uma maleabilidade do termo, ao passo que incumbe, unilateralmente ao diarista, a decisão de qual denominação dará para aquilo que produz.

Quanto à outra noção, a de que os diários – em especial os mais "primitivos" – serviam geralmente apenas como um calhamaço para ajuntamento de folhas de papéis, com o fito de abrigar registros de coisas corriqueiras, triviais, despretensiosas, sem uma sistematicidade rígida e racional, contribuiu, de certa forma, para aproximá-los mais do leitor comum, conferindo *pari passu* ao gênero, um caráter popularesco, de modo que recaiu naquilo que se costuma denominar de "literatura maldita" ou "marginal", "subgênero literário" ou, ainda, "subliteratura".

Contudo, outro autor que colabora bastante para a conceituação aqui empreendida é o também francês Allan Girard (1963), que em seu trabalho intitulado *Le Journal Intime*, destaca o desprendimento que o exercício de escrever um diário impõe a um diarista tradicional ou clássico. Quanto a esse aspecto, Girard (1963) comenta:

> [...] um diário não obedece a nenhuma regra imposta. Seu autor está livre para incluir o que ele quiser, na ordem que desejar, e mesmo sem ordem alguma. A extensão de seu propósito depende do acontecimento, exterior ou pessoal, que ele pôde observar, ou desejar reter como significativo na véspera ou no próprio dia. Ele não se coloca nenhuma das questões necessárias à elaboração de uma obra (Girard, 1963, p. 3).

Seguindo essa mesma linha de raciocínio dos autores acima, no intuito de talvez formular um conceito permanente, fechado, definitivo e acessível aos demais públicos, Lejeune (2014, p. 301-302) expressa que "o diário é, em primeiro lugar, uma lista de dias, uma espécie de trilho que permite discorrer sobre o tempo. Mas ele também foi capaz de se transformar em outra coisa". É relevante observar o último trecho da citação, que afirma que o diário seria capaz "de se transformar em outra coisa". Assim, a partir daquele momento, pode-se notar como o dimensionamento dos conceitos passam a ser melhor problematizados, de modo que se tornam mais elaborados e o gênero, por sua vez, digno de análises e investigações teóricas.

Portanto, buscando tecer uma concepção mais profunda do termo em si, Leujenne (2008) recorre, incialmente, à etimologia da palavra sem se abster de mencionar o

desdobramento histórico e linguístico da questão em vários idiomas, conforme evidencia o trecho a seguir:

> Em grego, se dizia *efemérides* (de *hemera*, o dia), em latim, *diarium* (de *dies*, o dia). A palavra *diarie* existia ainda no francês antigo, ela desapareceu no século 16, tendo persistido nas outras línguas românticas e no inglês. Recentemente, tomamos emprestado do inglês o substantivo *diariste*, porque nossa língua não tem nenhuma palavra para designar a pessoa que mantêm um diário [...] (Lejeune, 2008, p. 259).

Em outro momento, Lejeune (2008) faculta a compreensão de como é possível identificar um diário propriamente dito. Recorrendo ao aspecto formal, há agora uma noção detalhada da caracterização do gênero estudado, o que contribui à delimitação conceitual do seu termo. Lejeune (2008) deixa claro, ainda, a importância do texto diarístico vir acompanhado, rigorosamente, da data (dia, mês e ano) encimada, bem como da imprescindibilidade desse quesito no sentido de preveni-lo, isto é, com vistas a não recair em outra tipologia textual, sobretudo, por conta do risco de se perder a referência do dia registrado. O autor é enfático nesse quesito. Para ele:

> A base do diário é a data. O primeiro gesto do diarista é anotá-la acima do que vai escrever. [...] Chamamos "entrada" ou "registro" o que está escrito sob uma mesma data. Uns diários sem data, a rigor, não passam de uma simples caderneta. A datação pode ser mais ou menos precisa ou espaçada, mas é capital. Uma entrada de diário é que foi escrito num certo momento, na mais absoluta ignorância quanto ao futuro, e cujo conteúdo não foi com certeza modificado. Um diário mais tarde modificado ou podado talvez ganhe um valor literário, mas terá perdido o essencial: a autenticidade do momento. Quando soa a meia-noite, não posso mais fazer modificações. Se o fizer, abandono o diário para cair na autobiografia (Lejeune, 2008, p. 260).

Outra característica imprescindível para o autor diz respeito à imutabilidade do texto durante o dia ao qual foi registrado, ou seja, para se caracterizar, definitivamente, um texto como diarístico, Lejeune (2008) defende que o teor não pode ser alterado posteriormente ao dia em que foi iniciado, pois, como o próprio autor explicita, se assim o diarista o fizer, poderá perder a maior particularidade de seu escrito, que é a autenticidade do momento. Por fim, fica evidente a proposta do estudioso de demarcação de um lapso temporal em que a preservação do conteúdo do registro deve prevalecer (do início do escrito até meia-noite), sob pena de cair na autobiografia.

Aparentemente, essa observação, confronta o cerne da corrente pesquisa, pois, se considerado o entendimento de Lejeune (2008) à risca, não é possível considerar os diários

montellianos como tais, mas sim como um ajuntamento de escritos datados, meramente autobiográficos (que, de fato, também os são), haja vista que são públicos. E partiu do próprio autor a publicação de seus Diários, bem como a compilação, correção e organização de tais tomos, ainda em vida, como afirma na obra "Diário da Noite Iluminada", datada de 2 de novembro de 1983:

> Demorada revisão do texto definitivo do *Diário da manhã*, com o qual dou início à publicação do jornal que me permitiu, quase dia a dia, reter o tempo que vivi, nos seus instantes mais significativos. Ao fim da obra, com os cinco volumes compactos de sua estrutura, terei deixado, paralelamente à minha obra de ficcionista e de ensaísta, o fiel espelho de minha vida e de meu tempo.
> [...]
> Todo o meu cuidado, nesta revisão meticulosa, cinge-se à eliminação de tudo aquilo que, no meu texto, possa parecer ressentimento ou amargura. Nada de ajustes de contas. A menos que o registro corresponda à verdade que estaria acima de mim ou me ultrapasse (Montello, 1998, p. 342-343).

Ainda, vale frisar que tratando-se de um autor compromissado consigo mesmo e com sua vocação como escritor de excelência, fica evidente a referida qualidade diante das diversas formas como Montello alicerçava seu empenho, aprimorando, meticulosamente, sua arte em praticamente tudo o que escrevia.

De antemão, antes mesmo de se lançar a um novo projeto, há indícios claros de que o romancista buscava se instruir ao máximo naquilo que se propunha a fazer. Primeiramente, tornava-se um leitor naquele gênero que objetiva enveredar, de maneira a confrontar autores, a elaborar ensaios críticos, esboços, a requisitar consultas a pessoas próximas (amigos intelectuais ou esposa) e à Teoria Literária, apropriando-se de pesquisas e até arquivando, temporariamente, projetos ainda não suficientemente prontos – no seu entender – para publicação. Absorvendo toda essa gama de informações e embasando-se em autores referenciais naquele tipo de escrito, Montello, com uma ideia inicial em mente, partia de forma resoluta e esmerada para a sua composição literária.

Outra ressalva a se fazer fica circunscrita à finalização de suas obras para publicação do livro físico junto às editoras. Não só os romances, mas também seus diários foram alvos constantes de meticulosas revisões, tanto em forma como em conteúdo, de aprimoramentos e até de acréscimos ou supressões, como o diarista maranhense, no ano de 1967 em seu "Diário do Entardecer", fez questão de frisar:

> 24 DE OUTUBRO
>
> Se tens pressa de guardar no papel da escrita a vida que Deus te deu, escreve um diário. Põe nele tudo, inclusive as paixões. Mas trata de guardá-lo debaixo de chave.

> Deixa passar o tempo. Um belo dia, relê o que ali deixaste. Se ainda tiveres as mesmas paixões, nada publiques. Dá mais tempo ao tempo.
> Quando puderes sorrir de tuas iras e paixões de outrora, reabre a gaveta, passa a limpo o diário. Já podes publicá-lo – expurgado (Montello, 1998, p. 964).

Contudo, a primeira e a segunda observação serão melhores abordadas em momento oportuno, no decorrer desta pesquisa, pois o que se propõe, a esta altura, não é somente investigar acerca de um diário qualquer, mas, sobretudo, um diário de um escritor. E por que não dizer um diário literário, haja vista que reside aí o cerne do presente objeto de estudo? Isso, claro, sem perder de vista a trajetória intelectual do romancista, cujo teor é predominantemente autobiográfico. Em outras palavras, traçar uma autobiografia literária como se propõe.

Isso posto, fica quase impossível não associar os diários (assim como as cartas, ensaios, crônicas) a uma forma de escrita autobiográfica em que pese a autobiografia, que é, por si só, considerada um gênero autônomo de conceituação delimitada e própria. Lejeune (2008), por exemplo, define-os como "[...] narrativa retrospectiva em prosa que alguém faz de sua própria existência, quando focaliza especialmente sua história individual, em particular a história de sua personalidade" (Lejeune, 2008, p. 71).

Leonor Arfuch (2010) concorda ao argumentar que:

> Se a autobiografia pode se desdobrar dilatadamente da estirpe familiar à nação, o diário íntimo promete, em vez disso, *a maior proximidade à profundidade do eu.* Uma escrita desprovida de amarras genéricas, aberta à improvisação, a inúmeros registros da linguagem [...] O diário cobre o imaginário de liberdade absoluta, cobiça qualquer tema, da insignificância cotidiana à iluminação filosófica, da reflexão sentimental à paixão desatada [...] (Arfuch, 2010, p. 143 ss., grifo nosso).

Diante das atuais falas, não há como deixar de constatar como o diário assume uma posição destacada nesse contexto íntimo e autobiográfico. "Porque só num contexto de diário diremos realmente o que somos, o que fomos e o que sonhamos ser. Com as nossas lutas, os nossos anseios e as nossas mais puras ilusões", disse Montello (1998, p. 26).

Assim sendo, tendo em vista os mais diversos conceitos trabalhados, um diário – grosso modo – seria aquilo no qual o diarista escreve sobre si, seus pensamentos mais intrínsecos, sua trajetória de vida, de forma cronológica ou não, aspectos preservados na memória recente ou remota. Em outras palavras, é o gênero que dá voz ao "eu", em que começa a predominar a redação em primeira pessoa, ato contínuo. Nesse contexto, torna-se cada vez mais recorrente o uso do pronome possessivo meu ou minha em detrimento dos demais. Enquanto gênero, o diário reflete, linguisticamente, o âmago do diarista nas suas mais recônditas apreensões como uma forma de construir uma ponte entre o "eu" em interlocução com o mundo exterior, que é

representado pelo receptor, conforme explicitam as palavras de Montello ao justificar o arremate e a publicação completa de seus escritos diarísticos:

> Já era tempo de dar unidade ao conjunto dos meus Diários sucessivos, já que não me limitei a recolher as imagens que me são privativas, mas também as que refletem meu tempo, meu mundo, minhas lutas, como espelho ao longo dos mil caminhos. Os livros que escrevi, os livros que li, os amigos, os companheiros com quem convivi, os acontecimentos históricos que testemunhei, as tribulações em que me vi envolvido, aqui encontram o seu registro, o seu momento, o seu testemunho, na sucessão de emoções que urgia captar e recolher (Montello, 1998, p. 13).

Fica claro que todas essas questões apresentadas devem convergir ao conceito "lejeuniano" de diário, que defende que tais registros devem observar a égide de uma determinada data devidamente consignada, ficando ao encargo do diarista o cerne daquilo que ele anotará posteriormente a ela. Se será sobre a sua vida política, profissional ou escolar, sobre viagens, casos cotidianos, inquietações existenciais, reflexões filosóficas e/ou registro de aspectos da vida como artista. Na presente pesquisa, o foco está justamente nas criações de Montello, cujo valor diarísticos é notadamente reconhecido.

2.2 DIÁRIOS DE ESCRITORES COMO OBRA DE ARTE LITERÁRIA

As razões pelas quais os diários, especificamente os "de escritores", têm atraído para si a atenção dos leitores e pesquisadores nas últimas décadas, elevando o gênero a um patamar mais privilegiado, são as mais diversificadas possíveis. Isso, em parte, pode ter acontecido devido ao esmero incondicional que muitos de seus autores têm dispensado para agregar valor ao gênero, sobretudo levando em consideração a incompatibilidade de tempo na feitura de suas obras, isto é, a dificuldade para conciliar a escrita diarística com a produção de outras narrativas mais longas, a exemplo do romance, conforme destaca Giordano (2017):

> [...] a existência do conflito entre obra e diário que surge para quase todos os escritores-diaristas. Existem os que resistem infrutiferamente a se deixar atrair pelo desejo quase injustificável de manter um diário, para não dilapidar o tempo e as forças que deveriam dedicar à obra. Tomam notas para censurar-se do que estão fazendo, ou em épocas de secura criativa, para se manterem flexíveis e vigorosos (Giordano, 2017, p. 188).

Nesse contexto, inicialmente emergem três pertinentes questionamentos a respeito, tais como o motivo pelo qual há uma compulsão de um escritor em elaborar um diário, qual a real importância de fazê-lo e para quais pretensos destinatários são feitos. Hipoteticamente, as

respostas ajudam a entender como o gênero angariou a atenção dos pesquisadores e leitores, ambos excessivamente expostos a uma plêiade de tantos outros gêneros, autores e temáticas; sem deixar de considerar a sociedade atual na qual a leitura disputa espaço não somente com o desinteresse sistemático e generalizado, mas principalmente com as diversas distrações midiáticas oferecidas pelos dispositivos tecnológicos de comunicação modernos.

Com efeito, já que se trata de uma escrita diária e construída paulatinamente, para muitos literatos, embora isso pareça um entrave, acaba sendo uma estratégia para tornar satisfatório e engenhoso o processo de criação de obras literárias, significando, por extensão, o distanciamento necessário para a produção de narrativas mais longas e complexas em elaboração, isto é, configura-se como um interstício programado com vistas de tomar um fôlego maior para, depois, retomá-las com mais segurança e sagacidade. O pesquisador, crítico e ensaísta argentino, Alberto Giordano (2017), um dos maiores estudiosos do assunto em questão, demonstra um caminho a respeito da importância do gênero produzido por escritores:

> [...] Por quê, para que, para quem? [...] Essas cadernetas que foi preenchendo com o correr dos anos, que se ocupou de guardar e resguardar nas mudanças, que talvez tenha imaginado publicar num futuro não tão distante, serviam-lhe como *arquivo* de temas, argumentos e registros estilísticos; como *caderno de exercícios* narrativos; como *agenda* dos projetos em curso; e como *memorial* de alguns episódios significativos da vida literária e da rivalidade com os pares [...] Além disso, e se trata da mais literária das funções que pode cumprir um diário de escritor, aquela que expõe sua ligação essencial com os mistérios do ato de escrever, as cadernetas serviam para registrar e tentar conjurar o demônio da impossibilidade (Giordano, 2017, p. 15).

Elencados alguns breves, mas relevantes motivos pelos quais os diários de escritores se fazem necessários, de um modo geral, nota-se a capacidade que o gênero possui de abarcar não só temáticas, mas principalmente funcionalidades múltiplas. Dentre elas é possível elencar aquelas voltadas para o "fazer literário", ao dito "arquivo de temas", aos "argumentos estilísticos" e aos "exercícios narrativos", entre outros.

Portanto, essa seria a pertinência considerável de um diário de escritor – por mais que outros diários possam enveredar por outros caminhos nada apropriados ao que aqui se defende. Montello, ao expor sua justificativa pessoal, era consciente de que o gênero deveria ser utilizado para um melhor aproveitamento, imbuído de uma função mais nobre. Nesse ínterim, o literato rechaçava o caráter reducionista meramente narcisista ou "memorialístico", e sobretudo, a ideia de que o diário seria apenas uma forma de testemunhar o "sentir", o "passar" ou o "fluir" que a vida naturalmente proporciona, como demonstra o trecho seguinte:

10 DE OUTUBRO [DE 1976, *DdoEnt.*]

> É natural que eu indague aqui, à maneira de outros escritores em situação análoga, por que motivo escrevo este Diário. Para me dar importância? Acho que não. Já que o diário traz em si a convicção de que seu autor não terá uma biografia. Para recolher a vida que vai fluindo e me leva para o passado? Certamente. Mas não é só de mim que falo.
> Na verdade, não sou o tema, senão ocasionalmente. O mais das vezes sou a testemunha. Perplexa? Tranquila? Sim, certamente. Viver não é apenas ver passar, como reconhecia Amado Nervo. É sentir passar (Montello, 1998, p. 1397).

Para muitos escritores de diários, levando em consideração a sua feitura, nota-se a intenção de incluir o gênero e de valorizá-lo no mesmo nível no conjunto de suas obras ficcionais. Outros vão bem mais além, considerando-os estritamente como uma forma autônoma de arte literária propriamente dita. Assim, Josué Montello se eleva como um dos mais combativos e maiores defensores dessa corrente, pois afirma o seguinte: "sempre me pareceu que o diário de um escritor, não obstante o seu cuidado de reter o efêmero, há de ser também uma obra de arte literária" (Montello, 1998, p. 24).

A doutora em Letras Modernas, Sâmella Russo (2020), por sua vez, agrega a essa questão. Embora para ela, ao final, seja passível de entendimento que o caráter literário impelido ao escritor-diarista não seja totalmente predominante nesse sentido – ou seja, é possível que escritores tenham composto diários sem obrigatoriamente inserirem nele o chamado caráter literário mencionado –, "a manutenção de um diário por um escritor é, de fato, uma das prerrogativas para que o 'caráter' literário se manifeste, o que não equivale a dizer que todo escritor-diarista vá manter obrigatoriamente um diário dessa natureza" (Russo, 2020, p. 35).

Na perspectiva da autora, ainda:

> Diários mantidos por escritores compartilham, de fato, algumas características: neles é comum encontrar projetos de trabalhos, comentários acerca da atividade de escritor, esboços, ideias a serem desenvolvidas posteriormente. *De alguma maneira, todo aquele que se dedica à escrita - e à literatura em geral - possui a tendência de revelar uma existência poética mesmo em sua escrita personalíssima, razão pela qual, não raro, diaristas-escritores falam de si mesmos como se falassem de um personagem, organizando os elementos de suas vidas como se procedessem na criação de cenas romanescas.* Com isso, imprimem grande sutileza na fronteira entre vida e arte e, em alguns casos, o diário surge mesmo como uma pré-forma da própria obra do escritor. Por tudo isso, - e a depender do propósito de determinada investigação e da força argumentativa diários mantidos por escritores estão sempre sujeitos a serem caracterizados como "literários" (Russo, 2020, p. 35, grifo nosso).

A título de ilustração, vale trazer a ressalva de que, igualmente, o romancista português José Saramago cultivou o fazer diarístico nos seus chamados "Cadernos de Lanzarote" (1997). Para alguns críticos e escritores, o fato de que o diarista estaria inclinado a se portar como

personagem só contribui para a afirmação anterior, haja vista que se configura como mais um elemento ao gênero, de modo a reafirmar o caráter artístico e literário da escrita.

Consoante ao grifo da citação, menciona o escritor lusófono:

> Escrever um diário é como olhar-se num espelho de confiança, adestrado a transformar em beleza a simples boa aparência ou, no pior dos casos, a tornar suportável a máxima fealdade. Ninguém escreve um diário para dizer quem é. *Por outras palavras, um diário é um romance com uma só personagem*" (Saramago, 1998, p. 9, grifo nosso).

Assim, em havendo o vislumbre de um personagem, o cuidado estético, o domínio da linguagem no contexto do fazer diarístico, entre outros, não seria descomedido incluí-lo como mais um exemplo de obra de arte literária.

Giordano (2017) parece concordar com a perspectiva de que um escritor está, de forma íntima, tensionado a elaborar um diário levando em conta seu ponto de vista literário, e que o diário de um literato carrega certo peso sobre sua obra não somente pelo fato de o escritor-diarista possuir, dentre outros, um notório domínio da linguagem, mas também porque:

> Os diários de escritores podem ser lidos como extraordinários romances realistas, se alguns podem provocar uma ilusão de vida ainda mais intensa que a das narrações escritas por seus próprios autores, isto se deve, em parte, a essa encenação de um personagem que, pela via da impostura mais escandalosa ou da mais esforçada sinceridade, sempre termina nos comunicando algo autêntico sobre o ofício de viver (Giordano, 2017, p. 84).

Conforme o que pensa Giordano (2017), pode-se inferir que o fazer diarístico é comparável ao fazer literário, embora nem sempre o escritor de diários seja necessariamente um ficcionista, pois assim como a literatura requer de seu criador a adoção *sine qua non* de inúmeros recursos, tais como a própria aprendizagem permanente, no sentido de alcançar a sua perfeição artística, da mesma forma acontece com o diarista, que cada vez mais se vê obrigado a aprimorar o conteúdo do registro de seus dias. Nesse sentido, os instrumentos de criação podem ser similares em alguns pontos ou não aos da produção literária. E isso no que se refere tanto ao literato quanto ao diarista, seja ele investido na mesma pessoa (escritor-diarista), ou no caso daqueles que apenas escrevem diários (diarista-escritor), ou seja, aquele que de certa forma, torna-se escritor ao começar a escrever um diário.

> E quase sempre através do literário que não violente, com excessos retóricos, a discrição do da prática de um ascetismo sintático. Para conquistar um estilo transcorrer, o diarista deve renunciar muitas vezes aos recursos - laboriosamente adquiridos - da literatura. Faz isso, pelo mesmo motivo que o define como escritor: o desejo de capturar o curso da vida através da linguagem. Alguns diários de escritor

> conseguem-no com uma intensidade que muitas vezes falta nas narrações (Giordano, 2017, p. 187-188).

Essa concordância com a ideia de que os diários poderiam ser classificados como a própria expressão da arte literária não fica restrita somente aos investigadores do gênero. O pesquisador argentino mencionado acima, ao longo de seus vastos estudos sobre o gênero, elenca alguns autores consagrados que também se dedicaram à produção de diários. Nessa investigação, destacam-se dois escritores em específico: Julio Ribeyro e Virginia Woolf, que têm particularidades distintas como o gênero, evidentemente, a nacionalidade e a época. Giordano (2017) salienta que ambos consentem com as colocações aventadas, embora apresentem, cada um ao seu modo, ressalvas relacionadas à dedicação que esse tipo de escrita requer. Ou seja, muitos defendem o caráter literário e artístico dos diários, entretanto, costumam tecer algumas críticas com relação a essa questão, valendo-se até de palavras não muito amistosas, a exemplo dos apelidos "anão maléfico" e "devorador", que foi proferido por Julio Ribeyro; ou, mais grave ainda, quando há a comparação da escrita diarística ao mero ato de "se coçar", proposto por V. Woolf, conforme o fragmento abaixo:

> Por outro lado existem os que, como [Julio Ramón] Ribeyro, aceitam que o diário faça parte da obra, porque também é literatura, mas fazem-no com resignação, como se fosse um consolo por não ter sabido resistir, mais do que uma convicção autêntica. Não é estranho que também recriminem o gênero porque substitui a busca de impessoalidade pela autocontemplação, como o faz o próprio Ribeyro, que em outra entrada de seu diário, a de 27 de novembro de 1960, chama-o de "anão maléfico e devorador". Pode-se dizer que os únicos diaristas mais ou menos de acordo com a continuidade do exercício são os que, como Virginia Woolf, reconhecem sua dimensão literária, mas lhe atribuem funções pouco pretensiosas, meramente higiênicas, "como se coçar; ou, se tudo corre bem, tomar um banho". No seu caso, o diário se converte em obra quase por extensão, através de um salto do registro falador à imaginação extravagante, sem ter passado por maus-tratos ou recriminações (Giordano, 2017, p. 188).

Essas ponderações, muitas vezes ambíguas por parte de alguns, não causam estranheza, uma vez que os diários já foram classificados como algo muito pior – conforme evidenciado no início desta investigação.

Para além disso, é relevante evidenciar que ao mesmo tempo em que a elaboração de um diário pode se tornar um vício, uma mania ou uma doença[2] da qual o escritor não consegue

[2] cf. Giordano (2017, p. 91), entende que assim como a ninguém é obrigado a escrever um diário, da mesma forma que ele decide se torna um ato "irreversível". A força que o diário mantém como uma patologia incurável que só vai ser mitigada (paliativo) quando for atendido – registro daquele dia. "Para limitar a contínua perda de si mesmo à qual o submetem suas outras doenças, o escritor de diários adquire a doença do diário. Anota o que lhe sucede e o que pensa para colocar-se a salvo das forças destrutivas que ameaçam expropriá-lo definitivamente de sua vida. Protege-se, preserva-se, mas preservando também, sempre ao seu redor, no espaço fechado de cada fragmento do

se desprender, ele pode, por outro lado, ser visto como uma válvula de escape, como um elixir ou um antídoto para as mais variadas inquietações existenciais de seus cultores no sentido de superar, dentre outras, as recorrentes crises criativas, a sensação de impotência e fracasso, a insanidade mental e, sobretudo, a solidão.

"Não há escritor de diários a quem não atormentem os fantasmas da frustração e do fracasso, que não registre o sofrido dia a dia de seu divórcio com o mundo [...]" acrescenta A. Giordano (2017, p. 83). Para o autor, "a escrita do diário como prática de sobrevivência – nisto reside seu mais alto valor ético, cumpre funções de contenção, – já que em suas páginas ficam registrados, com ânimo catártico, os padecimentos e as agonias [...]" (2017, p. 120). Sem falar que o gênero, muitas vezes, é requisitado de maneira espontânea, imposto por algumas circunstâncias e em momentos não muito agradáveis de grave crise, como no caso de um doente terminal, um prisioneiro, um soldado ou vítima de guerra, entre outros.

Com intuito de arrematar uma dentre as mais diversas ideias no tocante ao seu valor literário, mais uma vez são retomadas as valiosas lições dos diários "montellianos" sobre a questão:

> 4 DE JULHO [DE 1969]
>
> [Henri-Frédéric] Amiel considerava seu diário íntimo – o maior e o mais patético que se escreveu até hoje – como exutório, por onde se libertava de si mesmo em suor de tinta. Um exutório? No seu caso, é possível, já que, ao escrevê-lo, transferia ao papel impressões, queixas, ressentimentos, sem que a escrita paciente o libertasse de tantas amarguras.
>
> Para mim, o diário é sobretudo o companheiro. É para ele transfiro esta visão da vida e do mundo que me cerca. Digo-lhe o que vi, o que que ouvi, o que testemunhei. Nada de converter este caderno em ajuste de contas, nem em depósito de gemidos e suspiros. Mais inclinado ao louvor que à reprimenda. Sempre aberto ao momento jovial, que também reclama o seu espaço. E dando-lhe o cuidado – ou a intenção – da obra-de-arte (Montello, 1998, p. 1061).

Por fim, consoante ao que foi exposto, Montello entendia que quanto mais apartado o conteúdo dos diários de um "depósito de gemidos" repleto de queixas, ressentimentos, amarguras, dando espaço, por exemplo, mais para uma visão da vida e do mundo do diarista, mais facilmente assumiria um caráter literário, elevando-se à categoria de obra-de-arte, digno, pois, de ser classificado assim como um autêntico diário de escritor. Nas palavras dele:

> Este novo volume de meu longo diário [*da Noite Iluminada*] leva-me a reconhecer, à luz de uma experiência contínua, serem os diários, em síntese, *a própria literatura na*

diário, os fantasmas ou os demônios que não o deixam em paz. Perde diariamente a ocasião de experimentar a vida como um espaço de infinitas possibilidades, essa experiência à qual se entrega sem reservas enquanto escreve sua obra, por temor de deixar de ser o doente que já se tornou no dia em que decidiu, para sempre, escrever um diário."

> *sua expressão original*. A vida que vai fluindo. A experiência prontamente captada. A água da fonte que foi recolhida na concha da mão. E que veio da rocha, já filtrada pela natureza (Montello, 1998, p. 12, grifo do autor).

Inúmeros teóricos são quase unívocos ao elencarem as particularidades mais recorrentes quando se trata do diário de escritores que, em suma, serviria como um espelho da sua vida literária, como uma autobiografia intelectual. Identificam ali, a impressão de leituras e comentários aos autores favoritos ou antipatizados, a intenção de elaboração de uma nova história, esboços para projetos futuros, vivência com outros escritores, revelações de seu processo criativo, inspiração para personagens, ambientações, temáticas e enredos com um fundo histórico, memorialístico ou coisas que os valham. Com efeito, muitas outras características podem se encontrar de forma abundante também nos diários "montellianos".

Como foi dito, os diários de escritores acabam angariando importância para muitos estudiosos, por que podem figurar como subsídios, como laboratórios ou ainda, como "oficinas da palavra". Isso por se exprimirem como espaço para anotação de ideias e por serem o local que acomoda os esboços de obras pretéritas. Por essa razão, tais escritos são considerados como poderosas chaves de interpretação à obra publicada. Por outro lado, até com intenção de resguardo, precaução e preservação do tom místico, é bastante recorrente escritores não deixarem anotações explícitas sobre suas criações literárias convertendo, propositalmente, suas obras verdadeiras em esfinges, apinhadas de uma certa carga enigmática frente aos admiradores, leitores e pesquisadores. Estes, por vezes, ao tomarem contato com certas obras, comumente se veem perdidos no labirinto do campo da abstração, deixando margem, inclusive, a interpretações diversas que, em geral, não coadunam em praticamente nada com a fiel intenção que o próprio criador queria transmitir.

Os diários de escritores, nesse sentido, se apresentam como um ato de revelação, de modo que podem se assemelhar a uma confissão em que o autor desvela ao outro estranho uma das coisas mais caras a sua vida: a gênese de suas produções. É posto, nos diários, de forma direta, a essência do escritor enquanto "criador de mundos", suas inspirações para fazer tal peça literária, para a constituição de um personagem fictício que, muitas vezes, possui sua fonte em uma figura real. Nesse contexto, pesa os esforços exegéticos por partes dos intérpretes e acadêmicos em defender as diversas suposições diante de todo o contexto apresentado.

Ante sua enciclopédica bagagem de leitor – e por que não dizer "crítico literário", haja vista que era um intelectual perspicaz – Montello também foi um dos que sabiamente reconheceu o gênero como mecanismo imprescindível de interpretação das obras que lia. Tinha ampla consciência dessa noção e, dessa forma, tornava os diários de escritores um objeto de

investigação permanente, sem se abster de tomar notas da obra em si daquele escritor-diarista ao qual se propunha a ler. Era leitor de diários como os de Henri-Frédéric Amiel, Georges Simenon, Virginia Woolf e do brasileiro Lima Barreto, sendo esse último alvo de algumas críticas. Todos esses, mas também muitos outros, eram nomes bastante recorrentes no decorrer de toda a sua produção diarística. Montello era um exímio leitor de diários dos mais variados estilos, tema que será melhor tratado em um subtópico específico no decorrer desta pesquisa.

Ciente dessa constatação, como escritor, Montello lançou o desafio dos diários como alvo de leitura e fonte indispensável para embasamento e sustentação de sua criação literária.

Myriam Ávila (2016), através de um clássico, corrobora ao afirmar:

> Um caso evidente é o dos diários americanos de Thomas Mann, que parecem ter tido a função de sustentar uma rotina que favorecesse o trabalho criativo e manter controle sobre o progresso desse trabalho e as circunstâncias em meio às quais se processava (Ávila, 2016, p. 213).

Tomando também o exemplo dos vastos diários de Thomas Mann[3], Montello, imbuído de seu papel como crítico, compara esses diários como um caminho possível à abertura em meio a "densa floresta de palavras". Ou seja, a partir deles, seria possível ter uma maior e aproximada noção do que o autor alemão estava querendo realmente passar, além de um testemunho das suas agruras ao seguir por esse percurso que é a criação romanesca.

Em seu "Diário das Minhas Vigílias" (1998), Montello diz:

> 16 DE OUTUBRO [DE 1986]
>
> O diário de Thomas Mann, ao longo da elaboração de *Dr. Fausto*, é peça fundamental para recompor o itinerário do romancista na elaboração de seu romance. O próprio Thomas Mann fez bem em destacá-lo do imenso *Diário*, de mais de seiscentas páginas, na edição francesa, como se constituísse uma peça autônoma, já que não é fácil atravessar-se a densa floresta de palavras, na qual o grande escritor, se nos elucida quanto às suas lutas, sem esquecer os problemas de saúde e de família, é bem o mestre genuinamente germânico, no dia-a-dia de seus registros pessoais. Ao

[3] Ao fim da vida, Thomas Mann, decidiu revelar seu processo de criação a partir de seu diário, que deu origem ao livro em tradução para o português de título. *A gênese do Doutor Fausto: Romance sobre um romance* (2001). Sobre isso César Fraga, diz: "Em princípio, Mann partiu das anotações de seu diário íntimo, que depois de devidamente estruturado, transformou-se em um romance dentro de outro romance, como diz o subtítulo do livro, um relato pessoal e confessional do homem-autor-da-obra." Disponível em: <https://www.extraclasse.org.br/cultura/2001/07/thomas-mann-a-genese-do-doutor-fausto-romance-sobre-um-romance-por-cesar-fraga/> Acesso em: 27 fev.2023. Rafael Gallo, por sua vez, vem complementar: "Neste, o autor retorna aos diários do tempo em que escreveu o romance, para contar sobre sua criação. É fascinante ver o quanto ele se dedicou a leituras (há muitas referências intelectuais no livro, são de fato impressionantes), o quanto tinha de lidar com eventos e questões da realidade (desde compromissos em eventos e trabalhos com outros textos, até o curso da Segunda Grande Guerra), e as dúvidas e inseguranças que teve quanto à qualidade do livro. Qualquer pessoa que escreve pode se identificar com esses ruídos ao redor da criação, guardadas as devidas proporções." Disponível em: <http://saopauloreview.com.br/na-pilha-de-leituras-doutor-fausto-de-thomas-mann/> Acesso em: 11 mar.2023.

> contrário do romance francês, que é essencialmente dramático, num processo de convergência que nos alicia por sua teatralidade, o romance alemão (o reparo conclusivo é de Edmond Jaloux) é essencialmente digressivo, no gosto de refletir, de explicar, de concluir, que levou Michel Tournier, tradutor do romance, a aplicar ao *Dr. Fausto* a conclusão de André Gide sobre outro romance de Thomas Mann, quando conheceu que a obra, na linha da estética wagneriana, estaria no plano oposto ao da arte verdadeira. Não será tanto assim. O importante e que vençamos a densa floresta de árvores em bloco para reconhecer-lhe a grandeza, como remate de toda uma vida que já nos dera *Morte em Veneza* e *A montanha mágica*, na ordem das obras-primas perduráveis (Montello, 1998, p. 526).

"Os papéis pessoais de um escritor oferecem chaves para o deciframento psicológico e para a interpretação estética", complementa Giordano (2017, p. 149). Destarte, pode-se notar como o exercício diarístico para um escritor passa a ser não só facultativo, mas benéfico. Isso porque, a partir dele, é possível se apoderar da escrita diarística, que se configura como uma aliada necessária à construção do diarista como autor, como literato, erguendo, por conseguinte, seu *status* não apenas diante dos receptores de suas obras (leitores, pesquisadores), mas perante os próprios escritores. O diarista, imerso numa atividade eminentemente individual, em outras palavras, seria um "ermitão das letras". Desse modo, o diário acabaria servindo "[...] como companhia do celibatário e complemento da atividade literária, à qual pode servir de estímulo e orientação" (Giordano, 2017, p. 122).

Isso sem mencionar seu caráter de "repositório", porque ele pode se tornar um estoque de recursos a ser utilizado posteriormente, em momento oportuno, conforme destaca a professora e pesquisadora mineira Myriam Ávila (2016), abaixo:

> No exercício dessa escrita toda entregue à contingência, o escritor projeta não apenas sua imagem, mas também a imagem de sua obra. Não é incomum encontrar no diário esboços de futuras ficções, primeiras versões de poemas, projetos de romances e ensaios, até mesmo a relação completa – na ordem em que o autor quer que figurem – de sua obra, seu monumento. Desde os achados de linguagem, a frase epigramática, a descrição de uma futura personagem ou de episódios sugestivos, passando por sumários de histórias pensadas ou ouvidas, até a própria noção da vida como romance, o diário é um estoque de recursos ao qual o escritor pode recorrer sempre que necessário (Ávila, 2016. p. 317).

Giordano (2017), por sua vez, posiciona-se de maneira mais aprofundada quando trata dessa questão:

> [...] "o diário de escritor", diferente não só por razões temáticas dos diários de exploradores, viajantes ou políticos, pensa em um diário que funciona como caderno de exercícios estilísticos e "laboratório" do que processarão depois as ficções e os ensaios, que registra e esmiúça os vínculos que o escritor estabelece em diferentes momentos com o processo da criação (sobretudo nos momentos de "seca", dominado pela impossibilidade de escrever), um diário que se presta para o ensaio, para rabiscos ligeiros de comentários críticos sobre leituras do momento e para a crônica fugaz de algum episódio memoriável da vida literária. Do ponto de vista da deliberação que inquieta seus fundamentos estéticos e morais, o dos escritores é também um diário

> que delineia o encontro entre notação e vida a partir de uma perspectiva literária, e desta perspectiva se interroga quanto ao valor e à eficácia do hábito (disciplina, paixão, mania?) de anotar algo em cada jornada. Embora, de modo geral, tendam a situá-lo nas margens que delimitam sua atividade [...], a prática do diário pessoal determina para os escritores problemas específicos de técnica literária: a procura de um tome um estilo justo ("contido, expressivo"), ligado à consciência que adquiriram sobre as forças e as limitações da linguagem quando se propõem a capturar os matizes de um fragmento de vida circunstancial e sem repetições. Ao nos referirmos à perspectiva literária que situa a deliberação sobre o valor e a eficácia da prática do diário, pensamos ao mesmo tempo em exigências institucionais determinadas. Historicamente (o que significa encarnar a figura do escritor de diários, um clássico do século XIX, na segunda metade do século XX, quando até o mais ingênuo dos escritores está ciente das imposturas que mobilizam o recurso à introspecção?) e nas reivindicações do desejo de literatura que liga secretamente o escritor com sua obra, desejo de um encontro imediato entre escritura e vida, aquém do sentido e dos valores que impõe o gregarismo dos signos (Giordano, 2017, p. 120-121).

No artigo intitulado "O diário como laboratório da escrita", a pesquisadora Lara Luiza Oliveira Amaral (2021, p. 41-42), ao justificar sua investigação sobre o assunto em tela, argumenta o seguinte:

> Nesse sentido, este trabalho reside justamente nos entrelugares do diário e da ficção. A partir de diários de escritores selecionados, proponho evidenciar os momentos em que a escrita ficcional se mescla com os registros diários em cadernos e folhas. Ou seja, como o gênero confessional passa a atuar como 'laboratório da escrita' para o ofício do escritor (Amaral, 2021, p. 41-42).

Isso posto, nota-se que ambas as atividades – a de produção literária e a diarística – podem, simultaneamente, coexistir e contribuir para o processo criativo de maneira proveitosa, figurando como um suporte, como irmãos siameses interdependentes e contributivos de forma simultânea, sem prejuízos estilísticos e conteudísticos para ambas as partes. Isso porque:

> Em um breve levantamento de dados entre os diários de escritores, é fácil notar algumas semelhanças: comentários sobre as leituras realizadas, discussões literárias acerca de determinados autores, confissões do próprio ofício e as inseguranças diante da crítica, a angústia diante da ausência da palavra "ficcional" e a reclusão/alívio nas entradas, rascunhos de textos a serem publicados, análises de si e das palavras do eu. Para este trabalho, ainda que comente outros casos e fatores, salientarei momentos em que a própria escrita "literária" entra em análise dentro do diário, dando ao gênero seu carácter de "laboratório" da palavra (Amaral, 2021, p. 43).

Assim, pode-se considerar que os diários de Montello são como um autêntico diário de escritor, pois aglutinam a maioria dos requisitos que o tornam como tal, haja vista que seus escritos são focados não só na sua formação intelectual, resultante de suas leituras e educação erudita, mas principalmente na sua trajetória enquanto literato.

Assim, Amaral (2021) afirma:

> No entrelugar entre texto e diário, o escritor passa a utilizar seu caderno como ‘registro de bordo’ da escrita. Anotar, neste campo que perpassa também a palavra, comentários, tentativas ou mesmo angústias diante de seu ofício (Amaral, 2021, p. 42).

Por fim, é pertinente deixar consignada aqui uma breve noção conceitual, já que a investigação não pretende, de modo algum, propor uma conceituação definitiva, mas apenas aproximada, satisfatória, coadunada ao objeto de estudo em tela.

Depois de analisados os diários de escritores como expressão literária, bem como suas principais características, fica plausível vislumbrar a delimitação de seu âmago, seu conceito. Os estudos de Alberto Giordano – autoridade no assunto por ter analisado não somente um diário, mas vários, extraindo de cada um deles seus atributos mais latentes –, favorecem a elaboração de uma noção mais apropriada à linha de pesquisa aqui proposta. A citação de Giordano (2017) é autoexplicativa a esse respeito:

> Por *diário de escritor* entendo um caderno onde o registro do privado e do público aparece iluminado, de tempos em tempos, por uma reflexão sobre as condições e as (im)possibilidades do encontro entre anotação e vida, uma reflexão que o diarista situa a partir de um ponto de vista literário. A interrogação algumas vezes se circunscreve a questões retóricas (Como nomear um matiz? Como fixar a vertigem do circunstancial?), outras vezes mobiliza uma deliberação de múltiplos alcances sobre quão eficaz pode resultar o hábito (Disciplina? Paixão? Mania?) de cada dia anotar algo. Mesmo quando relegam-na às margens de sua atividade e não a consideram como parte da obra, a prática do diário propõe para os escritores problemas específicos da técnica literária, ligados à consciência que adquiriram dos poderes e dos limites da linguagem quando procura apresentar fragmentos de vida. Como o horizonte da publicação, não necessariamente póstuma, sempre está presente, o diarista-escritor também apresenta inquietações, próprias de um as possibilidades ou os riscos da autofiguração: por meio de que autobiógrafo, sobre imagem ele será reconhecido quando os cadernos forem publicados? A de um egotista impenitente, um moralista anacrônico, um asceta do estilo ou um experimentador? (segundo a conhecida metáfora do diário como laboratório). Ao falar do ponto de vista literário, penso ao mesmo tempo em exigências institucionais determinadas historicamente (manter um diário de escritor nos anos 60 do século passado, como o fez Rodolfo Walsh, pressionado pela moral do compromisso revolucionário, é diferente de fazê-lo nestes dias de egotismo triunfante, nos quais até um professor universitário se atreve a publicar o seu) e nas petições do desejo de literatura (desejo de um encontro imediato entre vida e linguagem) que secretamente liga o escritor com sua obra (Giordano, 2017, p. 186-187).

Isso dito, pode-se depreender face ao conhecimento de cátedra do autor, que sua definição se fundamenta de forma compatível com o ponto de vista literário, tomando o cuidado para não descolar sua formulação da essência da tipologia a qual o diário de escritor se insere. Ele destaca, ainda, que os diários têm a capacidade de suscitar a relação do autor e do leitor, haja vista que é uma forma de expressão literária que perpassa pelos hábitos, que exterioriza o exercício do diarista.

Para encerrar, Giordano (2017) cita o também argentino e ficcionista Rodolfo Walsh que, repelindo sobre o caráter autocentrado, diminuto e egotista que o gênero está fadado a trilhar, preferiu seguir levando em conta o chamado "desejo de literatura". Para ele e muitos outros escritores-diaristas, essa característica deveria prevalecer. Portanto, essa constatação não é muito diferente daquilo que o romancista maranhense defendia enquanto escritor. Assim, o diário é como um repositório autêntico de criação, ato contínuo, um dispositivo capital para interpretação e exegese de uma obra, sobretudo daquelas engolfadas num hermetismo excessivo ou em incansáveis extensividades laudatórias.

2.3 DIÁRIOS DE UM ESCRITOR "EXCESSIVO"

Quem possui a oportunidade de ter contato com os escritos não ficcionais de Josué Montello logo se dará conta que não havia mais nada na vida que o autor prezasse mais do que legitimar sua condição como um autêntico erudito, conhecedor da boa literatura e, particularmente, um "homem de letras". Tal aspiração foi originada ainda em tenra idade, marcada, diga-se de passagem, por constantes percalços pessoais.

Ao se submeter a sua saga literária pessoal, Montello dispunha da derradeira consciência de que havia atraído para si todos os ônus e bônus que a vida de literato determina a quem por livre e espontânea vontade se propõe a enveredar por este tortuoso caminho. As renúncias sociais, o retraimento intelectivo, a abdicação financeira e a dedicação, quase que exclusiva ao fazer literário, são alguns exemplos imediatos dos encargos inerentes a um escritor prolífico de qualidade. Além disso, destaca-se o bom relacionamento que a família Montello gozava perante a conservadora sociedade ludovicense no início do século XX. Poderia ser reconhecido como mais um proeminente jurista, político, jornalista, e até mesmo um pastor protestante, como sonhava seu pai, o diácono presbiteriano Antônio Bernardo Montello. Entretanto, nada dessas coisas faziam muito sentido para o escritor ora estudado, pois sabia que havia algo muito maior que tudo isso.

Incomum encontrar, sobretudo entre os autores de seu tempo, quem mais tenha, de forma indubitável, levado a sério o contínuo aprimoramento da sua arte. Montello rechaçava a ideia de que ao adentrar no campo literário seria somente mais um, haja vista que sempre intentara ser um escritor de excelência, completo no sentido estrito da palavra.

Em se tratando do universo da prosa, as obras de Montello permeiam os mais variados gêneros. Em algumas delas, o literato faz o papel de crítico, com sua irretorquível dedicação na compreensão fiel de textos literários clássicos – sua predileção – em detrimento do que a vida

literária poderia oferecer de forma superficial e imediata. Ao classificar as categorias de escritores, Montello fornece indícios claros de como deseja ser lembrado:

> Dize-me a experiência que há três tipos de escritores: os que optam pela literatura, de modo exclusivo; os que preferem a vida literária, quase nada dando de si como homens de letras, e os que se dividem entre a literatura e a vida literária" (Montello, 1998, p. 23).

Montello parece se inserir no último grupo, embora tenha sido a escolha exclusiva pela literatura a opção mais manifestada em seu desígnio. Em seu "Diário de Minhas Vigílias", é dito:

> 12 DE ABRIL [DE 1987]
>
> Há escritores que, entre a literatura e a vida literária, fazem a sua opção por esta última. Ou seja, pela vida de relações que a condição de escritor suscita e proporciona, daí decorrendo as reuniões, as conversas, as tardes de autógrafos, os longos papos furados em que os colegas são postos na berlinda. Outros, mais eficazes, e em menor número, dão preferência à literatura propriamente dita (Montello, 1998, p. 559).

Diante de seu incondicional chamado, é possível apontar a evidência que de fato Montello atingiu seu objetivo com maestria, sobretudo se levado em conta os prêmios nacionais e internacionais auferidos, os diversos estudos científicos realizados sobre suas produções, bem como as mais variadas críticas especializadas que sua obra tem suscitado. O literato foi fiel a sua missão, evocando, quase que em tom divino, a sua aptidão, conforme é possível perceber em "Diário da Manhã", onde consta: "[...] Tenho um objetivo claro, que está na própria essência do meu ser: o de preservar, nesta altura da vida, minha vocação de escritor. Para isso nasci. E disso hei de prestar contas a Deus, na hora derradeira" (Montello, 1998, p. 29).

Essa particularidade não fica restrita à intenção do autor maranhense. Muitos outros escritores mundialmente consagrados, de diversas nacionalidades, coadunavam radicalmente com a mesma ideia, cuja convicção fora germinada ainda na infância. É o caso, por exemplo, do autor inglês George Orwell (2020), que afirma o seguinte:

> Desde muito pequeno, talvez com cinco ou seis anos de idade, eu sabia que devia ser escritor quando crescesse. Mais ou menos entre dezessete e 24 anos, tentei abandonar essa ideia, mas o fiz consciente de que estava ultrajando minha verdadeira natureza e que mais cedo ou mais tarde teria de me conformar e escrever livros (Orwell, 2020, p. 9).

Além de Orwell, com o também diarista, contista e romancista tcheco Franz Kafka não foi diferente. O literato tcheco, ao comentar sobre sua vocação em detrimento de outras

obrigações civis, incute uma certa carga de dramaticidade peculiar à função de autor, conforme evidencia o registro de 21 de agosto de 1913, em "Diários":

> [...] Acho insuportável o meu emprego porque colide com o meu único desejo e minha única vocação que é a literatura. Uma vez que não sou mais nada a não ser literatura, e não posso e nem quero ser outra coisa, o meu emprego nunca me dominará, mas pode no entanto despedaçar-me completamente, e isto não é, de modo algum, uma possibilidade remota. [...] Poderá perguntar porque não desisto eu desse emprego – não tenho dinheiro – e não tento viver da literatura. A isto só posso dar a miserável resposta de que não tenho força para tal e de que, tanto quanto vejo, este trabalho vai destruir-me, e destruir-me rapidamente. [...] Tudo o que não seja literatura aborrece-me e eu odeio isso tudo, porque me perturba e me retarda, mesmo que eu só pense que tenha esse efeito [...] (Kafka, 2002, p. 203-204).

A maneira sacrificial de como os romancistas dedicavam suas vidas à escrita – assim como Jesus à humanidade – representa, de certa forma, o modo como gostariam de ser reconhecidos tanto em vida como *post mortem*. Ao se intitular escritor, mesmo ainda bastante jovem e tendo escrito, até então, de forma moderada, Montello avoca não só um compromisso irreversível consigo mesmo, mas sobretudo com os outros (público) que, de certa maneira, passariam a vê-lo consoante à designação evocada.

Diz o filósofo e romancista francês Jean-Paul Sartre (2004) a esse respeito:

> Quanto ao escritor, o caso é mais complexo, pois ninguém é obrigado a escolher-se escritor. Assim, na origem está a liberdade: sou escritor em primeiro lugar por meu livre projeto de escrever. Mas de imediato vem o seguinte: eu me torno um homem que os outros homens consideram como escritor, isto é, que deve responder a certa demanda e se vê investido, de bom grado ou à força, de certa função social. Qualquer que seja o papel que ele queira desempenhar, tem de fazê-lo a partir da representação que os outros têm dele. Pode querer modificar o papel atribuído ao homem de letras numa dada sociedade, mas para mudá-lo é preciso primeiro se amoldar nele (Sartre, 2004, p. 62).

