

UNIVERSIDADE FEDERAL DO MARANHÃO
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS
AGÊNCIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
MESTRADO ACADÊMICO EM LETRAS

MAURO CEZAR BORGES VIEIRA

A PENA MONTELLIANA: a criação da Saga Maranhense no diário do escritor

São Luís
2022

MAURO CEZAR BORGES VIEIRA

A PENA MONTELLIANA: a criação da Saga Maranhense no diário do escritor

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Federal do Maranhão, como requisito obrigatório para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientador: Prof. Dr. José Dino Costa Cavalcante.

São Luís
2022

Ficha gerada por meio do SIGAA/Biblioteca com dados fornecidos pelo(a) autor(a).
Diretoria Integrada de Bibliotecas/UFMA

Vieira, Mauro Cezar Borges.

A pena montelliana : a criação da Saga Maranhense nos diários do escritor / Mauro Cezar Borges Vieira. - 2022.
169 p.

Orientador(a): José Dino Costa Cavalcante.

Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-graduação em Letras/cch, Universidade Federal do Maranhão, São Luís, 2022.

1. Autobiografia. 2. Criação literária. 3. Diários.
4. Josué Montello. 5. Saga Maranhense. I. Cavalcante, José Dino Costa. II. Título.

MAURO CEZAR BORGES VIEIRA

A PENA MONTELLIANA: a criação da Saga Maranhense no diário do escritor

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Federal do Maranhão, como requisito obrigatório para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientador: Prof. Dr. José Dino Costa Cavalcante.

Aprovado em: **29/03/2022**

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. José Dino Costa Cavalcante (Orientador)
Doutor em Estudos Literários
Universidade Federal do Maranhão

Prof. Dr. José Ribamar Neres Costa (Membro Externo)
Seduc-MA / Pitágoras

Prof^a Dr^a. Marcia Manir Miguel Feitosa (Membro Interno)
Universidade Federal do Maranhão

O romance é um espelho que carregamos ao longo do caminho
Abbé de Saint-Réal,
epígrafe ao cap. XIII de “O vermelho e o negro”, de Stendhal

[29 de dezembro de 1955]

Tenho voltado a pensar, nestes últimos dias, na minha obra de romancista. Andei a traçar o plano de um conjunto de romances que se passaria em São Luís, mas sem o caráter restrito dos romances regionais. Pelo contrário: dando a esses romances a amplitude da obra universal [...]. Cada livro há de ser autônomo, espelhando uma realidade particular. E ocupando vários aspectos urbanos de uma região, para que daí resulte um vasto mural, refletindo os problemas e as angústias de meu tempo.

Josué Montello no “Diário da manhã”

AGRADECIMENTOS

A Deus pela bênção da vida, pela oportunidade de estar encarnado neste mundo, com saúde, pela capacidade de empreender esta pesquisa mesmo nos momentos mais difíceis em que a doença ameaçou a concretização do objetivo.

À minha mãe, Deborah Borges Vieira por, entre tantas outras coisas talvez até mais importantes, ter me proporcionado as memórias mais antigas que tenho de alguém com um livro na mão; por ter me ensinado o valor da criação literária ao escrever suas próprias histórias para contar para mim e para minha irmã quando éramos crianças; por nunca me deixar sem um livro novo. Sem todas essas lições, esse trabalho não seria possível.

Ao meu pai, Mauro Cezar Prazeres Vieira, por ter me apresentado Josué Montello, na minha infância, ainda na capa de *Cais da Sagração* que ele lia, enquanto eu dobrava o peçoço para olhar a capa; por ter me feito parar em frente à uma página enorme de *Os tambores de São Luís* que decorava a praça Maria Aragão na primeira Feira do Livro de São Luís e ter lido para mim o início da aventura de Damião; por ter me aproximado da Casa de Cultura Josué Montello ainda na adolescência, proporcionando o início amizade que viria depois.

À minha esposa, Paula Michelle Pacheco por ter sido o meu principal apoio durante a realização deste trabalho, colocando-se incondicionalmente ao meu lado, me sustentando das mais variadas formas; por, em tempos de cortes nas bolsas de pesquisa, ela ter sido a minha própria agência fomentadora, e a única contrapartida que tive que dar foi a felicidade em realizar esta pesquisa; por ter acreditado no meu potencial desde a primeira vez que decidi concorrer a um mestrado e, principalmente, por não ter me deixado desistir quando as respostas dos outros Programas de Pós-Graduação frustravam minhas expectativas.

Ao Professor Doutor Dino Cavalcante pela orientação primorosa na realização deste trabalho; por ter confiado no meu potencial e ter me dado espaço para crescer; e, principalmente, pelas conversas e trocas em relação a figura de Josué Montello e de outros autores maranhenses que foram muito além do escopo deste trabalho.

A todos os servidores da Casa de Cultura Josué Montello que sempre estiveram a postos para me auxiliar no desenvolvimento desta pesquisa, em especial a Joseane Sousa e a Wanda França que não permitiram que nada me faltasse mesmo nos tempos pandêmicos em que a Casa teve as suas atividades reduzidas.

Ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Maranhão (PGLetras/UFMA) por ter aceitado este trabalho. Às professoras Naiara Sales, Émilie Audigier, Marcia Manir e ao professor Dino Cavalcante por ter compartilhado seus conhecimentos nas

disciplinas que tive a oportunidade de cursar. Aos meus colegas de linha de pesquisa da turma 2020 com os quais pude trocar experiências enriquecedoras durante o curso.

Aos colegas do Grupo de Estudos em Literatura Maranhense (GELMA), pelas discussões não só acerca de Josué Montello, mas em relação aos mais diversos autores de nossa literatura, que me fizeram perceber a dádiva que é poder compartilhar impressões literárias, semanalmente, contribuindo para o aumento da criticidade em minhas leituras.

A SAGA MARANHENSE E OS DIÁRIOS DE JOSUÉ MONTELLO: um estudo de sua criação literária

O processo de criação literária é um objeto de estudo que vem ganhando adeptos no Brasil desde a década de 90, desde o aparecimento das primeiras pesquisas que utilizavam os pressupostos da crítica genética aparecida na França no final da década de 1960 e início da década de 1970. Com a chegada no Brasil e a constante mudança de pressupostos, a ideia de documentos de processo passou a ser parte primordial dos estudos genéticos. Assim, textos autobiográficos começaram a ser parte integrante deste tipo de pesquisa. Seguindo esse pressuposto, esta pesquisa objetiva analisar o processo de criação literária da Saga Maranhense de Josué Montello através dos seus diários. Nesse escopo, buscaremos demonstrar as características do gênero diário e a forma pela qual os diários de Josué Montello se relacionam com essa tradição, descrever o campo de pesquisa da crítica genética, passando pela sua história e seus pressupostos atuais e, então, estudaremos os diários do autor com vistas a entender o processo de criação de sua Saga Maranhense. Para isso, nos utilizamos dos trabalhos de Lejeune (2009; 2014) no que se refere à literatura autobiográfica e, mais especificamente, ao gênero diarístico, Pino e Zular (2007) e Salles (2010; 2011; 2016; 2017), no que se refere aos procedimentos metodológicos da crítica genética e às categorias que serão analisadas que incluem, o projeto poético do autor, acaso, matéria-prima, diálogos com a obra em processo, com a tradição literária, com o receptor, as tensões entre limite e possibilidade, forma e conteúdo, acabamento e incabamento, entre outras. Também utilizaremos diversos autores como Cândido (2006), Souza (2010), Oliveira (2017) entre outros, na busca por melhor explicitar os conceitos que serão levantados. A metodologia, portanto, será a revisão bibliográfica, tanto teórica tanto coletada nos diários de Josué Montello, numa abordagem qualitativa. Buscamos, assim, preencher uma lacuna no que diz respeito às pesquisas acerca dos diários de Josué Montello, da Saga Maranhense, tomada em sua unidade e, principalmente, do processo de criação literária deste autor.

Palavras-chave: Josué Montello; Saga maranhense; diários, criação literária; autobiografia.

THE “MARANHENSE” SAGA AND JOSUÉ MONTELLO'S DIARY: a study of his literary creation

The process of literary creation is an object of study that has been gaining adherents in Brazil since 1990s, since the appearance of the first researches that used the assumptions of genetic criticism that appeared in France in the late 1960s and early 1970s. With the arrival in Brazil and the constant change of assumptions, the idea of process documents became a primordial part of genetic studies. Thus, autobiographical texts began to be an integral part of this type of research. Following this assumption, this research aims to analyze the process of literary creation of the Saga Maranhense by Josué Montello through his diaries. In this scope, we will seek to demonstrate the characteristics of the diary genre and the way in which Josué Montello's diaries relate to this tradition, describe the research field of genetic criticism, passing through its history and current assumptions, and then we will study diaries of the author with a view to understanding the process of creating his Saga Maranhense. For this, we used the works of Lejeune (2009; 2014) with regard to autobiographical literature and, more specifically, the diary genre, Pino and Zular (2007) and Salles (2010; 2011; 2016; 2017) , with regard to the methodological procedures of genetic criticism and the categories that will be analyzed, which include the author's poetic project, chance, raw material, dialogues with the work in process, with the literary tradition, with the receiver, the tensions between limit and possibility, form and content, finishing and incompleteness, among others. We will also use several authors such as Cândido (2006), Souza (2010), Oliveira (2017) among others, in an attempt to better explain the concepts that will be raised. The methodology, therefore, will be the bibliographical review, both theoretical and collected in Josué Montello's diaries, in a qualitative approach. We seek, therefore, to fill a gap with regard to research on Josué Montello's diaries, from the Saga Maranhense, taken in its unit and, mainly, from this author's literary creation process.

Keywords: Josué Montello; “Maranhense” Saga; diaries, literary creation; autobiography

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	12
2 ESCRITA DE SI: um percurso lejeuniano da autobiografia ao diário	18
2.1 Philippe Lejeune e o pacto autobiográfico	18
2.2 Da autoficção ao novo pacto autobiográfico	22
2.3 As possibilidades do gênero diarístico: entre a teoria lejeuniana e a prática montelliana	28
2.4 Os diários montellianos: registros de uma vida entre o eu e o mundo	36
3 O PROCESSO DE CRIAÇÃO LITERÁRIA ATRAVÉS DOS DIÁRIOS	47
3.1 A crítica genética na França e seu problema de adequação ao objeto	47
3.2 Crítica genética hoje	52
3.3 Crítica genética e autobiografia	56
3.4 O diário como documento de processo	60
4 ESTÉTICA DO MOVIMENTO CRIADOR: os marcos da criação nos documentos de processo	64
4.1 Elementos constituintes do processo criador	65
4.2 A criação como rede	70
4.3 Abordagens para o movimento criador	73
4.3.1 A criação como ação transformadora	74
4.3.2 A criação como processo de conhecimento	78
4.3.3 O conhecimento das abordagens e os métodos e técnicas da criação literária	83
5 A CRIAÇÃO DA SAGA MARANHENSE ATRAVÉS DOS DIÁRIOS MONTELLIANOS	85
5.1 Fios condutores do processo de criação montelliano	87
5.1.1 A Saga Maranhense como projeto poético montelliano	87
5.1.2 A rotina de trabalho de Josué Montello	91
5.1.3 A leitora particular	94
5.1.4 Reescritas	97
5.2 A criação literária montelliana em seu diálogo com a realidade extratextual ...	102
5.2.1 Experiência do mundo sensível	105
5.2.2 Transfiguração da realidade.....	109
5.2.3 Reconstituição histórica.....	114
5.3 “Erros” e “acazos” construtores	122
5.3.1 Quebra de fluência	123
5.3.2 A criação fora do escritório	126
6 CONSIDERAÇÕES FINAIS	132
REFERÊNCIAS	136

APÊNDICE – Entradas dos diários relativas à criação literária.....	139
ANEXO A – Fragmentos do manuscrito datilografado do <i>Diário de minhas vigílias</i>	149
ANEXO B – Fragmentos da impressão-teste do <i>Diário da Madrugada</i>	164

1 INTRODUÇÃO

Josué Montello nasceu em São Luís no ano de 1917. Naquela época, o Maranhão já tinha uma tradição literária bem forte. Desde o primeiro poema escrito por Odorico Mendes, passando por Sotero dos Reis, João Lisboa, Trajano Galvão, Gonçalves Dias, o maior poeta de sua época, os irmãos Arthur e Aluísio Azevedo, a literatura maranhense vivenciou um período de efervescência seguido por um ocaso no final do século XIX que só foi superado graças à passagem de Coelho Neto por sua terra natal. No início do novo século, o movimento intitulado *Oficina dos novos* foi o responsável por reintegrar à capital maranhense a sua tradição literária. Os *novos atenienses*, como se intitulavam os membros do grupo sob a liderança de Antônio Lobo e Fran Paxêco, foram os responsáveis pela fundação da Academia Maranhense de Letras, em 1908. Quando o jovem Josué Montello começou a frequentar o Liceu Maranhense, em meados da década de 1930, figurava entre o quadro dos professores da instituição grandes nomes que fizeram parte da Academia Maranhense, como Mata Roma e Nascimento Morais.

Imbuído dessa tradição, Montello se lançou ao fazer literário ainda na época em que usava a farda do Liceu. Tendo inicialmente enveredado pelo verso, chegando a publicar alguns poemas em jornais da capital, o jovem Montello foi aos poucos se voltando para a narração, gênero que lhe acompanharia durante toda a sua vida. As reminiscências do seu tempo de Liceu chegaram a compor um embrião de romance inacabado assim que o autor saiu de São Luís rumo a Belém. Este romance, mais tarde, se tornaria um conto, depois uma novela e só cinco décadas depois viria a assumir a sua forma definitiva sob o título de *Perto da meia-noite*.

Tendo levado sempre consigo a memória da sua juventude ludovicense, Montello empreendeu um ambicioso projeto romanesco que visava retratar as cenas da vida maranhense, seus tipos, sua história e suas tradições. Assim, dentre os vinte e seis romances que publicou, quinze deles tem o Maranhão como ponto chave de seus enredos. São eles: *Janelas fechadas* (1941/1982), *Labirinto de espelhos* (1952), *A décima noite* (1959), *Os degraus do Paraíso* (1965), *Cais da Sagração* (1971), *Os tambores de São Luís* (1975), *Noite sobre Alcântara* (1978), *A coroa de areia* (1979), *Largo do Desterro* (1981), *Pedra Viva* (1983), *Perto da meia-noite* (1985), *Um beiral para os bentivis* (1989), *O baile da despedida* (1992), *Uma sombra na parede* (1995) e *Sempre serás lembrada* (1999). O conjunto desses quinze romances é conhecido como Saga Maranhense e são notáveis em sua tarefa de compor as cenas da vida maranhense.

Considerando o projeto montelliano, que ambicionava que seus romances fossem, cada um deles, uma peça que comporia um enorme quebra-cabeça maranhense, tomamos aqui

a Saga Maranhense, enquanto unidade, fato que, ao que indica o estado da arte das pesquisas acerca da obra montelliana, parece ser inédito.

Contudo, o nosso olhar recai sobre o processo de produção dessas obras, e não somente sobre as obras em si. Dito de outra maneira, o nosso objetivo nesta pesquisa é analisar o processo de criação literária da Saga Maranhense de Josué Montello através dos registros de bastidores que o autor nos deixou em seus diários. Para tanto, empreenderemos um percurso que passará pelos seguintes pontos: primeiramente, nossa preocupação recai sobre a demonstração das características da literatura diarística e a forma como os diários montellianos se encaixam no gênero; depois, buscamos descrever o campo de estudos conhecido como crítica genética, sua história, seus pressupostos, seu estado da arte, com especial atenção para pesquisas que se utilizem de diários de escritores; ainda há uma outra parada no percurso para identificarmos conceitos e categorias que nos ajudem a entender o processo de criação literária; por último, nos debruçamos sobre os diários montellianos na busca pelos trechos que possam nos dar acesso aos bastidores do processo criativo do autor.

Em se tratando de um trabalho que pretende encontrar vestígios do processo de criação literária da Saga Maranhense de Josué Montello em seus diários, esta pesquisa, no que se refere aos seus procedimentos técnicos, é bibliográfica. Como boa parte das pesquisas em ciências humanas, também se procede uma pesquisa qualitativa, tratando o objeto numa relação que não pode ser evidenciada através de números.

Do ponto de vista prático, a pesquisa se desenvolve da seguinte forma: empreende-se um fichamento de todas as passagens dos diários de Josué Montello – a saber, *Diário da manhã*, *Diário da tarde*, *Diário do entardecer*, *Diário da noite iluminada*, *Diário de minhas vigílias* e *Diário da madrugada*, reunidos na edição *Diário completo* (1998) – que tenham alguma relação com o processo de criação literária dos romances da Saga Maranhense. A partir daí, teremos um panorama que permitirá a visualização de alguma sistematização que possa ter sido adotada por Montello na elaboração de seus romances ambientados no Maranhão. Assim, nos alinhamos à postura de Fábio Durão que, em seu livro *Metodologia da pesquisa em literatura* (DURÃO, 2020), afirma que:

Em relação à metodologia, já que a maior parte das pesquisas na área se volta para a interpretação de textos, uma descrição fiel do processo seria algo como: “Ler o mais profundamente possível o meu *corpus* e ter as melhores ideias sobre ele”. (DURÃO, 2020, p. 67, grifos do autor).

Isso significa que procederemos a uma seleção e uma posterior análise de conteúdo, tendo como norte teórico os trabalhos acerca dos estudos autobiográficos e genéticos pois, como

complementa Durão (2020, p. 67): “[...] as diversas correntes críticas já contém em si germes de procedimentos metodológicos”.

A decisão de se buscar nos redutos autobiográficos de Josué Montello a chave que abrirá os domínios de sua criação literária funda-se nos trabalhos acerca da crítica genética. Esse campo teórico-metodológico tem como principal característica a busca por compreender os meandros da criação literária através de variados documentos reveladores dos bastidores da obra.

Em seus primórdios, na França, em meados do século passado, a crítica genética tinha como principal objeto o manuscrito, seja ele datilografado ou mesmo escrito a punho. Era a partir deste que se desenrolava as análises através de uma metodologia focada em recompor a história da obra literária em questão. Assim, algumas técnicas se tornaram primordiais para o empreendimento deste estudo, tais como a análise de rasuras e/ou de textos escritos na margem do manuscrito, a comparação entre o manuscrito e a primeira versão da obra, ou mesmo a comparação entre edições da mesma obra.

Contudo, com o passar dos anos, a crítica genética foi obrigada a se reinventar em razão da tendência ao desaparecimento do manuscrito. Esse aspecto fica evidente ao confrontarmos o suporte utilizado pelos escritores nos últimos trinta anos, pelo menos: o computador. Um software de escrita que permite a edição constante do texto, apaga os registros de manuscritos de versões anteriores da obra. Se antes escritores escreviam na máquina de datilografia e precisavam de uma nova versão datilografada para alterar seu texto, ou mesmo escreviam um primeiro rascunho a punho, para depois trabalhar melhor uma versão datilografada – como fazia o próprio Josué Montello – hoje em dia a edição instantânea feita no computador facilita o trabalho do escritor e apaga as versões anteriores do manuscrito. Para esse problema, a crítica genética formulou duas soluções. A primeira delas foi aumentar a abrangência do conceito de manuscrito, a segunda, aquela a que essa pesquisa se filia, foi buscar modificar seu objetivo de reconstituição da história da obra e se focar em movimentos de escritura que seriam deixados pelo escritor ao longo do caminho da criação.

Essas relações entre o texto do bastidor e a obra literária pronta, chamada agora de movimento de escritura, será o ponto principal da pesquisa que empreenderemos. Como era o processo inicial de desenvolvimento de argumento para os romances de Montello que se passam em São Luís? Haveria uma relação entre as experiências do homem Montello e os escritos do autor Montello? Ou uma relação entre o leitor Montello e o escritor Montello? Esses e outros questionamentos podem ser desvendados através dos textos contidos nos diários montellianos.

Prosseguindo, faz-se necessário um comentário sobre os recortes da pesquisa. Dois recortes foram feitos para que o trabalho dessa pesquisa seja o mais profundo possível. O primeiro deles reside na escolha pelos romances da Saga Maranhense. Uma leitura, ainda que superficial, dos diários montellianos revela que a ligação do autor com sua terra natal era profunda, mesmo tendo ele partido do Maranhão aos dezoito anos. Voltando em visitas constantes para São Luís, Josué Montello só volta a morar na cidade por cerca de um ano, no período em que foi reitor da Universidade Federal do Maranhão. Mesmo assim, essa forte ligação com sua terra denota não só um uso constante da memória na composição literária como também uma pesquisa profunda nos elementos que constituiriam seus romances. Assim, parece-nos claro que os romances da Saga Maranhense foram os que mais demandaram esforço do autor, seja criativo, seja de pesquisa. Disso resulta o fato que esses romances são tidos pela crítica como os mais bem escritos pelo autor, com especial deferência a três deles: *Cais da Sagração*, *Os tambores de São Luís* e *Noite sobre Alcântara*.

O segundo recorte nos foi imposto pelo próprio objeto. Os diários montellianos compreendem um período de mais de quatro décadas, que vai de 1952 a 1995. Assim, são excluídos dados sobre os romances escritos e/ou publicados fora desse período, a saber, a primeira versão de *Janelas Fechadas*, seu romance de estreia, publicado em 1941, *Labirinto de espelhos*, publicado nos primeiros meses de 1952 (o diário só se inicia em junho deste ano), e com o qual o autor foi premiado pela Academia Brasileira de Letras, e *Sempre serás lembrada*, publicado em 1999. Dessa maneira, dos quinze romances da Saga Maranhense, restam doze, compreendidos no período analisado, alguns com notadamente menos dados, outros com muitas informações sobre o seu processo de escritura. O caso de *Janelas fechadas* é singular pois, apesar de os diários não fornecerem informações sobre a escrita da primeira versão, nos deparamos com o autor reescrevendo o texto do seu romance de estreia, que seria republicado em 1982. Assim, *Janelas fechadas* se insere no nosso recorte não como obra escrita na mesma época relatada no diário, e sim como obra reescrita já num período de maturidade do autor.

Para o pesquisador atento, que queira se debruçar sobre qualquer aspecto da obra de Josué Montello, a análise dos seus diários é um dos pontos que não deve ser negligenciado. No entanto, poucas são as pesquisas que têm os diários montellianos como um de seus pontos principais. A bem da verdade, a única que envereda com propriedade neste tema é a tese de doutorado da professora Sheila Dias Maciel intitulada *Da leitura do Diário Completo, de Josué Montello, ao questionamento sobre diários: singularidades de uma forma plural* defendida na Universidade Estadual Paulista em 2001. De lá para cá, pesquisas que deem foco aos diários do

escritor não têm encontrado espaço, a despeito da já citada importância desses escritos para a obra do autor maranhense.

Apesar de nossa filiação, um atento leitor poderia questionar que esta pesquisa também não tem os diários montellianos como objeto. Tecnicamente, este hipotético leitor estaria correto. O nosso objeto é o abstrato e imaterial processo de criação literária dos romances da Saga Maranhense de Josué Montello. No entanto, utilizamos aqui o diário como um espaço de saber privilegiado, uma fonte de informações sobre esse processo criativo, haja vista o seu caráter íntimo e seu fito de reter o tempo presente.

Assim, mesmo não sendo objeto, propriamente dito da pesquisa, o diário é objeto, por exemplo, do primeiro capítulo, onde há a preocupação de traçar um caminho teórico dos estudos autobiográficos para que se possa analisar os diários de Josué Montello através dos escritos de Phillipe Lejeune. No segundo capítulo, há as discussões sobre a Crítica Genética, perpassando o seu histórico, as suas modificações e a maneira pela qual os estudos sobre a autobiografia se relacionam com ela. No capítulo seguinte, a atenção recai sobre o que se busca quando estamos tratando de um processo de criação literária. Neste capítulo há a pertinente discussão sobre as abordagens do movimento criador montelliano que é feita confrontando pressupostos teóricos e dados obtidos através do diário do escritor. Por fim, há a discussão sobre os métodos e técnicas utilizados por Josué Montello na criação de seus romances maranhenses, bem como há, também, a preocupação em demonstrar quais desses métodos e técnicas são gerais e perpassam todo movimento criativo montelliano e quais deles se enquadram em situações específicas da criação romanesca.

Assim, acreditamos estar preenchendo uma lacuna em dois caminhos. O primeiro diz respeito a já citada necessidade de se colocar os diários montellianos em posição privilegiada, demonstrando o seu caráter de documento que guarda importantes informações acerca da vida literária de seu autor. O segundo, e este até então inédito, consiste na investigação acerca do processo de criação literária de Josué Montello, uma forma de adentrar os bastidores do escritor que está franqueado a todo aquele que tiver o interesse de fazer uma leitura atenta dos seus diários. Assim, esperamos que reste evidente algumas de suas técnicas que já são mais ou menos conhecidas, como o acesso privilegiado de Yvonne Montello ao manuscrito, ou ainda a reescrita de seus romances mesmo depois de terem sido publicados, ou ainda o uso de eventos e figuras históricas em alguns de seus romances, mas também há a intenção de trazer à tona outros métodos, como o caso da transfiguração de figuras reais, a experiencição de lugares, a importância da rotina, a saída do escritório, entre outros.

Temos a consciência que o tema não se esgota com o nosso empreendimento por dois motivos. O primeiro deles deriva do que já dissemos acima: não temos conhecimento de outra pesquisa que tenha tido um objetivo semelhante. Sendo assim, sabemos que o que fizemos aqui foi explorar o mundo novo da criação literária montelliana. Cada uma das técnicas descritas aqui podem se desdobrar em outras pesquisas a fim de se aprofundar os conhecimentos acerca de cada uma delas. O segundo é porque genuinamente acreditamos que o processo de criação literária de um autor com uma obra tão vasta quanto Josué Montello é um objeto muito difícil de ser esgotado. Assim, desde já, temos conosco um intento de fazer com que este trabalho seja um dos motores para que o tema seja uma opção para outros pesquisadores.

2 ESCRITA DE SI: um percurso lejeuniano da autobiografia ao diário

Os estudos sobre o gênero diarístico tem início na década de 1970 a partir das reflexões de Philippe Lejeune acerca da escrita autobiográfica. A partir de 1975, com a publicação de *O pacto autobiográfico*, Lejeune passa a ocupar lugar de destaque nos estudos sobre a escrita de si. Primeiramente se comprometendo somente com o que chamou de autobiografia pura, Lejeune, com o passar do tempo, revê suas posições iniciais em favor de uma visão mais ampla da literatura autobiográfica, desembocando em seus trabalhos sobre o diário a partir da década de 1980. É esse o percurso que faremos a seguir.

2.1 Philippe Lejeune e o pacto autobiográfico

Apesar de ter iniciado seus estudos com o ensaio *L'autobiographie em France* (1971), Lejeune torna-se relevante para seu campo de pesquisa com *O pacto autobiográfico*, de 1975. Considerado o estudo inaugural da autobiografia moderna na França, o ensaio lejeuniano estabeleceu as bases a partir das quais se pensou o gênero autobiográfico desde então. Mesmo os críticos que não compactuavam com a visão lejeuniana da escrita de si utilizaram o autor francês como ponto de partida para as suas próprias considerações.

A primeira preocupação de Lejeune (2014) é estabelecer um *corpus*, a partir do qual se pudesse pensar em autobiografia. Para tanto, o autor propôs a seguinte definição: “narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando focaliza sua história, em particular a história de sua personalidade” (LEJEUNE, 2014, p. 16) que se complementa com o estabelecimento dos seguintes padrões:

1. Forma da linguagem (narrativa; em prosa);
2. Assunto tratado (vida individual, história de uma personalidade);
3. Situação do autor (identidade do autor e do narrador);
4. Posição do narrador (identidade narrador = personagem principal; perspectiva retrospectiva da narrativa). (LEJEUNE, 2014, p. 17).

Acreditando que, a partir dessa escolha por uma conceituação, a tarefa de definir o que deveria ser estudado por aquele campo teria encontrado bases sólidas, Lejeune se volta, então, para os principais conceitos de seu ensaio. A noção de pacto, tal como elaborada pelo autor francês, está fundada num movimento semelhante ao proposto por Rousseau, e outros filósofos contratualistas, no que se refere ao contrato social. Assim, a partir dessa noção,

Lejeune (2014) propõe diversos pactos que podem ser estabelecidos¹, dentre os quais aquele que dá nome ao ensaio.

O pacto autobiográfico é entendido como um reconhecimento de identidade entre autor, narrador e personagem (LEJEUNE, 2014). Este reconhecimento pode acontecer de duas formas. A primeira delas, a forma tácita, deriva de uma equação explicitada por Lejeune da seguinte maneira: “[...] autor = narrador e autor = personagem, donde se deduz que narrador = personagem, mesmo se o narrador permanecer implícito” (LEJEUNE, 2014, p. 19). Assim, o leitor depreende que autor, narrador e personagem se referem ao mesmo sujeito, o que permite o reconhecimento de identidade e, portanto, a existência do pacto autobiográfico. A outra forma de reconhecimento de identidade, a explícita, se dá a partir dos textos introdutórios das publicações autobiográficas (prefácio, introdução, apresentação etc.) onde o autor assina com seu nome, ou suas iniciais, e deixa claro ao leitor que está assumindo o compromisso de identidade, ou seja, que aquelas próximas linhas tratarão de fatos que aconteceram com ele próprio. Uma outra forma de reconhecimento explícito do pacto pode se dar, também, através do título da obra (*Autobiografia, Memórias, História da Minha Vida, etc.*).

É interessante notar que a noção de pacto autobiográfico está ligada àquela primeira preocupação lejeuniana de definição de um *corpus* através de um conceito. Para o autor, além de obedecer àqueles critérios, é necessário que a autobiografia se reconheça como tal, e ela o faz a partir do estabelecimento do pacto, como ele afirma a seguir:

A autobiografia (narrativa que conta a vida do autor) pressupõe que haja *identidade de nome* entre o autor (cujo nome está estampado na capa), o narrador e a pessoa de quem se fala. Esse é um critério muito simples, que define, além da autobiografia, todos os outros gêneros da literatura íntima (diário, autorretrato, autoensaio). (LEJEUNE, 2014, p. 28)

A partir dessa noção de identidade *autor-narrador-personagem*, Lejeune se volta para as discussões sobre a ideia de autor. Segundo ele, é a partir do nome próprio que se deve começar a pensar sobre o autor no texto autobiográfico (LEJEUNE, 2014), por uma razão simples: é o nome próprio que marca a realidade extratextual indubitável do autor. Esse nome pode ser verificável através de registro em cartório e, mesmo que o leitor não o conheça, sua existência não pode ser posta em dúvida. Para Lejeune (2014, p. 27) “o autor se define como sendo simultaneamente uma pessoa real socialmente responsável e o produtor de um discurso”.

¹ É importante ressaltar que a ideia de pacto como sendo um contrato envolve dois sujeitos, no caso autor e leitor. Assim, para o estabelecimento de um pacto não basta só a proposição do autor. Faz-se necessário também a concordância do leitor que não pode ficar alheio a uma escolha de leitura. Assim, tanto o pacto autobiográfico como os outros pactos propostos pelo autor são, antes de tudo, pactos de leitura. (cf. LEJEUNE, 2014).

Portanto, a noção de pacto autobiográfico, tal como proposta por Lejeune, não pode prescindir de uma pessoa real, que é apresentada para o leitor a partir da capa. Segundo Lejeune (2014), em relação aos procedimentos internos do texto, não há diferença visível entre autobiografia e romance. Todos os mecanismos utilizados por um gênero podem ser incorporados ao outro sem o peso de sua descaracterização. Porém, quando se leva em consideração a capa, na qual está escrito o nome do autor, que, por sua vez, se trata de alguém que tem realidade extratextual, as diferenças se apresentam. É a partir desse elemento que se pode pensar em pacto autobiográfico, como o próprio autor afirma:

[...] desde o momento em que a englobamos [a capa] ao texto, com o nome do autor, passamos a dispor de um critério textual geral, a identidade do *nome* (autor-narrador-personagem). O pacto autobiográfico é a afirmação, no texto, dessa identidade, remetendo, em última instância, ao *nome* do autor escrito na capa do livro. (LEJEUNE, 2014, p. 30, grifos do autor)

A partir dessa concepção de autor, Lejeune estabelece outro pacto, o referencial. Para ele, o fato de o autor ter realidade extratextual garante a referencialidade dos relatos da autobiografia. Pensando, mais uma vez, em afastar a autobiografia do romance, e outros gêneros ficcionais, Lejeune (2014, p. 43, grifos do autor) faz as seguintes considerações a respeito do pacto referencial:

Em oposição a todas as formas de ficção, a biografia e a autobiografia são textos *referenciais*: exatamente como o discurso científico ou histórico, eles se propõem a fornecer informações a respeito de uma ‘realidade’ externa ao texto e a se submeter portanto a uma prova de *verificação*. Seu objetivo não é a simples verossimilhança, mas a semelhança com o verdadeiro. Não o ‘efeito do real’, mas a imagem do real. Todos esses textos referenciais comportam então o que chamarei de *pacto referencial*, implícito ou explícito, no qual se incluem uma definição do campo do real visado e um enunciado das modalidades e do grau de semelhança aos quais o texto aspira.

Disso resulta que a autobiografia se torna um compromisso de verdade entre autor e leitor de forma que pacto autobiográfico e pacto referencial não possam ser dissociados. Em termos práticos, o que Lejeune está afirmando é que se há o estabelecimento de um pacto autobiográfico, com ele se estabelece, ao mesmo tempo, o pacto referencial. Daí vem a afirmação de que a autobiografia consiste num compromisso com a verdade. O autor argumenta que essa tendência pode ser verificada a partir dos movimentos de leitura empreendidos por quem toma nas mãos uma autobiografia ou um romance:

[...] se a identidade não for afirmada (caso da ficção), o leitor procurará estabelecer semelhanças, apesar do que diz o autor; se for afirmada (caso da autobiografia), a tendência será tentar buscar as diferenças (erros, deformações etc.) (LEJEUNE, 2014, p. 31)

Assim, teorizando estes dois pactos – autobiográfico e referencial – Lejeune conclui uma primeira etapa de seu trabalho dicotomizando autobiografia e romance ao propor também um pacto romanesco nos seguintes termos:

Simetricamente ao pacto autobiográfico, poderíamos estabelecer o *pacto romanesco* que teria ele próprio dois aspectos: *prática patente da não identidade* (o autor e o personagem não têm o mesmo nome), *atestado de ficcionalidade* (é, em geral, o subtítulo *romance*, na capa ou na folha de rosto, que preenche, hoje essa função) [...] (LEJEUNE, 2014, p. 32)

É perceptível que a ideia de pacto romanesco descrita acima foi pensada de forma diametralmente oposta aos termos de pacto autobiográfico e pacto referencial, num exercício de teorização estruturalista. Dessa forma, podemos depreender da ideia de pacto romanesco que não só não pode haver confluência entre autor, narrador e personagem no romance, como também todo o seu conteúdo deve ser considerado como inteiramente ficcional. Nesse quesito, parece não haver meio termo para Lejeune, ou se acredita em tudo que se relata na autobiografia ou não se acredita em nada do que se narra no romance.

Por fim, o quarto e último pacto estabelecido por Lejeune é o fantasmático. O autor formula esta ideia após uma reflexão sobre a noção, defendida por André Gide e François Mauriac, de que o romance teria mais elementos autobiográficos do que a própria autobiografia. Mesmo não refutando esta tese de seus conterrâneos, Lejeune defende que as obras romanescas desses e de outros autores só podem ser lidas como autobiografias quando eles próprios assim o dizem. Dessa maneira, as afirmações de Gide e Mauriac, de que seus romances são mais reveladores de si do que seus escritos autobiográficos, são encaradas por Lejeune como uma forma indireta de estabelecimento do pacto autobiográfico, como explica a seguir:

O leitor é assim convidado a ler os romances não apenas como *ficções* remetendo a uma verdade da “natureza humana”, mas também como *fantasmas* reveladores de um indivíduo. Denominarei essa forma indireta de pacto autobiográfico *pacto fantasmático*. (LEJEUNE, 2014, p. 50, grifos do autor)

Portanto, segundo Lejeune, não se trata de uma afirmação contrária ao pacto autobiográfico ou mesmo ao pacto romanesco. Pelo contrário, há um movimento do autor de estabelecimento de um pacto autobiográfico numa obra que já estabeleceu, por si só, seu pacto romanesco.

As contribuições de Lejeune através de seu *O pacto autobiográfico*, ecoaram na França. O que mais causou entrevero foi a noção de pacto referencial tal qual descrita pelo autor francês. Nesse contexto, em 1977, Serge Doubrovsky, também francês, publica a obra *Fils*, que tem a peculiar característica de estabelecer o pacto autobiográfico e renegar o referencial. Assim, todos os relatos de Doubrovsky tem ele próprio como narrador e personagem, mas com um atestado patente de ficcionalidade, o que o leva a considerar o seu escrito não como uma autobiografia, mas sim como autoficção.

2.2 Da autoficção ao novo pacto autobiográfico

O trabalho de Doubrovsky em *Fils* e a posterior popularização da autoficção, fez com que a noção de pacto referencial tal como teorizada por Lejeune em *O pacto autobiográfico* perdesse força considerável nos meios acadêmicos. Aliado a isso, toda uma tendência a negação do autor contribuía para a dificuldade da aceitação de um atestado de referencialidade no texto autobiográfico.

Nesse quesito, *A morte do autor*, de Roland Barthes teve um papel preponderante. Posicionando-se contra o biografismo, tendência de se interpretar a obra através da biografia de seu autor, Barthes decreta a morte deste para que o texto possa ser analisado por si próprio. Essa postura também abarcava a autobiografia, tal como afirma Barthes (2004, p. 20, grifo nosso):

[...] contrariamente à ilusão corrente das autobiografias e dos romances tradicionais, o sujeito da enunciação nunca pode ser o mesmo que agiu ontem: o eu do discurso já não pode ser o lugar onde se restitui inocentemente **uma pessoa previamente guardada**.

Percebe-se o movimento de Barthes para afastar o autor da significação, de maneira que sua morte tem o sentido de libertar a interpretação do texto. Nesse caso, a autobiografia não poderia se remeter a um autor com existência extratextual, tal qual formulara Lejeune, pois isso seria buscar a sua biografia para analisar seu escrito. Fica claro, portanto, que para Barthes, a autobiografia não difere em nada do romance, pois, mesmo com a tentativa de se reportar a uma vida pregressa, esse tipo de texto não lograria êxito em sua empreitada.