De fato, Montello fora escritor, porém não um escritor qualquer, porque nas suas próprias palavras, afirma-se um "escritor em excesso", ou seja, em todas as fases e diante de toda a sua trajetória de vida, sempre esteve direta ou indiretamente envolvido em algum projeto de escrita ou produção literária *per si*. Como dito, Montello, na passagem da infância para adolescência, experimentou privações de ordens diversas que, de alguma forma, influenciaram na sua formação como leitor "ato contínuo", como prosador e, em certo sentido, alguns desses infortúnios são refletidos na sua obra ficcional.

Por influência paterna, imerso na vida religiosa protestante, as insônias constantes, o grave problema de saúde – seu e de sua irmã –, a impossibilidade de falar em decorrência disso, o medo da morte, tudo isso confluía para a formação de Montello como leitor e um pretenso

iniciante no mundo da escrita. Tanto a excessividade imposta pela vida religiosa quanto a imposta pela doença contribuíram para a sua expressão como leitor e, posteriormente, como escritor. Todo esse contexto pode ser percebido no extenso trecho a seguir, incomum para o padrão de escritos diarísticos mais concisos:

> 10 DE DEZEMBRO [DE 1994, *DdaMad.*]
>
> Se ainda hoje posso repetir salmos e epístolas, com livre trânsito entre o Velho e o Novo Testamento, devo isso à leitura em voz alta, nos serões da família, sempre sob a presidência de meu pai. A princípio pensei que era o meu modo de ler, com as pausas bem marcadas, o gosto de pronunciar as palavras, a entoação dos períodos, que influía na escolha do novo leitor. Mais adiante pude sentir que não era bem isso, e sim a obstinada espera de que, de repente, pela graça instantânea de Deus, aflorasse em mim o pastor com que meu pai sempre sonhara. [...]
> O escritor excessivo que hoje sou, talvez tenha tido essa origem. Em vez de falar, conversava com o papel. Ao mesmo tempo que se acentuava em mim o hábito de ler em silêncio, isolado a um canto, vivendo outras vidas na leitura dos romances românticos que constituíam a pequena biblioteca de minhas irmãs. E como a biblioteca de meu pai, quase sempre fechada à chave na sua única estante, era constituída por obras de doutrina protestante, devorei as biografias de Lutero e Calvino, além de enfronhar-me na polêmica aberta por um livro famoso do gramático Eduardo Carlos Pereira, *O problema religioso na América Latina*, para ler depois, já por minha própria iniciativa, a resposta do padre Leonel Franca a esse livro. Mas foi por um periódico protestante, que se publicava em São Paulo, *O Estandarte*, que me familiarizei com alguns escritores presbiterianos, notadamente Vicente Temudo Lessa, pai de Orígenes, meu futuro confrade, e de quem, na Igreja Presbiteriana de São Luís, meu pai foi diácono (Montello, 1998, p. 1115-1116).

Porquanto, pode-se perceber como todo esse cenário contribuiu para tornar Montello um "escritor excessivo". Uma vida fatalmente excessiva impôs àquela família, em especial ao jovem Montello, um destino incomum, haja vista que o lar do literato era constituído por conservadores cristãos – normal para os padrões da época. "Todas as famílias felizes se parecem, cada família infeliz é infeliz à sua maneira" (Tolstói, 2017, p. 14), assim, o romancista russo Liev Tolstói inicia uma de suas principais obras, "Anna Kariênina".

De modo igual, em face da série de experiências e vivências infelizes, nada acolhedoras, muitos reveses manifestaram-se na *psiquê* "montelliana". Era como se Montello vivesse submerso em um constante sentimento de fuga, sufocado por todo o excesso determinado pelas circunstâncias, o que influiu, fundamentalmente, no contexto da sua formação como escritor, na sua criação romanesca, bem como na sua concepção particular de literatura, conforme anotado:

> 19 DE MARÇO [DE 1974, *DdoEnt.*]
>
> A literatura, de um modo geral, é exatamente isto: a conversa do escritor com o papel em branco. Em resumo: ele também fala sozinho, num poema, num romance, numa

> crônica, num conto. A palavra existe para que nos comuniquemos. Sobretudo se for transferida ao texto escrito. No ato de escrever, há sempre um interlocutor imaginário, que é o leitor. Sem ele, somos uns doidos mansos. Com esta agravante: conscientes de nossa loucura (Montello, 1998, p. 1288).

Para o romancista, o papel em branco mais uma vez, insurge – assim como "Kitty" foi para a menina judia Anne Frank – como o único "companheiro", a tábua de salvação derradeira com a qual poderia se derramar objetivando minimizar suas dores existenciais e como forma de escapar não só da solidão, mas também da loucura. Isso sem perder de vista a devida atenção e respeito ao destinatário final de toda essa combinação de conjunturas, o leitor. Eis, em linhas gerais, os motivos pelos quais – além da sua vontade própria – Montello se fez um "escritor excessivo", de modo que responde a ele mesmo a pergunta auto imposta no ano de 1991, em seu "Diário da Madrugada":

> 21 DE OUTUBRO
>
> Cada um de nós, ao debruçar-se sobre si mesmo, tentando compreender seu próprio mistério, há de reconhecer que nossos enigmas nos ultrapassam, tendendo a deixar em nossa testa a ruga vertical das sobrancelhas contraídas. Por que me fiz escritor? Que é que explica minhas reações diante da vida e do mundo, se busco sempre ser eu próprio, dissociado do mimetismo das imitações, para obedecer à minha lucidez e às minhas experiências? Acabo reconhecendo que, para ser eu próprio, deixo no papel minhas vivências, sob forma de personagens, nos meus romances, ou de afirmações conclusivas, nos meus textos avulsos. E a verdade suprema é que a palavra escrita, com que me derramo na página em branco, é o excesso de vida que me sufocaria se não o visse diante de mim, na página literária. Quer isso dizer que sou escritor por excesso de vida (Montello, 1998, p. 877).

Por outro lado, além da solidão ser uma condição psicológica e social comumente associada a um gatilho para desencadeamento de posteriores doenças mentais, de maneira que é vista com aversão pela maioria das pessoas, para o artista ou para o escritor acaba se tornando, de certa forma, fundamental. Apesar de ter sido apresentado à solidão de maneira não muito agradável, Montello, convicto da invencibilidade dela e investido da sua condição de literato, logo buscou tratá-la como aliada, tomando-a como um "ingrediente" essencial para um escritor "excessivo" como era. Também é importante ressaltar que não se faz referência aqui à solidão física, mas sim à solidão emocional ou espiritual na concepção "osmaniana", pois é sabido que o autor maranhense sempre esteve bem relacionado, tanto socialmente como familiarmente, ladeado por amigos e parentes. Para mais, o literato poderia ter amplo acesso a psicólogos e/ou psiquiatras, se fosse o caso, uma vez que dispunha de uma condição financeira favorável para o acesso a acompanhamentos clínicos.

Com efeito, Montello não demorou muito para perceber que a solidão seria sua companheira mais fiel, tornando-se condição *sine qua non* para a construção de seu ofício literário conforme arrematou:

> Esse desafio é solitário, como a própria morte. Ninguém pode ajudar o escritor na hora de sua criação genuína. Ele tem de estar só, diante do papel em branco. Mesmo quando há outras pessoas à sua volta, não convive com ninguém, nem com ninguém comparte a sua fluência ou a sua dificuldade de expressão. Por vezes, para melhor concentrar-se, cerra os olhos, à espera da palavra que foge ou da frase que vai escrever (Montello, 1998, p. 246, 15, dez.1954, *DdaMan.*).

Acrescenta, pois, Osman Lins (1976) a esse respeito:

> O escritor é quase sempre um homem que, ligado aos semelhantes, vê-se condenado, pelo seu modo pessoal de ver e pela intensidade de suas perquirições, a uma solidão que não é física e nem mesmo, a rigor, espiritual no sentido ordinário do termo. A sua é a solidão da percepção intensa e do ato de exprimir. Ele fala aos outros homens. Devido, porém, à própria decisão com que mergulha no âmago das coisas, instaura-se entre ele e os demais uma espécie de nuvem que desfigura a mensagem (Lins, 1976, p. 28).

Portanto, exposta uma breve noção particular de Montello como escritor, nada mais oportuno que neste momento contemplar um pouco de sua biografia. Josué de Sousa Montello – seu nome civil completo – nasceu em uma família de protestantes, em agosto de 1917, na cidade de São Luís, capital do estado do Maranhão. Lá seria inspirada a criação da maioria de seus personagens, como também ambientada grande parte de suas mais relevantes obras[4].

Ainda na capital, Montello deu início, aos 15 anos, a seus primeiros passos como escritor. Na ocasião, redigiu, ainda no português arcaico da época, um artigo de título "Alfabetização"[5], publicado em um importante jornal da capital.

> Afinal, por volta de 1932, vi meu nome, pela primeira vez, em letra de imprensa, no *O Imparcial*, de São Luís, assinando um pequeno artigo sobre educação, escrito por sugestão de meu mestre de literatura, Antônio Lopes, redator-chefe do jornal (Montello, 1986, p. 21).

No escrito, o literato defendia a difusão de livros adaptados para leitores iniciantes e às crianças, especialmente fazendo referência aqueles de cunho moral, citando alguns escritores proeminentes como o carioca Olavo Bilac, além de seus conterrâneos Barbosa de Godois e Astolfo Marques. No pequeno escrito, o pretenso articulista conclama os leitores do jornal para

[4] Todas as informações biográficas foram extraídas do "apêndice" da cronologia "vida e obra" de seus diários completos.
[5] Artigo integral transcrito no anexo ao final.

uma campanha de incentivo à doação de livros a crianças pobres, assinando *infra* como pertencente ao chamado "Cenáculo Graça Aranha".

Aos dezenove anos, o escritor sai de sua terra natal e parte para Belém do Pará, onde deu início aos seus estudos em um curso pré-jurídico. Ainda no mesmo ano, mais precisamente no dia 22 de dezembro, muda-se para o Rio de Janeiro. Lá, inicia sua carreira profissional ao ser nomeado inspetor federal no Ensino Comercial carioca. No ano seguinte, 1937, começa a efetivamente galgar os primeiros passos na vida literária e contribui para várias publicações fluminenses, a exemplo de revistas ou jornais literários como "Dom Casmurro", "O Malho", "Ilustração Brasileira", além de suplementos dominicais de grande circulação como "O Jornal", "Correio da Manhã", "Diário de Notícias", dentre outros.

Desde cedo, Montello, em paralelo à prática da escrita, esteve envolvido no exercício dos mais variados cargos públicos a nível nacional e internacional, dos quais se destaca o de embaixador, que lhe rendeu diversas estadias em distintos países e que também impactou, em certa medida, parte de sua obra. A partir daí, passou um tempo significativo de sua vida viajando para outros estados e países como Peru, França, Espanha, Alemanha, Portugal. Montello revisitava sua terra natal somente através de memórias ou quando retornava para algum outro compromisso mais pontual, muitas vezes de maneira rápida, aproveitando para explorar locais no sentido de melhor compor alguma obra em desenvolvimento.

Como literato adepto da escrita em prosa, foi "excessivamente" múltiplo e escreveu biografias, ensaios, crônicas, literatura infantil, críticas e, sobretudo, romances, todos bem recebidos pela crítica em geral, sendo que alguns já foram, inclusive, traduzidos para outros idiomas, em especial para o francês, língua a qual era bastante fluente. A vasta produção literária de Montello também o conferiu prêmios relevantes.

Em se tratando da sua criação romanesca, destacam-se "Janelas Fechadas" (1941), seu primeiro romance; "O Labirinto de Espelhos" (1952); "A Décima Noite" (1959); "Os Degraus do Paraíso" (1965); "Cais da Sagração" (1971); "Noite sobre Alcântara" (1978), "Um Rosto de Menina" (1968) e – talvez – a mais famosa delas: "Tambores de São Luís" (1975), considerada, em 1986, pela Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO), como uma das obras representativas da humanidade. No ano de 1954, Montello tem outra conquista expressiva, pois é eleito para a Academia Brasileira de Letras – ABL, sendo recepcionado, no ano seguinte, por Viriato Correia, escritor bastante presente em seus escritos diarísticos e por quem Montello rendia grande estima.

Como ressaltado anteriormente, paralelo a sua obra romanesca, Montello cultivou meticulosamente seus diários. Em seus escritos, a predominância é do estilo confessional, e não

somente no sentido pessoal da palavra, mas sobretudo, no que toca à revelação íntima de sua trajetória intelectual, das urdiduras de seu processo criativo, isto é, do seu intricado fazer literário. Nesse sentido, enquanto imbuído do papel de diarista, Montello não escapou também de manifestar neles a sua "excessividade":

> Ao todo, quase meio século de testemunhos, vida pública, de vida literária, de vida diplomática. De 1952 a 1995. Na minha terra. Na terra alheia. Ora como personagem, ora como testemunha. Ou como simples leitor a reagir a meu modo diante das obras alheias, recolhendo-lhe as lições (Montello, 1998, p. 450).

À guisa de conclusão, pondera-se que foram quarenta e três anos escrevendo seus diários, initerruptamente. Desse modo, são "excessivos" não somente na quantidade, mas também na gama de temas abordados. Seus escritos englobam relatos estritamente pessoais, impressões de viagens, conversas com presidentes e outros autores, eleição para academia, publicação, tradução e recepção de seus livros, vida intelectual e leituras. Enfim, um autorretrato não somente focado em si, mas principalmente na sua autobiografia intelectual, nas suas influências, nos seus estudos, na sua relação com os clássicos, na sua vida como crítico e literato, bem como na criação literária de seus personagens e construção de romances como um todo. A riqueza de seus diários, inerente ao gênero "diários de escritores", possibilitou que o leitor pudesse conhecer o processo criativo "montelliano", o surgimento das ideias, que poderiam ser as mais variadas e inimagináveis possíveis.

3. MONTELLO, O LEITOR: ASPECTOS DA SUA TRAJETÓRIA INTELECTUAL

3.1 LEITOR DE DIÁRIOS

Diante do reconhecimento da conquista em um patamar relevante no meio literário, do conjunto da obra apresentada e do calibre intelectual acumulado por Josué Montello, muitos até poderiam ser levados a imaginar que, por um momento, o escritor tenha gradualmente reduzido ou até mesmo deixado de cultivar o hábito constante da leitura em detrimento da abnegação que a escrita criativa requer, especialmente pelo fato de ele já ter produzido algumas de suas principais obras e obtido, inclusive, relevantes repercussões favoráveis no meio crítico literário. No entanto, essa suposição está longe de ser verdadeira.

Independente do momento e do gênero da obra a qual se encontrava submetido em sua produção, Montello – mesmo tendo alcançado o posto com dificuldades – jamais considerou renunciar ou deixar suas leituras em segundo plano, a fim de dedicar-se exclusivamente à produção literária. Não estar comprometido com uma leitura incutia, no âmago do romancista, um sentimento devastador de perda, algo a que ele jamais pensou se habituar, conforme ilustra o fragmento abaixo:

> Por que esta obstinação de escrever, se poderia empregar meu tempo unicamente na leitura? Goethe, Shakespeare, Molière, Gil Vicente, Balzac, cada qual com boa parte do que escreveu, estão na minha estante, aguardando vez, como na sala de espera. E eu continuo debruçado sobre a folha de papel – escrevendo. É que sinto em mim algo que reclama a palavra escrita para desafogar-se. Não são os outros que hão de ter paciência comigo. Sou eu mesmo (Montello, 1998, p. 24).

Consoante ao registro anterior, não fosse a necessidade em desafogar-se escrevendo, impulsionado pelos reclames que a palavra escrita exige, de forma natural a leitura tomaria lugar de destaque em suas atividades cotidianas. Dessa forma, embora fosse um escritor prolífico, fica evidente que Montello, em hipótese alguma, cogitaria fazer distinção entre uma atividade e outra, pois, conforme o que exprimem Mortimer J. Adler e Charles Van Doren (2010, p. 105), “[...] escrever e ler são artes recíprocas, assim como ensinar e aprender [...].” Nesse sentido, o romancista posicionava a leitura e a escrita no mesmo patamar de importância. Para ele, elas são complementares. E a despeito da patente bagagem intelectual acumulada desde então, Montello, foi reconhecido tanto pela crítica quanto pelo público leitor como um excelente ficcionista, um homem erudito no sentido mais rigoroso do termo.

Nessa perspectiva, ventilar a hipótese de que uma atividade é posta em detrimento da outra soa como improvável no âmbito da criação literária desse autor específico ou de qualquer outro inserido no meio artístico em geral. Tomando como exemplo a experiência pessoal do processo de criação literária de Francine Prose, também professora de Literatura, em sua obra "Para ler como um escritor: um guia para quem gosta de livros e para quem quer escrevê-los" (2008), pode-se constatar que uma boa leitura em concomitância com alguma produção figura-se como fundamental; uma "aula", em suas palavras, um combustível adicional para superar um possível entrave criativo na composição de qualquer obra. A leitura para um escritor, sob esse ponto de vista, torna-se ainda mais necessária em detrimento das necessidades do leitor comum ou esporádico, ou seja, daquele que lê apenas – em um primeiro momento – com o intuito de instrução ou entretenimento. Prose (2008) explicita, também:

> [...] Ao mesmo tempo, a leitura de uma obra-prima pode nos inspirar, mostrando-nos como um escritor faz algo de maneira brilhante. Em certas ocasiões, ao dar um curso de leitura enquanto simultaneamente trabalhava num romance, comecei a perceber que, quando chegava a um impasse em meu próprio trabalho, o conto que estava ensinando naquela semana, fosse qual fosse, me ajudava de algum modo a transpor o obstáculo. Uma vez, por exemplo, eu estava lutando com uma cena de festa e por acaso estava trabalhando em aula com o conto "Os mortos", de James Joyce, que me ensinou alguma coisa sobre como orquestrar as vozes dos convidados da festa num coro a partir do qual os atores principais davam um passo à frente, cada um por sua vez, para fazer seus solos (Prose, 2008, p. 23).

Por conta disso, ao longo das anotações dos acontecimentos de seus dias, além da confissão de como sua obra nascia e era construída, torna-se bastante recorrente fazer apontamentos referentes ao seu universo como leitor, ao conjunto de suas leituras. Montello fazia questão de registrar isso como uma forma de agregar ainda mais peso literário aos seus diários, que ainda estavam em construção.

> [...] Em 1952, quando iniciei o meu diário, tive o cuidado de não me limitar a falar de mim mesmo, no registro de minhas reações diante da vida: inclinei-me também para o comentário do mundo que me cercava, *tanto no campo das minhas leituras* quanto no campo dos meus convívios pessoais" (Montello, 1998, p. 12).

Os diários montellianos, dessa forma, não são apenas repositórios explícitos de sua criação literária, mas também remetem a pontos importantes anteriores à sua própria criação. Entre outros aspectos, destacam-se como significativos os registros de como o romancista lidava com suas leituras, seus comentários sobre autores prediletos e em que medida isso pode ter influenciado suas obras ficcionais posteriormente, como no caso de "Janelas Fechadas", seu primeiro romance:

> Gravemente enfermo na adolescência, na amplidão de uma casa de veraneio em São Luís, guardei desse período algumas lembranças boas, associadas aos ruídos de minha rede no vaivém dos armadores: o sussurro do vento nas folhas das árvores, os cantos das sericoras, o tom de ouro e rosa das mangas maduras, a leitura dos velhos livros e das velhas revistas. Tudo isso coube, alguns anos depois, no entrecho e no ambiente do meu primeiro romance, *Janelas Fechadas*. Porque Deus trabalha para o escritor, sempre que o escritor identificar-se com as obras de Deus (Montello, 1998, p. 12).

Por esse motivo, neste momento da pesquisa, coloca-se em destaque como os diários de Montello colaboraram no esforço de desvelar uma parte importante na construção de seu percurso como intelectual, por meio de sua intensa atividade cognitiva, isto é, através de suas leituras; um hábito ou vício que teve origem no seio familiar ainda na infância.

Dessa forma, é possível visualizar quais práticas contribuíram para que o escritor ganhasse um papel de destaque no meio literário ludovicense, evidenciado principalmente em um de seus primeiros engajamentos intelectuais na chamada vida literária, como um integrante ativo da agremiação modernista denominada de Cenáculo Graça Aranha, conforme mencionado anteriormente.

Em seus registros no "Diário da Manhã", a leitura e os livros são considerados não apenas a base de sua vida intelectual, mas também um escape constante, algo que conferia sentido à sua vida e que estava muito além dos obstáculos e obrigações impostas desde cedo, como evidencia o fragmento a seguir:

> 17 DE ABRIL [DE 1955]
>
> Valéry Larbaud, repetindo Logan Pearson Smith, chamou de vício impune à leitura, no título de um livro de ensaios críticos. Não a considero assim. A leitura, para mim, é refúgio, é vida, é paz, é companhia. Sinto-me incompleto sem um livro. Rodeado de livros, jamais me senti como o personagem de Eça de Queiroz, em Paris, na sua biblioteca, e que, entediado de tanto saber, de tanta emoção impressa, acabava bocejando, enquanto estendia a mão para apanhar no porta-jornais o *Diário de Notícia.*
> Não sei o que seria de mim sem os livros. Desde a adolescência eu os tenho ao alcance da mão. Meu primeiro ordenado, aos 15 anos, eu o depositei, inteiro, na Livraria Moderna, em São Luís, e trouxe de lá, nesse dia, o ponto de partida dos volumes que me rodeiam, solícitos, prestativos (Montello, 1998, p. 259).

Além da idade precoce, uma confluência de outros fatores – a exemplo da rigidez imposta pela vida religiosa, o acometimento de doenças graves, os distúrbios de sono, as questões emocionais das mais diversas ordens e, especialmente, a questão familiar, representada de forma mais evidente na figura paterna, a quem o romancista reconheceu como responsável pelo gosto pela leitura, as memórias das andanças que os dois empreendiam no

itinerário de casa para o sítio da família – foram cruciais para que o escritor deslanchasse na composição de seu gênero mais caro, o romance.

Em meio ao doloroso registro da morte do pai, em seu "Diário da Tarde", Montello relembra um dos maiores ensinamentos que seu genitor poderia ter proporcionado, a leitura. Além disso, a vivência entre ambos, cultivada em sua memória afetiva, favoreceu para a construção de sua primeira obra de grande fôlego, por assim dizer. É o que evidencia o trecho a seguir:

> 21 DE OUTUBRO [DE 1957]
>
> Mãos amigas e filiais levaram à sepultura, na tarde de ontem, no Rio de Janeiro, o corpo de meu pai. Seis meses permaneceu ele no leito do hospital. Sem se queixar nem se revoltar. Sabia que Deus estava à sua espera.
> Com antecedência, indicou, na sua velha Bíblia, os textos que minha mãe devia ler, quando ele lhe faltasse: estaria assim ao seu lado, confortando-a por intermédio da palavra de Deus.
> *Devo ao meu pai o gosto da leitura. Primeiro, porque o via, todos os domingos e feriados, ao entardecer, sentado numa cadeira junto à janela, lendo a Bíblia, na tradução clássica do padre Antônio Pereira de Figueiredo; segundo, porque fez de mim, ainda menino, o leitor dessa mesma Bíblia, em voz alta, à noite, com a família em volta da mesa, na sala de jantar.*
> Houve um tempo em que, morando em São Luís, na rua dos Remédios, nos deslocamos para a casa do Anil, distante da cidade. Essa mesma casa, que serviria de cenário ao meu romance *Janelas fechadas*, ainda hoje existe, com suas mangueiras, suas jaqueiras, seus dois buritizeiros no alagadiço que precede o capinzal [...] (Montello, 1998, p. 501, grifo nosso).

Na ânsia de emancipar-se como sujeito e de compreender o mundo que o cercava, Montello tinha consciência de que o contato e a leitura contínua de livros seriam cruciais para essa empreitada, porque "[...] somente a leitura intensa, constante, é capaz de construir e desenvolver um eu autônomo" (Bloom, 2000, p. 188).

Mesmo correndo o risco de ser rotulado apenas como mais um "bibliófilo" por buscar o conhecimento enciclopédico, ou por atrair para si a reputação de "biblioteca ambulante", ao demonstrar, em um primeiro momento, interesses aleatórios ou genéricos, Montello não deixava de se dedicar a temas que exigiam análises específicas sobre determinadas questões, sobretudo no campo literário.

Portanto, ciente de seu papel, escolheu levar uma vida "bibliocêntrica" – não em referência apenas aos livros bíblicos (cânone religioso), mas aos livros de maneira geral (cânone universal) –, o que resultou na busca e, posteriormente, na compilação de livros dos mais variados gêneros e épocas. Essa dita compulsão se materializou por completo e pode ser observada nos volumes de sua vasta biblioteca particular que, atualmente, integra (juntamente com seu arquivo pessoal) o patrimônio da Casa de Cultura que leva seu nome.

Nessa mesma linha de pensamento, ao analisar a construção desse percurso, é possível constatar a relação visceral de Montello com a ocupação de espaços físicos e/ou simbólicos, a exemplo de editoras, livrarias, bibliotecas (públicas e particulares) com o local de trabalho e com os livros em formato físico, visto que na época, não se contava com os formatos digitais.

Para além disso, é natural que ao estudar a obra de um escritor, como por exemplo a de um poeta, frequentemente depara-se com paralelismos que associam o conteúdo de seus escritos ao de outros predecessores. No meio acadêmico, esses são conhecidos como antecessores ou formadores, que exercem influência direta ou indireta (tanto em conteúdo quanto em forma e estilo) no autor específico, mesmo que não tenham sido citados explicitamente em algum momento de sua produção, conforme concepção utilizada por Amílcar Bettega Barbosa (2012), escritor e doutor em Criação Literária:

> É a partir de determinados modelos, aqueles com os quais ele percebe uma afinidade, que aqui chamo de fraterna, que suas primeiras tentativas de escrita se esboçam. E é também em direção a estes modelos que elas se constroem. Em algum momento da vida do leitor – lembramos: sempre um escritor em potencial – dá-se o encontro com um texto e um autor que serão decisivos no desenvolvimento dessa potencialidade para a escrita. Alguma coisa se passa nesse encontro e firma uma aliança indissolúvel: o futuro escritor jamais esquecerá esse momento, jamais renegará sua filiação a esse ou a esses autores formativos. É quando o leitor (que ainda não se sabe escritor) é tocado pelo texto e percebe que há uma sensibilidade da mesma espécie entre ele, leitor, o texto e, em última instância, aquele que produziu este texto já decisivo, já formador. Ele descobre e reconhece ali aspectos que desconhecia em si mesmo e que lhe são revelados a partir desse encontro (Barbosa, 2012, p. 30-31).

Isso posto, uma questão surge diante dessa correlação entre leituras e produção. Antes de se tornar um bom poeta, é presumível que o escritor tenha sido leitor e conhecedor das referências e dos poetas mais proeminentes, ou até mesmo ter sido um estudioso, um crítico, talvez um analista sobre o tema. Esse pormenor, a propósito, não fica restrito somente ao campo poético, mas a qualquer outro quando se trata da seara artística e intelectual. Desse modo, o mesmo acontece com os acadêmicos no tocante aos textos acadêmicos, com os jornalistas em relação à tipologia textual informativa, com os contistas no que concerne aos contos, com os romancistas e os romances, com os diaristas e os diários, e assim sucessivamente.

Dessa forma, enquanto submerso nessa atividade e de tanto se identificar como um estudioso assíduo desse ou daquele gênero, o leitor acaba nutrindo – mesmo que num primeiro momento e de forma involuntária – um tipo de aventura, ou seja, o desejo de escrever, conforme preceituou o crítico literário e semiólogo francês Roland Barthes (2004):

> [...] Há, finalmente, uma terceira aventura da leitura (chamo de aventura a maneira como o prazer vem ao leitor): é, se assim se pode dizer, a da Escritura; a leitura é

> condutora do Desejo de escrever (estamos certos agora de que há um gozo da escritura, se bem que ainda nos seja muito enigmático). Não é que necessariamente desejemos escrever *como* o autor cuja leitura nos agrada; o que desejamos é apenas o desejo que o escritor teve de escrever, ou ainda: desejamos o desejo que o autor teve do leitor enquanto escrevia, desejamos o *ame-me* que está em toda escritura. Foi o que disse claramente o escritor Roger Laporte: "Uma pura leitura que não suscite uma outra escritura é para mim algo incompreensível... A leitura de Proust, de Blanchot, de Kafka, de Artaud não me deu vontade de escrever a respeito desses autores (tampouco, acrescento, *como eles*), mas de *escrever*." Nessa perspectiva a leitura é verdadeiramente uma produção: não mais de imagens interiores, de projeções, de fantasias, mas, literalmente, de *trabalho*: o produto (consumido) é devolvido em produção, em promessa, em desejo de produção, e a cadeia dos desejos começa a desenrolar-se, cada leitura valendo pela escritura que ela gera, até o infinito. Esse prazer de produção é elitista, reservado apenas aos escritores virtuais? Tudo, na nossa sociedade, sociedade de consumo, e não de produção, sociedade do ler, do ver e do ouvir, e não sociedade do escrever, do olhar e do escutar, tudo é feito para bloquear a resposta: os amantes de escritura ficam dispersos, clandestinos, esmagados por mil restrições, interiores, até. Isso é um problema de civilização: mas, para mim, tenho a convicção profunda e constante de que nunca será possível libertar a leitura se, com um mesmo movimento, não libertarmos a escritura (Barthes, 2004, p. 38-39, grifos originais).

Contudo, frequentemente, percepções como essas (de explícitas referências a antecessores) permanecem implícitas na produção literária, especialmente entre aqueles autores que não escreveram sobre si em suas próprias obras ou em outras formas de escritas, tais como crônicas, ensaios ou diários. Isso torna o trabalho do crítico ou pesquisador ainda mais desafiador durante a exegese de seu objeto de estudo ou obra em análise.

Contudo, esse não foi o caso de Montello, haja vista que tanto em seus diários quanto em outros escritos dispersos, o romancista maranhense deixou registros das leituras que mais o impactaram e, ainda mais importante, suas impressões positivas (algumas nem tanto) sobre diversos autores, incluindo clássicos nacionais e estrangeiros, contemporâneos e outros. Ele revelou ser um leitor ávido de nomes como Machado de Assis, Austregésilo de Ataíde, Honoré de Balzac, Marcel Proust, Eça de Queiroz, Gustave Flaubert, Jean-Jacques Rousseau, entre outros que, direta ou indiretamente, podem ter influenciado em sua composição como autor.

Ítalo Moriconi (2008), ao se referir ao livro anterior de Prose, é cirúrgico nessa constatação:

> O espaço deste posfácio pertence à literatura brasileira. Espaço para revisitar alguns modelos válidos em nossa língua, escritos por autores nossos, mestres para quem deseja tornar-se escritor ou escritora. Aperfeiçoar-se como escritor é sobretudo aperfeiçoar-se como leitor, esta a mensagem do livro de Francine Prose. Escrever é ofício e ofício se aprende com quem já o exerce antes de nós: há o mestre, há o aprendiz – termos aqui utilizados num sentido que pouco tem a ver com escola na acepção comum da palavra, embora a escola seja por excelência lugar de contato (ou de primeiros contatos) com modelos e exemplos literários. Aqui a relação mestre/aprendiz está sendo tomada no sentido de arte, artesanato. No sentido em que a leitura é a oficina básica do escrever. Atividade produtiva, aquisição de capital. Leitura dos mestres do passado, visando extrair lições práticas. Leitura dos

> contemporâneos, dos autores mais recentes, para apreciar, invejar, divergir, desenvolver acuidade crítica. Finalmente, a leitura desenvolvida naquele círculo íntimo de leitores que são os interlocutores diretos do autor: o passar de mão em mão, a troca de textos entre componentes de uma oficina de criação, o pedido de opinião feito a alguém próximo, não necessariamente profissional do ramo ou figura pública, mas cujo discernimento crítico pessoalmente respeitamos ou admiramos (Moriconi, 2008, p. 221).

Antes de enveredar pelo gênero em questão, presume-se que Montello buscou obter subsídios em obras tidas como referências naquela área, de forma contínua, a fim de aprimorar seu processo de escrita. Era leitor assíduo de diários e, muitas vezes, fazia questão de exercer seu papel como mero comentador, crítico ou, em outras palavras menos pretenciosas, de consignar seu parecer positivo ou negativo a uma determinada obra e/ou autor – mas sempre de forma meticulosamente fundamentada, analítica e comparativa.

Outra particularidade diz respeito a sua predileção por autores franceses, o que talvez se deve ao fato de a tradição literária brasileira ter sido influenciada pela literatura francesa, e por seu estado ter sido supostamente fundado por franceses.

Ainda no que concerne à leitura como prática importante para o processo de escrita, evidencia-se que:

> Os grandes escritores também são grandes leitores, mas isso não quer dizer que leram todos os livros que, na época deles, eram considerados indispensáveis. Em muitos casos, eles leram menos livros do que se exige na maioria das universidades modernas, mas o que leram, leram muito bem. Por causa do esmero com que leram, acabaram tornando-se pares dos grandes autores que estudaram. Eles se tornaram, literalmente, "autoridades". No curso natural das coisas, um bom estudante frequentemente se torna um bom professor, e, de maneira similar, um bom leitor se torna um bom autor (Adler; Doren, 2010, p. 176).

Com relação aos diários em si, foi necessário que Montello reunisse uma variedade de leituras que contribuíssem para a construção de sua concepção pessoal de como ser um diarista, ou melhor, um escritor-diarista, um termo que por si só exige uma maior responsabilidade.

Nesse sentido, Montello (1998) afirma que:

> [...] a despeito do gosto de ler diários literários, notadamente os de procedência inglesa, como os de Boswell, de Virgínia Woolf, de Catherine Masnfield, não pensei em transferir para o papel o registro sistemático de minhas experiências existenciais. Só bem mais tarde, em 1952, me lancei à nova experiência literária" (Montello, 1998, p. 12).

Dessa forma, os diários, de um modo geral, tomaram espaço na vida de Montello como leitor, que selecionava seus diaristas preferidos. Porém, ao que parecem indicar diversos registros, a leitura desses textos não era feita considerando apenas sua compreensão pessoal no que toca a essência do gênero em toda a extensão de seus diários.

Somado a isso, Mônica Gama (2013), professora de Teoria da Literatura na Universidade Federal de Ouro Preto, estudiosa da obra do também romancista mineiro João Guimarães Rosa, identifica a concepção de que tornar-se leitor detido de um gênero é praxe entre aqueles que alcançaram reconhecimento na escrita daquela tipologia literária:

> A passagem é significativa devido ao jogo de espelhos entre as identidades envolvidas: Guimarães Rosa, diarista, escritor, leitor de diários, os quais comentam, por sua vez, os mecanismos de escrita de outros escritores. Na escrita do diário, o autor depara-se com faces diferentes de si mesmo, unificadas por um corpo que se engaja no projeto de autodocumentação; essas imagens produzidas formam um repertório que pode servir para reflexão sobre si mesmo ou até como arcabouço para criação ficcional. O que dizer então quando o escritor tem o hábito de ler diários de outros, portanto, o repertório de imagens de si de outros escritores?
>
> Uma das formas de se pensar a constituição autoral (e, logo, as formas de exibição da imagem de autor) se dá na relação que um escritor estabelece com o campo literário, o *ethos* e as posturas disponíveis (repertório de identidades autorais) a partir das quais construirá a sua própria identidade. O autor é, então, construído na leitura – leitura que ele fez das imagens de seus pares, leitura que nós fazemos deles. Por isso é importante investigar de que forma os diários lidos por Guimarães Rosa passaram a participar de sua obra, afinal, é possível que o escritor tenha transformado esse tipo de escrita em fonte de pesquisa (Gama, 2013, p. 201-202).

Montello era ciente dessa constatação. Ler diários de diaristas consagrados aproximava-o deles, de certa forma, além de aumentar significativamente suas possiblidades de ser reconhecido no mesmo rol. No texto preambular de seu "Diário do Entardecer", esse pormenor fica bem mais claro:

> Mais do que uma expressão literária, um diário como o de Julien Green, como o de Amiel, como o dos irmãos Goncourt é uma forma de conhecimento de outras experiências humanas. Faz-nos aprofundar o mistério dessas experiências. *Abre-nos caminho para nossa identificação com elas.* E também para ajuizarmos de nossas discordâncias" (Montello, 1998, p. 946, grifo nosso).

Além disso, com o passar dos anos, são inúmeros os escritores que se dedicaram à análise da composição de obras literárias, é o que pondera Barbosa (2012). Nessa perspectiva, ainda:

> São notórios os registros feitos por escritores célebres a propósito de suas obras, assinalando os avanços, recuos, dúvidas, enfim, toda uma série de hesitações que faz parte do processo de criação. Outros se debruçaram sobre o tema em seus escritos íntimos, nos diários e anotações pessoais. Há ainda os que fizeram do diálogo fora de si o caminho para a reflexão sobre a criação, como atestam os exemplos (abundantes, ao longo da história literária) de correspondências que se estenderam por anos a fio entre escritores e alguns amigos, colegas de ofício ou pessoas com afinidade literária suficiente para estabelecer o clima de confiança necessário à troca frutífera de ideias a respeito da escrita (Barbosa, 2012, p. 39).

A título de ilustração, Montello pontua dois registros que contextualizam bem essa conexão. No primeiro deles, o romancista comenta favoravelmente os diários do paraibano Ascendino Leite, autor não muito celebrado no cenário literário brasileiro, mas que o romancista maranhense soube reconhecer o valor subjacente e extrair lições. Isso demonstra outra qualidade "montelliana": a habilidade de inferir impressões positivas de quem não fosse considerado um clássico, por assim dizer, o que significa que o escritor buscava elaborar suas próprias críticas, sem interferências prévias.

Ao comparar Leite com o filósofo francês Michel de Montaigne, Montello destaca o fato de que aquele literato, ao citar obras e conversas de autores a quem se atribuía o epíteto de mestres, detém uma espécie de integridade intelectual, algo de que o autor de "Os tambores de São Luís" era notavelmente adepto. Ao longo de seus diários, uma plêiade de literatos (reconhecidos ou não) foi constantemente e exaustivamente citada, especialmente aqueles pelos quais o romancista mantinha maior afinidade intelectual. Em o "Diário da Noite Iluminada" consigna o registro:

> 11 DE MAIO [DE 1982]
>
> Cada volume novo do longo diário literário de Ascendino Leite é um regozijo para o meu espírito, não obstante a afetuosa compulsão com que o querido companheiro insinua algumas folhinhas de urtiga nas suas braçadas de flores. É a sua maneira natural. Por isso mesmo, ao longo da leitura deste seu *Vigia da tarde*, trato de me coçar, enquanto aspiro o perfume das rosas e dos bogaris.
> Desta vez, pela boca de uma amiga, a Marcelline, implica com as citações nos meus artigos. Dou-lhe razão. Recolhi esse defeito em Montaigne, que é um dos meus mestres. Sou dos que pensam que a citação faz parte da probidade do escritor, desde que venha na hora adequada. É também um modo de ressuscitar os mortos.
> Mas vejo, com alegria, que Ascendino não me fica atrás. Contei por alto, no *Vigia da tarde*, 488 autores citados. E o querido Ascendino leva sobre Montaigne esta vantagem: Montaigne citava obras; Ascendino cita obras e conversas. Com a mais absoluta propriedade.
> Marcelline também implica, no *Vigia da tarde*, com uma frase usual que andou a catar num de meus romances. Tem razão? Veremos.
> Nosso Ascendino é mestre de frase límpida, segura, quase clássica. Não sei como lhe escapou, no título de um dos volumes de seu diário, *A velha chama*, a ambigüidade da expressão. Somente dei por seu duplo sentido quando uma de minhas amigas, também francesa, a velha Georgette, tirou o volume da estante, já devidamente encadernado, e me perguntou, lendo-lhe o título:
> - Quem é que a velha está chamando?
> Tive de explicar-lhe que, no caso, chama não é verbo, mas substantivo, significando luz, flama, labareda (Montello, 1998, p. 260).

Nota-se que o escritor maranhense deu predileção a livros que lhe impactaram, que possibilitaram ensinamentos para sua vida como escritor, crítico, conhecedor da boa literatura, de modo que seu cabedal intelectual se configura como um subsídio indispensável para a construção de sua obra como um todo.

Outra lição obtida diretamente de suas incansáveis leituras de diários – desta vez os de Virginia Woolf – não se refere, necessariamente, à criação literária em si, mas trata de outras questões que poderiam influenciar futuramente o desenvolvimento de suas próprias composições. Entre as leituras dos textos de Woolf, um registro em particular relacionado a um comentário feito por ela sobre a proeminente escritora George Eliot, romancista britânica do século XIX, chama a atenção de Montello. Ao ler os escritos diarísticos de Woolf, o literato maranhense recebe um alerta sobre a importância de ter contato com as críticas. Isso reforça o elogio anterior a Ascendino Leite quanto à importância de um escritor sempre buscar referências em outros autores, como mencionado no "Diário do Entardecer":

> 5 DE JANEIRO [DE 1973]
>
> Há livros que, depois de lidos, dispensam que os tiremos da estante. Ali ficam para uma consulta, uma referência, sem que nos convidem ao prazer de relê-los. Macaulay os acomodava nas prateleiras mais altas de sua biblioteca. Eu os deixo no lugar em que estavam. O defeito é meu, não deles.
>
> O diário de Virginia Woolf, retirado da estante há alguns meses, permanece na minha mesa, sem deixar sentir que o mudei de lugar. Abro-o ao acaso, releio aqui um trecho, ali outro; sempre encontro nesse regresso uma razão a mais para admirar o fino espírito que o compôs. De longe em longe, uma discordância, como quando nega os méritos de Thomas Hardy como romancista.
>
> Hoje, há poucos momentos, recolhi na grande escritora esta lição, que lhe deu outra grande escritora: "George Eliot jamais lia as resenhas críticas que lhe diziam respeito, por saber que os comentários sobre sua obra a perturbavam no ato de continuar criando literariamente" (Montello, 1998, p. 1231).

3.2 LEITOR DE BALZAC

É de conhecimento geral que Josué Montello era referência inconteste como um profundo conhecedor da chamada boa literatura, sempre muito diligente ao que podia extrair dos clássicos, ou seja, daquelas obras comumente classificadas como literatura fundamental ou leitura obrigatória, incluída no chamado cânone universal. Sem falar que o romancista sempre pertenceu a círculos de agremiações literárias das mais importantes, auferindo relevantes títulos e críticas favoráveis nesse campo. Era um destacado membro ativo da Academia Brasileira de Letras (ABL) e contava com acesso livre às mais diversas instituições de saber situadas nos grandes centros, inclusive em outros países. De certa forma, todo esse trânsito ajudou a aproximá-lo da tradição de grandes nomes da literatura de projeção nacional.

Outro fator que pode ter contribuído para tal prestígio está relacionado ao seu "berço", sua terra natal, afinal, ele nasceu na "Athenas Brasileira", uma cidade que outrora possuía uma forte tradição literária com considerável repercussão nas letras nacionais, contando com nomes memoráveis como Gonçalves Dias, Sousândrade, Coelho Neto, Humberto de Campos, os

irmãos Artur e Aluísio de Azevedo, e Ferreira Gullar – apenas para mencionar os mais conhecidos.

"Minha província natal, zelosa de seus valores literários, inspirava-se mais na tradição, que lhe cumpria preservar, do que na rebeldia, que ameaçava essa tradição. Daí o pendor clássico de meu espírito" (Montello, 1987, p. 40). Embora ao final achasse mais prudente como intelectual conciliar as influências pretéritas e as atuais, "mais tarde, quando reconheci a discordância entre a tradição e os valores de meu tempo, tratei de harmonizar as duas vertentes, e é à luz dessa concordância que desejo ser julgado" (Montello, 1987, p. 40). Dito isso, o fato de um autor estar próximo de escritores já consagrados e ser um leitor assíduo de clássicos, pode torna-lo ou não um clássico também, o que sugestiona novos estudos a respeito.

Por outro lado, neste momento, é necessário discutir brevemente uma questão específica sobre o que torna uma obra um clássico e por que é tão importante lê-los. Devido ao fato de ser um tema amplamente debatido no meio acadêmico, é oportuno apenas apresentar considerações concisas sobre os conceitos que envolvem essa perspectiva.

O romancista italiano Ítalo Calvino (1993) – talvez uma das maiores referências no assunto – entende que:

> os clássicos são aqueles livros que chegam até nós trazendo consigo as marcas das leituras que precederam a nossa e atrás de si os traços que deixaram na cultura ou nas culturas que atravessaram (ou mais simplesmente na linguagem ou nos costumes) (Calvino, 1993, p. 11).

Ou seja, para ele, um clássico não pode surgir sem conexão com os predecessores. Dessa forma, os clássicos seguem um padrão quase que de forma natural e carregam uma certa similaridade, uma clarividência com escritos anteriores. Para o autor, ainda, "um clássico é um livro que vem antes de outros clássicos; mas quem leu antes os outros e depois lê aquele, reconhece logo o seu lugar na genealogia" (Calvino, 1993, p. 14).

Ainda explorando esse assunto, o crítico literário estadunidense Harold Bloom (1994), outro conhecido estudioso por analisar clássicos, especialmente aqueles imortalizados no cânone, ao ressaltar as influências dessas obras no contexto da chamada tradição literária, destaca que, de certo modo, tudo o que é publicado atualmente corresponde, inevitavelmente, ao que fora produzido no passado. Portanto, para uma obra do presente ter a pretensão de classificar-se como um novo clássico, deverá apresentar elementos característicos já presentes em outras obras anteriores, como se fosse um fio condutor pertencente a uma genealogia, pontua Calvino (1993), resultando de um exercício dialético semelhante, de uma comparação entre o novo e o antigo, dependendo, assim, das leituras e interpretações que se façam delas.

Nesse sentido:

> É certo que este resumo preciso poderá parecer intrincado para aqueles que não estão familiarizados com as minhas tentativas de pensar o problema da influência literária. No entanto, De Bolla dá-me um bom ponto de partida, aqui, no início deste exame do agora ameaçado Cânone Ocidental. Tem de se carregar o fardo da influência se se quiser alcançar uma originalidade digna de nota, e fazê-la surgir dentro da riqueza da tradição literária ocidental. A tradição não é só uma passagem de testemunho ou um amistoso processo de transmissão. Ela é também uma disputa entre o gênio passado e a aspiração presente, em que o prémio é a sobrevivência literária ou a inclusão canónica. Essa disputa não pode ser resolvida através de preocupações sociais, ou pelo juízo crítico de qualquer geração de idealistas impacientes, ou por marxistas proclamando "Deixem os mortos enterrar os mortos", ou por sofistas que procuram substituir o Cânone pela biblioteca e o espírito de discernimento pelo arquivo. Poemas, histórias, romances e peças, todos surgem como resposta a poemas, histórias, romances e peças anteriores, e essa resposta está dependente de actos de leitura e de interpretação levados a cabo pelos escritores posteriores, actos esses que são idênticos às novas obras (Bloom, 1994, p. 22).

Franklin de Oliveira (1978), um dos maiores críticos da obra "montelliana", soube identificar essa conexão em seu objeto de estudo. Ele afirma que:

> A obra de ficção de Josué Montello é exemplar expressão da relação dialética entre o herdado e o novo. A sua novelística retoma e desdobra a saga de São Luís do Maranhão fundada por Aluísio Azevedo. Saga esta é a palavra que melhor abarca os dois universos romanescos, desde que nela redescubramos o seu sentido primordial, que vem das literaturas nórdicas dos séculos XIII e XIV, especialmente da islandesa, na qual designa relatos em prosa, em que o fundo histórico é iluminado pela preocupação com o destino humano (Oliveira, 1978, p. 36).

Isso considerado, partindo do pressuposto de que ao entrar em contato com os clássicos é plenamente possível apropriar-se de suas principais características, presume-se que Montello, como leitor desse tipo de obra, reteve valiosas lições que o auxiliaram a aprimorar seu papel como romancista. A importância que o literato atribuía – na solidão de seu exercício literário – à leitura dessas obras era tão grande a ponto de ele se referir continuamente aos seus autores como se ainda estivessem vivos, pois dialogava com eles no sentido de aplacar o constante sentimento de solidão inerente à sua profissão.

"[...] O Diário – esse livro na aparência inteiramente solitário – é escrito com frequência por medo e angústia da solidão que atinge o escritor por intermédio da obra", diz M. Blanchot (1987, p. 19). Portanto, diante disso, ele frequentemente usava o pronome possessivo "meu" ao se dirigir aos literatos como "amigos", ou, em outras ocasiões, como "mestres", de modo que retinha não apenas lições que o auxiliariam em suas próprias criações, mas também diversos ensinamentos que abordavam distintas tipologias, lições de vida, morais e filosóficas. Em seu

"Diário da Tarde", do ano de 1962, dois registros falam a respeito das suas experiências de leitura da obra de Balzac:

> 25 DE MARÇO
>
> De madrugada, tendo acordado depois de um pequeno pesadelo, perdi de todo o sono. Levantei-me, vim ao meu gabinete, apanhei ao acaso um volume na fileira dos livros de Balzac.
> De volta ao quarto, fiquei lendo, na claridade do abajur, até que esta se confundiu com a claridade do novo dia, a novela *Une rue de Paris et son habitant*, que eu não conhecia.
> Conclusão: o velho Balzac, ao contrário do que presumem os que não o leram, está perfeitamente ajustado à literatura atual, nessa breve narrativa modelar-simples mancha, sem nada de dramático, qualquer coisa que antecipa Tchecov. O melhor Tchecov.
> Dessa novela, retiro a definição das caixas de livros dos buquinistas de Paris, nas duas margens do Sena: catacumbas da glória. Perfeito. E esta definição do sábio eternamente distraído, na figura do professor Marmus, membro do Instituto de França: "Um sábio é um homem que não sabe absolutamente nada - da vida, entenda-se". De acordo (Montello, 1998, p. 676-677).

Assim sendo, em meio a um universo de possibilidades de leituras de clássicos de várias nacionalidades, há uma vertente especial que se destaca diante dos interesses particulares de leitura de Montello, os clássicos de origem francesa. Essa predileção vai muito além do estado natal do autor ter sido influenciado pela França Equinocial, ou de ele ter viajado como embaixador para cidades francesas, o que o fez estreitar sua relação com a cultura francesa *in loco*. O resultado disso foi a organização de um livro publicado postumamente, intitulado "Areia do Tempo: crônicas sobre a cultura francesa e seus autores" (2009), produzido por Yvonne Montello, sua esposa. A obra é uma compilação de artigos que discorrem não apenas sobre literatura, mas também sobre os diversos elementos da cultura francesa em geral.

Entretanto, antes de analisar alguns dos autores franceses com os quais Montello mais mantinha contato, cabe registrar um breve adendo acerca das origens dessa influência da literatura francesa na formação dos intelectuais brasileiros, a ponto de refletir até na formação intelectual de escritores contemporâneos.

O historiador americano Jeffrey Needell (1993), especialista em América Latina, em seu aprofundado estudo de título "*Belle époque* tropical", somou importantes contribuições acerca de como a sociedade carioca, no início do século XX, era adepta dessa inspiração francófona. Sem se abster de aspectos precursores, o estudioso demonstra que não só o Brasil estava exposto a essa influência que se dava em decorrência das fortes mudanças sociais ocorridas na França nos séculos passados. Seu trabalho, portanto, apresenta valiosas lições, posto que evidencia o porquê de tantas cidades brasileiras terem voltado o olhar para a cultura francesa em geral, o

que refletiu nas letras nacionais, fenômeno que só aumentou a partir das décadas seguintes. Na perspectiva de Needell (1993):

> [...] As raízes deste fato, mais uma vez, remontam ao século XVIII. Da mesma forma que Portugal encontrou prazer e instrução no Iluminismo francês, o mesmo ocorreu com a colônia. A criação de instituições de educação superior, sob o despotismo e esclarecido do marquês de Pombal, ministro de José I, foi o coroamento de tendências anteriores. Após fundar academias similares às francesas, Portugal reformou a Universidade de Coimbra e abriu colégios iluministas O patrocínio real, o apoio de Pombal, as viagens de diplomatas e estudantes e a riqueza nascida do ouro e das pedras preciosas brasileiras fomentaram uma era francófila na literatura que só ganhou força no século XIX. O Brasil, também, teve suas academias e, embora elas não tenham perdurado, parte dos setores médios e da elite da Colônia adquiriu um gosto permanente pela literatura francesa, estimulada na Core do vice-rei no Rio, na escola reformada de Olinda ou em Coimbra, Paris e Lisboa, para onde os endinheirados costumavam enviar os filhos para que se educassem e fizessem os contatos adequados (Needell, 1993, p. 211-212).

O autor acrescenta, logo depois, que:

> Esta tradição explica o interesse natural pela literatura francesa no início do século XIX. Este interesse só aumentou, no entanto, devido às mesmas circunstâncias que reforçavam a influência cultural francesa na educação, na arquitetura, na moda, no mobiliário e no restante: a transferência em 1808 da Corte para o Rio. Este, sob dom João VI, como foi mostrado, tornou-se um paraíso para muitos *émigrés* e o destino final da Missão Artística Francesa de 1816. Eles acabaram se tornando o núcleo pioneiro de uma colônia francesa particularmente bem relacionada, que ajudou a colocar em voga o romantismo francês no Rio. Assim, tanto a tradição cultural quanto os residentes franceses predispuseram a primeira geração de literatos brasileiros a se voltar para a França. Na verdade, a natureza um tanto reflexiva da história inicial destes literatos parece bem ordenada demais. Durante mais de um século, prevaleceria um relacionamento similar, porém cada vez mais complexo, de influência, inspiração e adaptação. Como em tantos outros casos descritos, as modas passavam, mas o namoro da elite com a França prosseguia cada vez mais intenso (Needell, 1993, p. 212).

Diante de toda essa fundamentação, não parece estranho o fato de que a maioria dos grandes escritores brasileiros tenha sido exposta a toda essa influência francesa, e não apenas na literatura, mas também nas artes em geral, concentrando suas leituras em autores dessa nacionalidade ou em obras escritas nessa língua. Isso pode ser observado em um dos mais proeminentes escritores das letras nacionais, Machado de Assis. O autor carioca é um daqueles casos que podem ser citados como um exemplo claro dessa caracterização, haja vista que esteve intimamente ligado ao contexto social, político e cultural descrito pelo pensador americano, o que se reflete em várias de suas obras e em sua formação como intelectual. Montello não só era leitor constante da obra machadiana, mas também um analista privilegiado do autor, o que lhe rendeu alguns escritos ensaísticos, tais como: “O Presidente Machado de Assis” (1961),

"Memórias Póstumas de Machado de Assis" (1997), e ainda "Os inimigos de Machado de Assis" (1998).

Em "Diário do Entardecer", o literato maranhense (1998) conjectura:

> 28 DE MAIO [DE 1969]
>
> Leitura de um pequeno romance de Balzac, *Gambara*, no IX volume da *Comédie humaine*, edição da Pléiade. Nosso Machado de Assis teria lido esse romance, antes de escrever o conto *Um homem célebre*, das *Várias histórias?* Se o leu, guardou-lhe a reminiscência, que teria ficado em algum escaninho da memória, para aflorar sob a forma do compositor Pestana. Esse Pestana, que escreve polcas vastamente dançadas e assobiadas, sonha compor a grande música, que o coloque na linha dos mestres universais. Mas é em vão que senta ao piano em busca da inspiração superior. Tudo quanto lhe sai dos dedos são polcas buliçosas, que logo se popularizam.
>
> Veja-se agora como Balzac apresenta o seu personagem pela boca de outro personagem:
>
> > Esse aí é um pobre compositor, que gostaria de passar do romance à opera, mas não pode. Ele se queixa dos diretores, dos negociantes de música, de todo mundo, menos de si mesmo, e, com certeza, é ele o seu pior inimigo.
>
> Esse mesmo compositor de contradanças, ouvindo uma alusão ao mestre da *Nona sinfonia*, toma um ar desdenhoso e superior, afirmando:
>
> - Beethoven foi ultrapassado pela nova escola.
>
> Ao que logo retruca o conde Andrea Marcosini, que entende mesmo de música:
>
> - Como é que foi ultrapassado, se ainda não foi compreendido?
>
> O personagem de Machado de Assis, também incapaz da grande música, e festejado, e célebre, como o personagem de Balzac, destoa deste no respeito a Beethoven, de quem tinha um retrato na parede, juntamente com os de Mozart, Cimarosa, Gluck, Bach, Schumann, postos ali, junto ao piano, "como santos de uma igreja".
>
> Diz ainda Machado: "O piano era o altar; o evangelho da noite lá estava aberto: era uma sonata de Beethoven" (Montello, 1998, p. 1056).

Ciente dessa relação, presume-se que Montello, embora tenha nascido após essa época e pertença a outra escola literária, decidiu de maneira ponderada acolher tal recomendação para si. Se muitos autores brasileiros consagrados passaram por essa "escola", leram e/ou sugeriram livros de origem francesa, por que não os ler? Talvez tenha indagado a si mesmo Montello.

Assim, vale comentar sobre um autor francês muito presente no universo de leitor de Montello, Honoré de Balzac. O autor francês foi alvo de sua atenção constante e digno de comentários que abrangiam uma variedade de perspectivas, devidamente registrados em seus diários, muitas vezes na língua original.

A ficção de Balzac rendeu análises precisas das mais diversas não apenas no que se refere à obra em si, mas também em relação aos comentários desse autor sobre outros assuntos variados. Proust, assim como Montello, também foi um leitor e comentador de Balzac, e isso

não escapou aos olhos do romancista maranhense. Na precisa data de 24 de fevereiro de 1978, em seu "Diário da Noite Iluminada", Montello (1998) assevera o seguinte:

> Observação de Proust sobre o mistério da criação romanesca, em carta a André Gide: 'Para inventar Lucien de Rubempré, Balzac foi ajudado por uma certa vulgaridade pessoal.' Conclusão a tirar, para bom uso dos romancistas: nós inventamos o que já existe em nós como substância da criação literária (Montello, 1998, p. 46).

Quando nutria predileção por certos autores, Montello não se contentava apenas em ler suas obras ficcionais mais conhecidas. Ele costumava ir além, aprofundando-se. Dessa maneira, frequentemente fazia referências a outros tipos de escritos que aquele literato pudesse ter produzido, como diários, cartas, críticas, biografias, resenhas, entre outros. Muitas vezes o romancista assumia o papel de pesquisador e investigador, buscando diversas fontes relacionadas ao autor ou autora em questão. Dalí, ele poderia extrair aprendizados importantes para a compreensão dos textos que tanto o prendiam a atenção, pelos quais ele dedicava horas de leitura prazerosa e construtiva. Destacado isso, é importante mencionar o "Diário do Entardecer", obra em que fica evidente a necessidade não apenas de ler, mas de se envolver intimamente com o prolífico autor francês:

> 15 DE ABRIL [DE 1976]
>
> Para quem ainda não conhece Balzac, *Eugénie Grandet* pode valer como excelente iniciação ao seu mundo romanesco. Embora a narrativa tenha por objetivo o seu conjunto, no plano de uma transposição da vida social, vale também por seus elementos constitutivos, nos quais frequentemente se destaca a visão nova de Balzac.
>
> Assim, em certos detalhes sobre a figura de Grandet: "Ele falava pouco. Geralmente exprimia suas ideias por pequenas frases sentenciosas e ditas numa voz doce." Adiante, acrescenta: "Não ia em casa de ninguém, nem queria receber ou dar jantar; não fazia ruído, e parecia economizar tudo, até mesmo o movimento."
>
> Veja-se ainda este retrato de *madame* Grandet: "*Madame* Grandet era uma mulher seca e magra, amarela como um marmelo, desajeitada, lenta; uma dessas mulheres que parecem feitas para ser tiranizadas."
>
> Lembra-nos François Mauriac, num estudo crítico sobre Balzac romancista, que Paul Bourget, aos 15 anos, entrou numa biblioteca da rua Soufflot, em Paris, e pediu o primeiro volume de *Le Père Goriot.* Ao cabo de sete horas, saía dali depois de ter chegado ao fim do romance. O próprio Bourget contaria: "Fiquei alguns minutos a retomar posse da realidade circundante e de minha pobre realidade."
>
> É esta, em verdade, a estranha força da ficção balzaquiana: seus seres imaginados são mais reais que os verdadeiros.
>
> É necessário ler Balzac. Mais do que isso: é indispensável conviver com ele, na intimidade estudiosa de seus grandes livros. Só depois de lê-lo, conheceremos melhor a realidade que nos cerca, em muitos de seus segredos e mistérios. Sempre que posso, tiro da estante um de seus romances, e abro-o ao acaso. E Balzac me dá lições como esta, que reencontro em *Eugénie Grandet:* "Todo poder humano é uma mistura de paciência e de tempo" (Montello, 1998, p. 1376-1377).

Nos trechos seguintes, Montello se concentra nos personagens balzaquianos, algo bastante peculiar da obra do francês. Quanto mais personagens, mais o autor pode explorar a condição humana e os aspectos psicológicos deles, tornando-os, dessa forma, mais acessíveis intelectualmente, por assim dizer, mais próximos do leitor. Nessa empreitada, uma lição que impactou Montello foi a estratégia de Balzac para incorporar uma ampla variedade de personagens na trama de sua narrativa:

> Quem visitou a Casa de Balzac, em Paris, ali há de ter visto, na prateleira de uma vitrina, os pequeninos bonecos de que se utilizava o romancista para representar seus personagens, no correr da composição de um romance. Quando um personagem se achava em cena, estava em cima da mesa o calunga correspondente: quando saía de cena, Balzac recolhia o boneco à gaveta da secretária, e dali volvia a tirá-lo, sempre que a ação da narrativa lhe reclamava o retorno (Montello, 1986, p. 57).

Abaixo, Montello reflete acerca da habilidade balzaquiana em descrever as centenas de seus personagens sem perder as peculiaridades da narrativa. Assim, o trecho de "Diário da Madrugada" explicita que:

> 30 DE DEZEMBRO [DE 1991]
>
> Quem lê La Bruyère, com experiência de um romancista, detendo-se nos sucessivos personagens que lhe enxameiam os textos, como fixação de figuras e de momentos da condição humana, facilmente reconhece que ele poderia ter sido, não apenas o moralista inexcedível, mas também o narrador incomparável, capaz de escrever com o que viu, observou e fixou, a comédia humana de seu tempo, tão rica quanto a de Balzac. O romancista estava ali, à espera da urdidura narrativa. Mas os personagens eram tantos, com a exatidão de seus traços inconfundíveis e marcantes, que o narrador se limitou a transpor para o papel os tipos que lhe afloravam à memória, retidos pela vigilância de seu olhar. Abro o volume das obras completas do mestre, na edição da Pléiade, organizada por Julien Benda, e dou com este exemplo, ao acaso: "É grande miséria não ter espírito para falar bem nem ter discernimento bastante para ficar calado. Eis aí o princípio de toda impertinência." E adiante, noutro reparo exato: "Falar e ofender, para certas pessoas, é a mesma coisa." E ainda: "Muitas vezes é mais rápido e mais útil enquadrar os outros do que fazer com que os outros se ajustem a nós" (Montello, 1998, p. 891).

Essa relação próxima – Montello/Balzac – não passou despercebida pelos críticos, rendendo-lhe, por conseguinte, o estudo "Cenas da Vida Urbana em Os Tambores de São Luís, de Josué Montello: Ressonâncias Balzaquianas", da Mestra em Estudos de Linguagem Ceres de Moraes Gomes Lima (2016). Na pesquisa, a estudiosa analisa correspondências entre o romance "Os Tambores de São Luís", maranhense, e "Ferragus", francês. Propositalmente ou não, a pesquisadora se eximiu de fazer uso dos diários de Montello numa possível fundamentação de sua dissertação, mas isso de forma alguma foi capaz de causar prejuízo a sua pesquisa. No trecho abaixo, Lima (2016) pontua que:

> Na primeira instância, aponta-se para o discurso literário de uma literatura nacional, que se constrói de forma provinciana: nação colonizada, sem nenhuma tradição literária em seu passado histórico enquanto colônia, mas que surge e ganha evidência através de determinados autores. *Os Tambores de São Luís* é um romance de cunho histórico, movido pelo social e político, que traz em si o levante desses contextos de forma rígida. O escritor utiliza-se de profundo cuidado na descrição dos fatos históricos, pois ele faz daquele período, daquela realidade o seu tempo real, fictício e imaginário.
> *Ferragus* também traz em sua construção narrativa a vida histórica, social, política e cultural de uma nação reconhecida e estabelecida em relação ao momento em que foi criada. Balzac propõe uma narrativa pictórica: ele "pinta", dá o tom das cores, paineliza, retrata a passagem histórica do momento político e cultural de Paris, a grande protagonista da obra cidade que recebeu movimentos literários de outros mundos e com eles dialogou, bem como exportou seus movimentos [...] (Lima, 2016, p. 42).

A autora destaca que ambas as obras são abrangentes e semelhantes em vários aspectos. Uma obra inserida na chamada saga maranhense e outra na saga francesa, contando com centenas de personagens dotados, muitas vezes, de enorme complexidade interpretativa. O primeiro, mais antigo, tem como cenário histórico São Luís. A outra, mais contemporânea, é ambientada em Paris.

Apesar de não terem cruzado caminhos e de terem vivido em contextos sociais distintos, separados por um oceano, ambos eram escritores prolíficos, de modo que predominavam na totalidade de suas obras as novelas e os romances. Muitas vezes, essas produções literárias estavam interligadas umas às outras. Portanto: "Na dinâmica das ficções de Josué Montello e Honoré de Balzac, existe um encontro dos significados da palavra literária. Embora signos de culturas e sociedades distintas, estão carregados de intenções peculiares que dialogam e se entrecruzam. Os romances montelliano e balzaquiano 'jogam' com a sociedade, entre a fronteira do erudito e do popular" (Lima, 2016, p. 167). Fica claro, desta forma, que as leituras diversas efetuadas por Montello durante toda a sua vida, apesar das agruras enfrentadas desde muito cedo, teve papel fundamental nas criações advindas do autor maranhense, sendo parte de sua essência e transparecendo em todas as suas escrituras.

4. CONFISSÕES DE UM ROMANCISTA: AS URDIDURAS DA CRIAÇÃO ROMANESCA MONTELLIANA

4.1 A ASCENÇÃO DO ROMANCE

Apesar de ser considerado um gênero relativamente recente em comparação a outros, o romance costuma ser apresentado com um certo destaque perante às demais tipologias literárias. Têm sido os preferidos dos leitores, geralmente compõem o topo nas listas de vendas de ficção, são objetos de reedições em editoras diferentes e também objeto de estudo de pesquisadores nos mais variados campos do conhecimento. Sem falar que o epíteto de romancista sempre cria certa expectativa em torno da aura que o termo abarca, dando a quem o carrega certa noção de autoridade dentro do campo literário. De fato, trata-se de um gênero que comporta em si uma densidade e complexidade peculiares. Para os autores, em especial os que atuam no formato da prosa, é considerado um significativo desafio, remetendo aquilo que eles costumam chamar de obra de "grande fôlego".

"O romance, forma literária dominante hoje, é um gênero recente. Deve-se buscar sua origem nas vizinhanças da epopeia e das outras formas de narrativas primitivas [...]" asseverou o acadêmico francês Yves Stalloni (2007, p. 91). Então, o romance para chegar a ser o que é, passou por uma verdadeira evolução, tanto que para os estudiosos ele é um descendente direto da epopeia, gênero ainda relativamente lido que se diferencia daquele por ser comumente escrito em versos.

Moisés Massaud (2006), vem complementar a informação:

> Como decorrência, a epopeia, considerada, na linha da tradição aristotélica, a mais elevada expressão de arte, cede lugar a uma fôrma burguesa: o romance. A demofilia que varre as mentes lúcidas e insatisfeitas da Europa do tempo, determina o aparecimento duma literatura feita pelo, para e com o povo, especialmente a nova classe ascendente, a burguesia. Ora, nada mais natural que a prosa, "objetiva", descritiva e narrativa, viesse a ocupar o espaço da poesia épica. E esta, quando presente, se atenua a olhos vistos, pondo-se a serviço de aspirações demofílicas. A poesia populariza-se, abandonando o exclusivismo dos salões aristocráticos e as cortes amaneiradas. Com isso, o romance passa a representar o papel antes destinado à epopeia, e objetiva o mesmo alvo: constituir-se no espelho dum povo, a imagem fiel duma sociedade. E esse caráter lhe advinha dum fator: o de abarcar, como um organismo protéico, todas as formas e recursos literários. Mais adiante veremos como o romance assimilou as novas conquistas da sensibilidade, e pôde reduzi-las a um todo harmônico (Massaud, 2006, p. 159).

Portanto, ratificada a informação do romance como herdeiro da epopeia, pelos mais diversos motivos citados por Massaud – embora inicialmente burguês com a adoção do formato

“prosa” – cada vez mais ele foi se distanciando dos salões nobres, adotando uma conotação mais voltada para os anseios populares como algo que retratasse não só a vida social como um todo, mas a verdadeira face de quem está na base dela, o povo. “O romance é a forma da virilidade madura, em contraposição à puerilidade normativa da epopeia [...]” (Luckacs, 2000, p. 71).

Como exposto, o vocativo de romancista reveste seu adepto de um certo misticismo, e não à toa se nota que Montello tenha nutrido uma certa atenção especial e predileção ao gênero. Foi este gênero que o permitiu se moldar como artista completo, além de fazer amplificar em si as suas mais recônditas emoções.

Depois de um certo momento da sua vida passou a escrever incontáveis romances, quase que num modelo “fordista” de produção. Isso leva a crer que suas leituras e outras produções menores, como as novelas e ensaios, funcionaram como um estágio necessário para que o autor maranhense se lançasse ao seu maior desafio. Esse trabalho auto imposto não se resumia somente a concluir com maestria uma obra em si, mas todo um conjunto delas a fim de contribuir para dar unidade à composição completa daquilo que ele próprio denominou de sua “saga romanesca”.

> Espírito essencialmente analítico, com um pouco de imaginação criadora, penso ter encontrado no romance o meu melhor caminho. Pelo menos foi no romance que senti verdadeiramente a alegria da criação literária, ao ver que, com a ponta da pena correndo sobre o papel, outros seres vinham ao meu encontro, na urdidura da narrativa. Com eles me distrai e me emocionei, sofri e lutei, com a consciência de que não eram apenas personagens – mas gente mesmo, com as suas imperfeições e as suas grandezas. Teria razão Albert Camus em considerar o romance como um simples exercício da inteligência, a serviço de uma sensibilidade nostálgica e revoltada? Ou corresponderia a um excesso de vida, que o romancista traz consigo e há de transferir ao papel da escrita, gerando outros seres e outros destinos, para libertar-se de suas angústias e de seus fantasmas? Inclino-me para esta suposição, com a experiência que me coube viver. Mas também reconheço que, no ato da criação romanesca, há uma participação lúdica, que advém do próprio ato da escrita que se realiza, e que corresponde à vitória do escritor sobre o papel em branco (Montello, 1986, p. 59).

4.2 EXPERIÊNCIAS LITERÁRIAS “EXTRA-LUDOVICENSES”

Conforme informado, foi facultada a Montello a oportunidade, ainda bem jovem, de viver fora de sua terra natal – São Luís –, e assim ele o fez, não mais retornando para lá. Ou ao menos não com ânimo de morada definitiva. Contudo, isso não foi suficiente para que o autor rompesse de forma definitiva com as peculiaridades sociais, culturais, históricas e antropológicas de seu berço, pois valendo-se notadamente de suas memórias, quase que a totalidade de sua ficção ambienta a capital ludovicense, o que se configura como um pormenor

que o romancista fazia questão de pontuar de forma reiterada. Ressalte-se, ainda, que essas observações não ficavam restritas somente ao gênero diário, porque eram visíveis em toda a sua produção literária, de modo que essa referência se dava de maneira direta ou indireta em crônicas, discursos, prefácios, "marginálias", entre outros tipos de narrativas.

De posse já da maioridade e da independência financeira, não foi só a saída de São Luís em destino a outras cidades brasileiras que Montello teve de encarar. Por questões diversas, foi submetido a sucessivos deslocamentos fora do país, em especial ao cumprimento de alguma atividade profissional como embaixador. O literato passou pelas mais variadas cidades internacionais, algumas com estadias breves, outras mais prolongadas, e essas viagens ora favoreciam, ora embaraçavam o andamento de algum projeto literário de grande monta. A despeito desse assunto, era muito comum Montello (1998), por experiência própria, fazer questão de frisar:

> [...] No caso do romance, que é obra longa e lenta, o mistério da criação artística ainda mais se aproxima da criação natural, porque, como esta, não pode ser interrompida. Todo romance que fui obrigado a interromper, ou por ter de viajar, ou por me concentrar noutro trabalho, ficou perdido. Ao tentar retomar o fio da narrativa, para levá-la adiante e concluí-la, passei pelo mesmo dissabor: a pena parada apontando a folha de papel em branco, sem achar o caminho e o alento para dar continuidade ao romance (Montello, 1998, p. 426, 29, març.1957, *DdaMan*).

Por outro lado, as habituais "itinerâncias" como cidadão do mundo certamente favoreceram para que o autor ampliasse ainda mais os horizontes de seu repertório cultural, incrementando assim, seu fecundo cabedal de criação literária. Os sucessivos contatos com diferentes paisagens, povos, línguas e culturas fizeram com que ele se lançasse, inclusive, em narrativas ambientadas fora de seu *habitat* literário natural, São Luís.

Na última parte do registro a seguir, em um de seus últimos diários, o "De minhas vigílias", em que comenta sobre a durabilidade dos chamados "romances de guerra", Montello confessa a respeito da gênese de mais uma de suas obras. Influenciado tanto pelo ambiente em que se encontrava (Paris) quanto pela atmosfera gerada pelos vestígios deixados pelas circunstâncias históricas – o período subsequente à desocupação nazista na mencionada capital –, esses elementos convergiram para a composição de seu décimo sexto romance, intitulado "Antes que os pássaros acordem" (1986):

> 11 DE OUTUBRO [DE 1989], À NOITE
>
> André Gide, preferindo o livro de Ernst Jünger, Orages d'acier, aos demais livros de guerra que havia lido, obedecia certamente a uma motivação pessoal, que não seria a de outros leitores. Eu próprio, conhecendo o livro de Jünger, não hesitei em preferir o

> romance de Dorgelès, *Les Croix des bois*. Sinal de que não teria as mesmas razões de Gide.
>
> Diz-nos a experiência que os romances de guerra envelhecem com extraordinária rapidez, como se a própria guerra, na condição de fato histórico, os distanciasse de nós nervosamente, na vertigem natural do próprio tempo. Um romancista como Roland Dorgelès, competidor de Proust na láurea do Prêmio Goncourt, ou um Henry Barbusse, de renome ainda mais ruidoso por força do engajamento político, já são, hoje, figuras esquecidas, não obstante a notoriedade das obras a que associaram a experiência e o testemunho do conflito de 1914-1918.
>
> A circunstância de ter morado em Paris, durante vários anos, e em duas fases distintas, permitiu-me associar os fatos do após-guerra à condição humana, nas suas vivências mais patéticas, e daí a determinação que me levou a escrever *Antes que os pássaros acordem*, que espero seja relido mais adiante, quando não haja mais testemunhas da ocupação de Paris pelos alemães. Tudo o que ali consegui captar não será mais experiência sofrida, mas relance de ordem histórica, a que estará naturalmente associada a emoção perdurável.
>
> Reli agora o romance. E eu próprio me emocionei (Montello, 1998, p. 730-731).

A condição de ter residido e de ser exímio conhecedor da cultura francesa – especialmente por conta de sua predileção por leitura de autores franceses, conforme já explicitado – acabou favorecendo para que o autor solidificasse um contato mais estreito com o modo de vida e cultura francófona. Decerto, essas particularidades somadas à inconteste habilidade literária do autor, contribuíram para que o romancista maranhense obtivesse êxito num de seus romances mais ousados. Isso sem falar que Montello era um sujeito bastante familiarizado com a região pelo fato de ter passado, além de Paris, por diversas capitais europeias. Tais fatores, somados ao contexto histórico das 1ª e 2ª Guerras Mundiais, dos quais o autor fora testemunha direta – diante da flagrante subjugação humana provocada por uma guerra devastadora –, impactaram profundamente o âmago do romancista brasileiro. A universalidade do tema e a destreza peculiar ao enfatizar um assunto capaz de tocar nos sentimentos mais abissais do leitor, em especial o francês, resultaram na amálgama que redundaram na sua satisfação pessoal e o posterior sucesso da obra.

Pelo fato de ter acompanhado as tensões da ascensão e queda do regime nazista na Europa, atendendo o clamor da urgência que a temática requeria, o autor, diante dessa nova empreitada, deu uma guinada radical em praticamente quase todos os elementos de sua narrativa produzida até então. É como se com isso, Montello se abstivesse de sua zona de conforto, rechaçando a ideia de submeter seus projetos a uma única fórmula (histórias apenas ambientadas em São Luís) que o impediria de se aventurar em outras ousadas e novas empreitadas. No registro adiante, em solo francês e já próximo da publicação, Montello demonstra satisfação com o resultado final, destacando, especialmente, a realização de suas pretensões. Isso sem mencionar a expectativa positiva em relação à possível recepção por parte

dos leitores franceses, os quais, segundo ele, ainda estão ressentidos com os acontecimentos recentes:

> PARIS, 1° DE JANEIRO [DE 1987]
>
> Embora me houvesse deitado às três horas da madrugada, quando o derradeiro convidado de ontem foi embora, já às sete da manhã, banhado, barbeado e frugalmente alimentado, com o complemento da xícara de café que eu mesmo preparei, já aqui estou, às voltas com a revisão de *Antes que os pássaros acordem*. E como se trata de revisão final, à espera da ordem para a impressão, redobro de cuidado na leitura meticulosa, para que o texto saia limpo, sem incorrer em distrações.
>
> Suponho que o romance, tal como o senti na última leitura, se ajusta ao que eu desejava transferir à sua urdidura. Sem ter tomado partido, sei que ferirei a sensibilidade do leitor francês, para quem a ocupação de Paris, ao tempo da Segunda Guerra Mundial, é ainda uma lembrança pungente. Mas também reconheço que, se não escrevesse agora o romance, com o que pude ver e ouvir nos vários anos em que aqui morei, o próprio tempo se encarregaria de atenuar certos lances que sempre me pareceram essenciais à narrativa, na sua veracidade histórica (Montello, 1998, p. 539).

Essa experiência de ambientação "extra-ludovicense" não se limitou apenas ao romance contemporâneo intitulado "Antes que os pássaros acordem", porque se estendeu a outros agora geograficamente mais distantes, como será exemplificado a seguir. Nesta narrativa, Montello foi bem além, tendo como cenário a região que compreende a cidade santa de Jerusalém. Fala-se, agora, da obra "Aleluia". Embora não tenha tido a oportunidade de estar lá, de ter visitado o local que serve de cenário para a narrativa e de não ter vivido o período histórico abordado, isso não foi determinante para que o acadêmico encontrasse maiores empecilhos em sua elaboração, isto é, não significou que os elementos primordiais do lugar estivessem menos presentes na vida do autor.

Além disso, é de conhecimento geral a influência religiosa constante na vida de Montello, cujo período incidiu no começo de sua formação humanística, perpassando por sua infância e atravessando sua juventude. Essa condição foi capaz de deixar marcas indeléveis não só na sua *psique*, mas em toda sua estruturação como escritor. A leitura da Bíblia, que se trata de um livro completo por si só em vários aspectos, é crucial na sua formação como leitor. Essa particularidade supriu os possíveis pontos cegos com os quais o romancista pudesse se deparar durante a elaboração do texto em questão. Simbolicamente, Jerusalém – em especial aquela que compreende o tempo de Cristo – de certa forma, por ser familiar aos cristãos de todo o mundo em suas paisagens, personagens e histórias, acaba por favorecer na construção de uma relação afetiva e emocional, mesmo o ambiente não sendo parte de seus cotidianos fisicamente falando.

Na "orelha" de "Aleluia", cuja ideia original era publicar sob o título "A vigília da ressurreição", Montello o classifica como sendo um romance inserido na seara de sua linha

cultural familiar. Cabe validar que, por certo, o ponto de partida para que Montello se aventurasse nesse trabalho teve como motivação principal os elementos experienciados na sua vida familiar primária. No tópico "Um pastor sem vocação", no discurso de recepção escrito em 4 de junho de 1955, à Academia Brasileira de Letras – ABL, proferido por seu amigo Viriato Correia, conhecido por lançar, dentre outros, notáveis livros infanto-juvenis, se pode entender um pouco da contundente influência religiosa dessa fase na vida do autor.

No texto referido, o acadêmico traça um parâmetro do início da trajetória do recepcionado, demonstrando não só ser mais um confrade na nova instituição beletrista, mas também um profundo conhecedor da trajetória intelectual de seu conterrâneo. Nesse momento, Correia tem a oportunidade de dar as boas-vindas na instituição em que muito os envaideciam e que passariam a compartilhar vivências literárias e culturais, cabendo a ele, portanto, fazer a apresentação do principiante aos seus novos pares. No escrito, Correia não se exime de fazer um destaque à formação religiosa e familiar do admitido sob a condução rígida do pai, o diácono presbiteriano Antônio Montello. Por fim, comenta acerca da decepção deste em ver que o filho não aceitara seguir tal imposição. Essa ênfase serve para mostrar como a sua malfadada formação religiosa influenciou na composição de muitas de suas obras, pois, além de "Aleluia", destaca-se, também, "Degraus do Paraíso".

Observa-se o que disse Viriato Correia em seu discurso:

> Não imaginem os senhores que o velho Montello fosse um sonhador que pretendesse ver o filho sobraçando uma pasta de ministro da Justiça, da Guerra, da Educação, ou qualquer outra pasta. O velho tinha a exata compreensão de sua simplicidade. O ministério que ele sonhava para o menino era um ministério religioso. Queria que o filho fosse ministro, sim, mas ministro protestante – pastor de ovelhas da Reforma.
>
> Na casa de Josué a religião era coisa séria e de todas as horas. Na parede das salas e corredores, havia quadros com versículos evangélicos. Numa estante de livros, atulhavam-se as brochuras e folhetos de polêmica religiosa. O velho Antônio, protestante ortodoxo, guiava mulher e os oito filhos pela mais severa ortodoxia luterana. Aos domingos só se saía para ir à igreja. A Bíblia, na tradução clássica do Padre Antônio Pereira de Figueiredo, era o livro sagrado que ele sabia de cor e que pretendia que a família de cor também o soubesse. [...]
>
> E pior ainda, minhas senhoras e meus senhores: o menino de onze anos, com uma insubmissão estarrecente, contestava o pastor, levantando tais objeções de doutrina que só a cabeça de um ateu podia formular. Os fiéis arregalavam os olhos escandalizados; o pastor, com jeito, procurava sair das dificuldades e o velho Antônio Montello (coitado do velho Antônio) coçava a cabeça, inquieto e decepcionado. A coisa chegou a tal ponto que a família achou melhor que o menino, passando de projeto de pastor a ovelha preta do rebanho, não voltasse mais à igreja (Correia, 1955, s/p).

Apesar de poucos, "Aleluia" rendeu alguns registros quanto de seus bastidores nos diários. Sua importância maior talvez resida na motivação em escrevê-lo, pois envolve um de

seus estímulos mais inestimáveis, haja vista que sua elaboração remete a sua pretérita condição familiar. De modo geral, percebe-se pouco interesse sobre essa obra em específico até pelos seus críticos mais entusiastas. Supostamente, a forte carga religiosa presente no livro é um fator que pode ter favorecido para esse distanciamento.

Contudo, na tese de título "O mito cristão na literatura: olhares sobre Jesus em romances brasileiros", defendida em Salvador - BA, no ano de 2010, a autora Andréa Beatriz Hack de Góes, que é doutora em Teorias e Crítica da Literatura e da Cultura, dedica um subcapítulo específico à "'Aleluia' e à fé no Messias, Jesus de Nazaré". Esse trabalho se desenvolve no sentido de interpretar, quase que de uma forma teológica, a visão particular do autor maranhense acerca do universo cristão. Ressalte-se que a autora parte para a análise direta, isto é, sem levar em consideração a formação religiosa do autor, bem como a influência familiar para que o intelectual maranhense escrevesse a obra em questão. De fato, não é o escopo do referido estudo analisar a crítica genética de tal obra, portanto, não coube à pesquisadora elucubrar sobre os primórdios de criação do referido romance em tela. Essa não contemplação foi, em parte, compensada em seus diários, dos quais caberá a presente investigação fazer o devido complemento.

Isto posto, sobre a obra em si, em linhas gerais, defende a autora que:

> Em *Aleluia*, publicado pela Editora Nova Fronteira em 1982, o escritor maranhense Josué Montello apresenta um relato bastante singelo e pungente da trajetória de Jesus de Nazaré, ao qual ele se refere quase o tempo todo como "o Cristo" (possível sinônimo para *Messias*), cuja fonte é claramente o texto canônico, o que, aliás, o próprio autor admite na orelha do respectivo romance. No mesmo texto de orelha, o autor explica e justifica a obra, situando-a em uma posição bastante peculiar e especial dentre os vários títulos já publicados por ele (vide bibliografia de Josué Montello, em anexo). Segundo Montello, *Aleluia* remete a à formação cultural familiar. Ele declara ter sido criado com a leitura da Bíblia, e ainda informa a tradução utilizada da mesma: do Padre Antônio Pereira de Figueiredo. O autor afirma sempre ter-se impressionado com o túmulo vazio do Cristo, descrito pelos Evangelhos, segundo os quais, foi encontrado primeiramente por Maria Madalena, ao alvorecer do domingo de Páscoa (Góes, 2010, p. 92-93).

Por sua vez, em posfácio intitulado "Um dia que mudou a história do mundo", o crítico Tristão de Athayde (1982) faz sua declaração sobre a obra:

> Este *Aleluia* é e não é um romance. Parece-me, acima de tudo, uma pausa para meditar. Não uma meditação metafisica ou mística, mas uma meditação propriamente romanesca, dentro da veia-mestra de sua verve criadora.
>
> Todo romance é uma ascensão mental, baseada na observação e no conhecimento tangível da realidade dos fatos, transfigurada para o plano da recriação de um outro universo. Enquanto toda poesia é uma descida espeleológica, em nossas cavernas interiores ou no subsolo da realidade exterior, que nos revela o que a simples observação das superfícies prosaicas não consegue traduzir. No romance comum, essa

> recriação imaginativa é a própria essência da obra. A projeção do autor sobre o tema é primordial. O romance, por sua própria natureza, é uma realidade transfigurada em ficção [...]. Por maior que seja a parcela de realidade, entretanto, existente em todo romance, a contribuição subjetiva, imaginativa e ficcional é sempre primordial [...] (Athayde, 1982, p. 182-183).

Conforme já foi explicitado neste e noutro momento, tendo como voz tanto o autor quanto terceiros, era muito cara ao senhor Antônio Montello a importância de deixar como legado o valor de seguir a vida religiosa aos filhos. Contudo, o pai, objetivando diretamente a formação cristã do filho (e em último caso a sua consagração como pastor), acabou por desencadear o efeito inverso ao que fora pretendido incialmente: a formação do descendente como leitor. Não consentir a sugestão do pai nesse pormenor foi algo que fez com que Montello passasse quase que o resto da vida sobressaltado, sentindo-se incapaz de atender às significativas expectativas paternas, inclusive como filho. Volta e meia era comum, em seus diários, fazer referência ao pai no tocante a esse assunto.

Ressalte-se ainda, que essa contraposição entre pai e filho não foi suficiente para afligir a relação de ambos. Em nenhum momento é relatado por Montello que a dissensão de ordem religiosa tenha descambado em ressentimento ou até mesmo em rompimento por parte de ambos os lados; caso tivesse ocorrido, certamente, teria reflexo explícito na obra montelliana.

Feito o devido adendo, essa coercitividade tão incisiva foi capaz de perdurar mesmo depois da morte do patriarca. Dessa vez, o motivo que levou Montello a abster-se de sua inclinação natural de ambientar suas obras em São Luís foi tão forte que é possível relacioná-lo aos impulsos concernentes à sua origem, ou seja, o fator familiar. Essa força motriz ficou ao encargo de representação principalmente na figura de seu pai e, depois, na de sua mãe, com a morte daquele primeiro. Embora ciente da condição do filho como escritor de projeção, personificado agora nas cobranças da senhora Mância de Sousa, as pretensões do esposo falecido vêm à tona novamente. É como se Montello precisasse, de forma urgente, purificar-se por ter cometido um grave pecado. Uma remissão ou uma dívida com o pai, que deveria ser paga de uma ou de outra forma. Mas como resolver de uma vez por todas esse impasse, sem que isso fosse capaz de causar prejuízo a sua vida literária? Escrever um romance que definitivamente o agradasse? Foi quando, numa conversa com a mãe, pairou a ideia:

> 15 DE MAIO [DE 1981]
>
> Uma das últimas conversas de minha mãe comigo foi para me fazer esta ponderação, como se meu pai ainda estivesse vivo:
>
> – Você precisa escrever um livro de que seu pai goste.
>
> Ora, meu pai, falecido há vários anos, só se interessava pelos livros religiosos - desde que fossem protestantes. Daí minha impossibilidade de escrever o romance ou

> a novela que se ajustasse a essa limitação sectária. Ele, quando recebia um livro meu, olhava-o, segurava-o, via-lhe a capa, certificava-se de que o filho era mesmo o autor, e me perguntava se nele o assunto era Deus.
>
> E ao saber que Deus não era propriamente o tema do romance, dava à sua voz afetuosa um tom mais persuasivo:
>
> – Volte-se para Deus. Deus é um grande tema. Quando escrevi *Os degraus do Paraíso*, em que o tema dominante é a conversão de uma católica ao protestantismo, conduzi a narrativa de tal modo que a filha dessa protestante se faz freira, daí decorrendo o confronto que separa mãe e filha em nome de Deus.
>
> Nesse ponto, o conflito é o meu próprio conflito. Já meu pai havia falecido.
>
> Há dois dias, por ocasião de minha caminhada matinal em companhia de Yvonne, suspendi de repente o passeio; corri ao gabinete, enchi nervosamente algumas folhas de papel, enquanto minha mulher, em silêncio, me observava.
>
> Por fim, ao ver que eu concluía os apontamentos, ela me perguntou:
>
> – O que foi isso?
>
> – Encontrei o tema do romance que meu pai gostaria de ler. Título provisório: *A vigília da ressurreição*. Toda a urdidura da narrativa se limita a um longo monólogo em que um discípulo obscuro do Cristo narra o seu desapontamento com o Senhor, a despeito dos milagres que havia testemunhado, inclusive aquele que tem como personagem seu próprio filho. Ao ver que Deus, como pai, deixa morrer o Cristo, humilhado, castigado, sem nada fazer para salvá-lo da tortura de seus algozes, cede ao desapontamento e à dúvida, e confia essa dúvida e esse desapontamento ao peregrino que acolhe em sua casa, na noite da paixão. Abre-lhe a alma. Confia-lhe seu desespero. Por fim, já de manhã, pergunta-lhe aonde vai, ao sair dali. E é então que o peregrino lhe responde, apontando para o alto, enquanto se abre, ali mesmo, um clarão repentino: "Vou para o Pai."
>
> Assim, sem se dar conta, meu personagem tinha passado a noite a conversar com o próprio Cristo (Montello, 1998, p. 203-204).

Como que em um arroubo criativo, um registro como esse adquire importância pelo fato de demonstrar como Montello era capaz de formular na mente, de uma só vez, a ideia de todo um romance, do enredo principal ao seu desfecho.

De volta à religião, embora já tivesse escrito "Os degraus do Paraíso", que aborda a questão religiosa e é dedicado ao pai, em epígrafe, percebe-se que o livro dificilmente agradaria ao genitor, pois como dito pelo próprio autor, o romance pretendia "[...] exprimir o lado patético de uma conversão ao protestantismo, espelhando ao mesmo tempo a vida austera e rígida, quase monacal, que essa conversão traria consigo" (Montello, 1986, p. 45-46).

Além disso, era de seu conhecimento que estava abordando um tema demasiado espinhoso, que podia não só suscitar repercussão negativa na família, bem como em toda uma parcela considerável da população, daí a importância de elaborá-lo com bastante precaução.

> [...] Vou conduzindo o tema com extrema vigilância, para que não se desfigure em caricatura nem resvale em panfleto excessivo. Sei que estou compondo o romance do fanatismo religioso, com a mais intensa experiência pessoal, recolhida ao longo de minha infância e juventude [...] (Montello, 1998, p. 678-679, 5, mai.1962, *DdaT*.).

Dois dias depois desse registro, em 17 de maio de 1981, além de demonstrar sua espantosa alta produtividade em estar envolvido em mais de um projeto ao mesmo tempo,

Montello faz questão de informar a mudança do título para o nome definitivo. Nessa direção, ele aponta que "embora esteja a terminar a versão definitiva de 'Largo do Desterro', ponho-a de lado para escrever 'A vigília da ressurreição', já decidido a lhe mudar o título para 'Aleluia' [...]", complementou Montello (1998, p. 204, *DdaN.I.*).

Isso posto, retornando para a conjuntura fulcral da narrativa, o enredo de "Aleluia", segundo Góes (2010):

> [...] introduz a perspectiva da personagem, que vincula fortemente a fé no Cristo (Messias) à condição de filiação divina do mesmo, tendo como parâmetro a própria experiência pessoal de paternidade humana, extremamente exacerbada e exaltada no romance (Goés, 2010, p. 95).

Dessa forma, pode-se inferir que a obra remete sempre à relação "pai-filho", na figura de Jesus para com Seu Pai Deus, tanto no caso do protagonista quanto no caso de Efraim para com seu único filho Boaz, que chegou a suspeitar ser ele o verdadeiro "Messias". Suposição que logo foi descartada diante do grave crime cometido pelo rebento contra outro cidadão.

Assim comenta Góes (2010), ratificando o cerne principal sob a qual reside o contexto da obra:

> Desde o início do romance, Josué Montello preocupa-se em destacar o amor paternal da personagem, que, coincidentemente, também tem apenas um filho. Ele declara que "o amor mais alto, mais puro, mais abnegado, é o dos pais pelo filho (...)" (Góes, 2010, p. 103).

Segue a passagem que resume bem essa condição nas palavras de Efraim:

> [...] Só um filho nos dá a sensação física de que nossa vida não se interromperá com a morte, seguindo pelo tempo adiante, com o mesmo sangue de nossas veias a latejar na veia de nossos descendentes, carne de nossa carne. Olhe: o amor mais alto, mais puro, mais abnegado, é o dos pais pelo filho, quando mãe e pai se debruçam sobre o recém-nascido. No começo da vida, como lhe disse, pensei ter muitos filhos. Só tive o Boaz. E nesse filho, eu e Raquel resumimos a nossa vida e o nosso amor [...] (Montello, 1982, p. 56).

No decorrer do livro o leitor será espectador também, da relação de conflito existencial de Efraim que, enquanto próximo a Messias, tanto o fez duvidar quanto reestabelecer sua fé perante Deus no que toca a sua instável convicção religiosa. Sua incredulidade momentânea residia no fato de que ele não entendia como o Pai divino seria capaz de fechar os olhos diante das injustiças sofridas por seu filho Jesus na Terra, mesmo ele sendo inocente. Foi, portanto, essa omissão que o fez duvidar temporariamente da divindade de Deus, mas essa fé é restituída ao final do romance. Montello faz a observação sem deixar de comparar ao seu caso. Mesmo

estando ciente de que Boaz havia cometido um grave crime, seria capaz de assumir sua culpa, livrando o filho das duras penas da lei.

Num primeiro caso, os nomes dos personagens não remetem fielmente às figuras bíblicas de mesma denominação. Eis a passagem em que Efraim justifica os motivos de sua revolta:

> – Estavam cuspindo no rosto do Cristo, e Deus não fazia nada! Deram-lhe bofetadas, e Deus continuou impassível! Riram do Cristo, tornando a bater-lhe, e Deus permaneceu indiferente! Aqui fora, a noite límpida, sem nuvens, com estrelas no céu. Lá dentro, a casa firme, e o Cristo a apanhar, e a escarnecerem dele! Onde estava Deus, que não acudia ao seu filho? Ou eu estava tendo a prova de que o Cristo não era o filho de Deus? (Montello, 1982, p. 77).

Diante dessa observação, mais uma vez é retomada a relação causa-efeito, presente em toda a pesquisa. Dessa forma, destaca-se a motivação de Montello não só em produzir o romance, mas também em transferir ao enredo essa relação de experiência própria entre pai e filho, vivida na realidade, nas figuras de Antônio/Josué, como que transfigurados no exemplo Efraim/Boaz e, por fim, em plano transcendental, simbolizados nas entidades divinas de Deus/Jesus. É como se o romance deixasse implícito o aspecto de conflito e, posteriormente, de restituição e consolidação dos laços paternos e filiais. Eis adiante, as duas passagens em seu "Diário da Noite Iluminada", que sucedem à conclusão do livro. Nos trechos, Montello, em tom de convicção absoluta, a tão suplicante aprovação do pai mesmo *post mortem*. Segue o primeiro registro:

> 10 DE NOVEMBRO [DE 1981]
>
> Afinal, retomei a segunda versão do *Aleluia*. Depuro o texto, sintetizo ao máximo o desenho das figuras, leio os períodos em voz alta, e reconheço que o romance, agora, tem o tom que eu lhe queria dar, como se fosse uma narrativa bíblica, ajustada ao *Novo Testamento*.
>
> Meu pai ia gostar. Mas me faria este reparo:
>
> – Por que você inventou essa história? Está bonita. É comovente. Mas poderia ter ficado no que está contado nos Evangelhos. A Palavra de Deus não se aumenta nem se diminui.
>
> E diminuindo os olhos no sorriso, com a sua inclinação natural para me perdoar:
>
> – Mas Deus não vai zangar com você. Fique tranquilo. Deixe o caso comigo. Quem vai se entender com Deus sobre isso sou eu (Montello, 1998, p. 224-225).

E o segundo:

> 26 DE JANEIRO [DE 1982]
>
> Fui à Nova Fronteira entregar os originais de *Aleluia*, sentindo que a saudade de meu pai ia comigo e que minha mãe me dizia, feliz, depois de beijar o filho dileto:
>
> – Desse ele vai gostar (Montello, 1998, p. 239).

Com o intuito de finalizar essa parte, parece que Montello, ao representar Boaz na história publicada, equipara Efraim ao pai Antônio, um indivíduo capaz de defender o descendente mesmo após suas transgressões. E ainda, é como se toda essa conjuntura remetesse à relação Jesus para com o Pai Eterno depois da ressureição, compensando de forma paralela, a precária condição religiosa a qual escolhera enveredar por que, de fato, seria muito benquisto não somente em plano religioso, mas também familiarmente em relação ao seu pai. A importância da aceitação paterna é confirmada postumamente nas palavras da mãe, como uma forma de se redimir perante ele, amenizando, assim, o desgosto que o genitor pudesse ter sentido em vida. Dessa forma, Montello se exorciza de todos os fantasmas que o assombravam nesse sentido.

Isso posto, além dos dois livros mencionados, cita-se, ainda, "A Mulher Proibida", em que o escritor aborda o conflito geracional entre pai e filha, e "Enquanto o Tempo não Passa", ambas lançadas em 1996 e tendo como cenário a cidade do Rio de Janeiro, *lócus* que Montello conhecia bem por ter residido e vivido lá os seus últimos dias. Há também "O Camarote vazio" (1990), cujo enredo envolve um roubo de joias, o que confere à narrativa ares de romance policial e compreende espacialmente os portos do Rio de Janeiro e de Santos. Soma-se a esses o título "Noite sobre Alcântara", que será tratado em momento oportuno, e "A Mais Bela Noiva de Vila Rica" (2001), seu último romance, uma narrativa histórica ambientada na época da Inconfidência Mineira e que inclui a história de amor vivida entre o poeta Tomás Antônio Gonzaga e Maria Dorotéia.

4.3 UMA "COAUTORA" CHAMADA SÃO LUÍS: "MINHA TERRA QUE OS ESCREVEU COMIGO"

Vistos alguns exemplos de romances "montellianos" ambientados fora de São Luís, a pesquisa segue a partir de então à predominância de seus trabalhos tendo essa mesma cidade como cenário prevalecente, dos quais se sobressaem aqueles que alcançaram maior reconhecimento perante o público e à crítica especializada.

No conjunto de obras cujo cenário é a capital ludovicense, destacam-se, cronologicamente: "Janelas fechadas" (1941); "Labirinto dos espelhos" (1952); "A décima noite" (1959); "Os degraus do paraíso" (1965); "Cais da sagração" (1971); "A coroa de areia" (1979); "Largo do desterro" (1981); "Pedra viva" (1983); "Perto da meia noite" (1985); "Um beiral para os bem-te-vis" (1989); "O baile da despedida" (1992); "Janelas de mirante" (1993); "Uma sombra na parede" (1995) e, por fim, "Sempre serás lembrada" (1999). Decerto, por

delimitação metodológica, não será possível falar de cada obra mencionada; contudo, algumas delas serão devidamente referidas tendo em vista o contexto discutido pelo próprio autor em seus diários.