De maneira diversa, em *O que é um autor?*, apesar de não acompanhar Barthes na ideia do autor morto, Foucault (2009) teoriza uma função-autor, na qual o importante não é o indivíduo mas sim a função que ele desempenha no jogo da significação:

[...] a função autor está ligada ao sistema jurídico e institucional que encerra, determina, articula o universo dos discursos: não se exerce uniformemente e da mesma maneira sobre todos os discursos, em todas as épocas e em todas as formas de civilização; não se define pela atribuição espontânea de um discurso ao seu produtor, mas através de uma série de operações específicas e complexas; não reenvia pura e simplesmente para um indivíduo real, podendo dar lugar a vários 'eus' em, simultâneo, várias posições-sujeitos que classes diferentes de indivíduos podem ocupar (FOUCAULT, 2009, p. 279-280)

Para Foucault, a função-autor faz parte desse sistema jurídico-institucional que legitima a circulação de determinados discursos, atribuindo a eles a autoridade da figura autoral. Esses dois trabalhos asseveram a noção de uma autobiografia que, mesmo buscando a verdade, não a pode alcançar, restando assim a ficção. É o que afirma Hoisel (2019) quando comenta sobre o estado da arte das pesquisas em literatura a partir da década de 1960, principalmente aquelas que buscavam livrar o texto de um princípio de significação exterior representado pelo autor, como são os casos de Barthes e Foucault, evidenciados anteriormente:

[...] o escritor já não é o detentor do ‘verdadeiro’ significado do seu texto; é um leitor, uma voz que articula um emaranhado de fios a tecer uma malha textual. A consciência crítica desses escritores manifesta-se na permanente atitude autorreflexiva expressa na própria criação literária [...]. Desse aspecto resulta a superabundância de significantes e significados dessa produção, em que os signos remetem a signos, em um jogo incessante, da própria linguagem” (HOISEL, 2019, p. 16, grifo da autora)

Dessa forma, a ideia de autoficção ganhou vários adeptos em suas fileiras de forma que restou a Lejeune a tarefa de retomar o seu trabalho na tentativa de resolver os problemas apontados pelos seus críticos. Encarar o autor como princípio de significação do texto – que levaria ao caráter referencial da autobiografia – não fazia sentido num universo epistemológico, que ocupou as fileiras das ciências humanas, conhecido como pós-estruturalismo (HOISEL, 2019), no qual o sujeito é descentrado e não preexiste, não só ao ato da criação literária como também a qualquer outro ato. Nessa posição anti-humanista, perde-se, por consequência a capacidade de interpretação textual que leve em consideração um sujeito-autor pois “uma vez afastado o Autor, a pretensão de ‘decifrar’ um texto se torna totalmente inútil. Dar ao texto um Autor é impor-lhe um travão, é provê-lo de um significado último, é fechar a escritura” (BARTHES, 2004a, p. 63, grifo do autor).

Portanto, em *O pacto autobiográfico (bis)*, Lejeune retoma o seu primeiro escrito e tenta dar-lhe novo rumo nesse terreno arado pela morte do autor e pela contestação da referencialidade autobiográfica. O primeiro ponto sobre o qual se (re)debruça é o conceito. Percebendo que seu objetivo inicial na conceituação – definir um *corpus* a partir do conceito – tinha sido deixado de lado, Lejeune reformula sua definição, que passa agora a ser a seguinte: “[...] ‘autobiografia’ pode designar também qualquer texto em que o autor *parece* expressar sua vida ou seus sentimentos, quaisquer que sejam a forma do texto e o contrato proposto por ele” (LEJEUNE, 2014, p. 62, grifos do autor). Percebe-se que o autor abandona a noção de narrativa em retrospectiva, o que abre espaço para considerarmos como autobiográficos outros textos que não estavam no escopo da definição inicial, como o diário, por exemplo. Também fica nítido que este “novo” conceito não é bem uma definição, ou pelo menos não assume a forma clássica de conceituação de um enunciado rígido com paredes bem definidas para “segurar” o objeto. Este agora é um princípio, uma forma de reconhecimento de textos autobiográficos que passa mais pela ideia de pacto do que pelo estabelecimento de regras sobre o gênero.

O abandono de um conceito mais fechado por uma proposição abrangente vai permitir que Lejeune, nos anos seguintes se debruce sobre outros textos que antes não estavam no seu escopo de escrita autobiográfica. Além do caso supracitado do diário, há também a preocupação acerca da relação entre autobiografia e poesia, autobiografia e produções cinematográficas e escritas da internet, como os blogs. Abrangendo o escopo de sua teoria,

Lejeune vai ser usado, também, para entender outros tipos de texto como prefácio e posfácio de livros e outros textos em que escritores falam de suas obras, movimentando um aparato tanto referencial como metalinguístico.

Sobre a referencialidade, o autor francês escolhe relativizá-la, distanciando o texto autobiográfico da estância da ciência e da história, como havia feito anteriormente, e aproximando-o da literatura ao teorizar uma coexistência entre referencialidade e literariedade no texto autobiográfico, como podemos observar no excerto a seguir:

O que chamo de autobiografia pode pertencer a dois sistemas diferentes: um sistema referencial ‘real’ (em que o compromisso autobiográfico, mesmo passando pelo livro e pela escrita tem valor de ato) e um sistema literário, no qual a escrita não tem pretensões à transparência, mas pode perfeitamente imitar, mobilizar as crenças do primeiro sistema (LEJEUNE, 2014, p. 67, grifos do autor).

Dessa forma, a partir dessa nova postura, há, para Lejeune (2014) uma tensão entre real e ficcional que se revela através da linguagem do texto. Não se trata mais de pensar, portanto, na linguagem revelando o real, como ele havia feito em *O pacto autobiográfico*. Também não é acreditar que a linguagem só pode trabalhar no âmbito do ficcional, como fez Doubrovsky e os demais teóricos da autoficção. Sua postura agora é a de entender que a linguagem causa a tensão entre a intencionalidade referencial do autor e as suas próprias possibilidades. Numa espécie de *mea culpa* de *O pacto autobiográfico*, Lejeune afirma o seguinte sobre esse assunto:

[...] eu deveria ter designado como centro do sistema atual essa tensão entre transparência referencial e preocupação estética e mostrar [...] que, partindo de um ponto de equilíbrio, existe uma gradação contínua que vai da insipidez do *curriculum vitae* até a poesia pura. Nas duas extremidades do espectro, o contrato autobiográfico, por razões inversas, parece perder sua credibilidade. (LEJEUNE, 2014, p. 71).

Essa retomada que Lejeune faz de seus próprios posicionamentos o leva a repensar o lugar da ficção no texto autobiográfico. Adotando uma postura a partir da qual empreenderá seus próximos trabalhos, o autor busca reconciliar a autobiografia e a ficção ao afirmar:

Como se pode pensar que, na autobiografia, a vida vivida produz o texto, quando é o texto que produz a vida!... Meu propósito em ‘O pacto autobiográfico’ não era entrar nesse debate, mas simplesmente explicitar e descrever as posições e crenças necessárias ao funcionamento desse sistema (LEJEUNE, 2014, p. 75-76).

É em *O pacto autobiográfico (bis)* que Lejeune comenta os principais estudos que confrontaram suas ideias iniciais sobre autobiografia. Tanto a Doubrovsky, quanto a Barthes, o autor busca dar uma saída que lhe permita desviar dos percalços que lhe foram impostos por estes outros dois franceses. O caso de Barthes talvez seja o mais emblemático do ensaio. Lejeune (2014) afirma que o mestre francês lhe causa profunda impressão, principalmente após a leitura de *Roland Barthes por Roland Barthes*. Contudo, ele ainda se coloca como alguém que acredita na existência de uma primeira pessoa que possa remeter a um sujeito extratextual,

por mais que essa sua crença seja muito mais problematizada agora do que havia sido antes. É nesse espírito que Lejeune (2014, p. 77) afirma: “Dizer a verdade sobre si mesmo, se constituir em sujeito pleno, trata-se de um imaginário. Mas, por mais que a autobiografia seja impossível, isso não a impede de existir”.

Assim, Lejeune se aproxima de uma solução dada por Compagnon (1999) para reconciliar o autor com o texto: a intencionalidade. De maneira diversa daquela que se compreendia até então, Compagnon entende a intencionalidade como:

[...] o único critério concebível de validade da interpretação, mas ela não se identifica com a premeditação clara e lúcida. O crítico argumenta que, num texto, pode-se procurar o que ele diz com referência ao seu próprio contexto de origem, bem como aquilo que ele diz com referência ao contexto contemporâneo ao leitor. As alternativas, colocadas dessa norma, deixam de ser excludentes e se tornam complementares (GAGLIARDI, 2010, p. 94).

Portanto, aqui não se trata de tomar o autor pela intenção. Essa postura próxima do biografismo e da história literária é refutada por Compagnon tanto quanto as doutrinas anti-humanistas de Barthes e Foucault. No capítulo três de *O demônio da teoria*, Compagnon (1999) faz uma análise desses dois espectros opostos da teoria literária demonstrando como não se pode abrir mão do autor, eliminando sua influência do texto, mas também não se deve tomá-lo como princípio único de significação textual tal como era a tradição da história literária até da década de 1960. É refletindo sobre essas questões que Compagnon (1999, p. 65) afirma que “a tese da morte do autor, como função histórica e ideológica, camufla um problema mais agudo e essencial: o da intenção do autor, para o qual a intenção importa muito mais que o autor, como critério de interpretação literária”, e, com isso, coloca o problema em outra perspectiva, a de pensar o sentido, entendido como a intenção, em oposição à significação, mais próxima dos postulados da estética da recepção. Assim, a intenção do autor, ou o sentido do texto, é só uma das possibilidades de significação (conhecida como *significação original*), que não desabona a existência de outras possibilidades de significação formuladas pelo leitor.

De maneira análoga, a intenção não deve ser compreendida como premeditação, tal como Barthes e os anti-intencionalistas entenderam. A intenção se estabelece em ato, pois:

A intenção do autor não implica uma consciência de todos os detalhes que a escritura realiza, nem constitui um acontecimento separado que precederia ou acompanharia a performance, conforme a dualidade falaciosa do pensamento e da linguagem. (COMPAGNON, 1999, p. 91)

No caso de Lejeune, a intencionalidade está representada pelo pacto autobiográfico que expressa a vontade do autor de revelar seu espaço íntimo. É em razão do pacto que embora a autobiografia seja impossível, isso não impede a sua existência, como havia afirmado o autor. Ainda assim, como todos os outros conceitos presentes em *O pacto autobiográfico (bis)*, o autor

relativiza esse dispositivo intencional ao reafirmar o que já havia dito sobre a própria relação entre autor e leitor:

Em relação ao autor, pode haver defasagem entre sua intenção inicial e a intenção que lhe será atribuída pelo leitor, seja porque o autor desconhece os efeitos induzidos pelo modo de apresentação que escolheu, seja porque entre ele e o leitor existem outras instâncias [...] (LEJEUNE, 2014, p. 67).

Essa defasagem a qual Lejeune se apoia tem o mesmo espírito de uma outra dualidade pensada por Compagnon ao tratar o problema da intenção em *O demônio da teoria*, tal como fica evidente na passagem em que o autor elenca duas teses sobre a significação do texto que além de não serem excludentes, coexistem, a saber:

1. Pode-se procurar no texto aquilo que ele diz com referência ao seu próprio contexto de origem (linguístico, histórico, cultural).
2. Pode-se procurar no texto aquilo que ele diz com referência ao contexto contemporâneo do leitor. (COMPAGNON, 1999, p. 80)

Como se vê, Lejeune, em consonância com as propostas de Compagnon, consegue relacionar todos as suas novas posturas teóricas para afirmar uma relativização do pacto referencial e aumentar o escopo do que entende como sendo autobiografia. A intencionalidade referencial do autor pode não ser percebida pelo leitor ou porque este não aceitou o pacto ou porque o jogo movimentado pela linguagem não lhe permite um relato fiel, contudo, ela, a intencionalidade referencial, não deixa de estar presente no texto. Por esses dois motivos, Lejeune aceita que haja a presença da ficção nos escritos autobiográficos, o que não invalida a intenção referencial primeira. Dito de uma outra forma, o texto autobiográfico (re)constrói a vida do autor apesar das impossibilidades referenciais da linguagem e cabe ao leitor, como o outro polo do pacto, o papel de aceitar ou não a veracidade do relato.

Ainda sobre o assunto, Lejeune, no ensaio *Autobiografia e ficção*, tematiza essa relação conflitante entre essas duas instâncias da linguagem. O primeiro ponto do ensaio, publicado em 2005 juntamente com a segunda edição de *Le pacte autobiographique*, retoma a ideia final de *O pacto autobiográfico (bis)* sobre a possibilidade de existência da autobiografia e sua conseqüente busca pela verdade:

Certamente é impossível atingir a verdade, em particular a verdade de uma vida humana, mas o desejo de alcançá-la define um campo discursivo e atos de conhecimento, um certo tipo de relações humanas que nada tem de ilusório. A autobiografia se inscreve no campo do conhecimento histórico (desejo de saber e compreender) e no campo da ação (promessa de oferecer essa verdade aos outros), tanto quanto no campo da criação artística. (LEJEUNE, 2014, p. 121, grifo nosso).

Dessa forma, por mais que se queira alcançar a verdade de uma vida, o máximo que se consegue através do texto autobiográfico é a verdade fracionada, a verdade de pequenos relatos, que deve ser entendida antes como uma série de descontínuos do que como elemento de um complexo sistema referencial. Em termos próximos à Compagnon, podemos afirmar que

a verdade dos pequenos relatos, aquela que pode ser verificável, demonstra a intenção do autor em apresentar um relato referencial ao texto, mesmo que uma posterior significação não leve em conta este sentido. Analisando os trabalhos mais recentes acerca da literatura autobiográfica, Maciel aponta para o fato de que a discussão sobre a dicotomia *real x ficcional* perdeu importância nos estudos do gênero:

A crítica contemporânea (Gusdorf, Girard e Lejeune) reconhece, hoje, que mais importante do que situá-los ao redor dos conceitos de verdade ou mentira é admitir que as formas de memória utilizam procedimentos comuns aos do romance [...] (MACIEL, 2001, p. 138).

Portanto, não se trata mais de discutir se a literatura autobiográfica está ou não permeada pela ficcionalidade. Já está dado que sim. No entanto, cabe discutir qual é o papel que a ficção tem nesse gênero que tem a pretensão do real. O que Lejeune faz é reafirmar a referencialidade autobiográfica através do pacto, que evidencia a intenção do autor. Por mais que não se deva confiar em tudo o que está escrito, a desconfiança geral também não é a chave de leitura do gênero autobiográfico.

Assim como Compagnon consegue conceber um retorno do autor ao texto, superando as aparentes diferenças entre os defensores da morte do autor e os biografistas, Lejeune, utilizando um raciocínio semelhante, concebe uma nova visão do texto autobiográfico a partir das refutações que ele recebeu. É essa nova visão da autobiografia que fará com que o francês se volte para um estudo mais abrangente do gênero, com especial atenção para o diário, tema de nossas próximas discussões.

Faz-se necessário, também, ressaltar que a ideia de autoficção tal qual formulada por Doubrovsky e reformulada depois por outros autores não se mostrou especialmente interessada em tirar o status da autobiografia como gênero possível. Por mais que o próprio Doubrovsky tenha, em determinado momento de sua reflexão teórica, tentado afirmar a impossibilidade da autobiografia, seu trabalho acabou por situar a autoficção como um gênero fronteiro, guardando relações com a autobiografia e com o romance (FAEDRICH, 2016). É o que nos diz Faedrich (2016, p. 39):

Afirmar a impossibilidade da autobiografia não é, a meu ver, o caminho mais propício à distinção entre ambos os gêneros. Por isso, diferencio o movimento da autobiografia (vida → texto; prática entre pessoas notáveis, não necessariamente escritor) e da autoficção (texto → vida; prática entre escritores).

Esse movimento de coexistência será responsável também pelo posicionamento do romance autobiográfico nesse espaço teórico, sendo este um gênero que se posiciona de maneira diversa à autoficção (enquanto esta propõe um pacto autobiográfico com relatos ficcionais, aquele propõe um pacto romanesco com relatos autobiográficos). Esse tema é tratado por Faedrich (2015, p. 47) da seguinte maneira:

Alguns teóricos consideram “romance autobiográfico” uma classificação obsoleta e preferem não diferenciá-la da autoficção. Há, contudo, uma diferença sutil entre ambas, que merece ser considerada. O pacto do romance autobiográfico é o fantasmático; o autor não tem a intenção de se revelar no texto e só o encontramos recorrendo à extratextualidade. Exemplo disso é *O Ateneu*, de Raul Pompeia, cuja intenção é que o livro seja lido como romance. Na autoficção, um romance pode simular ser uma autobiografia ou camuflar, com ambiguidades, um relato autobiográfico sob a denominação de romance. [...], há um salto qualificativo do romance autobiográfico à autoficção; da dissimulação e do ocultamento do romance autobiográfico passa-se à simulação e à aparência de transparência da autoficção.

Assim, o universo da escrita de si ganhou uma demarcação mais ou menos definida a partir da entrada em cena do conceito de autoficção. Para além de se propor outros conceitos que tinham o “eu” como uma parte importante do fazer literário, a ideia de Doubrovsky levou Lejeune a reformular as suas reflexões acerca da autobiografia e, a partir de então, abrir espaço para o diário enquanto gênero autobiográfico.

2.3 As possibilidades do gênero diarístico: entre a teoria lejeuniana e a prática montelliana

Lejeune manteve um diário em sua adolescência e o próprio autor afirma que esse fato foi crucial para que, durante o início de suas pesquisas, ele quisesse se distanciar desse gênero: “[...] de 1969 a 1986, eu parti para o estudo e a prática da autobiografia *contra* o diário – sem dúvida mantendo em mente a secreta intenção de retornar, um dia, melhor equipado, ao território de minha adolescência” (LEJEUNE, 2009, p. 29, grifo do autor)². O retorno do teórico francês para o estudo do gênero diarístico se deu sem acontecimentos marcantes, sem pontos de virada. Foi somente o simples retorno à prática do diário que levou Lejeune de volta à teorização sobre o gênero (LEJEUNE, 2009).

O diário sendo um gênero de escrita marcado pelas discontinuidades, pela falta de características sólidas que estabeleçam as suas delimitações, tem como uma de suas principais especificidades a datação. “A base do diário é a *data*. O primeiro gesto do diarista é anotá-la acima do que vai escrever. [...] A datação pode ser mais ou menos precisa ou espaçada, mas é capital” (LEJEUNE, 2014, p. 300). Há de se notar, também, que uma datação deve ser acompanhada de outras para que o texto se configure como sendo diarístico. Mesmo que não haja um espaço de tempo definido entre as datações, faz-se necessário que se classifique um texto como sendo diário somente com a reunião de uma série de entradas datadas, afinal, como

² Tradução nossa. No original: [...] from 1969 to 1986, I threw myself into the study, and the practice, of the autobiography *against* the journal—doubtless keeping in mind, meanwhile, the secret intention to return one day, better equipped, to the territory of my adolescent years.

afirma Lejeune (2014, p. 342): “um vestígio datado isolado é antes um memorial do que um diário: o diário começa quando os vestígios em série querem apreender o tempo em pleno movimento, mais do que fixá-lo em um acontecimento fonte”. Essa preocupação com a datação se articula com a própria preocupação do diarista de reter o tempo que passa. Ao elencar um rol de entradas datadas, o que o autor de diários faz é se rebelar contra a passagem do tempo, como afirma Lejeune (2014, p. 301) no seguinte trecho: “O diário é uma *série de vestígios*. Ele pressupõe a intenção de balizar o tempo através de uma sequência de referências. [...] O diário é uma rede de tempo, de malhas mais ou menos cerradas...”.

Para além de representar uma forma de classificação do diário em meio a outros gêneros da literatura autobiográfica, a datação é, também, uma forma de ordenar os relatos num contínuo e descontínuo próprio da escrita diarística. Assim, cabe à data a função de organizar os relatos no interior do texto, dando a sensação ao leitor da passagem do tempo e do devir histórico e confessional do seu autor, como assevera Maciel (2001, p. 89, grifo nosso) a seguir:

Apesar das dificuldades de organização e escrita do cotidiano que requer a seleção de fatos a serem narrados segundo critérios subjetivos do diarista, quem escreve um diário quer organizar seus sentimentos. **As datas, portanto, são a parte concreta do cotidiano e um meio para compor e compreender narrativas tão espreiadas como a própria vida ou a ideia de História**, mesmo que estejam dando uma certa ordem a elementos ficcionais.

A datação é, assim, uma maneira de se reportar à realidade extratextual, reforçando a referencialidade do diário, (re)compondo a vida de seu autor através da passagem do tempo.

Uma outra característica que não se deixa escapar da escrita diarística é a escrita em primeira pessoa, como no caso da autobiografia clássica. Esse registro em primeira pessoa, como vimos no início do capítulo, é essencial para o estabelecimento do pacto autobiográfico. É através dele que o diário se filia aos estudos lejeunianos do gênero.

O uso da primeira pessoa e a datação são as características que marcam o diário como sendo um registro ao mesmo tempo histórico – como é o caso do diário montelliano que registra fatos importantes da história brasileira do século XX, desde a crise do segundo governo Vargas até o governo Fernando Henrique Cardoso – e subjetivo. Em comparação com a autobiografia clássica, o diário tem a vantagem de estar menos suscetível, em tese, às armadilhas da memória visto que ele serve de suporte para reter “a vida que vai fluindo” (MONTELLO, 1998a, p. 480). É o que argumenta Maciel, em sua tese de doutorado sobre os diários montellianos:

O cotidiano está na origem deste tipo de narrativa, pois só há escrita em forma de diário quando o texto acompanha o compasso do calendário. Realmente, a datação é indispensável para quem utiliza o diário como forma de escapar do esquecimento e das inexatidões da memória (MACIEL, 2001, p. 88)

Mesmo que esteja livre das ameaças da imprecisão da memória, o diário não é por isso menos subjetivo do que outros textos autobiográficos. O próprio critério de seleção imposto pelo diarista a si próprio impede que o relato com potencial histórico seja objetivo³. Contudo, Lejeune afirma que o diário é, por si próprio, um gênero antificcional, ou seja, está fora dos domínios da autoficção. Isso não quer dizer, entretanto, que o diário é uma forma de apreensão da verdade pura e objetiva. Esse tipo de formulação já havia sido abandonado por Lejeune, como vimos anteriormente. Sendo antificção, o diário não passa a ter objetividade nos relatos, ou mesmo o compromisso com essa verdade “límpida”. Pelo contrário, o diário é um gênero eminentemente subjetivo:

O fato de o diário ser “anti-ficção” obviamente não significa que seja “anti-subjetivo”. Essa distinção, que as pessoas se esforçam para fazer ao discutir uma narrativa autobiográfica, nem é preciso dizer para o diário, que não poderia ser mais subjetivo ou menos ficcional. (LEJEUNE, 2009a, p. 203).⁴

Com isso, o autor não está afirmando que a autoficção, ou mesmo a ficção, não possa emular o formato de um diário. A ideia de Lejeune é que, ao decidir por esse caminho, o autor não está entrando no campo da autoficção, onde as barreiras entre o referencial e o ficcional são complexas. Nesses casos, o autor escolhe caminhar pela ficção, mesmo se apossando de um formato diarístico.

Exemplo disso pode ser encontrado no próprio Josué Montello que insere o *Diário de Maria Olívia* em seu romance *Noite sobre Alcântara* (1978). Mesmo adotando um diário dentro do romance, o leitor não pode estabelecer um pacto de leitura ambíguo. O elemento essencial é a ficção, numa forma de escrita autobiográfica. Apesar disso, esse fato pode gerar confusão de leitura até nos leitores mais bem treinados, como aconteceu com Alceu Amoroso Lima, confrade do autor na Academia Brasileira, conforme relatado em seu diário em 20 de julho de 1978:

O diário de 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:

³ Não nos interessa aqui a problematização sobre até que ponto a própria História seja um discurso subjetivo ou, de certa maneira, não-objetivo. O que queremos ressaltar é que há uma gradação na qual o diário é um gênero não comprometido com a objetividade.

⁴ Tradução nossa. No original: The fact that the diary is “antifiction” obviously does not mean that it is “antisubjectivity.” This distinction, which people are at pains to make when discussing an autobiographical narrative, goes without saying for the diary, which could not possibly be more subjective or less fictional.

– A carta que escrevi hoje à minha filha 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 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, 1998b, p. 64-65)

Como podemos perceber, só há duas possibilidades no pacto de leitura dos diários: ou acredita-se que ele é ficção, e, portanto, não pode ser um diário real; ou o reconhece como diário, não podendo ser ficção.

Contudo, essa posição de Lejeune não exclui o debate acerca das possibilidades de se dizer a verdade através do diário, principalmente no que diz respeito ao diário montelliano. Isso porque Montello parece se distanciar de certos preceitos lejeunianos no que se refere à escrita diarística. Talvez o ponto de divergência entre os dois que mais chame a atenção se trate da reescrita. Lejeune é pragmático em relação a esse artifício, como deixa claro no excerto a seguir:

Um diário mais tarde modificado ou podado talvez ganhe algum 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, 2014, p. 300, grifo nosso)

Entretanto, Montello diverge desse posicionamento. Em “Roteiro de Caminhantes”, o prefácio de *Diário da Manhã*, o autor parece querer conciliar o caráter referencial do seu diário com uma reescrita que lhe estabelecesse o valor literário, como vemos no seguinte trecho:

Sempre me pareceu que o diário de um escritor, não obstante o seu cuidado em reter o efêmero, há de ser também uma obra de arte literária. Daí minha vigilância na hora de sua redação definitiva, e a expressa recomendação aos meus herdeiros para que nada fosse publicado, se a meio caminho me faltasse repentinamente a pena. (MONTELLO, 1998a, p. 24, grifo nosso)

Vale ressaltar que, ao analisarmos os textos introdutórios de seus diários, e também a introdução da edição do *Diário completo* (1998)⁵, os posicionamentos de Josué Montello

⁵ Cabe ressaltar que as introduções supracitadas são de grande valor para compreendermos a visão montelliana acerca de seus próprios diários. Nos seus seis diários publicados na edição *Diário Completo* (1998), a saber, *Diário da Manhã*, *Diário da Tarde*, *Diário do Entardecer*, *Diário da Noite Iluminada*, *Diário de Minhas Vigílias* e *Diário da Madrugada*, somente este último não tem uma introdução publicada. Segundo Maciel (2001, p. 177): “A soma destas introduções forma um panorama bastante abrangente do conhecimento que Montello possui sobre o gênero.

acerca da possibilidade de se entrever a verdade através dos seus escritos diarísticos variam entre a verdade tal como o fato ocorreu e a verdade subjetiva, mais próxima daquela que Lejeune defende. Em “As curvas do caminho”, prefácio do *Diário da tarde*, pode-se perceber um Montello que claramente relativiza a verdade, através dos três excertos a seguir: “É que há uma verdade agressiva, ferina, contundente, e uma verdade educada, que convive com a polidez, sem deixar de ser verdadeira”. (MONTELLO, 1998a, p. 478); “Pude dizer a verdade neste *Diário da tarde*, como já o havia feito no *Diário da manhã*, sempre cuidando de ser polido”. (MONTELLO, 1998a, p. 479); “A verdade minuciosa é, realmente, a verdade dos diários secretos. Mas convém reconhecer, por outro lado, que a verdade de detalhe é, por vezes, a Verdade”. (MONTELLO, 1998a, p. 479-480).

Além da relação entre um “eu” diarístico e o “eu” referencial, existe uma outra que emerge do “eu” interior à obra: Montello como narrador e personagem. Essa imbricação, própria do estabelecimento do pacto autobiográfico, suscita questionamentos acerca de como Josué Montello se constrói pelas páginas do seu diário. Um dos pontos que se levanta é se o autor não se constrói personagem pela sua pena de romancista, como problematiza Rolim (2005, p. 27):

O *eu* que aparece na obra *Diário Completo*, do escritor Josué Montello, está presente nas duas mil e seiscentos e oitenta e oito páginas que a compõem como um ser uno, indivíduo que se mantém coeso durante os quarenta e três anos que a escritura do diário abarca. Na verdade, esta possível imutabilidade converge para a idéia (sic) de que trata-se, na instância narrativa, de uma personagem construída e censurada por outra entidade, a do *eu* autoral. (p. 27)

Essa problematização acerca do “eu” interior aos diários montellianos, também está presente nas reflexões de Maciel (2001, p. 65, grifos da autora), como vemos a seguir: “[...] [Se] o ‘eu’ que encontramos nos diários de Josué Montello é notadamente compacto, seria justo que indagássemos sobre a possibilidade deste ‘eu’ se equiparar a mais uma das personagens compostas pelo romancista”.

Não é surpresa, portanto, o fato de que, após a publicação do seu primeiro diário (*Diário da manhã*, 1984), certos setores da crítica o acusaram de ter criado um personagem para si, identificando uma aproximação do diário com sua prosa romanesca. Esse episódio, narrado pelo próprio Montello no já citado “As curvas do caminho”, nos demonstra a posição fronteiriça do autor entre o romance e o texto autobiográfico. Num esforço para dar caráter

Há, nestas páginas, a visão de um estudioso confesso, que cita com desenvoltura muitos diários da literatura universal, sobretudo franceses”.

literário a sua escrita diarística, Josué Montello acaba por abraçar aspectos romanescos de forma consciente, como resta evidente em:

Um grave crítico, em longo artigo para a revista *Senhor*, identificou no meu *Diário da manhã* um vasto romance polifônico. Não digo que não. Pelo contrário: inclino-me a admitir o que seja. Pelo menos no ritmo de sua concatenação episódica, que mantém o interesse da leitura. Os personagens que vêm e vão. O desdobramento de cenas fundamentais. Tudo isso há de ter dado ao meu *Diário da manhã* – reconheço – a estrutura de meu próprio romance, com o relato fiel das convergências factuais. (MONTELLO, 1998a, p. 482)

É nesse ponto que vemos uma reaproximação entre Montello e Lejeune. O francês já admitia que o texto autobiográfico pudesse se apropriar das técnicas narrativas do romance. Inclusive esse é um dos pontos que exemplificam a tensão existente entre o romance e a autobiografia – “[...] a autobiografia não é um caso particular de romance, nem o inverso, ambos são casos particulares de construção de narrativa” (LEJEUNE, 2014, p. 86). Como vemos no excerto acima, Montello não tenta dissociar o seu diário dos seus romances, pelo contrário, o autor maranhense admite que há confluências entre as duas formas narrativas. Contudo, fica claro que para Montello a aproximação se dá no plano narrativo – aquilo que Lejeune chamou de *estilo* – e parece não impactar as questões acerca da referencialidade do seu texto diarístico.

É imperativo notar que, conforme via passar o tempo, Montello acaba cedendo cada vez mais a ideia de relativização da verdade em seus diários. Na introdução do *Diário do entardecer* não se trata mais de falar a Verdade, com “v” maiúsculo – como havia formulado na introdução do diário anterior – e sim a preocupação do autor consigo, como pode-se perceber em: “Ainda que a verdade nos advenha de modo fracionário ou parcelado: o importante é que esse testemunho traga consigo **a preocupação de exprimir o que seu autor sentiu e observou, à luz da sinceridade objetiva**” (MONTELLO, 1998a, p. 946, grifo nosso). Como fica evidente, há, aqui, uma clara aproximação de Montello com a ideia defendida por Lejeune, explicitada anteriormente, de se definir um campo autobiográfico através da intenção referencial do autor por mais que um relato fiel dos fatos seja impossível.

Também é interessante notar que este percurso assinalado por Montello acaba por se completar no ocaso de sua existência diarística. Mesmo tendo passado os textos introdutórios dos seus diários tentando encontrar um meio termo entre o tratamento de obra de arte e a possibilidade de se dizer a verdade em seu diário, Josué Montello cede a posição lejeuniana do diário como gênero subjetivo e, portanto, não podendo captar a verdade ou a referencialidade, restando ao diarista a consciência de que seu testemunho é único, subjetivo e, portanto, não totalizante. Esses comentários são parte da última entrada do último diário de Montello, o *Diário da madrugada*, em 31 de dezembro de 1995

Em tudo quanto aqui ficou guardado tive a veleidade de pôr no registro respectivo a minha verdade. Bem sei, com a experiência da vida vivida, que também é precário o testemunho de cada um de nós. **Não somos, a cada instante, arquivistas da verdade absoluta, mas apenas os captadores de nossa própria verdade.** (MONTELLO, 1998b, p. 1238, grifo nosso)

Além dessas discussões acerca da possibilidade de se alcançar a verdade, Lejeune e Montello se debruçaram, também, sobre a própria figura do escritor de diários. Haveria um perfil psicológico do diarista? Lejeune (2014, p. 298) acredita que não, pois “[...] a prática do diário responde a motivações variadas”. Além disso, mantém-se um diário por motivações diferentes. Essa falta de perfil é também tratada por Montello na introdução do *Diário do entardecer*: “Não escreve diário quem quer, mas quem se subordina ao hábito de transferir ao papel, a cada novo dia, ou pelo menos ao fim de cada semana, as impressões que a vida nos proporciona, no seu fluir constante” (MONTELLO, 1998a, p. 944).

Assim Lejeune e Montello convergem para o mesmo espaço quando se trata da não existência de uma essência do diarista. Essa visão compartilhada se funda no fato de que a experiência de se começar um diário se dá por motivos diversos, sem existir uma regra, uma definição única das motivações para tal ato. Há ainda o fato de Montello mencionar uma subordinação ao hábito diarístico, o que revela que não só a decisão de iniciar um diário pode ser motivada por razões diversas como também cabe ao diarista a tarefa de mantê-lo por um certo período de tempo, proporcionando a si mesmo uma experiência única de alteridade, como afirma Gama (2019, p. 2):

A maior aventura da escrita de um diário é a sua manutenção, visto que a anotação, marca de uma viagem de exploração interior, é acompanhada por uma contínua deliberação sobre a validade, o alcance e a energia para continuar a empreitada de exposição de si

Os únicos pontos que podem servir de convergência para os mais variados tipos de diarista seriam a preocupação com o tempo e o gosto pela escrita. Contudo, se as motivações não são as mesmas, as utilidades do diário parecem se repetir com certa frequência. Algumas delas, elencadas por Lejeune no ensaio *Um diário todo seu*, são compartilhadas por Josué Montello como vemos nos textos introdutórios dos diários do autor maranhense.

No ensaio supracitado, Lejeune (2014), ao empreender um estudo geral sobre a escrita diarística, postulou algumas utilidades para o uso do diário, das quais Montello parece compartilhar algumas. O autor francês na tentativa de desvendar os motivos que levam alguém a se entregar a escrita diarística acaba postulando uma lista de usos que, como ele próprio afirma, não é taxativa, dado o fato de que cada diarista encontra uma utilidade que mais lhe apraz. A primeira utilidade identificada por Lejeune (2014) é a conservação da memória. Segundo ele:

É em primeiro lugar, para si que se escreve um diário: somos nossos próprios destinatários no futuro. [...] Terei um rastro atrás de mim, legível, como um navio cujo trajeto foi registrado no livro de bordo. Escaparei desse modo às fantasias, às reconstruções da memória. Terei minha vida a minha disposição. [...] Além disso, a anotação quotidiana, mesmo que não seja relida, constrói a memória: escrever uma entrada pressupõe fazer uma triagem do vivido e organizá-lo segundo eixos, ou seja, dar-lhe uma “identidade narrativa” que tornará minha vida memorável. (LEJEUNE, 2014, p. 302)

Dessa maneira, uma das primeiras utilidades da escrita diarística é reter-se no tempo, conservar a miudezas dos acontecimentos, os sentimentos, sensações e impressões dos momentos vividos pelo diarista. Para Josué Montello, esta utilidade parece estar intimamente ligada a uma outra, a de desabafar, como pode ser percebido no seguinte excerto extraído do prefácio de *Diário da manhã*: “O propósito era mais simples: o de reter o momento que passa; o de guardar a palpitação da vida circundante; ou desfazer, na conversa da pena com o papel, o problema que me afligia, a solidão que se fechava à minha volta”. (MONTELLO, 1998a, p. 24).

O diário, para Lejeune (2014), assume a utilidade de desabafo na medida em que ele “[...] é um espaço onde o eu escapa momentaneamente à pressão social, se refugia protegido em uma bolha onde pode se abrir sem risco, antes de voltar, mais leve, ao mundo real”. (LEJEUNE, 2014, p. 303), ou nas palavras de Josué Montello “o diário é, quase sempre, o companheiro de nossa solidão” (MONTELLO, 1998a, p. 480).

Em se tratando dos textos que antecedem os seus diários, Montello faz referência mais uma segunda vez ao caráter de conservador da memória daqueles seus escritos no prefácio do *Diário da noite iluminada*. Novamente, o autor relaciona a utilidade de conservação da memória com o desabafo, como pode ser observado no trecho reproduzido a seguir: “Se a tendência normal do diário é a confissão, como transferência do que há de íntimo e pessoal no ser humano, também dá ensejo ao testemunho e ao depoimento, como registro do mundo na condição de espetáculo”. (MONTELLO 1998b, p. 14).

Uma outra utilidade dos diários que Lejeune (2014) descreve é a de sobreviver. De acordo com o autor francês “mantemos um diário para fixar o tempo passado, que se esvanece atrás de nós, mas também por apreensão diante de nosso esvanecimento futuro [...] o diário é apelo a uma leitura posterior”. (LEJEUNE, 2014, p. 303). O diário é então uma maneira de fornecer uma sobrevida ao seu diarista de forma que, no futuro, as suas impressões daqueles momentos estejam registradas no papel. Montello fala sobre essa característica no prefácio do *Diário da noite iluminada* ao tratar sobre as diferenças entre as memórias e os diários:

Para melhor compreensão da obra que consegui realizar com estas aparas de tempo, nos muitos caminhos que percorri, convém ter em mente a diferença fundamental entre o livro de memória e o diário: na elaboração do primeiro, o escritor procura ir

ao encontro de seu passado, enquanto no segundo trata de **guardar o seu presente para que chegue ao futuro**. (MONTELLO, 1998b, p. 13, grifo nosso)

Há também, em “As curvas do caminho”, prefácio do *Diário da tarde*, um outro excerto no qual Montello versa sobre a característica que o diário tem de dar sobrevivência ao seu autor, como podemos perceber em: “Nosso registro meticuloso tem o dom de reter a vida que vai fluindo”. (MONTELLO, 1998a, p. 480).