Conforme evidenciado, o romance – como uma evolução das epopeias – é um gênero que passou (e passa) por constantes transformações. Nos últimos tempos, essa forma narrativa progrediu de um mero instrumento utilizado como passatempo para aplacar o ócio dos salões burgueses no século XIX, o que refletiu na incorporação de conteúdos que abordassem fatores sociais graves, consoante à realidade vivida entre os mais desafortunados, por exemplo. Uma outra influência que não se pode deixar de relatar quanto a esse momento de transição é a ascensão dos grandes centros urbanos pós Revolução Industrial iniciada, como se sabe, na Inglaterra. Depois desse período, as cidades, com a instalação de grandes parques industriais em seu entorno, passaram a figurar como um local centralizador da maioria da mão de obra trabalhadora sem qualificação.

De fato, resultado claro de uma condição impulsionada pelo êxodo rural em massa, favorecendo o inchaço populacional com o estabelecimento desordenado de aglomerações periféricas irregulares junto a essas fábricas. Enquanto isso, mais distante dessa realidade, tem-se o estabelecimento geográfico de uma elite econômica, política, intelectual locada em verdadeiras "ilhas da fantasia" ou bairros nobres, onde tudo tende a funcionar a contento. Esse é outro fator que merece atenção. Diante de todo esse desenvolvimento provocado pelas novas construções urbanistas e arquitetônicas copiadas do estrangeiro, em especial da Europa; e, de forma consequente, do remodelamento de ruas e avenidas para recebimento dos automóveis, várias medidas estruturantes tinham de ser tomadas no sentido de atender às imposições dessa nova ordem. Determinações com o propósito de amparar o caos provocado pelas idas e vindas, isto é, pelos deslocamentos frenéticos de veículos, pessoas, informações e mercadorias para todos os lados. Desde então, em regiões como essas, seus citadinos – muitas vezes alijados de um mínimo de senso crítico – costumam nutrir a falsa noção de que podem suprir todas as suas necessidades nelas.

Pois, imersos em uma rede de múltiplas relações pautadas na interdependência de interações entre seus concidadãos, tendo como um de seus maiores elementos de coesão as suas respectivas atividades laborativas, a nova sociedade vai se desdobrando. Na concepção do sociólogo Émile Durkheim (1999), referindo-se ao que ele chama de sociedade baseada na divisão do trabalho capitalista, em que existe a chamada "Solidariedade Mecânica" em contraposição à "Solidariedade Orgânica", esta última:

> Não apenas ela torna os indivíduos solidários, como dissemos até aqui, porque limita a atividade de cada um, mas também porque a aumenta. Ela aumenta a unidade do organismo, pelo simples fato de que aumenta a sua vida; pelo menos, no estado normal, ela não produz um desses efeitos sem o outro (Durkheim, 1999, p. 416).

Assim, as narrativas romanescas que surgiam tendo como reflexo essa sociedade complexa e segmentada por classes de seus indivíduos concorreram para uma nova e predominante abordagem psicológica. Desta forma, a vida privada desses personagens passou a figurar como foco de seus principais expoentes literários, fosse qual fosse a sua nacionalidade. A seguir, as considerações do crítico literário russo Boris Eikhenbaum a esse respeito:

> A partir dos meados do século XVIII e sobretudo no século XIX, o romance toma uma outra característica. A cultura livresca desenvolve as formas literárias de estudos, de artigos, de narração de viagem, de lembranças, etc. A forma epistolar permite as descrições detalhadas da vida mental, da paisagem observada, dos personagens, etc. (por exemplo, em Richardson). A forma literária de notas e lembranças dá livre curso às descrições ainda mais detalhadas dos usos, da natureza, dos costumes, etc. *No começo do século XIX produz-se uma larga expansão dos estudos de usos e do folhetim, que tomarão mais tarde a forma dos estudos ditos "fisiológicos", estudos privados de todo caráter moralizador e centralizador sobre a descrição da vida citadina com toda a variedade de suas classes, de seus grupos, de suas gírias, etc.* O romance do século XIX deriva em Dickens, Balzac, Tolstoi, Dostoievski, desses estudos descritivos e psicológicos [...] (Eikhenbaum, 1970, p. 159, grifo nosso).

Toda essa conjuntura influenciou no sentido de tornar a realidade brasileira ainda mais peculiar em suas desigualdades, somando-se a fatores como a diversidade cultural de seu povo ao longo da história, tais como tradições, folclores e lendas. Em meio a todo esse contexto, nasce a maioria dos escritores modernos, perpassando por suas infâncias e juventudes até invadir as suas fases adultas e senis. Há uma clara adoção do urbano como cenário predominante em suas narrativas, abordando, especialmente, os costumes da elite carioca durante o Segundo Reinado. A historiografia literária brasileira diverge quanto a essa primeira forma de narrativa, questionando se foi "A Moreninha", de Joaquim Manuel de Macedo, ou "O Filho do Pescador", de Teixeira e Sousa. Contudo, esse é uma abordagem que poderá ser explanada em novos estudos.

Destacam-se nesse período, ainda, autores como José de Alencar, com suas obras "Lucíola" (1862), "Diva" (1864) e "Senhora" (1875), explorando uma outra característica vigente na época, a do amor pela mulher idealizada, impossibilitado por algum tipo de admoestação social. E, além desses, cita-se a obra "Memórias de um sargento de milícias" (1854), de Manuel Antônio de Almeida. Isso tudo no sentido de darmos conta de como os autores da época buscaram se adequar a essa tendência, ambientando, cada um do seu modo,

em grande parte de suas obras, à realidade citadina brasileira que se arvorava diante de seus olhos:

> Consequentemente, o final do século XIX e início do século XX é a fase em que a literatura brasileira se estabelece como uma literatura predominantemente urbana, adequada ao sistema sociocultural vigente, recebendo o reconhecimento e o prestígio que lhe cabia. Os literatos deste período foram, portanto, os instauradores de uma vertente literária que enfatizava o comportamento citadino e a vivência urbana. Ênfase que contava, para além das rápidas mudanças no ponto de vista social, político e econômico, as cidades brasileiras passavam, também, por grandes processos de reurbanização (Ferreira, 2015, p. 35).

Logo depois, sobrevêm as transformações provocadas pelo revolucionário "Movimento Modernista". Em suma, seus adeptos propunham uma ruptura com os modos e costumes praticados na chamada *Belle Époque*, baseados na relativização do que vinha de fora em detrimento da valorização dos saberes locais. Em outras palavras, a adesão de uma abordagem regional que envolvesse, notadamente, as realidades vividas pelo escritor e principalmente pelos seus conterrâneos. O modernismo, ao propor assim, o caráter antropófago, na concepção de Oswald de Andrade, no sentido de "deglutir" e combater o "pensamento colonizado", o passadismo obsoleto e os estrangeirismos exacerbados, em busca de uma identidade nacional, foi outra quebra de paradigma bastante importante no tocante a essa questão.

Desse modo, um movimento dessa magnitude não ficaria de fora do olhar crítico e do interesse analítico de Montello, tanto que rendeu um trabalho não ficcional de título "O Modernismo na Academia: Testemunhos e Documentos" (1994). Toda essa questão é levantada somente no sentido de evidenciar, de maneira geral, como as artes, em específico a literatura local, não ficariam imunes a todos esses acontecimentos.

Segue, portanto, uma importante consideração do crítico literário Haroldo de Campos (2004) a esse respeito:

> A Antropofagia oswaldiana [...] é o pensamento da devoração crítica do legado cultural universal, elaborado não a partir da perspectiva submissa e conciliadora do "bom selvagem" [...] mas segundo o ponto de vista desabusado do "mau selvagem", devorador de brancos, antropófago. Ela não envolve uma submissão (uma catequese), mas uma transculturação; melhor ainda, uma "transvaloração": uma visão crítica da história como função negativa (no sentido de Nietzsche), capaz tanto de apropriação como de expropriação, desierarquização, desconstrução. Todo passado que nos é "outro" merece ser negado. Vale dizer: merece ser comido, devorado (Campos, 2004, p. 234-235).

Pois, no sentido de acompanhar essas transformações do século vigente, não só os autores, mas os artistas em geral promoveram uma drástica guinada em suas formas de se expressar. Voltavam-se, agora, para aspectos que abrangessem a realidade vivida pelos atores

sociais de seu tempo, em especial aqueles que foram historicamente marginalizados, sobretudo mediante suas condições sociais desfavoráveis.

Face a toda essa inquietação com os acontecimentos que emergiam diante deles como "homens" ou testemunhas de seu tempo, uma concepção peculiar da realidade teve de ser formulada de forma urgente; e eles, como observadores privilegiados, foram cruciais para essa consolidação. Mais uma vez, se vê a arte como um elemento instigador, influenciador e, em último caso, observador singular do evoluir da sociedade em geral.

O romance como algo que faz referências ao sujeito imerso nessas condições de subalternidade foi uma tendência recorrente do gênero nessa época, sobretudo correlacionado a essas intensas interações entre sujeitos das mais diversas matizes. Nas narrativas, há a presença do cenário caótico urbano e uma gama diversificada de citadinos estereotipados, cada um em busca de exercer seu papel com vistas a sobreviverem com o mínimo de suas garantias materiais. Isso sem falar daqueles mais comprometidos cegamente em galgar ainda mais os árduos degraus na escala social rumo ao topo.

Cientes ou não de sua participação em um resultado decorrente de um processo histórico emerge, assim, um conjunto de inúmeras figuras folclóricas a serem exploradas por escritores não apenas em suas ações em si, mas sobretudo em seus estados psicológicos, transitórios ou não. Isso se configura como um laboratório rico para a construção de obras que impactam não somente a literatura local, mas também universal. Diante do vasto repertório de romances produzidos nesse sentido, os comentadores costumam classificá-los como sendo "históricos", "psicológicos", de "costumes" e de "denúncia".

São Luís, capital do estado do Maranhão, é reconhecidamente um patrimônio cultural da UNESCO. Embora conte com sérias e variadas deficiências estruturais, atrai turistas do mundo todo. Passadas as comemorações recentes de seus 400 anos, a fundação da "quatrocentona" ainda hoje suscita embates aguerridos entre os seus historiadores. A cidade passou e resistiu à praticamente todas as fases da historiografia brasileira, tais como Colônia, Império, República, redemocratização.

A capital apresenta como centro político a monumental Praça Pedro II, composta pelas sedes do executivo, a exemplo do luxuoso Palácio dos Leões, do Palácio que abriga a Prefeitura Municipal (adornado com um imponente busto de Daniel de La Touche, também conhecido como "Senhor de La Ravardière", esculpido pelo artista pernambucano Bibiano Silva), do Tribunal de Justiça Clóvis Beviláqua, de arquitetura grega, e, por fim, da Igreja da Sé, representando a Igreja Católica. Todo esse pomposo complexo cingido por antigas fábricas, casarões, vielas, becos, ruas, escadarias, aterros e quebra-mares foram construídos com uso

compulsório da mão de obra escrava africana. Assim se referiu Montello (1974) à cidade, em seu “Os Degraus do paraíso”:

> Os bicos de gás, alteados nos lampiões de rua ou pendentes dos suportes de ferro das esquinas, ao longo de mais de meio século, deram uma nota romântica à velha cidade, sobressaindo à noite os seus mirantes e os seus balcões, as suas sacadas e os seus portais de pedra, as suas fachadas de azulejos e as suas platibandas, testemunhas da consternação da Província quando morreu o poeta Gonçalves Dias, ali mesmo, no mar que ele próprio celebrou, e da alegria do povo cantando nas ruas quando acabou o cativeiro (Montello, 1974, p. 10).

Em seu auge, o estado do Maranhão, impulsionado pelos auspícios do “ciclo do algodão”, chegou a alcançar a colocação de quarta economia do país. Contudo, com o passar das décadas, privilegiando o sistema político baseado em oligarquias, passou a sofrer posterior decadência até figurar como um dos estados com os menores patamares do Índice de Desenvolvimento Humano - IDH.

Apesar disso tudo, São Luís ainda é uma cidade capaz de encantar a muitos. “Ilha Grande”, em língua indígena *Upaon Açu*, é cercada por uma cultura pulsante que resulta do entrelaçamento de indígenas, africanos e europeus. A capital conta com um vasto sítio arquitetônico, embora boa parte dele esteja em total estado de abandono, e dispõe de um casario com fachadas de azulejos portugueses no centro histórico, capazes de inspirar artistas dos mais variados gêneros. Em “Cais da Sagração”, Montello (1981), ainda que imbuído de pleno exercício de seu ofício como ficcionista, é capaz de destacar bem essa condição:

> Estes velhos sobrados da Praia Grande, quase todo 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. Basta olhá-los de relance, no ermo das ruas refulgentes de sol, para reconhecer, com tristeza, que todos eles, a um só tempo, entraram em agonia [...] (Montello, 1981, p. 242).

Conjunturas como essas são capazes não só de influenciar o gênero da prosa, mas também se fazem muito presentes na poesia contemporânea, através de nomes como os de José Chagas, Luís Augusto Cassas, Nauro Machado, Arlete Nogueira, Rogério Rocha, dentre outros.

A capital maranhense também é cantada no hino “Louvação a São Luís”, cujos versos foram elaborados pelo poeta e letrista Bandeira Tribuzi, como evidencia o trecho a seguir: “[...]

Quero ler nas ruas fontes, cantarias / Torres e mirantes igrejas, sobrados / Nas lentas ladeiras que sobem angústias / Sonhos do futuro glórias do passado [...]".[6]

Em um dos guias bilíngues mais completos sobre a cidade em questão, de título "São Luís Ilha do Maranhão e Alcântara: guia de arquitetura e paisagem" (2008), com colaboração do governo espanhol, à guisa de apresentação, a essência artística da cidade não podia ter sido melhor explicitada:

> Terra sem males para os tupinambás, eldorado de piratas e colonos, acrópole anacrônica de escritores e literatos, reino *vodum* para os que buscam encantamento. São Luís é cidade e é ilha. E como toda ilha, é paraíso imaginado. Mais do que qualquer outra cidade, São Luís revela a cada detalhe, a cada mudança, por mais furtiva, que é o resultado do desejo dos homens. Homens que usaram engenho e arte para moldar a ilha à imagem e semelhança de suas ideias. [...] São Luís é cidade insular que faz de cada ludovicense um construtor de portos e pontes. Sabe receber e encantar, mas convive com a diáspora dos filhos que buscam os caminhos firmes do continente. Para os que vão e os que ficam resta uma foto, um casarão, as escadarias e esquinas da cidade que sabe esperar sem esquecer (Lopes, 2008, p. 11).

Diante de tamanhas qualificações que a cidade preserva, não seria demasiado dizer que a capital maranhense funciona como uma "maquete", um modelo prévio da essência brasileira. Com toda sua diversidade, o município figura como um "laboratório a céu aberto", de modo que Montello (1998) afirma em relação aos seus romances, de forma categórica, que é a terra que escreveu junto com ele.

Embora não referisse à sua cidade natal explicitamente, era bastante comum Montello mencionar e creditar a capital maranhense como um elemento crucial no sentido de construir seu estilo romanesco. Isso porque, mesmo não residindo lá, trata-se do local onde o escritor viveu as suas mais recônditas experiências, evidenciando sua sensibilidade ao notá-la mesmo a distância, conforme é possível notar no recorte a seguir:

> [...] Assim como me orgulho de ser um escritor de língua portuguesa, reconhecido a quanto lhe devo para bem exprimir-me em tudo quanto me sai da pena, também me orgulho de minhas origens, grato ao destino que me deu São Luís como terra natal (Montello, 1998, p. 993, 11, mai.1968, *DdoEnt*.).

Essa "velha São Luís", como Montello se referia, substrato essencial para o desenvolvimento de sua ficção, em especial quando de suas paisagens e personagens, é crucial para o entendimento do conjunto de sua obra. Era comum sempre se pegar buscando na memória e até aproveitando as rápidas visitas à sua cidade para melhor desenvolver alguma

[6] Disponível em: <https://saoluis.ma.gov.br/pagina/57/hino-e-brasao> Acesso em: 07 out.2023.

narrativa na qual se encontrava envolvido. E os seus diários são repositórios incontestes desses registros. Segue a ponderação do filósofo Michel Collot, no tópico “Paisagens literárias”, de seu livro “Poética e filosofia da paisagem” (2013), acerca dessa questão:

> [...] Falar da paisagem a propósito de um escritor pressupõe, em primeiro lugar, que a criação literária tenha alguma coisa a ver com o visível, e, mais comumente, com a experiência sensível. Tanto quanto as representações culturais, a percepção constrói a paisagem; investindo o sensível de um sentido próprio a um sujeito, é, desde já, uma forma de expressão e de criação [...] (Collot, 2013, p. 56).

Um dos exemplos que se pode extrair de sua obra, em que fica evidente a relação entre o “percebido” e o “transfigurado”, diz respeito ao curto trecho a seguir, retirado de “Degraus do Paraíso”:

> Mas a verdade é que, com as suas ruas estreitas, os seus portais de pedra, as suas fachadas de azulejo e as suas sacadas de ferro, a cidade de São Luís do Maranhão, afeita à tênue sombra das noites mal iluminadas, deu a impressão de espantar-se consigo mesma, na claridade excessiva que atenuava muitos dos seus mistérios; sobretudo os das ruas tortas que descem para o Cais, nas cercanias da Fonte do Ribeirão, e onde se dissipa, no gemido das redes ou no rangido das camas de ferro, à luz dos contraventos pendurados nas paredes, a ansiedade de amor dos marinheiros (Montello, 1974, p. 20).

Decerto, a sensibilidade latente em observar o cenário ludovicense em seus significados acompanhará os passos do autor maranhense, sobretudo nos temas que ele apresenta como essencial para o envolvimento das coisas da sua terra. Não necessariamente é objetivo do literato fazer uma descrição fiel das pessoas e das localidades das quais é observador contumaz, mas sobretudo, evidenciar como essa experiência é capaz de se transpor para a sua obra de forma artisticamente potencializada por intermédio de sua verve.

Ainda no que toca a ambientação das narrativas, somam-se as palavras de Collot (2013), que tem como embasamento um dos maiores estudiosos do assunto:

> Nos trabalhos de [Jean-Pierre] Richard, a palavra paisagem não designa, evidentemente, o ou os lugares descritos pelo autor estudado, mas certa imagem do mundo, intimamente ligada ao estilo e à sensibilidade do escritor: não tal ou tal referente, mas um conjunto de significados [...] (Collot, 2013, p. 54).

Portanto, é possível inferir que a paisagem aqui não se refere estritamente ao que existe na realidade, mas à projeção que foi esculpida artisticamente na mente de seu criador, que lhe é única. Para finalizar, complementa ainda o citado autor francês:

> [...] Assim, a paisagem já é sempre uma imagem da região; depende, ao mesmo tempo, do real e do imaginário, de uma percepção e de uma construção, do objetivo e do

> subjetivo. Em seu sentido dito "próprio", a palavra já reúne, consequentemente, as três dimensões que foram encontradas no emprego que dela faz Richard, o qual não é tão "metafórico" quanto se acredita, a menos que se veja na metáfora o próprio princípio da criação literária, que se efetiva sobre um vai e vem constante do sentido do espaço ao espaço do sentido (Collot, 2013, p. 56).

Nesta passagem, Montello reafirma:

> Nunca transferi da vida real para o texto literário, intencionalmente, as figuras e os dramas de meus romances ou de minhas novelas. Se a vida real constituiu, em alguns casos, o ponto de partida, ou a sugestão inicial, minha imaginação se encarregou de transfigurá-la, com os recursos que tirou de si mesma.
>
> Entretanto, se não aproveitei os dramas e as figuras, recolhi fielmente a cidade natal como um todo, na singularidade de seu ambiente e de sua topografia. A rigor, com os meus romances, ocupei a velha São Luís, na sua totalidade, e ainda me transferi para a nova, atravessando as pontes sobre o rio Anil e sobre o rio Bacanga, que permitiram a sua expansão além de fincar em Alcântara o meu pendão de romancista.
>
> Desde cedo imaginei a saga romanesca que teria São Luís por cenário. Não com a amplitude que teria depois. Singelamente. Como fatias parciais, de que resultaria a realidade urbana na sua globalidade ficcional (Montello, 1986, p. 35).

Por sua vez, de forma similar, a historiadora Sandra Jatahy Pesavento (2002) apresenta esse importante destaque sobre o olhar privilegiado que o escritor tem da realidade que o cerca:

> Sobre tal cidade, ou em tal cidade, se exercita o olhar literário, que sonha e reconstrói a materialidade da pedra sob a forma de um texto. O escritor, como espectador privilegiado do social, exerce a sua sensibilidade para criar uma cidade do pensamento, traduzida em palavras e figurações mentais imagéticas do espaço urbano e de seus atores (Pesavento, 2002, p. 10).

Assim, se pode depreender que o fato de escrever "Aleluia" fez Montello se "reaproximar" do pai; da mesma forma, abordar São Luís era a maneira de se reencontrar perante sua terra, de revisitar nostalgicamente a cidade que nunca deixou de se fazer presente no seu imaginário.

Na famosa passagem a seguir, Montello confidencia, no seu "Diário da Noite Iluminada", a jocosa e um tanto quanto desconfortante experiência pelo qual foi obrigado a passar ao conceder entrevista a um veículo de comunicação de sua cidade. Perspicaz, sua justificativa não podia ter sido formulada de outra maneira:

> SÃO LUÍS, 21 DE JANEIRO [DE 1985]
>
> Certa vez, num programa de televisão, o locutor, de repente, me atirou esta pergunta:
>
> – Por que é que Josué Montello, escrevendo tanto sobre São Luís, não mora lá?
>
> E eu, dizendo-lhe a verdade:
>
> – É a saudade de São Luís que me faz escrever.

> Gosto de olhar minha cidade, à hora nova do amanhecer. No ar, uma sobre os telhados escuros, enquanto o horizonte se esbraseia para o lado poeira úmida. A luz vem vindo devagar. Uma claridade leitosa se arqueia do nascente. Quando a luz se abre, e instala-se por toda parte, os urubus começam a sua ronda, voando alto. Alguns, de asas abertas, instalados no viso das cumeeiras, orientam-se na direção viva do sol, como se ali secassem os restos de orvalho. Os pombos, arrulhando, volteiam na aba dos beirais, dando a impressão de que estão dançando (Montello, 1998, p. 409).

Tendo, pois, já se esquivado ante a capciosa pergunta, tal característica é complementada nesta seguinte passagem:

> 28 DE JANEIRO
>
> Tudo quanto escrevo, no âmbito da criação romanesca, viria sobretudo de minha vivência maranhense, já que minha província está em mim, com as imagens e impressões recolhidas na terra natal. São Luís pulsa e se derrama na essência de meus romances. De onde concluo que não fui eu apenas, com a minha língua materna, que escrevi *O labirinto de espelhos, Os degraus do paraíso, A décima noite, Janelas fechadas* – 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).

O filósofo e escritor espanhol Fernando Savater (2015), ainda em correlação ao âmbito de criação literária, define cidades como essas como lugares mágicos. Ou seja, locais que são capazes de estabelecer uma relação tão íntima com o artista que acaba se tornando indissociável da sua criação ficcional. Em sede do prefácio de seu livro, intitulado "Lugares mágicos: os escritores e suas cidades", Savater (2015) destaca enfaticamente que:

> [...] hoje preferimos considerar que a alma de cada lugar são os criadores humanos – escritores, artistas –, cuja inesgotável fecundidade concede uma aura quase mágica às paisagens em que vivem, ao mesmo tempo em que se nutrem daquilo que esses lugares privilegiados lhes dão [...] (Savater, 2015, p. 11).

Contudo, há uma particularidade que merece nota. Montello se difere desses autores citados por Savater pelo fato de não ter vivido fisicamente em sua terra de forma predominante. Os seus autores estudados por Savater (2015), a exemplo de Jorge Luís Borges, Fernando Pessoa, Virgínia Woolf, dentre outros, tiveram a oportunidade de viver – pelo menos a maior parte de suas vidas – residindo e produzindo literatura nas cidades em que nasceram. Esse pormenor só demonstra mais um desafio que o romancista maranhense teve de transpor no sentido de agregar autêntica forma artística à sua produção romanesca que, em tese, os consagrados autores outrora citados não tiveram de enfrentar.

Por outro lado, podemos afirmar que São Luís, enquanto cenário predominante das

narrativas, possa ter facilitado na criação de sua saga, já que Montello possuía esquadrinhado em sua mente todo o ambiente, como que numa fórmula previamente estabelecida. O cuidado se dá somente no sentido de ajustar o novo livro, isto é, em não os ambientar em locais já abordados anteriormente, bem como não repetir o recorte temporal, personagens e enredos, como se observa a seguir:

> Gradativamente, à medida que fui ampliando o meu conjunto de romances, sempre tive o cuidado de não me repetir. Sobretudo nos romances de inspiração maranhense. Cada um deles, ajustado à unidade do bloco romanesco, deveria guardar em si a sua autonomia narrativa, como espelho ou denúncia de uma realidade distinta (Montello, 1986, p. 62).

Isso, por outro lado, teria a capacidade de estimular ainda mais a sua destreza criativa, mesmo tendo como pano de fundo, como dito anteriormente, a mesma cidade. Quanto a essa questão, o próprio autor se pronuncia: "[...] Mesmo quando o ambiente é o mesmo, como no caso dos romances que se passam em São Luís, a inspiração narrativa é sempre diferente, na unidade do estilo e da construção narrativa" (Montello, 1998, p. 891, 12, jan.1967, *DdaT*.).

Então, se uma obra ficcional apresenta como uma das principais características o encontro da verossimilhança com a realidade, nada mais oportuno do que fazer uso da realidade concreta, tendo como ponto de partida essa cidade:

> Situado no pequeno espaço de uma geografia urbana bem definida, distribuí os romances em pontos diversos de São Luís, como testemunho e história de vários segmentos sociais, daí resultando o vasto mosaico em que se inserem denúncias e testemunhos, como espelho das vidas a que dei vida, seguindo o caminho que se me abriu na juventude, quando recolhi do chão, na minha casa, o fascículo de um romance (Montello, 1986, p. 62).

Assim, se percebe como sua "província", outro dos termos variados aos quais Montello se referia à sua cidade e que se encontrava latente em sua mente através de memórias, lembranças e reminiscências – é o substrato do qual o literato jamais poderia abrir mão, haja vista estar intimamente conectada com a realidade recriada em sua mente. O escritor associa a sua cidade criada à "realidade objetiva" a qual viveu e da qual já não podia mais se desvencilhar, confirmando tal proposição no registro a seguir:

> Com exceção de **A luz da estrela morta**, que é o romance de uma crise de ordem íntima, no extremo limite da razão, todos os meus romances se inspiram na realidade maranhense. Um deles, **Cais de sagração**, escrevi-o em Paris. Como explicar a persistência dessa realidade no meu processo de criação romanesca? Dizia François Mauriac que os heróis de um romance nascem do casamento que seu autor contrai com a realidade. A realidade que me cerca, desde os meus 18 anos, não é a da minha

> província. No entanto, é ela que se impõe à minha imaginação. Tenho ensaiado fugir desses horizontes, mas de pronto reconheço que sou romancista de terras e águas maranhenses. Não adianta sair desses limites. Somente neles me reencontro, à hora em que substituo a realidade objetiva pela realidade recriada em termos de romance (Montello, 2014, p. 42, grifos do autor).

É muito comum fazer referências e críticas positivas ou negativas a uma obra de destaque. No registro a seguir, a obra de Montello foi capaz de transcender a todos esses patamares. Graças à sua produção literária, muitos de seus leitores se envolveram a ponto de não se contentar somente em ler a narrativa em si no conforto de seus lares. Vários foram compelidos a ir à cidade, a ver com os próprios olhos aquilo que se fazia presente na história, a fim de criar um vínculo emocional não só com os personagens ou o autor, mas também de constatar, de maneira lúdica, o cenário em que fora ambientado tal romance.

Essa ligação do ficcionista com sua cidade favorece, de certo modo, para uma espécie de "turismo literário", em que são traçados itinerários através dos quais se desenrolou a obra e por onde os personagens vivenciaram o foco dos seus conflitos. Como exemplo desse fenômeno, é possível citar aqueles que foram motivados a conhecer a Paris de Balzac; a Praga de Kafka; o Rio de Janeiro de Machado de Assis ou a Salvador de Jorge Amado, simplesmente pelo mero ato de já terem sidos "levados" até lá mediante o exercício imaginativo induzido pelo autor:

> [...] nós, leitores, sentimos uma emoção especial, difícil de exprimir, ao visitar as casas, as ruas e as paisagens por onde os nossos autores mais admirados andaram e onde imaginaram as suas obras. Somos inclinados a peregrinações devotadas para ver os rincões e os céus que foram contemplados por aqueles a quem devemos tantos momentos de emoção e de iluminação. Nós os compreendemos melhor e nos sentimos mais próximos deles ao conhecer o cenário, às vezes já muito deteriorado pelo implacável tempo, em que transcorreram suas vidas e foram forjadas suas histórias. Não é algo específico da nossa época porque, há séculos, alguns desses mesmos escritores que agora veneramos empreenderam buscas semelhantes pelos lugares de origem daqueles que eles consideravam os seus mentores intelectuais. Sem dúvida, há algo de fetichismo (por que nos envergonhar dos nossos fetiches?) e também desta forma ingênua de piedade que dedicamos às relíquias milagrosas dos santos. Mas não é apenas isso: é uma forma perene de reconhecer que, tanto ontem como hoje e, sem dúvida, também amanhã, a literatura é uma tradição cujas raízes fundem-se na história e na geografia [...] (Savater, 2015, p. 11).

A literatura, nesse sentido, aufere outra importante função social pela qual ela não só "abala" as estruturas do leitor, mas faz com que ele se mova a ponto de nascer, em si, a vontade de uma visita *in loco* para vislumbre daquilo que foi esquadrinhado em sua mente através da destreza indutiva do autor.

De propósito ou não, a riqueza de detalhes da identidade maranhense em seus trabalhos favoreceu, inclusive, aquilo que alguns teóricos da área convencionaram chamar de "Lugares

Literários". As turismólogas Sílvia Quinteiro e Rita Baleiro (2014), nesse tocante, defendem que:

> Nos lugares literários, mais do que 'autenticidade', o visitante encontra nas 'gradações do autêntico' um caminho para uma maior aproximação ao autor ou às personagens e cenários das obras, que ainda assim lhe permitem materializar, em algum grau, quer o sentimento quer o conhecimento (Quinteiro e Baleiro, 2014, p. 18).

Isso posto, assim como as obras de Tolstói podem estimular seus leitores estrangeiros a uma provável visita à Rússia, ou, ainda, no caso de Érico Veríssimo, que suscita um interesse por sua Porto Alegre, a obra "montelliana" igualmente favorece para a consolidação dessa vertente, já que possibilita uma aproximação de seus leitores com a cidade "criada" artisticamente. As narrativas, nesse sentido, transformam leitores em turistas, permitindo uma ligação afetiva com o local, saindo das "quatro paredes" que uma leitura aprofundada requer para uma experiência externa e interativa.

Quanto à obra "Os Tambores de São Luís", em específico, a pesquisadora maranhense Samira H. Sousa, (2004), em seu estudo monográfico, acrescenta o seguinte:

> Diante da possibilidade que as obras literárias têm em mostrar as características, histórias e lendas de uma cidade *Os TSL* [*Tambores de São Luís*] é aqui apresentado como um elemento motivador para o leitor ir além das informações descritas nele. Pois entendemos que para descobrir uma cidade, o turista não deve permanecer nesses iniciais modos de ver e sentir uma localidade qualquer que ela seja. Para conhecer e percorrer uma cidade como São Luís são indispensáveis requisitos como sentir o seu calor humano, subir e descer suas ladeiras, andar nos seus becos, travessas, ruas tortas e estreitas, onde muita gente se fez presente na literatura, no magistério, no jornalismo, na política e em outras ciências (Sousa, 2004, p. 70).

Em "Diário de Minhas Vigílias" (1998), Montello destaca o inesperado comentário como algo inusitado em se tratando da recepção por parte dos leitores. Ele reflete sobre o *feedback* positivo diante de uma leitura aprofundada de uma leitora de outro país – Portugal, no caso. Uma passagem como essa é capaz de demonstrar que seu texto, além de ter o poder de se legitimar como uma obra relevante, ao mesmo tempo funciona como elemento motivador no sentido de fazer nascer nas pessoas a vontade de explorar os encantos e mistérios de sua cidade, descritos por um romancista com tamanha vivacidade.

Convencer o resto do mundo daquilo que já sabe de cor, chancelando seus dotes estilísticos e de conteúdo como um autêntico representante da cidade, é bastante estimulador para um autor como Montello; sinal de que seus objetivos foram alcançados como escritor e de que o leitor entendeu o que o literato quis passar "a verdade interior", como diz Montello. Isso tudo para que o leitor se transporte e se sinta parte integrante da obra, ainda que como

espectador, como se ao mesmo tempo assistisse e fizesse parte de um filme em pleno desenvolvimento. Dessa maneira, o leitor visualiza os locais e sua mente, alimentada pela sugestiva imaginação do escritor, preenchendo-os com seus personagens e ações:

> 2 DE JUNHO [DE 1987]
>
> Não, não há maior recompensa para o escritor, no plano da ficção romanesca, do que saber, sentir e constatar que a sua verdade interior, transposta para o texto literário, deixou de ser a verdade pessoal e privativa, circunscrita à sua imaginação, para fazer parte do mundo objetivo, na comunhão com o seu leitor.
>
> Pude viver essa emoção, na sua pureza e na sua intensidade, no jantar com que uma de minhas leitoras portuguesas, d. Maria José Avilés, sogra de Jaime Nogueira Pinto, diretor de *O Século*, homenageou a mim e à minha mulher, no seu solar lisboeta, reunindo à nossa volta os melhores amigos que tenho aqui, por obra e graça de minhas letras.
>
> A leitura de *Os tambores de São Luís*, aguçando a curiosidade viva de d. Maria, fê-la ir ao Maranhão para recompor, com o romance diante dos olhos, o itinerário do Damião, personagem central do livro.
>
> Foi ela própria, para explicar a homenagem com que me distinguia, quem me contou a sua viagem, dando ao relato este remate:
>
> – Refiz todo o itinerário. E como estou chegando de São Luís, aonde fui só para conferir o seu romance, decidi prestar esta homenagem ao romancista, ao saber que estava em Lisboa (Montello, 1998, p. 572).

Certamente, o recorte evidencia algo que o surpreendeu muito, mais até do que receber comentários esporádicos de outro escritor semelhante, ainda que favoráveis. Não há mais nada gratificante ao artista do que ter sua obra reconhecida de uma ou de outra forma. É como se fosse duplamente recompensado. Assemelha-se à fase de prospecção, que é imprescindível para um cineasta ao considerar a locação de seu filme baseado naquele respectivo livro. Para melhor visualização daquilo que o autor quis passar, o diretor geralmente desloca-se para aqueles lugares descritos pelo autor.

Contudo, ainda com relação a esse tema, não seria exagero afirmar que Montello poderia se encaixar, em certa medida, também como um "turista literário". Isso porque, em Paris especificamente, ele poderia percorrer ou fazer um itinerário dos autores que mais impactaram a sua vida intelectual. Suas andanças na capital francesa eram tanto uma oportunidade de seguir os passos e visualizar os aspectos das obras de seus autores preferidos, quanto uma oportunidade para descrever a geografia, os personagens ou o momento histórico abordado.

Ainda se pode classificá-lo – não no sentido pejorativo – como um *flanêur*, na concepção pensada por Walter Benjamin. Valendo-se de renomados autores como Balzac, Poe e Baudelaire, o filósofo destaca como cada um deles lidava com essa "figura", classificando-a, em algumas vezes, como "homem das multidões". Esse tipo é amplamente estudado por Benjamin, que dentre muitas outras considerações pondera:

> [...] A rua se torna moradia para o *flâneur* que, entre as fachadas dos prédios, sente-se em casa tanto quanto o burguês entre suas quatro paredes. [...] muros são a escrivaninha onde apoia o bloco de apontamentos; bancas de jornais são suas bibliotecas, e os terraços dos cafés, as sacadas de onde, após o trabalho, observa o ambiente. Que a vida em toda a sua diversidade, em toda a sua inesgotável riqueza de variações, só se desenvolva entre os paralelepípedos cinzentos [...] (Benjamin, 1989, p. 35).

Não obstante, referindo-se estritamente à produção literária do escritor inglês Charles Dickens, Walter Benjamin (1989) destaca essa importante lição quanto à necessidade de estar investido sob essa condição, especificamente para um autor:

> Mais tarde, ao viajar, Dickens se queixará da falta do barulho da rua, que era indispensável para a sua produção. "Não saberia dizer como as ruas me fazem falta – escreve em 1846 de Lausanne, envolvido na feitura de Dombey e Filho. – É como se as ruas me dessem ao cérebro algo de que não pode prescindir se quiser trabalhar. Uma semana, quatorze dias, posso escrever maravilhosamente num sítio afastado; mas um dia em Londres basta para me reerguer... E a fadiga e o trabalho de escrever, dia após dia, sem essa lanterna mágica são monstruosos... meus personagens parecem querer paralisar-se se não têm uma multidão ao redor (Benjamin, 1989, p. 46).

Nesta passagem a seguir, se percebe como Montello confidenciava suas andanças na cidade de São Luís com este objetivo específico, ou seja, dar início à ideia de uma narrativa formulada em sua mente ou desenvolver algumas delas já em pleno curso:

> 20 DE JANEIRO [DE 1967]
>
> Vou a pé pelas ruas do centro da cidade, em companhia de minha mulher, subindo ladeira, descendo ladeira, à procura de Josué Montello. Como a memória não é contínua, e sim episódica, não tardo a dar por mim, em relances evocativos, no próprio coração da praia Grande. Ali, naquele palacete, antiga residência do comerciante Emílio Lisboa. Foi naquela casa que me encontrei com Gustavo Barroso, numa de suas vindas ao Maranhão. Eu e um grupo de companheiros do Liceu, levados por mim, graças à leitura de *Terra de sol*, seu primeiro livro, e que tem, na minha vida, esta singularidade: ao voltar a lê-lo, já depois dos quarenta anos, não me desapontei com ele, antes encontrei razões a mais para admirar uma prosa larga e vigorosa que guardou no seu ritmo uns longes da prosa de Euclides da Cunha. O mesmo Euclides que também influiu num mestre esquecido, Raimundo Lopes, quando escreveu, subindo o tom da frase literária, *O torrão maranhense.* Sim, é verdade: mas como foi duro, na mesma fase juvenil, chegar ao fim de *Os sertões*, a atrapalhar-me com o cipoal de tantos termos técnicos pontilhando a prosa incomparável. Aquele jovem que vem ali, vestido com elegância, de chapéu, colete, casimira azul-marinho debaixo deste calor de tarde de estio, não se espantem, sou eu. O sobrado da rua Formosa, de onde acabo de sair, é o Instituto Cardoso, colégio onde ensinei. A roupa airosa e grave, bem talhada, ainda não foi paga: devo-a (e o verbo vem a calhar, por duas rações) ao Carlos Sousa, alfaiate que talhava ao tempo os melhores ternos de São Luís e que, amando as letras e o convívio dos poetas, me abriu um crédito espaçoso, que só dez anos depois consegui pagar.
>
> Estas caminhadas por becos e ruas de São Luís não me proporcionam apenas as viagens no tempo, com a restituição de mim mesmo e dos meus contemporâneos. Sinto que minha imaginação se alvoroça, e esboço outros romances, descubro outros personagens, concateno novas cenas, como se o regresso ao chão natal me desse outras

> forças, outros estímulos para as impaciências da minha pena (Montello, 1998, p. 893-894).

Conforme exposto, foi oportunizado visualizar Montello como fomentador e, em certa medida, adepto do turismo literário ou como um *flâneur*, imergindo nas paisagens urbanas e absorvendo a atmosfera artístico-cultural das cidades que visitava, transformando essas experiências em elementos para sua escrita.

Agora, é proposta uma noção breve acerca da "topoanálise" na obra "montelliana". Antes de tudo, referindo-se às "funções do espaço" por parte de um dos maiores estudiosos do assunto, o professor Oziris Borges Filho (2007, p. 34), "[...] pode-se afirmar que a armação do espaço na obra literária é igualmente importante para as ações da personagem e desempenha inúmeras funções dentro da narrativa." O espaço – não só para os personagens, como citado, mas também para o enredo – figura como o elemento sem o qual não se pode ter uma noção, ainda que superficial, daquilo que tal narrativa propõe apresentar. Daí a importância do topoanalista ao se debruçar sobre uma obra literária. Ao se investir dessa consciência, há o cuidado de distinguir entre o limite da "cidade real" e da "cidade ficcional" formulada na cabeça do escritor. Para tanto, cabe ao topoanalista levar em consideração diversos aspectos, não somente se ater aos espaços físicos e visíveis em si, mas, principalmente, aos valores subtendidos e suas representações:

> No âmbito da topoanálise, entendemos por cenário os espaços criados pelo homem. Geralmente, são os espaços onde o ser humano vive. Através de sua cultura, o homem modifica o espaço e o constrói a sua imagem e semelhança. Ao topoanalista cumpre fazer o levantamento, o inventário mesmo desses espaços bem como os temas e valores presentes nele. Sendo assim, é imprescindível atentarmos para espaços tais como: a casa e seus cômodos, a rua, os meios de transporte, escola, a biblioteca, o labirinto, os cafés, o cinema, o metrô, a igreja, a cabana, o carro, o prédio, o corredor, as escadas, o barco, a catedral, etc. O número é infinito, cumpre ao topoanalista estar atento e fazer uma leitura cuidadosa, atenta e minuciosa da obra literária (Borges Filho, 2007, p. 47).

Portanto, a topoanálise não se faz importante somente nesse quesito. Quanto à formação da narrativa, a análise minuciosa do espaço também é de grande valia. No que concerne ao desenvolvimento do enredo em relação ao espaço, pondera ainda o mesmo estudioso dizendo que "através de índices impregnados no espaço, o leitor atento percebe os caminhos seguintes da narrativa [...]" (Borges Filho, 2007, p. 41).

Sendo assim, em relação ao topoanalista em si se pode afirmar que é aquele que tem a capacidade incomum de perceber os espaços como locais carregados de sentimentos e significados e não apenas como um amontoado de concreto adornado por piches e asfaltos.

Oziris, ao fundamentar sua proposição pessoal do que seria topoanálise, faz questão de rebater o conceito reducionista proposto pelo também teórico do assunto Gaston Bachelard, para quem:

> A topoanálise seria então o estudo psicológico sistemático dos locais de nossa vida íntima. Nesse teatro do passado que é a memória, o cenário mantém os personagens em seu papel dominante. Por vezes acreditamos conhecer-nos no tempo, ao passo que se conhece apenas uma série de fixações nos espaços da estabilidade do ser, de um ser que não quer passar no tempo; que no próprio passado, quando sai em busca do tempo perdido, quer "suspender" o voo do tempo. Em seus mil alvéolos, o espaço retém o tempo comprimido. É essa a função do espaço (Bachelard, 1993, p. 28).

Sobretudo, Oziris critica a noção do termo como simplesmente um "estudo psicológico". Borges Filho (2007), por sua vez, argumenta que é necessário inserir nessa definição uma questão mais abrangente, a "vida social". Eis, a seguir, a justificativa fundamentada do autor brasileiro, que também discorda do conceito empregado pelo filósofo francês:

> Por topoanálise, entendemos mais do que o "estudo psicológico", pois a topoanálise abarca também todas as outras abordagens sobre o espaço. Assim, inferências sociológicas, filosóficas, estruturais, etc., fazem parte de uma interpretação do espaço na obra literária. Ela também não se restringe à análise da vida íntima, mas abrange também a vida social e todas as relações do espaço com a personagem seja no âmbito cultural ou natural.
>
> Portanto, a topoanálise, tal qual a entendemos aqui, é a investigação do espaço em toda a sua riqueza, em toda a sua dinamicidade na obra literária. O topoanalista busca desvendar os mais diversos efeitos de sentido criados no espaço pelo narrador: psicológicos ou objetivos, sociais ou íntimos, etc. (Borges Filho, 2007, p. 33).

Isso visto, vale perceber como a cidade de São Luís foi elemento crucial para composição das mais relevantes de suas obras, a ponto de Montello fazer questão de elevar a capital maranhense ao posto de "coautora".

Desde o *boom* do desenvolvimento urbano tardio nos países chamados periféricos, até a adoção dos preceitos propostos pelo modernismo como um movimento instigante para que os autores nacionais redirecionassem seus focos de abordagem para suas "aldeias", conforme a expressão de Tolstoi, houve uma contribuição significativa para a formação da maioria dos autores modernos.

Assim, nota-se o esmero do escritor maranhense em estudo, que empregava diversas estratégias para melhor desenvolver seus romances, tendo como cenário a cidade à qual, em parte, atribuía seu sucesso como autor. São Luís estava sempre em sua memória, mesmo que não totalmente presente, pois como visto, foi compelido a desde cedo residir fora dela. Vez que investido de várias funções e tendo como objetivo que a cidade fosse bem representada e, em

alguns momentos, “exaltada”, mesmo com suas deficiências, essa era uma forma de Montello aplacar a saudade de suas origens, das quais é perceptível um irremediável orgulho.

4.4 MONTELLO E SEUS “VIVOS” PERSONAGENS: “NÃO É UMA FIGURA DE PAPEL – É UM SER HUMANO.”

Personagens – de um modo geral, sejam no teatro, cinema, novela, literatura, ficção em geral – são de crucial importância para o desenvolvimento de uma história. Investidos como sujeitos nucleares ou não, é por intermédio deles que a tônica da narrativa se desenrola e ganha movimento. Eles são capazes de suscitar as mais diversas reações por parte dos leitores: admiração, fascínio, repulsa, ódio, espanto, comiseração. Quanto maior a quantidade de personagens, mais ações se desenrolarão, o que potencializa a tendência da narrativa em se tornar singular. Por conta disso, é muito comum que eles sejam referidos como seres dotados de enorme complexidade auferindo, na teoria, as mais diversas classificações e conjunturas de análises. Não obstante, os personagens requerem métodos específicos quando do processo criativo em que são projetados, exigindo as mais variadas técnicas – intrínsecas e extrínsecas – de composição por parte de seu criador.

A despeito da sua gênese (superada a fase de “gestação” e apresentados ao público), é como se adquirissem certa autonomia existencial, sendo capazes de influenciar os “vivos” até mais do que eles próprios. Quantas pessoas existiram em forma física e são esquecidas pela história, sendo deixadas de lado assim que perecem. Isso é destacado pelo fato de que inúmeros personagens da literatura permanecem presentes no imaginário popular e são citados de forma reiterada, estejam ou não contextualizados na narrativa a que pertencem.

De modo amplo, a Professora Cândida Vilares Gancho (2002) os define como:

> [...] um ser fictício que é responsável pelo desempenho do enredo; em outras palavras, é quem faz a ação. Por mais real que pareça, o personagem é sempre invenção, mesmo quando se constata que determinados personagens são baseados em pessoas reais.
>
> O personagem é um ser que pertence a história e que, portanto, só existe como tal se participa efetivamente do enredo, isto é, se age ou fala. Se um determinado ser é mencionado na história por outros personagens, mas nada faz direta ou indiretamente, ou não interfere de modo algum no enredo, pode-se não o considerar personagem (Gancho, 2002, p. 14).

Assim, personagens ao lado do tempo e do espaço formam a tríade básica que compõe um enredo. Isso posto, quando se trata de personagens de um romance, sua problematização adquire um contorno especial, tendo em vista que o formato literário ao qual estão inseridos

requer análises bem mais qualificadas por natureza. Pelo fato de tratar-se de uma narrativa longa – em comparação a outras como os contos e as novelas –, exigirá deles, em tese, uma maior predominância de atitudes, ações e discursos no decorrer dos capítulos da trama.

Por sua vez, Moisés Massaud (2006), referindo-se de forma específica ao gênero em questão, destaca:

> o que vêm a ser personagens de romance: 'pessoas' que vem dramas e situações, à imagem e semelhança do ser humano 'representações', 'ilusões', 'sugestões', 'ficções', 'máscaras', de onde 'personagens' (do lat. *persona*, máscara). Via de regra, só 'gente' pode ser personagem de romance (Massaud, 2006, p. 226).

Logo após, acrescenta esse mesmo autor, quanto da predominância quantitativa destes, "o número de personagens no romance varia de obra para obra, mas o ficcionista pode livremente povoar a narrativa duma série delas ou reduzi-las ao mínimo essencial para haver conflitos desencadeadores da ação" (Massaud, 2006, p. 228).

Assim, pode-se inferir que personagens humanos têm predominado na composição das narrativas atuais. Contudo, isso não quer dizer que eles não possam existir em forma de animais ou "antromorfizados", como no caso das fábulas, alegorias e fantasias ou, ainda, como na obra "A Metamorfose", de Franz Kafka. Nela, o protagonista Gregor Samsa, um caixeiro viajante, inicia a narrativa se transformando num inseto monstruoso. Mesmo sob essa condição, Samsa não deixou de ser o centro das atenções na história, ao contrário. É a partir desse fato que se alcança o clímax do enredo. Em suma, sem personagens – sejam humanos ou "antropormorfizados", não há como haver história.

Isso visto, fica evidente o nível de importância que carregam. Por outro lado, conforme alerta a sábia lição de Antônio Candido (1974), é necessário ter o cuidado de não os elevar ao posto de donos da história, de forma supervalorizada ou ainda de maneira isolada, sem levar em conta todo o contexto envolvido. Isso sem falar que a sua fidedignidade estará submetida ao escrutínio do leitor que, em seu julgamento, poderá ou não o considerar como algo significativo naquilo que está lendo. Na visão do referido crítico, eles sempre dependerão dos chamados outros componentes narrativos para se consolidarem como tais. Portanto, é fundamental compreendê-los como parte integrante inserida em um contexto maior, em simbiose mútua com os outros elementos. Essa prática facilitaria, inclusive, no sentido de melhor balizar as interpretações, tornando-as mais precisas, sem prejuízo das mais variadas perspectivas subjacentes que a história possa suscitar.

Comenta A. Candido (1974), ainda:

> Não espanta, portanto, que a personagem pareça o que há de mais *vivo* no romance; e que a leitura deste dependa basicamente da aceitação da verdade da personagem por parte do leitor. Tanto assim, que nós perdoamos os mais graves defeitos de enredo e de ideia aos grandes criadores de personagens. Isto nos leva ao erro, frequentemente repetido em crítica, de pensar que o essencial do romance é a personagem; – como se esta pudesse existir separada das outras realidades que encarna, que ela vive, que lhe dão vida (Candido, 1974, p. 54).

Contudo, é bastante compreensível que essa predominância de "humanos" como personagens soe como natural. Isso ocorre, em parte, porque eles atendem a uma certa verossimilhança com a realidade, ou seja, refletem, nesse sentido, a imagem e a semelhança de seu criador – o ficcionista, no caso.

Não à toa que para alguns todos esses processos, muitas vezes, são comparados à criação divina, similares ao de um deus quanto da sua composição. É como se o ficcionista, empossado de seu exercício onisciente, desse luz ao seu próprio universo, manipulando de forma unilateral tudo o que ocorre. A princípio, o autor se porta como único sabedor do início, meio e fim da narrativa, decidindo os destinos de suas criações para o bem ou para o mal no momento que lhe apraz:

> Nesta combinação o narrador pode *a priori* dominar todo o saber (ele é 'onisciente') e dizer tudo. Como Deus no tocante à sua criação, ele sabe mais do que todas as personagens, conhece os comportamentos e também o que pensam e sentem os diferentes atores, podendo sem problema estar em todos os lugares e dominar o tempo: o passado, mas também – de certa maneira – o futuro (Reuter, 2002, p. 75-76).

No registro adiante, Montello emite a sua opinião a esse respeito não no sentido de querer, na sua concepção particular, usurpar o lugar devido a Deus, mas O considerando como aliado. Em toda sua trajetória intelectual, é comum ver referências de sua vida literária como algo inspirado pelo mencionado Ente Superior. Isso, em parte, pode ter ocorrido como uma espécie de *mea culpa* por ter abdicado – contrariando a vontade do pai – da vida religiosa para seguir o seu "chamado" (fazendo uso de um termo religioso), ou seja, a sua vocação de escritor.

Nas passagens a seguir, o autor maranhense deixa a entender que o romancista é como um mero "plagiário", responsável por transpassar o que já está posto pela entidade divina. Portanto, refutando muitos teóricos, Deus na visão "montelliana", teria a função de "guardar" os personagens, cabendo aos romancistas o trabalho de captá-los dentro de si para depois transpô-los ao papel.

Diz Montello em seu "Diário da Manhã":

> 28 DE JANEIRO [DE 1956]
>
> Ao escrever um romance, temos a ilusão de que estamos a criar nossos personagens, quando na realidade nada mais fazemos do que dar forma aos personagens que estão em nós, postos por Deus.
>
> Daí a sabedoria deste reparo de Chesterton: "Os narradores não existem unicamente para nos contar seus contos; os contos existem para nos contar alguma coisa sobre os narradores" (Montello, 1998, p. 318).

Reforçando seu entendimento neste outro trecho, retirado de "Diário de minhas vigílias", Montello agora exemplifica com outros personagens criados por autores consagrados e pelos quais nutria predileção:

> 30 DE DEZEMBRO [DE 1988]
>
> [...]
>
> Prefiro definir o romancista, repetindo aqui o que escrevi em vida de Mauriac, como o plagiário de Deus. Com esta singularidade a mais: a de tentar penetrar o mistério da condição humana. A maneira de Balzac. Ou de Proust. Ou do próprio Mauriac, sobretudo nos romances em que esse mistério parece pertencer menos a Deus do que ao Diabo, como nos exemplos de *La Pharisienne* ou *Therese Desqueyroux*, para citar duas obras-primas.
>
> O plágio, como se sabe, não é a imitação – é a cópia. A transposição. Essa transposição, no caso do romance, tem duas feições: de um lado, a transposição da realidade para a ficção; de outro lado, a transposição do que corresponde à realidade imaginada. Nesta, o romancista, a exemplo de Balzac e no dizer do próprio Balzac, confronta-se com o Registro Civil, aumentando-o; naquela, o romancista se abastece no Registro Civil, recorrendo a seres reais que ajusta à ficção romanesca.
>
> De um ou de outro modo, o plagiário de Deus, que dá o modelo de Charlus, na obra de Proust, e o paradigma do Père Goriot, na obra de Balzac. Em Deus está a matriz. O ponto de partida. O *fiat* genésico. E tanto é a Capitu machadiana, no *Dom Casmurro*, quanto o Vitorino Papa Rabo, no *Fogo morto*, de José Lins do Rego.
>
> [...] (Montello, 1998, p. 673-674).

"A atitude do ficcionista pressupõe a ousadia da invenção. Todo ficcionista é uma divindade criadora em eterno deslumbramento perante o mundo que gerou, perante as mulheres e os homens cujas ações comanda [...]", complementa Luiz Brasil (2019, p. 18). Isto posto, se há como conceber a comparação do surgimento dos personagens referente a algo sobrenatural ou metafísico entre criador e criatura, não seria demasiado entendê-los, de forma similar, como componentes inseridos numa relação de um pai para com o filho. Dessa forma, imerso sob essa condição, acabaria por desenvolver no ficcionista peculiar estima filial para com a sua criação, a ponto de "sentir" o que "sentem" e de "sofrer" como "sofrem". Esse fator contribuiria para intensificar uma relação visceral, psicoafetiva e emotiva por parte daquele responsável por "colocá-los" no mundo. Consoante esse pensamento e diante de todo esse contexto, o romancista acabaria ficando exposto a um turbilhão de sentimentos que, via de regra, influenciaria aquele que irá recepcioná-los: o leitor.

Em “Diário do Entardecer”, Montello diz:

> 23 DE NOVEMBRO [DE 1968]
>
> O que pouca gente sabe, a propósito de um romance, é que, por vezes, na elaboração da narrativa, o romancista experimenta esta modalidade única de suplício: *a de sofrer quando sofrem os seus personagens.* Daí presumir-se que a confissão de Flaubert, quando dizia ter sentido o gosto do arsênico, no correr do suicídio de *madame* Bovary, tenha sido uma simples frase de efeito, na composição de uma anedota, quando corresponde à tortura natural da criação literária, sentida e vivida pelo romancista.
>
> Dickens não se deixou levar pelo gosto de compor uma frase quando afirmou: “Considero-me um bom pai para os filhos de minha imaginação.” *Compreende-se que tenha sido assim. Eram também seus filhos. Sangue de seu sangue. Carne de sua carne* (Montello, 1998, p. 1020, grifos nossos).

Face ao elo emocional manifestado durante a produção de qualquer obra ficcional, assim que os personagens são constituídos e submetidos a situações extremas, bem como quando se relacionam com outros personagens, uma série de peculiaridades tende a acontecer. Decerto, uma delas é que isso poderá influenciar de maneira considerável, no desenrolar da história, alterando, quem sabe, os seus “destinos” e, por conseguinte, a percepção final de quem a lerá.

Dessa forma, o personagem, para ser considerado um reflexo fidedigno da imagem humana, deve estar envolto em uma gama de sentimentos, bons ou ruins, com os quais tanto o ficcionista quanto o leitor podem se identificar. Essa questão é corroborada por Brasil (2019), que, ao final da sua citação, destaca não somente a conexão emotiva do autor para com sua obra, pois também se dirige ao leitor:

> [...] escrever ficção [...] é também ter envolvimento epidérmico, psíquico, pessoal e emocional com a história. A dor que sofre o personagem será sentida por quem o criou. O mesmo com a alegria ou a felicidade. Não tenho particular predileção pelo romantismo, do qual poucas obras sobrevivem. Algo que não se pode negar, contudo, é a fusão do sentimento do ficcionista com a narrativa e, mais de perto, com o destino dos personagens. Essa conduta, no decorrer do tempo, ganhou notáveis patamares estéticos e de sobriedade literária, suficientes para seduzir o leitor que já não aceita o sentimentalismo, mas que, ainda assim, procura personagens que vivam emoções com as quais é possível identificar-se. É o primeiro passo para o leitor (Brasil, 2019, p. 15-16).

Segundo o pesquisador, o leitor sempre terá como paradigma a comparação daquela história com a realidade criada pelo autor através das emoções sentidas, fazendo-o mergulhar no universo particular de quem a cria, conectando pontos de convergência entre ambos.

Em relação a essa particularidade, Montello, uma vez envolto no processo de criação dos seus personagens em específico, chama atenção para uma característica. Na passagem adiante, é perceptível como ele eleva a categoria dos seus personagens como figuras dotadas de

vida, de sentimentos, de emoções e de consciência próprias, a ponto de considerá-los humanos como quaisquer outros. Em vários registros, é recorrente ver o romancista se dirigindo a eles como seres com os quais pudesse não só visualizar, mas também dialogar e senti-los em seus momentos mais representativos: "É a saudade do convívio com meus personagens, todas as manhãs, neste mesmo canto, acompanhando o drama e as emoções de cada um, como se fosse eu próprio que a eles me transferisse" (Montello, 1998, p. 1069). Esse registro aconteceu em 6 de setembro de 1969, em "Diário do Entardecer". Antes, portanto, que um leitor tenha passado pela experiência de sentir essa mesma sensação (ou semelhante), é provável que essa impressão também tenha sido vivenciada pelo próprio autor. Assim, notamos como os personagens podem se revestir de seres capazes não só de impactar as emoções dos leitores, mas também de seu criador, por vezes se tornando indistinguíveis os sentimentos de um (personagem) e do outro (autor).

Em "Diário da Tarde", Montello pontua:

> 10 DE JANEIRO [DE 1964]
>
> Ao ler, numa biografia de Benjamin Constant, que ele, em meio à leitura de *Adolphe*, em casa de *madame* Récamier, desabou subitamente em pranto, fiquei a pensar se não haveria nesse fato um traço de sensibilidade romântica, próprio da época em que viveu.
>
> Hoje, sei que nós, romancistas, somos passíveis de igual crise, sempre que nosso romance é a nossa própria vida, na transfiguração da obra de arte literária. *Um personagem, para quem o cria, não é uma figura de papel – é um ser humano.*
>
> Voltei a ler, nesta manhã, as páginas finais de *Os degraus do Paraíso*, que há dois dias terminei de rever. De repente senti os olhos embaciados. E logo a crise de choro me sacudiu, sem que eu pudesse acabar de ler a cena da morte de Morena (Montello, 1998, p. 733, grifo nosso).

A cena a qual faz referência e que dá fim ao romance é esta:

> Daí a pouco, começou a sentir-se invadida por uma lassidão crescente, que lhe distendia pernas e braços, ao mesmo tempo que se aceleravam as pancadas de seu coração. O piano de Sinhazinha Dourado ia-se distanciando, como se a ventania o levasse para bem longe, e sempre tocando a velha valsa. Um medo estranho a assaltou, dando-lhe a consciência de um pesadelo, ao mesmo tempo que um peso brutal lhe comprimia o peito, quase a sufocá-la. Tentou erguer a cabeça, num impulso de ansiedade, e as forças lhe faltaram. O torpor agora se alastrava por todo o seu corpo, braços inertes, lábios entreaberto enquanto a sonolência lhe chumbava as pálpebras. Compreendendo que era inútil lutar, não procurou mais se mover, já agora estendida na orla de uma praia que parecia não ter fim. As ondas vinham, serenas, ternas, sem ruído, e banharam-lhe o corpo, estirando-se na areia; logo outras ondas cresciam, tornando a banhar-lhe os pés, os seios, o rosto, os ombros nus, e alongando-lhe os cabelos, que ondulavam também.
>
> E devagar, devagarinho, para que não despertasse na solidão do sobrado, foram elas, as mansas ondas estranhas, que a levaram para o amplo mar desconhecido, de onde Morena nunca mais poderia regressar (Montello, 1974, p. 371).

Nesse trecho, mais do que se compadecer com as aflições de Morena, constata-se como a personagem é capaz não somente de aguçar o "sentir", mas também de confundir-se com quem a fez. Montello, despido de preconceitos, não hesita em confessar que a vê como alguém em quem pode se projetar. Essa constatação se confirma na passagem a seguir, escrita em São Paulo, no seu "Diário da Tarde", no dia 9 de setembro de 1964:

> [...] Há muito de mim na figura de Morena. Ela me fez compreender, ao terminar o livro, a confissão de Flaubert, a propósito de *madame* Bovary: 'Madame Bovary sou eu.' Essa confissão me parecia uma frase de espírito, algo para impressionar o interlocutor. Agora sei que o romancista pode dar muito de si mesmo numa personagem feminina, sem que isso signifique diminuição de sua virilidade. Na sensibilidade, na reação diante da vida, Morena também sou eu. Com a bondade pura que eu sempre quis ter [...] (Montello, 1998, p. 780-781).

Nesse sentido, os personagens podem constituir aquilo que a psicanálise classifica como "*alter ego*" do autor, ou seja um "outro eu", uma *persona* em que o romancista pode se projetar na pretensão almejada do eu ideal que, por algum motivo, não pôde usufruir em sua vida real. Em outras palavras, uma personificação arquetípica do autor como uma forma de se manter subentendido na história, camuflando-se na figura de sua criação. Toda essa discussão se dá sem perder de vista o conceito do "duplo", tão em voga no campo da pesquisa literária acadêmica e que não deixa de ser uma outra denominação à mesma ideia. Para melhor exemplificar:

> Uma das primeiras denominações do Duplo é o de alter ego. [...] O termo consagrado pelo movimento do romantismo é o de *Doppelgänger*, cunhado por Jean-Paul Richter, em 1796 e que se traduz por 'duplo', 'segundo eu'. Significa literalmente 'aquele que caminha do lado', 'companheiro de estrada'. Endossamos a definição dada pelo próprio Richter: 'assim designamos as pessoas que se veem si mesmas' [...] (Bravo, 1997, p. 261).

Dessa forma, se considera o autor como alguém que pode fazer parte da história para além do recurso tratado da figura do narrador-personagem. Da mesma maneira, pela possibilidade de estar personificado em seus personagens, não seria demasiado dizer que eles podem figurar como seu duplo em suas criações; autor e personagem (con)fundidos na mesma pessoa.

No que concerne a essa ideia, a pesquisadora Ivete Souza (2005) entende que:

> Essa característica de igualdade é válida também para a relação entre o autor e sua personagem: autor e personagem dialogam, [...]. Assim, o autor inscreve

> concretamente, no discurso narrativo, o diálogo do "eu" com o "outro" e o da personagem consigo mesma. O duplo tem relação com texto dialógico e supõe-se uma multiplicação tanto do narrador quanto a personagem num "eu" num "tu". Retomando assim, no plano discursivo o desdobramento do sujeito diante do espelho (Souza, 2005, p. 59).

Edgar Morin (1976), apesar de ter como objeto outro tema, deixa sua contribuição acerca dessa mesma questão, destacando que:

> O duplo é, portanto, um *alter ego*, e, mais precisamente, um *ego alter*, que o vivo sente em si durante toda a sua existência, simultaneamente exterior e íntimo. E já não é uma cópia, uma imagem do vivo que, originalmente, sobrevive à morte, mas sim a sua própria realidade de *ego alter*. O *ego alter* é bem o "Eu" que "é um outro", de Rimbaud. Compreende-se agora que o suporte antropológico do duplo, através da impotência primitiva de se representar a aniquilação, através do desejo de superar o obstáculo empírico da decomposição do cadáver, através da reivindicação fundamental da imortalidade, seja o movimento elementar do espírito humano que *inicialmente* não postula nem conhece a sua intimidade senão exteriormente a si. Efectivamente, não nos sentimos, não nos ouvimos e não nos vemos inicialmente senão como "outro", isto é, *projectados* e *alienados*. Portanto, as crenças no duplo apoiam-se sobre a experiência *original e fundamental que o próprio homem tem* (Morin, 1976, p. 128, grifos do autor).

Agora, em relação ainda a essa mesma concepção, segundo os teóricos do campo de estudo em questão, a figura do duplo se dá, conforme Silva e Leite (2018), da seguinte forma:

> Na literatura, o duplo manifesta-se como resultado de uma confrontação entre duas facetas de um mesmo personagem (o original e a cópia deste), com uma continuação física e/ou psicológica entre os dois. O confronto realiza-se através da presença simultânea do original e da cópia, tornada possível por fenômenos como o espelhamento e a contemplação de sua imagem pelo personagem, por exemplo. O encontro com o duplo apresenta-se sempre como inquietante e desestabilizador para o sujeito, visto que o desdobramento introduz questionamentos sobre sua identidade e unidade. Sua materialização no texto literário efetua-se através de elementos recorrentes, como o espelho, o reflexo, a sombra, o retrato, bem como de sequências narrativas que explicitam o conflito potencialmente presente nas manifestações da duplicidade: confrontação entre o original e seu duplo, usurpação de personalidade [...] (Silva; Leite, 2018, p. 297-298).

Em meio ao processo de criação literária que é solitário por natureza, conforme visto em capítulos passados, é como se o autor pudesse desfrutar de uma companhia. Todavia, não se fala aqui de alguém capaz de lhes proporcionar uma convivência qualquer, mas daqueles que, de alguma forma, dispostos com suas "presenças", serão cruciais no sentido de viabilizar o único objetivo que o autor almeja concretizar, a conclusão de sua obra. Isso porque soa como se figurassem como "parte" ou "pedaço" fundamental de seu criador, conforme expressa Brasil a seguir:

> [...] um ficcionista escrevendo representa o momento mais solitário e completo que alguém pode conceber. Aconteça o que acontecer à sua volta, os personagens estarão

> sempre ali, à espera de serem abastecidos com aquilo que ele tem de melhor: a palavra [...]" (Brasil, 2019, p. 19).

No caso adiante, referindo-se à sua personagem Mariana, ainda em referência ao romance "Os degraus do Paraíso", percebemos a importância de mantê-los "vivos" por perto. Montello buscava conservar esse contato não somente no sentido lúdico que a ficção pode proporcionar, mas como uma estratégia desenvolvida, figurando como algo essencial, capaz de desenrolar o curso natural de sua criação artística. Sob tal argumento, essa convivência deixa subentendido que os personagens são mais que necessários para que o romancista não corra o risco de perder o fio da narrativa em pleno desenvolvimento ou, ainda, em fase incipiente, conforme demonstra o relato adiante retirado de "Diário da Tarde":

> 30 DE DEZEMBRO [DE 1962]
>
> Toda a manhã debruçado sobre esta mesa, às voltas com o derradeiro capítulo de *Os degraus do Paraíso*. O fecho do livro, com a Mariana sentada ao órgão, eu o vejo com absoluta nitidez; chego mesmo a ouvir o hino que ela toca, sentindo que, ali, vai ao encontro do filho morto. Mas tudo isto é apenas o esboço do romance. Tenho de voltar a este texto, dias seguidos, meses seguidos, até que a narrativa ganhe a harmonia de seu desenvolvimento natural.
>
> Por enquanto, estas centenas de folhas manuscritas são apenas o borrão do romance. A sua primeira forma. Com as figuras delineadas. Sem a teatralidade que lhes dará movimento na unidade da ação. Terei de viver por um ano ou dois com estes personagens na imaginação e na memória, a ponto de distingui-los pela voz e pelo ruído dos passos na escada (Montello, 1998, p. 695).

Grande parte desse sentimento de considerá-los como "seres viventes" pode ser potencializada, haja vista que sua criação, muitas vezes, tem ligação direta ou indireta com as inspirações pelas quais foram geradas. Isto é, muitos desses personagens têm como paradigma seres reais que, em determinado momento, fizeram parte ou cruzaram a vida do autor, permanecendo guardados em algum lugar da memória dele. Esse detalhe pode ser visualizado quando um autor elabora uma descrição física e psicológica realista de seus personagens, incluindo tons de voz, formas de olhar, comportamento e atitudes; em resumo, seu estereótipo, o que ajuda a conceber na mente de quem lê a descrição de uma pessoa como qualquer outra.

Anatol Rosenfeld (1974), a esse respeito, acrescenta que:

> [...] a personagem de um romance (e ainda mais de um poema ou de uma peça teatral) é sempre uma configuração esquemática, tanto no sentido físico como psíquico, embora *formaliter* seja projetada como um indivíduo 'real', totalmente determinado (Rosenfeld, 1974, p. 33).

Face ao universo social que se apresenta diante de um autor, vale conceber que o cabedal de inspiração para a composição de personagens é bastante amplo. O processo de "captação" de um ficcionista pode abranger desde as figuras públicas, com indiscutível notoriedade, até um parente, amigo de infância, ou vizinho que impactou as impressões do autor em uma época específica, deixando marcas e atendendo mais de forma compreensível à verossimilhança.

Mais uma vez, notabiliza-se a visão ímpar de Candido (1974) no que toca a "verdade existencial". Nessa perspectiva, o crítico alerta quanto ao chamado "paradoxo", explicando o que faz um personagem se aproximar de um ser dotado de vida – conforme também fora explicitado por Montello em seus diários.

Nas palavras de Candido (1974):

> A personagem é um ser fictício – expressão que ainda soa como paradoxo. De fato, como pode uma ficção *ser*? Como pode existir o que não existe? No entanto, a criação literária repousa sobre este paradoxo, e o problema da verossimilhança no romance depende desta possibilidade de um ser fictício, isto é, algo que, sendo uma criação da fantasia, comunica a impressão da mais lídima verdade existencial. Podemos dizer, portanto, que o romance se baseia, antes de mais nada, num certo tipo de relação entre o ser vivo e o ser fictício, manifestada através da personagem, que é a concretização deste (Candido, 1974, p. 55).

Ainda consoante a essa mesma questão, Mikhail Bakhtin (1997) entende o autor como um sujeito que está submetido a um certo tipo de bivalência, em que se torna indissociável não fazer a comparação do autor com seus personagens. Falado de outro modo, uma espécie de meio-termo em que predominará algumas vezes, a figura do personagem em si e, noutras, a do próprio autor, sobretudo em suas ações e discursos empregados. Grande parte dessa contradição de se apresentarem como seres reais, segundo Bakhtin, reside no fato de que:

> O autor não pode ser dissociado de suas imagens e de suas personagens, uma vez que entra na composição dessas imagens das quais é parte integrante, inalienável (as imagens são bivalentes e, às vezes, bivocais). Não há dúvida de que a *imagem* do autor é dissociável da imagem das personagens, mas na verdade esta imagem emana do autor, e, por isso, também é bivalente. Substituem-se muitas vezes as personagens por uma espécie de seres vivos.
>
> Níveis distintos do sentido nos quais se situam o discurso das personagens e o discurso do autor. As personagens falam como participantes da vida representada, falam, por assim dizer, a partir de posições privadas, e seus pontos de vista, de um modo ou de outro, são limitados (elas sabem menos do que o autor). O autor, por sua vez, situa-se fora do universo representado (fruto de sua criação). Ele pensa todo esse universo a partir de uma posição dominante e qualitativamente diferente. Por fim, todas as personagens e seus discursos não são mais que objetos que demonstram a atitude do autor (e do discurso do autor) (Bakhtin, 1997, p. 344).

De fato, há muito do autor nos personagens. Contudo, ficar apenas adstrito a essa referência é o mesmo que impingir ao autor uma certa limitação quando da sua capacidade criativa. Embora de crucial importância, essa origem em figuras reais não é, no todo, o único imperativo determinante na construção de um personagem, pois o autor pode contar, ainda, com vários outros elementos, a exemplo da sua imaginação e criatividade.

Considerando a noção de que a construção de um personagem não atende a um único determinante, mas a todo um aparato, Moisés Massaud (2006) destaca que:

> Três são os mecanismos utilizados pelos ficcionistas na composição do romance, seja na sua estrutura, no desenvolvimento da ação, na descrição da natureza, seja na criação das personagens: a memória, a observação e a imaginação (ou projeção do 'eu' do autor) (Massaud, 2006, p. 235).

No trecho do registro de 3 de dezembro de 1981, de "Diário da Noite Iluminada", Montello (1998, p. 231) expõe uma das vertentes de seu vasto repertório de criação:

> [...] Embora o major Taborda seja filho de minha imaginação, tem viabilidade real, exatamente em São Luís. Inspirei-me, para criá-lo, no que conta o padre Claude d'Abbeville, no seu livro *História da missão dos padres capuchinhos na ilha do Maranhão*, testemunha da fundação da cidade, em 1612 [...] (Montello 1998, p. 231, grifo do autor).

Essa passagem demonstra a importância das experiências pessoais e do contexto social dos quais o autor foi testemunha. Decorrente da sua trajetória de vida, algumas dessas figuras são bem próximas e outras não, isto é, são parentes, amigos ou figuras históricas que, em determinado momento, impactaram a vida do autor, permanecendo vivos em sua memória. Isso muito por conta de sua importância histórica, bravura, beleza, comicidade, fascinação.

No decorrer de seu processo criativo, o autor naturalmente recorreu a essas figuras vivas em suas lembranças como que esperando o ensejo de retomar a vida delas numa obra, através da devida transposição ao papel. A respeito desse assunto, Massaud (2006) comenta:

> De fato, a memória biográfica de um ficcionista serve-lhe, via de regra, para a composição de diários e memórias. Quando lhe serve para a criação de romance, ocorrem duas circunstâncias: ou trata-se da observação alheia depositada na memória e um dia transferida deformadamente para a ficção, ou trata-se de converter em imaginação tudo quanto se vai acumulando na memória, seja o produto da observação, seja o da própria experiência. No primeiro caso, a memória trai o ficcionista, dando-lhe a impressão dum material inesgotável apenas porque ricas e múltiplas as jazidas da mineração interior (Massaud, 2006, p. 235-236).

Consoante a esse entendimento, Montello, nesta passagem de "Diário da Tarde", argumenta o seguinte:

> 4 DE MARÇO [DE 1962]
>
> No largo do Carmo. Olho a esquina da rua do Sol com a rua do Egito. Era ali o Café Excelsior, com o velho Lobão, de cabeça branca, por trás do balcão estreito, rodeado de altos espelhos. Num deles, vi o cavalo Ernesto, com o dono na sela, vermelho, queimado de sol, brandindo o chicote de vime na anca da montaria, para tentar obrigá-la a transpor a porta exígua, do lado da rua do Egito, enquanto os fregueses se afastavam, deixando as mesas, com receio de que o animal irrompesse por ali, erguendo as patas dianteiras.
>
> De todos os personagens do romance, Ernesto é o único que tirei da vida real para a narrativa. Transfigurei-o, dei-lhe vida mais intensa, sem perder, contudo, os traços essenciais de seu modelo (Montello, 1998, p. 674-675).

Figuras históricas que povoam o imaginário coletivo também são recorrentes, o que se dá como uma forma de o romancista fazer revivê-las nas narrativas, sobretudo em romances que remontam a períodos históricos. Sem embargo, por mais que o escritor possa se inspirar em personagens que viveram efetivamente, esse quesito terá sempre como ponto de partida o íntimo do autor, conforme pontua Massaud (2006):

> Com efeito, em certa medida, *sempre* o ficcionista extrai as personagens de dentro de si, pois mesmo quando emprega a observação ou a memória, transforma tudo em matéria própria, identificando os dados lembrados ou observados com suas vivências. Desse ponto de vista, a diferença entre observação, memória e projeção, enquanto processos geradores de personagens, é simplesmente de grau ou de representação, porquanto a base continua a mesma: o 'eu' do ficcionista (Massaud, 2006, p. 237).

Dessa forma, retorna à figura do autor o processo principal de construção de seus personagens. Seja por Deus, pelas reminiscências, pelos paradigmas, pelas "pessoas vivas", sempre terá o "eu" do autor como fator principal, o que não deixa de ser, também, uma amálgama de todos esses fatores mencionados.

Isso visto, se conclui esta abordagem enfatizando como Montello, além das confissões acerca de como construía seus personagens, os valorizava a ponto de figurarem como essenciais na sua construção como ficcionista. Para o romancista, era preponderante mantê-los "vivos" na memória no decorrer da sua composição. Seja desde a concepção ou até a conclusão, de posse dessa técnica, diminuía-se, então, a chance de perder o fio da narrativa, como dizia. No registro de 24 de junho de 1991, em um de seus últimos diários, o da madrugada, tendo já dado luz a uma população considerável de personagens, como que em um arremate geral, ele se reportava às suas criações como fundamentais, resumindo sua visão nessa autoexplicativa confissão:

> [...] Posso adiantar também que, elevando-se a mais de cinco mil os meus personagens, pude dar-lhes a individualidade correspondente, como se os visse e conhecesse. Se saíssem do texto romanesco para a vida civil, no plano objetivo, estou certo de que os reconheceria, como se de fato houvessem existido, na ordem das existências reais. Sei a cor de seus olhos. O tom da voz. O modo de andar. Como seres vivos. Ao longo de cada romance, convivi com eles. São meus conhecidos [...] (Montello, 1998, p. 860).

4.5 "OS TAMBORES DE SÃO LUÍS": "A VERDADE HISTÓRICA É A PRÓPRIA SUBSTÂNCIA FICCIONAL"

Se há um livro de Montello que não há como deixar de dar a devida atenção e que merece um melhor tratamento quando explanado o conjunto de sua obra trata-se de "Os Tambores de São Luís", que teve sua primeira edição lançada em 1975. Muito mais que carregar o nome da cidade em seu título esse, é de longe, o seu trabalho que conseguiu angariar maior repercussão entre leitores, intelectuais, acadêmicos e críticos em geral.

Outra peculiaridade quanto a esta narrativa em específico é que ela se apresenta, na própria visão do autor, como um de seus principais desafios, contando com um número significativo de comentários – de várias ordens – em seu diário. E é justamente, por esse motivo, que há um subcapítulo específico no presente trabalho para abordá-la. Isso tudo no afã de identificar como o autor lidou somente com a elaboração dessa produção em particular. De forma paralela, também, a pesquisa busca registrar a recepção por parte da crítica em si bem como das suas principais considerações diante da repercussão que tomou, nem sempre positivas, deve-se dizer.

Como dito, a obra "Os Tambores de São Luís" é definitivamente uma das mais festejadas e que conta com maior número de reedições em diferentes editoras, inclusive em traduções estrangeiras. Não por menos, considerado pelo próprio autor, como seu maior desafio, aquela produção que demandou um maior preparo e o suprassumo de sua capacidade como escritor até então. Uma obra dessa magnitude, decerto, requererá ao seu criador um esmerado cuidado diante da forma intercalada de produção, cruzamento de eixos narrativos, do tratamento com as fontes de pesquisas históricas etc. "[...] O mais longo de meus romances, *Os tambores de São Luís*, passa-se, todo ele, numa noite, e é nessa noite que faço viver mais de quatrocentas personagens, condensado os três séculos da saga romanesca da escravidão no Brasil [...]" disse Montello (1998, p. 940, grifo do autor), na abertura de seu "Diário do Entardecer", prenunciando assim a dimensão da grandiosidade narrativa em questão.

De forma óbvia, quanto maior a complexidade da obra, ato contínuo, maiores serão os

desafios quando da sua composição. Uma trama que demonstra sua peculiaridade por contar com um número incomum de personagens e que se passa em exíguo espaço tempo. Isso sem falar que ela aborda como tema central um assunto bastante espinhoso ainda nos dias atuais – a escravidão negra brasileira colonial e pós-colonial. Além de ser um tema que suscite bastante discussões, a historiadora e professora Tania Regina de Luca (2020, p. 90) vai mais além: "Um tema dos mais importantes na História do Brasil é a escravidão, regime de trabalho que vigorou por mais de três séculos e cujas consequências seguem presentes na sociedade contemporânea [...]".

Pode-se afirmar que o Maranhão funciona como "um estado modelo" do que realmente representa o Brasil. Passou por praticamente todas as fases políticas do país – da colônia à redemocratização – e nos séculos passados fora um dos maiores destinos de negros africanos como mercadorias para uso de mão de obra escrava, tanto que chegou ao ponto de ser "[...] a única província a ter maior número de escravos do que de habitantes livres, nas estimativas populacionais de 1819 e 1823" (Vergolino; Nogueról, *et al.*, 2016, p. 68).

Atualmente o Maranhão, segundo as últimas estimativas do IBGE, figura como o segundo estado com o maior número de quilombos, contando com uma população de 269.074 pessoas quilombolas[7]. Esses indicativos demonstram não só a proporção que a escravidão possuía em sua plena instauração, mas as consequências nefastas decorrentes depois da sua contestável abolição.

Com o aumento nas últimas décadas da mobilização do movimento negro e de estudos nesse campo a obra, de certa forma, acabou se tornando uma vitrine, suscitando um interesse especial de uma importante parcela da população. Diante da abordagem da escolha dessa questão em específico, não por acaso foi uma das obras que rendeu maiores registros por parte dele em seus diários durante o período em que estava sendo elaborado. Embora não figure como um de seus últimos romances, para muitos – e sobretudo para o próprio – este trabalho reflete a essência, uma obra realmente madura, e que resume o ápice de seu trabalho como romancista. Sua obra de proa, por assim dizer, de cuja qual não há como fazer referência do autor sem citá-la. Mais que isso, um clássico, uma obra que é capaz de aguçar sentimentos manifestados universalmente. Sem falar que ela representa uma peça importante, quase que um trabalho histórico-antropológico em relação à cidade de São Luís e o seu povo no contexto de uma das maiores atrocidades cometidas pela humanidade contemporânea. Transcendência a ponto de

[7] Disponível em: <https://www.gov.br/pt-br/noticias/assistencia-social/2023/07/populacao-quilombola-e-de-1-3-milhao-indica-recorte-inedito-do-censo> Acesso em: 03 nov.2023.

atiçar a curiosidade de seus leitores em refazer os passos de seu principal personagem naquela cidade.

Assim se referiu Montello acerca desta questão:

> Como criação pura e como realização literária. *Os Tambores de São Luís* teriam de ser necessariamente a confluência de minhas muitas experiências como romancista. A síntese de um tirocínio e a súmula de uma vida. Sem esse tirocínio, que me possibilitou resolver sucessivos problemas de técnica narrativa, eu não teria posto sobre os ombros a multidão que compõe o elenco de meu romance, nem me animaria a dominar o largo espaço que constitui o seu tempo histórico. Porfiadamente, consegui erguer a sua estrutura, com a perfeita consciência dos elementos que ali se fundem. E é ela, no seu amplo contexto, não apenas a biografia de um personagem – também a vida de uma época e o movimento de uma cidade. Demasiadamente acumulativa? Não poderia ser de outro modo, dado o caráter e o propósito épico do romance, concebido e executado como um vasto afresco (Montello, 1986, p. 56).

De certa forma, demarcou o alcance da maior aspiração que teve em vida que é o reconhecimento como um autêntico romancista. Se antes havia ainda certa insegurança quanto a esse pormenor, agora com "Os Tambores de São Luís" não há mais. Pleno domínio da técnica narrativa, satisfação com o trabalho terminado, que não pode ser visto quando havia publicado os anteriores, sempre sua consciência o assaltava afirmando que poderia fazer melhor. Essa observação entra em consonância com o que a obra ganhou depois disso.

Para o romancista carioca Otávio de Farias (1986):

> Mesmo não tendo a menor dúvida de que, de todos os romances de Josué Montello. *Os Tambores de São Luís* é o melhor – o mais completo, o mais vivido, tecnicamente o melhor acabado, e, certamente, o que deve recolher sua preferência –, não cederei à facilidade de falar em surpresa ou de recorrer ao chavão do 'pulo' que muitas vezes o romancista da de um livro para outro. Quem leu com cuidado e boa disposição *Cais da Sagração*, não poderá se surpreender muito com a qualidade, a extraordinária qualidade mesmo, repito, desse *Os Tambores de São Luís*" (Farias, 1986, p. 25).

Embora composta por uma plêiade infindável de personagens, um se arvora de modo inconteste – Damião. No artigo "O negro em Montello: uma análise da personagem Damião em *Os Tambores de São Luís*" a pesquisadora Meridalva Gonçalves de Sousa é precisa em destacar sua importância:

> [...] Damião é o centro dinâmico de convergência e irradiação do romance que se fez original em tema e técnica de escrita por concatenar a sua angústia individual, que descreve com força narrativa o regime escravocrata com o horror da escravidão vivenciado na coletividade [...] (Sousa, 2018, p. 127).

Apesar de inúmeros outros, toda a história se fixa nele e através dele em suas memórias e perspectivas futuras. Não só do presente vivido, mas das suas constantes revisitações de suas gerações por meio de *flashbacks*. Neles, o protagonista foi recordando ora com remorsos ora indignado face as injustiças sofridas por seus entes mais próximos.

> Num de meus romances, *Os tambores de São Luís*, um dos personagens, o Damião, do alto de seus oitenta anos, reconhece que a vida é uma coleção de mortos. Para os outros, bem entendido; não para os sobreviventes [...] (Montello, 1998, p. 1153, 7, jun.1995, *DdaMad*.).

Nascido ainda escravo nas fazendas no interior do estado, Damião se transporta para a capital acalentando o sonho de tornar-se padre. Para tanto, trata de se alfabetizar e partir daí acaba ocupando espaços como o de professor, funções inimagináveis em se tratando de sua condição como escravo. Embora dentre os personagens Montello não deixe de citá-los (entre os que comporão a aristocracia escravocrata, econômica e política), outra característica do romance histórico pode ser vislumbrada aqui, ou seja, a mudança de foco narrativo não contada a partir dos "vencedores":

> [...] o herói do romance, membro da nobreza e representante desse compromisso, é ofuscado por figuras coadjuvantes, isso se deve ao fato de esse problema de forma do romance histórico ter um conteúdo histórico e político, um conteúdo popular muito claro" [...] (Lukács, 2011, p. 68).

Apesar de composta também por personagens reais que compuseram a elite ludovicense, tais como o Dr. Sotero dos Reis, Donana Jansen, Dona Ana Rosa Ribeiro, todos eles são abordados de maneira superficiais, mais com função de contextualização histórica do que como protagonistas em si. Isso tudo porque Montello – a exemplo de seu conterrâneo Aluízio de Azevedo tanto em "O Mulato" como em "O Cortiço" – entendeu a necessidade de realizar uma abordagem mais relevante com foco na realidade racial e social do que enaltecer figuras historicamente privilegiadas pela historiografia brasileira produzida até então.

> [...] Nele [no mundo do romance histórico], o "indivíduo histórico-mundial" é visto socialmente como *partido*, como representante de *uma* das muitas classes e camadas em conflito. Mas, além de cumprir sua função de cume e coroamento do mundo ficcional, ele também deve – de maneira muito complicada e pouco direta – tornar direta ou indiretamente visíveis os traços progressistas gerais de toda a sociedade, de toda a época. Contudo, esses complicados pressupostos da compreensibilidade de seu papel representativo são figurados em Walter Scott por meio da ampla *história pregressa* que sempre prepara o terreno para sua aparição e cuja necessidade já seria por si só suficiente para fazer dele uma figura coadjuvante do enredo (Lukács, 2011, p. 65-66, grifos originais).

Simbolicamente, a saga do octogenário Damião exprime mais essa função de representar todo um momento histórico, mesmo sendo ele uma parte. Um representante de cujo qual se pode fazer todo um panorama de uma época (a sociedade escravocrata) da qual seus antepassados fizeram parte.

> A grandeza de uma literatura, ou de uma obra, depende da sua relativa intemporalidade e universalidade, e estas dependem por sua vez da função total que é capaz de exercer, desligando-se dos fatores que a prendem a um momento determinado e a um determinado lugar [...] (Candido, 2006, p. 54).

Consoante à ideia anterior de que o sujeito nuclear é peça para se entender como parte de um todo, do particular para se entender o geral, a ideia é retomada agora por um de seus principais críticos.

> [...] A ação romanesca é acompanhada pelo som do tambor que reconstitui na memória de Damião, personagem emblemático da trama, que aos 80 anos desloca-se para assistir o nascimento de seu trineto. No percurso, ao cruzar a cidade São Luís, através de duas linhas temporais (presente e passado), conhece-se a história de um jovem negro que desde muito cedo se posiciona, das mais diversas formas, ao parâmetro da aristocracia escravocrata [...] (Sousa, 2018, p. 128).

Quanto a esse posicionamento mencionado é possível dizer que ele se encontra manifestado na figura de Damião em diversas passagens do romance. Agora devidamente empoderado por finalmente ter tido acesso à educação (direito estrategicamente negado séculos a fio para pessoas na sua condição) e, portanto, consciente como parte integrante do momento histórico, um fato o incomodou a ponto de ele desabafar. Em dado momento, em que estava tentando ministrar aula a uma determinada turma masculina em São Luís, no Convento do Carmo, tomado por um misto de sentimento de revolta e indignação, ele dispara chamando atenção de todos que estavam na instituição:

> Precisam saber, desde agora, que vivemos num país de escravos. Eu próprio fui escravo, e vocês sabem disso. Se estou aqui, como professor e homem livre, devo isso mais ao favor da sorte que a meus merecimentos pessoais. E eu sou um, entre milhões. Minha mãe morreu escrava, minha irmã e meus sobrinhos são escravos. Meu pai, que se rebelou contra o cativeiro, foi morto diante de meus olhos, quando eu tinha a idade de vocês. A escravidão é um abuso: o homem não pode explorar o homem, mantendo outros homens cativos, só porque estes têm a pele negra. A maldição da cor é uma falsidade e uma estupidez. A circunstância de ter nascido com esta pele não exclui a minha condição de homem: sou um ser humano, como vocês; tenho uma alma, tenho a consciência de meus direitos e deveres, e também o sentimento de minha dignidade e de minha honra. O cativeiro é um crime, e crime que se pratica para com outros homens. Não há nada que justifique a escravidão (Montello, 2019, p. 413-414).

Esse posicionamento se faz importante no sentido não só da constatação da consciência do personagem como agente social de modificação, mas a análise do momento histórico como um todo. Liberar esse grito preso na garganta não era importante somente para Damião e seus ascendentes no Maranhão de seu tempo, mas também para muitos outros em condições semelhantes a sua, e também aos que passaram pela mesma injustiça independente de tempo, local e contexto. "É óbvio que a continuação do romance histórico no sentido da historização da representação do presente, a continuação da história passada na figuração da história vivida, tem, no fim das contas, razões que não são estéticas, mas sócio-históricas" (Lukács, 2011, p. 108-109). É sabido que a escravidão não é algo novo. Desde a antiguidade e dos tempos bíblicos a prática está impregnada na formação social das sociedades ditas civilizadas, tais como na Babilônia, Grécia, Roma, Egito, etc.

Também, infelizmente, não é algo que se pode tratar como definitivamente superado. Autoridades atuais ainda se esforçam no sentido de identificar e combater os trabalhos classificados como condições análogas à escravidão, como o que ocorre no caso de algumas carvoarias, fazendas, fábricas têxteis clandestinas, onde pessoas socialmente vulneráveis geralmente são cooptadas e transportadas para locais bem longe de suas origens onde, distante dos olhos da sociedade, perdem suas vozes, forças e dignidade, cessando seus acessos aos direitos humanos básicos de sobrevivência como cidadãos.

> Em vez de privilegiar um momento histórico desconectado do irredentismo escravo, Montello preferiu fazer o seu *epos* girar em torno de um personagem do qual se pode dizer que em *Os Tambores de São Luís*, tem o desempenho do "indivíduo-histórico-universal", da catalogação hegeliana. E exatamente porque se enquadra na categoria dos *Welthistorische Individuen*, a figura de Damião, cumprindo uma exigência estabelecida por Lukács para o romance histórico, permite-nos ver todos os lados do mundo em que ele se move. Damião possibilitou ao romancista, mercê da abrangência do seu visor, reconstituir a história maranhense da escravidão, na qual se engastam numerosos enclaves narrativos, que criam a visão polifônica de quase um século de vida social da nossa província (Oliveira, 1978, p. 43).

Para muitos de seus críticos, de forma uníssona, é considerado por essência um autêntico gênero daquilo que se entende hoje como romance histórico. Pelo fato de tratar de uma obra que abrange o século passado, reside aí o seu cuidado em debater o tema com o maior rigor histórico possível. Isso sem falar da abordagem dos personagens, que compunham a sociedade ludovicense naquela época em todas as suas idiossincrasias. Desde aqueles que formavam a elite comercial, eclesiásticos, barões e políticos, a tipos comuns e descendentes de negros escravizados todos amalgamados na confluência em pleno centro urbano de São Luís.

> Conscientemente, portanto, dei a Os tambores de São Luís a configuração da narrativa histórica, nos dois arcos que a compõem – procurando conciliar o espírito plástico e o espírito crítico, no processo da criação romanesca. Devo confessar que, ao adentrar-me no problema da escravidão, não somente o senti, na sua experiência realmente patética, como me compenetrei da sua grandeza, à hora em que o rancor do negro se diluiu na comunhão étnica, por intermédio da mestiçagem brasileira (Montello, 1986, p. 56).

Revestiu-se de um dos mais variados papeis no formato da prosa ao longo de sua carreira como escritor – o de historiador. É reconhecida as suas várias produções, inclusive no campo historiográfico. Montello é notoriamente um intelectual meticuloso sempre buscando fazer uso de fontes históricas fidedignas. Sem falar da sua primeira obra em coautoria com Nélio Reis que fora "História dos homens da nossa história" (1936), um compilado de pequenas biografias de vultos e personalidades da historiografia brasileira. Era cônscio de que tinha de conciliar a beleza ficcional da criação artística sem trazer prejuízos à autenticidade histórica.

Quando se fala de romance histórico, logo se remete à correlação óbvia entre o gênero romance e a história e do entrelaçamento entre os dois campos de estudo. É possível dizer que ambas possuem muito mais convergências do que divergências. Muitas vezes se confluem e se complementam, reservando sempre a primazia da verossimilhança com o que foi vivido de maneira factível.

Muitos, como o pesquisador José Américo Miranda (2000), acredita que:

> Romance e história são resultados da atividade do espírito humano que respondem, sempre, cada um em suas circunstâncias e segundo os códigos que lhe são próprios, às necessidades do tempo presente. O objeto da história é o passado. É a história que faz vir ao presente o que já não está mais aí. O objeto do romance é a imaginação do homem (Miranda, 2000, p. 17).

Portanto, levando em consideração essa citação se pode dizer que Montello, com "Os Tambores de São Luís", conseguiu unir os objetos destacados por Miranda, ou seja, o passado com relação à história e a imaginação com relação ao romance.

> Aproximadas assim, a história e a arte em geral, interessa-nos, no território desta, a arte particular da literatura, e, no campo que lhe é próprio, a forma particular do romance. O que distingue, então, história de romance (ou ciência de arte), é que a primeira é forma sujeita a limitações empíricas, ao passo que a segunda é forma livre, muito embora a liberdade total, absoluta, seja uma impossibilidade.
>
> A história, pois, lida com limitações empíricas, que conhecemos, que sabemos quais são. A arte em geral, e o romance em particular, lida com limitações que não sabemos quais são - só sabemos que existem. Grande vantagem leva o romancista sobre o historiador!
>
> Se essas distinções todas, que estamos enunciando, revelam diferenças entre romance e história, ou história e romance, há um dado de semelhança que nos parece fundamental para a compreensão do que se trata: é que, em ambos os casos, estamos

> lidando com formas. E é por isso, sob esse aspecto, que a atividade do historiador pode ser posta em relação com a atividade do poeta, ou do artista, ou do romancista (Miranda, 2000, p. 21).

Um dos tipos de registros mais recorrentes de Montello no tocante ao romance nos diários foi com relação às suas fontes. Primeiramente, vale ressaltar que ele teve a honestidade intelectual de não apresentar seu trabalho como pioneiro. Deu crédito às obras antecessoras as suas, tais como "A nova aurora" (1913), de Astolfo Marques e "Vencidos e degenerados" (1915), de Nascimento Morais, que foram devidamente examinadas como parâmetro. Isso demonstra como ele recorria não só aos livros literários, mas, às fontes das mais diversas possíveis como jornais, processos, documentos e fontes orais. Aproveitava ao máximo o trânsito livre e consultava as maiores autoridades referências naqueles assuntos. Tudo isso no afã de não cometer erros crassos que colocassem em xeque seu tão dedicado trabalho.

> Um aliado estratégico do pesquisador é a leitura atenta da historiografia sobre o tema a ser estudado. É preciso prestar atenção às escolhas dos pesquisadores que o antecederam, na maneira como utilizaram suas fontes, nas citações que fizeram delas, nos autores de que se valeram, pois aprende-se a partir da aproximação cuidadosa e do diálogo com os que já se debruçaram sobre problema semelhante ao que se quer estudar (Luca, 2020, p. 102).

Em um único longo, Montello faz um apanhado autoexplicativo de todo o romance, sobretudo, no que concerne às fontes utilizadas, de quem as proporcionou, onde se encontravam, etc. Além de abrigar aí o trecho que dá nome a este subcapítulo.

> 13 DE OUTUBRO [DE 1975, *DdoEnt*.]
>
> De quantos romances escrevi até hoje, nesta minha língua transparente e objetiva, foram *Os tambores de São Luís*, na sua concepção geral e na sua urdidura, aquele que me obrigou a uma atenção maior, como pesquisa, como rigor técnico, dada a circunstância de que nele a ficção se acha amalgamada à matéria rigorosamente histórica. Embora sua ação romanesca componha uma parábola que se inicia às 22:00h de uma noite de 1915 para fechar-se às 9:00h da manhã seguinte, o relato retrocede aos vários ciclos da história maranhense, misturando presente e passado, com mais de quatrocentas personagens, entre bispos, padres, governadores, boêmios, raparigas, estudantes, professores, oradores populares, negros de ganho, artistas, tipos de rua, tentando reconstituir toda a complexa vida de uma cidade – ao mesmo tempo que procura retraçar as lutas do negro maranhense, como elemento consciente do povo brasileiro.
>
> Ao fim do romance, tratei de contar-lhe a história, numa espécie assim de romance do romance, para reconhecer uma vez mais, lembrando Hamlet e Machado de Assis, que há mais coisas no céu e na terra do que sonha a nossa filosofia.
>
> Agora, relendo essa confissão, verifico que não disse tudo. Faltou referir-me ao que antes de mim se escreveu, quanto ao negro maranhense. Dois romances precederam o meu: um, de Astolfo Marques, publicado no começo do século, *A nova aurora*; outro, de Nascimento Morais, *Vencidos e degenerados*, publicado em 1915, ambos editados em São Luís. Astolfo Marques fixou a transição da Monarquia para a República; Nascimento Morais, o ocaso do cativeiro. Cumpre acrescentar, quanto ao

> preconceito de cor, o depoimento de Domingos Barbosa, no conto *Heráldica*, do volume *Mosaicos* (São Luís, 1908), e mais o volume de reminiscências, *Silhuetas* (São Luís, 1911), quanto aos perfis do poeta Sousândrade e do dr. José da Silva Maia, que também aparecem no romance como personagens reais [...] (Montello, 1998, p. 1346-1348).