Numa outra utilidade, o diário pode ser usado simplesmente para escrever. Lejeune (2014, p. 305-306) afirma que “mantém-se enfim um diário porque se gosta de escrever. É fascinante transformar-se em palavras e frases e inverter a relação com a vida ao se autoengendrar”. Essa parece ser uma utilidade especialmente reconhecida por Montello que trata a escrita diarística como uma experiência literária, como podemos observar no prefácio do *Diário da noite iluminada*:

Este novo volume de meu longo diário leva-me a reconhecer, à luz de uma experiência contínua, serem os diários, em síntese, a própria literatura na 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, 1998b, p. 12, grifo nosso)

Assim, Montello parece tratar seus diários como um exercício de escrita, uma forma de se trabalhar seu rigor linguístico, marca característica não só de suas obras romanescas, mas também de toda a sua produção literária.

Outras utilidades identificadas por Lejeune (2014) são: conhecer-se, deliberar, resistir e pensar. Todas elas, em menor grau, são encontradas na leitura dos diários montellianos, demonstrando que, por mais que o rol lejeuniano não seja taxativo, o autor francês consegue elencar elementos comuns aos diários franceses, que eram o seu *corpus* de pesquisa e que serviram de modelo para Josué Montello na composição de seu próprio diário.

2.4 Os diários montellianos: registros de uma vida entre o eu e o mundo

Publicados em 1998 numa edição de *Diário completo*, os seis diários montellianos compõem o mural de uma vida dedicada às letras – em especial ao romance –, e ao serviço público, nas longas andanças de seu autor como professor de Literatura Brasileira no Peru, em Lisboa e em Madrid, como membro da Casa Civil do governo Juscelino Kubitschek, como conselheiro cultural na embaixada brasileira em Paris, como reitor da Universidade Federal do Maranhão, como diretor da Biblioteca Nacional e do Museu da República, como embaixador do Brasil junto à Unesco. São pouco mais de quatro décadas nas quais encontramos Josué Montello nos mais diversos cenários, mas sempre com uma constância: o gosto do registro

diarístico sobre os livros lidos e escritos, sobre os acontecimentos da vida pessoal, sobre as vicissitudes da vida política brasileira.

Um dos principais pontos que salta aos olhos do leitor logo no início da leitura de seu primeiro diário, o *Diário da Manhã*, é o componente histórico. A partir de 1953, Montello engata uma série de registros históricos que vão se tornar a marca de sua escrita diarística. Nesse primeiro momento, é a crise do governo Vargas que lhe prende a atenção. No dia 20 de maio de 1953, a pretexto da leitura de um trecho de *A Cartuxa de Parma*, romance de Stendhal, Montello relembra sua experiência com o golpe de 1930, num tipo de entrada que se tornará uma marca peculiar do seu diário, a entrada que dá espaço à memória em vez de reter o presente:

Na rua, a caminho da redação do *Monitor Mercantil*, por volta das oito horas da manhã, ouvi comentar o golpe de Estado. Com os meus vinte anos (ainda mal começados), e uns restos de candidez provinciana na alma e na vestimenta, eu supunha que um golpe de Estado havia de ser uma vasta movimentação de tropas, barricadas, tanques, mortos, feridos nas calçadas, o comércio fechado, as cadeias atulhadas de presos políticos, um ar de espanto e medo nos raros transeuntes.

Por esse tempo, as ruas São José e Primeiro de Março figuravam obrigatoriamente no meu itinerário, tanto na ida quanto na volta, no caminho do meu trabalho. Naquele dia, em vez de fazer a pé o meu trajeto, na rua Correia Dutra para o *Monitor*, fui de bonde até à Galeria Cruzeiro. Ao saltar, notei que ali reinava a tranqüilidade (sic) dos dias comuns, com as lojas que iam abrindo, os ônibus trafegando nos dois lados da avenida Rio Branco, o povo a caminhar pelas calçadas.

Entrei na rua São José, e fui andando. Tudo calmo. Que golpe de Estado seria aquele, com a cidade serena? E já ia dobrando a esquina, para seguir pela rua Primeiro de Março, quando um soldado, de baioneta calada, me embargou o passo.

Expliquei-lhe:

– Estou indo para o meu emprego, que fica nesta rua, logo depois da praça Quinze de Novembro.

E o guarda inflexível:

– Tome a rua da Quitanda e entre pela rua do Ouvidor. Por aqui, defronte da Câmara dos Deputados, temos ordem de não deixar ninguém passar.

Obedeci. E depois de dar a volta longa, para alcançar por fim o sobradinho de nº 82, na rua Primeiro de Março, fiquei a perguntar-me, de sobranceiras contraídas, se o golpe de Estado seria só aquilo – uma simples mudança do meu itinerário. (MONTELLO, 1998a, p. 80-81).

Logo após, Montello recebe o convite do Ministro das Relações Exteriores João Neves da Fontoura para ser o professor de Literatura Brasileira em Lima. Tendo sido exonerado, anos antes, do cargo de diretor da Biblioteca Nacional, após a segunda ascensão de Vargas ao poder, Josué está inclinado a não aceitar o cargo, ao que é prontamente convencido do contrário pelo Ministro, como vemos na entrada de 13 de junho do mesmo ano:

Um pouco febril, enfrento o mau tempo para levar a João Neves da Fontoura, ministro demissionário das Relações Exteriores, o testemunho de meu reconhecimento ao ato com que me designou professor de literatura brasileira, na Universidade de São Marcos, no Peru, em missão cultural do Itamarati.

Espero uns momentos na ante-sala (sic), debaixo da vigilância do contínuo, que me faz servir um cafezinho. Nisto, a porta do gabinete do ministro se abre, para dar passagem ao embaixador americano. E enquanto este se vai, pisando de leve, como a atenuar no tapete do chão a força de seu prestígio pessoal, o ministro está parado na moldura da esquadria, de rosto risonho, à minha espera.

E quando lhe digo de minha solidariedade, inclinado a abrir mão do posto para o qual estou designado, ele protesta em tom firme:

– Nem pense nisso. Você vai prestar um grande serviço ao Brasil. Sei bem por que o escolhi. E o presidente Vargas também sabe. (MONTELLO, 1998a, p. 84)

Esses relatos que retratam uma relação entre o escritor e o presidente tornam a visão da crise que se aproxima muito mais peculiar. Não é com a História que estamos entrando em contato ao lermos os diários montellianos. É sim com uma história vista por uma visão específica, que permeia o discurso histórico oficial de detalhes que não aparecem na visão panorâmica que fará parte dos livros didáticos. Dessa maneira é que podemos ressaltar que “esta avalanche de informações [históricas] talvez nos evidencie menos o estilo ‘minucioso’ de Montello e mais a maneira como o autor compõe o seu diário: construindo, pelos detalhes que acrescenta, sua percepção do efêmero”. (MACIEL, 2001, p. 27). Essa visão se coaduna com o próprio fazer diarístico que se encontra mais no plano subjetivista do que no histórico, conforme afirmou Lejeune (2009). Dessa forma, é interessante perceber como a eleição para a Academia Brasileira de Letras mexe com Montello a ponto de ele, mesmo que por pouco tempo, deixar de perceber Getúlio Vargas como presidente que enfrenta uma grave crise política e substituí-lo pelo Vargas acadêmico, provável eleitor seu no pleito que se aproxima, como vemos no relato de 17 de agosto de 1954, uma semana antes do suicídio do presidente:

Ontem, no auge da crise política, enquanto o rádio noticiava que o brigadeiro Nero Moura solicitara exoneração do cargo de ministro da Aeronáutica, complicando assim a situação de dificuldade do governo e tornando ainda mais grave a situação gravíssima, fiquei a um canto da mesa, na sala de jantar, a dar o balanço de minha candidatura à Academia.

Faço e refaço meus cálculos, confiro promessas, dou baixa nas recusas, trato de ver quem posso mobilizar em meu favor, para vencer a hesitação deste ou daquele acadêmico, quando minha mulher se aproxima, ainda impressionada, com o noticiário político que acabou de ouvir no rádio, e me pergunta, sem que eu lhe perceba a preocupação:

– Que te parece a situação do Getúlio?

E eu, dentro do meu mundo:

– Ótima. Vai me dar os quatro escrutínios. Falei à tarde com o Lourival Fontes. (MONTELLO, 1998a, p. 207-208)

Desse modo, o tom da entrada do dia 24 de agosto de 1954, o dia no qual Getúlio Vargas tirou a sua própria vida, é eivado de impressões subjetivas da figura que acabava de sair desta vida, sem deixar de, no calor do momento, interpretar o desbarato do presidente como o ato político que dinamitava seus rivais:

Foi Osvaldo Orico quem me deu a notícia, pelo telefone, pouco antes das nove horas: – O Getúlio matou-se com um tiro no coração.

Desliguei o telefone, corri para o rádio. E ouvi a confirmação da notícia terrível, curvado para a frente, sentado na borda da cama, com a sensação do homem atordoado.

Seria possível? De fato ele havia dito que só morto sairia do Catete. E com um tiro no coração, como Raul Pompéia, de quem era leitor e admirador. Lembrei-me do presidente Balmaceda, no Chile, dando à vida o mesmo desfecho como um ato político, objeto de todo um livro de Joaquim Nabuco.

Mais do que uma figura política, Vargas é uma figura histórica para a minha geração. Todo um largo período da vida brasileira o envolve, e é ele quem domina a cena, ainda moço, na Revolução de 1930, para continuar a dominá-la ainda agora, já velho e exausto, no derradeiro lance de sua biografia.

No correr de sua atuação política, cumpre lembrar que ele fez Volta Redonda, na hora em que se recusava o direito a uma siderúrgica ao país de ferro. Foi ao encontro das massas operárias, dando-lhes um novo estatuto, por intermédio de uma legislação social mais humana. Defendeu o petróleo brasileiro, no momento em que os técnicos estrangeiros se recusavam a admiti-lo. Prendeu Graciliano Ramos? Sim. Levou ao extremo a luta contra adversários? Também é verdade, sufocou a imprensa, canalizando-a para o culto da personalidade através do DIP? Perfeitamente.

Mas não era o homem dos rancores irremovíveis. Eu próprio, acusado de duras críticas à sua pessoa e ao seu governo, estava a receber dele, agora, os votos que me levariam à Academia – assim como nomeou fiscal de ensino ao Graciliano Ramos, logo que o restituiu à liberdade. Ora caudilho, ora presidente da República. Certamente mais presidente que caudilho. E daí o sentimento de consternação que domina o Brasil, neste momento.

Qual será a reação do povo, com esta tragédia? Eu próprio, longe da política, me sinto atingido e arrasado. E a verdade é que Vargas, abatido, humilhado, vencido, repentinamente desbaratou todos os seus adversários com o tiro que deu em si mesmo.

Convém ressaltar que esse caráter histórico perpassado por uma boa dose de subjetividade se articula muito bem com as posturas lejeunianas de considerar o diário como gênero antificcional mas com um aspecto notadamente subjetivo e de observar um espaço entre referencialidade e literariedade que é ocupado igualmente pelas noções de verdade e ficção. Articulando-se a essa visão, Maciel afirma que:

Um diário, portanto, mesmo que parta de uma experiência verificável, pertencente ao domínio do fato, do histórico, sempre acaba por se transformar numa experiência filtrada pelo escritor que transforma o real numa espécie de confissão ou escrita ficcional, literária ou não (MACIEL, 2001, p. 137)

Assim, Montello subverte a lógica histórica em seu diário ao tratar desses, e de outros, acontecimentos da história brasileira sob olhar subjetivo, próprio da escrita diarística. No exemplo específico da crise de Vargas, o componente pessoal – evidenciado pelos momentos compartilhados pelas duas figuras – ganha o tom confessional de que trata Maciel, compondo um relato ao mesmo tempo íntimo e histórico, e ele próprio afirma isso em: “Não nos esqueçamos de que, na redação de diário, o escritor é o homem, com as suas fraquezas, e não o historiador, com a largueza de vista e as indulgências”. (MONTELLO, 1956, p. 88)

Ocupar páginas de seus diários com acontecimentos históricos, como Montello fará no decorrer de toda a sua escritura, é um movimento que evidencia a preocupação do escritor em relação a esse elemento, com o qual soube trabalhar tão bem nos seus romances. Os mais aclamados pela crítica como *Cais da Sagração*, *Os tambores de São Luís* e *Noite sobre Alcântara*⁶, se utilizam, de formas diferentes da história como composição de enredo. Seja a

⁶ Outros romances montellianos se destacaram pelo esmero com que o autor inseriu fatos e/ou figuras históricas no seu enredo, tais como *Janelas fechadas* (trata das mudanças urbanas e sociais ocorridas em São Luís na primeira

mudança do porto da Praia Grande para o Itaqui (em *Cais da Sagração*), seja a trajetória do negro escravo no Maranhão, desde o quilombo até o período pós-abolição, com ênfase no famoso caso do crime da baronesa de Grajaú (em *Os tambores de São Luís*), seja o apogeu e declínio de uma cidade em que grupos políticos se enfrentam na construção de um palácio para a recepção do Imperador que não vem (em *Noite sobre Alcântara*), a história parece um dos motores da escrita montelliana, seja ela romanesca ou diarística. É o que também entende Maciel (2001, p. 49):

Nestas anotações, sobre alguns dos mais importantes momentos da História brasileira do período, o que nos prende a atenção não são somente os fatos, mas principalmente o registro dos fatos por uma ótica tão particular como é a de um diarista, conferindo suposições e detalhes que ou desconhecemos ou se perderam nas veredas da memória.

Um outro ponto dos diários montellianos que vale a pena ser analisado é a forma com que o autor se refere aos seus detratores. Durante as introduções de seus diários, Montello afirma que submete seus escritos a dois processos distintos: a decantação pelo tempo e a reescrita. Com isso, o escritor maranhense pretende livrar o seu texto das mesquinhas que preenchem as vidas literária e política. É o que observamos em “As curvas do caminho”, prefácio do *Diário da tarde*:

No que concerne ao meu *Diário*, vale a pena repetir que sempre tive, na sua elaboração metódica, estas duas preocupações básicas: uma, dizer sempre a verdade, compreendendo-a; outra, **não deixar que o resíduo de malquerenças literárias ou pessoais sombreasse meu texto.** (MONTELLO, 1998a, p. 481, grifo nosso)

Contudo, o próprio autor parece se contradizer em dois momentos. O primeiro deles é no ensaio “Teoria e prática dos diários secretos”, publicado no seu livro *Estampas literárias* (1956). Nesse texto, em que Montello passeia por características de vários diários franceses, o escritor maranhense se detém no diário de Maurice Donnay, criticando-lhe a falta de vivacidade por não encontrar em suas páginas a pena galhofeira que pinta esses mesmos registros de malquerenças literárias que se diz distanciar:

A verdade de minúcias, longe de ser um defeito irreduzível, é precisamente a virtude nuclear dos diários secretos. Nesse pecado cotidiano reside, paradoxalmente, a sua qualidade essencial. Sem o seu exercício venenoso, o gênero corre o risco de entediarnos. É da malignidade em tom de cochicho a sua sedução. (MONTELLO, 1956, p. 87-88)

metade do século XX), *Os degraus do Paraíso* (a primeira parte do romance trata da epidemia de gripe espanhola em São Luís em 1918), *A coroa de areia* (onde João Maurício, seu protagonista, se envolve na Revolta do Forte de Copacabana, na Revolta Paulista de 1924, na Coluna Prestes, na Revolução de 1930 e é preso no período de implantação do Estado Novo), *Largo do Desterro* (em que o Major Taborda, senhor de mais de 150 anos, vivencia as mudanças ocorridas no Maranhão durante sua vida de matusalém e contracena com figuras como o Lorde Cochrane, o Dr. Tarquínio Lopes, o então deputado José Sarney, o Dr. Carlos Macieira, etc.), *Baile da Despedida* (que narra os acontecimentos do ponto de vista de uma senhora que diz ter estado no famoso Baile da Ilha Fiscal às vésperas do fim do Império) entre outros.

O outro momento que parece depor contra esse ponto levantado por Montello em “As curvas do caminho” consiste da análise das páginas de seu próprio diário. Ainda que alegue ter se distanciado das contendas que permeiam a vida literária, Montello não se furta de desabafar com a página em branco, deixando-lhe as impressões que lhe causam os seus detratores na vida literária e política. Contudo, deve-se fazer justiça ao fato de que, diferentemente do que fez Humberto de Campos em seu *Diário Secreto*, Josué Montello não revela os nomes de seus inimigos públicos. Fiel ao seu compromisso de não escandalizar, Josué não deixa de se confessar com a página em branco de seu diário, conforme comenta Jesus (2018, p. 188) no excerto a seguir: “Em muitas páginas de seu *Diário*, Montello contou episódios envolvendo amigos e confrades, em boa parte das vezes lhe ocultando os nomes. Quando isso acontece, nem as iniciais desses nomes são ditas para não gerar especulações”. No mesmo artigo, analisando as filiações de Montello no gênero diarístico, Jesus ainda completa:

Esse tipo de atitude só aconteceu porque a escola da diarística de Josué Montello não é a dos irmãos Goncourt, os quais escreveram o *Journal*, o mais famoso e polêmico diário da literatura universal, mas a do *Journal* de Julien Green. Montello procurou, ao máximo, eliminar de seu *Diário* a dicacidade excessiva tão presente nos Goncourt, cujo diário serviu de modelo para outro maranhense, Humberto de Campos, escrever seu *Diário secreto*, provavelmente o mais polêmico diário da literatura brasileira. (JESUS, 2018, p. 177).

Convém ressaltar que, por mais que Josué Montello quisesse fugir do diário ao estilo de Humberto de Campos, que falou dos seus contemporâneos de forma não muito elogiosa, ele não poderia deixar de pintar o retrato desses acontecimentos. Isto porque o seu propósito é o de instituir um diário de escritor – mesmo que, em certos trechos, seu texto se aproxime mais do diário de viagem, principalmente em *Diário da tarde* e *Diário do entardecer* –, com seus registros de leituras, de produção de seus romances, de noites de autógrafos, de sessões na Academia Brasileira de Letras e na Academia Maranhense de Letras, e, logicamente, as maledicências próprias da vida literária.

Assim, somos apresentados a um Montello escritor por vocação que se desdobra em dois na busca pelo apuro estilístico. O Montello leitor, por mais que se coloque como um profundo conhecedor do cânone ocidental, apresenta uma predileção muito clara pela literatura francesa, em especial por Marcel Proust, Stendhal, Honoré de Balzac, Abbé de Saint-Réal⁷, Emile Zola, Victor Hugo, os irmãos Goucourt, André Gide, Chateaubriand entre outros. As

⁷ Josué Montello publicou, na França, em 1970, o livro *Un maitrê oublié de Stendhal*, resultado de anos de pesquisa dedicados ao estudo da obra de Abbé de Saint-Réal, de quem tomou contato a partir da epígrafe do capítulo XIII, livro I, de *O vermelho e o negro*, de Stendhal (“O romance é um espelho que carregamos ao longo de um caminho”). Cf. *Diário da Manhã*, 4 de junho de 1957; *Diário do entardecer*, 26 de fevereiro e 13 de março de 1969, 13 de fevereiro de 1970.

citações de *Em busca do tempo perdido*, de Proust, povoam todos os seus diários provando que a obra do mestre francês foi, sem dúvida, uma das que mais causou impressão no escritor maranhense. Não é surpresa, portanto, perceber que o Montello leitor, afetado pela literatura francesa, aprende com os seus mestres na construção de um Montello escritor, como fica evidente numa das primeiras entradas do *Diário da manhã*, em 14 de agosto de 1952:

Lição de estilo, recolhida em *De l'amour*, de Stendhal, cap. IX:

“Faço todos os esforços possíveis para ser *seco*. Quero impor silêncio ao meu coração, que supõe ter muito a dizer. Tremo sempre ao pensar que escrevi um suspiro quando pensei ter escrito uma verdade” (MONTELLO, 1998a, p. 38)

Ao Montello escritor, de quem traçaremos o perfil no último capítulo desta pesquisa, há a sensação de que está sempre em busca de se encontrar com o seu ideal, como afirma Maciel (2001, p. 39):

Em paralelo à escritura dos romances, Josué Montello anota nos diários inúmeras informações sobre cada fase da construção de seus textos literários, sobre as dificuldades da tarefa do escritor, desde a construção mental da trama, passando pela escolha do tom adequado à narrativa, até o medo característico que antecede cada noite de autógrafos. Mesmo numa fase em que já estamos diante de um escritor consagrado é interessante notarmos como a escritura de um novo romance sempre comporta inúmeras dúvidas e dificuldade.

É essa busca que o autor faz transparecer nos seus diários, filiando-se a determinadas correntes literárias, quer no caso do romance quer no do diário, e apresentando os bastidores da criação enquanto faz de seus diários uma obra literária. O exercício concomitante da escrita diarística e romanesca é, para Montello, uma forma de sempre estar conectado à linguagem literária⁸, à revelia de suas crônicas publicadas no *Jornal do Brasil* e na *Revista Manchete*. O Montello romancista e o Montello diarista se confundem num Montello escritor por excelência. Essa é a imagem que o autor se propõe a entregar-nos através da leitura de seus diários. É por isso que não surpreende a filiação de diarista que o autor faz na entrada do dia 7 de dezembro de 1975:

A propósito de uma conclusão de André Gide, quando dizia a seu amigo Charles du Bos que, para escrever um diário, é preciso ter, não um espírito de afirmação, mas um espírito de diálogo, inclino-me a lhe dar razão, com a minha própria experiência. Meu diário, longe de ser simples pretexto literário, com que me comprazeria em reter o momento que passa, corresponde a uma imposição de minha natureza.

Dizia também Gide, ainda a falar a Charles du Bos (e de que este tomou nota, com a data de 3 de dezembro de 1918), que o diário vem ao nosso encontro, sempre que dificuldades múltiplas nos impedem de produzir, e daí se tornar, nessas ocasiões, a nossa própria obra.

Nesse ponto, discordo de Gide. Tenho o diário na conta de um processo paralelo ao ato da criação pura. Daí meu cuidado em lhe dar também o acabamento da obra de arte. Assim, apenas por comparação expositiva, estarei mais perto de

⁸ É o diário servindo, simplesmente, para *escrever*, utilidade teorizada por Lejeune (2014) e já comentada anteriormente.

Julien Green, com seu longo diário sistemático, do que do próprio André Gide, com seu diário intermitente. (MONTELLO, 1998a, p. 1359, grifo nosso)

Cabe destacar que o caminho de Montello na literatura não foi trilhado somente no romance. Além dessas obras, o escritor maranhense produziu novelas e peças de teatro. Contudo, em comparação com o romance, a atenção dada pelo Montello diarista à essas outras formas literárias é quase nenhuma. Poucas vezes vemos, nos diários, Josué tomar a pena para escrever uma peça de teatro, por exemplo. E quando nos deparamos com uma entrada como essa, ela vem com a função de destacar a filiação do autor à forma romanesca, como na entrada do dia 12 de maio de 1954:

Estimulado por Pedro Jarque, que desejava de mim uma peça para o Teatro Universitário, escrevi *O verdugo*, que publiquei na minha última viagem ao Rio. Reli agora a peça. De início gostava dela. Agora, só gosto de algumas cenas.

Concluo, da releitura da peça, que o teatro, a despeito de tudo em quanto li e sei, não corresponde à minha vocação. O teatro é por essência, um gênero de síntese, enquanto eu pendo para o gênero de análise, que é o romance.

Sei, entretanto, que o teatro me é essencial. Mas não para fazer teatro, e sim para fazer romance. Refiro-me à teatralidade do romance, quer no desdobramento da ação, quer no poder de condensação do diálogo dramático.

À medida que reflito sobre a distância do texto que tenho na cabeça e o texto que resulta da escrita no papel, mais me convenço de que essa distância tende a aproximar-se, gradativamente, à medida que o escritor domina seus instrumentos de expressão. Sinto que essa distância encurtou, para mim, no que concerne ao romance, mas não se modificou, no que concerne ao teatro. De onde concluo que sou romancista, não sou teatrólogo.

Disse isso, há pouco, ao Pedro Jarque, que veio receber de minhas mãos *O verdugo*.

E ele:

– Não digo nada. Eu também gostei da peça, e muito. Quem diz mesmo se uma peça de teatro é teatro, não sou eu, não é você. É o público. Na estréia (sic) da peça.

Na estréia (sic) da peça, espero não estar aqui. (MONTELLO, 1998a, p. 171, grifo nosso)

Assim, a despeito de sua produção em outros gêneros, Josué Montello parece estar sempre preocupado em deixar claro em seus diários que é um romancista por excelência. Tendo em consideração que a ideia de se publicar esses seus diários em vida já era existente desde o início de sua produção – por isso a preocupação de seu autor de apurar sua escrita para aproximar seu texto da obra de arte – podemos conjecturar que, ao não permitir que o leitor esqueça que ele é acima de tudo romancista, Montello define a régua pela qual ele próprio quer ser julgado por aqueles que lhe passem sua vida em revisão no futuro. Dessa forma, qualquer deslize de estilo, ou mesmo de tema, em outro gênero que não seja o romance, já está, antecipadamente, explicado. Esse raciocínio se aplica, logicamente, aos outros gêneros de não-ficção produzidos pelo autor, como as crônicas e os seus diários. Se ampliarmos esse mesmo raciocínio, ele serviria também para justificar suas atitudes no âmbito da vida literária e política. Tudo o que Josué Montello parece pretender é que sua figura, no futuro, seja relacionada diretamente à sua obra romanesca.

É bem provável que essa autoimagem que Montello fez de si – a de romancista por excelência – seja a chave para entendermos, não só o compromisso estético que ele tinha na preparação dos seus romances, mas também as inúmeras alterações que ele fazia de uma edição para outra. Temendo ser mal interpretado pelo público e pela crítica, Josué optava por reler seu texto incansavelmente na busca de uma impossível unidade de leitura não só entre autor, público e crítica, mas também entre o texto que lhe saiu da pena e aquele que ele tinha imaginado quando do início do processo de criação. É nesse espírito que ele escreve a entrada do dia 6 de setembro de 1968:

Foi Maurice Donnay, lembrado por Julien Green, quem observou, argutamente, que, em toda peça de teatro, há pelo menos cinco: a peça que o escritor imaginou; a peça que na verdade escreveu; aquela que os atores representaram; a que é assistida pelo público, e, por fim, a peça vista pela crítica.

Convém acrescentar mais uma peça: a peça vista no teatro pelo próprio autor e que constitui uma realidade literária e dramática.

A mesma conclusão pode ser expressa quanto ao romance. Há vários romances num romance: aquele que o romancista imaginou; o romance que efetivamente lhe saiu da pena; o que é apresentado em livro; o romance lido pelo público; aquele lido pela crítica.

Todas as alterações do romance, nas suas novas edições, nada mais são do que tentativas do romancista de encontrar o romance que de início imaginou (MONTELLO, 1998a, p. 1008)

Como afirmado anteriormente, toda essa preocupação montelliana com o romance acaba por deixar um lugar secundário, nas páginas de seu diário, para as outras produções do autor, em especial as literárias (notadamente as novelas e as peças teatrais). Uma ou outra crônica é reproduzida na íntegra com a intenção de marcar um posicionamento do autor que, ao transpor o escrito para o diário acredita que este tem um valor histórico⁹. Sendo o diário um gênero subjetivista por excelência, como afirmou Lejeune (2009), não impressiona a relação entre escritos sobre romances e escritos sobre novelas e dramaturgia nos diários montellianos. Não só porque a quantidade de romances superou a de novelas e peças teatrais, mas, principalmente, em razão da visão que o próprio autor tinha de sua atuação no mundo das letras.

Há ainda, um ponto que chama a atenção em relação ao último diário montelliano, o *Diário da madrugada*. Neste volume que encerra o *Diário completo*, percebemos inúmeras repetições de entradas que já tinham sido escritas em outros diários, numa espécie de autoplágio¹⁰. É interessante notar que esse movimento de copiar a si próprio é identificado

⁹ Como no caso da perda dos direitos políticos de seu amigo Juscelino Kubitschek. Cf. *Diário da Tarde*, 9 de junho de 1964.

¹⁰ Maciel (2001), em sua tese de doutorado, apresenta essas entradas em dois quadros distintos. O primeiro deles, de entradas semelhantes, contém os seguintes pares de datas: 7 de agosto de 1967 e 18 de março de 1994, 5 de março de 1988 e 13 de agosto de 1992, 29 de julho de 1987 e 4 de janeiro de 1991, 16 de janeiro de 1987 e 1 de agosto de 1995, 21 de outubro de 1977 e 30 de novembro de 1992.

somente no último de seus diários, num período no qual a sua vida pública arrefece e suas glórias literárias já não são mais tão pomposas como foram um dia. O único louro que Josué Montello recolheu durante o período do *Diário da madrugada* foi a presidência da Academia Brasileira de Letras, após a morte de Austregésilo de Athayde, que tinha se perpetuado no exercício do poder por mais de três décadas. Ainda assim, esse período foi de constante embate para o escritor maranhense que via crescer sobre si a suspeita de que ele faria como o seu antecessor e se manteria por anos no cargo para o qual tinha sido eleito. Maciel, ao analisar essas entradas que se repetem, afirma que:

Intencionais ou não, estas anotações repetidas são uma peça importante para a compreensão do enorme quebra-cabeças que a sucessão de seus registros compõe, já que estas repetições contradizem a palavra do escritor exposta em todas as introduções que fazem parte do *Diário completo* [...] (MACIEL, 2001, p. 166)

Essa contradição, levantada pela autora tem a ver com o já citado fato de Josué Montello não permitir a publicação de seus escritos antes de uma meticulosa revisão empreendida pelo próprio autor. Ora, é difícil acreditar que uma revisão bem-feita deixaria passar um equívoco como a repetição de sentenças inteiras em duas datas distintas. Um outro fator que corrobora à ideia de que Montello não cuidou tão bem da publicação deste último diário como fez com os anteriores está no fato de que a seguinte entrada do *Diário da madrugada*, do dia 3 de maio de 1991, parece estar desencontrada, como que perdida no meio do texto:

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 de Maria Olívia”, personagem central da narrativa. (MONTELLO, 1998b, p. 850)

Uma rápida análise da bibliografia montelliana mostra que *Noite sobre Alcântara* havia sido publicado em 1978, e, de acordo com os registros do *Diário do entardecer*, foi gestado a partir de 1975, logo após a conclusão de *Os tambores de São Luís*. Logo, fica claro que esta entrada ocupa um espaço temporal em que não deveria estar. O curioso é que ela não é uma entrada repetida, como as que foram supracitadas. Pela análise dos diários, encontramos no mesmo *Diário do entardecer*, várias referências ao romance em questão ou aos seus

O segundo quadro, de entradas idênticas, contém os seguintes pares de datas: 8 de abril de 1990 e 27 de dezembro de 1990, 28 de julho de 1992 e 21 de março de 1993, 19 de junho de 1990 e 15 de julho de 1993, 29 de janeiro de 1990 e 14 de novembro de 1993, 11 de abril de 1992 e 17 de dezembro de 1993, 1 de dezembro de 1991 e 12 de janeiro de 1995, 4 de janeiro de 1991 e 22 de junho de 1995, 4 de março de 1981 e 19 de dezembro de 1995.

personagens, ou especificamente ao diário de Maria Olívia, no entanto, nenhuma que evidencie o autoplágio do escritor.

Assim, resta evidente que, pelo menos neste último diário, Montello demonstra que aquelas características que afirmou ter, em suas introduções, não são seguidas no caso em questão. A releitura, a reescrita, o cuidado para que só lhe saísse da pena a palavra correta, parece ter sido relativizado no processo de publicação do *Diário da madrugada*. Portanto, na mesma esteira da discussão realidade x ficção, ponto já discutido aqui, podemos afirmar com Maciel (2001, p. 167, grifos da autora)

Estes ‘equivocos’ compreendidos pela ótica de quem acredita que há ‘esquecimentos que são lembranças’ apontam para a ideia de montagem. Quer isto dizer que mesmo apresentando apropriadamente um panorama da História recente do Brasil, o *Diário completo* não deixa de ser uma montagem e uma ficção, mas compreendendo o ficcional como algo maior que mero fingimento.

Maciel, ao tratar o ficcional como um algo maior que o fingimento, levanta as questões acerca dos mecanismos que operam nas narrativas autobiográficas que, como já ficou evidenciado, não diferem muito do romance e de outras narrativas ficcionais. Assim, os diários montellianos revelam que, por mais que o autor registre a história recente do Brasil, por mais que fatos da sua vida possam ser comprovados através de recortes de jornal, relatos de amigos e familiares, há um espaço no gênero a ser preenchido pela construção que o autor faz de si próprio. A dualidade referencial x ficcional é marca característica não só dos diários montellianos ou do gênero diarístico, essa tensão é, também, própria dos demais gêneros da escrita de si.

3 O PROCESSO DE CRIAÇÃO LITERÁRIA ATRAVÉS DOS DIÁRIOS

Os bastidores do processo de criação artística vêm ganhando espaço considerável nas pesquisas que envolvem literatura e outras artes. Desde o advento da crítica genética na França, no fim da década de 1960 e início da década de 1970, pesquisadores vêm se detendo, primeiramente, nos bastidores de escritura das obras literárias e, posteriormente, ampliando esse tipo de análise para outras formas artísticas como a pintura, o cinema, o teatro, e não-artísticas como o texto jornalístico ou a propaganda¹¹.

Interessa-nos, nesse capítulo, traçar um caminho pelo qual reste evidente a contribuição do texto autobiográfico – mais especificamente o diário, no nosso caso – para os estudos geneticistas. Assim, buscamos compreender como os diários de Josué Montello podem nos ser úteis para vislumbrarmos o processo de criação literária dos romances da Saga Maranhense. Faremos, portanto, um estado da arte para compreendermos em que medida esta investigação se filia à corrente teórica proposta.

3.1 A crítica genética na França e seu problema de adequação ao objeto

Paris, maio de 1968. Estudantes protestavam, pelas ruas da Cidade Luz, em meio a barricadas e pedras rasgando o ar, contra o processo de seleção para ingresso nas universidades do país. O movimento estudantil se transforma rapidamente em um protesto de vários setores da sociedade, reivindicando agora transformações sociais mais profundas numa França governada por De Gaulle. Politicamente, o movimento terá como uma de suas consequências o fim do governo do ex-general da Segunda Guerra Mundial. No campo intelectual, professores e estudantes deslocaram o confronto das barricadas para a Academia. Com a preocupação de refletir sobre os limites do capitalismo, a produção intelectual se voltou para um novo paradigma que fundia a teoria estruturalista até então em voga e pressupostos neomarxistas dando vida àquilo que seria conhecido como pós-estruturalismo (PINO; ZULAR, 2007).

O estruturalismo, até então, esteve preocupado com o estudo do texto em detrimento do autor. Essa era uma forma de delimitar a estrutura nos estudos literários. Com o pensamento pós-estruturalista, a figura antes renegada voltará a ser uma das categorias estudadas. A crítica genética surge nesse contexto em que se começou a questionar o desaparecimento do autor, tão propalado por Roland Barthes. Nesse ponto, dialoga com *O pacto*

¹¹ Uma rápida pesquisa pelos arquivos da *Manuscrita: Revista de Crítica Genética* editada pela USP revela esse movimento de abrangência dos estudos geneticistas ao longo dos anos.

autobiográfico, de Lejeune, visto que as duas correntes, assim como outras, surgidas mais ou menos na mesma época, questionam a ausência do autor nos estudos literários. É o que evidencia Souza (2010, p. 25): “Por muito tempo algumas vertentes críticas censuraram a presença do escritor na cena literária, uma vez que a linguagem se impunha como absoluta e a eliminação de qualquer assinatura seguia o padrão de objetividade”.

Em termos práticos, a gênese dessa nova corrente de estudo se deu no mesmo ano de 1968 quando um grupo de germanistas foram convidados a organizar os manuscritos de Heinrich Heine que se encontravam na Biblioteca Nacional da França. Em posse desse material um questionamento logo se colocou: sendo um material, ele poderia ser abordado pelas teorias estruturalistas, desde que os pesquisadores o considerassem a própria estrutura. Contudo, os manuscritos carregam em si um caráter histórico inerente, que não deveria ser desconsiderado sob peso de descaracterização do objeto. Assim, essa primeira tentativa de crítica genética já antevia seus caminhos futuros, com um pé no estruturalismo da década de 1960 e outro fora dele. Em 1982, esses pesquisadores fundam o ITEM (Institut et Manuscrits Modernes) com o objetivo de abranger seu objeto, como afirmam Pino e Zular, (2007, p. 12-13):

No novo instituto, os pesquisadores organizam-se em grupos ligados ao estudo dos acervos dos grandes escritores franceses (Flaubert, Zola, Proust e Sartre) e em outros que têm como objetivo pensar os manuscritos a partir de visões específicas, como a linguística, a autobiografia e a informática.

Esse grupo vai influenciar outros pesquisadores que se integram a essa pesquisa e difundem os trabalhos genéticos ao redor do mundo. Foi o que aconteceu, por exemplo, com o professor Philippe Willemart da Universidade de São Paulo (USP) que desenvolveu, primeiramente, trabalhos ligados aos manuscritos de Flaubert numa perspectiva psicanalítica sob orientação de um dos professores ligados ao ITEM. É o professor Willemart o primeiro responsável pela difusão da crítica genética no Brasil a partir de um curso de pós-graduação do qual sairia a Associação dos Pesquisadores do Manuscrito Literário (APML).

Contudo, é necessário deixar claro que a crítica genética não é a primeira tentativa de se trabalhar com manuscritos. Antes dela, a filologia já orientava pesquisas nesse sentido. Assim, não é forçoso questionar as diferenças entre as duas. Ou ainda: o que há de diferente na crítica genética que torne a sua existência o preenchimento de uma lacuna? Ela é mesmo necessária ou a filologia já daria conta dos questionamentos acerca do manuscrito? Podemos começar a responder esses questionamentos a partir do exposto a seguir:

[...] a crítica genética surgida no âmbito da crise do estruturalismo verá os manuscritos de maneira muito diferente da filologia. Enquanto esta os vê como referências para a leitura de um texto original, para a crítica genética são portadores de um movimento, que pode ser considerado o processo de criação literária. (PINO; ZULAR, 2007, p. 17-18)

Assim, enquanto a filologia se preocupa com o manuscrito para estabelecer a leitura de um texto original, a crítica genética parte do pressuposto que o manuscrito já foi “superado” pelo autor através da publicação de uma edição mais acabada do texto. Dessa forma, o manuscrito é um objeto pelo qual pode se antever o movimento advindo do processo de criação do texto. Vale ressaltar que essa diferença entre o manuscrito analisado pela filologia e aquele analisado pela crítica genética está no próprio objeto. Quando a filologia se propõe a recompor textos e/ou línguas através de manuscritos ela se volta para um documento público que, por algum motivo precisa ser recomposto. Já a crítica genética se volta para um período histórico onde o manuscrito é reconhecido como documento privado. Acessá-lo é legar ao pesquisador, e àquele que lerá os resultados da pesquisa, um acesso aos bastidores de um movimento de escritura (PINO; ZULAR, 2007).