Esta extensa citação na sua integralidade serve para demostrar a importância que Montello dispensava às fontes para embasamento de um trabalho seu ainda que ficcional. Para ele, um livro seu deve ser baseado num lastro histórico, numa autenticidade baseada na veracidade, contribuindo para a recepção de romance como um trabalho sério não descolado da realidade que ele propôs a abordar. Eis, portanto, a noção de se atentar a verossimilhança histórica, sobretudo em um tema caro a uma parcela de brasileiros – os afrodescendentes.

> [...] E é renovando com originalidade as antigas leis da ficção épica que ele encontra para o romance histórico o único meio possível de espelhar de maneira adequada a realidade histórica, sem monumentalizar romanticamente as personagens significativas da história nem lançá-las à vala comum das miudezas psicológicas [...] (Lukács, 2011, p. 66).

E novamente se faz uso das considerações da pesquisadora Tania Regina, que em referência ao romance "O nome da rosa", do italiano Umberto Eco, pondera que para se chegar a esse patamar deve o ficcionista se atentar que:

> [...] para ser verossímil e, portanto, mais interessante, o enredo criado pelo romancista não deve ignorar o passado. Assim, nesse caso específico, ao decidir escrever um romance de tipo histórico, [Umberto] Eco teve que despender grande esforço para dotá-lo de verossimilhança, noutros termos, ainda que os fatos narrados não tenham ocorrido, era preciso que parecessem coerentes e prováveis aos olhos do leitor, para que ele pudesse acreditar que o enredo poderia ter acontecido da forma como foi narrado, sob pena de o texto não produzir os efeitos esperados, de não ser suficientemente envolvente (Luca, 2020, p. 108-109).

Dessa forma, se pode dizer que Montello, com todo esse cuidado, conseguiu atingir sua intenção final representado pelo trecho que intitula este tópico da pesquisa: "Os Tambores de São Luís, a verdade histórica é a própria substância ficcional". Tomando a história como insumo e subsídio para composição de uma obra literária, tornará maiores as suas chances de sucesso como romance. Usando outras palavras, uma forma diferente em contar a história do país sob a forma de obra de arte literária.

Finaliza lucidamente o crítico literário Luís Forjaz Trigueiros (1986):

> [...] em *Os Tambores de São Luís*, onde suspeito que realidade e ficção se misturam, decerto, mas cabendo a primazia à realidade. E se ambos diferentemente nos amarram, a proposta humana do primeiro não é inferior, longe disso, à proposta histórico-sociológica do segundo, que a crítica brasileira está classificando, quanto a mim com toda a razão, como um dos maiores romances do século no seu país [...] (Trigueiros 1986, p. 1102-1103).

4.6 A "MORTE" DE ALCÂNTARA NOS DIÁRIOS DE MARIA OLÍVIA

Montello, depois de três anos da publicação de "Os Tambores de São Luís", disponibilizou ao público sua produção romanesca intitulada "Noite sobre Alcântara" (1978), considerada por muitos, ao lado daquela, como uma de suas melhores obras.

> Já o novo romance, que espero escrever depois de Os tambores de São Luís, está comigo, alvoroçando-me a imaginação. Será o outro lado da vida maranhense, ainda no século passado. E não me apareceu apenas no seu conjunto narrativo: trouxe consigo o título respectivo. Vai chamar-se *Noite sobre Alcântara*. Hoje, num rascunho, esbocei outro romance, dentro do romance, sob a forma de diário. Será o 'Diário da Maria Olívia', personagem central da narrativa" confirma-nos a informação o próprio (1998, p. 850, 3, mai.1977, *DdaMad*.).

Este registro é importante ser explicitado pois nele o próprio autor traça um panorama das suas intenções para com esta nova obra. Em linhas gerais, confidencia a tônica principal e em torno de qual personagem centrará as ações além do título, que mesmo ainda em sua concepção, já conta com o título definitivo. Isso visto, deve-se destacar que não é só a sequência de publicação que unem as duas. Assim como a antecessora, encontra várias semelhanças entre si. Se na primeira, a capital São Luís serve como cenário para ilustrar os passos de Damião; agora é a vez de Alcântara receber essa função na narrativa. Naquela, temos a saga contada de um ex-escravo em busca de redenção; nesta agora predominam figuras da aristocracia maranhense como Natalino (ex-combatente na Guerra do Paraguai), Maria Olívia, seu pai (Barão de São Matias) e outros. Embora, "separadas" pelo mar – já que a primeira é uma ilha e a segunda se encontra fincada no continente na região costeira –, ambas são duas cidades tombadas, interligadas e amplamente visitadas como pontos turísticos por seu conjunto arquitetônico e história.

A título de contextualização geral, a obra possui seu foco narrativo tendo como tema central a decadência e o esvaziamento de Alcântara por conta do empobrecimento de sua elite outrora retratada como uma típica cidade imperial. Estando em Petrópolis, Montello (1998, p. 252-253, 8, abr.1982, *DdaN.I.*), em um de seus embasamentos diz que: "[...] Em *Noite sobre Alcântara*, vali-me do depoimento de Nascimento Morais, quando tive de fixar, na urdidura do

romance sobre a decadência da aristocracia urbana maranhense, [...]". Alcântara foi uma típica urbe provincial enriquecida decorrente da exploração agrícola típica do período anterior, o colonial, onde se predominavam na composição social elementos como fazendas, quilombos, casarões, escravos, barões, viscondessas, clero que compunham a sociedade alcantarense da época. Nessa época ainda estava imersa nessa realidade, a ponto de duas ricas famílias locais iniciarem uma disputa para construção de um palacete capaz de abrigar nada mais nada menos que a comitiva real de Dom Pedro II, fato que não ocorreu. Embora defendido por uns com outras finalidades, no meio da cidade em frente à igreja em ruínas São Matias, há destaque para um pelourinho (espécie de tronco para açoite de escravos), talhado em pedra de Cantareira e instalado em 1648, ostentando em seu cume uma coroa com o brasão da realeza de Portugal.

Assim como em "Os Tambores de São Luís", o autor nutria a intenção de retratar o máximo possível próximo da realidade histórica relativa à escravidão; em "Noite sobre Alcântara", seu contexto histórico gira em torno da passagem do Império para a República no final do Século XIX. Um processo bastante complexo até porque várias outras transições sociais já estavam em curso, dentre eles a mais relevante, a abolição do trabalho escravo para o trabalho "livre" apesar das graves ressalvas. Face a todo esse contexto de mudanças sociais era necessário inaugurar, portanto, uma nova era política no sentido de acompanhar essas mudanças.

Comenta a historiadora Emília Viotti da Costa (1999), em seu "Da monarquia à república: momentos decisivos", a respeito dessa transformação:

> [...] desde a Inconfidência, [os republicanos] tiveram por alvo instalar um regime republicano no Brasil, afirmam que a República sempre foi uma aspiração nacional. [...] consideram a Monarquia uma anomalia na América, onde só existem repúblicas. [...] Criticam a centralização excessiva do governo monárquico, a vitaliciedade do Senado, a fraude eleitoral que possibilita ao governo vencer sempre as eleições, e consideram a República a solução natural para os problemas [...] (Costa, 1999, p. 387).

A adoção do novo modelo proposto implicou mudanças na esfera econômica, política e social, com impacto direto no *status quo* daquele sistema baseado anteriormente. Portanto, é válido considerar a intenção do autor em empregar tom de "elegia" na obra em questão, de algo que – outrora pujante – vai morrendo aos poucos a ponto de não restar quase mais nada que retrate esse passado. Embora aparentemente tendo já escrito sua obra de maior dificuldade, essa também apresentava as suas próprias no sentido de o romancista alcançar o desígnio pretendido.

> Depois de ter escrito Os tambores de São Luís, dando-lhe o tom épico que melhor convinha ao seu tema, não está sendo fácil dar o tom elegíaco à *Noite sobre Alcântara*, recolhendo ao romance a agonia vagarosa de um povo e uma cidade.
>
> Muito cedo, ainda como a noite lá fora, e o apartamento em silêncio, vim para este meu canto, às voltas com o início da terceira parte do romance. É preciso manter o tom em que iniciei a narrativa. Na justa medida. Equilibradamente. Para que o romance constitua um canto de agonia, até o seu desfecho, contrastando a cidade de ontem, cheia de festas, carruagens nas ruas retilíneas, cavalos galopando, tanger de sinos, e a cidade de hoje, imersa na sua solidão resignada [...] (Montello, 1998, p. 1412, *DdoEnt.*).

O silêncio de uma cidade mediante sua decadência definhando dia após dia padecendo com o total abandono sem mais influência política no cenário local e nacional, não possui mais protagonismo nem vozes de relevância que a represente. Em meio a todo esse contexto, o que chama atenção se trata de outra questão. Nela, dentre outros personagens, há uma que ganha destaque especial, Maria Olívia. Sua figura ganha relevo na narrativa por possuir um diário relativamente considerável em seu tamanho. Isso demonstra como a partir da sua própria experiência como diarista ajudou a construir um diário ficcional, algo que pela sua veracidade passou a ser considerado por muitos até hoje como um diário que realmente existiu. Até porque logo no primeiro registro o autor induz ao leitor que este está mesmo diante de um diário real.

Propositalmente, logo no primeiro registro do diário da personagem, Montello deixa a seguinte nota de rodapé:

> Dos 16 pequenos cadernos de capa azul, com o carimbo de uma papelaria de Paris, nos quais Maria Olívia escreveu o seu *Diário Íntimo*, 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.) (Montello, 1984, p. 50).

Muitos, por conta do tom convincente da nota, tomam essa informação como verdadeira – de que se trata de um diário real de uma pessoa real. Isso ratifica como o autor tentou dar o máximo de veracidade aos fatos, como se eles realmente tivessem existido. Para dirimir qualquer dúvida vale consignar a confissão feita em seu diário, no sentido de eliminar múltiplas especulações a esse respeito.

> 20 DE JULHO [DE 1978]
>
> O diário da Maria Olívia, incluído no contexto de *Noite sobre Alcântara* como recurso narrativo, foi redigido, ao que parece, de modo tão convincente, que tenho levado alguns leitores, e dos mais categorizados, à convicção de que se trata de um texto autêntico, encontrado realmente por mim, na Biblioteca Pública de São Luís, como digo no romance.
>
> Hoje, na Academia, enquanto aguardava o início da sessão para a entrega do Prêmio Machado de Assis a Carolina Nabuco, contou-me Alceu Amoroso Lima, após

> os mais generosos louvores ao romance:
>
> – A carta que escrevi hoje à minha filha freira é quase toda a respeito de Josué Montello. Mandei-lhe *Noite sobre Alcântara*, assim que acabei de lê-lo, chamando a sua atenção para o diário da Maria Olívia, que é uma obra-prima dentro de outra. Pelos textos que você publicou, vê-se que ela foi, realmente, uma de nossas grandes escritoras. Bastam os textos que estão no romance para assegurar à Maria Olívia uma alusão obrigatória nas histórias literárias, entre os nossos talentos femininos mais notáveis. A Biblioteca Pública de São Luís tem responsabilidade no que aconteceu com o diário. Uma obra como aquela tinha de ser muito bem guardada. Não podia ficar exposta a ser destruída por um temporal.
>
> E eu, entre surpreso e envaidecido:
>
> – *O diário de Maria Olívia, Alceu, é uma invenção minha. Fui eu que o escrevi.*
>
> Alceu quase saltou da cadeira:
>
> – Não é possível! O que é que você está me dizendo! É obra sua? Pois eu, com toda a minha experiência de leitura, com toda a minha malícia, acreditei piamente que o diário fosse verdadeiro. E já me preparava para chamar à ordem, no meu artigo sobre o romance, o diretor da Biblioteca Pública de São Luís! Foi bom falar com você (Montello, 1998, p. 64-65, grifo nosso, *DdaN.I.*).

Assim, superada de uma vez por todas a polêmica gerada, vale dizer que Montello, ao criar uma peça nesse nível, atrai para si uma dupla responsabilidade com as personagens em assumir seus papeis distintos em seu tempo e realidade social. De efeito, como se investir da responsabilidade em retratar um personagem negro como Damião da mesma forma, tornou-se Maria Olívia como mulher do século passado. Ainda mais quando esta assume a posição de personagem-escritor, que em seu diário conta a rotina da cidade, outrora opulenta em pleno declínio, não sem antes fazer referências aos tempos auspiciosos, sobretudo em sua memória.

Essa personagem era filha da aristocracia e gozava de todas as benesses que sua condição permitia. Viajava constantemente para Europa para estudar em internato, residia em um casarão amplo, possuía escravos. Tanto na narrativa como em seu diário, há passagens da sua relação como filha única, saudades da amiga francesa Louise e em especial com Natalino, com o qual possui enceta um relacionamento que é frustrado por circunstâncias diversas. Assim o seu diário acaba sendo uma forma de confidenciar suas considerações dos tempos áureos e da derrocada de sua cidade. Para alguns fica a dúvida de quem é realmente a protagonista da história, se Maria Olívia, Alcântara ou ambas.

Porém antes de abordar a ascensão e queda de Alcântara nos diários de Maria Olívia, há que tecer algumas considerações acerca do romance como aglutinador de outros gêneros. O romance escolhido por Montello como o seu principal ofício de escritor e do qual fazia questão de ser lembrado é um gênero privilegiado, por assim dizer. Pela sua amplitude de eixos narrativos em se tratando de personagens, tempo, espaços, discursos dissonantes entremeados a ambientes diversos, podendo comportar as mais variadas abordagens. Muitas vezes tem a capacidade de englobar e dialogar com outros gêneros como a poesia, o jornalismo, absorvendo

diversas outras tipologias de escritas.

Assim, o romance pode se valer de outras formas de ser para ser contado. Alguns romancistas preferem fazê-lo em forma de cartas, como o romance epistolar de título “A Nova Heloísa” (1761) de J. J. Rousseau, e em forma de diário como o romance-diário intitulado “Diário de um homem supérfluo” (1850) do russo Ivan Turguêniev. Outros, privilegiando o conteúdo tendem a contá-los como forma de autobiografia, como um tratado filosófico ou ainda como romance de formação. De fato, em “Noite sobre Alcântara” não há predominância do diário como forma, mas ela é entremeada durante a narrativa compondo peça importante no todo, sem a qual não há como assimilar um entendimento da história em toda a sua integralidade. Decerto, como no decorrer de toda a pesquisa, se faz essa análise traçando um paralelo com considerações de Montello sobre a essa obra em seus diários reais.

Não é novidade pra ninguém dizer que Montello àquela altura já era familiarizado com vários outros gêneros. Trocou cartas com as mais diversas figuras públicas, produziu crônicas, relatórios, biografias, críticas, ensaios, diários e outros. Isso, de certa forma, foi um ponto positivo quando ele se propôs a inserir outros elementos narrativos na sua escrita ficcional. A repercussão de suas obras romanescas, mediante as mais diversas críticas recebidas, demonstra que ele alcançou sucesso também nessa empreitada. Tal afirmativa é possível por conta de que até entre aqueles que possuem uma técnica de leitura mais privilegiada, se chegou a indagar se aquele diário era real ou fruto da imaginação do autor, dada a verossimilhança com a realidade, como o romancista bem frisou com relação à intenção de inserir o diário feminino como “um romance dentro de outro romance”, ou seja, uma peça literária a parte, autônoma com vida “própria”.

Como tudo na sua vida como escritor, nada aconteceu por acaso. As mais diversas confissões presentes em seus diários são provas disso. A escolha do romance por Montello como o gênero que ele gostaria de ser reconhecido não ocorreu de forma impensada. O romance com o passar do tempo tomou dimensões inimagináveis, pois além de comportar os mais variados gêneros, sem falar que pode tender ao “infinito” em outras palavras, como um gênero que pode comportar uma sequência “infinita” e com novos outros personagens aptos a receber novos episódios como numa novela, série ou saga.

Sabendo disso, Montello alcançando o posto de notável romancista acabaria se tornando um intelectual completo, pois na composição do romance ele poderia absorver elementos característicos de outros gêneros e campos do conhecimento como o poético, histórico, filosófico, psicanalítico, sociológico, etc. Paralelo a esse entendimento, portanto, sendo legitimado *stricto sensu* como romancista, ele subsidiariamente poderia ser considerado como

detentor de outras qualidades como poeta, historiador, filósofo, psicanalista, sociólogo, etc. O romance, por essência, pode receber as mais inimagináveis variações de escrita em sua forma e conteúdo, dando margem à inventividade daqueles que almejam enveredar nesse gênero.

Sobre isso destaca Mikhail Bakhtin (2015, p. 108-109):

> Além disso, existe um grupo essencial de gêneros que desempenham no romance o mais importante papel construtivo e às vezes determinam por si sós e de forma direta a construção do todo romanesco, criando variedades peculiares de gênero de romance. São eles: a confissão, o diário, a descrição de viagens, a biografia, a carta e alguns outros gêneros. Todos esses gêneros podem não só integrar o romance como sua construção essencial, mas também definir a forma do romance como um todo (romance-confissão, romance-diário, romance em cartas, etc.)

Essa compreensão encontra força muito por conta também que, para alguns estudiosos, há o entendimento da possibilidade de imitação que o romance proporciona. Ele possui abertura para formas dando margem a uma aproximação maior com outras tipologias conhecidas pelo público em suas realidades e cotidianos, tais como como as cartas e os diários. Assim, a ficção romanesca acaba encontrando um leque de possibilidades da forma que é expressa, de se manifestar por sua capacidade de especulação e melhor entendimento daquele personagem em seu íntimo e psicologia. Em outro dizer, o seu caráter de englobar outras formas dando margem à imaginação de quem os produz. Como dito, além desse outro tipo de legitimidade, um romance que absorve essas novas tipologias abrindo espaço para um diálogo com a memória, o íntimo e sobretudo na construção de seu imaginário. Sem falar que o diário de Maria Olívia acarreta na possibilidade de transformá-la em uma testemunha ocular não só da pujança, mas do declínio da cidade que nasceu e viveu comprovado empiricamente daquilo que está sendo relatado com tamanha vivacidade.

> A mimesis certamente sempre pode ser vista como um gesto defensivo, uma tentativa de obter autoridade de outra fonte. [...] se a ficção dos séculos XVII e XVIII retém temas e estruturas romanescas, mas copia as formas da memória, da carta e, finalmente, do diário, é porque esses "relatos de testemunhas oculares", sejam da vida cotidiana, de lugares exóticos, ou as próprias aventuras ou o estado da alma de alguém, eles próprios incorporavam os valores da sociedade na era do empirismo. O caso do empréstimo na ficção mimética do século XVIII poderia ser defendido com ainda mais força: o romance imitou formas que eram populares entre o público leitor não apenas porque eram factuais, mas porque possuíam qualidades imaginativas (Martens, 2009, p. 57).

A proximidade com gêneros comuns aos populares ou a pessoas comuns acaba por transformá-los em potenciais leitores que esporadicamente – coagido pelas circunstâncias – são compelidos a assumir a condição de "escritor" ao escreverem, ao menos, cartas e em outros

casos diários em determinado momento de suas vidas. Assim considera o pesquisador Flávio Camargo (2014) a esse respeito:

> [...] Assim, o diário passa a ser utilizado como uma técnica narrativa e discursiva por meio da qual o autor empírico se vale de estratégias para seduzir o seu leitor, dentre elas, a escrita, por exemplo, de um romance em forma de diário íntimo, que é, na verdade, um diário ficcional (Camargo, 2014, p. 117-118).

Assim se percebe como a adoção desses gêneros funciona também como uma ponte, um elo com o leitor, no qual embora diante de um texto romanesco se considere incapaz de produzir, ao menos com aquela tipologia apresentada como uma "carta" ou um "diário", ele sabe que está familiarizado e ao seu alcance de entendimento.

Além disso, o catedrático Lorna Martens ressalta que essa forma de diário ficcional é bem mais atraente do que os diários reais. Isso explica que muitos leitores de Montello conheçam o "Diário de Maria Olívia", mas desconheçam que o próprio autor produziu seus diários.

> Existem, é claro, romances-diários que brincam com a concepção atual ou tradicional do diário e a exploram artisticamente, mas na maioria dos casos é o uso da forma de diário, em vez do uso da ideia do diário, que faz o romances-diários mais interessantes como obras de ficção. As inovações modernas mais engenhosas, certamente, envolveram brincar com a forma ou com as implicações da forma (Martens, 2009, p. 26-27).

Para finalizar toda essa discussão, complementa Flávio Camargo (2014):

> Essa recorrência do gênero diário como estratégia narrativa e discursiva o converte em um instrumento por meio do qual o personagem-escritor cria e representa uma dada realidade. Portanto, o diário passa a exercer uma função teatral, pois o personagem-escritor encena, desempenha uma performance que, ao mesmo tempo, quer seduzir o leitor para a trama da narrativa e também levá-lo a ter consciência de seus elementos constitutivos.
>
> Nesse sentido, no diário ficcional não são apenas os procedimentos estéticos que são explicitados ao leitor, a própria sinceridade, a espontaneidade e a suposta intimidade que agora são reveladas a ele são dignas de certa desconfiança, pois estamos diante de um personagem-escritor que, por um lado, quer manter certa proximidade com o seu leitor ao se valer da estratégia de uma narrativa confessional, de uma escrita de si, do eu, mas, por outro lado, não quer iludir o leitor de que a sua escritura pode levá-lo a estabelecer uma relação direta com uma realidade empírica e palpável (Camargo, 2014, p. 121).

Outro aspecto de Montello como diarista real são os "empréstimos" para com o diário fictício de sua personagem feminina em suas semelhanças. Até que ponto o autor concede suas vivências, costumes e hábitos para sua personagem? Como visto anteriormente, se pode dizer

que Montello era um daqueles que cultiva uma cultura livresca por excelência. Nesse tocante, a característica mais latente fica por conta da sua inclinação pelo hábito da escrita e, sobretudo, pela bibliofilia. M. Olívia parecia seguir o mesmo caminho. Ambos dividiram a paixão inveterada pelos livros, gozaram de aproveitáveis estadias na França e nutriram o hábito de contarem seus dias através de diários.

Em vários momentos, Maria Olívia dirige aos livros, desde com relação as suas leituras, novas aquisições bem como a sua organização em prateleiras. Em todo seu diário há dezenove referências de Maria Olívia a livros. A personagem, assim como seu criador, teve acesso irrestrito ao melhor da cultura francófona e de seus principais artistas. Diante de um presente dado pela estimável amiga francesa:

> [*16 de agosto*] [...] Aqui, acabei de ler o romance que a Louise me deu no meu aniversário, com a recomendação de que não o mostrasse a ninguém: *Madame Bovary*. Gostei muito. Se eu algum dia escrever romance, tomarei o livro de Flaubert como modelo. Mas sem assinar meu nome. Deus me livre [...] (Montello, 1984, p. 54).

Uma paixão a ponto de fazer com que Maria Olívia chegasse a cogitar tornar-se escritora, sem falar do costume pretérito de já ter tido contato com os mais variados bons livros. Mais adiante em outro registro, fica patente a forma de como sua família encarava esse hábito incomum de algumas leituras adquirido pela filha.

> [*27 de agosto*]
>
> Pude afinal passar uma parte da manhã arrumando meus livros nas estantes, com o auxílio de papai. Ele, sem nada me dizer, arregalou muito os olhos, quando pegou certos autores e enfileirou-lhe as obras nas prateleiras. A certa altura, não se conteve:
>
> – Maria Olívia, tu lês mesmo esta gente? Voltaire, Montesquieu, Rousseau, Benjamin Constant, George Sand? Isto não é leitura para moça. Nem mesmo para rapaz. É bom que ponhas forro no vidro destas estantes. Do contrário, muita gente vai-se escandalizar contigo.
>
> Pendurei-me no ombro dele, querendo rir:
>
> – A gente precisa estar informada de tudo, papai. Para isso é que existem os livros. Sem esses rebeldes, o mundo não progredia. Eles vão na frente, abrindo o caminho [...] (Montello, 1984, p. 61).

Na sua leitura – além do registro do dia e mês –, não é estipulado o ano em todo ele, mas somente quando do seu primeiro registro completo que é do ano de 1869. Dentre muitos outros assuntos, fala de uma série de situações com relação aos pais, algumas de suas parentes, a amiga íntima. Pelo fato dela ter passado muito tempo em Paris e das diferenças culturais experimentadas, faz nascer nela uma série de dúvidas a ponto de perguntar a si mesma se será capaz de se acostumar com a vida na província. Indica a radical mudança pela qual passou tanto

nos seus costumes como na forma de pensar. Choque cultural, do exterior representado pela capital parisiense sempre como algo detentor de coisas boas, ditas avançadas. Em um desses retorno a sua cidade natal, faz questão de registrar em seu diário a intenção de retornar com intuito de refazer sua vida na Europa diante do cenário incerto do Brasil que se avizinha, agravado pelo contexto da guerra. A seguir, em meio a queixas para com a troca de cartas com a família, M. Olívia destaca o impacto negativo do conflito nas finanças de algumas das famílias fazendo com que elas repatriassem seus filhos de volta para a província.

> [*18 de agosto*]
>
> [...] Enquanto o vapor navega em águas maranhenses, venho deixar neste caderno um pouco de minha inquietação, à hora de minha volta. Conseguirei, depois de tantos anos longe, e tendo vivido em Paris, reacostumar-me com a vida de Alcântara? Felizmente estou trazendo comigo uma biblioteca. Papai não acreditava que eu houvesse empregado em livros o dinheiro que pedi a mais ao meu correspondente. Mas mudou de ideia, quando viu os caixotes preparados para embarque pela Maison Cambray. Acha ele que eu, se for ler todos os livros que comprei, ficarei velha, e não chegarei a terminá-los.
>
> Regresso ao Brasil numa hora mais propícia. 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 em lavouras de algodão. Um deles viaja na segunda classe. Muita gente me tem 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. 55-56).

Nesta citação fica patente a ilusão da cidade em permanecer nas aparências mesmo com a decadência se avizinhando. O bairrismo exacerbado de alguns em não aceitar a nova condição de declínio numa atitude desesperadora em resgatar, a todo custo, seus tempos auspícios em manter os velhos hábitos. E mesmo quando a jovem tentava refugiar-se nas suas leituras como numa forma de escapismo, ao fim a realidade lhe assalta em seu efeito devastador:

> [*5 de agosto*]: Já passava da meia-noite quando terminei de ler *Os Fidalgos da Casa Mourisca*, que papai me tinha recomendado com insistência desde que voltei de Paris. Confesso que comecei a ler o romance de Júlio Diniz com certo esforço. Aos poucos, porém, senti crescer em mim o interesse da narrativa. Em muitos trechos, parecia-me ver retratada a decadência de Alcântara. Assim, ao invés de ver apenas o desmoronamento da nobreza de Portugal, fixado pelo talento do romancista, tive a revelação do desmoronamento de nossa nobreza. Cheguei a ficar deprimida (Montello, 1984, p. 207).

A obra a qual se refere, faz referência a uma família nobre comandada pelo patriarca da Casa D. Luís que aos poucos, por constantes crises financeiras, tem de lidar com dívidas que os levarão à bancarrota no contexto da pós-revolução liberal portuguesa.

M. Olívia fala agora acerca da alforria de escravos, um dos motivos da decadência da aristocracia rural nacional à época. De tão autoexplicativo, vale a pena a sua leitura na integralidade. Tratada como Sinhazinha, M. Olívia fala da reação de cada um de seus escravos ao saber da notícia, bem como do receio diante da reação de seus pais. É como se Maria Olívia assumisse o papel da Princesa Isabel, embora haja divergências de alguns historiadores considerando sua atuação como irrelevante, sem falar que o Brasil o último a aderir à extinção da política escravagista, sendo que a maioria das outras nações já havia execrado a prática de seus países. Vale dizer que muitos escravos já tinham conquistado a própria alforria, comprando-a através do trabalho exaustivo ou na formação de quilombos mata adentro.

Sobre este importante capítulo da história brasileira, novamente pontua a historiadora Emília Viotti da Costa (2010, p. 12), dizendo que:

> O Brasil era o último país do mundo ocidental a eliminar a escravidão! [...] Os ex-escravos foram abandonados à sua própria sorte. Caberia a eles, daí por diante, converter sua emancipação em realidade. Se a lei lhes garantia o *status* jurídico de homens livres, ela não lhes fornecia os meios para tornar sua liberdade efetiva. A igualdade jurídica não era suficiente para eliminar as enormes distâncias sociais e os preconceitos que mais de trezentos anos de cativeiro haviam criado. A Lei Áurea abolia a escravidão, mas não seu legado. Trezentos anos de opressão não se eliminam com uma penada. A abolição foi apenas o primeiro passo na direção da emancipação do negro. Nem por isso deixou de ser uma conquista, se bem que de efeito limitado (Costa, 2010, p. 12).

Embora Montello tenha se esforçado para dar o tom de M. Olívia como benevolente, caridosa, a citação anterior demonstra que ainda havia muito pela frente.

> [*16 de junho*]
>
> Mamãe, quando voltar, vai pensar que enlouqueci. Com o tempo, verá que estou no meu juízo.
>
> Primeiro chamei a Emerenciana, que entrou na sala com ar assustado, enxugando as mãos na barra da saia. Seus olhos grandes pareciam mais redondos e crescidos, com as sobrancelhas alteadas, a boca entreaberta.
>
> – Quero te comunicar que, de hoje em diante, não és mais escrava. Mandei passar a tua carta de alforria.
>
> Ela ficou a olhar-me, perplexa, não sabendo o que havia de dizer. Percebi quando os seus lábios escuros começaram a tremer, enquanto os olhos se umedeciam. E com a voz molhada, principiando a chorar [...] (Montello, 1984, p. 226).

Por fim, a morte de seu pai. De certa forma ele, tanto para esposa (agora viúva) como para M. Olívia (agora órfã), o falecimento do Barão representava simbolicamente a própria Alcântara (para os demais no velório e o resto da cidade) coincidindo o derradeiro fim de ambos em seus passamentos. Era ele quem sustentava a moça no exterior e atendia todos os seus

caprichos. Superprotegia a única herdeira mesmo nos ousados ditos hábitos modernos, como um simples andar a cavalo que a moça "importava" do exterior causando alvoroço na conservadora cidade maranhense. O velório, claro, recebeu o devido registro em seus diários. A morte do provedor soava ali como se a própria cidade que não morresse só para ela e a mãe, mas para todos os alcantarenses.

Com efeito, uma cena em especial que representa essa passagem e chama a atenção por sua quebra do fluxo da narrativa é esta a seguir. Em meios aos pêsames e condolências recebidas de um homem importante da cidade, uma guinada inesperada acontece. Há ali uma ruptura da narrativa perpetrada por um personagem em "parabenizar" alguém que morre quando no natural seria prestar condolências pelo luto de seus parentes mais próximos. Representa a morte social pois quem perde os bens é como se morresse "socialmente", ainda mais quem passou a maior parte da vida de forma privilegiada, sobretudo no contexto de uma sociedade essencialmente materialista. Eis, portanto, que aparece em cena um certo Hermenegildo – que embora corressem boatos na cidade dele não estar "bem do juízo" por ter perdido esposa e filha – interpela a protagonista de maneira incomum para o momento. Dirige-se a Maria Olívia com o incomum e estouvado discurso com os olhos fulgurantes disparando:

> [*10 de julho*]
>
> [...]
> – Dou-lhe os meus parabéns pela morte do senhor seu pai. A vida, como está, tornou-se insuportável. Tudo está acabando. Sabe a impressão que tenho, nas noites de luar, quando olho para a nossa Matriz, com a lua por cima? Que Alcântara está com a vela na mão. É verdade. E tenho razão. *Nossa cidade está morrendo. Ou melhor: já morreu.* Não é mais a Alcântara dos bons tempos. É o que vivo dizendo, e não querem me dar razão. Será possível que, nesta cidade, a única pessoa de juízo seja eu? Está parecendo. Só vejo casas fechadas, ruas desertas, sobrados em ruínas. Onde as festas do Casimiro Cunha? E as recepções do Barão de São Bento? E as festanças dos Francos de Sá? Vi palanquins doirados neste Largo da Matriz. Enchiam esta praça, nas missas de domingo. Não se batia num sobrado, sem que aparecesse, para nos anunciar, um negro de libré, com luvas na mão. Até as pretas de Alcântara eram vinho de outra pipa. Preta daqui não se casava com preto de outro lugar. De repente, que é que vejo? Este deserto, esta pasmaceira. O nosso Barão fez bem em dar o fora. Não é caso para pêsames, mas para parabéns. Meus sinceros parabéns.
>
> Levantou-se, perguntou se podia ir à janela:
>
> – Faça favor, Seu Hermenegildo.
>
> – Obrigado.
>
> Passo a passo, vagarosamente, o velho se orientou para a janela da direita, de cabeça erguida. Ali, com as mãos na sacada, depois de olhar o largo, pôs-se a gritar:
>
> – *Alcântara morreu! Alcântara morreu!* [...] (Montello, 1984, p. 231, grifos nossos).

As condolências e anúncio do Hermenegildo, embora não muito apropriado, ganha sua relevância, pois passa a ser conhecido como aquele que declarou oficialmente a "morte" da

cidade. Resume o clímax da proposta global da obra. Sua posição diante da morte do amigo foi relevada por sua suposta condição mental deteriorada. Era melhor morrer do que viver numa Alcântara falida silenciada pelas circunstâncias históricas. Daí presume-se, portanto, o título da obra "Noite sobre Alcântara", onde "noite" notadamente em alusão ao fim do dia na verdade refere-se ao fim daquela Alcântara tão cara aos seus aristocratas, em um fim lento e agoniante.

Essa constatação encontra guarida na introdução cirúrgica do ensaísta português Jacinto do Prado Coelho, de título "Josué Montello: O Talento da Perfeição":

> [...] O desenho circular da narrativa encerra um lento, nostálgico *flash-back*: o começo antecipa-se ao fim, situa-se cronologicamente no fim. E, funcionando como personagem de primeiro plano, Alcântara com suas ruas, suas casas, sua mentalidade, seus hábitos sociais, seus problemas, e conflitos, não é no romance tão absorvente que prejudique o relevo dos destinos individuais; pelo contrário, o individual e o coletivo aparecem entrosados num feliz equilíbrio. É este um dos aspectos em que a palavra *equilíbrio* se impõe (Coelho, 1986, p. 507).

A "morte" da cidade que coincide com o fim daqueles que a construíam resultando no silenciamento da outrora barulhenta e esbanjadora cidade; que hoje encontra sua relevância resgatada por conta da Base de Lançamento de Foguetes, instalação esta em que pese sua importância estratégica, apresenta ainda seus recorrentes impasses com comunidades quilombolas por questão de terras, denotando que seus conflitos sociais permanecem vivos.

5. PALIMPSESTO MONTELLIANO: EM BUSCA DA FLUIDEZ DO ETERNO INACABADO

5.1 DA CONCEPÇÃO À PREPARAÇÃO: UM DIÁLOGO ENTRE AS CRÍTICAS GENÉTICA E LITERÁRIA

Não é pelo fato do escritor – assim como qualquer artista – já ter escrito diversos livros, dos mais variados gêneros, que o faz ficar mais fluído na composição de uma obra inédita. A cada nova empreitada literária é como se o autor regressasse ao ponto de partida. Assim, geralmente, é comum perceber que os entraves de criação costumam se apresentar ao artista em geral com a mesma intensidade como se originais fossem. E Montello, talvez como nenhum outro, pela experiência que já vinha acumulando diante de seus vários romances publicados, era conhecedor bem dessa condição.

Como romancista não descuidou em se atentar a cada etapa de seu processo criativo, em suas palavras das "urdiduras", quando da sua composição romanesca. Muito pelo contrário, a cada novo livro produzido, o romancista aproveitava o ensejo no sentido de aperfeiçoar-se nesse quesito; apresentando-se, de certa forma, habituado com as inúmeras e intrincadas exigências que o fazer literário requer. Nesse tocante – em tom de advertência a si mesmo – Montello fez questão de compartilhar:

> A fluência da escrita nunca foi pretexto para que eu me satisfizesse com a página concluída no impulso dessa fluência. Não. Nela reconheci o ponto de partida, o esboço imaturo. Simples aviso de que teria de debruçar-me sobre o texto, emendando-o, polindo-o, refazendo-o, de modo que meu primeiro borrão correspondesse apenas ao meu palimpsesto, que eu deveria raspar, apagar, revolver, para afinal encontrar a mim mesmo nas camadas subjacentes (Montello, 1998, p. 899, 22, fev.1992, *DdaMad*.).

Portanto, assim como o exercício contínuo da escrita não afasta o autor da leitura, da mesma forma não vai ser escrevendo copiosamente que o fará contornar, de forma mais fácil, os empecilhos que o fazer artístico requer. As dificuldades em desenvolver uma narrativa costumam se apresentar com a mesma força tal como foi experimentada desde a primeira vez. Em meio ao processo, é comum os artistas se depararem em seus interiores com inúmeras "vozes" que vão surgindo intimamente no desenrolar desse caminho, permeando a mente do criador com perguntas tais como "E agora? O que vai ocorrer daqui pra frente?"; "Essa parte não ficou boa"; "Devo suprimir, emendar, refazer ou substituí-la?"

Muitas vezes essas inquietações não ficam restritas na mente do autor. Elas se materializam, ou seja, são representadas por intervenções físicas. É bastante comum que muitas dessas evidências se manifestem em seus próprios esboços, rascunhos, borrões, sobretudo numa época onde tudo era escrito, primeiramente, ao "bico da pena", ou a punho em cadernos ou em papeis avulsos, para só depois serem "passados a limpo" em uma máquina de escrever. Isso tudo – observado, claro, as inúmeras revisões por parte do autor – no intuito de finalmente ganharem forma de um livro para posteriormente serem apresentados a algum editor antes da impressão final. Nessa fase os escritos geralmente costumam receber o nome de "originais".

Porém, antes disso, muitos desses amontoados de papeis datilografados ou não – nem sempre dispostos em ordem – escritos com um espaço considerável de entrelinhas, é proposital por parte do autor; bem como uma reserva de margens generosas, no sentido de atender a alguma observação providencial sua. Palavras, termos, orações e até estrofes inteiras são circuladas, rasuradas, riscadas, substituídas por outras aos lados, acima ou abaixo. Alguns, talvez, buscando se reencontrar com a chamada fluidez se prestavam a rascunhar, nesses mesmos espaços, desenhos que muitas vezes remetem a paisagens ou a figuras humanas. Materiais como esses são classificados como manuscritos, que popularmente significam que foram escritos à mão.

Passar por todo esse processo pode ser doloroso contudo, é fundamental no sentido de aumentar as possibilidades de sucesso do trabalho acabado. Falar sobre isso diretamente – seja numa entrevista, documentário ou ensaio – sem dúvidas se trata de umas das confidências mais inestimáveis por parte do artista que é o seu processo criativo. Uns fazem questão de expor esse pormenor encontrando tempo em suas largas carreiras de escritores com a intenção de revelar estas questões em escritos correlatos, outros não. Vale dizer também, que esse pormenor não fica somente restrito aos romancistas, mas aos artistas de uma forma geral tais como os compositores, escultores, pintores, etc. Eles se assemelham a diversos outros criadores quando das mais diversas outras formas de expressões artísticas, sejam elas na música, na escultura, na pintura, etc. Por isso, seus estudos são bem mais abrangentes do que no campo literário em si e podem ser aplicados a todos os artistas que desenvolvem seu "fazer artístico" do início ao fim.

Nesse sentido, se pode afirmar que os diários "montellianos" também foram significativos. Não só os diários passaram por essas interversões – já que é público e notório a intenção prévia do autor em publicá-los como peças integrantes pertencentes ao conjunto de sua obra –, bem como grande parte de seus romances escritos quase que na sua totalidade paralelamente aqueles. As confissões de como lidava com sua destreza literária no decorrer de seu processo de composição romanesca se fazem bastante presentes em seus escritos diarísticos

desde a concepção da ideia de uma nova história, e não só até a publicação final com o livro impresso, mas inclusive sobre as impressões dos variados tipos de leitores, da recepção por parte da crítica, bem como das reedições e dos projetos de tradução de algumas delas. Não só isso. Há ainda considerações quando do surgimento da ideia de um novo romance, a escolha de seu título, o preparo dos esboços iniciais, a visualização de personagens em potencial que comporão a narrativa, as pesquisas (caso requeira), os rascunhos, os borrões, os escritos a punho ou datilografados dos primeiros capítulos, emendas, revisões e comentários de pareceres externos são bastante recorrentes nos seus registros diários.

Vale também, a título de auxiliar o leito na compreensão de todo esse processo, fazer menção da chamada recém criada "crítica genética", impulsionada muito por conta da necessidade de alguns pesquisadores franceses em sistematizar o acervo do poeta alemão Heinrich Heine.

Trata-se de uma corrente de estudo que recebeu esse nome de ser relativamente nova quando se trata de estudos literários, muito por conta dos esforços pessoais de Louis Hay. Hay foi um pesquisador francês que mobilizou outros pesquisadores e sistematizou os estudos em manuscritos. Almuth Grésillon (1991, p. 7) vem confirmar essa informação de que o "[...] termo 'crítica genética' [...] foi atestado pela primeira vez em 1979, quando constou do título de uma coletânea publicada por Louis Hay, os 'Essais de Critique Génétique' [...]" Grésillon, juntamente com o pesquisador Pierre-Marc de Biasi, são os precursores e um dos principais investigadores nessa área a nível internacional. Nesse sentido, portanto, a chamada crítica genética veio no sentido de se debruçar nestes documentos com a intenção de extrair ao máximo elementos que ajudassem a revelar importantes pistas da "gênese" de cada obra. Não só com relação ao ponto inicial, mas também de como o escritor foi aprimorando seu processo até chegar ao resultado final mediante criteriosa análise desses materiais.

No Brasil, somente em 1990, foi criada a Associação de Pesquisadores em Crítica Genética - APCG, congregando diversos pesquisadores do país na área. A partir daí, a instituição atua com publicação de revistas e livros, organização de congressos, grupos de estudos, etc. Alguns nomes nacionais vêm surgindo nessa área como os professores doutores Alice Moreira, Lilian da Silva, Edson Pfützenreuter, José Cirillo e muitos outros. Contudo, dois nomes têm angariado um destaque especial, são eles os professores Cecília Almeida Salles e Philippe Léon Willemart. Ambos com consideráveis obras e trabalhos científicos publicados nessa área servindo de fundamental referência aos pesquisadores que pretendem elaborar e fundamentar seus trabalhos nesse campo de estudo. A dupla acumula vasta experiência no assunto, sempre atualizando seus estudos inclusive correlacionando o tema com a chamada

Inteligência Artificial - I.A., tão presente na atual modernidade.

Isto posto, quanto às mais diversas considerações acerca de seu conceito, se pronuncia uma das maiores autoridades do assunto, a pesquisadora Cecília Salles (1998):

> A crítica genética é uma investigação que vê a obra de arte a partir de sua construção. Acompanhando seu planejamento, execução e crescimento, o crítico genético preocupa-se com a melhor compreensão do processo de criação. É um pesquisador que comenta a história da produção de obras de natureza artística, seguindo as pegadas deixadas pelos criadores. Narrando a gênese da obra, ele pretende tornar o movimento legível e revelar alguns dos sistemas responsáveis pela geração da obra. Essa crítica refaz, com o material que possui, a gênese da obra e descreve os mecanismos que sustentam essa produção (Salles, 1998, p. 12-13).

Esta citação – bem como várias outras – está presente em uma das suas obras mais significativas, "Gesto inacabado: processo de criação artística" (1998). Com base nas suas colocações, se pode notar o principal objetivo dessa dita nova ciência, que é desvelar os primórdios da obra em si (livro publicado) através de seu nascedouro (os manuscritos). Não só do ponto de partida como ela bem diz, mas de sua "execução" e "crescimento", em outras palavras, na sua elaboração e desenvolvimento. Assim como os mais diversos campos de estudo, numa primeira leitura do arcabouço teórico instrumentalizado, notadamente, em livros e nas pesquisadas já publicadas nesse sentido, a adoção e criação de novos termos emergem no sentido de se referir a alguma característica específica dessa corrente de estudo. Palavras como "pistas", "provas materiais", "pegadas" como diz, tem o condão de testemunhar acerca da criação de uma obra em seu nascedouro. Suas importâncias residem no fato de que elas dão valiosas pistas quando das "caminhadas" empreendidas pelo autor, em outras palavras, do seu fazer literário.

Outra abordagem muito levantada pelos pesquisadores em relação a este tema diz respeito à sua "inacabilidade". Percebendo o esforço do artista em passar o maior tempo possível "lapidando" o objeto artístico ainda em "estado bruto", isso remeteria, de certa forma, a uma eterna luta ilusória em busca da perfeição. Por isso, os estudiosos costumam remeter esse processo a uma caminhada em busca do "eterno inacabado", depreendendo-se que todo esse processo pode ser encarado como algo que nunca chegará a um ponto ideal, dando espaço à noção de estar sempre em aberto, em constante aperfeiçoamento, ou seja, jazendo em seu "inacabamento" sem fim.

Contudo, embora tanto os teóricos como os artistas saibam disso, é uníssono também que de toda forma essa é uma trajetória que deve ser percorrida como uma maneira do artista se aproximar ao máximo desse objetivo inatingível. Por isso, muitas vezes os especialistas deste

campo se referem a essas etapas como resultados de um processo "inacabado" ou "não-terminado", conforme pontua Willemart (1999):

> O inacabado qualifica qualquer processo de criação, segundo [Eduardo Oliveira] Calil. Constatamos, no entanto, que a ilusão de completude e de plenitude afeta muitos escritores contemporâneos, que, concorrendo sem saber com a figura mítica do Deus criador, imaginam que fizeram uma obra perfeita e, portanto, perene, contrariando a visão dos renascentistas estudada e interpretada no terceiro capítulo a partir da *Crônica de Nuremberg* de 1493.
>
> A tese de Calil e a interpretação da *Crônica* justificam plenamente as rasuras em qualquer trabalho escolar ou artístico, bem como a inconclusão das obras do homem. A valorização da rasura permite ao escritor e, *mutans mutandi*, ao estudante estarem atentos à cultura, à tradição e às inovações, admitindo o inacabado nas obras de arte, nas redações ou dissertações. Os pedagogos e os professores preocupados com o nascimento da escritura e a redação escolar encontrarão na tese de Calil bastantes argumentos para se oporem à mentalidade corrente que defende a clareza, a limpeza da página e o horror ao rasurado (Willemart, 1999, p. 33-34).

Desta forma, acaba residindo aí a importância da rasura no sentido de dialogar e deixar espaço a um convite para mudança e aperfeiçoamentos, ou em outras palavras, "qualificar" o trabalho final. Essa abordagem traz para a discussão muito além daquilo que foi apresentado pelo autor com o livro comercializado e o percebido pelo leitor, priorizando o processo anterior a isso tudo:

> A crítica genética se põe, pois, como uma teoria do movimento, *uma estética do não-terminado*, uma semiótica do movimento que busca estabelecer uma rede de significações que envolvem a obra e seus mecanismos de produção. Transforma o manuscrito num objeto de estudo que testemunha a criação em ato. Prioriza o processo em detrimento do texto situado entre as palavras do autor e os olhos do leitor [...] (Cirillo, 2009, p. 17, grifo nosso).

Com o intuito de agora encerrar a contextualização conceitual da corrente de estudo citada, é possível dizer que o objeto dos estudos genéticos seria, portanto, segundo Grésillon, (2007, p. 51):

> [...] o manuscrito de trabalho, aquele que porta os traços de um ato, de uma enunciação em marcha, de uma criação que está sendo feita, com seus avanços e seus bloqueios, seus acréscimos e seus riscos, seus impulsos frenéticos e suas retomadas, seus recomeços e suas hesitações, seus excessos e suas faltas, seus gastos e suas perdas.

Essa observação se faz pertinente por vir ao encontro do cerne principal da intenção nesse momento da pesquisa. Portanto, são retomados especificamente os estudos da autora Cecília Salles, que se fazem ainda mais importantes em relação ao que se investigou, uma vez que a mesma dedica boa parte de sua tese fazendo questão de não só incluir, mas destacar a

importância dos diários em todo esse contexto. Ela classifica o gênero diarístico como importante meio de "armazenamento", sendo então inserido na tipologia de "documentos privados" ou "documentos processuais" ou ainda "de processos". Segundo a autora:

> O artista encontra os mais diversos meios de armazenar informações, meios esses que atuam como auxiliares no percurso ele concretização da obra e que nutrem o artista e a obra em criação. Diários, anotações e cadernos de artista, por exemplo, são espaços desse armazenamento. As correspondências dos artistas, algumas vezes, cumprem esse mesmo papel (Salles, 1998, p. 123).

Os diários, portanto, apesar do novo enfoque, também auxiliam nesse sentido, conforme continua a autora a seguir:

> Cada uma das pegadas deixadas pelo artista fornece ao crítico informações diversas sobre a criação e lança luzes sobre momentos diferentes ela criação. Alguns desses documentos privados acompanham o movimento da produção de obras como registros ela experimentação, sempre presente no ato criador. Recebem nomes diferentes em cada linguagem - rascunhos, esboços, copiões, ensaios. Há, ainda, outros documentos processuais que oferecem espaço para diversas formas ele armazenamento ele informações, acompanhamento metalinguístico do processo ou registro ele reflexões, como *diários*, anotações e certas correspondências (Salles, 1998, p. 18, grifo nosso).

A inclusão dos diários sob essa perspectiva se faz bastante pertinente, pois segue Salles dizendo:

> O artista conhece a fugacidade desses momentos e encontra seu modo ele resguardar esses instantes frágeis, porém férteis. Surgem, assim, os diários, cadernos de anotações ou notas esparsas que acolhem essa forma sensível no primeiro suporte disponível. Sensações que carregam ideias ou formas em estado germinal. Esses documentos agem como "reservas poéticas" (MAIAKÓVSKI, 1984) ou "acervo passional" (CESARE PAVESE, 1988), que podem oferecer a possibilidade de resgate desses efeitos a qualquer momento. São registros feitos na linguagem mais acessível no momento em que aparecem e que ficam à espera ele uma futura tradução. Daí encontrarmos, por exemplo, diagramas visuais de escritores ou registros verbais de pintores (Salles, 1998, p. 58).

Isso visto, partindo agora para a "parte prática" com relação ao objeto de estudo desta pesquisa em si, se intenta em um primeiro momento demonstrar como Montello encarava todo esse processo. Fala-se aqui da concepção ao livro final impresso, perpassando principalmente pela parte mais crucial de todo esse percurso, o seu desenvolvimento.

No caso de Montello, tal processo se desenvolve muito por conta, notadamente, do acúmulo de experiências, desventuras e sobretudo, leituras. Leituras que na verdade foram capazes de lhe suscitar no jovem leitor profunda "admiração" no sentido aristotélico.