Desta feita, parece-nos claro que o objeto de pesquisa da crítica genética não seja propriamente o manuscrito e sim aquilo que ele torna possível vislumbrar. Pino e Zular (2007, p. 18) explicitam a questão da seguinte maneira: “[...] o objeto da crítica genética não são simplesmente os manuscritos modernos, mas os manuscritos como portadores do processo de criação, ou o processo de criação observado a partir dos manuscritos”.

Contudo, dois problemas surgem, ao longo dos anos, provenientes desse apego ao manuscrito. Um deles é o fato de que a produção literária, como todos os outros fenômenos sociais, passou por mudanças a partir do final do século XX em decorrência da emergência da era digital. Com o passar dos anos, muitos autores foram deixando de lado o hábito de escrever a primeira versão de seus romances, contos e poemas à mão. Ainda assim, o manuscrito, tal qual a visão acima descrita, ainda teria vida garantida enquanto a máquina de escrever existisse. Mesmo sem o manuscrito escrito à mão, permaneceria o manuscrito datilografado, ou datiloscrito como chamam os geneticistas. Junto com o datiloscrito, os pesquisadores poderiam se voltar para esses documentos auxiliares do processo de criação literária que também eram considerados manuscritos e tinham o mesmo valor das versões anteriores do texto. Mas, o advento do computador com seus editores de texto torna quase impossível a existência da crítica genética tal como foi formulada inicialmente. No máximo ela se restringiria, no futuro, a um mecanismo de operação intelectual aplicável somente a autores antigos, que preservassem seus documentos de escrita. Um mundo onde o editor de texto do computador permite apagar e reescrever o mesmo documento sem que seja deixado rastros dessa modificação não é um mundo para o geneticista. É esse o alerta que nos faz Souza (2010, p.26) a seguir:

É forçoso lembrar que esta prática de lidar com os manuscritos começa a perder sua utilidade e prestígio nos tempos atuais, pela ação dos novos instrumentos da escrita

como o computador, substituto da máquina de escrever, mas dotado de potencialidades muito mais destrutivas frente ao arquivo pessoal do escritor.

É óbvio que se debruçar sobre esses documentos de escritura ainda faz sentido, haja vista que eles ainda existem e são preponderantes para se pensar no processo de criação literária principalmente de autores que viveram e escreveram durante o século XX, tal qual Josué Montello. Contudo, há um movimento de problematização desse escopo para que, no futuro, quando esses documentos rarearem a crítica genética já esteja num caminho novo.

O segundo problema que deriva dessa concepção de manuscrito descrita anteriormente está na sua utilização. As pesquisas em crítica genética, pelo menos nesse primeiro momento de sua história – década de 1970 e 1980 –, estavam preocupadas em reconstituir o processo de criação do autor. O objetivo era contar a história da obra a partir dos manuscritos buscando justificar as escolhas narrativas ou estilísticas do escritor. Como resta evidente, esse objetivo deriva de uma concepção de autor como sendo o detentor da obra literária, o definidor das etapas do processo de criação. No entanto, o que se vê quando nos debruçamos sobre o processo de criação literária são relatos de autores que são levados pelo fluxo da criação. O próprio Josué Montello relata isso por diversas vezes em seus diários, como no caso a seguir, onde se questiona se o romance no qual está trabalhando – *Os tambores de São Luís* – não irá lhe tomar as rédeas do caminho: “Farei o que pretendo? Ou o próprio romance me imporá o seu desenvolvimento e o seu caminho, como uma força autônoma, de que serei apenas, como escritor, o registro e a memória?” (MONTELLO, 1998a, p. 1212). Ou ainda no excerto a seguir, quando afirma que *Noite sobre Alcântara* está a lhe reclamar atenção antes mesmo do fim da escrita de *Os tambores de São Luís*: “E é exatamente neste ponto que outro romance me aflora à consciência, reclamando o seu texto escrito [...]” (MONTELLO, 1998a, p. 1289).

Pino e Zular (2007, p. 40), analisando o percurso histórico da área, apontam para uma perspectiva de compreensão desse objetivo inicial das pesquisas em crítica genética: “Talvez o primeiro momento da crítica genética, no qual se encarava a escrita como uma continuidade, fosse uma forma de reverenciar o processo de criação (e o processo de produção capitalista) como se fosse um grande deus”. Portanto, houve a necessidade de reconfigurar as pesquisas em crítica genética para uma nova abordagem. No lugar da reconstituição, fez-se necessário pensar numa abordagem que compreendesse a complexidade da criação literária, deixando de lado a concepção de processo definido e controlado pelo autor. Assim, entra em cena um processo de criação literária que leva em conta mais descontinuidades do que

continuidades. Dessa forma, a própria noção de processo é posta em xeque, haja vista o fato de que o vocábulo precisaria ser relativizado.

Nesse movimento, Pino e Zular (2007) encontram similaridades entre a nova proposta da crítica genética e o pensamento pós-estruturalista de Michel Foucault. Ao pensar o processo como permeado por descontinuidades, os autores rompem com a ideia inicial de que a crítica genética deveria reconstituir o processo de criação em favor de um posicionamento no qual a tarefa do geneticista seria a de se empreender essa análise levando em consideração essas próprias descontinuidades inerentes ao objeto. Partido desse pressuposto “é importante perceber que Foucault não abandona totalmente a noção de processo. Simplesmente, ele não se refere mais a ‘um’ processo, a uma continuidade, mas a séries breves, justapostas, portadoras de uma nova história” (PINO; ZULAR, 2007, p. 41). Ainda sobre as contribuições do pensamento foucaultiano, Pino e Zular (2007, p. 42) afirmam:

A descontinuidade, para Foucault, funciona ao mesmo tempo como objeto e instrumento de pesquisa. Por um lado, o historiador-arqueólogo tenta encontrá-la, dentro do conjunto de documentos de que dispõe. Por outro lado, uma vez encontrada, essa descontinuidade servirá como instrumento para delimitar um outro objeto: o enunciado. A única forma de defini-lo seria por suas bordas, ou seja, por suas rupturas com outros enunciados.

É necessário ressaltar que, nesse escopo, a tarefa do pesquisador em crítica genética se desloca. Não havendo mais um processo a ser reconstituído, o pesquisador não terá mais o compromisso com uma composição da obra tal qual ela se deu, haja vista que a apreensão da realidade resta impossível. Assim, o processo, pela sua descontinuidade, será capaz de comunicar algo através de seus documentos. Portanto:

É importante perceber que o objeto da crítica genética não é um texto, um material, mas um processo, não aquele pelo qual o escritor passou, mas aquele que o pesquisador construiu a partir dos manuscritos que esse escritor deixou. Dessa forma, os geneticistas não fazem nada parecido com buscar a ‘senha’ da criação, nem têm o objetivo de recriar, passo a passo, o caminho que o escritor percorreu na elaboração de uma obra, como muitos pensam. (PINO; ZULAR, 2007, p. 31).

Nessa nova perspectiva, onde o mais importante não é a reconstituição e sim a análise do processo de criação literária, o estatuto do manuscrito perde o seu imperativo por dois motivos: o primeiro deles é derivado da mudança de concepção, a partir dos softwares de edição de texto, acima descrita. Ora, para que analisemos a composição de um romance não é mais necessário somente a confrontação de duas ou mais versões manuscritas da mesma obra. Outros dispositivos podem ser igualmente importantes para tal feito. O segundo motivo está intimamente ligado à transformação do modo de produção literária já descrita anteriormente. Com o apagamento do processo de criação proporcionado pelos softwares de escrita, a crítica genética precisa se voltar para outros documentos reveladores de processo. Se antes, essa

preocupação fez com que os pesquisadores se voltassem para documentos não publicados, gradativamente, os documentos publicados começaram a ser objeto do geneticista. É nesse espaço que os textos autobiográficos começam a ser aproveitados nos estudos em crítica genética.

3.2 Crítica genética hoje

Como explicitado anteriormente, a crítica genética passou por modificações que deslocaram alguns pontos específicos os quais trataremos a seguir. Primeiramente, vale retomar a discussão sobre a modificação do processo de criação literária resultado do advento de novas tecnologias. Como uma espécie de movimento de rebote, há o surgimento de uma nova característica nas obras publicadas, a partir da existência de rastros do processo no próprio texto. A isso somam-se as edições críticas que envolvem textos do autor sobre a produção da obra, prefácios e/ou posfácios onde o autor explica a composição do livro¹², bem como publicações específicas em que o autor trata dos bastidores da criação, como o texto “Confissões de um romancista”, publicado como prefácio aos *Romances e novelas de Josué Montello*. Sobre esses novos dispositivos, Pino e Zular (2007, p. 83) afirmam o seguinte:

[...] a história da literatura nos mostra o quanto as marcas da própria produção têm gradativamente deixado seus rastros nos textos publicados. [...] é como se as esferas entre o público e o privado, o processo caótico de produção e sua organização para publicação tivessem gradualmente alcançado contornos menos nítidos.

Portanto, não é surpresa perceber que a crítica genética recebe esses novos dispositivos percebendo-os como novos caminhos de pesquisa e abandonando a fronteira entre o público e o privado que antes caracterizava o manuscrito. Para alguns pesquisadores da área, como Philippe Willemart, esse era o caminho mais correto a ser perseguido porque encontra eco na mudança de perspectiva das pesquisas em crítica genética: aquela em que o geneticista não está preocupado em recompor o processo tal qual ele se deu, e sim em entender os movimentos de escritura que proporcionaram o aparecimento da obra:

Que restaria então ao geneticista senão trabalhar sobre o texto editado e sobre os escritos paralelos: a correspondência, as várias edições, as resenhas das obras ou **outros testemunhos que inevitavelmente apareceriam?** Assim, o geneticista poderá se lançar na busca do processo de criação sem se preocupar com os manuscritos inexistentes nem remontar a uma origem determinada, mas a um começo de escritura. (WILLEMART apud PINO; ZULAR, 2007, p. 102, grifo nosso).

¹² Esse expediente é facilmente encontrado em diversas obras de Josué Montello, com especial atenção a *Cais da Sagração* e *Os tambores de São Luís* e ao posfácio “Por que alterei este romance”, publicado a partir da segunda edição de *Janelas fechadas* no qual o autor explica as mudanças que fez na reedição do seu romance de estreia.

Assim, o próprio Willemart vê dois grupos surgindo a partir dessa nova perspectiva da crítica genética:

Grosso modo, os geneticistas dividem-se em dois grupos acerca do caminho a seguir em suas pesquisas. Alguns pretendem reconstituir o percurso genético do começo dos traços ao texto publicado e deverão recorrer, em nosso caso, aos escritos precedentes, à correspondência ou aos romances, às poesias, às peças de teatro, ou até mesmo às edições anteriores. Outros, partindo do texto publicado e pouco preocupados com uma cronologia que não corresponde à realidade da criação, subentendem que nossa mente trabalha como em um palco e não no tempo do calendário, e se virarão mais facilmente na direção dos livros lidos, cadernos de trabalho ou anotações que serviram de base à escritura. Farão então pesquisas na biblioteca do escritor, se ela existe, ou em arquivos digitalizados em computador, CD ou disquete. (WILLEMART apud PINO; ZULAR, p. 103)

Esta pesquisa, portanto, se liga ao segundo grupo descrito por Willemart. Nosso objetivo é analisar o movimento de escritura montelliano na composição de sua Saga Maranhense através de seus diários, tomado aqui como a fonte da busca pelo objeto. Salles (2017) tratará o diário, e outros dispositivos que tem para o escritor o mesmo fim, como documento de processo. Para ela “[...] pode-se falar de documentos sob a forma de cadernos, anotações, diários, assim como ensaios teatrais, copiões, esboços etc.” (SALLES, 2017, p. 46).

A ideia, portanto, de documentos de processo substitui o manuscrito como objeto de atenção do geneticista. Se antes era necessário o acesso ao manuscrito, em suas variadas versões, para que o crítico genético pudesse recompor o processo de criação literária, hoje, não estando preocupado em contar a história da obra e sim em entender sua composição, o pesquisador se volta a outros tipos de documento, públicos ou privados, publicados ou não, para alcançar o seu objetivo. O manuscrito é, portanto, somente mais um dos documentos de processo. Cecília Almeida Salles, uma das referências brasileiras nas pesquisas que abrangem a criação artística como um todo, não só a criação literária, comenta o seguinte sobre a ideia de documentos de processo:

Os documentos de processo são, portanto, registros materiais do processo criador. São retratos temporais de uma construção que agem como índices do percurso criativo. Estamos conscientes de que não temos acesso direto ao fenômeno mental que os registros materializam, mas estes podem ser considerados a forma física através da qual esse fenômeno se manifesta. Não temos, portanto, o processo de criação em mãos, mas apenas alguns índices do processo. São vestígios vistos como testemunho material de uma criação em processo. (SALLES, 2011, p. 26-27)

Essa modificação também resulta em outro aspecto metodológico da crítica genética. Debruçando-se sobre o manuscrito, o geneticista buscaria marcas do movimento criador executado pelo escritor. Muitas vezes, esse índice só era encontrado na confrontação entre duas versões da mesma obra, ou seja, eram necessários dois manuscritos, pelo menos, para que a pesquisa fosse desenvolvida. Uma alternativa a isso seria encarar as rasuras do manuscrito como um movimento criador, revelando, portanto, a escolha consciente feita pelo

autor por uma palavra ou conceito no lugar de um outro. Toda uma metodologia foi estruturada ao redor do conceito de rasura (PINO; ZULAR, 2007). Assim, comparava-se a palavra rasurada com a escolhida dentro do mesmo manuscrito, ou comparava-se a palavra rasurada em um esboço com a que chegou à primeira versão da obra, ou ainda a palavra rasurada na primeira versão da obra com que chegou à segunda versão, e assim sucessivamente.

Com a introdução da ideia de documentos de processo, toda essa metodologia perde o seu valor por diversos motivos. Um deles é o não aparecimento de rasuras em documentos publicados. Por exemplo, diários e autobiografias publicados, prefácios e posfácios, em razão do seu caráter mais ou menos acabado, não contemplam rasuras, característica própria de documentos privados. Um outro motivo é que esse deslocamento do manuscrito para o documento de processo proporciona uma nova metodologia. Assim, pode-se comparar os diversos documentos de processo para analisar a criação de uma obra literária. Pode-se, ainda, trabalhar-se com um documento de processo específico em comparação com a obra. Ou ainda pode-se analisar um projeto literário a partir de um único documento de processo, desde que esse movimento se justifique a partir da confrontação das informações obtidas com as obras publicadas. É a esse último procedimento que essa pesquisa se filia.

Percebe-se, portanto, a partir da noção de documentos de processo, a necessidade da crítica genética de romper com o seu passado, incorporando os procedimentos metodológicos antigos aos novos e os ressignificando dentro de seu novo escopo. É o que assevera Salles (2011, p. 26):

[...] se o interesse do crítico genético é o movimento criador em sentido bastante amplo, ele tem que se desvencilhar da relação direta entre crítica genética e rasura verbal ou entre crítica genética e rascunho literário. Relação esta estabelecida pela origem dos estudos genéticos.

Salles (2017), no entanto, parece adotar uma posição mais radical ao entender que a própria mudança de perspectiva operada na crítica genética nas últimas décadas invalidaria a sua própria terminologia, sendo necessário, portanto, adotar-se um outro nome mais afeito às novas características da área. Ela, portanto, cunha o termo crítica de processo, a partir da oposição que faz com a genética:

A dificuldade enfrentada pelo uso dessa terminologia diz respeito ao conceito de gênese, que tem fortes resquícios de busca e, portanto, crença na existência de origem. A conceituação da criação como semiose, ou seja, como processo contínuo, ressalta a regressão e progressão infinitas do signo. Continuidade significa, portanto, a destruição do mito do signo originário e do último absoluto. Estando o signo em progressão e regressão infinitas, destrói-se o ideal de um começo e de um fim absolutos. (SALLES, 2017, p. 47-48)

Apesar de acreditarmos que a discussão é válida, não é nosso interesse desenvolvê-la a seguir. Serve-nos, por agora, deixar claro que as mudanças ocorridas no seio da crítica

genética chegam ao ponto onde se identifica a pertinência dessa discussão. Assim, no restante dessa pesquisa, aliados à posição mais corrente na área, continuaremos utilizando o termo crítica genética para designar esse movimento de pesquisa, como a maioria dos pesquisadores o faz¹³, mesmo que ele seja divergente daquele surgido no fim da década de 1960 na França.

Saindo de uma recomposição da história da criação para a compreensão do processo, da noção de manuscrito para a de documento de processo e da análise da rasura para a inter-relação de elementos encontrados nesses documentos de processo, a crítica genética adotou uma configuração que lhe permitiu abranger seu escopo de estudo.

Se antes as características do estudo genético privilegiavam o fazer literário – principalmente a partir da noção de rasura e de manuscrito – nesse novo cenário outras formas artísticas puderam ter seus próprios processos de criação analisados. A pintura, a escultura e até mesmo manifestações coletivas como o teatro, a dança, o cinema e a música, em certos casos, passaram a ter seus processos como objeto da crítica genética. É importante ressaltar que essa abrangência já poderia ser percebida desde o início dos estudos genéticos, tal qual afirma Salles (2017, p. 43):

Se o propósito direcionador dos estudos genéticos foi, desde seu início, a compreensão do processo de produção de uma obra literária e seu objeto de estudo eram os registros deste percurso do escritor, encontrados nos manuscritos, deveria necessariamente romper a barreira da literatura e ampliar seus limites para além da palavra.

Contudo, deve-se perceber que, apesar de estar no seu radar desde o começo, a abrangência para o estudo de outras artes só foi possível, realmente, após a mudança de paradigma acima descrita, principalmente em razão da abordagem ao processo e do uso de seus diversos documentos como registro, afinal:

Processo e registros são independentes da materialidade na qual a obra se manifesta e independentes, também, das linguagens nas quais estas pegadas se apresentam. É possível, portanto, conhecer alguns procedimentos da criação, em qualquer manifestação artística, a partir dos rastros deixados pelos artistas. (SALLES, 2017, p. 43)

Seguindo o mesmo raciocínio, já há, também, abordagens genéticas de textos não-artísticos, tal qual a publicidade ou o texto jornalístico. Assim, essa maior abrangência em seu escopo, aliado às novas concepções metodológicas que se ajustam melhor ao nosso tempo, contribui para o estabelecimento da crítica genética como um dos constructos teórico-metodológicos que merece atenção dos pesquisadores.

É importante notar que ainda se caminha em busca de uma teorização de processos de criação literária e/ou artística. A maioria das pesquisas desenvolvidas e em desenvolvimento,

¹³ É o que se percebe ao analisar os trabalhos publicados na *Manuscrita – Revista de Crítica Genética*

assim como esta, se ocupam da análise de um autor ou artista, ou ainda somente de uma obra. Salles (2011; 2017) propõe, a toda a comunidade de pesquisadores dos processos de criação, que se comece a pensar numa teorização da criação:

O percurso da criação mostra-se como um emaranhado de ações que, em um olhar ao longo do tempo, deixam transparecer repetições significativas. É a partir dessas recorrências que se pôde estabelecer generalizações sobre o fazer criativo, a caminho de uma teorização. (SALLES, 2017, p. 44-45)

A autora ainda completa o raciocínio ao falar sobre o tipo de teorização que pode ser feita a partir de um ato tão singular quanto a criação artística:

Não seriam modelos rígidos e fixos que, normalmente, mais funcionam como fôrmas teóricas que rejeitam aquilo que nelas não cabem. São, na verdade, instrumentos que permitem a ativação da complexidade do processo. Não guardam verdades absolutas, pretendem, porém, ampliar as possibilidades de discussão sobre o processo criativo. (SALLES, 2017, p. 30)

O livro *Gesto inacabado: processo de criação artística* (SALLES, 2011) é uma tentativa de teoria da criação, ou de morfologia do processo, como afirma a autora, oriunda dos mais diversos estudos de caso já comandados por ela. Ainda assim, faz-se necessário colocar a teoria à prova a ponto de, como a própria Cecilia Almeida Salles afirma, ampliar as possibilidades de discussão do processo criativo, tendo a consciência de que por mais abrangente que possa ser, o percurso teórico da crítica genética não pode ser absoluto. Faz-se necessário ter sempre, em primeiro plano, o seu objeto, a saber, o processo de criação. Essa ideia de se criar uma teoria da criação é apresentada pela própria Salles (2020, p. 17) da seguinte maneira:

Quanto ao estudo das singularidades, a grande diversidade de estudos de caso gerou imersões nas especificidades do artista estudado, e levou-me a observar que há questões recorrentes em muitos processos. No mergulho cego no específico, perde-se a noção daquilo que é geral. Esta inquietação teórica e metodológica levou à construção de uma teoria geral ao longo do tempo, que discute a criação como rede em construção.

A ideia da criação como um processo em rede será discutida no próximo capítulo. Agora, interessa-nos perceber o salto teórico-metodológico que ocorreu nos estudos genéticos desde a sua criação na França, em meados do século XX, até os nossos dias. É essa evolução teórico-metodológica que nos permite, hoje, lançar mão dos diários montelliano para compreendermos a forma como o autor compunha os seus romances.

3.3 Crítica genética e autobiografia

Como vimos anteriormente, a noção de documentos de processo como conceito mais abrangente do que manuscrito e todo o deslocamento resultante desse movimento proporcionou a entrada dos textos autobiográficos no rol de documentos acerca dos rastros do

processo de criação literária. É, assim, mais um componente a ser considerado nas pesquisas em crítica genética.

Contudo, textos autobiográficos em que se pode apreender o processo de criação dos autores não são exclusividade de nosso tempo. Ainda no século XIX, são publicados textos em que o autor lega ao leitor algumas considerações sobre o seu processo de composição. É o caso, por exemplo, de *A filosofia da composição*, de Edgar Allan Poe, publicado em 1846. No texto, o autor inglês, numa leitura que nos convida a embarcar nos seus bastidores, explicita o processo de criação de um de seus poemas mais conhecidos, *O corvo*. Somos apresentados, durante a leitura, não só às explicações de Poe sobre o poema em questão e a forma como ele foi escrito. Há também considerações do escritor sobre o fazer poético, sobre a sua visão da narrativa ficcional¹⁴ e sobre a literatura em geral.

Quase cinquenta anos após a publicação de *A filosofia da composição*, outro texto, este brasileiro, chega às mãos dos leitores ávidos por entender os bastidores da criação. Trata-se de *Como e por que sou romancista*, de José de Alencar. Escrito em 1873 e publicado postumamente vinte anos depois, o texto de Alencar é uma autobiografia literária, onde o autor faz um apanhado geral de sua carreira como homem de letras. Sendo, portanto, mais geral do que *A filosofia da composição*, não deixa de oferecer subsídios para que o pesquisador adentre a intimidade alencariana e embarque nos bastidores de suas obras.

O próprio Josué Montello segue os passos de José de Alencar ao publicar o já citado “Confissões de um romancista”, como prefácio aos seus *Romances e novelas*, no início da década de 1980. Montello faz um passeio desde as raízes de sua família até a publicação de seus últimos romances até então, numa espécie de justificativa dos caminhos percorridos.

Em comum a esses três textos há o pacto autobiográfico. Em todos eles percebemos o autor-leitor-personagem¹⁵ em busca de legar ao leitor um pouco de sua vida íntima de homem e de escritor. Com os diários, de que trataremos a seguir, percebe-se esse mesmo movimento.

O que nos interessa nos textos autobiográficos é a capacidade que eles têm de serem atos ao mesmo tempo constatativos e performativos. Essas noções, advindas dos trabalhos do filósofo inglês John Langshaw Austin, são explicitadas por Pino e Zular (2007, p. 71, grifo nosso) da seguinte maneira:

¹⁴ Edgar Allan Poe escreveu alguns dos grandes contos da literatura inglesa como *The Tell-Tale Heart*, *William Wilson*, *The fall of the house of Usher* e *The Black Cat*.

¹⁵ Em que pese o fato de que Alencar e Montello serem personagens em seus respectivos textos, algo que acontece de maneira mais tímida no texto de Edgar Allan Poe, que adota um tom mais ensaístico em *A filosofia da composição*.

A questão [do ato performativo] levantada por Austin referia-se à existência de pronunciamentos que não eram constatações, ou seja, que não eram nem verdadeiros nem falsos e que, portanto, possuíam um estatuto diferente daqueles calcados no referente exterior, e por isso denominados constatativos. **A esses enunciados que não afirmam algo sobre o mundo, mas fazem algo no mundo, Austin chamou de performativos.**

Tomando por base a literatura ficcional, o próprio ato de escrita literária seria, portanto, performativo na medida em que “cria” um mundo ao mesmo tempo em que enuncia. Nesse aspecto, portanto, o movimento autobiográfico seria um ato constatativo e não performativo, haja vista que a escrita de si, geralmente, serve à constatação de fatos. Contudo, ao se tratar de textos autobiográficos de escritores nem sempre será possível observar somente este elemento. Em diários, como o de Josué Montello, por exemplo, nos deparamos, vez ou outra, com trechos reproduzidos do romance em que o autor está trabalhando, numa espécie de laboratório da escrita. Percebe-se uma relação entre a intimidade e a performatividade: quanto maior o espaço íntimo do texto autobiográfico, maior será o espaço para a tentativa literária fora do rascunho. Daí porque Salles (2007) identifica dois tipos de registros que podem ser encontrados nos documentos de processo:

Tendo a questão do registro nos direcionando, encontramos duas grandes constantes nesses documentos que acompanham o movimento da produção de obras. Seriam características comuns que estão presentes em cada processo sob diferentes formas. Em termos gerais esses documentos desempenham dois grandes papéis ao longo processo criador: armazenamento e experimentação. (SALLES, 2011, p. 27)

Dessa maneira, podemos perceber que a constatação se confunde com o armazenamento e a performance com a experimentação. O texto autobiográfico pode, portanto, ser um repositório de informações do processo de escrita e, a depender do caso, um veículo de experimentação e performatividade. Daí Pino e Zular defenderem que, em um texto, não havendo uma performatividade pura, é necessário encará-la em composição com o ato constatativo:

Esse caráter performativo, isto é, constitutivo [de uma realidade], contudo, não se esgota em si mesmo. Uma performatividade pura é impossível, ela seria o ato divino de criação do universo. **Daí por que pensamos em um caráter duplo: performativo e constatativo, constitutivo e alegórico.** (PINO; ZULAR, 2007, p. 89, grifo nosso)

Assim podemos chegar à seguinte conclusão: o texto autobiográfico escrito simultaneamente ao texto literário, como é o caso do diário e das cartas, tem, portanto, a possibilidade de ser utilizado tanto para armazenamento quanto para experimentação. O caso do texto autobiográfico escrito após a criação do romance a que ele se refere, terá caráter prioritariamente constatativo. Salles (2011) resumirá da seguinte maneira:

Há, ainda, outros documentos processuais que oferecem espaço para diversas formas de armazenamento de informações, acompanhamento metalinguístico do processo ou registro de reflexões como diários, anotações e certas correspondências.

Entrevistas, depoimentos e ensaios reflexivos são documentos públicos que oferecem, também, dados importantes para os estudiosos do processo criador; têm, no entanto, caráter retrospectivo que os coloca fora do momento da criação, ou seja, não acompanham o movimento da produção das obras (SALLES, 2011, p. 28)

Podemos perceber a constatação/armazenamento nos mais variados trechos dos escritos autobiográficos. A bem da verdade, essa é uma das utilidades do gênero, como vimos no capítulo anterior, guardar as memórias, nesse caso as da escrita. Como matéria de exemplificação, ficaremos com o que se segue:

Uma coisa vaga e indecisa, que devia parecer-se com o primeiro broto do Guarany ou de Iracema, fluctuava-me na fantasia. Devorando as paginas dos alfarrabios de noticias coloniaes, buscava com soffreguidão um thema para o meu romance; ou pelo menos um protagonista, uma scena e uma epocha. (ALENCAR, 1893, p. 36-37)

No trecho acima, percebemos um José de Alencar que, olhando em retrospectiva, dá especial atenção ao seu estado de espírito quando lhe surgiu a veia do romance, e nesse caso do romance indianista, ancorado nas suas memórias da terra natal cearense.

Contudo, há um relato no *Diário da noite iluminada*, de Josué Montello, que explicita muito bem a relação entre o constativo e o performativo, ou o armazenamento e a experimentação. Data de 24 de dezembro de 1978 e versa sobre a composição de um de seus romances da Saga Maranhense, *A coroa de areia*:

Entretanto, na elaboração de *A coroa de areia*, alterei completamente o meu processo de criação romanesca. Conquanto não se tratasse de um fato real, na trama básica do romance, todo o seu elemento acessório teria de ser histórico. Para isso redobrei de atenção no seu processo criativo, familiarizando-me com as figuras verdadeiras, as cenas acontecidas, os elementos históricos, de modo que o relato pudesse ajustar-se com exatidão ao cenário e à moldura que eu lhe propunha, no vasto painel de sucessivas revoluções brasileiras, sem esquecer a aventura da marcha da Coluna Prestes, de Norte a Sul, de Sul a Norte, até desfazer-se em território paraguaio.

Atirando ao papel todo o relato, na vertigem do texto manuscrito, eis-me agora a transferir para o texto datilografado o romance definitivo, aprimorando, cortando, acrescentando, e eu próprio me espanto, como na cena em que o coronel Moreira Lima diz a João Maurício, figura central do romance, ao verem a coluna que se desloca na imensidão deserta:

– Antes de nós, só os bandeirantes.

Ao que acrescento com a minha pena de narrador:

“E após um silêncio, ambos se puseram a recordar a noite em que a Coluna marchara, iluminada pelos pirilampos, nas cercanias de Santa Rita do Araguaia. Dir-se-iam irreais aqueles bravos, no imenso chapadão deserto, envoltos pelas pequenas luzes azuladas, que acendiam e apagavam, acendiam e apagavam, abrindo um clarão estranho nas sombras circundantes, enquanto as pesadas botas cheias de lama iam calcando a terra firme do chão” (MONTELLO, 1998b, p. 78-79)

Percebe-se, na passagem do diário montelliano, o autor preocupando-se em narrar, primeiramente, uma parte do seu processo de criação literária, explicitando a relação que fazia entre história e ficção no seu romance, para depois, ocupar-se do ato performativo, em especial na narração, que faz questão de separar do texto do diário, num movimento de, ao mesmo tempo, separação e conformação dos dois tipos de texto.

É interessante notar que, ao introduzir os trechos que escreveu para *A coroa de areia* em seu diário, Montello utiliza o tempo presente (“[...] eis-me agora a transferir para o texto datilografado [...]”) como se narração romanesca se desse ao mesmo tempo em que a narração diarística, como se o ato performativo estivesse realmente acontecendo a medida em que ele escreve o seu diário quando o óbvio é que isso não ocorreu. Ou o trecho foi primeiro escrito no diário ou foi primeiro escrito no manuscrito do romance. Pino e Zular já atentam para esse caráter do ato performativo:

O que é preciso perceber é que o que vemos sobre a página publicada e mesmo sobre os manuscritos já não é mais esse ‘ato real de linguagem’ – que já aconteceu, já se fez –, mas simplesmente as marcas desse ato que terão de ser ‘lidas’ tanto quanto textos publicados (PINO; ZULAR, 2007, p. 75, grifo dos autores)

Portanto, essa marca do ato real de linguagem que já aconteceu – quer nos voltemos para a narração do diário quer para a narração do romance – é o que se coloca em movimento a partir da entrada em cena do texto autobiográfico. Daí a importância de tratar os textos desse gênero como documentos do processo de criação literária.

3.4 O diário como documento de processo

Como vimos anteriormente, o diário, em seu caráter autobiográfico, é documento privilegiado para que se possa entrar em contato com o processo de criação literária. Mesmo não sendo a criação propriamente dita, mais facilmente encontrada no próprio manuscrito autógrafa ou ainda em datiloscritos, esboços e planos, o contato com o diário permite entrever o escritor em estado de criação, registrando os movimentos empreendidos, bem como o estado de espírito do autor nos mais diversos momentos do processo.

Salles (2011, p. 29) afirma que “um diário [...] não é uma obra de arte, mas uma obra do tempo. Pode-se, portanto, afirmar que esses documentos guardam o tempo contínuo e não linear da criação”. Assim, analisar um diário é entrar em contato com o tempo não linear da criação na medida em que acompanhamos o processo. No entanto, nem só de entradas simultâneas ao processo a pesquisa pode ser empreendida. Há também entradas posteriores não só à escrita do objeto literário, mas também à publicação do livro. Apesar de não estarem em contato com o momento privilegiado da criação, essas entradas posteriores, assim, como outros textos autobiográficos, podem ser objetos de atenção da pesquisa em crítica genética, afinal: “O tempo da reflexão não cessa quando o filme estreia, a exposição é aberta ou o livro é publicado. As reflexões posteriores a esse momento são inevitáveis, e parte integrante de suas buscas, que estão sempre em processo”. (SALLES, 2017, p. 48)

As pesquisas genéticas que confrontam o diário ao texto publicado não são, no entanto, algo novo. O caso de Guimarães Rosa, por exemplo, talvez seja emblemático no sentido de ressignificação da obra publicada ao ser confrontada o texto diarístico que, inclusive, não foi publicado em sua completude. O *Diário de Guerra*, ainda inédito, escrito pelo autor na época em que trabalhava no Consulado em Hamburgo, às vésperas da Segunda Guerra Mundial, apresenta algumas informações que deixam antever o escritor que estrearia anos mais tarde:

Na escrita do Diário de Guerra o então aspirante a escritor registrou sua passagem por Hamburgo, anotando tanto as notícias sobre a cidade como outros informes de seu cotidiano: alarmes constantes de bombas; impressões pessoais sobre leituras; registro de saídas e visitas aos amigos; recortes, em alemão, de fatos sobre a guerra; anotações para futuros textos literários; desenhos de lugares e de pessoas; anedotas, listas em alemão de nomes da flora e de espécies de temperos; referências sobre a revisão dos contos de Sagarana, seu primeiro livro. A natureza do Diário de Guerra cumpre também a função de uma caderneta de notas, objeto que o acompanhará nas viagens ao exterior e nas andanças pelo sertão, à cata de material para a narrativa fabulosa que estava compondo. (SOUZA, 2010, p. 28)

Guimarães Rosa, no entanto, não deixou somente o *Diário de Guerra*. *A Boiada*, este publicado em 2013, narra a viagem do autor mineiro pelo interior de seu estado até a Bahia, na qual coleta informações para a preparação de seus escritos, tal qual ele próprio narra a seguir:

Você conhece os meus cadernos, não conhece? Quando eu saio montado num cavalo, por minha Minas Gerais, vou tomando nota de coisas. O caderno fica impregnado de sangue de boi, suor de cavalo, folha machucada. Cada pássaro que voa, cada espécie, tem vôo diferente. Quero descobrir o que caracteriza o vôo de cada pássaro, em cada momento. Não há nada igual neste mundo. Não quero palavra, mas coisa, movimento, vôo. (ROSA apud GAMA, 2013, p. 299)

Como era de esperar, a publicação do diário rosiano teve impacto na crítica de seus romances. Não que esse escrito não fosse conhecido, ele já o era. Contudo, a entrada deste texto no rol dos textos publicados do autor mineiro o colocou em status diferente, principalmente em relação ao seu acesso. Assim, conhece-se o Guimarães Rosa enquanto exímio observador, o que, ao ser confrontado com suas narrativas embasa ainda mais a percepção crítica de suas obras. É o que assevera Gama (2013, p. 299) a seguir:

A publicação do diário *A Boiada* permite aos leitores de Guimarães Rosa reconhecerem o processo de notação e a importância da observação da realidade sertaneja para a literatura rosiana, aspecto muito abordado por sua fortuna crítica. Esse diário é um dos manuscritos rosianos mais comentados pelos críticos, o que se deve à importância assumida na redação, sobretudo, de *Corpo de Baile* (1956) e *Grande Sertão: Veredas* (1956).

É importante ressaltar que no caso de Guimarães Rosa, temos a ocorrência de dois diários, um publicado e outro não-publicado, mas com acesso permitido a pesquisadores interessados. Estamos, portanto, diante de dois estatutos diferentes. O caso de Josué Montello é ainda diverso ao de Guimarães Rosa haja vista que os diários montellianos foram todos publicados em vida. Assim, as reflexões que ele faz de sua própria obra, quer tenham sido escritas antes, durante ou depois da criação romanesca devem ser consideradas como marcas

que, inevitavelmente, fazem parte da obra. E aqui fazemos essa reflexão apoiados pelo que asseveram Pino e Zular (2007), ao refletirem sobre esse movimento de publicação de manuscritos e de documentos de processo:

Quando os manuscritos são publicados pelos próprios autores ou as publicações trazem os traços pregnantes de seu processo de produção. Nesse caso, o estatuto é completamente diferente: as marcas das práticas de produção passam a fazer parte das obras. Veja-se, por exemplo, que, na história da poesia europeia, podemos visualizar um arco que se estende da reflexão sobre a própria poesia nos primeiros românticos alemães, passando pela *Filosofia da composição* de Edgar Allan Poe, pelos manifestos modernistas (que em boa parte tratam de definir parâmetros para os processos de produção), até chegarmos à publicação dos próprios manuscritos [...] (PINO; ZULAR, 2007, p. 158)

Há, ainda, outros casos onde o diário ajuda a entender o processo de criação de determinada obra. Cecilia Almeida Salles (2010), ao analisar o processo de criação do romance *Não Verás País Nenhum*, de Ignácio de Loyola Brandão, identifica a seguinte relação:

Havia um *diário de trabalho* datado, no qual ele descrevia periodicamente o andamento do livro [...]; um *diário retrospectivo* que o escritor decidiu fazer quando começou o diário de trabalho que não correspondia ao início [...]. Os limites do conteúdo de cada documento deixam, em muitos momentos, de ser claros e alguma informação típica das anotações, por exemplo, é encontrada no diário de trabalho. (SALLES, 2010 p. 45-46)

Assim, Salles (2010) toma os dois diários do autor, e mais algumas anotações soltas, como porta de entrada para a compreensão da produção da obra. É interessante notar que a autora assevera que esses escritos, em especial os textos diarísticos, ganham relevância somente para aqueles que leram *Não Verás País Nenhum*, haja vista que os diários estavam ligados ao trabalho de produção do autor.

No caso de Josué Montello não podemos fazer a mesma afirmação haja vista que o conteúdo dos seus diários é mais variado, perpassando outros elementos e se posicionando assim como narrativa que deixa vislumbrar a construção que o escritor faz de si no texto, tal qual observamos nas discussões do capítulo anterior. No entanto, se observarmos somente as entradas dos diários relacionadas à criação literária, percebemos que o entendimento desse recorte do objeto é semelhante ao de Salles (2010). Se os outros momentos da vida de Josué Montello podem ser compreendidos somente a partir da narrativa diarística – inclusive os seus reparos em relação aos livros lidos – sem o auxílio de elementos externos ao texto, no caso de seus romances, o fato de não os conhecer permite somente uma compreensão parcial do que perpassa a pena do autor maranhense naquele período. Assim é que encontramos a chave para compreender alguns relatos montellianos como o que se segue:

Neste meu propósito de só voltar ao romance depois de estudar as técnicas dos grandes romancistas contemporâneos, notadamente Faulkner e Virginia Woolf, chego à conclusão de que o núcleo fundamental do romance, nos demais mestres universais, como Hemingway, permanece fiel à literatura de testemunho e de denúncia, obedecendo concomitantemente a uma urdidura teatral de princípio, meio e fim.

Recentemente, num estudo de Edmond Jaloux sobre o romance alemão, encontrei esta advertência: “Um livro que reflete unicamente as teorias de seu tempo passa com seu tempo; um livro que estiliza os atos do homem perdura no meio dos homens”.

Já eu lera um reparo parecido num livro de memórias de *madame* Alphonse Daudet, quando nos diz que a literatura de combate traz consigo a sua morte, porque dura apenas a hora da luta: terminada a luta, morre com ela;

Hoje, refletindo melhor, parece-me que, a despeito da hora da luta e das teorias contemporâneas, o romance consegue sobreviver – desde que seja, em essência, uma obra de arte.

A primeira geração do *Correio da Manhã*, objeto de combate de Lima Barreto, nas *Recordações do escrivão Isaías Caminha*, já não existe mais, à revelia da sobrevivência do jornal, entregue a outra geração, que seguiu outros métodos e outros processos; mas o romance não perdeu o seu interesse e o seu valor, e por esta razão fundamental – a de ter sido concebido e trabalhado como uma obra de arte literária.

Esse, sim, é o ponto básico. A obra de Stendhal está impregnada pela admiração, e mesmo pela devoção política, da figura e dos feitos de Napoleão Bonaparte; no entanto *Le Rouge et le noir* e *La Chartreuse de Parme* hão de sobreviver enquanto sobreviver o leitor de romance, como leitor de romance. (MONTELLO, 1998a, p. 40-41)

Lendo o trecho anterior, do dia 5 de setembro de 1952, do *Diário da Manhã*, compreende-se o esforço que Josué Montello faz para dar um salto de qualidade em sua obra romanesca. Para tanto, recolhe lições em romances de autores que lhe causam grande impressão, como o caso de Faulkner e Virginia Woolf, além de buscar o que outros escritores têm a lhe dizer sobre a arte literária (Edmond Jaloux e Alphonse Daudet). Contudo, o entendimento só é completo quando o leitor entra em contato com *Labirinto de Espelhos* (1952), romance com o qual vence o prêmio da Academia Brasileira de Letras, e o compara com o seguinte, *A décima noite* (1959). Percebe-se, desde a publicação deste último, um avanço no domínio da técnica romanesca que materializa o exposto pelo texto diarístico. É a partir de *A décima noite* e, posteriormente, de *Os degraus do Paraíso* (1965) que Josué Montello se coloca no rol de grandes romancistas de sua época. Assim, entendemos que para a melhor compreensão de certas entradas dos diários montellianos que tratam do processo de criação dos seus romances, o ideal é que o leitor já tenha o conhecimento do próprio romance, o que faz com que essas entradas tenham um caráter diferente do restante da obra diarística do autor maranhense.

Portanto, grande parte do entendimento do processo de criação literária reside nesses documentos de processo que rondam a obra. Acreditamos, assim, estarmos preenchendo uma lacuna no que diz respeito à escrita diarística de Josué Montello, ao analisar a criação literária de sua Saga Maranhense através desse dispositivo.

4 ESTÉTICA DO MOVIMENTO CRIADOR: os marcos da criação nos documentos de processo

Como vimos no capítulo anterior, a crítica genética se modificou ao longo do tempo, abandonando a supremacia do manuscrito e adotando outros objetos e, conseqüentemente, novas formas de conduzir suas pesquisas. Vimos também que a professora Cecília Almeida Salles (2010; 2011; 2016) acredita que essa mudança foi tão brusca que a área deveria adotar um nome novo, para marcar essa nova fase. Nesse espírito, ela cunhou o termo crítica de processo, acreditando que essa alcunha traduz melhor o movimento atual desse campo teórico-metodológico que se volta aos documentos de processo (rascunhos, anotações, fotos, diários, manuscritos e toda a sorte de documentos publicados ou não que revelem um traço do processo de criação da obra) para compreender a criação do objeto artístico. Como já defendido no capítulo anterior, não entraremos na discussão sobre qual nomenclatura seria a mais correta. Tomaremos, portanto, o termo crítica genética como sinônimo de crítica de processo, como pode-se perceber nos trabalhos publicados nas revistas acadêmicas que se voltam para esse assunto.

Contudo, apesar de termos analisado a história da crítica genética com vistas a compreensão de sua metodologia de trabalho atual e o estado da arte das pesquisas que se utilizam de textos autobiográficos, ainda nos resta responder a uma questão: o que se analisa quando estamos de frente com os documentos de processo? Ao nos depararmos com um diário de um escritor, um rascunho, uma anotação num livro lido, como saber o que buscar naquele dispositivo? A resposta para esse questionamento nos levará a outros. Portanto, neste capítulo, discutiremos os meandros da análise do processo de criação literária e as concepções que se podem depreender a partir daí.

Ao tentarmos responder o questionamento levantado anteriormente, iremos nos deparar com a discussão acerca dos elementos a serem considerados no estudo do processo criador. Esses elementos apontarão para a ideia, defendida por Salles (2010; 2011; 2016), de que a criação é uma rede de interações. Esse entendimento demonstrará que a compreensão do processo de criação literária não é a mesma para diferentes escritores, demandando que façamos uma parada nas abordagens do movimento criador. Ao mesmo tempo que construímos esse panorama, poderemos adentrar o processo de criação literária montelliano, fazendo um mergulho ainda superficial, para analisarmos não só de que forma o autor via o seu próprio processo de criação, mas também que outras formas de compreensão do processo criativo montelliano podemos depreender da leitura de seus diários. Como vimos no capítulo inicial, apesar de o diário ser antificção (LEJEUNE, 2009) isso não impede que o gênero seja eivado

de subjetividade. Portanto, sempre temos que levar em consideração que a ideia de referencialidade ou de verdade está sendo relativizada no texto diarístico. Dessa maneira, poderemos adentrar o capítulo seguinte analisando as técnicas utilizadas por Josué Montello na criação romanesca da Saga Maranhense já com a consciência do modo pelo qual o autor aborda seu processo criativo.

4.1 Elementos constituintes do processo criador

Os elementos que devemos levar em consideração quando abordamos o processo criativo de um escritor (ou de qualquer artista) são tão variados quanto os são os próprios escritores. Dessa maneira, a apresentação de uma proposta generalizante desses elementos faria sentido se o nosso objetivo fosse teorizar o campo da crítica genética. Como esse não é o nosso caso, nos preocuparemos a seguir com elementos que sejam significativos para o processo criador de Josué Montello. Ainda assim, percebemos que Salles (2010; 2011; 2016) apresenta os elementos a seguir como mais ou menos comuns à maioria dos artistas que são objetos de seus estudos, sejam eles escritores, cineastas, pintores, etc.

O primeiro deles é o projeto poético do autor, cuja formulação o próprio Montello registrou em seu *Diário da manhã* no dia 29 de dezembro de 1955:

Tenho voltado a pensar, nestes últimos dias, na minha obra de romancista. Andei a traçar o plano de um conjunto de romances que se passaria em São Luís, mas sem o caráter restrito dos romances regionais. Pelo contrário: dando a esses romances a amplidão da obra universal. Não pretendo encadeá-los, como fez Otávio de Faria com o largo painel de sua *Tragédia burguesa*. Cada livro há de ser autônomo, espelhando uma realidade particular. E ocupando vários aspectos urbanos de uma região, para que daí resulte um vasto mural, refletindo os problemas e as angústias de meu tempo. Repito aqui o que já disse em outra oportunidade: ao escritor, só cabe, escrevendo, uma destas missões: ou testemunhar, ou denunciar. Hei de denunciar, mas hei sobretudo de testemunhar, para que minha obra possa ser lida pelo tempo adiante como imagem da época em que vivi. (MONTELLO, 1998a, p. 312)

Esse conjunto de romances mais tarde seria nomeado como Saga Maranhense, muito em razão da obra crítica de Franklin de Oliveira. Em dezembro de 1955, Montello já tinha publicado três romances: *Janelas fechadas* (1941), que seria remodelado para a sua segunda edição em 1982, *A luz da estrela morta* (1948) e *Labirinto de espelhos* (1952). Desses, o primeiro e o último são romances que podem ser considerados embriões da ideia da Saga Maranhense, como se o projeto poético montelliano pudesse ser melhor visualizado pelo autor após a publicação desses dois romances. Essa é, a propósito, a compreensão de Salles quando trata de obras que geram outras obras:

Podem ser anotadas algumas possibilidades de histórias, por exemplo, e são as contextualizações, sob a forma de adições posteriores e anteriores ao núcleo

embrionário, as responsáveis pela formação da obra (ou parte da obra) entregue ao público. Este mesmo estabelecimento de relações é, muitas vezes, observado quando olhamos para um artista ao longo do tempo. Alguma obra ou algumas obras iniciais mostram-se como chaves interessantes para compreender o todo até ali exposto publicamente. Parecem conter células germinais daquilo que sustenta sua busca maior; têm, portanto, forte potencial gerador, isto é, têm desdobramentos que seriam as expansões de embriões. Uma obra, neste caso, guarda um potencial, ainda não conhecido, de possibilidades a serem exploradas no desenrolar do processo. (SALLES, 2016, p. 127)

Dessa maneira, percebemos que a instituição de um projeto poético nem sempre se dá antes da concretização de uma obra. Ou ainda, que a ideia do projeto poético pode até existir, mas é a obra finalizada que lhe dá concretude e, portanto, facilita o surgimento de outras obras do projeto. Assim, o projeto poético do autor não é fechado, ou estanque. É, antes de tudo, aberto às modificações que lhe são proporcionadas por cada obra publicada, de forma que nenhuma declaração que possa ser feita sobre o projeto é mais verdadeira do que a sua própria materialidade que, no caso montelliano, é a romanesca maranhense. É o que nos afirma Salles (2011, p. 46): “Cada obra é uma possível concretização do grande projeto que direciona o artista. Se a questão da continuidade for levada às últimas consequências, pode-se pensar cada obra como um rascunho ou concretização parcial deste grande projeto”. Não surpreende, portanto, o fato de Montello ter revisitado sua primeira obra, mais de quatro décadas após a sua publicação, com o propósito de dar-lhe melhor encaixe no seu conjunto romanesco. É que a primeira edição de *Janelas fechadas* já não compreendia mais o que o projeto poético da Saga Maranhense havia se tornado.

Se retomarmos a citação do diário montelliano de 29 de dezembro de 1955 em que o autor trata do seu projeto da Saga Maranhense, percebemos que há, no último parágrafo, o desejo do autor de dar à sua obra um duplo caráter de testemunho e denúncia, lição retirada do seu conhecimento da tradição literária. Nesse aspecto, podemos perceber que o projeto poético de um artista nunca é somente estético. É, também, um projeto ético, haja vista que, a partir de seus romances podemos compreender “seu plano de valores e sua forma de representar o mundo” (SALLES, 2011, p. 45). Assim, concepções éticas e estéticas caminham de mãos dadas ao longo do processo de materialização do projeto poético do autor (SALLES, 2011).

Essa compreensão de Josué Montello de se utilizar de sua obra para testemunhar e para denunciar, como visto no último parágrafo da entrada reproduzida acima, nos leva a um outro elemento que se mostra constituinte do processo criador, os diálogos que ele trava com os mais variados interlocutores. Talvez, a compreensão mais básica da ideia de diálogo na criação literária seja apreendida do fato de que “todo romance, por exemplo, dialoga com a história e está atualizando a tradição, em sentido bastante amplo” (SALLES, 2011, p. 49).

Assim, ao compor uma de suas obras, Montello, assim como qualquer outro escritor, está dialogando com a tradição literária, com as obras que vieram antes de si, seja para a concordância seja para a discordância de temas ou de técnicas. Esse é um elemento que permeia o trabalho do escritor.

Porém, ao utilizar seu trabalho para denunciar, Montello trava diálogo com o presente. É para o seu momento histórico que a denúncia serve, primeiramente. É o que vemos em vários de seus romances, como no caso de *O baile da despedida* onde o protagonista critica um plano da prefeitura de São Luís de extinguir as linhas de bonde e trocá-las pelos ônibus. Já o testemunho, é o diálogo que Montello trava com o futuro, fotografando a paisagem em sua criação verbal, demarcando lugares e preservando hábitos maranhenses em suas páginas.

Há, entretanto, um outro tipo de diálogo que vai além do momento histórico. É aquele travado pela obra em construção com o próprio autor, ou melhor, é o diálogo que o “eu” trava consigo mesmo tendo a obra em construção como intermédio. Sobre isso, Salles (2011, p. 50) argumenta o seguinte:

Uma mente em ação mostra reflexões de toda espécie. É o artista falando com ele mesmo. São diálogos internos: devaneios desejando se tornarem operantes; ideias sendo armazenadas; obras em desenvolvimento; reflexões; desejos dialogando. São pensamentos que, às vezes, são registrados em correspondências, anotações e diários.

Esse diálogo íntimo, que no caso de Montello é revelado, por diversas vezes, nas páginas de seus diários, dão conta de preocupações do autor, idas e vindas do processo, seleções, eliminações, etc. É através desse diálogo que o autor revela uma série de possibilidades de trajetos no caminho criativo. Isso acontece porque, de modo geral, o escritor é, também, o seu primeiro leitor. Tendo que conviver com seu próprio duplo, o autor/leitor acaba se tornando o primeiro crítico da obra. Salles (2011, p. 50), tem a seguinte compreensão acerca desse fenômeno:

O artista, como seu primeiro leitor, faz a biografia da obra, na medida em que pode interferir e assim o faz quando sente necessidade, e, como consequência, novas formas vão surgindo. Ele é agente e testemunha do ato criador. É nesta interferência que observamos o ato criador como uma trajetória de experimentações

Contudo, uma problematização há de ser levada em consideração no caso da utilização do diário como suporte para o diálogo íntimo. Em casos de diários aos quais podemos atribuir o adjetivo íntimo, a ideia de um diálogo do autor consigo mesmo não parece problemática. No entanto, em outros casos nos quais o diário aponta também para o leitor há de se avaliar a pertinência de se postular um diálogo íntimo. No caso específico dos diários montellianos, sabemos que o autor os publicou em vida e que passou em revista os cadernos, que foram o primeiro suporte do seu fazer diarístico, antes de entregá-los à Nova Fronteira,

editora responsável pela publicação. Portanto, o diálogo que se quer íntimo pode, ou não, ter um caráter de diálogo com o leitor, haja vista que o produto diarístico, feito para a venda, nem sempre segue as mesmas características do diário íntimo. O que se percebe a partir da leitura dos diários montellianos é que, não sendo razoável situá-los nem de um lado nem de outro, estão num limiar entre essas duas posições, um entrelugar possível, dotado das características limítrofes entre a autobiografia e a ficcionalidade descritas no primeiro capítulo. Em razão disso, o diálogo íntimo descrito por Salles (2011) não só pode ser encontrado nas páginas montellianas como também pode ser levado em consideração para o intento desta análise.

É importante ressaltar que os diálogos que se travam no processo de criação literária não se resumem aos diálogos com a história e o diálogo íntimo descritos acima. Há uma série de outras possibilidades como, por exemplo, o diálogo que o autor trava com a obra em construção ou o diálogo travado entre a obra em construção e as possibilidades de modelos literários vigentes no mesmo momento artístico-cultural.

Permeando todas essas possibilidades de diálogos, percebe-se a emergência de várias tensões no caminho criativo. Esse caminho tensivo, próprio do processo de criação literária é, na verdade, o próprio retrato do fazer artístico, como aponta Salles (2011, p. 68):

É a tensão entre o que se quer dizer e aquilo que está dizendo. Esta é, na verdade, a caracterização do ato criador, em seu sentido mais geral, que estamos, aqui, sustentando, na medida em que o trabalho da criação, um percurso que exhibe tendências, está inserido na continuidade do percurso. A vagueza da tendência leva ao ambiente de imprecisão relutante. O processo de criação dá-se na relação entre essa tendência e a mobilidade do percurso que está, necessariamente, inserido no fluxo da continuidade.

Salles (2011) afirma que a tendência é um aspecto do processo de criação que garante ao escritor, ou ao artista no geral, a unidade de sua produção, no sentido de que, a partir de determinado momento da carreira, ele toma conta do seu próprio estilo e, por conseguinte, esse estilo virará a tendência nas suas próximas criações. A tendência é, portanto, uma garantia da filiação do escritor ao seu próprio projeto poético. No entanto, o percurso da criação, com toda a sua mobilidade, apresenta desafios que colocam a tendência em xeque. Desse modo, o escritor é convidado, pelo próprio processo, a encontrar saídas que podem, ou não, desvirtuar a sua tendência. Assim, se constrói a tensão entre o que se diz e o que se quis dizer. Portanto, não é difícil perceber o motivo pelo qual o autor, às vezes, não se satisfaz com aquilo que lhe sai da pena. É dessa tensão que resulta as idas e vindas no processo de criação literária.

Essa tensão entre o que está na cabeça do escritor e aquilo que realmente colocou no papel, leva-nos a identificar uma outra tensão, que, segundo Salles (2011; 2016) vai pautar

todo o processo de criação artístico: acabamento x inacabamento. A autora resume esse estado de coisas da seguinte maneira:

Tomando a continuidade do processo e a incompletude que lhe é inerente, há sempre uma diferença entre aquilo que se concretiza e o projeto do artista que está sempre por ser realizado. Onde há qualquer possibilidade de variação contínua, a precisão absoluta é impossível. (SALLES, 2011, p. 83)

Assim, o autor é colocado diante de uma decisão toda vez que solta a pena após o momento da escrita: devo emendar aquilo que escrevi para que se aproxime daquilo que imaginei ou devo aceitar o texto escrito? No caso de Josué Montello, a preferência do autor de revisar seus romances à exaustão fica muito clara a partir da leitura dos seus diários. E aqui falamos não só dos romances a serem publicados, mas também daqueles já publicados, muitas vezes ocorrendo modificações em mais de uma edição, como vemos no excerto a seguir de 31 de dezembro de 1971: “Passei este último dia do ano a emendar meus próprios textos, já impressos. Emendei *A luz da estrela morta*, emendei *A décima noite*. Sempre no sentido da objetividade e da concisão. [...]” (MONTELLO, 1998a, p. 1181). Ou ainda no trecho de 1º de fevereiro de 1983, numa outra referência ao romance *A décima noite*: “Recebi, hoje, os dois primeiros exemplares da sexta edição de *A décima noite*. Agora, sinto o romance desbastado de todos os seus excessos. Podei-o à larga, enxuguei o que pude, e tenho a impressão de que ajustei meu estilo ao rigor de minha maturidade” (MONTELLO, 1998b, p. 309).

Percebe-se, nesses dois trechos, a vontade do autor de aproximar o texto escrito ao seu formato idealizado, demonstrando que a obra está acabada somente pela decisão do próprio autor. Na verdade, o estado de acabamento é só um ponto suportável que o autor encontra para entregar o texto ao público. O produto acabado faz parte, na verdade, de um processo ou gesto inacabado. Salles (2011) vai descrever essa dicotomia de uma maneira que parece se ajustar ao exaustivo processo de revisão de seus textos empreendido por Josué Montello: “O combate do artista com a matéria-prima nessa perseguição que escapa à expressão é uma procura pela exatidão e precisão em um processo de contínuo crescimento. O artista lida com sua obra em estado de permanente inacabamento” (SALLES, 2011, p. 84).

Portanto, a tensão entre acabamento e inacabamento é fruto de uma outra tensão entre aquilo que se diz e aquilo que se quer dizer. Por sua vez, essas tensões estão relacionadas ao cumprimento do projeto poético do autor que vai ganhando contornos mais nítidos através do diálogo da obra em construção com a tradição, com seu momento artístico-cultural e com o futuro, além do próprio diálogo íntimo do autor. Percebe-se, dessa maneira, que o projeto poético, os diálogos e as tensões são três dos pilares para adentrarmos o processo de criação literária de um autor. É a partir deles que poderemos nos debruçar sobre aspectos específicos

da criação, como por exemplo, os métodos e técnicas utilizados pelo escritor em sua composição.

Contudo, a relação entre esses três pilares nos leva a uma outra discussão, essa de caráter mais geral. Se projeto poético, diálogos e tensões estão interligados e, para compreendermos o processo de criação literária precisamos respeitar essas ligações então seria correto afirmar que a criação literária se dá nessa interligação. Dito de outra forma, podemos dizer que a criação literária acontece em rede.

4.2 A criação como rede

Ao levantar os conceitos tratados no item anterior, podemos perceber que a criação tem um caráter móvel, permeada pelas interações de diferentes elementos. “A criação artística é marcada por sua **dinamicidade** que nos põe, portanto, em contato com um ambiente que se caracteriza pela flexibilidade, não fixidez, mobilidade e plasticidade” (SALLES, 2016, p. 19, grifo da autora) e é nesse ambiente que emerge a obra literária, em uma de suas formas apresentáveis, já que estamos tratando de um processo inacabado. É por conta desse processo dinâmico que, como vimos, o processo é permeado por tensões. Salles (2010), problematiza a questão da dinamicidade e da incerteza do processo de criação da seguinte maneira:

[...] são guardados rascunhos, anotações ou esboços, ou seja, tentativas de obras que podem um dia vir a ser recuperadas. Os atos de rejeitar, adequar ou reaproveitar são permeados por critérios, que nos interessam conhecer, e refletem modos de desenvolvimento de pensamento, que nos instigam a compreender, descrever e nomear. Diante dessas ações múltiplas e diversas, fica bastante claro que lidamos com um tempo da criação artística em uma perspectiva não linear [...]. (SALLES, 2016. p. 23)

É, portanto, em razão de tratarmos com essa perspectiva não linear que a autora lança mão do conceito de criação em rede. Há, evidentemente, o reconhecimento de que os elementos do processo se interconectam como vimos anteriormente. Contudo, a ideia de rede não se esgota nesse entendimento. Não sendo possível identificar uma sequência de atos de criação, pois tratamos de um tempo não linear, a criação se organizaria em rede, de maneira que não é possível ao pesquisador elencar qual movimento criador aconteceu primeiro, ou qual derivou outro. Todo movimento criador é, ao mesmo tempo, causador e consequente de outros (SALLES, 2011).

Cabe ressaltar que, mesmo que os documentos de processo sejam datados e, portanto, se possa organizá-los de forma a apontar qual foi produzido primeiro, há uma questão que não pode ser resolvida através desse método. Os documentos de processo são a materialização do processo de produção, como vimos anteriormente. Entretanto, não se pode

afirmar que a ideia surgiu no mesmo momento que a produção do documento, seja ele diário, rascunho ou anotação. Dessa maneira, preocupar-se com as datas levaria o pesquisador a ter consigo uma informação que não dá subsídios à afirmação de quando iniciou o processo, ou ainda quais etapas se sucederam durante o processo.

Portanto, para quem adentra o universo de criação de um escritor, a ideia de rede deve ser levada em consideração para que se possa compreender os movimentos criadores. É o que afirma Salles (2016, p. 23):

Queremos ressaltar que, por um lado, todos os pesquisadores que se interessam pela compreensão dos processos de criação estão falando de uma rede que se constrói e esses pensadores da criação, por sua vez, necessitam de uma abordagem que esteja também nesse paradigma relacional. O modo de apreensão de um pensamento em rede só pode se dar também em rede. Daí retomarmos, em muitos momentos, conceitos e citações que precisam ser revistos em novos ambientes, gerando outras conexões.

Esse paradigma relacional, defendido por Salles (2016), pode se apresentar de duas maneiras: a relação que os elementos da rede fazem entre si, como apontado no item anterior que vimos a relação entre projeto poético, diálogos e tensões ou a relação que elementos da rede fazem com o externo, quer seja com a vida do escritor que seja com elementos da realidade, como transfiguração de personagens, tramas históricas, etc. Dessa maneira, “[...] estamos preocupados com as interações tanto internas como externas aos processos, responsáveis pela construção de obras, pois são sistemas abertos que interagem também com o meio ambiente” (SALLES, 2016, p. 24).

Fica claro que, nessa abordagem relacional, os conceitos de início e término do processo criativo precisam ser relativizados. O término, como já vimos, está eivado da noção de incabamento. A obra é, portanto, um ponto do processo que é apresentável ao público, não o único, mas somente um deles¹⁶. No caso do início do processo, este não pode ser identificado, mesmo com a insistência de Montello, por exemplo, de marcar o começo de seus processos de criação. O que pode ser representado em forma de data é somente o dia no qual o autor sentou em sua cadeira e escreveu a primeira palavra da obra. Mas esse não é o início da criação. “A obra não é fruto de uma grande ideia localizada em momentos iniciais do processo, mas está espalhada pelo percurso” (SALLES, 2016, p. 36). A criação é um processo mental complexo que não se resume aos momentos em que o escritor derrama suas palavras esteticamente trabalhadas na folha em branco (SALLES, 2011; 2016). Salles (2016, p. 37) ainda argumenta que:

¹⁶ É importante ressaltar que “não se trata de uma desvalorização da obra entregue ao público, mas da dessacralização dessa como final e única forma possível” (SALLES, 2016, p. 21)

Devemos aprender a lidar com a criação na perspectiva temporal onde tudo se dá na continuidade, ao longo do tempo – no universo do inacabamento. Para tal, precisamos estar alertas à sua inserção na história e na cultura, compreender sua relação com o futuro e lidar com a impossibilidade de se definir início e fim, entre tantas outras questões. A continuidade não é cega, mas tem tendências, que enfrentam a intervenção de acasos. Buscamos a compreensão dessas tendências (o que os artistas querem de suas obras) e seus modos de ação (como vão manuseando e amoldando seus desejos e seus materiais). Na contínua transformação, uma coisa passa a ser outra. Olhando para o processo em uma perspectiva ampla, que tipo de movimento está sendo estabelecido? Do que são feitas as tendências desse movimento?

Portanto, percebe-se a partir da intervenção de Salles que a concepção de criação em rede abarca a complexidade que esse fenômeno exige. A não linearidade do processo é a própria definição de rede, permitindo que se veja os movimentos criadores para além das simples noções de início, meio e fim. Há, como já definido anteriormente por Pino e Zular (2007) e explicitado no capítulo anterior, uma descontinuidade no processo que aqui é vista por Salles (2010) como uma continuidade que enfrenta a intervenção de acasos. Afinal, a qualquer momento os pontos de encontro, ou os nós da rede, podem fazer se relacionar de maneira diferente entre si, ou podem, até mesmo, se relacionar com elementos fora dela, como veremos adiante. As tendências do processo de criação literária de qualquer autor não devem ser consideradas em absoluto e sim de maneira relativa. E, como consequência desses pressupostos, resta o questionamento final de Salles (2016, p. 37): “Que tipo de movimento está sendo estabelecido?”. A resposta para essa pergunta nos levará às variadas maneiras pelas quais podemos abordar o processo de criação literária.

Ainda sobre a perspectiva não linear da criação e seu caráter contínuo/descontínuo, devemos levar em consideração alguns outros pontos. Primeiro, o caráter de continuidade da criação literária já está dado pela própria noção de processo e pela tensão existente entre o projeto poético do autor e sua efetiva materialização em forma de obra literária, como assevera Salles (2016, p. 59):

Pensar criação como processo, já implica movimento e **continuidade**: um tempo contínuo e permanente com rumos vagos. A criação é, sob esse ponto de vista, um projeto que está sempre em estado de construção, suprimindo as necessidades e os desejos do artista, sempre em renovação. O sentimento de que aquilo que se procura não é nunca plenamente alcançado leva a uma busca constante que se prolonga, que dura. O tempo da criação está estreitamente relacionado, portanto, ao tempo da configuração do projeto poético

Há, nesse escopo, o entendimento de que o processo de criação avança sempre em direção ao projeto poético idealizado, ponto que, possivelmente, nunca será alcançado (SALLES, 2011). Entretanto, mesmo tendo ciência de que essa tarefa é inalcançável, o autor avança rumo ao mais próximo que conseguir chegar.

Contudo, a própria concepção de rede de criação não comporta um tempo contínuo em absoluto. Assim, a continuidade deve conviver com um outro aspecto temporal que é reversível, retroativo, anda para trás e se apresenta como uma força contrária a continuidade da criação literária, em razão da insistência do autor em reavaliar o seu trabalho a cada parada, como continua apontando Salles (2016, p. 62, grifo da autora):

Essa reversibilidade ou **retroatividade** gera um tempo feito de idas e vindas, fluxos e pausas, que envolve julgamento retrospectivo. [...] A melhora não é uma certeza. No vai-e-vem da busca do artista, assistimos a muitas recuperações de formas que foram, em outro momento, negadas ou rejeitadas. Vale lembrar que aqui reside um dos motivos pelos quais o artista preserva formas anteriores: sabe que suas escolhas podem ser refeitas.

Assim, a ideia de criação em rede contempla essas duas concepções de tempo da criação literária que convivem, a despeito de serem diametralmente opostas. Avançar e depois regredir, construir e depois eliminar são etapas comuns ao processo de criação literária, haja vista a sua quase infinidade de possibilidades oferecidas pela relação entre os elementos da rede.

Dessa maneira, entender o processo se torna mais significativo do que recontar o processo, como já defendido anteriormente. Compreender como cada nó da rede de criação se articula com os outros e como eles, eventualmente, se relacionam com elementos externos à própria rede (SALLES, 2016) é a tarefa que empreendemos nesse trabalho. Contudo, para que possamos mergulhar na profundidade do processo montelliano, faz-se necessário mais alguns passeios pela sua superfície.

4.3 Abordagens para o movimento criador

A partir do conceito de criação como rede, percebe-se a necessidade de, paulatinamente, adentrar os meandros da criação literária. Entretanto, antes da análise dos métodos e técnicas utilizados por Montello na composição dos romances de sua Saga Maranhense, há um estágio mais geral em que a criação deve ser considerada. Dessa maneira, podemos levantar o questionamento: quais são os tipos de abordagens que orientam a observação do movimento criador? Ou ainda, de forma mais específica: de que maneira Josué Montello encara o seu processo de criação literária?

Salles (2011) elenca cinco perspectivas para a discussão do processo criativo: ação transformadora, movimento tradutório, processo de conhecimento, construção de verdades artísticas e percurso de experimentação. Concentraremos a nossa análise nas abordagens relativas à ação transformadora e ao processo de conhecimento pois acreditamos que esses

meios de encarar a criação literária são compartilhados por Josué Montello na criação de seus romances maranhenses.

4.3.1 A criação como ação transformadora

Como vimos, anteriormente, o percurso criativo é, dentro da perspectiva aqui adotada, visto como um processo em rede. Sendo assim, o estabelecimento de pontos de início e fim torna-se uma atividade problemática, haja vista que quase nunca a data em que o autor escreve a primeira palavra pode ser considerada a gênese da obra. Seguindo o mesmo entendimento, a tensão entre acabamento e inacabamento da obra é inerente ao conceito de rede pois todo ponto dito como final é, potencialmente, gerador de outros conteúdos, perpetuando assim a criação literária. A obra acabada é só um dos pontos de um processo inacabado.

Dessa maneira, e considerando a característica relacional que os nós da rede de criação podem criar, Salles (2011) argumenta que o processo criador é inferencial, ou seja, todo gesto criador está relacionado a outros que já existiram e a outros que ainda vão existir. O artista – no nosso caso o escritor – conduziria a criação através da relação dos mais variados gestos criadores que, às vezes, derivam de pontos externos à rede. Um livro lido, uma música, um filme assistido, uma fotografia ou mesmo um acontecimento cotidiano, são exemplos de gestos que, tendo nascido fora da rede de criação, podem adentrá-la e, com isso, fomentar o processo. Sendo assim,

O ato criador manipula a vida em uma permanente transformação poética para a construção da obra. A originalidade da construção encontra-se na unicidade da transformação: as combinações são singulares. Os elementos selecionados já existiam, a inovação está no modo como são colocados juntos. **A construção da nova realidade, sob esta visão, se dá através de um processo de transformação.** (SALLES, 2011, p. 94-95, grifo nosso)

Nessa perspectiva, o processo de criação seria uma ação transformadora, tendo em vista que é por meio dele que o autor transforma elementos já existentes em outra coisa. É o que parece acontecer com Josué Montello em alguns casos como, por exemplo, o da criação de *A décima noite*¹⁷, no qual o autor diz ter sido influenciado pela leitura do parágrafo IV do artigo 219 do Código Civil¹⁸ que versa sobre a possibilidade de anulação do casamento por erro

¹⁷ Cf. Diário da Manhã, 4 de março de 1957

¹⁸ O Código Civil ao qual Josué Montello faz menção foi instituído pela lei nº 3071, de 1º de janeiro de 1916 e revogado em 10 de janeiro de 2002 em razão da promulgação da lei nº 10406, o Novo Código Civil Brasileiro que extinguiu do rol de erro essencial de pessoa o “defloramento da mulher, ignorado pelo marido”, do qual o autor se serviu para compor o romance em questão.

essencial de pessoa. Neste caso, um elemento exterior passa a integrar a rede de criação, transformando-a.

Essa transformação ocorre, também, de uma outra maneira, essa não especificada por Montello em seus diários. É o caso da personagem Maria Olívia, do romance *Noite sobre Alcântara* que guarda profundas semelhanças com Ariana, de *Uma sombra na parede*. Maria Olívia é uma mulher cuja natureza destoa da sociedade que lhe cerca, quer se libertar dos convencionalismos atribuídos as mulheres de seu tempo, características que também podem ser encontradas em Ariana. Ademais, as duas tem seus caminhos perpassados por experiências homoafetivas que vão pautar seu comportamento durante toda a trama. Neste caso, temos um elemento interior à rede de criação de um romance gerando uma rede de criação de outro romance, transformando a realidade criativa do autor, num movimento teorizado por Salles (2011, p. 93, grifo da autora) da seguinte maneira: “O percurso criativo observado sob o ponto de vista de sua continuidade coloca os gestos criadores em uma cadeia de relações, formando uma rede de operações estreitamente ligadas”.

Ao encararmos o movimento criador como uma ação transformadora, dois momentos especiais emergem dessa concepção e, portanto, precisam ser considerados: a percepção e os recursos artísticos. Sobre a percepção artística, Salles (2011, p. 95) afirma o seguinte: “A percepção artística, como atividade criadora da mente humana, é um dos momentos em que se flagra a ação transformadora. O filtro perceptivo vai processando o mundo em nome da criação da nova realidade em construção”. É, por exemplo, o caso já citado da criação de *A décima noite*, em que a realidade é percebida de maneira que possa servir de subsídio para a arte onde “os elementos selecionados já existiam, a inovação está no modo como são colocados juntos. A construção da nova realidade [...] se dá através de um processo de transformação” (SALLES, 2011, p. 94-95)

A relação entre realidade e ficção na criação literária montelliana será melhor explorada no capítulo seguinte. Contudo, há algumas considerações a serem feitas em relação à percepção que o autor faz do mundo. Uma delas gira em torno das possibilidades que a realidade oferece para a ficção. Aqui, consideramos que a possibilidade de transfiguração está na percepção do artista, e não no objeto, como observa Salles (2011, p. 100):

O processo de criação é visto aqui como seleção de determinados elementos que são recombinaos, correlacionados, associados e, assim, transformados de modos inovadores. Ao mesmo tempo, não se pode afirmar que haja realidades poéticas e realidades vulgares. A poeticidade não está nos objetos observados, mas no processo de transfiguração desse objeto. O que está sendo enfatizado é o papel transformador desempenhando pela percepção na ação do olhar sobre a realidade externa à obra em construção.

Portanto, a possibilidade de se utilizar de um objeto fora dos domínios da ficção na criação literária é responsabilidade da percepção do autor e não dos atributos do objeto. Mais uma vez, o conceito de criação em rede nos ajuda a compreender o processo, afinal, a percepção de que um objeto pode ser utilizado no processo de criação literária depende das relações que o autor pode estabelecer entre esse mesmo objeto e os elementos intrínsecos à rede de criação. Dessa maneira, diferentes autores podem se utilizar do mesmo objeto de maneiras diferentes porque os relacionam com diferentes nós de suas próprias redes de criação.

Uma outra consideração a ser feita sobre o uso da percepção artística do escritor no processo de criação literária é a reafirmação da importância do uso dos diários para a compreensão dos movimentos criadores. O gênero diarístico, dentro do escopo da literatura autobiográfica, se torna um dispositivo pelo qual podemos ter acesso às impressões e percepções de seus autores, é o que nos afirma Salles (2011, p. 96) no excerto a seguir: “Diários, anotações e correspondências são documentos que, às vezes, conseguem flagrar e arquivar registros da percepção: são as reservas passionais do artista. Registros que refletem o modo como aquele artista percebe o mundo”.

Dessa maneira, o confronto das informações obtidas nos diários com a materialização da obra permite-nos que observemos a forma pela qual a percepção artística impactou a criação da obra literária. De outra maneira, esse movimento de análise, provavelmente, não poderia ser levado a cabo.