Segundo o filósofo grego Aristóteles (2002):

> [...] De fato, os homens começaram a filosofar, agora como na origem, por causa da admiração, na medida em que, inicialmente, ficavam perplexos diante das dificuldades mais simples; em seguida, progredindo pouco a pouco, chegaram a enfrentar problemas sempre maiores, [...] (Aristóteles 2002, p. 12-13).

A seguir destaca-se como o romancista lidou com sua primeira "empreitada literária". Apesar da pouca idade, e depois de experimentado um longo período acometido de enfermidades, investido agora de um sentimento de "redenção", é como se o jovem Montello fosse comtemplado por uma nova oportunidade ou recebesse, de vez, a revelação de um divino chamado. Devidamente "curado" e agora ciente de que poderia realmente dar início a sua verdadeira vocação, era como se surgisse a partir dali um "novo" Josué, o "Josué Montello romancista."

> Já restabelecido, tornei ao Liceu, tornei à minha cidade, tornei sobretudo à minha mesa e à minha estante. Presumia-me preparado para realizar por minha vez uma vasta obra. Comprei na Livraria Moderna, junto ao Largo do Carmo, o gordo caderno de papel pautado em que ia escrever meu primeiro romance. Tinha comigo um tema, recolhido na vida real e aprimorado pela fantasia patética. Não custei a achar-lhe o título, valendo-me do nome da personagem central. E em caracteres de imprensa, caprichando em cada letra, escrevi na folha inicial: *Maria Teresa* (Montello, 1986, p. 19).

No sentido de não restringir às suas considerações quanto à primeira tentativa de encetar um romance, segue este outro registro, a título de comparação no afã de demonstrar como se dava esse "nascimento", mas agora com a diferença de já ter escrito e concluído várias narrativas nesse sentido. No caso de Montello, chama a atenção o fato de essa particularidade ser também uma condição imprevisível e sobretudo superlativa. O advento de novas ideias para narrativas também atendia à expressão que parece circundar toda sua vida como escritor – a notória "excessividade". Essa característica era tanta a ponto de Montello confessar não dar conta mediante suas próprias "demandas criativas".

Em "Confissões de um Romancista", Montello (1986, p. 67) faz a revelação:

> Escreverei outros romances? Três já estão comigo, alvoroçando-me a imaginação. Tantas vezes passei por emoção análoga que fico a sorrir, de mim para mim, quando isso acontece. Frequentemente a impaciência me sacode os nervos, e eu trato de pôr no papel da escrita, não o romance, mas o seu esboço. Assim nasceram, salteadamente, minhas novelas, que nada mais são do que os romances que eu não tive tempo de escrever.

Essa observação é oportuna por demonstrar que apesar dos momentos distintos, o vigor de uma nova história para vir à luz é a mesma, independente do momento vivido. Eis outro momento que relata este pormenor singular para Montello, quando da sugestão para composição de uma nova obra:

> RIO DE JANEIRO, 26 DE AGOSTO [DE 1992, *DdaMad.*]
>
> Quando me sentei na poltrona, junto à janela, há pouco mais de dois meses, em busca de uma luz propícia para a minha leitura, cerrei os olhos, com o livro sobre as pernas, enquanto me aflorava à consciência um novo romance. Tratei de esquecê-lo, e não pude: a trama e as personagens, quando retomei a leitura do livro, voltaram a ocupar-me a consciência, interrompendo-me a leitura reflexiva.
>
> Já sei que terei dias seguidos de sujeição, todas as manhãs, e mesmo em outras horas do dia, para dar vida e movimento aos personagens que me acompanharão como se me perseguissem (Montello, 1998, p. 829).

Segue um exemplo claro da consequência desse fenômeno. É como se fosse um espírito, como algo que nasce dentro de si tomando conta da vida do autor, instigando-o, perseguindo-o e que não cessa até ser devidamente posto para fora. Se refere aqui Montello ao seu romance "Cais da Sagração".

> Daí em diante ficou morando em mim a urdidura do livro. Ainda não era o romance, na sua estrutura minuciosa; apenas o esboço geral da narrativa, com figuras imprecisas. Eu tinha comigo o mar, a cidadezinha de pescadores, a orla do cais em São Luís. No entanto, ainda não via bem seu personagem central. Faltava-me conhecer-lhe o rosto, a cor dos olhos, o modo de andar, o som de sua voz. Em resumo: Mestre Severino não me havia aparecido na nitidez de sua figura tosca (Montello, 1986, p. 48).

Isso visto, após ser "invadido" pelo seu interior da "ideia informe", como se referia Montello, vai depender do escritor o aceite ou não. Caso a opção escolhida seja pela primeira, o romancista logo se dá conta que há uma empreitada árdua pela frente, já que se trata de uma atividade que sabidamente demandará tempo, diálogos sucessivos consigo mesmo, disciplina, assiduidade, criatividade, exaustão intelectual, dedicação e muitas vezes abdicação.

Não por acaso todo esse preparo requer um planejamento, assim como exigem as médias e grandes aspirações humanas, para que tudo possa ocorrer da melhor forma possível em seu resultado final. No caso de um trabalho de "grande fôlego", como no caso de um romance, a questão não se dá de maneira diferente. Há de se haver toda uma preparação para que o desenvolvimento do trabalho venha a acontecer a contento. Ressalta-se ainda que esse percurso não será fácil de encarar, haja vista as sucessivas reviravoltas, mudanças de contexto, supressões, acréscimos e em últimos casos, a desistência, que muitas vezes encontra guarida

nos chamados “trabalhos inacabados”. Por isso é muito comum nessa fase o autor ir amontoando pilhas e mais pilhas de papeis que ao tempo vão sendo reduzidas à medida que o autor se aproxima do trabalho “acabado”.

Pondera o romancista e crítico Osman Lins (1974, p. 10), a esse respeito:

> Planeja-se um livro: este plano difere, por exemplo, do preciso horário de um comboio, num perfeito sistema ferroviário. É uma hipótese de trabalho; um plano, sim, mas no sentido em que estabelecemos, para nossa existência, uma diretriz, um programa de ação. Se o livro que surge me surpreende – este ou qualquer outro – não é por inesperado; ao contrário, esperamos sempre um livro diferente do que foi imaginado em bruto. Há imprevisíveis, novidades, surpresas, sendo estas surpresas, estas novidades, esses imprevistos, que irão aportar algum encanto à tarefa exaustiva – e de algum modo amena – de escrever. Imaginar um livro, planejá-lo, é incitar o espírito a entrar em ação, a expressar-se em torno de um núcleo, um foco imantado. As modificações, as retificações de rumo, se decorrem às vezes de processos inconscientes, podendo inclusive surgir em sonhos, respondem a exigências internas da obra, que não podem ser alcançadas *a priori* pelas limitações da inteligência.

No caso de Montello, mesmo planejado e tendo dado início a seu primeiro “empreendimento libertário”, logo a seguir depara-se como o jovem autor maranhense tomou consciência de que estava diante de um desafio bem mais complexo. Algo que extrapolaria a mera vontade em si, requerendo uma maior dedicação que poucos estão aptos a se sujeitar. Sentimentos que não cessariam, nem muito menos arrefeceriam, quando da oportunidade dessa primeira experiência, mas que o acompanharia durante toda sua carreira como romancista. “Entretanto, ao sentar-me à mesa de trabalho, para o esboço das primeiras cenas do livro, andei a teimar com a pena e o papel, dias seguidos, sem a perfeita visibilidade de seu encadeamento expositivo [...]” (Montello, 1986, p. 53). A questão da busca do caderno como suporte fica evidente os poucos recursos disponíveis que o autor iria também se defrontar, somada à consciência de sua flagrante inexperiência que o fez – ao final dessa primeira tentativa – não poupar a si mesmo de severas autocríticas. Na passagem adiante, Montello acaba elencando os principais pontos que atravancaram o sucesso na conclusão de seu “livro de estreia”, por assim dizer. Na visão do pretenso romancista faltava-lhe “fôlego”, “juntar os pontos”, “cenas”, “diálogos” e “descrições” aleatórias e seu insucesso por não conseguir ter dado unidade à narrativa. Constatações que nada mais são provas da imaturidade em lidar com as exigências que um processo artístico dessa magnitude exige, algo que ainda não estava totalmente familiarizado naquele instante.

> Ao termo de seis meses, um ano, o romance continuava a ser um gordo caderno de folhas em branco. Todas as tentativas para escrevê-lo, teimosamente, obstinadamente, não tinham ido além de algumas cenas, sob a forma de diálogos ou descrições,

> lançadas em folhas avulsas e guardadas dentro do caderno, como sugestões parceladas da vasta urdidura romanesca. Faltava-me fôlego para a obra contínua, embora a imaginação do romancista houvesse feito o seu ofício, com a idealização completa do romance. Tardava-me a expressão fluente. Ou melhor: a palavra viva, que extrai da ideia informe o corpo e a unidade da narrativa (Montello, 1986, p. 19).

Essa observação demonstra como Montello, com o tempo, foi transpondo todos esses empecilhos tendo como testemunhas desse percurso as mais diversas intervenções presentes em seus manuscritos que se deu com seu primeiro romance finalmente concretizado. Porém, antes de adentar nessa questão em si, outro quesito se desvela crucial e faz parte diante de todo esse planejamento, que é o que diz respeito aos "rituais" empreendidos por ele no intuito de se tornar facilitador daquilo que foi previamente formulado em seu âmago.

A pesquisadora Kátia Rebello (2003) em seu trabalho de título "Mistérios da Criação Literária", é pontual nesse sentido:

> Tendo à mão as ferramentas para facilitar o seu trabalho, escolhido o melhor momento para produzir, chega-se ao principal: a composição da obra. O momento em que afloram os sentimentos, as ideias, as emoções com delirante ardor (Rebello, 2003, p. 26).

Com base nisso, assim que vem à tona a ideia de composição de uma nova obra, um romance no caso, se faz necessária a preparação do ambiente (se já não o tem), seu local de trabalho. Para uns é necessário um espaço silencioso e tempo para dedicar-se pelo menos algumas horas do dia na construção desse novo intento. Destaca-se que esse cenário não é rígido, varia de escritor para escritor, no sentido de dar continuidade, regularidade na semana, não dando muitas chances a grandes hiatos de produção, que no caso de Montello já foi o "algoz" de muitos de seus romances não terminados. Isso sem mencionar que todo artista ainda tem de conciliar com outras atividades sob as quais é obrigado a garantir a sua sobrevivência física e social, que certamente demandam tempo considerável por parte de cada um deles (vida social, familiar, laborativa, etc.). "Esse ato de escrever está, na verdade, muito mais do lado da catarse. E não deve ser condenado. Cada um escreve do jeito que quer e como pode" (Sant'anna, 2016, p. 14).

Com relação a esta última observação Rebello (2003, p. 24), aparenta estar de acordo:

> Assim como o método de criação difere, algumas vezes, de um escritor para outro, o mesmo ocorre com os rituais. Os chamados rituais nada mais são do que o processo de criação de cada escritor. Não há regra para a criação. Cada autor "escolhe" o seu método e com o tempo molda da melhor maneira ao seu cotidiano.

Pontua Montello:

> Afinal, eis aqui o meu canto para trabalhar. A secretária. A cadeira de braços. Os primeiros quadros na parede. O relógio diante de mim para me advertir quanto ao tempo que vai fluindo. A máquina de escrever em uso. A outra, a um canto, para a eventualidade de uma substituição. Os dicionários de consulta imediata, ao alcance da mão laboriosa [...]" (Montello 1998, p.460-461, 6, nov.1985, *DdasM.V.*).

Embora mencionar o espaço de trabalho (profissional e literário) para uns possa soar um tanto quanto menos importante em comparação aos percalços ocasionados pelo exercício da escrita em si, no registro adiante se observa como o autor fazia questão de destacar esse momento. A sua ligação com seu ambiente de trabalho era tanta a ponto de "abalar" suas estruturas emocionais. Ao que parece, depois de um longo tempo afastado de sua criação romanesca – pois nos dias anteriores há registros relacionados a fatos diversos, não direcionados ao seu fazer literário em si – e que pelo teor do registro adiante parece apontar para um novo recomeço:

> 7 DE JUNHO [DE 1953, DdaMan.]
>
> Emoção de quem recomeça a vida. Olho em redor. Meus livros estão em ordem, cada coisa no seu lugar. A mesa de trabalho, habitualmente atulhada de papéis, deixa ver o vidro limpo, guarnecendo o mapa de São Luís, que sempre me acompanhou. Junto ao tinteiro de metal, um jarro azul com um ramo de rosas. Na mesa redonda, que fica a um canto da sala, o retrato de minhas filhas, no traje da primeira comunhão.
>
> [...]
>
> Sinto-me feliz. Eu já estava desabituado a ouvir ruído de passos quando me debruçava sobre esta mesa, para deslizar a ponta da pena no papel em branco. A emoção é tão grande que as lágrimas me vêm aos olhos, ao refletir sobre a significação desta hora na minha vida [...] (Montello, 1998, p. 83-84).

Este momento de estar diante da mesa motivado a produzir algo, é porque houve todo um processo lento e imersivo anterior a isso. Vivências do autor, experiências pessoais, leituras que somadas chegam ao autor como forma de uma ideia. Uma ideia de que pode fazer algo similar. Estar diante da mesa para escrever é um passo importante que será revistado e revisitado por parte do autor sempre que possível, e que esteja relacionado com a produção de sua obra em composição naquele momento. Preparação, um ritual. Uma "preparação" física material para algo maior que está por vir e que, no caso de um escritor, pode alcançar dimensões inimagináveis.

5.2 DAS RASURAS À PUBLICAÇÃO

De forma preambular, esta parte que pode ser denominada de “preparatória”, apresentando os devidos pormenores com relação aos “rituais” que antecedem o processo de composição de um romance de forma concreta, parte-se agora para destacar como Montello encarava essa relação quanto ao início efetivo de seus escritos romanescos. E aqui, vale ressaltar, que será feita alusão, vez ou outra, a alguns dos registros presentes em seus diários, bem como quando dos seus rascunhos, esboços, rasuras que inauguram a efetivação de suas elucubrações ficcionais, cuja as quais irão compor o conjunto de seus manuscritos propriamente dito.

Era muito comum os escritores antecessores e da época de Montello escreverem seus trabalhos criando esboços ou roteiros em papeis avulsos para somente depois de finalizados, dispô-los em sequência, numerados. Geralmente eram utilizados para este fim folhas avulsas ou cadernos como suportes. “Os rascunhos podem aparecer depois de *croquis* ou esboços que tiveram como função desenvolver conteúdos primitivos de um plano ou de um roteiro inicial.”, assim se referiu quanto a esse momento o crítico genético Pierre-Marc de Biasi (2010, p. 42).

Essa ressalva se faz necessária no sentido de atentar para como se dá os primeiros passos de materialização da obra de um autor, que geralmente acontece na escrita das linhas iniciais num papel avulso (com ou sem pautas) que somados, ao longo do tempo, farão parte de volumosos cadernos; haja vista que se fala aqui de um escritor que viveu a maior parte da sua vida intelectual fora da chamada era do computador.

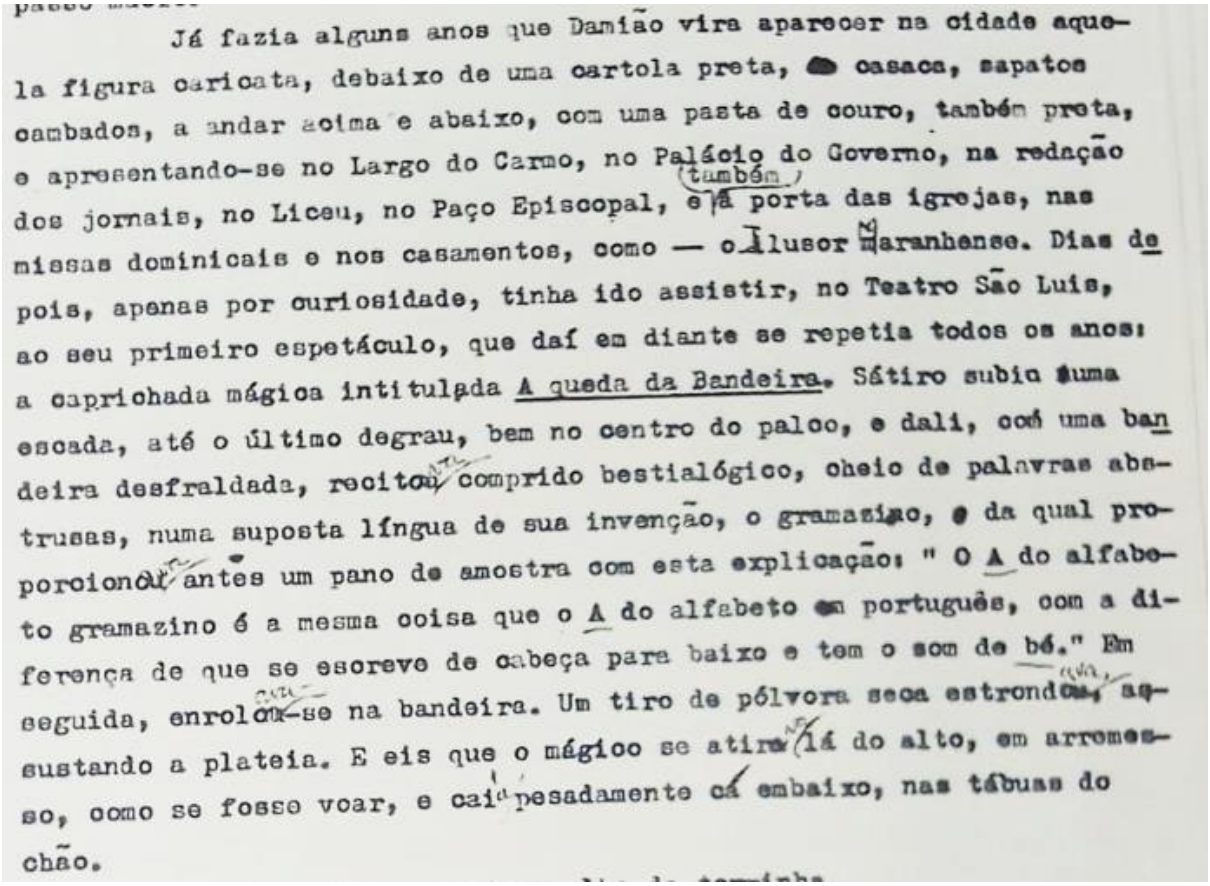
Depois de finalizada toda a obra manuscrita, escolhido o título (muitas vezes ainda provisório) e organizado a disposição de sequência numérica dos capítulos, os manuscritos costumam ser lidos e relidos por seu criador de forma inumerável. E é justamente durante esse exercício que os escritos são melhorados, ajustados ou “lapidados”, para usar outro termo. A quantidade de vezes que o texto passará pelo escrutínio do próprio autor fica a critério de cada um. Muitas vezes impulsionados pelo perfeccionismo, nessa fase, portanto, é comum o texto inicial passar por incontáveis intervenções, em outras palavras, por uma espécie de “primeira revisão”. Dessa forma, os manuscritos iniciais são corrigidos, rasurados, riscados, suprimidos, acrescentados de forma exaustiva pelo autor. Segundo sua consciência, quanto mais ele se detém nesse processo, maior será a chance de sucesso de seu trabalho. É como se deixassem “marcas” que metaforicamente podem ser comparadas a “cicatrizes” esculpidas no corpo do texto original, que fisicamente saltam aos olhos de quem as vê e que são carregadas de

significados subjetivos.

Após isso, outra etapa importante entra em cena, que é o “passar à limpo” tudo que foi escrito manualmente escrito, só que agora em uma máquina datilográfica. De certa forma, para época, esses equipamentos figuraram como uma revolução no mundo da escrita, haja vista que ela substituía tudo que era escrito manualmente eliminando algumas incômodas imperfeições inerentes à escrita manual. Palavras, frases ou orações ilegíveis diante de uma caligrafia não muito afeiçoada por parte do autor, ou ainda páginas inteiras demasiadamente borradas, rasuradas ou incompletas, são situações que certamente o texto datilografado suprimiu. Sem falar da possibilidade de escrever numa fonte e tamanho padrão, facilitando não só a compressão ortográfica e textual, mas também quando da impressão das respectivas cópias nas máquinas tipográficas. Por outro lado, apesar dos avanços, datilografar ainda carregava diversas imprecisões se em comparação, por exemplo, à maioria dos textos escritos atualmente em *softwares* específicos em um computador. Uma delas é que assim como no manuscrito, não havia possibilidade de o autor não poder corrigir um simples erro como o ortográfico. Não pelo menos de forma instantânea. Portanto, mediante isso, muitos datilógrafos perdiam páginas inteiras que eram rasgadas ou amassadas e lançadas ao cesto de lixo mediante um único equívoco pontual.

Por essa e outras é que depois de datilografado todo o texto, o escritor é consciente de que tem de retornar à outra (re)leitura, na qual aquilo que foi escrito na máquina repassa por uma nova e minuciosa correção, em que trechos são novamente corrigidos, rasurados, acrescentados, assim como foi feito lá atrás com os chamados manuscritos. Para os críticos genéticos alguns convencionaram a chamar esse material de “datiloscrito”, uma alusão clara da junção do prefixo do termo “datilografado” mais o sufixo de “manuscrito”; em outras palavras, o texto datilografado em máquina, mas com intervenções escritas à mão.

Figura 1. “Datiloscrito” de “Os Tambores de São Luís”.



Já fazia alguns anos que Damião vira aparecer na cidade aquela figura caricata, debaixo de uma cartola preta, casaca, sapatos cambados, a andar acima e abaixo, com uma pasta de couro, também preta, e apresentando-se no Largo do Carmo, no Palácio do Governo, na redação dos jornais, no Liceu, no Paço Episcopal, (também) à porta das igrejas, nas missas dominicais e nos casamentos, como — o Ilusor Maranhense. Dias depois, apenas por curiosidade, tinha ido assistir, no Teatro São Luís, ao seu primeiro espetáculo, que daí em diante se repetia todos os anos: a caprichada mágica intitulada A queda da Bandeira. Sátiro subiu uma escada, até o último degrau, bem no centro do palco, e dali, com uma bandeira desfraldada, recitou comprido bestialógico, cheio de palavras abstrusas, numa suposta língua de sua invenção, o gramazino, e da qual proporcionou antes um pano de amostra com esta explicação: " O A do alfabeto gramazino é a mesma coisa que o A do alfabeto em português, com a diferença de que se escreve de cabeça para baixo e tem o som de bé." Em seguida, enrolou-se na bandeira. Um tiro de pólvora seca estrondou, assustando a plateia. E eis que o mágico se atira lá do alto, em arremesso, como se fosse voar, e cai pesadamente cá embaixo, nas tábuas do chão.

Fonte: Arquivos da Casa de Cultura Josué Montello

Na teoria, esse material – dos manuscritos aos “datiloscritos” – podem receber nomes distintos. Por exemplo, ainda segundo Pierre-Marc de Biasi (2010, p. 40), “Chama-se de dossiê de gênese o conjunto material de documentos e manuscritos ligados à gênese que está sendo estudada.” Tanto esse pesquisador como outros preferem se referir a esses papeis como “dossiês”, o que também não está incorreto. Há também outros nomes dados a estes materiais, tais como “prototexto”, ou ainda “documentos de processo”, conforme bem pontuam adiante as pesquisadoras Sílvia Anastácio e Célia Silva (2010, p. 58), ao passo que fazem questão de mencionar as respectivas importâncias desses elementos imersos no contexto maior de criação:

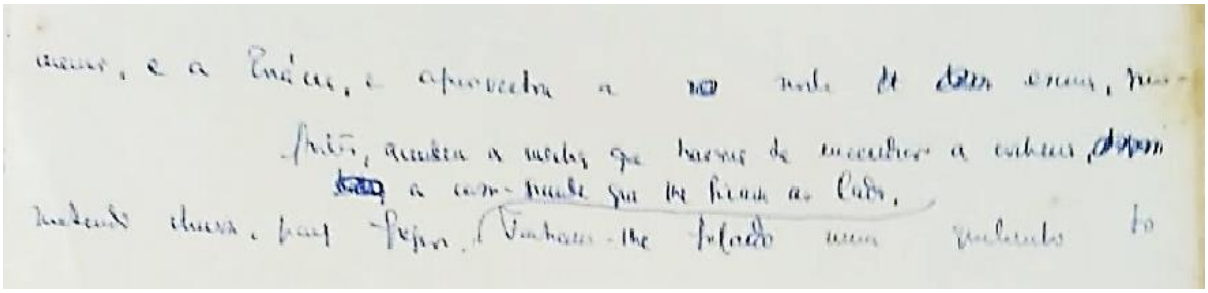
> Refletindo sobre as peças do prototexto de um projeto genético, observa-se essa articulação entre os diversos registros nos manuscritos de trabalho de um autor: anotações, rascunhos, roteiros, enfim, em todo o tipo de documentos de processo, comprovando-se a validade dessa propriedade da globalidade dentro da rede da criação.

Enfim, independentemente do nome que se deem, eles, de todo modo, estão longe de se posicionarem como divergentes, figurando mais como sinônimos e não causando, portanto, prejuízo conceitual ao seu teor principal. Dessa forma, não se trata somente em demonstrar a importância subentendida das rasuras nos manuscritos identificando-as por si só, mas correlacionar como essas "pegadas" figuram como testemunhas materiais do seu complexo processo criativo.

> [...] o manuscrito caracteriza-se sobretudo pela presença de uma escritura, mais ou menos 'bem' formada, muitas vezes caprichosa cheia de idiossincrasias (ortografias fantasiosas, abreviações, codificações pessoais, paginações específicas, sinais de referências, e outros) ainda mais difícil de ser decifrada porque animada pelo próprio princípio seu perpétuo questionamento: *a rasura*" (Biasi, 2010, p. 70, grifo nosso).

Muito além de meros "rabiscos", essas "rasuras" se revelam como indícios que podem testemunhar o estado de espírito do escritor naquele momento, no desvelar de seu embate pessoal com o texto bruto, com a intenção de ao menos chegar o mais próximo possível da inalcançável perfeição.

Figura 2. Rasuras presentes na página 2 dos manuscritos de "Os Tambores de São Luís"



Fonte: Arquivos da Casa de Cultura Josué Montello

Independente da obra em criação citada por Montello ao longo de seus diários, a abordagem é a mesma. Aqui não há distinção daquela obra figurar ou não como a mais importante. Para ele todas mereciam o mesmo cuidado e tratamento quando do seu processo de produção e dignas de serem consignadas em seus escritos diarísticos. No registro a seguir, se referindo ao capítulo que daria término ao seu "A coroa de areia", o romancista faz questão de revelar o que realmente representou para ele a instauração deste momento. De forma, destaca ainda Montello, quando do resgate da boa "fluência" quando esta é alcançada. Mais que a conclusão de um outro livro, esta etapa se assemelharia, para ele, como uma "despedida" face

a toda essa relação vivenciada eivada de sentimentos ambíguos das mais diversas ordens impulsionadas pela relação do trinômio “escritor-criação-obra”. Sentimentos que devem tê-los acompanhado em suas variações por repetidas vezes haja, vista que fala-se aqui de um autor que escreveu a incomum marca de mais de duas dezenas de romances.

> 6 DE JUNHO [DE 1979, *DdaN.I.*]
>
> Sentei-me à mesa, ainda ao fim da madrugada, emocionado. Diante de mim, o papel em branco para o derradeiro capítulo de *A coroa de areia*. Sei que não vou escrever a cena, mas despejá-la na página em branco. Sinto-a prestes a se precipitar na folha que irá recolhê-la.
>
> Entretanto, ao tocar com a pena o papel, a fluência me foge. Várias vezes ensaio a frase. Risco-a. Faço outras tentativas. Sinto que meu coração se acelera, na ebriedade deste primeiro momento, que já é também o início da despedida do romance. Por fim, concentro-me no João Maurício e na Aglaia, mais senhor de mim, e o texto vai fluindo, como a água que descesse pela calha, límpida, cristalina. Todo um mundo romanesco, com sua vida, com seu colorido, está a despedir-se de mim, enquanto a pena acumula as linhas da narrativa. A força de viver o romance, na sua autenticidade, na sua força, no seu tumulto, vivo a catarse de um desfecho que não é um simples relato, mas algo vivo, que ainda resta dentro de mim, e de que me liberto, na sequência das palavras e das frases.
>
> Ao reescrever cada linha, em busca da frase mais harmoniosa, não me limito a viver, mais uma vez, o gosto da criação. Mesmo nessa volta sobre mim mesmo, a escrita é ainda uma descoberta, com o texto reescrito diante de meus olhos. Na última página, a derradeira frase não é apenas o fecho da narrativa. É sobretudo a despedida.
>
> Por volta das nove horas, termino o romance. Levanto-me, estico os braços, jogo os ombros para trás, e fico depois à janela, na manhã friorenta, de pouco sol, começando a viver a estranha saudade do pequeno mundo que se desprendeu de mim, e é meu sangue e minha carne, minha experiência e minha imaginação (Montello, 1998, p. 99-100).

Com efeito, durante o processo de criação, independente de se no capítulo primeiro, intermediário ou no último, sentimentos como a dubiedade e a insegurança acompanham todo o percurso. Da mesma forma, também não importa se trata de um livro de estreia ou o derradeiro; e ainda mais não sendo levado em consideração igualmente as láureas já recebidas pelo autor se consagrado ou iniciante. Diz-se isso pois muitos são levados a imaginar que um autor (sobretudo com relação aos já reconhecidos) muitas vezes são acometidos por uma espécie de inspiração divina ou que já nasceram agraciados com um dom natural para escrever. Não passam pelas suas cabeças levar em conta todo o ardor que antecedeu o trabalho final, das aflições que estiveram por trás da construção de uma obra de arte em geral. Esse desconforto que muitos ignoram ou alegam desconhecer faz parte do processo. De fato, esse descolamento da realidade por parte do público pode ser agravado por tratar-se de barreiras que poucos se sujeitaram a transpô-las.

Não é comum ver pessoas dedicando horas e horas a fio da sua vida desenvolvendo técnicas específicas para sobrepor entraves dessa natureza. Alguns mais remediados entendem

essa passagem como um momento crucial, que de certa forma, é capaz de impingir os sentimentos mais instintivos por parte do íntimo de um escritor. Muitos o classificam como um "sacerdócio", um momento conflituoso, uma espécie de sofrimento necessário muitas vezes confundidos com os sentimentos de frustração, incapacidade, impotência ou fracasso. Sensações que só são suplantadas de forma efetiva – no caso do artista – depois de se deparar com o trabalho finalmente concluído, com a publicação mediante a tomada de uma atitude de resiliência. Isso sem mencionar o fato de que antes disso o artista deve se dar conta de que tem de tomar posse de uma imensa responsabilidade. Entrar voluntariamente no mundo artístico é também atrair para si a responsabilidade com o objeto de arte escolhido. Não somente com isso, mas com os predecessores que são referências naquele tipo de arte, bem como com o público que será a razão de ser da obra, que no caso de um livro, será do leitor comum ao crítico e o acadêmico. Todos os artistas mais experientes sabem disso.

> Por outro lado, o ato de escrever é um momento de *tensão*. Ele tem diversas nuances. Como é um mergulho no que o sujeito tem de mais profundo, é um gesto temerário. Em geral, paradoxalmente, o autor faz tudo para evitar que isto aconteça. Quem já escreveu um livro ou um texto de muita responsabilidade sabe disto. O autor fica por ali remanchando, fingindo que não é com ele, disfarça, pega um objeto, sai, levanta, toma água, inventa um telefonema, corta as unhas, olha uma revista, vai à janela etc. É que ele sabe, que, na hora em que começar, vai entrar numa relação vital com suas forças não visíveis. Ele sabe que aquele é um ato de entrega, *semelhante a um ato sexual* ou a um *arrebatamento místico*. Sucede então que, no momento da escrita, realmente a temperatura do corpo se modifica, a cabeça lateja e o coração dispara. Às vezes, a tensão é tão grande, que o autor acha que não vai aguentar. Levanta-se, respira fundo, tenta fugir, ou diminuir a tensão, como se estivesse querendo se entregar-evitar-e-prolongar ao mesmo tempo o *orgasmo da criação* [...] (Sant'anna, 2016, p. 17, grifos nossos).

Ao tomar conhecimento dos testemunhos de cada escritor ou escritora sobre seu processo criativo, vê-se que muitos coincidem quando das múltiplas inquietações que lhes acometem de forma natural aqueles que escrevem. A única forma que diferem é como contam isso, uns de maneira mais enigmáticas outros mais incisivos. Affonso Romano de Sant'anna, crítico e escritor, como foi percebido na passagem anterior, classifica momentos como esses como sendo de "tensão". A sua observação pessoal de como lidar com sua criação em específico demonstra como acaba sendo similar à de outros escritores como ele. Comenta o autor sobre o "remanchar" diante daquilo que ainda só existe na mente dele, como que em uma esperança inglória em se esquivar mediante enorme missão. A busca por uma fuga momentânea que pode encontrar abrigo em atividades cotidianas, como que numa espécie de "preparo" com vistas a esperar o real momento do fluir em si. Assim, não beira ao exagero comparar o processo de escrita como um ritual de entrega física, quase "espiritual", já que antecede finalmente o

desenvolvimento da narrativa cuja qual possui seu início, enfim, ao ser concretizado com a escrita no papel. Menciona isso a ponto de influir fisicamente na constituição fisiológica do autor, que em seu caso se assemelha a um quadro clínico de taquicardia. Todo esse amálgama de emoções figurando como precedente de finalmente chegar ao "orgasmo da criação", o instante prazeroso de tudo isso.

Osman Lins, por sua vez, pondera que o artista está fadado a conviver com esses sentimentos contraditórios como entusiasmo e desgosto, denominando essas nuances de incertezas ou "vacilações". Fala de tudo isso, assim como Sant'anna, sem se abster no final de comentar sobre a alegria por ter atravessado todo esse vale que se dá com o livro escrito ainda que preliminarmente, carecendo, na sua visão, daquilo que se chama de revisão na qual passará o escritor a assumir a personalidade não mais de autor, mas sim de "artesão".

> Sucedem-se, no curso da obra, durante a vida inteira do escritor, as fases de entusiasmo e desgosto. Afligimo-nos com a lentidão do trabalho, desconfiamos dos momentos em que avança rápido, acreditamos trazer às letras uma contribuição de valor e logo nos assombra o pensamento de que milhares de livros existem iguais aos nossos, usando as mesmas imagens, dizendo as mesmas coisas. Deveremos parar? Refazer tudo? Iniciar outro livro? Continuamos. Terminada a obra, não superamos essas incertezas, essas vacilações. Mas há sempre um instante não destituído de solenidade e que não trocaríamos por nenhuma outra riqueza: este em que chegamos ao fim de nosso livro, em que a última página é escrita, em que podemos dizer a nós próprios, aos nossos amigos, que a obra está composta, que triunfamos sobre o informe, levando a termo o empreendimento a que meses antes, talvez anos, nos houvéramos lançado. Haverá, bem sabemos, trechos a refazer, transposições, cortes, adendos, ajustes. No entanto, trabalharemos sobre matéria visível, sobre algo que existe: sabemos com que lidamos. O livro está escrito. Nosso trabalho, agora, não é tanto o de um criador, e mais o de um artesão [...] (Lins, 1974, p. 37).

Como visto, é bastante comum tanto os críticos como os próprios autores ou ambos investidos na mesma pessoa falarem, cada um ao seu modo, sobre esses incômodos. Em 5 de outubro de 1957 Montello (1998, p. 495), no seu "Diário da Tarde", não hesita em expressar não somente nesse, mas também em vários outros registros de seu diário, acerca desses desconfortos que tanto o atormentava: "Novo dia de dificuldades no romance. Sento-me à mesa, e o texto não me acode, como se me fugisse o fio da narrativa. Decido ler. Mas o romance se interpõe na página que leio, e eu acabo por voltar à mesa, à espera da frase que não vem [...]."

Apesar das mais diversas abordagens e formas de se expressar, a essência em relatar esse momento é a mesma. Decerto, não se trata de uma tarefa das mais fáceis, por isso poucos estão dispostos a se sujeitar. Não por acaso há o lado positivo em meio a todo esse "sofrimento". Geralmente quem se sujeita a passar por toda essa "provação" é relativamente reconhecido.

A pesquisadora e crítica genética Cecília Salles, por sua vez, classifica esse transcurso como “desprazer”. Ela destaca os entraves inerentes ao percurso especificamente a ficcionistas como Montello. A forma penosa de como eles buscam chegar ao fluir adequado de suas produções. É como se essas rasuras fossem resultados factíveis de todos esses sentimentos experimentados. Como se funcionassem como provas materiais de toda essa ardorosa passagem. Não ficam somente presentes na testemunha de um autor, mas nos seus arquivos quando vem à tona os seus manuscritos.

> O desprazer do ato criador está ligado ao fato de que o artista encontra, ao longo do percurso, problemas infinitos, conflitos sem fim, provas, enigmas, preocupações e desesperos que fazem do “ofício do poeta um dos mais incertos e cansativos que possa existir”. [...] É interessante notar que esse tipo de dificuldade reflete-se na grande quantidade de rascunhos encontrados, em processos de muitos escritores, do início de seus contos e romances, e que não significa, necessariamente, começo de um processo. Muitos justificam esse momento penoso por estarem em busca de um tom adequado (Salles, 1998, p. 82).

Phillipe Willemart (2019), também sob o contexto da crítica genética, faz questão de ponderar observações nesse sentido:

> O escritor não escreve sem um prazer particular que o empurra a trabalhar, prazer muitas vezes misturado com sofrimento, como as rasuras testemunham, mas esse prazer/sofrimento é sempre sustentado por um gozo inconsciente, o grão de gozo, que tem em sua base a pulsão invocante. Dar um sentido ao grão de gozo desconhecido é o objetivo subentendido e não sabido de todo escritor [...] (Willemart, 2019, p. 69).

Depois de relatado o aspecto “negativo” de escrever na sequência, há uma espécie de prêmio, como que numa dialética entre ônus e bônus que exercício criativo é capaz de proporcionar. Percebe-se como o pesquisador, por sua vez, descreve esse momento fazendo alusão ao prazer físico, similar a uma relação sexual, criando um termo específico ao se referir a esse momento peculiar – o “grão de gozo”.

Portanto, assim como Sant’anna, o crítico genético aproxima o exercício do “ato de escrever” ao “ato sexual”, na qual expressões como “gozo”, “pulsão” ou “excitação”, que são comumente associados somente a esta última prática, agora figurativamente são associadas àquela primeira dada as semelhanças que uma compartilha com a outra.

> Sustento que qualquer romance, poema, drama ou obra em geral é estimulado por um grão de gozo, subjazido de dor. O manuscrito expõe esse movimento. À medida que o texto se constrói e se desfaz pelas rasuras, supressões e acréscimos, ele passa pela representação e pelo grão de gozo. Desenvolvi o conceito “texto móvel” em várias obras de minha autoria. A mobilidade está ligada ao texto instável que se faz e se desfaz, e o texto se refere ao mesmo tempo ao grão de gozo estável e à escritura aceita

> pelo autor. Essa definição me autoriza a supor um grão de gozo idêntico durante a escritura da obra que some na entrega do manuscrito ao editor, já que não excita mais o escritor (Willemart, 2019, p. 28).

Quanto a Montello, se pode afirmar que na leitura de seus diários não foram encontradas referências que o romancista tenha comparado esse momento correlacionado ao ato sexual em si. Contudo, em diversas passagens da escrita dele, há citações explícitas não só das dificuldades que o texto escrito lhe impunha, mas como passar por esses empecilhos que para ele passou a ser considerado um momento de extremo prazer. Sensação experimentada não só no início de sua vida como escritor, mas nos mais variados momentos de seu percurso como ficcionista – com relação às mais diversas obras – o romancista maranhense fez questão de registrar seus anseios quando se defrontava com alguma dificuldade. Sendo que é justamente nesse momento que o gênero diário para um escritor ganha relevância. Nessas "pausas", como já mencionado no início desta dissertação, o romancista encontra espaço para registrar as confissões acerca de suas dificuldades e como isso subjacentemente acaba contribuindo para superar estas barreiras.

Além disso, atitudes como essas, em certa medida, contribuem no sentido de desmistificar a figura do escritor como um "ser iluminado" dotado de habilidades sobrenaturais, aproximando-o, dessa forma, com seus leitores, através da exteriorização de sentimentos comuns compartilhados, ainda mais quando se trata de escritos autobiográficos, nos quais o autor é tentado a colocar a si mesmo num patamar mais elevado daqueles que o leem. Até então "falar de si" pode ser confundido com um narcisismo pelo qual o objetivo principal do autor é falar positivamente de si mesmo, ainda mais quando referidos aos diários, um gênero que muitas das vezes pode ser confundido como demasiadamente associado a auto exaltação ou ao "personalismo" propriamente dito.

Por outro lado, quando o diário de um escritor se transforma na confissão de seus medos e anseios mais íntimos, é nesse momento em que o autor demonstra suas "fraquezas", expondo suas fragilidades e sua infalibilidade ao dividir seus percalços durante o percurso, de certa forma humanizando-se perante seu público. Em outras palavras demonstra como, apesar de "imortal", era de "carne e osso", e enfrenta obstáculos cotidianos comuns a qualquer outra pessoa.

Esse pormenor fica ainda bem mais evidente quando este se submete ao exercício da revisão, figura como um "castigo", mas que antecede o prazer, como que numa espécie de "sadomasoquismo" literário. Ratifica a ideia de senso comum que o sacrifício precede a recompensa. Retribuição para quem, com o devido desprendimento e dedicação, foi capaz de superar todo e qualquer empecilho que um texto literário possa infligir ao seu criador.

> 15 DE NOVEMBRO [DE 1974, *DdoEnt*.]
>
> Releio o texto concluído, faço pequenas emendas; torno a ler, mudo as emendas, suprimo outras, e chego à conclusão de que o texto primitivo é que é o melhor.
>
> Suspiro, aliviado.
>
> Copio novamente o texto, faço novas alterações, arrependo-me de tê-las feito, e outra vez copio tudo, para chegar à conclusão de que, amanhã, farei o mesmo com os novos textos.
>
> *Esse castigo espontâneo faz parte do ofício, e nos dá prazer* (Montello, 1998, p. 1304, grifo nosso).

Como visto, assim como o diário pode ser testemunha dessa aflição, melhor ainda confidenciar quando esse momento é suplantado. Em diversas ocasiões – depois de muito "remoer" com o texto bruto – há o devido prazer de reencontro com a fluidez tão almejada, e este foi um sentimento por diversas vezes sentidos por Montello, haja vista seus mais variados romances finalmente concluídos. Trata-se de um autor que tem a particularidade de acompanhar todo o processo de produção de seus livros – da concepção até a publicação final. Nesse sentido, pode-se inferir que Montello foi um autor privilegiado. Ressalta-se que, ao passo que muitos autores, sobretudo os mais antigos quando era muito mais difícil publicar um livro impresso, em especial os menos abastados, estes tinham muitas de suas obras publicadas *post-mortem*.

Enfim Montello, a certa altura consubstanciado nas suas escritas excessivas já se mostrava maduro e experiente, quando do sucesso da obra acabada e não se desesperar com os assombros que a criação artística impõe, mas dar tempo ao tempo.

> [...] Mesmo quando a dor teimosa me sobe ao peito, prendendo-me a respiração, não me aflijo, não me atordoo: basta que a palavra flua, harmoniosa, exata, ajustada ao pensamento, na fixação de um tipo; na concatenação de uma cena, no remate de um capítulo, para que a emoção seja a mesma, na sua pureza e na sua intensidade (Montello, 1998, p. 516, 4, jan.1958, *DdoEnt*.)

Apoderado, portanto, de uma "força maior", algo que toma conta da vida do autor, que só sobrevém àquele que persiste.

> [...] Assim, quando alguém entra em clima de criação, é como se estivesse numa vertigem. Se tem de parar para almoçar ou ir a uma festa, a cabeça continua rodando. No carro ou no trabalho, sua cabeça está em outra pauta e ele olha o mundo como se estivesse atrás de um vidro. O ideal é que pudesse ficar ali em estado de criação, servido apenas pelos deuses, que lhe trariam comida e bebida. Mas pode ser também que, forçado a sair para outros cenários (trabalho, festas etc.), acabe incorporando dados extras ao seu trabalho (Sant'anna, 2016, p. 17).

Portanto se percebe que para muitos, quando são acometidos por esse sentimento, o chamado "fluir", muitas vezes é comparado a um evento "sobrenatural" ou "arrebatamento

mí(s)tico", no dizer de Sant'anna citado anteriormente. Esse momento ele o define de "clima de criação" de onde o escritor acometido por uma "vertigem", começa a ter de conciliar os afazeres cotidianos (cujos os quais podem contribuir) com o trabalho artístico que agora entra em uma fase de pleno desenvolvimento. Montello, por sua vez, remetendo a "inspirações mediúnicas", refere-se a este momento como um "clarão" quando da sua intenção de entrelaçar linhas narrativas de um romance em produção. Faz isso sem deixar de inserir, ao final, uma certa poeticidade como lhe era de costume, ao comparar sua fluidez literária a um barco que desliza agora mansamente num lago tranquilo.

Segue, pois, a sua citação em que relata esta passagem em seu "Confissões de um romancista":

> [...] De repente, como no transe do médium, senti que o romance me baixava à mão da escrita, ao mesmo tempo que todo o seu encadeamento me vinha à consciência, refulgindo como um clarão. Em vez das várias narrativas sequentes que eu havia idealizado – uma única, a fechar-se sobre si mesma, na unidade de uma parábola da vida. Partindo de um episódio imprevisto – o encontro de um negro assassinado dentro de um bar, numa velha noite de 1915 – imaginei cruzar duas linhas narrativas, de modo que ambas se fundissem, numa perfeita harmonia de planos, na derradeira página do romance. E assim o livro veio vindo, com uma fluência propícia, à feição do barco que desliza na superfície do lago, tangido pela aragem matinal (Montello, 1986, p. 53).

Porém, se há um instante onde se pode definitivamente constatar todas essas "nuances" que em se tratando das experiências pessoais de cada escritor recebe um nome diferente anteriormente citadas, esse momento é o da revisão.

> A revisão é uma atividade complexa que pressupõe não apenas o conhecimento da língua, mas também de práticas socieoverbais em diversas esferas da vida humana, considerando-se as transformações pelas quais passam a sociedade e a linguagem no mundo contemporâneo (Oliveira, 2010, p. 138).

Nessa fase, portanto, debruçado sobre o que já foi previamente escrito, o autor tem a chance de interferir diretamente fazendo as intervenções de toda sorte. Rabiscos, rasuras, páginas inteiras são amassadas ou rasgadas e atiradas ao lixo, que podem ser escrutinados pelo autor várias vezes, já que se trata aqui de um processo que tende ao inacabado.

Por sua vez, o artista de modo geral é cônscio de que é de suma importância passar por esta etapa. De certa forma todo autor ou autora é convidado a cair na tentação do imediatismo, tentado a deixar o texto inicial tal como ele se acha preliminarmente. Contudo, muitos são conformados com esta parte, tendendo a serem demasiadamente minuciosos nesse exercício artesanal. Longe de figurar como uma "perda de tempo", mas um reconhecimento, um respeito

àquela obra de arte que está prestes a nascer, em outras palavras, ganhar vida no mundo fático. É o tratamento com o acabamento final, assim como um engenheiro que acaba de construir um esqueleto predial, mas que ainda carece de retoques com vistas a realmente ser apresentado ao consumidor final. Enfim, retornando para o campo da literatura, embora existam profissionais específicos para esse serviço, Osman Lins, que também era ficcionista, a seguir ressalta essa tarefa por parte do próprio autor.

> [...] Este cuidado, hoje, cabe infelizmente ao autor, que participa em geral da revisão de seus livros, a fim de evitar incorreções e mesmo adulterações de pensamento, como em recente livro de ensaio onde o termo *objetivo* substitui *subjetivo* e onde em certo ponto o revisor ignorou a ausência do advérbio *não*, invertendo o sentido da frase. Mesmo sob tais ameaças, deve o escritor guardar-se de assumir a revisão de suas obras. Ligado ao texto, vê as mais das vezes o que não foi impresso. Além disto, o ofício de revisor nem sempre coincide com o de escrever, exigindo aptidões especiais e grande prática [...] (Lins, 1974, p. 81).

O tipógrafo oitocentista Arthur Arezio, por sua vez, mesmo de séculos retrasados já expressava previamente esta consonância com tal entendimento, dizendo que já naquele tempo, "[...] ordinariamente os autores são os próprios revisores de suas obras" (2015, p. 53). No ensaio "As marcas de um autor revisor: Graciliano Ramos à Roda dos Jornais e das Edições de seus Próprios Livros" (2015), do autor Thiago Mio, é traçado como o romancista alagoano tomava à frente de todo o processo de produção de sua obra – da concepção à publicação. Cita-se esse trabalho pois seu objeto de estudo encontra um certo paralelismo com o que se quer pontuar. Ramos encontra certas semelhanças com Montello. O autor foi reiteradamente citado por Montello em seus diários. Eram contemporâneos, enfrentaram as mesmas dificuldades portanto, similares em vários sentidos, inclusive com relação ao processo criativo. Enquadrados como do mesmo movimento, usufruíam da mesma fama, livros editados pelo mesmo editor.

> [...] Por mais que admirasse o trabalho editorial da José Olympio, quando se tratava da revisão de provas das edições e reedições de suas obras, Graciliano Ramos parecia dispensar a atuação dos funcionários da editora voltados a essa atividade (Salla, 2015, p. 111).

Isto posto, pode-se dizer que Montello também era um dos que "dispensava" tal serviço, haja vista ser ele o maior comprometido e interessado no sucesso de seu trabalho. Tomar à frente de todo processo, inclusive da revisão, não deixando espaço para distorções na obra era uma forma de se resguardar. Não raro percebe-se que quando a revisão é de responsabilidade única de seu autor, na leitura de alguma obra desses autores, geralmente na página onde são

registradas as fichas catalográficas do livro, no espaço onde se destina o nome do revisor profissional da editora, há a substituição por este termo: “Revisão: Do autor.”