Numa outra perspectiva, a criação artística, seja ela literária ou de outra ordem, envolve a manipulação de sua matéria-prima para que possa ser encarada como uma ação transformadora. Não basta que o artista, no nosso caso escritor, tenha uma percepção diferente do mundo. É necessário que, aliado a isso, ele tenha os meios pelos quais, realmente, conduzirá a ação transformadora. Daí a importância de se apropriar dos recursos criativos. São eles que darão ao escritor a possibilidade de manipular a matéria-prima da criação. Para explicitar melhor esse processo, é necessário entender que, em se tratando de criação literária, compreende-se matéria-prima como:

[...] tudo aquilo a que o artista recorre para concretização de sua obra: o que ele escolhe, manipula e transforma em nome de sua necessidade. Matéria-prima é tudo aquilo do que a obra é feita; aquilo que auxilia o artista a dar corpo a sua obra. No caso do romancista, por exemplo, a língua é amplamente explorada ao ser manuseada para dar forma ao discurso narrativo: personagens, enredo, conflitos, espaços. (SALLES, 2011, p. 72)

Salles (2011) ainda exemplifica o trabalho do escritor com a palavra, sua matéria-prima, através das idas e vindas das construções gramaticais ou, ainda, da substituição de uma palavra por seus sinônimos, no teste para que seja encontrado o vocábulo certo. O trabalho com

a palavra, nesse contexto, pode ser considerado como o processo que fará com que o texto, seja prosa ou poesia, perceba seu atributo artístico. Assim, o caminho tensivo descrito anteriormente nesse capítulo ganha mais um elemento: a tensão entre artista e matéria-prima.

Dessa “nova” tensão emerge mais uma representada através da forma e do conteúdo da obra, afinal, os recursos de transformação da matéria-prima podem variar a depender do tratamento que se dá a qualquer uma dessas duas instâncias. Sobre isso, Salles (2011, p. 78) afirma: “Não se pode tratar forma e conteúdo como estanques. Se, por um lado, vê-se o conteúdo determinando ou falando através da forma, isto é, a forma como um recipiente de conteúdo, não se pode negar que a forma é a própria essência do conteúdo”.

Assim, as tensões entre artista e matéria-prima e forma e conteúdo se relacionam de maneira que os seus resultados irão impactar na seleção e adoção dos recursos criativos durante o processo. É o que diz Salles (2011, p. 109):

Ao falar dos recursos criativos, estamos na intimidade da concretude desta relação entre forma e conteúdo, na medida em que são esses procedimentos que atam um ao outro, com as características do modo de ação de cada artista. Estamos falando, portanto, de elementos mediadores da relação forma e conteúdo. Há uma ligação entre a escolha desses recursos, a matéria-prima selecionada e, naturalmente, as tendências do processo ou buscas do artista.

Estamos tratando, portanto, quando falamos de recursos criativos, do campo da técnica de criação, ao passo que, ao falarmos de percepção artística, a discussão se posiciona num estágio anterior. É a partir da percepção que o escritor desenvolverá a sua proposta de escrita que só será possível ser concretizada através da seleção e do domínio dos recursos criativos necessários. É por isso que ideias semelhantes são executadas de maneiras tão diversas. É que o trato com os recursos criativos é singular e varia de escritor para escritor. Por exemplo, se tratarmos de um enredo cuja narrativa se desenvolverá com quebra de linearidade temporal “[...] um escritor pode encontrar na diversidade de narradores, outro, nos fragmentos narrativos sem ordenação rígida, e outro, ainda, no desmembramento do tempo cronológico, o meio de lidar com a fragmentação ou quebra desejada” (SALLES, 2011, p. 109).

Ao tratarmos de questões acerca da percepção artística e da escolha dos recursos criativos, fica demonstrado de que forma pode-se encarar o processo de criação literária como uma ação transformadora. É a partir da criação que o artista transforma suas referências estéticas ou o mundo à sua volta em um objeto artístico novo, num processo de transformação da sua matéria-prima, a linguagem, em objeto estético.

4.3.2 A criação como processo de conhecimento

Ao adentrarmos os bastidores da criação literária de um escritor, percebemos a quantidade de informações, dos mais diversos tipos, que ele levanta para concretizar o seu projeto. Nessa abordagem, compreende-se a criação como um processo de conhecimento que envolve o mundo, a obra, a matéria-prima e o próprio autor, pois, “[...] a reflexão [...] está contida na práxis artística” (SALLES, 2011, p. 127).

Dessa forma, a criação é entendida como um meio pelo qual se chega a diversos tipos de conhecimento. A própria ideia de percepção artística, discutida no item anterior, pode ser retomada para compreendermos que, a partir da necessidade imposta pela criação o autor apreende algo diferente do mundo. Assim, em vez de a percepção servir para a transformação da realidade, como na abordagem anterior, ela, aqui, serviria como meio de conhecer o mundo no qual o autor está envolvido.

Nessas diferentes formas de registro são encontradas ideias em estado germinal, reflexões de toda ordem, fotos ou artigos de jornal. É claro que essa lista é praticamente infinita: cada artista em cada processo poderá fornecer um novo item. De um modo geral, pode-se dizer que o artista faz provisões: recolhe, junta e acumula o que lhe parece necessário. São registros verbais, visuais ou sonoros de apropriação do mundo, ou melhor, registros na forma mais acessível naquele momento. (SALLES, 2011, p. 128)

O conhecimento de mundo é entendido aqui como forma pela qual o escritor apreende a realidade que o cerca e a utiliza em suas obras. É o já citado caso da criação de *A décima noite*, onde Josué Montello se utiliza de um conhecimento adquirido com a leitura aleatória do Código Civil para criar o argumento de seu romance.

Esse conhecimento do mundo está sujeito ao projeto poético do autor que, como vimos, não só é um projeto estético como também é um projeto ético. Dessa maneira, a apreensão do mundo se dá sob a lente subjetiva do escritor, num processo muito semelhante àquele do fazer diarístico, onde a subjetividade do diarista é um dos principais elementos do gênero.

Ainda assim, não é porque o conhecimento do mundo está sujeito a uma abordagem subjetiva do autor que este se exima de um processo que se queira objetivo. É, por isso, que um dos meios pelos quais se concretiza o conhecimento do mundo através da criação literária é a pesquisa.

A pesquisa é um meio consciente de obtenção do conhecimento do mundo. Ela surge como opção para a criação literária quando o escritor sente a necessidade de um conhecimento que ele ainda não se vê dominando e que lhe será caro à obra em andamento. Sobre isso (Salles, 2011, p. 130) afirma:

Há muitos casos de processos que exigem do artista pesquisas de campo, que se revertem em anotações. Na literatura brasileira temos os conhecidos exemplos de Guimarães Rosa, que se alimentou de anotações de pesquisas sobre o sertão de Minas Gerais, e a caderneta de campo do jornalista Euclides da Cunha que depois gerou *Os sertões*.

Como vimos no capítulo dois, as anotações de Guimarães Rosa, que Salles menciona no excerto acima, foram feitas em formato diarístico e publicadas posteriormente, tornando-se valiosa fonte de pesquisa para aqueles que se aventurem no processo de criação literária rosiano.

Contudo, a pesquisa não envolve somente o âmbito do conteúdo da obra em construção. O escritor também pode operar pesquisas que envolvam as técnicas de escrita, buscando melhor equipar-se para a missão da criação. Nesse sentido, recuperamos o seguinte trecho dos diários montelliano:

Neste meu propósito de só voltar ao romance depois de estudar as técnicas dos grandes romancistas contemporâneos, notadamente Faulkner e Virginia Woolf, chego à conclusão de que o núcleo fundamental do romance, nos demais mestres universais, como Hemingway, permanece fiel à literatura de testemunho e de denúncia, obedecendo concomitantemente a uma urdidura teatral de princípio, meio e fim. (MONTELLO, 1998a, p. 40)

Esse trecho demonstra um momento em que o autor empreende sua pesquisa acerca de técnicas e estilos do romance contemporâneo com vistas a melhorar a sua própria técnica e estilo. Mesmo que o autor soubesse, e é um pensamento corrente, que a prática o levaria a um texto melhor escrito, isso não lhe afastou da necessidade de recolher lições daqueles que ele considerava seus mestres.

Isso nos leva a uma outra forma de conhecimento envolvida no processo de criação literária: o conhecimento da matéria-prima. Se considerarmos o projeto poético do autor, o processo de conhecimento da matéria-prima emergiria a partir do estabelecimento de relações que se poderia fazer entre as obras do autor. Assim, a comparação entre a primeira e a segunda obra, ou ainda entre a primeira e a que marca a metade do percurso, ou ainda entre a primeira e a última, revelaria como o autor circunscreveu o conhecimento da matéria-prima durante seu percurso literário.

Uma outra perspectiva que faria perceptível o processo de conhecimento da matéria-prima seria a comparação entre diferentes estágios de uma mesma obra, como por exemplo, o rascunho e a obra acabada, ou ainda a comparação entre diferentes edições de uma mesma obra, como no caso da comparação entre a primeira e a segunda edições de *Janelas fechadas* (1941 e 1982), primeiro romance de Josué Montello. O autor afirma, e a comparação entre essas duas versões confirma, que só algumas das primeiras e últimas linhas do romance sobreviveram à reescrita empreendida pelo autor em razão da publicação da segunda edição

que seria, também, incorporada ao volume da obra completa de Josué Montello. É interessante notar que, na época da publicação da primeira edição, o romance montelliano foi objeto de uma crítica de Antônio Cândido na qual o famoso crítico levantava algumas questões que giravam em torno do uso que Josué Montello fazia de sua matéria-prima, a palavra escrita¹⁹.

O fato de Montello ter reeditado esse seu primeiro romance somente quarenta e um anos depois da publicação da primeira edição pode estar relacionado com a forma pela qual ele encarava essa primeira tentativa romanesca. Essa nova edição é uma tentativa de atribuir unidade ao projeto poético do autor, filiando-se ao ideal de apuro estilístico com o qual Montello via a sua obra publicada desde então. A segunda edição de *Janelas fechadas*, portanto, deveria refletir também o conhecimento da matéria-prima que o autor acumulou desde o lançamento da primeira, conferindo unidade à sua obra romanesca. Nessa linha, o autor argumenta no posfácio da obra que:

É possível que a nova versão do antigo *Janelas Fechadas* possa ter, andando o tempo, uma significação particular no conjunto de minha obra. **Pelo menos para que se ajuíze do caminho que percorri.** A velha versão permanece assim, na imutabilidade da primeira edição do romance, convertida agora em raridade bibliográfica. A nova versão tenta abrir o seu caminho, **já harmonizada à sobriedade narrativa dos demais romances de seu autor.** (MONTELLO, 2017, p. 210, grifos nossos)

O caso de *Janelas fechadas* é, nessa perspectiva, o próprio exemplo da afirmação de Salles (2011, p. 133) de que “o ato criador como uma permanente apreensão de conhecimento é, portanto, um processo de experimentação no tempo”. Como, na visão do autor, seu primeiro romance não se ajustava à “[...] sobriedade narrativa dos demais romances” (MONTELLO, 2016, p. 210), ele achou por bem reeditá-lo, empreendendo um processo de reescrita em que poucas linhas da primeira edição permaneceram.

Esse caso será retomado no capítulo a seguir para apreciarmos a reescrita com mais profundidade. O que fica dessa primeira análise é o exemplo de como o conhecimento da matéria-prima vai se modificando conforme o autor avança na concretização de seu projeto poético, de forma que, para Josué Montello, foi preferível reescrever o seu primeiro romance a continuar com uma obra que, na sua visão, não correspondia ao seu estado atual de domínio sobre a palavra escrita.

¹⁹ “Este romance de Josué Montello nos coloca deante (sic) de um dos problemas mais graves da literatura: o do verbalismo. Eu sempre tive esta tendência como um mal, no domínio da ficção; mas um mal mais ou menos conjurado no Brasil, pois que ele se ausenta, felizmente, da primeira plana dos nossos romancistas, ou adquire um cunho poético que o redime. O sr. Josué Montello, ‘talvês (sic) o mais jovem dos atuais romancistas brasileiros’, é um escritor que se tornou vítima desta tendência. Digo mais: que se tornou vítima do seu escrever bem. Porque Josué Montello escreve bem; e fá-lo um pouco à velha maneira, com um gosto irreprimível pelas descrições cheias de detalhes e pelo jogo das imagens. Não resiste ao prazer de escrever bonito. Daí vem a primeira fraqueza do seu livro, e que é, talvêz (sic), como a caçada de Dido, a fonte e origem das demais” (CÂNDIDO, 1941, p. 68).

Assim como o conhecimento da matéria-prima pode ser observado ao longo da concretização do projeto poético do autor, um outro tipo de conhecimento também avança conforme as obras literárias vão sendo construídas. É o conhecimento de si, que decorre da própria noção de projeto poético. Como já afirmado anteriormente, o projeto poético tem sua dimensão ética, revelando o modo como o autor percebe o mundo à sua volta. Acontece que, não raro, essa concepção ética não é de todo vislumbrada pelo escritor, pelo menos não antes de se lançar à tarefa da criação literária. Nessa perspectiva, Salles (2011, p. 134) afirma que “[...] o percurso criador, ao gerar uma compreensão maior do projeto, leva o artista a um conhecimento de si mesmo. Daí que o percurso criador ser para ele, também, um processo de autoconhecimento. O artista se conhece diante de um espelho construído por ele mesmo”.

Não raro, o autor se descobre durante a sua criação literária e essa descoberta lhe auxilia nas suas próximas empreitadas criativas. Isso acontece porque o próprio projeto poético não é algo definido desde os seus primórdios. Na verdade, ele se constitui ao longo do processo de sua concretização, sendo, portanto, um dispositivo maleável, capaz de se adaptar aos desígnios do autor.

Essa compreensão de si mesmo, gerada pelo processo de criação, está ligada, também, ao conhecimento que o autor adquire do mundo, já tratado anteriormente. O caminho tenso marcado pelos diálogos que a obra trava com a tradição (passado)²⁰ e a cultura (presente), projetando-se ao futuro, fazem com que o autor perceba o mundo que o cerca. Essa percepção, aliada ao conhecimento de si que o processo lhe proporciona, ajuda-o a compreender o seu lugar no mundo, como afirma Salles (2016, p. 65):

O grande projeto do artista, imerso em sua cultura e tradição, é vinculado a suas necessidades, paixões e desejos. Trata-se de um conjunto de comandos éticos e estéticos, ligados a tempos e espaços, e com fortes marcas pessoais. O percurso criador, ao gerar uma compreensão maior do projeto, leva o artista a um conhecimento de si mesmo. Daí o percurso criador ser para ele, também, um processo de autoconhecimento e, conseqüentemente, autocriação, no sentido de que ele não sai de um processo do mesmo modo que começou: a compreensão de suas buscas estéticas envolve autoconhecimento.

É nessa linha de raciocínio, buscando o conhecimento de suas preferências estéticas e a compreensão de seu próprio eu-escritor, que Montello escreve a entrada do dia 7 de maio de 1956, reproduzida a seguir:

²⁰ Sobre os diálogos com a tradição literária, é interessante observar que, invariavelmente, um artista sofre a influência daqueles que lhe são caros, como afirma Bloom (2013, p. 18): “O processo de influência está sempre ativo em todas as artes e ciências, assim como no direito, na política, na cultura popular, na mídia e na educação”.

Há poucos dias tornei a puxar o fio de um romance, tentando trazer para a narrativa minhas reminiscências do liceu, em São Luís. Entretanto, sinto agora que o romance, por falta de um plano de conjunto, tende a converter-se num livro de reminiscências. Por outro lado, não quero escrever como se viesse na retaguarda da geração de José Lins, de Jorge Amado, de Graciliano, de Rachel de Queiroz. José Lins tem tal fascinação sobre mim, sobretudo em *Fogo morto*, que lutei para desvencilhar-me de qualquer influência de seu modo de narrar, sobretudo nos trechos em que a memória toma o lugar da imaginação. (MONETLLO, 1998a, p. 339)

Aqui percebemos que o autor, ao iniciar a produção de um romance que acabaria por não se concretizar, pelo menos não naquele momento, compreende que a narrativa lhe levava para um caminho que ele não gostaria de ir, ao passo que, na segunda metade, há a relação de afastamento que ele busca travar com os regionalistas da geração de 30. Vemos, portanto, um Montello que, mesmo num processo de criação fracassado, adquire o conhecimento de si através da relação que ele estabelece com seu conhecimento do mundo.

Analisando por outro lado, podemos perceber nesse fragmento do diário que Josué Montello vive a angústia da influência teorizada por Harold Bloom. Para o crítico, a influência não é só um artifício de filiação simpática entre um escritor e aquele que foi o seu mestre e modelo. A influência é, também, marcada pela agonia e pela angústia que ronda a procura do eu do escritor em sua obra, como podemos perceber a seguir:

“Cheios de prazer e orgulho, acreditamos ter criado o que ouvimos” – [Aí] está a angústia da influência. O que é minha criação e o que foi meramente ouvido? A angústia é uma questão de identidade tanto pessoal quanto literária. O que é o eu e o que é o não eu? Onde terminam as outras vozes e começa a minha? O sublime transmite ao mesmo tempo poder e fraqueza imaginativos. Transporta-nos para além de nós mesmos, desencadeando o estranho reconhecimento de que nunca se é plenamente o autor de sua própria obra ou de seu próprio eu. (BLOOM, 2013, p. 34-35, grifo do autor).

Ao buscar um afastamento dos regionalistas da prosa de 30, especialmente de José Lins do Rego, o que Montello faz é reconhecer a agonia de ser influenciado pelo autor paraibano e pelo modo como aquela geração literária escrevia. Montello busca, portanto, se afastar daquela influência, ao passo que se aproxima daqueles autores que lhe são caros.

No excerto do diário montelliano reproduzido acima, vemos, também, emergir um outro tipo de conhecimento que se pode vislumbrar a partir do processo de criação literária: o conhecimento da obra. Muitas vezes, o projeto inicial da obra não é seguido à risca pelo escritor pois ela se apresenta à medida em que vai se concretizando. Vale destacar que a própria noção de inacabamento, já tratada aqui, é o que possibilita percebermos que a obra só se torna conhecida no percurso da criação. Ao ser eivada de possibilidades, a obra em construção está sujeita a modificações ou desvios no caminho traçado a cada momento, estando sempre passível de se tornar outra coisa. Diz-nos Salles (2011, p. 135) que “a obra está em estado de permanente mutação, refazendo-se ou talvez se fazendo, já que cada versão é uma possível obra”. Dessa

maneira, a obra está sempre em construção e o autor toma conhecimento do seu caráter somente durante o processo de criação.

Daí decorre o fato de muitos autores alegarem, em diários, autobiografias, memórias, ou qualquer outro meio de veiculação de seus bastidores, que suas obras parecem ter vida própria enquanto estão sendo compostas de forma que elas se constroem, distanciando-se, às vezes, do projeto inicial, como Montello diz, nesse reparo de 26 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”. Salles analisaria a afirmação montelliana da seguinte maneira, ignorando o caráter divino:

Observar a obra sob esta perspectiva, a do conhecimento que o artista adquire sobre sua própria obra, é nos depararmos com o aspecto do movimento criador que leva muitos deles a falar de momentos em que a obra caminha por suas próprias forças. Não se pode negar que a nova realidade em formação adquire energia e força ao ganhar organicidade. (SALLES, 2011, p. 135)

Montello, no excerto acima, abre mão da noção de eu-criador e concebe que, muitas vezes, os personagens se criam através de um outro processo pelo qual ele, escritor, não tem tanto domínio. Montello chama de Deus. Já Salles assevera que é o conhecimento da obra que leva o autor ser guiado pelo próprio processo, ou ainda pelas regras internas da criação.

Encarar a criação literária como um processo de conhecimento é perceber que o fazer estético não tem um fim em si mesmo. Ainda que o escritor acredite nisso, o processo leva-o, mesmo como um resultado subjacente, a compreender o mundo, a si próprio e a obra em construção, dentro do escopo de concretização do projeto poético.

4.3.3 O conhecimento das abordagens e os métodos e técnicas da criação literária

Analisar as abordagens do movimento criador, enfocando-o como ação transformadora e processo de conhecimento, nos auxilia na compreensão dos motivos pelos quais Josué Montello adotou determinadas técnicas na criação dos romances de sua Saga Romanesca. Conhecendo a forma pela qual o autor abordou seu processo criativo, podemos tratar, agora, somente dos métodos e técnicas de criação

Portanto, tendo velejado pela superfície, podemos, agora, mergulhar para compreender a rede de criação montelliana, bem como as maneiras pelas quais uma técnica se relaciona com a outra na complexidade do processo, como nós dessa mesma rede. Essas relações só farão sentido se observadas sob o prisma dessas abordagens do processo de criação, seja só de uma, seja de ambas.

Sem esse agregador, cada técnica seria observada em sua individualidade e o conhecimento de seu uso seria nulo. Somente compreendendo as abordagens criativas podemos montar o complexo mapa da criação montelliana.

5 A CRIAÇÃO DA SAGA MARANHENSE ATRAVÉS DOS DIÁRIOS MONTELLIANOS

Para empreendermos o processo de análise da criação literária dos romances da Saga Maranhense de Josué Montello, faz-se necessário fixarmos algumas balizas. A primeira delas diz respeito aos romances que fazem parte da Saga Maranhense. Convencionou-se chamar de Saga Maranhense os romances que tem o estado como pano de fundo da ação romanesca montelliana. Sendo assim, fazem parte desse conjunto, os seguintes romances: *Janelas fechadas* (1941/1982), *Labirinto de espelhos* (1952), *A décima noite* (1959), *Os degraus do Paraíso* (1965), *Cais da Sagração* (1971), *Os tambores de São Luís* (1975), *Noite sobre Alcântara* (1978), *A coroa de areia* (1979), *Largo do Desterro* (1981), *Pedra Viva* (1983), *Perto da meia-noite* (1985), *Um beiral para os bentivis* (1989), *O baile da despedida* (1992), *Uma sombra na parede* (1995) e *Sempre serás lembrada* (1999). Sobre esse requisito paisagístico para que pudéssemos considerar um romance como pertencente à Saga Maranhense, o próprio Montello dá testemunho em *Confissões de um 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, grifo nosso).

Contudo, ao analisar os romances que compunham, até então, a obra completa de Josué Montello, Franklin de Oliveira identifica mais dois romances que não fazem parte dessa composição convencional da Saga Maranhense, são eles *O silêncio da confissão* (1980) e *Aleluia* (1982). O crítico argumenta, sobre este primeiro romance, que:

[...] *O silêncio da confissão*, apesar de sua atmosfera carioca, liga-se ao Maranhão. Promove essa ligação uma personagem, Madalena, descendente direta de maranhenses. Esse dado [...] autoriza a inclusão de *O silêncio da confissão* no grupo de romances constitutivos da comédia humana maranhense/montelliana. (OLIVEIRA, 2017, p. 66)

Já no caso de *Aleluia*, Oliveira encontra no subsolo do texto o argumento para enquadrá-lo como romance maranhense, mesmo tendo como cenário Jerusalém ao tempo da paixão e ressurreição do Cristo:

Quem quer que conheça, ainda que superficialmente, a história da cultura maranhense, que lhe saiba das orientações filosóficas, que não a conheça só de leitura rasa, sabe de bom saber que esta tese – a da defesa dos vencidos e a de que os derrotados têm sempre razão – é da essência mais profunda do espírito maranhense, constituindo seus estratos básicos. Ora, Montello nos apresenta em *Aleluia* um Jesus humano, filho de proletários, filho de uma família de artesãos de Nazaré, ao norte da Palestina, nascido numa manjedoura em Belém (OLIVEIRA, 2017, p. 81)

A despeito de o trabalho de Franklin de Oliveira ser um dos balizadores da crítica aos romances montellianos, adotaremos como Saga Maranhense os quinze romances

supracitados, a composição já convencionalizada pelo restante da crítica. Ainda assim, analisarmos a obra montelliana com o olhar proposto por Oliveira nos ajuda a perceber que, mesmo nas produções em que Josué Montello não se utilizou da paisagem maranhense, o autor ainda empresta sua experiência como filho de sua terra na criação da obra de arte. Sendo assim, é possível afirmarmos, em consonância com o mesmo Franklin de Oliveira, que a paisagem não é a única unidade agregadora dos romances da Saga Maranhense de Montello: “É a adesão a esta estratégia novelística [...] que leva Montello a não se limitar a recompor a fisionomia paisagística, e a reproduzir os *mores*, *folks*, costumes, hábitos e tradições de nossa velha província, segundo o código da representação direta da realidade” (OLIVEIRA, 2017, p. 27).

Um outro balizador para analisarmos o processo de criação literária da Saga Maranhense de Josué Montello é o caráter das entradas dos seus diários que serão as subsidiárias deste empreendimento. Sendo o diário do escritor um espaço onde ele se sente à vontade para fazer conjecturas sobre o seu processo de criação, não é raro encontrarmos em 1995, por exemplo, considerações sobre o processo de criação de *Os Tambores de São Luís*, que foi publicado em 1975. Isso ocorre porque “o tempo da reflexão não cessa quando [...] o livro é publicado. As reflexões posteriores a esse momento são inevitáveis, e parte integrante de suas buscas, que estão sempre em processo”. (SALLES, 2017, p. 48)

Ainda que essas considerações posteriores ao processo de criação tenham um valor significativo para a análise, o nosso recorte, nessa pesquisa, dará prioridade as entradas do diário que acompanham o processo de criação e publicação dos romances analisados. Assim veremos Montello desde as suas primeiras conjecturas acerca da obra em criação até o dia do lançamento ou, no máximo, recolhendo as primeiras críticas publicadas dias depois. Esse tempo da criação será reaberto quando recolhermos entradas dos diários que versem sobre as reedições dos romances analisados, haja vista que, a cada nova edição Josué Montello se debruçava novamente sobre o texto para empreender modificações, algumas de ordem mais técnica, outras de ordem mais geral, como será o caso de *Janelas fechadas*, que analisaremos no decorrer do capítulo.

Por último, há a necessidade de tratarmos de outro balizador: os métodos e técnicas do processo criativo montelliano. Ao nos debruçarmos sobre os seus diários, conseguimos perceber a recorrência de alguns desses métodos e técnicas. A incidência do seu projeto poético sobre a criação, por exemplo, está presente e todos os seus momentos criativos, sendo, portanto, um fator comum a todos os romances analisados. Outros casos, como, por exemplo, o da experiencição do lugar, estão presentes em alguns de seus romances. Assim, organizaremos os métodos e técnicas montelliano em três grandes grupos: os fios condutores, que versará sobre

os métodos e técnicas comuns a todos os romances, a relação entre criação literária e realidade, e os “erros” e “acazos” construtores. Seguir a ordem cronológica dos diários montellianos nos pareceu, à primeira vista, a forma mais simples de situar os resultados da análise. Contudo, um empreendimento que levasse o tempo cronológico como balizador privilegiaria os primeiros resultados apresentados. Quando nos deparássemos com a criação literária dos últimos romances da Saga Maranhense, algumas das considerações que deveriam ser feitas sobre eles acabariam por se demonstrar repetitivas, haja vista a própria repetição de certos métodos e técnicas de criação de que tratamos acima.

Sendo assim, definir o tempo de análise da criação circunscrevendo ao espaço temporal no qual Montello está às voltas com o seu texto romanesco e organizar a apresentação destes resultados agregando os romances às suas técnicas nos pareceu a forma mais significativa de levar este capítulo adiante.

5.1 Fios condutores do processo de criação montelliano

Ao nos debruçarmos sobre o processo de criação literária montelliano expresso em seus diários nos deparamos com certos métodos e técnicas que estão presentes todas as vezes em que o escritor toma da pena para produzir sua obra de arte. Sendo assim, vamos tratar de quatro tópicos neste primeiro momento: o projeto poético, a rotina como evidência do trajeto com tendências, a leitora particular e as reescritas.

5.1.1 A Saga Maranhense como projeto poético montelliano

Como registrado anteriormente, a ideia de um conjunto de romances que tivessem o Maranhão como pano de fundo estava com Josué Montello desde a escrita de *Janelas fechadas*, que foi concluída em 1938, tanto que o autor tinha prontos outros dois romances maranhenses com os quais comporia uma trilogia da província. Esses dois romances foram destruídos após a publicação, em 1941, da primeira edição de *Janelas fechadas*. Contudo, a ideia do conjunto de romances maranhenses não deixou a mente do escritor maranhense. Em 29 de dezembro de 1955, Josué Montello registra em seu *Diário da manhã* o seguinte:

Tenho voltado a pensar, nestes últimos dias, na minha obra de romancista. Andei a traçar o plano de um conjunto de romances que se passaria em São Luís, mas sem o caráter restrito dos romances regionais. Pelo contrário: dando a esses romances a amplitude da obra universal. Não pretendo encadeá-los, como fez Otávio de Faria com o largo painel de sua *Tragédia burguesa*. Cada livro há de ser autônomo, espelhando uma realidade particular. E ocupando vários aspectos urbanos de uma região, para que daí resulte um vasto mural, refletindo os problemas e as angústias de meu tempo. Repito aqui o que já disse em outra oportunidade: ao escritor, só cabe, escrevendo, uma destas missões: ou testemunhas, ou denunciar. Hei de denunciar, mas hei

sobretudo de testemunhar, para que minha obra possa ser lida pelo tempo adiante como imagem da época em que vivi. (MONTELLO, 1998a, p. 312)

Convém contextualizar o momento literário que o autor vivia nessa época. Em 1955, Josué Montello já tinha publicado, além de *Janelas fechadas*, em 1941, *A luz da estrela morta*, em 1948, e *Labirinto de espelhos*, em 1952, este último, um romance maranhense, recebeu o prêmio Coelho Neto de melhor romance, da Academia Brasileira de Letras. Em 1954, Josué candidatou-se e foi eleito, na sucessão de Cláudio de Sousa, para a cadeira 29 da Academia Brasileira de Letras, patroneada por Martins Pena e fundada pelo seu conterrâneo Arthur Azevedo. Assim, a despeito da obra ainda incipiente, na própria visão do autor, Montello já gozava de prestígio na vida literária nacional. Sendo assim, é no mínimo curiosa a situação em que o autor se encontrava. Já ocupando um lugar entre os imortais brasileiros, mas ainda sem um projeto poético definido. O próprio sentimento de que estava em débito com a Academia, considerando que outros escritores levaram para dentro do Petit Trianon o seu cabedal de grandes obras e ele ainda não tinha se realizado enquanto escritor, é um dos motores que fará Josué Montello se comprometer na realização de uma obra que extraísse de si a sua melhor versão como escritor, como podemos perceber nesse reparo que faz na entrada de 31 de dezembro de 1954: “Cedo, cheguei à Academia. Mas minha eleição, longe de constituir um motivo de orgulho, serve apenas para que se acentue ainda mais em mim a consciência de minha responsabilidade como escritor”. (MONTELLO, 1998a, p. 249).

Portanto, a necessidade, que ele próprio se impôs, da realização de sua obra enquanto romancista vai encontrar naquela sua ideia de compor um quebra-cabeças maranhense onde cada um de seus romances será uma peça e se tornará o fio condutor para a produção que virá a seguir. Dessa maneira, percebemos o projeto poético – no caso montelliano a Saga Maranhense – como o delineador, o balizador da criação que ainda está por vir:

Em toda prática criadora há fios condutores relacionados à produção de uma obra específica que, por sua vez, atam a obra daquele criador, como um todo. São princípios envoltos pela aura da singularidade do artista; estamos, portanto, no campo da unicidade de cada indivíduo. São gostos e crenças que regem o seu modo de ação: um projeto pessoal, singular e único (SALLES, 2011, p. 44)

Assim, percebemos que nos vinte e cinco anos seguintes, Montello vai voltar seus esforços para a concretização desse projeto, publicando em sequência somente romances maranhenses²¹. É nesse espírito que o autor identifica a sua filiação à terra que lhe deu o berço.

²¹ Desde 1955 foram seis: *A décima noite* (1959), *Os degraus do Paraíso* (1965), *Cais da Sagração* (1971), *Os tambores de São Luís* (1975), *Noite sobre Alcântara* (1978) e *A coroa de areia* (1979). A sequência só é quebrada pela publicação de *O silêncio da confissão* (1980) que, a despeito do que postulou Oliveira (2017), não consideramos um romance maranhense, como já explicitado anteriormente.

Os romances que giram em torno do Maranhão são, nessa fase da sua vida, a concretização de seu ideal de escritor que se faz universal através da sua província. Daí o reparo que Montello faz em 28 de janeiro de 1969:

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 as 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, 1998a, p. 1041)

Assim, essa vivência maranhense, esses tipos, esses sobrados, essas ruas estreitas fornecem à criação literária montelliana a tendência pela qual o autor seguirá. Daí o reparo feito por Oliveira (2017) que encontra ecos dessa vivência maranhense mesmo em obras que não tem o Maranhão como paisagem, como no caso de *Aleluia*.

Convém acentuar que o fato de Montello ainda não ter concretizado o projeto de sua Saga Maranhense lhe coloca continuamente em dúvida, como podemos perceber nos dois excertos a seguir. O primeiro deles marca a entrada do dia 4 de junho de 1953, depois que o autor recebeu o prêmio Coelho Neto de melhor romance por *Labirinto de espelhos*:

Reli na noite passada, no alvoreço do prêmio que me conferiu a Academia, o *Labirinto de espelhos*. Como sempre acontece nas releituras de meus livros, senti-lhe mais defeitos que as qualidades. E reconheço, de mim para mim, convicto, que posso fazer melhor. Tenho comigo uma concepção mais ambiciosa, que ainda não encontrou a sua expressão. E digo a mim próprio, obstinadamente, nos meus solilóquios repetidos: – Hei de achá-la.

Penso que o escritor verdadeiro – não o simples amador, que escreve para demonstrar que possui mais uma prenda, como quem senta ao piano para tocar de ouvido – só deve pegar a pena, diante do papel em branco, com uma intenção de eternidade. Intenção, veja-se bem. Não digo convicção. E dar tudo de si para merecer esse favor de Deus.

O *Labirinto de espelhos* ainda não é o romance que eu *posso* escrever, quer no tema, quer na técnica narrativa, quer na forma. É o romance de fora para dentro, e não de dentro para fora, como deve ser. Desenvolvi o tema, parte para adestrar a pena, parte para me distrair. E o que eu quero é o romance arrancado de meu sangue e de minha carne. O *Labirinto de espelhos* tem mais minha zombaria que meu sangue. Mesmo nas cenas em que procuro dar vida à Carmencita, prevalece o pendor do riso. E não é isso que eu desejo. Pretendo mergulhar mais fundo na consciência humana. Não quero ser um estilo à procura de um assunto como se dizia de Latino Coelho; mas um escritor em busca de um assunto e de um estilo, ambos a serem extraídos de minhas mais profundas experiências. Enquanto não me encontro nem me realizo, leio. (MONTELLO, 1998a, p. 81-82)

No excerto acima, Montello apresenta-se ainda insatisfeito com o resultado de seu trabalho, identificando que pode fazer melhor do que o que fez. Há, portanto, um Montello crítico de si mesmo que lhe empurra para um trabalho melhor. Há ainda o excerto do dia 19 de

junho de 1957, escrito em Paris, onde Montello demonstra não ter certeza do caminho que o está levando a criação de *A décima noite*:

Todas as manhãs, aqui estou eu, nesta mesa de quarto de hotel, com minha caneta, meu tinteiro e minhas folhas de papel, às voltas com o romance, sabendo que, para chegar-lhe ao desfecho, ele também espera por mim.

Ao fim da madrugada, sento-me neste canto, à luz do abajur, enquanto minha mulher ainda dorme. Escrevo, escrevo, escrevo, até que apago a lâmpada, vendo que já me basta a luz que entra pelo vão da cortina e se alonga sobre a mão que escreve.

Será este o romance que desejo escrever? Ou apenas o romance que posso escrever, sem conseguir alcançar a perfeita concordância entre a ficção imaginada e o texto realizado? Não sei. O que eu sei é que vou acumulando o texto escrito.

Para não interromper o trabalho contínuo, tenho sempre comigo a pequena pasta de couro onde acomodo o papel, o tinteiro e a velha caneta que me acompanha desde São Luís. Onde quer que eu pare, ao longo das excursões que vamos fazendo, logo busco o meu canto, para o intervalo de meu livro. (MONTELLO, 1998a, p. 452-453).

As duas entradas acima, que são encontradas no escopo do *Diário da manhã*, são representativas da falta de tendência relativa aos primeiros passos que o autor dá na concretização do seu projeto. A partir da constante criação de romances é que Josué Montello vai se dando conta das tendências que o seu projeto poético, a Saga Maranhense, lhe oferece. Cumpre lembrar a tensão que resulta da comparação do texto real com o texto idealizado. Como nos lembra Salles (2016, p. 21, grifo nosso):

A relação entre aquilo que se tem e o que se quer reverte-se em contínuos gestos aproximativos – adequações que buscam a sempre inatingível completude [...]. **No entanto, a incompletude traz consigo também valor dinâmico, na medida em que gera busca que se materializa nesse processo aproximativo, na construção de uma obra específica e na criação de outras obras, mais outras e mais outras.**

Montello parece, nos excertos acima, estar enfrentando esta incompletude de que trata Salles, percebendo que aquilo que ele almeja ainda não conseguiu colocar no papel. Ao longo do tempo, este sentimento de incompletude parece amainar, mas nunca desaparecer, afinal, o projeto poético de um artista não é passível de realização em sua totalidade (SALLES, 2011). A obra idealizada pelo seu autor nunca será a mesma obra concretizada por ele. Contudo, há, certamente, um ponto no qual o autor, de maneira consciente ou não, entende quais são as tendências criativas que lhe foram entregues pelo seu projeto poético e consegue encontrar um ponto suportável para o acabamento da obra. Não sabemos em que momento de sua carreira literária Josué Montello tomou conhecimento desse ponto sensível, nem mesmo se ele realmente chegou a perceber que isso aconteceu. No entanto, na entrada do dia 24 de junho de 1990, encontramos um trecho no qual o autor se mostra bastante satisfeito com a sua criação romanesca, em especial, com os seus personagens:

Agora que já se aproximam dos trinta romances que Deus me fez escrever, posso dizer que, a despeito da quantidade, não resvalei na receita, repetindo-me, a despeito de muitos deles terem por cenário o meu Maranhão. 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 sáfissem do meu 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. Por isso, ao contar a morte de Morena em *Os degraus do Paraíso*, não contive o pranto. E ainda hoje tenho os olhos molhados quando me recordo dela. (MONTELLO, 1998b, p. 860)

Assim, é possível afirmar que Montello encontrou, nas palavras de Salles (2011, p. 36) aquele “rumo vago que direciona o processo de construção de suas obras”, através da definição e concretização de sua Saga Maranhense, projeto poético que começou a ser delineado antes de sua estreia no mundo das letras, e pelo qual o autor levou anos para compor, romance a romance, o quadro que queria montar. Esse rumo vago, essa tendência que é o resultado do delineamento do projeto poético é o que primeiro proporciona a matéria-prima da criação. Adotando o Maranhão como fio condutor de sua obra, Josué Montello tem um bote salva-vidas que lhe permite estar sempre seguro na criação de um novo romance, no sentido de que sua terra natal sendo fonte de sua criação, lhe proporciona as saídas das dificuldades que, invariavelmente, são encontradas no decorrer de um processo criativo. Assim, se encontra um romance num artigo do Código Civil, Montello pode deslocar seu centro para a São Luís do início do século XX e assim superar o tecnicismo que poderia recair sobre a obra em gestação. Dessa forma, o autor fixa os tipos maranhenses, descreve as festividades, como o festejo de Nossa Senhora dos Remédios, descreve os logradouros da cidade, enquanto cria o contexto para inserir aquela sua primeira ideia, dando concretude ao caso abstrato do artigo 217 do Código Civil Brasileiro de 1917 e, assim, está criado o argumento básico de seu *A décima noite*.