Essa preocupação não fica restrita aos autores ocidentais das décadas passadas como Ramos e Montello, por assim dizer. Um dos maiores romancistas da atualidade, Haruki Murakami, em seu “Romancista como Vocação”, obra na qual o intelectual expõe suas experiências como tal, destaca o processo de revisão:

> Quando termino de escrever a primeira versão do original, dou um tempo (a duração varia, mas geralmente descanso cerca de uma semana) e então começo a primeira revisão. Reescrevo tudo desde o começo. Nessa fase faço grandes alterações em toda a obra. Por mais longo e complexo que seja o romance, não faço um planejamento inicial; desenvolvo a narrativa na base do improviso, escrevendo o que me vem à cabeça sem saber como será o desenvolvimento ou o final. É bem mais divertido assim. Mas escrevendo dessa forma surgem muitas incoerências. Às vezes a construção e o caráter dos personagens mudam completamente no meio do romance. Acontece haver contradições cronológicas. Na revisão preciso corrigir cada uma dessas incoerências para tornar a narrativa consistente e lógica. Às vezes corto uma grande parte do texto, expando outra e acrescento novos fatos aqui e ali (Murakami, 2017, p. 69).

O testemunho do romancista japonês demonstra como a revisão era tão importante e levava tanto tempo de dedicação quanto da ideia inicial à conclusão da primeira versão do livro. Assim como o teor dos diários de escritores, tal como o processo de criação, são comuns aos escritores da mesma forma quando tratado o processo revisional. No caso do ficcionista nipônico, a fase de revisão, que também não deixa de ser uma reescrita, haja vista que no meio do processo ele chega a mencionar as “reviravoltas” com relação aos personagens, mas nas contradições “cronológicas” como diz. A importância de “dar um tempo” ou deixar “passar uns dias” é crucial para descansar a mente e não ser dominado pela ansiedade de ver logo o trabalho impresso, sem o risco de deixar passar alguma consideração fundamental.

“Na revisão de ‘Noite sobre Alcântara’, consegui reduzir três capítulos a um, dando mais densidade à narrativa. Deixei passar uns dias. Reli-o hoje. Nada mais a alterar”, afirma Montello (1998, p. 23, 9 set.1977, *DdaN.I.*) e, também, prossegue o autor dizendo que “revisão vagarosa de ‘Os degraus do Paraíso’, confirmando a impressão de que vou deixar nesse livro minhas páginas mais sentidas e trabalhadas” (Montello, 1998, p. 718, 20 jul.1963, *DdaT.*).

Para finalizar, a ilustração deste último ato em que Montello reconhece a maturidade em cortar os excessos, de ter a consciência de que até o último minuto da impressão ainda é passível de passar por uma nova revisão, corroborando a noção do inacabado.

14 DE JANEIRO [DE 1981, *DdaN.I.*]

> Toda a manhã e parte da tarde às voltas com a descrição da cheia do rio, no Largo do Desterro. Consegui reduzir onze páginas a duas, só deixando no texto definitivo o que me parece ser o essencial. No começo de minha vida literária, eu teria feito o inverso, alongando para onze as duas páginas. E é bem possível que, na revisão final, já nas provas do livro, eu ainda suprima um adjetivo ou mude um verbo (Montello, 1998, p. 180).

Mais que uma revisão por si só, mas uma revisão precedida de uma reescrita, se necessário. No dia 16 de janeiro de 1981, em seu "Diário da Noite Iluminada", Montello menciona assim:

> Reescrevi todo o quinto capítulo do romance. Achei o derramado, assim que o reli esta manhã. Nessas horas, não adianta o simples corte ou a condensação – impõe-se refazer tudo, da primeira à última linha [...] (Montello, 1998, p. 180).

Não é demérito algum ter de refazer um trecho da obra, independentemente de seu tamanho. Como passar por esse processo de reescrita é crucial até para ele próprio, como uma forma de ter vencido a si mesmo além de figurar e ampliar as chances de realização pessoal como artista com o seu trabalho. Estando em São Paulo, quando da entrega de seus originais de seu "Os Degraus do Paraíso", Montello arremata efusivamente:

> [...] Há dois dias, em Petrópolis, terminei esse romance. Considero-o como livro de minha maturidade. Escrevi-o devagar, mais devagar o reescrevi. [...] Será ele o meu melhor livro? Sim, até agora. Meticulosamente trabalhado. Consegui despojá-lo de todos os excessos, contendo minha fluência [...]" (Montello, 1998, p. 780-781, 9, set.1964, *DdaT*.).

Demonstra como não é só a "falta" que tem o poder de atormentar o romancista, mas quando ocorre o inverso, os "excessos", quando a cabeça do autor trabalha de forma progressiva, como se ganhasse autonomia produzindo muitas vezes palavras, termos, expressões trechos que em nada ou em muito pouco vão somar ao contexto geral da produção.

Portanto, no entender da pesquisadora Adriana La Vielle e Silva (2011, p. 38):

> [...] em se tratando do processo discursivo de reformulação de livros, reescrever é mais do que simplesmente imergir na dialética entre "apropriar-se" de novas parcelas de saber e "desfazer-se" de certas outras. Reescrever, nesse caso, é posicionar-se como sujeito-autor-revisor; e isto, por si só, às vezes engendra grandes polêmicas (como veremos mais adiante), na medida em que nem sempre a mudança imposta pela conjuntura sócio-histórico-acadêmica é compatível com a posição teórica do sujeito-autor-revisor [...] (Silva, 2011, p. 38).

Com relação às suas "reescritas", Montello destaca em relação à obra "Noite sobre Alcântara":

> RIO DE JANEIRO, 11 DE NOVEMBRO [DE 1977, *DdaN.I.*]
>
> 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.
>
> O texto primitivo, conquanto me parecesse bom, podia ser melhorado. De mim para mim, lembrando-me do que havia posto no papel, eu tinha a impressão de que estava aquém daquilo que poderia escrever. De madrugada, ao levantar-me, vim para a mesa de trabalho. E aqui permaneci, esquecido das horas. Recusei-me a sentar à mesa, para o almoço, sempre a bater no teclado da máquina.
>
> Agora, exausto, e feliz, posso levantar-me. O novo texto é precisa mente aquele que eu gostaria de ter escrito (Montello, 1998, p. 31).

Finalizada, portanto, as sucessivas reescritas e da "revisão final" por parte do autor, outra etapa importante antes da impressão é a submissão aos editores, ou seja, a entrega dos manuscritos ou originais para o escrutínio da equipe editorial de alguma editora. Nesta fase, em condições gerais, os originais passam a ser analisados por especialistas da editora, que ao final emitem um parecer favorável ou não para edição, levando em consideração muitas vezes não somente sua qualidade literária, mas também seu potencial comercial. Para um escritor iniciante ou consagrado, lidar com essa figura é de extrema importância, pois segundo Lins (1974, p. 43) "[...] o editor, em nossos dias, é uma entidade que permite o acesso do escritor ao público, ou do público ao escritor [...]."

Portanto, é sob seu comando que antes de ser impresso, o texto recebido pode passar por revisão de terceiros, ou melhor dizendo, de revisores profissionais. Nesta etapa é muito comum receberem dicas para adequar ao mercado editorial, mudança de títulos, supressão de trechos ou capítulos, enxugamentos, etc. As alterações das sugestões propostas pela editora são informadas ao autor que, por sua vez, acatará no todo ou em parte. De certa forma, em alguns casos, é como se eles passassem a serem "donos" das obras impondo condições, que muitas vezes o autor comum tem de se sujeitar para ver sua obra publicada e por não poder contar com outras alternativas.

Contudo, destaca-se como Montello foi um dos poucos autores que puderam gozar de uma relação íntima com seus editores. Certamente fora ele uma exceção. Pelo menos em se tratando das suas últimas publicações, Montello já havia construído um "nome" em face dos variados trabalhos publicados, críticas recebidas, além de ter o respaldo de ser acadêmico da ABL. Sem falar que seu nome já era estampado em revistas e jornais impressos que representavam a grande mídia da época em geral. Além disso, ter se exilado da terra que tanto amava necessitava de uma compensação. Era cônscio de que tinha de ganhar certa vantagem de todas essas qualidades conquistadas. Montello soube extrair todas as vantagens de viver nos

grandes centros e de nutrir boas relações com figuras de destaque nacional. Buscou manter relações estreitas com as melhores editoras e editores de seu tempo.

Sant'anna, (2016) registra bem essa época, ressaltando outros aspectos para que um livro fosse publicado, demonstrando que extrapolava o mero fato ter talento ou não.

> [...] Antigamente você tinha de entregar o livro diretamente ao dono da editora, que era o que se chamava 'um amante da literatura'. Era ele quem decidia, segundo o seu gosto pessoal ou segundo motivações políticas ou de amizade [...] (Sant'anna, 2016, p. 19).

Para além do quesito amizade, Montello era indiscutivelmente um autor que tinha e tem um potencial enorme de vendas e na visão dos editores reunia todas as credenciais para ser publicado.

> Tive em cada um de meus editores um amigo. Mais que isso: companheiros fraternos. Foi assim com todos eles. Com os irmãos Pongetti, no começo do caminho. Com José Olympio, sempre inexcedível. Com José de Barros Martins. Com Carlos Lacerda, quando me recebeu, na Nova Fronteira, levado por Luís Forjaz Trigueiros. Com Adolpho Bloch, na *Manchete*. Com Batista da Silva, na Difel. Com Pierre Seghers, em Paris. Com Lyon de Castro, em Portugal.
> Hoje, na Nova Fronteira, prolongamento de minha casa, estou preso aos companheiros pelo sentimento da comunhão afetuosa. Na hora dos conselhos, lá estou. Na hora da alegria, também (Montello, 1986, p. 71).

Enfim, não é pelo fato de que Montello tenha contado com este "privilégio" que fosse capaz de negligenciar ou delegasse para terceiros esta missão. Também não é intenção aqui insinuar que Montello tenha tido sucesso somente por conta de seu *network*. Pelo contrário, demonstra como não cabe somente ao autor ser necessário produzir uma boa obra, mas sobretudo defendê-la como tal.

Enfim, depois que a editora decide pela impressão, é de praxe sair a primeira "prova" do livro que também recebia o nome de "boneca". Este consistia no miolo do livro impresso com a devida revisão profissional (se for o caso), sem arte da capa e da contracapa, das orelhas, etc. É o impresso onde finalmente o autor pode fazer aí sim a última revisão ainda com intervenções escritas manualmente a lápis ou caneta, antes de finalmente ser produzido em tiragem maior e posto à venda, não sem antes observar e fazer considerações acerca do *layout* das páginas, da diagramação, do tamanho das margens, do estilo e do tamanho da fonte, das entrelinhas, etc. Mais uma vez vem à tona a ideia do inacabado, pois seria passível de outra revisão ou (re)revisão, ou seja, a revisão depois do texto ter passado pela revisão de um terceiro, se for o caso. Há, pois, uma espécie de insatisfação, não com as questões editoriais, mas como

autor em constante aprimoramento. Uma oportunidade que será dada na produção de uma nova obra.

> 19 DE DEZEMBRO [DE 1959, *DdaT*.]
>
> Recebo na Livraria José Olympio, das mãos do grande editor, o primeiro exemplar de *A décima noite*. E logo me refugio a um canto, para sentir o livro.
>
> É curiosa esta reação pessoal, que há de ser de todos os escritores com a consciência das responsabilidades de seu ofício: a ansiedade de repassar o texto, como a mãe que apalpa o filho, inquieta, para ver se nasceu completo e sadio.
>
> A capa de Poty, primorosa. A disposição gráfica, sob os cuidados inexcedíveis do Daniel Pereira – excelente. E à medida que me releio, sob as vistas do José Olympio, o medo se acentua em mim, com a desconfiança de que ainda não encontrei a concordância perfeita entre o meu ideal de arte literária e o meu texto escrito.
>
> Sem que ninguém perceba, digo a mim mesmo, já a me preparar para escrever o novo romance:
>
> – Posso fazer melhor. Posso.
>
> Depois, mesmo tenso, com o livro junto ao peito para levá-lo à minha mulher, que o aguarda com igual ansiedade e mais confiança, acabo reconhecendo, sempre disposto a ir adiante, que a obra-prima é o tiro ao alvo: acerta-se a mira com a persistência do exercício, mas contando com a ajuda de Deus, que nos dá firmeza ao braço (Montello, 1998, p. 605).

Ilustra bem não só o livro, mas como uma obra de arte geral, satisfeito ou não com o resultado final, ganha "vida própria". A partir dali serão mencionadas, mesmo que não tenham a mínima noção de quem as criou. Passará a ser lido e/ou comentado; se será digno de críticas, de novas edições ou não, se ganhará traduções; se será objeto de estudo entre os acadêmicos. Algo que transcenderá a figura de seu criador e permanecerá mesmo com a sua morte física. Como de um filho que foi gestado, criado e que agora deve seguir seu próprio destino caminhando com as próprias pernas. Toda essa condição foi, em poucas linhas, resumida por Montello assim que acolheu seu livro "Os degraus do Paraíso" recém publicado e como este, a partir dali, aufere autonomia, referindo-se portanto: "[...] Ao recebê-lo em forma de livro, daqui a dois ou três meses, meu romance não será mais meu. Terá vida própria, e abrirá o seu caminho. Tranquilo? Ou atribulado? Peço a Deus que o faça feliz, agora que ele começa a andar sozinho, longe de mim" (Montello, 1998, p. 780-781, 9, set.1964, *DdaT*.).

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Estudar um gênero desconhecido por muitos, e porque não dizer, subestimado por tantos outros, se desvelou um enorme desafio, sobretudo para quem pouco havia ouvido falar e muito menos havia despertado interesse de aprender mais sobre. Talvez haja uma certa "contaminação" perante às denominações pejorativas que imperava em torno dos diários, dificultando o seu reconhecimento como um gênero que merece melhor tratamento. Só se dá conta mesmo de sua importância quem se propõe a começar a lê-los. E foi assim que aconteceu.

Depois de reconhecer seu valor, era preciso partir para um importante segundo momento que era conhecer teoricamente as discussões que giram em torno dele, tais como o que pode ou não ser considerado um "Diário", como ele surgiu, para que serve, qual seu principal caráter, para quem é dirigido, entre outros.

Diante do pouco interesse de muitos em buscar respostas como essas, percebe-se como os diários vêm sendo estudado de maneira insuficiente por parte da academia. Contudo, importantes nomes fizeram significativas considerações a respeito deles, como Blanchot (2005), Lejeune (2008), Klinger (2012), e outros. Esses estudos, de certa forma, contribuíram para desmistificar a noção equivocada a seu respeito e a antiga ideia foi sendo superada aos poucos, sem falar dos diversos papéis que os diários podem assumir.

E é justamente nesse ponto que se chegou a um tipo específico de diário – os de escritores. O que os difere dos demais? Quais suas principais características? Qual recorte é plausível fazer de um diário de escritor afastando a ideia antiga de que ele se comporte somente como um depósito de lamentações ou de coisas corriqueiras, supérfluas, triviais, etc.? Ressalta-se ainda, a dificuldade em encontrar a bibliografia de uma literatura especializada acerca do tema "diário de escritores" como embasamento teórico. Por certo ainda falta muito a ser produzido nesse sentido, embora as teses, dissertações e artigos tenham contribuído muito para dirimir essa escassez. Dentre os poucos estudos nesse tocante destacam-se os trabalhos de Ávila (2016) e Giordano (2017).

Contudo, apesar dos empecilhos, eis que o estudo de diários de um escritor surgiu à tona e com ela muitas indagações. De que maneira esse gênero contribui para interpretação da obra auxiliando críticos e pesquisadores no sentido de melhor entender sua composição? Antes de responder vale ressaltar que sobre o diário escolhido do romancista maranhense Josué Montello se pode dizer que fora um dos maiores representantes nesse sentido não só a nível nacional, mas, internacionalmente. Até porque nem todos escritores cultivaram esse hábito. Para sorte da literatura brasileira, com Montello fora diferente.

Em relação aos seus diários em si, há uma possibilidade infinda de pesquisas nos mais diversos campos do conhecimento. O conjunto de seus diários é múltiplo, comportando diversos tipos de análises. Embora se tenha abarcado uma parte considerável de suas obras, há muito ainda a ser escrutinado. Em se tratando somente no campo da literatura, pode-se empreender investigações acerca de sua vida literária, formação intelectual acadêmica, política, como leitor (e até mesmo crítico).

Outro ponto positivo no campo deste estudo é dar um tom de "causa" e "efeito", sendo possível sempre correlacionar uma coisa à outra: "isso deu razão àquilo"; "a escolha desse personagem tem inspiração nessa figura"; "o foco narrativo gira em torno desse contexto histórico" e assim por diante. Como na vida intelectual do autor estudado, nada se encontra por acaso ou "solto"; tudo tem um porquê. Com os seus diários não foram diferentes. A maioria dos seus romances são mencionados em se tratando da concepção até a publicação e muitas vezes, inclusive, as repercussões pós-publicação como as traduções, prêmios auferidos, críticas especializadas. Todo o percurso de produção do livro obteve o devido registro, tanto que mereciam ao final um "índice onomástico" próprio de obras; não só dos autores lidos e personalidades citadas. As urdiduras de criação, reveses, crises, as revisões, cortes dos excessos, análise das provas até finalmente o outro oposto com a obra pronta através do livro impresso com arte da capa, orelhas, etc., em resumo, o testemunho do suprassumo de sua capacidade intelectual. Eis o motivo, portanto, pelo qual o trabalho recebeu o título de "autobiografia intelectual".

Para tanto, fica patente a predominância da crítica literária, sem abrir mão de um diálogo com a crítica genética que contribuiu sobremaneira na compreensão geral, embora fique bem claro que não é esse o objeto da pesquisa em si. Assim, nesse tocante, foi defendido o estudo dos diários de maneira fundamental como embasamento para qualquer trabalho crítico ou pesquisa. Até porque pode ser notado que muitos pesquisadores – talvez por conta da visão equivocada de que diários seja um gênero de menor importância – não tenham feito uso de suas fontes causando certo prejuízo em seus trabalhos.

Como Montello sempre teve a intenção de escrever um diário não voltado somente "para si", mas para os "outros", já que era uma figura pública e queria solidificar uma certa ligação com os seus leitores, observa-se o que ele considera como "apanhado geral" da sua escrita diarística. A data escolhida para dar fim ao diário não poderia ser outra:

31 DE DEZEMBRO [DE 1995]

> Por que não confessar, na derradeira página deste *Diário*, que hei de guardar comigo, como uma emoção a mais, a saudade das horas em que nele me debrucei, dia após dia, desde 10 de julho de 1952, com a veleidade de reter o efêmero, recolhendo o que vi, o que senti, o que refleti? Um livro lido, um fato testemunhado, uma conversa afetuosa, *tudo quanto sobrevivesse em mim*, merecendo um registro, um comentário, um testemunho, tratei de deixar nos sucessivos cadernos de que aqui me despeço [...] (Montello, 1998, p. 1238 ss., grifos nossos).

"Tudo quanto sobrevivesse em mim", é uma expressão desafiadora. O que pode sobrevir a uma pessoa que dedicou sua vida toda para ser reconhecido como um escritor? Um escritor envolvido a ponto de mal concluir um livro e outro já alvoroçar em sua mente. Subentende-se então que muitos desses "sobressaltos" sejam relacionados à sua tessitura literária, ao seu fazer artístico cujo o qual fora justamente o que se procurou abordar durante todas essas páginas, e que pelo menos em parte, considera-se respondido.

Diante do fim de seu diário, uma questão sobrevém relativa ao motivo pelo qual Montello não continuou seus diários, mesmo ainda publicando alguns de seus últimos romances. Medo de morrer e deixar algo tão profundo e vasto inacabado? E o pior – à mercê de terceiros? Isso só demonstra como Montello fora seu principal entusiasta por conta do esmero em tornar-se um intelectual completo, tomando os rumos e controle da própria obra.

> [...] Bendigo o destino que me fez como sou. Fiel a mim mesmo. Urdindo os meus caminhos. Com esta disposição natural para compreender o mundo em meu redor e sempre sonhando aprimorá-lo. *Sabendo desde cedo que nasci para ser escritor. Empenhando-me em realizar uma obra que exprimisse a mim próprio, no plano superior da palavra escrita como obra de arte.* Com o gosto de minha paz e de meus livros [...] (Montello, 1998, p. 1239).

Há, também, menção à companheira mais fiel nessa trajetória – a solidão:

> [...] Ao dar comigo só, rodeado de livros, recomeçando a vida no meu pequeno apartamento tijucano, sem interlocutor para entreter as horas vazias, foi este diário a urupema de meu confessionário, através do qual atenuei o vazio das madrugadas de sono escasso, para me debruçar sobre mim próprio, com meus problemas e minhas emoções [...]" (Montello, 1998, p. 1239).

Por fim, apesar de ter contrariado o pai em seguir uma vida religiosa. entendida como um dos substratos essenciais na sua formação como leitor, ato contínuo, escritor, ao longo de todo diário Montello não titubeou em atribuir a Deus a sua vida como escritor e de sua obra. Ao fim, evocando a figura divina, arremata não sem antes consignar como desfecho de seus diários completos um: "Louvado seja Deus": "[...] Deus é grande demais para que eu o decifre. Limito-me a fazer parte de seu público. Para aplaudi-lo. Para amparar-me na sua bondade. Reconhecido à vida que pude viver. Na hora suprema, só desejo ter ânimo para agradecer o que

recebi. Sobretudo por dispor da palavra escrita com que deixei nos meus livros o testemunho e o reconhecimento [...]” (Montello, 1998, p. 1240).

REFERÊNCIAS

ADLER, Mortimer J.; DOREN, Charles Van. Como ler livros: o guia clássico para a leitura inteligente. Tradução de Edward Horst Wolff e Pedro Sette-Câmara. São Paulo: É Realizações Editora, 2010.

AMARAL, Lara Luiza Oliveira "O diário como laboratório da escrita". Revista Ipotesi. Juiz de Fora, v. 25, n. 1, p. 41-53, jan./jun. 2021. Disponível em:< https://periodicos.ufjf.br/index.php/ipotesi/article/view/35856>. Acesso em 04 out. 2022.

ANASTÁCIO, Sílvia; SILVA, Célia. Uma visão sistêmica do processo criador. In: Manuscrítica n. 17, São Paulo: USP, 2010.

AREZIO, Arthur. Revisão de Provas Typographicas, Salvador, Imprensa Oficial da Bahia, 2015.

ARFUCH, Leonor. O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.

ARISTÓTELES. Metafísica. São Paulo: Loyola, 2002.

ATHAYDE, Tristão de. "Um dia que mudou a história do mundo". In: MONTELLO, Josué. Aleluia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

ÁVILA, Myriam. Diários de escritores. Belo Horizonte: ABRE, 2016.

BACHELARD, Gaston. A poética do espaço. Tradução de Antônio de Pádua Danesi. (Coleção Tópicos). São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BAKHTIN, Mikhail. Estética da criação verbal. Tradução de Maria Ermantina Galvão G. Pereira. 2ª ed. (Coleção Ensino Superior). São Paulo Martins Fontes, 1997.

BAKHTIN, Mikhail. Teoria do romance I: a estilística. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2015.

BARBOSA, Amilcar Bettega. Da leitura à escrita: a construção de um texto, a formação de um escritor. 2012. Tese (Doutorado em Escrita Criativa) - Faculdade de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2012.

BARTHES, Roland. O rumor da língua. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BENJAMIN, Walter. Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo. Tradução de José Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. 1ª. ed. São Paulo: Brasiliense, 1989. (Obras escolhidas, v. 3)

BIASI, Pierre-Marc de. A genética dos textos. Tradução de Marie-hélène Paret Passos. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2010.

BLANCHOT, Maurice. O espaço literário. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

BLANCHOT, Maurice. O livro por vir. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BLOOM, Harold. Como e Por Que Ler. Tradução de José Roberto O'Shea. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

BLOOM, Harold. O cânone ocidental: Os grandes livros e os escritores essenciais de todos os tempos. Tradução de Manuel Frias Martins. Lisboa: Temas e debates – Círculo de Leitores, 1994.

BORGES FILHO, Oziris. Espaço e literatura: introdução à topoanálise. São Paulo, Ribeirão Gráfica e Editora, 2007.

BORIS, Eikhenbaum. "Sobre a teoria da prosa". In: TOLEDO, Dionísio. Teoria da literatura: formalistas russos. Porto Alegre, Globo, 1970.

BRASIL, Luiz Antonio de Assis. Escrever ficção: um manual de criação literária. Assis Brasil. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

BRAVO, Nicole, Fernandez. O mito do duplo. In: BRUNEL, Pierre (Org.). Dicionário de mitos literários. Tradução de Carlos Sussekind, Jorge Laclette et al. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1997.

CALVINO, Ítalo. Por que ler os clássicos. Tradução de Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

CAMARGO, Flávio Pereira. A ficção como artifício em Diário de um fescenino, de Rubem Fonseca. Fórum de Literatura Brasileira Contemporânea, Rio de Janeiro, v. 6, n. 11, p. 113-146, 2014.

CAMPOS, Haroldo de. Da razão antropofágica: diálogo e diferença na cultura brasileira. In: _____. Metalinguagem e outras metas. São Paulo: Perspectiva, 2004.

CANDIDO, Antonio. "A personagem do romance". In: CANDIDO, Antonio et al. A personagem de ficção. 4ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1974.

CANDIDO, Antonio. Literatura e Sociedade. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006.

CIRILLO, José. "Arqueologias da criação: Tempo e memória nos documentos de processo". In: GRANDO, Ângela; CIRILLO, José. Arqueologias da criação: estudos sobre o processo de criação. Belo Horizonte: Arte, 2009.

COELHO, Jacinto do Prado. "Josué Montello: O Talento da Perfeição". In: MONTELLO, Josué. Romances e novelas. Rio de Janeiro: Nova Aguilar. 1986. v.2.

COLLOT, Michel. Poética e filosofia da paisagem. Tradução de Márcia Helena Saldanha Barbosa, [et al.]. 1ª ed. Rio de Janeiro: Editora Oficina Raquel, 2013.

CORRÊA, Dinacy Mendonça. "Josué Montello: a performance de um escritor fecundo, versátil, capaz de se expressar literariamente também na voz dos infantes e juvenis". In: SANTOS, Silvana Maria Pantoja; CAVALCANTE, José Dino Costa; SOUZA, Joseane Maria de Souza e. (Orgs.). Josué Montello: entre memória, ficção e cultura. São Luís: EDUFMA, 2018.

CORREIA, Viriato. “Discurso de recepção”. <Disponível em: https://www.academia.org.br/academicos/josue-montello/discurso-de-recepcao> Acesso em: 05 jul.2023.

COSTA, Emília Viotti da. A abolição. 9ª ed. São Paulo: Editora UNESP, 2010.

COSTA, Emília Viotti da. Da monarquia à república: momentos decisivos. 6ª ed. (Biblioteca Básica). São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1999.

DURKHEIM, Émile. Da divisão do trabalho social. Tradução de Eduardo Brandão. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

FARIAS, Otávio de. “Os Tambores de São Luís.” In: MONTELLO, Josué. Romances e novelas. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986. v.2.

FERREIRA, Mariana Chinellato. Cidade e forma literária: representações urbanas na literatura brasileira contemporânea. 2015. Dissertação (Mestrado em Teoria e História da Arquitetura e do Urbanismo) – Instituto de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Carlos, 2015.

FOTHERGILL, Robert A. Private Chronicles: A Study of English Diaries. London, New York, Toronto: Oxford University Press, 1974.

GAMA, Mônica Fernanda Rodrigues. “Plástico e contraditório rascunho”: a autorrepresentação de João Guimarães Rosa. 2013. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

GANCHO, Cândida Vilares. Como Analisar Narrativas. São Paulo: Editora Ática, 2002.

GIORDANO, Alberto. A senha dos solitários: diários de escritores. Tradução de Rafael Gutiérrez. 2ª ed. Rio de Janeiro (RJ): Papéis Selvagens, 2017.

GIRARD, Alain. Le journal intime. Paris: Presses universitaires de France, 1963.

GÓES, Andréa Beatriz Hack de. O mito cristão na literatura: olhares sobre Jesus em romances brasileiros. 2010. Tese (Doutorado em Teorias e Crítica da Literatura e da Cultura) – Instituto de Letras, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2010.

GRÉSILLON, Almuth. Alguns pontos sobre a história da Crítica Genética. Estudos Avançados. São Paulo, USP, 1991.

GRÉSILLON, Almuth. O manuscrito moderno: objeto material, objeto cultural, objeto de conhecimento. In: Elementos de Crítica Genética: ler os manuscritos modernos. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2007.

KAFKA, Franz. Diários. Tradução de Maria Adélia Silva Melo. Algés, Portugal: Difel, 2002.

KLINGER, Diana. Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica. 2ª ed. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2012.

LEJEUNE, Philippe. O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet. Tradução de Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

LIMA, Ceres de Moraes Gomes. Cenas da Vida Urbana em Os Tambores de São Luís, de Josué Montello: Ressonâncias Balzaquianas. 2017. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Instituto de Linguagens, Universidade Federal de Mato Grosso, Cuiabá, 2017.

LINS, Osman. Guerra Sem Testemunhas: O Escritor, sua Condição e a Realidade Social. 2ª ed. Editora Ática, 1974.

LINS, Osman. Lima Barreto e o espaço romanesco. São Paulo: Ática, 1976.

LOPES, José Antonio Viana (Org.). São Luís – Ilha do Maranhão e Alcântara: guia de Arquitetura e Paisagem. San Luís – Isla de Marañon y Alcântara: guia de arquitectura y paisage. 1ª ed. (bilíngüe). Sevilla: Consejeria de Obras Públicas y Transportes – Dirección General de Arquitectura y Vivienda, 2008.

LUCA, Tania Regina de. Práticas de pesquisa em história. São Paulo: Contexto, 2020.

LUKÁCS, Georg. A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.

LUKÁCS, Gyõrgy. O romance histórico. Tradução de Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo, 2011.

MACIEL, Sheila Dias. Da leitura do Diário completo, de Josué Montello, ao questionamento sobre diários: singularidades de uma forma plural. 2001. Tese (Doutorado em Teoria da Literatura) – Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", São José do Rio Preto, 2001.

MARTENS, Lorna. The diary novel. New York: Cambridge University Press, 2009.

MASSAUD, Moisés. A criação literária: prosa 1. São Paulo: Cultrix, 2006.

MIRANDA, José Américo. "Romance e História." In. Romance histórico: recorrências e transformações. In: Maria Cecilia Bruzzi Boechat, Paulo Motta Oliveira, Silvana Maria Pessoa de Oliveira, organizadores. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2000.

MONTELLO, Josué. Depoimento de um romancista. Letras de Hoje, [S. l.], v. 22, n. 3, 2014. Disponível em: https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/fale/article/view/17036. Acesso em: 5 jan.2024.

MONTELLO, Josué. Aleluia. Rio de Janeiro Nova Fronteira, 1982.

MONTELLO, Josué. Cais da sagração. 5ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

MONTELLO, Josué. Confissões de um romancista. In: MONTELLO, Josué. Romances e novelas. Rio de Janeiro: Nova Aguilar. 1986. v.1.

MONTELLO, Josué. Diário completo. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1998.

MONTELLO, Josué. Noite sobre Alcântara. 2ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

MONTELLO, Josué. Os degraus do Paraíso. 3ª ed. São Paulo, Martins; Brasília, INL, 1974.

MONTELLO, Josué. Os tambores de São Luís. São Luís: Edições SECMA/CCJMA, 2019.

MOREIRA, Daniel da Silva. “O diário, um gênero da margem”. Revista Terceira Margem. Universidade Federal do Rio de Janeiro, v. 23, n. 39, 2019. Disponível em:<https://revistas.ufrj.br/index.php/tm/article/view/15353/13583>. Acesso em 25 ago.2022.

MORICONI, Ítalo. “À moda da casa”. In: PROSE, Francine. Para ler como um escritor: um guia para quem gosta de livros e para quem quer escrevê-los. Tradução de Maria Luísa X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

MORIN, Edgar. O homem e a morte. Mem Martins: Publicações Europa-América. Biblioteca Universitária, 1976.

MURAKAMI, Haruki. Romancista como vocação. Tradução de Eunice Suenaga. São Paulo: Alfaguara, 2017.

NEEDELL, Jeffrey D. Belle époque tropical: Sociedade e cultura de elite no Rio de Janeiro na virada do século. Tradução de Celso Nogueira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

OLIVEIRA, Franklin de. Literatura e civilização. Rio de Janeiro: Difel; Brasília: INL, 1978.

OLIVEIRA, Risoleide Rosa Freire de. Revisão de textos: da prática à teoria. Natal: Edufrn, 2010.

ORWELL, George. Porque escrevo e outros ensaios. Tradução de Cláudio Marcondes. 1ª ed. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2020.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. O imaginário da cidade: visões literárias do urbano: Paris, Rio de Janeiro, Porto Alegre. 2ª ed. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2002.

PROSE, Francine. Para ler como um escritor: um guia para quem gosta de livros e para quem quer escrevê-los. Tradução de Maria Luísa X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

QUINTEIRO, Sílvia; BALEIRO, Rita. Dos Algarves: uma personagem à procura da literatura: a ficção literária e a prática turística. Dos Algarves: A Multidisciplinary e-Journal, n. 24, 2014.

REBELLO, Kátia. Mistérios da criação literária. 2003. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária) – Centro de Comunicação e Expressão, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2003.

REUTER, Yves. A análise da narrativa: o texto, a ficção e a narração. Tradução de Mário Pontes. Rio de Janeiro: DIFEL, 2002.

ROSENFELD, Anatol. “Literatura de Personagem”. In: CANDIDO, Antonio. A personagem de ficção. 10ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.

RUSSO, Sâmella Michelly Freitas. A escrita e os diários: a luta pelo reconhecimento da singularidade de Franz Kafka. 2020. Tese (Doutorado em Letras) – Departamento de Letras Modernas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020.

SALLA, Thiago. As marcas de um revisor. Graciliano Ramos à Roda dos Jornais e das Edições de seus Próprios Livros. Livro, São Paulo, n. 5, p. 105-131, nov. 2015. Disponível em: <http://www.graciliano.com.br/site/docs/asMarcasDeUmAutorRevisor_ThiagoMioSalla.pdf>. Acesso em: 25 nov.2023.

SALLES, Cecília Almeida. Gesto inacabado: processo de criação artística. São Paulo: FAPESP: Annablume, 1998.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. Como se faz literatura. Rio de Janeiro: Rocco, 2016.

SARAMAGO, José. Cadernos de Lanzarote. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

SARTRE, Jean-Paul. Que é a literatura? Tradução de Carlos Felipe Moisés. 3ª ed. São Paulo: Ática, 2004.

SAVATER, Fernando. Lugares mágicos: os escritores e suas cidades. Tradução de Marlova Aseff. Porto Alegre, RS: L&PM, 2015.

SILVA, A. M. M. da; LEITE, F. E. G. Sob o domínio do duplo: um estudo comparativo de dois contos de Ignácio de Loyola Brandão. Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea, [S. l.], n. 54, p. 297–318, 2018. DOI: 10.1590/10.1590/2316-40185416. Disponível em: https://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/10372. Acesso em: 13 jun.2023.

SILVA, Adriana Pozzani de La Vielle e. A função autor-revisor e a reconfiguração do enunciável: um olhar discursivo sobre a reescrita de livros. Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Raído, Dourados, MS, v. 4, n. 9, p. 37-49, jan./jun. 2011.

SOUSA, Meridalva Gonçalves de. "O negro em Montello: uma análise da personagem Damião em *Os Tambores de São Luís*" In: SANTOS, Silvana Maria Pantoja; CAVALCANTE, José Dino Costa; SOUZA, Joseane Maria de Souza e. (Orgs.). Josué Montello: entre memória, ficção e cultura. São Luís: EDUFMA, 2018.

SOUSA, Samira Honelly da Costa. Caminhando ao som d'Os tambores de São Luís, de Josué Montello. São Luís, 2004. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Turismo) – Universidade Federal do Maranhão, São Luís, 2004.

SOUZA, Ivete Vidigoi de. O Espelho e a Duplicação do Eu. 2005. Dissertação (Mestrado em Literatura e Crítica Literária) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2005.

STALLONI, Yves. Os gêneros literários. Tradução de Flávia Nascimento. 3ª ed. Rio de Janeiro: DIFEL, 2007.

TOLSTÓI, Liev. Anna Kariênina. Tradução de Rubens Figueredo. 1ª ed., São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

TRIGUEIROS, Luís Forjaz. "A saga maranhense de Josué Montello" In: MONTELLO, Josué. Romances e novelas. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986, v.1.

VERGOLINO; José, NOGUERÓL; Luiz; *et al.* "Inter-Relações Econômicas e Trabalho Escravo: Maranhão, Pernambuco, Sergipe e Rio Grande do Sul". In: Muitos escravos, muitos senhores: escravidão nordestina e gaúcha no século XIX / Flávio Rabelo Versiani, Luiz Paulo Ferreira Nogueról (organizadores). – São Cristovão: Editora UFS; Brasília: Editora UNB, 2016.

WILLEMART, Philippe. Bastidores da criação literária. São Paulo: Iluminuras, Fapesp, 1999.

WILLEMART, Philippe. A escritura na era da indeterminação: estudos sobre crítica genética, psicanálise e literatura. São Paulo: Perspectiva, Fapesp, 2019.

ANEXO 1

Alfabetização

Precisamos dar livros às crianças, mas livros instrutivos, especialmente de moral e civismo, a fim de que a nossa gente se torne um povo educado, conhecendo os seus direitos e deveres para com a família e para com a terra que lhe serve de berço.

Há, espalhados aos cantos de nossas livrarias e às banquetas de jornais, uma multidão de folhetos de aventuras, quase sempre impregnados de imoralidade, que devemos, por completo, abolir, pois só poderão trazer à infância moderna o depravamento e a perda do caráter. De que serve uma nação onde os seus constituintes não tem caráter? De nada; pouco a pouco se irá abeirando da decadência, até ruir por completo, ficando como um simples exemplo à posteridade.

Os nossos escritores não devem escrever somente para pessoas cultas; devem também empregar algumas horas do seu labor intelectual na feitura de livros para os principiantes, livros que instruam. Olavo Bilac, o vibrante poeta brasileiro, um dos maiores da geração contemporânea, também escrevia para a infância deixam dos bons livros que muito têm servido às nossas escolas, sendo dos melhores de nossa biblioteca didática.

Vários talentos maranhenses muito tem feito em prol da instrução em nossa terra, devendo se notarem dois já falecidos: Barbosa de Godois e Astolfo Marques. O primeiro, ensinando na Escola Normal, ia escrevendo as suas sábias lições, muito apreciadas que ainda hoje servem à nossa mocidade estudiosa. O segundo, recolhido na sua modesta oficina de trabalhador da pena, escreveu um livro brilhante, pois para ele só contribuíam talentos nascidos no Maranhão: a "Seleta Maranhense". Infelizmente, dias após a sua morte, desapareceu o original, não se sabendo que rumo tomou... As boas obras são sempre assim...

*

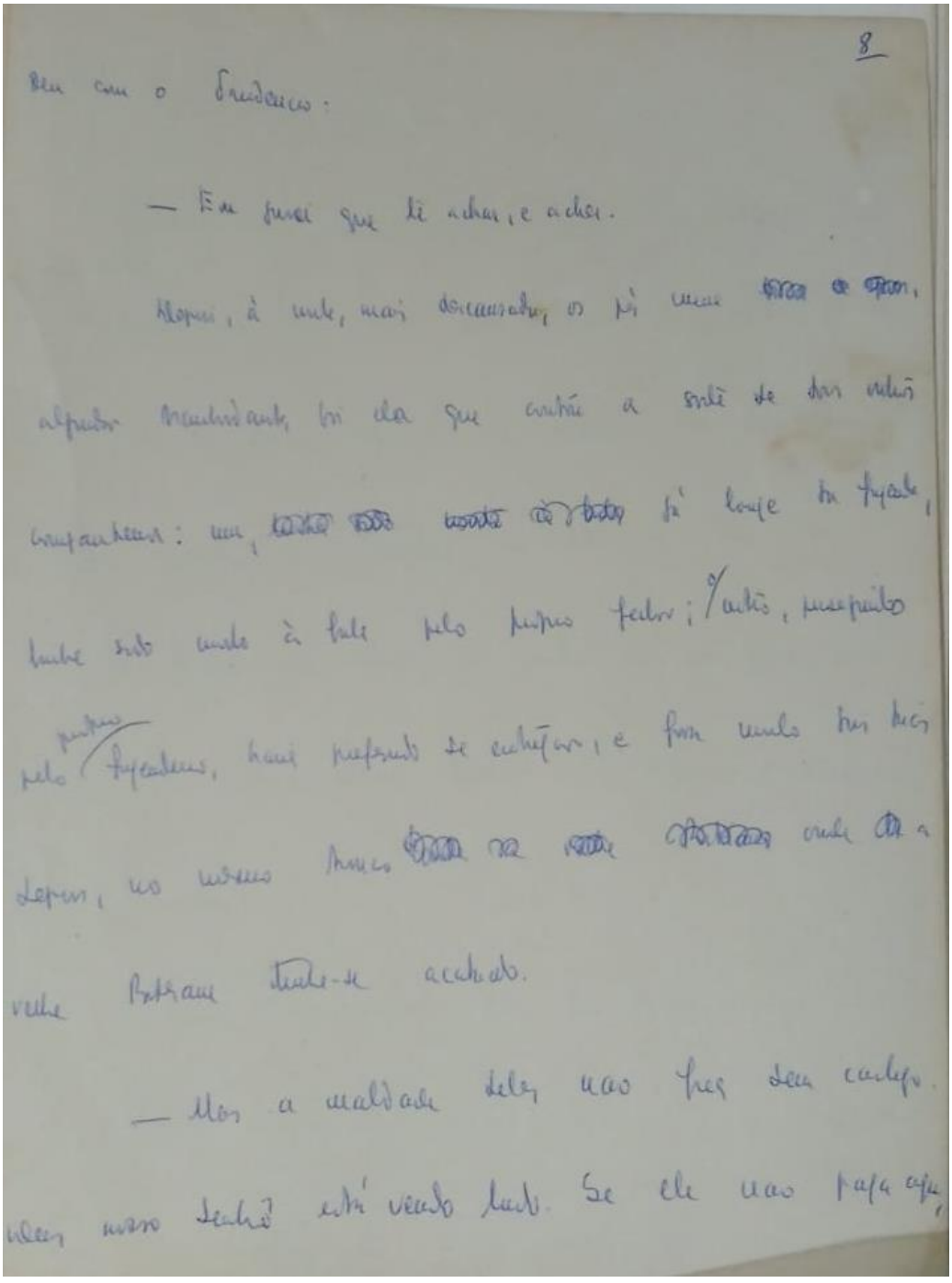
O Cenáculo "Graça Aranha" pede à família maranhense que o ajude na campanha que encetou contra o analfabetismo, oferecendo livros didáticos, que serão distribuídos às crianças pobres de nossa terra.

JOSUÉ MONTELLO
(Do Cenáculo "Graça Aranha")

*Jornal *O Imparcial*, São Luís/MA, Terça-feira, 20 de dezembro de 1932, p. 5.

ANEXO 2

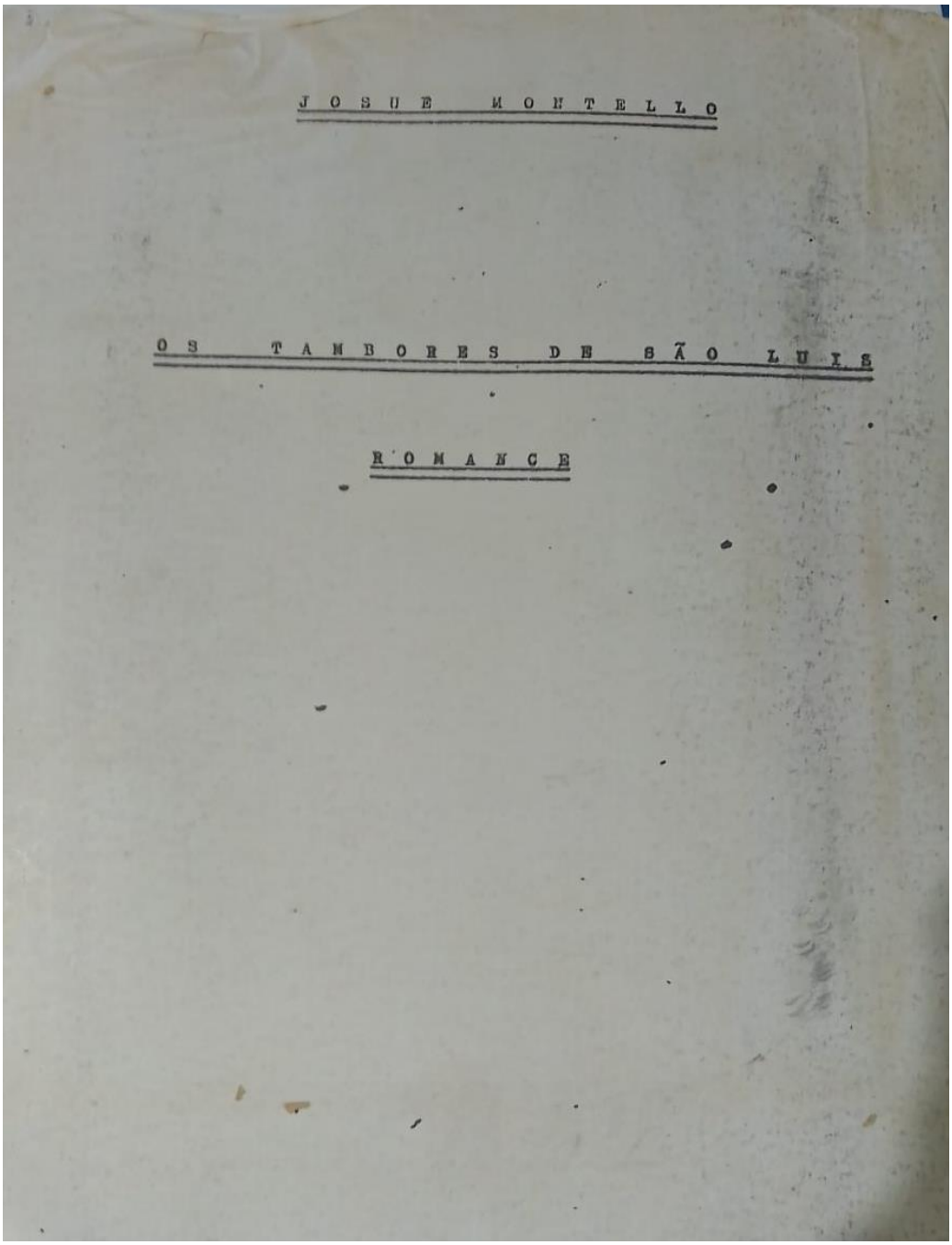
Figura 3. Página 08 do manuscrito de “Os Tambores de São Luís”.



Fonte: Arquivos da Casa de Cultura Josué Montello

ANEXO 3

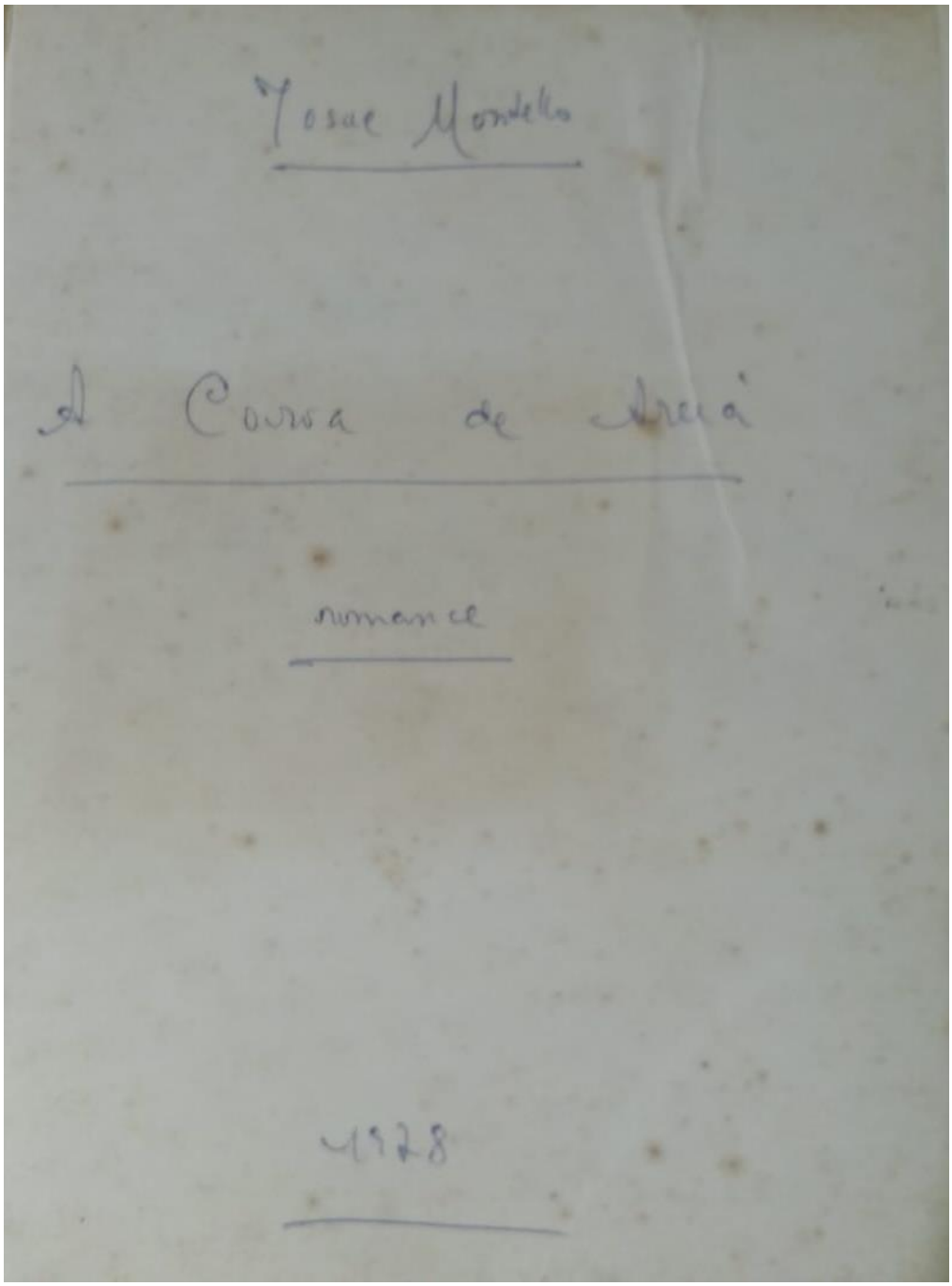
Figura 4. Capa datilografada do livro “Os Tambores de São Luís”



Fonte: Arquivos da Casa de Cultura Josué Montello

ANEXO 4

Figura 5. Capa do manuscrito do livro “A Coroa de Areia”.



Fonte: Arquivos da Casa de Cultura Josué Montello