É, portanto, após analisarmos a Saga Maranhense como projeto poético de Josué Montello que podemos nos voltar para a sua rotina de trabalho observando o modo prático pelo qual o autor criava os seus romances. Sendo assim, é por ter definido muito bem o terreno onde situa a sua criação romanesca que Montello pode sentar à mesa e dar vazão a sua fluidez criadora de que tanto fala nos seus diários. É a definição preliminar do projeto da Saga Maranhense que favorece a “inspiração” montelliana.

5.1.2 A rotina de trabalho de Josué Montello

Para introduzir o tema da rotina de trabalho de Josué Montello, recuperaremos o início da entrada do dia 19 de junho de 1957, quando seu autor estava de passagem por Paris: “Todas as manhãs, aqui estou eu, nesta mesa de quarto de hotel, com minha caneta, meu tinteiro e minhas folhas de papel, às voltas com o romance, sabendo que, para chegar-lhe ao desfecho,

ele também espera por mim”. (MONTELLO, 1998a, p. 452). Mais à frente, no dia 11 de agosto do mesmo ano, já residente em Lisboa, atuando como professor de Literatura Brasileira, Montello registra o seguinte ainda sobre a criação de *A décima noite*:

Voltei a trabalhar no romance com o ritmo e o método dos dias afortunados. Ao fim da madrugada, sento-me a esta mesa de quarto de hotel, junto à janela, e continuo às voltas com o Abelardo e a Alaíde, em São Luís do Maranhão. O calor, que poderia entorpecer-me, dando-me a sensação de moleza e quebranto dos dias extremamente ensolarados, tem sido particularmente propício à minha escrita. Enquanto Yvonne dorme, ou sai pelas ruas próximas, comprando miudezas para as filhas e os parentes, curvo-me sobre o papel, e emendo as horas, no gosto de ir urdindo a minha teia. (MONTELLO, 1998a, p. 469).

Avançando um pouco, encontramos uma outra entrada de Josué Montello, em 14 de novembro do mesmo ano, que segue o padrão das anteriores:

Cedo, na meia-luz da manhã, que ainda vem vindo, dou ordem à minha mesa, limpo a pena e o tinteiro, reponho na estante os livros de consulta, sentindo saudade do livro terminado. E a reflexão que me vem à consciência, depois de tudo em seu lugar, faz-me lembrar o suspiro de Sacha Guitry, ao fim de um dos seus divórcios:
– Enfim, só. Mas com quem?
Ainda bem que o romance terminado ainda não é o romance acabado: falta dar densidade ao texto, encurtando, substituindo, aprimorando, até sentir que se exauriu em mim a capacidade de emendar. (MONTELLO, 1998a, p. 507-508)

Se continuarmos a buscar entradas semelhantes a essas, acharemos em todos os momentos criativos de Josué Montello, como no exemplo abaixo extraído de 22 de novembro de 1972, enquanto o autor está escrevendo *Os tambores de São Luís*:

Cedo, ainda com a noite da madrugada, levanto-me, acendo a lâmpada sobre a mesa e início, ali, meu dia de trabalho. Às 8:00h, quando descemos para o café da manhã, já adiantei o romance ou escrevi o artigo de jornal, sabendo que, no resto do dia, só disporei dos pequenos intervalos que serão consagrados ao simples esboço de novas cenas do romance. (MONTELLO, 1998a, p. 1211)

Parece-nos claro que o hábito de se dedicar à criação romanesca nas primeiras horas do dia é um dos aspectos preponderantes da rotina do trabalho criativo de Josué Montello. Essa parece a forma pela qual o autor organiza o seu tempo aproveitando as horas de sono que não tinha. Longe de representar um modelo rígido de trabalho, esse uso que Montello faz das primeiras horas do dia representa o momento em que o artista se debruça sobre o seu objeto em construção. Sendo assim, antes de encararmos essa rotina de escrita como um fator preponderante sem o qual a criação literária montelliana estaria comprometida, cabe nos voltarmos para esse dado compreendendo-o como um conjunto de gestos que, pelo seu valor ritualístico, favorece a criação de seu autor, conforme afirma Salles (2011, p. 65, grifo nosso):

Não se pode negar que a produção da obra vai se dando por meio de uma sequência de gestos e, quando acompanhamos um processo, percebemos certas regularidades no modo do artista trabalhar. São recorrências de seu modo de ação, com marcas de caráter prático. **São gestos, muitas vezes, envoltos em um clima ritualístico.**

Como evidência desse caráter móvel da sua rotina de trabalho Josué Montello nos fornece, algumas vezes, a informação de que estendeu esse seu tempo de escrita, como nos casos a seguir: “Hoje escrevi de manhã e de tarde, decidido a continuar escrevendo à noite”²² (MONTELLO, 1998a, p. 575). Ou ainda:

Apesar da ponta de febre e do quebranto do corpo, reação natural da vacina antífica tomada na noite passada para premunir-me contra as conseqüências do temporal, continuei a escrever toda a manhã e parte da tarde, às voltas com as novelas para o novo livro²³. (MONTELLO, 1998a, p. 846)

Portanto, podemos perceber que, mesmo adotando as primeiras horas do dia como seu horário preferencial, Montello não se furta de estender esse tempo quando o romance em gestação lhe reclama. Também, como vimos na entrada de 22 de novembro de 1972, ao se deparar com alguma dificuldade, Josué Montello reformula a sua rotina de escrita tentando equilibrar as suas obrigações da vida pública com o seu fazer romanesco. No caso citado, Montello, ao escrever *Os tambores de São Luís*, está morando na capital maranhense na qual exerce a função de Reitor da Universidade Federal do Maranhão. Portanto, cabe afirmar que o uso das primeiras horas do dia, muitas vezes antes do nascer do sol, para o exercício rotineiro da criação literária está associado ao espaço no qual Josué Montello desenvolve a sua criação romanesca. Sendo assim, enquanto ele está em seu escritório, aquele que tinha no seu apartamento da avenida Atlântica, a rotina lhe flui com naturalidade. Quando ele se afasta desse ambiente, a rotina precisa ser reavaliada e remodelada para dar conta da tarefa criativa. Trataremos ainda da influência do escritório mais à frente. Por ora, cabe ressaltar a importância deste para o estabelecimento da rotina criativa.

Ainda sobre o assunto da rotina, além de nos debruçarmos sobre os conteúdos das entradas diarísticas podemos, também, encontrar um indicativo no próprio uso que o autor faz de seu diário.

Tratando o seu diário como um diário de escritor, Montello preocupa-se e guardar as memórias da criação de suas obras. Aliado a isso, vimos, anteriormente, que o diário utilizado como documento do processo de criação literária de um escritor serve como um dispositivo de armazenamento (SALLES, 2011), ou, dito de outra forma, como um veículo para o ato constativo da linguagem (PINO; ZULAR, 2007). Assim, uma das funções do diário de escritor é armazenar as informações acerca de sua vida literária, incluindo o seu processo criativo.

²² Cf. 21 de fevereiro de 1959

²³ Cf. 22 de janeiro de 1966

Dessa maneira, podemos encarar o próprio diário montelliano como um elemento dentro da sua rotina criativa. Dito de outra maneira, a própria existência das entradas diarísticas que tratam do tema da criação são um indício da sua rotina, conforme assevera Salles (2011, p. 65): “A própria existência dos objetos de análise dessa abordagem crítica (rascunhos, diários, anotações, cartas) é um índice da presença dessas formas pessoais e únicas de organização”. Portanto, ao dar prosseguimento a um romance, Montello se utiliza do diário para deixar registrado o seu avanço, como se precisasse de alguém ou algo para compartilhar essa informação.

Se considerarmos, então, a escrita diarística como um elemento da rotina de criação literária, podemos perceber que essa rotina não está somente ligada aos momentos nos quais o autor está no desenvolvimento de algum trabalho artístico. Relembrando Lejeune (2014), uma das utilidades do diário é escrever. Portanto, mesmo quando Montello não está criando romanesca, ele continua em contato com a escrita através do seu diário, transformando-o num exercício estético que não lhe deixa se distanciar da linguagem utilizada na criação romanesca.

Percebemos que a rotina da criação, para Josué Montello, está ligada principalmente ao trabalho nas primeiras horas do dia, já que o seu sono era mitigado, e ao uso que o autor faz do diário, quer seja registrando os avanços que faz na criação romanesca, quer seja se utilizando do suporte diarístico para escrever artisticamente, permanecendo sempre próximo da linguagem empregadas nos seus romances.

5.1.3 A leitora particular

É através de um reparo que Josué Montello faz de um aspecto de sua rotina que percebemos que o autor tinha a sua leitora particular, a sua esposa Yvonne. Ao tratar da forma como, geralmente, escreve seus romances, o autor relata o seguinte, numa entrada do dia 4 de julho de 1981:

Quanto aos meus romances, primeiro escrevo-os à mão, nesta letrelinha de cochicho, própria para as intrigas romanescas; depois, eu próprio faço a primeira cópia datilografada dos originais manuscritos. **E só na derradeira cópia – que confio à minha mulher** – o trabalho vai para o editor. Nas provas, emendo-me. Ao sair a primeira edição, volto a emendar-me. De modo que só a partir da segunda edição o texto se desprende de mim, liberto do rigor de novas correções. (MONTELLO, 1998b, p. 207, grifo nosso)

Assim, podemos afirmar que Yvonne tinha acesso privilegiado a pelo menos uma das etapas do processo de criação romanesca de Josué. Ao tratar sobre a existência de um leitor particular, Salles (2011, p. 50) afirma que: “Algumas pessoas são escolhidas pelo artista para

terem esse tipo de acesso preliminar às obras, recém-terminadas ou ainda em processo”. A autora ainda completa asseverando que: “Esses leitores, por vezes, **mostram poder em relação à obra em construção**, na medida em que as suas observações são acolhidas pelo artista” (SALLES, 2011, p. 51-52, grifo nosso). Esse poder do qual Salles comenta no excerto anterior pode ser percebido em diversas passagens do diário montelliano. Na primeira delas, no dia 21 de setembro de 1969, a posição de leitor particular é compartilhada com Jorge Amado, numa conversa a respeito dos parágrafos finais de *Cais da Sagração*:

Zélia e Jorge Amado, que partem amanhã para Londres, vêm passar a tarde conosco. Chegam carregados de compras miúdas, sobretudo queijos, patês, caviar.

[...]

Quase ao fim da tarde, Jorge insistiu comigo:

– Leia para mim o fim do *Cais da Sagração*.

Ao almoço eu havia lhe falado do livro, contando-lhe que, há três meses, decidira escrever seu último capítulo, embora ainda estivesse longe desse fecho, no desenvolvimento da narrativa.

Faço-lhe a vontade, lendo pausadamente, e com emoção, as quatro páginas finais do romance, que eu próprio datilografei pela manhã.

Assim que concluo a leitura, Jorge pega as quatro folhas datilografadas, vai até o fundo da sala, volta; vai até a janela, lendo devagar, página por página, a atenção concentrada na aproximação das sobranceiras, sem pressa, enquanto eu lhe sigo com o olhar as reações dessa nova leitura.

E ele, aproximando-se de mim para me restituir o texto:

– Eu, no seu lugar, eliminava o penúltimo parágrafo. A ação final ganhará muito com esse corte.

Releio por minha vez o texto. E aprovando-lhe a sugestão:

– **Yvonne também pensa assim.**

E ali mesmo, com dois traços em cruz, elimino o parágrafo.

Releio a página, já devidamente cortada. E reconheço que a ação romanesca ficou mais intensa. Como remate do romance. (MONTELLO, 1998b, p. 1070, grifo nosso).

Mais à frente, no dia 10 de janeiro de 1970, ainda em relação ao texto de *Cais da Sagração*, Josué Montello registra a seguinte passagem, ao tempo em que, conforme o próprio autor afirmou, Yvonne datilografava a versão do romance que partiria para a editora:

Vejo Yvonne bater à máquina, na sala contígua ao meu gabinete, a nova introdução do *Cais da Sagração*. Escreve com rapidez, pára (sic), consulta o *Vocabulário ortográfico*, consulta o dicionário, e continua a trabalhar. Sinto que está contente com o livro. A agilidade de seus dedos rima com a luz de seus olhos e a cabeça erguida.

Faço de conta que não a observo.

E ela, daí a momentos, não conseguindo se conter:

– Agora, sim. Estou gostando, e muito.

Semana passada, ao começar a copiar o romance, não foi além da segunda folha.

Entrou no meu gabinete, interrompeu o artigo que eu havia começado a escrever:

– Posso te falar?

E quando ergui o olhar:

– Está bom, mas ainda não está muito bom. Podes fazer melhor.

Suspirei.

Assim que concluí o artigo, comecei a refazer, sem muita vontade, todo o início do romance. Amarfanhava uma folha, depois outra.

E ela, sem que eu houvesse percebido que me observava:

– Deixa para amanhã.

Pela madrugada, enquanto Yvonne dormia, vim para o gabinete, sentei-me à mesa, deixei de lado o texto que ela começara a copiar, e eis que o novo texto me aflorou ao lume do papel, sem uma emenda, fluentemente.

Pela manhã, quando Yvonne veio para o livingue, deu com as novas folhas ao lado da máquina. Nada me disse. Daí a pouco, sempre calada, entrou a copiar. Levantei a vista, observando-a. e vi quando seus olhos se iluminaram, logo às primeiras linhas". (MONTELLO, 1998a, p. 1083-1084).

Nesse trecho acima, conseguimos apreender aquilo que implicitamente estava posto no excerto anterior: a vontade de Josué Montello de agradar a sua leitora particular. Percebe-se que esse desejo parte de um lugar no qual o autor necessita de aprovação para continuar o seu trabalho. É por causa desse tipo de relação que a opinião de Yvonne é preponderante no momento criativo de Josué Montello.

Convém ressaltar que a leitura feita por ela parece abranger parcialmente o romance em sua primeira etapa de criação. Conforme o próprio autor afirmou, era Yvonne que datilografava o último manuscrito, o que nos leva a crer que ela só tinha acesso integral a obra quando esta já estava em fases avançadas. Enquanto Josué Montello levantava a casa, com seus alicerces, metáfora que utilizava para tratar da primeira versão de seus romances, Yvonne parecia não ter acesso, pelo menos não de todo, ao romance em gestação. Contudo, é lícito afirmar que se Yvonne não tinha acesso integral ao romance em suas fases primitivas, ela, pelo menos, tinha um acesso parcial a eles, como podemos perceber na entrada do dia 10 de abril de 1977:

Aconteceu, então, o que freqüentemente (sic) ocorre, sempre que um romance profundamente me interessa: construí instantaneamente outro, sem qualquer semelhança ou concordância com o texto lido, e assim estruturei de cabeça a trama de um romance meu, para o qual já tenho também o título adequado: *O camarote vazio*, com a linha e o suspense das histórias policiais.

Escrevo-o agora, antes de concluir *Noites sobre Alcântara*²⁴? Ou deixo para escrevê-lo mais adiante?

Yvonne decidiu por mim:

– Acaba primeiro o romance de Alcântara. É bonito demais para ficar à tua espera. Se o deixas de lado, pode acontecer o que já aconteceu com outros romances, como *A porta do inferno* e *Maria Teresa*: na volta, não o encontras mais. (MONTELLO, 1998a, p. 1424)

Nesse trecho, podemos perceber dois aspectos da influência de Yvonne no processo criativo de Josué Montello: o primeiro, e já discutido anteriormente, é o fato de que, por mais que o acesso integral ao romance fosse obtido por ela somente na fase em que ela deveria datilografar a versão que iria para a editora, Yvonne já sabia do que se tratava a obra e, provavelmente, já tinha lido alguns trechos dela. De outra maneira, não se justificaria o conselho dado por ela no excerto acima. O segundo aspecto que nos chama a atenção é que a opinião de Yvonne parece ir além dos romances propriamente ditos. No excerto acima, ela

²⁴ O diarista grafa o título do livro com *Noites*, no plural, em vez de *Noite*, no singular, como figurou na versão final do livro. Convém ressaltar que na primeira edição, o livro se chamava *A noite sobre Alcântara*, enquanto que a partir da segunda edição o autor excluiu o artigo trocando o título para *Noite sobre Alcântara*.

deixa clara a sua predileção por *Noite sobre Alcântara*, enquanto faz um comentário que está relacionado à trajetória do escritor de maneira ampla. Assim, não é errado afirmar que a opinião de Yvonne influenciava o processo criativo de Josué de maneira interna ao romance em criação e de maneira externa, ao fazer conjecturas sobre a trajetória romanesca que o autor deveria percorrer, tal qual percebemos na entrada a seguir, do dia 4 de março de 1957:

Há dois anos, no Rio, abrindo ao acaso o nosso Código Civil, eu disse à minha mulher:
 – Eis aqui um bom tema de romance.
 E li para ela o parágrafo IV do artigo 219, sobre a anulação do casamento por erro essencial de pessoa.
 Ela, após ouvir-me com atenção:
 – Por que não escreves esse romance?
 E eu, decidindo-me:
 – Vai chamar-se *A décima noite*. (MONTELLO, 1998a, p. 420)

Portanto, a tarefa de Yvonne como leitora particular dos romances de Josué começava pela leitura da versão final, a qual ela própria datilografava. Contudo, esta não se encerrava somente neste ponto. O fato de ela ter acesso privilegiado à criação romanesca do escritor lhe dava abertura para ler trechos de versões ainda incompletas, conversas sobre possíveis temáticas e aconselhar Josué Montello em relação a que passos dar em sua carreira de escritor.

5.1.4 Reescritas

A reescrita parece ser uma das técnicas principais do processo de criação montelliano. A leitura de seus diários evidencia que o autor, geralmente, procedia sempre em frente na tarefa criativa, mesmo que identificasse problemas nas páginas que escrevera anteriormente. Somente após o término desta primeira versão, Josué Montello procedia à reescrita dos seus romances, cortando, acrescentando ou, como ele próprio diz, emendando. A entrada a seguir, datada de 29 de março de 1957 e relativa ao processo de criação de *A décima noite*, resume esse procedimento de escrita:

Daí meu cuidado com *A décima noite*. No correr de todos estes dias às voltas com a aula inaugural de meu curso, dediquei uma fração de tempo ao romance, para escrever uma ou duas páginas. O resultado é que pude retomar agora o ritmo anterior da escrita, com oito a dez páginas por dia, mas sem olhar para trás: prossigo o trabalho, sabendo aonde vou, tendo o cuidado de não reler o que já está escrito. Somente depois de concluir o livro, posso empreender essa volta, cortando, emendando, acrescentando, no lento esforço para o equilíbrio essencial dos elementos constitutivos da narração que ali está. (MONTELLO, 1998a, p. 426)

Ainda sobre a criação de *A décima noite*, Montello compartilha a seguinte experiência, na já citada entrada no dia 14 de novembro do mesmo ano, revelando o caráter de seu procedimento de reescrita:

Cedo, na meia-luz da manhã, que ainda vem vindo, dou ordem à minha mesa, limpo a pena e o tinteiro, reponho na estante os livros de consulta, sentindo saudade do livro terminado. E a reflexão que me vem à consciência, depois de tudo em seu lugar, faz-me lembrar o suspiro de Sacha Guitry, ao fim de um dos seus divórcios:

– Enfim, só. Mas com quem?

Ainda bem que o romance terminado ainda não é o romance acabado: falta dar densidade ao texto, encurtando, substituindo, aprimorando, até sentir que se exauriu em mim a capacidade de emendar. (MONTELLO, 1998a, p. 507-508)

A impressão que o autor nos dá é que essa primeira versão do romance é escrita com o objetivo de delinear a história, fazer emergir o enredo e só a partir da primeira reescrita o autor busca dar ao romance o apuro estilístico tão característico de sua linguagem. É esse mesmo tipo de procedimento que identificamos no caso da criação de *Cais da Sagração*, neste excerto do dia 6 de setembro de 1969:

Faz alguns minutos que terminei de escrever, no seu primeiro esboço, o *Cais da Sagração*. Todo o romance me fluiu dos dedos, como se eu o soubesse de cor, dia após dia, até o seu desfecho. E a sensação que me domina, nesta hora, não é a do desafogo, ou de quem chegou ao termo de seu trabalho.

Não, não é. 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.

Por isso não vou deixar que o livro saia já das minhas mãos. Trato de retê-lo comigo mais um pouco sobre esta mesa, para emendar uma página, refundir um capítulo, mudar uma frase, e assim delongar a despedida, como quem transfere para data mais distante o casamento da filha dileta, sempre a pedir a Deus que a faça feliz. (MONTELLO, 1998a, p. 1069).

O procedimento se repete em *Os tambores de São Luís*²⁵, *Noite sobre Alcântara*²⁶, *Largo do Desterro*²⁷ e tantos outros romances maranhenses do autor, de forma que nos é possível identificá-lo como um dos esteios de seu processo de criação. A bem da verdade, este procedimento de reescrita nem sempre satisfaz o autor. Por vezes, o texto emendado não

²⁵ Cf. 15 de novembro de 1974: “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 seu 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, 1998a, p. 1304).

²⁶ Cf. 11 de novembro de 1977: “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 precisamente aquele que eu gostaria de ter escrito”. (MONTELLO, 1998b, p. 31)

²⁷ Cf. 14 de janeiro de 1981: “Toda manhã e parte da tarde às voltas com a descrição da cheia do rio, no *Largo do Desterro*. Conseguí 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, 1998b, p. 180)

corresponde àquilo que Josué Montello tinha em mente, como podemos perceber nesta entrada do dia 21 de novembro de 1972, relativa à criação de *Os tambores de São Luís*:

Páginas reescritas, que eu supunha perfeitas, relidas agora, neste silêncio, nesta paz, levaram-me a refazê-las, como se nada prestassem. Para o escritor consciente, não há páginas perfeitas. Tudo quanto lhe vem à pena, apesar das muitas emendas, corresponde apenas à aproximação de um ideal inatingível.

Hoje, estive a ponto de chorar, desesperado. Queria ajustar o tom de romance à sua intenção épica, e o canto desejado me fugia, sem força, sem grandeza. Terminei por fechar a pasta, e fui deitar-me, para espera na cama a claridade da manhã.

De repente, na reitoria, refiz uma página, outra, mais outra, fluentemente, enquanto esperava uma chamada telefônica de Brasília, e quase fiz esperar o ministro Jarbas Passarinho para terminar o texto que me fluía da pena.

Mais tarde, reli o que havia escrito. E uma sensação boa da obra realizada ajudou-me a corrigir a fadiga do dia extenuante. (MONTELLO, 1998a, p. 1211)

Ou ainda esta outra, do dia 26 de fevereiro de 1966, provavelmente relativa à *Cais da Sagração*: “Horas e horas debruçado sobre a mesma página, emendando, emendando, no desesperado esforço para fazer melhor. Por fim, exausto, releio o texto, devagar, atentamente. E volto ao texto primitivo, apenas com dois cortes e uma substituição”. (MONTELLO, 1998a, p. 849). Isso se deve à constante tensão entre limite e possibilidade inerente ao processo de criação artística. O escritor, ao notar na página escrita, a possibilidade de fazer melhor, naturalmente se engaja no refazimento do trabalho. Contudo, Salles (2011; 2016) aponta que nem sempre este retorno ao já escrito resulta em algo mais próximo do objeto idealizado pelo artista. Daí resulta o fato de poder retornar ao primeiro esboço, como acontece com Josué Montello nos casos descritos acima.

Um outro tipo de tensão que podemos identificar no processo criativo montelliano é aquela estabelecida entre acabamento e o inacabamento. O próprio fato de o autor reescrever constantemente os seus textos é significativo desse tipo de tensão, afinal, o objeto dito acabado faz parte de um procedimento inacabado, no sentido de que mesmo que o escritor busque o final da jornada, este nunca chega, característica já comentada no capítulo anterior. Isso nos ajuda a explicar a entrada de 4 de julho de 1981, já reproduzida anteriormente, mas que se faz necessária nesse contexto:

Quanto aos meus romances, primeiro escrevo-os à mão, nesta letrelinha de cochicho, própria para as intrigas romanescas; depois, eu próprio faço a primeira cópia datilografada dos originais manuscritos. E só na derradeira cópia – que confio à minha mulher – o trabalho vai para o editor. Nas provas, emendo-me. Ao sair a primeira edição, volto a emendar-me. De modo que só a partir da segunda edição o texto se desprende de mim, liberto do rigor de novas correções. (MONTELLO, 1998b, p. 207).

Como podemos perceber, a ideia de emendar o texto mesmo após ele estar publicado faz parte dessa tensão entre acabado e inacabado. O autor, ao voltar-se para o seu texto, sempre acredita que pode fazê-lo mais próximo daquilo que imaginou, afinal, o romance idealizado nunca é o romance materializado.

No entanto, se a adoção da técnica da reescrita é uma constante em todo o percurso criativo de Josué Montello, dois casos chamam-nos a atenção pela densidade dessa reescrita: os romances *Janelas fechadas* e *Perto da meia-noite*. O primeiro deles já foi alvo deste trabalho, anteriormente, quando tratamos da criação literária enquanto processo de conhecimento. Na oportunidade, foi enfatizado o fato de que, ao ter um conhecimento maior de si próprio e do seu projeto poético, Josué Montello resolve reescrever completamente seu *Janelas fechadas* de modo que este romance pudesse, a partir da sua segunda edição, se relacionar de forma mais uma com a sua bibliografia. Cumpre-nos destacar, como ilustração do caso, duas entradas do diário montelliano, a dos dias 2 de fevereiro e 18 de março de 1982, relativas ao início e ao término da reescrita de *Janelas fechadas*, respectivamente:

Depois que entreguei ao Sérgio e ao Sebastião Lacerda os originais de *Aleluia*, debruço-me sobre o texto de *Janelas fechadas*, para lhe dar outra forma. Foi meu primeiro romance. Há quarenta anos. Salvei do livro as linhas iniciais, e vou sentindo que estou a compor outro romance, com os mesmos personagens, como se pusesse a casa abaixo, para erguer outra – conservando os antigos moradores. Sinto que o livro ganha outra força. Eu próprio, ao reler o novo texto, sinto-o mais vivo, mais aliciente, enquanto se acentua em mim a ternura por sua personagem central.

Assim, quando retomo o novo texto, para lhe dar prosseguimento, vivo a sensação feliz de quem visita alguém a quem ama. Entro ali, sem precisar bater palmas. E esqueço as horas que vão fluindo. (MONTELLO, 1998b, p. 240)

Concluí, há poucos momentos, o novo texto de *Janelas fechadas*, romance com que iniciei minha obra de ficção, em 1941, numa edição Pongetti, com capa de Santa Rosa. Do texto primitivo restaram poucas linhas: algumas do começo e outras mais do fim. Vale repetir o que já disse: pus abaixo a casa primitiva, levantei outra no mesmo lugar: só conservei os moradores.

O tema do romance me parecia válido na sua urdidura de arrabalde maranhense: o que me desgostava no livro era sua forma. Enxuguei a narrativa, ajustei-a à minha maneira atual. Quem quiser conhecer o caminho que percorri, no sentido de conter minha fluência primitiva, bastará confrontar as duas versões do romance.

Antonio Candido, no artigo que saudou *Janelas fechadas*, há quarenta e um anos, deu-me o conselho certo:

“Desafogue-se um pouco da sedução verbal e descritiva; chegue mais perto destes personagens que sabe caracterizar com tanto pitoresco; dê uma caçada em regras às imagens que pularem a cerca de seu quintal – e dê-nos um grande romance de costumes”. (MONTELLO, 1998b, p. 249).

Como podemos perceber, o autor deixa claro, tanto numa quanto noutra entrada o tamanho da reescrita que empreendeu. Vale destacar, também, o trecho da crítica de Antônio Cândido à primeira edição de *Janelas fechadas*, em 1941, que parece ter impactado Montello de forma significativa. A noção de que poderia fazer melhor, que foi ecoada pela crítica de Antônio Cândido, fez com que o romancista identificasse naquela obra, um ponto sensível de sua bibliografia. Não podendo apagá-la, Montello resolve reescrevê-la, de modo que *Janelas fechadas*, o romance da juventude, se alinhasse à maturidade do escritor, principalmente naquilo que dizia respeito ao apuro estético da linguagem, tal qual identificamos nessa entrada de 5 de julho de 1988:

Meu primeiro romance, *Janelas fechadas*, esgotado menos de um mês depois de sua publicação, só tornei a publicá-lo quase trinta anos depois, e o refundi de tal modo que, da primeira edição, somente restaram as cinco ou seis linhas iniciais e as oito linhas finais. Tudo mais foi mudado, a despeito de terem sido conservados os personagens e a trama romanesca.

Diz-me a experiência, hoje, que só aprovamos os nossos livros depois que estão publicados. Antes, ainda não os reconhecemos. Daí o cuidado de emendá-los, de corrigi-los, de alterá-los, sempre em busca do aprimoramento que nos escapa, como se sobrasse em nós o rigor da forma e esta nos escapasse, no desespero de encontrá-la. (MONTELLO, 1998b, p. 635)

Assim, o autor encontra uma ligação entre a reescrita completa de *Janelas fechadas* e sua técnica de revisão constante de seu trabalho romanesco. Dir-se-ia que, talvez, esta preocupação em emendar o texto tenha surgido a partir da crítica de Antônio Cândido que, como vimos, censurou a “sedução verbal e descritiva” do autor, ao passo que Montello, na reescrita de seus romances tinha como preocupação primeira a refundição do texto em busca de eliminar o desnecessário.

Já o caso de *Perto da meia-noite* é tão emblemático quanto este último. Josué Montello começou a escrevê-lo ainda na adolescência, em São Luís. Tendo-o levado junto consigo ao Pará e depois ao Rio de Janeiro, nunca conseguiu dar àquele enredo uma forma que lhe agradasse. Dessa maneira, somente anos depois, o autor publica *Duas vezes perdida*, conto que figura no volume homônimo. Anos depois, Montello refunde a mesma história e publica *Glorinha*, já em formato de novela. Só em 1985 o autor chega à forma que é primeira e definitiva, ao mesmo tempo, desse enredo, o romance, que publica sob o nome de *Perto da meia-noite*. É deveras curioso o fato de que essa história não ser contada nos diários montellianos. A única entrada relativa a isso é a do dia 14 de novembro de 1985:

Em meio às angustias desta hora, só consigo realmente desligar-me de ameaças e boatos à minha volta refugiando-me no meu trabalho de escritor. Isolo-me na minha sala, ou diante das folhas de papel em branco, ou diante da máquina de escrever, e só penso no mundo de meus personagens. O romance que imaginei escrever aos 15 anos, em São Luís, parte com personagens verdadeiros, parte com personagens imaginados, *Maria Teresa*, acabou por ser um conto, que permaneceu inédito na minha pasta de originais. Agora, tem as linhas de uma novela. Será algum dia o romance com que sonhei? (MONTELLO, 1998b, p. 832).

Assim, somente o leitor de “Confissões de um romancista”, o texto autobiográfico que serve de introdução a *Romances e novelas*, terá acesso a essa história, cujo arremate está no seguinte trecho:

Em 1984, revolvendo velhos papéis literários, encontrei trechos esparsos do romance que, esboçado em 1934, poderia ter sido o ponto de partida de minha obra de romancista. Não estavam dentro do caderno em branco, com o nome do personagem central a lhe tomar a folha de rosto, por baixo do meu nome – mas dispersos, nos guardados que um barbante apertava.

De início, eu escrevera um conto com o seu entredo: mais adiante, repassando as reminiscências do Liceu, fizera dele uma novela, trocando o nome da personagem para Glorinha. Por que não escrevia o romance, cinquenta anos depois?

Foi o que fiz. Daí meu décimo quinto romance, *Perto da meia-noite*, com que arremato, por enquanto, na unidade desta ficção completa, minha obra romanesca. Tive o cuidado de guardar-lhe o verniz da juventude. Como seu eu quisesse juntar as pontas do tempo na harmonia da mesma parábola. Lembram do *Maria Teresa*? É ele. Afinal escrito e concluído. (MONTELLO, 1986, p. 67)

Percebe-se que o trecho que deu origem a *Perto da meia-noite* passou por diversas reescritas até encontrar a sua forma definitiva no romance que o autor pretendeu publicar. Dessa maneira, Montello se alinha a mais uma das proposições teóricas feitas por Salles (2011) a respeito do refazimento do objeto artístico e seu caráter de inacabamento:

O objeto considerado acabado representa, também, de forma potencial, uma forma inacabada. A própria obra entregue ao público pode ser retrabalhada ou algum de seus aspectos – um tema, um personagem, o uso de um procedimento – pode ser retomado. **Vemos, assim, contos já publicados virando romances [...]** (SALLES, 2011, p. 85, grifo nosso).

Todas as características do objeto artístico estão, portanto, passíveis de serem modificadas ao longo do tempo, inclusive a sua forma. O fato de o objeto já ter sido entregue ao escrutínio público não retrai o julgamento do artista que, enquanto tiver disposição, irá constantemente reavaliar o seu trabalho.

Portanto, identificamos na reescrita montelliana dois tipos de densidades diferentes. A primeira diz respeito à reescrita como um procedimento comum à criação romanesca de Josué Montello, sendo a etapa responsável por dar o apuro estilístico da linguagem que pretendia o autor. A segunda, que se aplica aos casos específicos de *Janelas fechadas* e *Perto da meia-noite*, demonstra a maneira pela qual o autor tratava o seu objeto artístico: o que lhe saía da pena deveria estar o mais próximo possível daquilo que idealizara. Caso isso não ocorresse, Montello não hesitava em refundir inclusive seus trabalhos já publicados em nome de uma unidade romanesca que buscava alcançar.

5.2 A criação literária montelliana em seu diálogo com a realidade extratextual

Ao tomarmos conta do fato de que Josué Montello, por vezes, enxerga o seu fazer criativo como uma ação transformadora, nos termos propostos por Salles (2011), e conforme discutimos no capítulo anterior, um questionamento se levanta a partir daí: a criação literária transforma o quê em literatura? Ora, Salles (2011) assevera que tudo o que está em volta do artista pode ser matéria de transformação. Assim, não só as referências artísticas do autor são transformadas para dar forma à sua própria criação, num diálogo com a tradição literária, como também a realidade que o cerca pode ser matéria-prima para a criação. Assim, podemos falar de uma realidade que alimenta a criação romanesca montelliana.

Contudo, essa realidade nem sempre é expressa de maneira explícita no objeto artístico criado. Sendo o artista, e no nosso caso específico o escritor, um indivíduo inserido num meio social, é inevitável que sua obra resvale em questões que dialogam com a realidade, ou mesmo com a própria posição social do escritor. O artista da palavra pode se ver como alguém que é responsável pelo testemunho de seu tempo. Assim, mesmo as cenas de sua Saga Maranhense que não são reconstituições de cenas e/ou pessoas que realmente tiveram existências extratextuais e foram transfiguradas para o interior do romance trava, de certa maneira, um diálogo com a realidade extratextual. Vale ressaltar que um dos papéis que Josué Montello atribuía a seus romances é o do testemunho, como podemos perceber retomando o seguinte excerto do diário do autor:

Repito aqui o que já disse em outra oportunidade: ao escritor, só cabe, escrevendo, uma destas missões: ou testemunhar, ou denunciar. Hei de denunciar, **mas hei sobretudo de testemunhar, para que minha obra possa ser lida pelo tempo adiante como imagem da época em que vivi.** (MONTELLO, 1998a, p. 312, grifo nosso)

Portanto, estamos tratando de uma forma de relação da criação literária com a realidade que é mais sutil, diferente da outra na qual veremos, por exemplo o caso do crime da baronesa de Grajaú – e outras cenas históricas – reproduzido nas páginas de *Os tambores de São Luís*. Nessa relação mais sutil, criação e realidade se entrecruzam através da posição social do escritor, evidenciada, no caso montelliano, pelo desejo que imputa a sua obra de testemunho de seu tempo histórico. Em outras palavras, essa relação advém da forma pela qual o escritor enxerga o seu papel na sociedade na qual está inserido. Sobre isso, Candido (2009, p. 84-85) afirma:

[A posição social do escritor] depende, em primeiro lugar, da consciência grupal, isto é, a noção desenvolvida pelos escritores de constituírem segmento especial da sociedade. Ela se manifesta de maneira diversa conforme o momento histórico (exprimindo-se, por exemplo, como vocação, consciência artesanal, senso de missão, inspiração, dever social etc), permitindo-lhes definir um papel específico, diferente dos demais, e servindo-lhes de identificação enquanto membros de um agrupamento delimitado.

A materialização dessa relação sutil, advinda da forma pela qual o autor enxerga a sua inserção social, pode ser identificada, entre outros pontos, pelos temas escolhidos para as suas obras. A homoafetividade, por exemplo, é temática encontrada nos seguintes romances da Saga Maranhense: *Cais da Sagração*, *Noite sobre Alcântara*, *Pedra Viva* e *Uma sombra na parede*, sendo neste último o tema central do enredo. O mesmo tema pode ser encontrado, de maneira mais sutil, em *O silêncio da confissão* e *Uma varanda sobre o silêncio*, romances que não fazem parte da Saga Maranhense. Essa recorrência pode ser um indicador da forma pela

qual o autor observa o mundo que o cerca e, portanto, testemunha-o através de sua criação. Assim, concordamos com Salles (2011, p. 106) em sua afirmação de que:

Os documentos do processo criador nos colocam bem próximos desse mundo misterioso, peculiar e reservado que envolve cada artista. São registros que deixam transparecer certas recorrências. Temas que instigam um escritor ou formas que atraem, de modo recorrente, um artista plástico são exemplos de marcas de um modo pessoal e único de olhar para o mundo. São também encontrados relatos de acontecimentos da vida pessoal, impressões de leitura, assim como outras diferentes intervenções do mundo externo

É nesse espírito que encontramos algumas entradas do diário montelliano relativas à homoafetividade. Na primeira, do dia 20 de março de 1988, o tema vem à tona através da leitura do diário de André Gide:

André Gide, no *Journal*, em janeiro de 1946, admitiu a sua eleição para a Academia Francesa, desde que não tivesse de fazer visitas, nem solicitações, ou salamaleques. Uma vez eleito, como seu primeiro ato na condição de Imortal, faria novo prefácio para seu livro *Corydon*, no qual se batia pela instituição da homossexualidade, e que, por isso mesmo, considerava como a sua obra mais importante. (MONTELLO, 1998b, p. 616)

Mais adiante, nos deparamos com outra entrada, a do dia 11 de março de 1989, relativa ao tema, agora tendo relação direta com a criação de *Uma sombra na parede* e com as leituras machadianas de Montello:

Desde que voltei do Brasil, meu trabalho literário, além de meus artigos no jornal, tem sido o romance. Quero ver se consigo fazer de *Uma sombra na parede* um dos marcos de minha obra. Ao longo de outros romances, tenho esboçado em pequenas situações circunstanciais o problema do homossexualismo (sic) feminino, certamente mais terrível, na ordem da dissimulação natural, do que o homossexualismo masculino. Hoje, quando se abre o catálogo telefônico de Paris, e se constata a existência de um Pronto-Socorro Lésbico e um Pronto-Socorro Gay, sente-se que o drama da homossexualidade passou à categoria das vulgaridades, com os homossexuais na rua empunhando cartazes em que reclamam novos direitos, ostentando a sua condição. Quase diria: virilmente.

Machado de Assis tateou o tema num de seus contos. E também em alguns de seus romances. E como ainda encontrei o problema em minha geração, intenso, como maldição, escárnio ou perversão, e pude testemunhar algumas cenas patéticas, decidi escrever-lhe o romance, antes que se perca, com a permissividade atual, o seu contexto dramático, e mesmo trágico, quer como criação, quer como testemunho. (MONTELLO, 1998b, p. 690)

Percebe-se, assim, que a temática homoafetiva é só um dos pontos pelos quais a realidade que cerca o autor influencia a sua criação literária. A recorrência dessa temática em vários de seus romances, até chegar a *Uma sombra na parede* em que deixa de ser um tema secundário e passa a ser o principal, nos deixa entrever, confrontando com as entradas do seu diário, que Josué Montello cria literariamente através da sua percepção do mundo.

Até aqui estamos nos atendo às relações sutis da criação com a realidade. No entanto, podemos perceber que Josué Montello se utiliza da realidade extratextual, por vezes, de maneira explícita, reproduzindo cenas e/ou personagens históricos ou que conviveram no

mesmo tempo em que ele. É sobre os procedimentos que decorrem dessa constatação de iremos nos debruçar a partir de agora. Como vimos anteriormente, a concepção de criação literária como ação transformadora requer, em vários momentos, que o autor saia um instante do domínio de sua atividade criativa e empreenda uma vivência do objeto que pretende recriar. Em outras palavras, a pesquisa é um dos principais métodos quando estamos discutindo acerca do caráter transformador da criação artística.

Dividiremos a discussão sobre os jogos com a realidade empreendidos pela criação literária montelliana em três momentos: experiência do mundo sensível, transfiguração da realidade e reconstituição histórica. Convém ressaltar que essas três técnicas não são distintas umas das outras, nem são hierarquizadas pelo autor. A divisão feita é de caráter meramente didático, uma forma de melhor adentrar os domínios da técnica criativa de Josué Montello.

5.2.1 Experiência do mundo sensível

A partir da criação de *Os degraus do Paraíso*, percebe-se, na leitura dos diários montellianos, uma disposição do autor de rever os lugares nos quais situa o seu romance, como vemos na seguinte entrada do dia 3 de março de 1962:

Aproveito a viagem a São Luís para rever os lugares onde situei *Os degraus do paraíso*. Vou à Praia Grande, ao Largo dos Remédios, à rua do Sol, ao Caminho Grande, preferindo caminhar a pé a valer-me do carro que o governador do Estado colocou à minha disposição. É curiosa, nesta oportunidade, a sensação de experimento: como continuo a escrever o romance, sinto vivas as suas personagens, sobretudo Ernesto, Mariana, Morena, dr. Luna, como seres reais. E a verdade é que, de mim para mim, enquanto olhos ruas, casas, ladeiras, *vejo* as cenas do livro, como se estivesse a vive-las como realidade tangível. Hoje, disse à Yvonne, descendo a rua do Sol:

– Neste momento, estou ouvindo o cavalo do Ernesto galopando na direção do Largo do Carmo. (MONTELLLO, 1998a, p. 674).

Dois dias depois, em 5 de março, o autor faz mais um comentário sobre a criação de *Os degraus do Paraíso*, dessa vez com foco no casarão onde moravam as protagonistas:

Da janela de meu quarto de hotel, olho a avenida Maranhense, que se alonga na direção do Palácio dos Leões.

Continuo a pensar nas novas cenas de *Os degraus do paraíso*.

Por trás do hotel fica o prédio da rua de Nazaré onde a Chicó tinha o seu prostíbulo: é lá que vou situar o capítulo em que Ernesto perde o dinheiro do dote de sua filha que vai ser freira. Estive ali pela manhã. Pareceu-me ver à porta, gordo, baixo, corado, o engraçadíssimo Lobão, de violão em punho, já alto, enquanto desce do sobrado o tango argentino que o Chaminé toca no piano, por entre os floreios de sua invenção. Na volta, como ainda fosse cedo, desci a rua do Sol, na direção da rua da Cruz, e bati no sobrado da esquina, cenário principal do romance. Ainda bem que fui reconhecido pela senhora que atendeu ao rumor de minhas palmas. Disse-lhe que ali estava para rever as dependências do sobrado na condição de romancista. Como leu *A décima noite*, autorizou-me a subir os dois lances de escada. Gentilíssima. Pude reconhecer que a casa corresponde à que eu tinha na memória.

A saída, disse-me a senhora, com receio da insistência de meus olhos:

– Só lhe peço que não me ponha no romance. (MONTELLO, 1998a, p. 675).

Este procedimento parece se repetir por diversas vezes na criação dos romances seguintes, como no caso de *Cais da Sagração*, como percebemos através da entrada a seguir, datada de 28 de janeiro de 1967:

Desço ao cais da Sagração para fixar algumas cenas de meu novo romance [*Cais da Sagração*]. Preciso ver barqueiros, catraieiros, mulheres do povo; sentir o cheiro da maresia, no momento em que as águas sobem, cobrindo as pedras negras que a vazante descobriu. Rangem os barcos, como se despertassem. Passam gaivotas, roçando a espuma das ondas que se alteiam, enquanto os urubus, aos dois, aos três, aos cinco, investem contra restos de peixe fresco, amontoados na orla marítima. Um barqueiro solícito faz-me subir ao seu barco, e eu vou aprendendo a nomenclatura do veleiro, e a gíria de bordo, e as lendas, e as superstições, como se estivesse a iniciar-me nos mistérios do mar. Vou aprendendo e vou sentindo que o romance cresce na minha imaginação, nítido, exato, mais uma alucinação que um enredo, com seus tipos, suas cenas, e este áspero ruído do vento que se desta por cima das águas, na impaciência de tufar as velas, enfunando-as, levando-as por cima das vagas.

Já de volta ao hotel, paro defronte do tabuleiro de doce de uma preta gorda, a quem compro um pedaço de manuê, com saudades da minha infância²⁸. E é de boca cheia que pergunto por seu nome.

E ela, muito ancha na saia comprida e no cabeção rendado:

– Justina, M, ponto, de Almeida, ponto. Com a graça de Deus. (MONTELLO, 1998a, p. 898-899)

Diferente dos casos citados acima onde a ideia do romance já existia e a experiência do mundo entra em cena como forma de apropriação do universo romanesco que está sendo construído, no caso de *Largo do Desterro* é a própria experiência que parece dar o pontapé inicial para a formulação da ideia do romance, como percebemos na entrada do dia 25 de julho de 1977:

Acabei de chegar ao largo do Desterro, banhado de sol, afagado pela viração do mar. E ali no alto, sempre na companhia de minha mulher, fiquei uns momentos a olhar a frontaria da velha igreja, intrigado por sua fachada em forma de zimbório, quando tive a minha atenção atraída por um velho senhor, firme, direito, limpo, abotoado num paletó fechado que lhe caía para os joelhos. Esse velho passou por nós, sem tirar o chapéu, olhando em frente, para desaparecer, sempre direito e firme, pela ruazinha torta que se esgueira por trás da igreja.

– Sabes quem é? – perguntou-me minha mulher.

Não. Nunca o tinha visto. Passara por nós e desaparecera, como um fantasma ou uma aparição. E tanto bastou para que meus olhos ficassem no ar, como esquecidos de olhar e ver, enquanto minha imaginação se apoderava dele, na instantânea urdidura de um novo romance, à feição de um imenso novelo que eu fosse puxando. Ia vendo dentro de mim, no íntimo de minha consciência alvoroçada, um ancião como aquele, anacrônico, obsoleto, e que, aos 150 anos, não saberia o que fazer de si, na angústia de uma vida sem fim. Onde os contemporâneos? Os amigos? As mulheres amadas? Os filhos? Os netos? Todos mortos, e ele, ali esquecido, como se a morte o houvesse enfeitado.

E foi nesse romance estranho que voltou agora a me perseguir, teimoso, obsessivo, enquanto caminho no aeroporto até o limiar da pista, sem dar atenção ao mundo que me cerca, sempre a ver em mim o estranho macróbio que vai levado na boléia (sic) de

²⁸ Esta localização coincide com o local onde Genoveva Pia, personagem de *Os tambores de São Luís*, montava seu tabuleiro de doces onde Damião comprava cocadas para seu tutor, o Padre Policarpo. Quer isso dizer que este reparo de Josué Montello pode ser um indício no qual ele se utiliza da experiência para compor cenas de seus romances maranhenses.

uma carruagem, nas ruas de São Luís, num domingo de Carnaval. (MONTELLO, 1998a, p. 1440).

Portanto, podemos afirmar que a experiência do mundo sensível, proporcionada por São Luís, é um fator que move Josué Montello na direção da criação dos seus romances da Saga Maranhense. Por diversas vezes, o autor parece encontrar material romanesco em suas viagens de volta à sua terra natal. Daí o reparo que ele próprio faz no dia 20 de janeiro de 1967, em uma de suas visitas a São Luís:

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, 1998a, p. 893-894).

Há, portanto, um procedimento de criação literária que parte da experiência sensorial do autor, unindo o mundo real à sua volta e o universo romanesco que estava criando. Sendo assim, podemos falar de um esquema criativo que envolve a percepção de mundo do autor e que transforma a realidade à sua volta dando-lhe substância artística. Esse é um dos mecanismos pelos quais podemos perceber a criação literária como ação transformadora. Contudo, a experiência mediada pela percepção não basta para colocar em movimento esse esquema transformador. É necessário que o mundo encontre eco na intimidade do artista, conforme nos alerta Salles (2011, p. 97):

As pessoas são receptivas a partir de algo que já existe nelas de forma potencial e que encontra nesse fato uma oportunidade concreta de se manifestar. Há no ser de cada pessoa certas áreas de sensibilidade a partir das potencialidades latentes que serão ativadas pelos acontecimentos [...]. Pode-se falar, portanto, em esquemas perceptivos peculiares a cada indivíduo, que revelariam singularidades de tendências. Seria o poder de reconhecer os fatos em certas direções.

Dessa forma, não é surpresa encontrarmos uma entrada no diário montelliano como a descrita acima onde o autor enaltece a sua cidade natal e encontra em suas visitas o material para criar literariamente. É a São Luís de sua percepção que encontra eco dentro de si, fomentando a imaginação criadora.

Portanto, podemos perceber que há uma relação entre a memória e a experiência da cidade. O eco que a experiência do lugar encontra em Josué Montello é estabelecido pela memória que o autor tem da São Luís de sua juventude. Disso resulta, por exemplo, diversos trechos de romances da Saga Maranhense nos quais o autor chama a atenção para a modificação da paisagem com a passagem do tempo, como no caso da troca dos bondes pelos ônibus, descrita em *Baile da despedida*, ou da chegada da iluminação pública elétrica, no início de *Os degraus do Paraíso*, ou mesmo da mudança do porto da Praia Grande para o Itaqui, uma das temáticas centrais do último ato de *Cais da Sagração*. Dessa maneira, podemos tomar o ato de

experienciar a paisagem como um mecanismo de partida para a criação literária de Josué Montello na medida em que o resultado desse procedimento é a percepção da mudança da paisagem através da comparação com os registros da memória.

Sendo assim, tomamos experiência como “[...] um termo que abrange as diferentes maneiras por intermédio das quais uma pessoa conhece e constrói a realidade”. (TUAN, 2015, p. 16). Esse caráter de construção da realidade é bem perceptível quando analisamos as entradas do diário montelliano que vimos anteriormente. É na experiência nova da cidade que o autor percebe novas características e, portanto, cria literariamente. É importante perceber que a experiência da paisagem não é algo passivo. Como percebemos, Montello chega a entrar numa embarcação para aprender sobre a atividade. Também pede licença a uma moradora para entrar em sua residência para melhor apreender a casa na qual situará *Os degraus do Paraíso*. Daí retira-se a afirmação que a experiência envolve sentimento e pensamento, sensibilidade e razão, num esquema perceptivo complexo. É o que afirma Tuan (2015, p. 17): “Experienciar é aprender; significa atuar sobre o dado e criar a partir dele. O dado não pode ser conhecido em sua essência. O que pode ser conhecido é uma realidade que é um constructo da experiência, uma criação de sentimento e pensamento”. Assim, observa-se que a maneira pela qual Montello experiencia está ligada não só à percepção racional, mas também a um esquema sensível. Esses dois polos, que antes de opostos são complementares se ligam à memória da paisagem. Continuando com Tuan (2015, p. 17), percebemos que:

A experiência é constituída de sentimento e pensamento. O sentimento humano não é uma sucessão de sensações distintas; mais precisamente, a memória e a intuição são capazes de produzir impactos sensoriais no cambiante fluxo da experiência, de modo que poderíamos falar de uma vida do sentimento como falamos de uma vida do pensamento.

Por fim, em se tratando de experiência do mundo sensível como forma de criação literária em sua articulação com a memória da paisagem, cumpre-nos analisar um caso específico. Em 4 de março de 1957, enquanto estava em Lisboa, Josué Montello registra, em seu diário, a seguinte passagem relativa ao início da criação de *A décima noite*:

Assim nasceu o romance que, há dois dias, comecei a escrever aqui em Lisboa, nesta pequena sala de meu apartamento na avenida Fontes Pereira de Melo. Sinto a pena fluir, puxando o longo fio do novelo romanescos. **Situei-o em São Luís, motivado pelo ambiente de sobrados de azulejos que me cerca.** E vou sentindo que os personagens ganham forma e movimento, à medida que as páginas vão se acumulando, na urdidura da narrativa. (MONTELLO, 1998a, p. 420, grifo nosso).

Acima, percebemos o mesmo esquema criativo operando – experiência do mundo sensível articulada com a memória –, mas de uma maneira diferente. Não é a paisagem maranhense que põe em movimento o esquema criativo, e sim a paisagem da capital portuguesa. Contudo, percebe-se que Montello encontra um eco que lhe permite relacionar Lisboa e São

Luís: o ambiente de sobrados e azulejos. Quer isso dizer que a experiência da paisagem movimenta a memória sem nem mesmo precisar da paisagem da capital maranhense para tanto. Basta que o autor experiencie algo que lhe remeta a São Luís para que a criação possa ser posta em prática.

Assim, concordamos com Salles (2011, p. 106) na afirmação de que “mesmo uma cidade realmente existente torna-se ficção no contexto da obra, já que representa determinado papel no mundo imaginário [...]”. Mesmo que a tarefa de descrição fiel da paisagem da cidade fosse possível – o que, notadamente, não o é – essa empreitada esbarraria no fato de que não se pode imaginar um resultado assim sendo que o processo leva em consideração aspectos tão subjetivos quanto a experiência e a memória do autor.

É importante ressaltar que aqui tratamos da paisagem maranhense, haja vista esta ser um dos cerne dos romances da Saga Maranhense. Contudo, ao analisarmos as outras obras romanescas de Josué Montello podemos perceber índices que apontam para a repetição desse procedimento em outras obras do autor que não contemplam a paisagem maranhense. Como exemplo, podemos nos voltar para as obras que tem o Rio de Janeiro como principal centro de ação de seus personagens. Um exemplo notável é *Enquanto o tempo não passa* (1996) no qual o protagonista mora num apartamento na Avenida Atlântica, tal qual o autor do livro. Outras obras que têm a prevalência da paisagem carioca são *O silêncio da confissão* (1980), *Uma varanda sobre o silêncio* (1984), *A última convidada* (1989), *A mulher proibida* (1996), entre outras. Há, também, o caso de *Antes que os pássaros acordem* (1987) que se passa em Paris, cidade na qual Josué Montello morou por duas oportunidades somando quase uma década.

5.2.2 Transfiguração da realidade

Para iniciar a discussão acerca da transfiguração da realidade na criação montelliana, tomemos o seguinte excerto, extraído da entrada do dia 19 de janeiro de 1962, acerca da composição de *Os degraus do Paraíso*:

Concluí o primeiro capítulo de *Os degraus do paraíso*. Tenho a impressão de haver encontrado, depois de sucessivas experiências malogradas, o rumo certo do romance. Frequentemente a fluência da escrita não corresponde à fluência da narrativa. Esta vem por si, impondo sua forma. Ao contrário dos narradores que primeiro desorientam o leitor, para depois puxarem o fio do romance, quero ser claro e objetivo, desde as primeiras linhas de minha história.

Nunca parto de figuras reais para compor um romance. Tudo tem de ser imaginado. Se tomo um tipo do mundo real, desfiguro-o gradativamente, até que transfiguro.

Realizo o caminho contrário de muitos narradores: em vez de recorrer à realidade para compor minha ficção, quero que minha ficção se transforme em realidade.²⁹ (MONTELLO, 1998a, p. 670-671, grifo nosso).

O trecho destacado acima parece evidenciar uma aparente contradição de seu autor. Ao mesmo tempo que ele afirma nunca partir de figuras reais, ele abre uma exceção, no período a seguir, para explicar a maneira pela qual ele se utiliza dessas figuras reais nos seus romances. Meses depois, no dia 4 de março do mesmo ano, ainda sobre *Os degraus do Paraíso*, Montello compartilha sua experiência do lugar – tema discutido no item anterior – ao passo que o relaciona com uma figura real que foi transfigurada para o romance:

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 do 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 do seu modelo. (MONTELLO, 1998a, p. 675, grifo nosso).

Em 9 de setembro de 1964, Josué Montello está em São Paulo para entregar os originais de *Os degraus do Paraíso* ao seu editor, José Barros Martins. Esse momento, que marca uma etapa importante de seu processo de criação literária, é propício para o autor fazer conjecturas sobre a obra. É nesse espírito que Montello volta ao tema da transfiguração de Ernesto:

Em São Paulo, na manhã de hoje, em companhia de minha mulher. Vim trazer a José de Barros Martins, meu editor e amigo, os originais de *Os degraus do Paraíso*.

Há dois dias, em Petrópolis, terminei esse romance. Considero-o como livro de minha maturidade. Escrevi-o devagar, mais devagar o reescrevi. **Transposição da vida real? Não. Transfiguração, no plano das personagens, sobretudo de Ernesto, que de longe se parece com Luciano Neves, meu conterrâneo. Vi-o a cavalo, à porta do Café Excelsior, quando adolescente. Não o desfigurei nem copiei – transfigurei-o. Nas demais personagens, criação pura.** Ao fim e ao cabo, realizei o romance do fanatismo religioso. Da religião ríspida, dura, implacável. (MONTELLO, 1998a, p. 780, grifo nosso).

Percebe-se, novamente, a mesma preocupação do autor em afirmar que partiu de uma figura real, mas que este foi um caso único, o restante das personagens são frutos de sua imaginação. Mesmo em Ernesto, a figura que serviu de modelo já não estaria próxima daquela que efetivamente figura no romance. Assim, o autor busca dar forma ao seu procedimento de

²⁹ Josué Montello descreve um procedimento semelhante nesta entrada de 24 de dezembro de 1978: “Sempre tive grande dificuldade em transferir figuras reais para meus romances. Só estou à vontade quando sei que elas não correspondem a tipos ou pessoas que eu conheço ou de que me recordo. A sensação de lembrança, no caso, é diferente. Falta-me poder para identificar. O que sei é que toda a trama está comigo, e passa a viver como se se tratasse de uma gestação”. (MONTELLO, 1998b, p. 78)

transfiguração da realidade numa entrada do dia 12 de janeiro de 1967 em que faz considerações sobre o assunto:

Sempre que experimentei transpor da vida real para o romance uma cena ou um tipo, tive de lutar comigo mesmo, horas e horas, dias e dias, tentando encontrar a fluência da escrita. Após sucessivos ensaios, terminei reconhecendo que a fonte de minha criação não é a transposição do real acontecido, mas o real que poderia ter ocorrido. Em vez de recorrer à memória, tenho de recorrer à imaginação. O real de meus romances é, para mim, portanto, a fantasia pura, subordinada ao possível, e não a reminiscência em estado bruto, que seria lapidada pela memória consciente. Somente compreenderá com exatidão o meu mundo romanesco quem tiver essa chave para surpreender-lhe o mistério. Incluindo o de minha fluência. E mais: a sua variedade temática, visto que não fiz de um romance a versão de romances anteriores de que sou autor. Os personagens são outros. Outras situações. 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, 1998a, p. 891).

Como podemos perceber, a relação que Josué Montello tinha com o uso de figuras ou cenas reais em seus romances é particularmente problemática. Se nas entradas relativas à criação de *Os degraus do Paraíso*, em 1962, reproduzidas acima, o autor parece tentar se posicionar ao meio caminho entre o uso de elementos da realidade e o exercício pleno da imaginação criativa, nesta última entrada, de janeiro de 1967, Montello tergiversa sobre o tema e parece se posicionar somente do lado de sua imaginação. Se buscarmos subsídios fora dos diários do autor, encontraremos a mesma tentativa de se equilibrar entre duas posições divergentes, como no excerto abaixo extraído de *Confissões de um romancista*:

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 constitui, 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. (MONTELLO, 1986, p. 35).

É interessante notar o uso do advérbio *intencionalmente*, que pode servir como uma espécie de elemento de indulgência que o autor entrega a si próprio, como se admitisse que poderia até ter se utilizado de figuras e cenas reais, mas que nunca o fez de maneira consciente. Apesar disso, onze anos antes, Montello entrega o leitor a seguinte cena, extraída de *Os tambores de São Luís*:

E foi mais perto, já no círculo de luz do lampião, que identificou, na figura forte, de rosto vermelho, o seu amigo Antônio Montello, a quem devia a velha conta de um par de botinas.
 – Olá! – exclamou.
 E depois de acender o cigarro, que ficou segurando com a ponta dos dedos enquanto chupava a primeira fumaça:
 – Por que esse violino? – quis saber.
 – Uma vez por semana, para desenferrujar os dedos, vou tocar na orquestra do Pedro Cromwell, depois que fecho a loja.
 – Quer dizer que, além de comerciante, é músico?
 – Nas horas vagas.
 – E protestante também?
 – Com a graça de Deus – confirmou o outro, descobrindo-se. (MONTELLO, 2019, p. 254-255).

O diálogo acima é travado entre Damião, protagonista de *Os tambores de São Luís*, e Antônio Montello, comerciante de calçados e protestante, tal qual o pai do próprio autor. É importante destacar que no ensaio *Confissões de um romancista*, Josué Montello abre o panorama de sua obra escrita contando cenas de sua juventude. Numa delas, o autor reconhece que, ao ajudar o pai, sendo balconista da loja, não se interessava muito pelo ofício e passava as tardes lendo. Vale ainda ressaltar que, além de desejar que Josué lhe sucedesse na loja de sapatos, o sr. Antônio Montello queria lhe fazer Pastor da Igreja Presbiteriana, como ele próprio.

Levando em consideração todo esse contexto, é difícil imaginar que essa transfiguração da figura do próprio pai não tenha sido uma operação consciente. Considerando que *Os tambores de São Luís* foi publicado em 1975 e *Confissões de um romancista*, na década de 1980, também não podemos afirmar que o autor mudou ou acrescentou novas técnicas na composição de seus romances. Quando afirmou que, intencionalmente, nunca transferira personagens reais para os seus romances, Josué Montello já tinha colocado seu próprio pai para conversar com Damião.

Dessa maneira, cumpre-nos chegar à seguinte conclusão: Josué Montello se utilizou, por vezes, de personagens reais para compor os seus romances. Contudo, o autor parecia não querer admiti-lo, talvez cioso de sua imagem de criador imaginativo³⁰. Essa postura montelliana, não deixa de estar próxima daquilo de Salles (2011), afirma sobre o tema da transfiguração da realidade para a criação do objeto artístico:

O objeto artístico, durante sua criação, se desprende da realidade externa à obra que é dissolvida na arte de dominá-la e fazer dela realidade artística. O artista é um captador de detritos da experiência, de retalhos da realidade. Há, por um lado, a superação das linhas da superfície desses retalhos externos ao mundo da criação; não se pode, porém, negar que haja afinidades secretas entre as realidades externa e interna à obra. (SALLES, 2011, p. 102).

³⁰ Não bastasse os exemplos já elencados, temos este outro, acerca de Maria de Lourdes Pantoja. Em *Perto da meia-noite* temos a seguinte passagem: “Foi por essa época que, São Luís mandou, como *miss* Maranhão, para o Rio de Janeiro, a Maria de Lourdes Pantoja, aluna da Escola Normal, também ali do Liceu”. (MONTELLO, 1985, p.25).

No *Diário de Minhas Vigílias*, temos esta referência à mesma Maria de Lourdes Pantoja, na entrada de dia 4 de agosto de 1988: “[...] e também a bonita Maria de Lurdes Pantoja, que tanto sonhamos em ver reconhecida como Miss Brasil. Ainda ontem, no bar do Hotel Central, perguntei ao Orlando Leite, meu colega do liceu. E a resposta veio sem espanto, em tom natural:

– Já morreu” (MONTELLO, 1998b, p. 642).

Cumpramos ainda asseverar que *Perto da meia-noite* é um romance em que várias figuras são retiradas da vida real. No que se refere às cenas, há uma possibilidade de que também encontrem eco na vida do próprio autor, dado o tom autobiográfico do romance. O prelúdio de um outro romance, *Uma sombra na parede*, escrito em primeira pessoa, a despeito de a narrativa ser toda em terceira pessoa, traz o professor Mata Roma como introdutor da história da protagonista Ariana. Vale destacar que Mata Roma, que foi professor de Josué Montello no Liceu Maranhense, também figura como personagem de *Perto da meia-noite*.

A autora, portanto, identifica uma relação complexa através da dicotomia estabelecida entre realidade artística ou interna e realidade externa à obra. Ao mesmo tempo em que reconhece que “detritos da experiência” podem respingar no objeto artístico em criação, há o posicionamento claro de que a criação não é condicionada pelo mundo real. Assim, Salles (2011) se aproxima das atitudes criativas de Josué Montello que, apesar de não afirmar com veemência os respingos desses “detritos da realidade” em sua obra, reconhece a transfiguração de algumas figuras.

Há, portanto, uma discussão sobre qual seria o papel da realidade na criação literária montelliana. Para tanto, buscamos amparo em Hamburger que, no início de seu *A lógica da criação literária*, propõe algumas reflexões acerca do tema:

O que significa, compreendida neste sentido, a tensão conceitual: criação literária e realidade? Significa duas coisas: que a criação literária é coisa diferente da realidade, mas também significa o aparentemente contrário, ou seja, que a realidade é o material da criação literária. (HAMBURGER, 2013, p. 2).

A autora, portanto, encontra pontos de convergência entre a criação literária e a realidade, sendo esta uma das fontes das quais aquela se utiliza. Nesse sentido, Hamburger recorre à ideia de *mimesis* em Aristóteles para fazer as suas conjecturas sobre essa tensão:

[...] o peso do termo *mimesis* não deve estar na *imitativo*, imitação, matiz de sentido nele contido, mas que este último penetra no conceito de ‘mimese’ somente na medida em que a realidade humana fornece o material para a ficção que descreve e ‘faz’ os personagens, essencialmente, portanto, para a poesia dramática e épica, cuja análise constitui, igualmente, o conteúdo da poética de Aristóteles. (HAMBURGER, 2013, p. 4, grifos da autora).

A leitura que Salles (2011) faz dessas afirmações de Hamburger (2013), e que aqui tomamos como ponto de partida para a análise da tensão entre realidade e criação literária montelliana, está assentada no fato de que ao tomarmos o conceito de *mimesis* como fonte de fornecimento de material para a criação ficcional, podemos estar tanto num domínio no qual essa relação é estabelecida de maneira suave, no caso da transfiguração de pequenos gestos ou mesmo de posicionamentos do autor ou de pessoas que estão ao seu redor, quanto num domínio no qual essa relação é mais expressa e a transfiguração se dá de forma que se possa recuperar o modelo extratextual, mesmo que para isso precisemos de um ato do próprio criador, como no caso de Ernesto de *Os degraus do Paraíso*, que só sabemos de sua transfiguração pelas palavras de Josué Montello. De qualquer forma, à medida em que esses elementos extratextuais adentram os limites da criação literária, eles se tornam materiais artísticos, mesmo mantendo seu caráter de índice extratextual, como nos afirma Salles (2011, p. 106):

Esses temas, formas, relatos e impressões de leituras podem ou não ser aproveitados pelos mundos ficcionais que o artista está construindo ou poderá vir a construir. No entanto, algo é certo: na medida em que esses elementos passam a fazer parte da realidade artística, ganham natureza ficcional, ou seja, artística.

Dessa maneira, o uso de elementos reais que se transfiguram na criação literária montelliana dependem, assim como no caso da experiência da paisagem, da percepção do seu autor. Aliás, cumpre-nos lembrar que em todas essas técnicas e métodos relacionados à abordagem da criação literária como ação transformadora tem como porta de entrada a percepção do mundo. À singularidade da percepção se une a singularidade do estabelecimento de relação entre os elementos da rede de criação, quer eles sejam oriundos do mundo real ou não. É nesse espírito, que Salles (2011, p. 107) afirma:

Como processo inferencial e contínuo, as conexões internas são múltiplas, impossibilitando a nítida determinação de pontos iniciais; no entanto, sob essa mesma perspectiva é inevitável a presença de marcas pessoais na percepção e no modo como as relações entre os elementos selecionados são estabelecidas e concretizadas.

Assim, essas conexões internas, ao mesmo tempo que indicam os traços da percepção do mundo, das pessoas e das cenas da vida real, quando são materializadas no romance montelliano, acabam por se relacionar de tal maneira com o universo literário que passam a ter o mesmo status de elemento criativo do autor. Portanto, mesmo que não quisesse admitir abertamente o uso de figuras e cenas reais em seus romances, utilizando o termo transfiguração para amenizar a técnica que utilizava, Montello estava em consonância com Salles (2011) ao identificar nesses elementos transfigurados a mesma substância romanesca que identificava nos demais elementos de sua criação. Ou seja, o romancista não hierarquizava os componentes de sua criação, mesmo que estes não viessem das mesmas fontes criativas.

É importante ressaltar que quando falamos do uso da transfiguração da realidade na criação literária montelliana, estamos no domínio da experiência pessoal do autor. Assim, figuras e acontecimentos históricos, bastante utilizados por Josué Montello na composição de seus romances maranhenses, devem ser analisados por outro prisma, que será descortinado a seguir.

5.2.3 Reconstituição histórica

Quem mergulha na leitura dos romances da Saga Maranhense de Josué Montello percebe a maneira pela qual o autor trabalha a motivação histórica em seus enredos. Oliveira (2017), em seu ensaio analítico sobre a saga romanesca maranhense, identifica no autor um propósito de resgate da identidade maranhense e vê na recuperação da história um dos meios pelos quais o autor materializa esse objetivo. Daí o uso constante dos flashbacks na narrativa

montelliana³¹. Assim, Montello buscaria unir o passado histórico com o passado mais recente, qual seja o século XX, para criar a aparência de unidade dos valores maranhenses:

Quando Montello começou a escrever [...] a sociedade maranhense já era uma sociedade vegetativa. Esta é a razão objetiva pela qual a sua saga empreende a busca da identidade perdida. Os principais romances de sua *edda* têm todos datas contemporâneas: *Os tambores de São Luís* inicia-se em 1915; *A décima noite*, 1916; *Os degraus do Paraíso*, em 1918. O de data mais próxima é *Cais da Sagração*, cronologicamente situado nos estertores da década de 1960 – e é o réquiem pela Praia Grande, o símbolo do poder econômico maranhense. Mas todos esses romances, através do *switchback*, remetem ao passado. (OLIVEIRA, 2017, p. 54).

Apesar de não figurar no excerto de Oliveira reproduzido acima, o romance *Largo do Desterro* é emblemático no uso da história para fins romanescos. Nele, somos conduzidos a diversos momentos marcantes da história maranhense através de seu protagonista, o major Ramiro Taborda, que encerra a narrativa com 152 anos de idade. Através das idas e vindas do tempo, recuperadas pela narrativa através do flashback, o leitor é inserido, juntamente com o major Taborda, em grandes acontecimentos históricos, como, por exemplo, o baile dado em homenagem ao Lord Cochrane por ocasião da adesão do Maranhão à Independência do Brasil.

No domínio da criação literária, o uso dessa reconstituição histórica requer uma pesquisa apurada e a ressignificação dos dados obtidos a fim de que o relato seja ajustado ao tom artístico da obra literária. Sobre isso, Salles (2011, p. 129) afirma o seguinte:

As informações são apreendidas e transformadas em nome das novas realidades em criação. Nessa experiência cognitiva, o artista imprime seu traço, que seu olhar impõe a tudo que é observado. Conhecer o mundo significa selecionar, apreender, transformar, ou seja, ressignifica.

Encontramos, nos diários montellianos, várias passagens que evidenciam a motivação histórica na criação literária do autor. No dia 12 de setembro de 1971, cerca de um mês antes do lançamento de *Cais da Sagração*, o autor, ao receber o livro da editora, faz a seguinte conjectura:

E é nesse momento que o correio me traz, mandado de São Paulo por José Barros Martins, meu editor, o primeiro exemplar de *Cais da Sagração*, com a capa que Floriano Teixeira me mandou da Bahia, por obra e graça de Jorge Amado, e que, impressa, já no volume, me parece ainda melhor.

Os dois lados de minha natureza – o que me leva à ficção e o que me leva ao ensaio e à história – como que se defrontam, e eu repasso o romance, minuciosamente, para ao fim reconhecer que o livro, no seu conjunto, corresponde com exatidão ao que pensei realizar, ajustando à tradição narrativa os recursos modernos que se harmonizariam à unidade do conjunto. *Os degraus do Paraíso*, que o precederam, já tinham essa unidade. Agora, com o novo romance, vou mais adiante. (MONTELLO, 1998a, p. 1168, grifo nosso).

³¹ “A sua matéria é o tempo passado, que ele reconquista através do uso do *flashback*. E, nesta reconquista, o que busca é a consciência perdida da identidade maranhense”. (OLIVEIRA, 2017, p. 54)

No entanto, *Cais da Sagração* não é o romance montelliano em que a motivação histórica se faz mais evidente. Outros, como *Os tambores de São Luís*, *Noite sobre Alcântara* e *A coroa de areia*, além do já citado *Largo do Desterro*, são exemplos mais claros dessa técnica. *Os tambores de São Luís* é singular em apresentar-nos figuras historicamente marcantes, como Ana Jansen, ou casos famosos no imaginário histórico maranhense como os crimes do desembargador Pontes Visgueiro e da baronesa de Grajaú. Este último tem especial atenção nos diários montellianos. Antes de adentrarmos nos bastidores dessa criação, cumpramos explicitar o caso. Dona Ana Rosa Viana Ribeiro, esposa de Carlos Fernandes Ribeiro, barão de Grajaú, político influente do Partido Liberal, foi acusada pelo promotor Celso Magalhães do crime de homicídio de duas crianças negras, escravizadas, que moravam no solar da família situado na rua de São João. Após a sua absolvição em primeira instância, o promotor consegue levar o caso para a segunda instância e manter a ré presa preventivamente enquanto aguardava o julgamento. No tribunal do júri, dona Ana Rosa foi absolvida das acusações. A despeito da resolução, o promotor Celso Magalhães ficou conhecido por ter, pela primeira vez, colocado na prisão um suspeito de assassinar um negro (ALMEIDA, 2018). Esse caso parece ser o que mais exigiu pesquisa de Josué Montello. A primeira entrada que evidencia o esforço do autor em recolher impressões históricas para a composição do romance é a do dia 27 de novembro de 1972:

Afinal encontrei uma hora disponível para consultar os jornais antigos da Biblioteca Pública, à cata de informações objetivas e exatas sobre o processo da baronesa de Grajaú, a que pretendo dar o adequado relevo no romance.

O crime é terrível. A baronesa, senhora do vice-presidente da província, então no exercício da Presidência, matou dois escravos adolescentes, no seu sobrado da rua de São João. Um jovem advogado, Celso Magalhães, de 26 anos, recém-chegado do Recife, onde se formara, e nomeado promotor em São Luís, não hesitou em formar o processo contra a baronesa, a despeito de sua posição social, e oficial. Foi além: prendeu-a no quartel da guarnição local, e a levou a júri.

Entre as informações que me são indispensáveis, figuram estas, realmente imprescindíveis para a veracidade do romance, no que concerne à sua autenticidade histórica: em que sobrado se deu o crime? Como se desenvolveu o processo? Quais os juízes e jurados que atuaram? E a reação do barão de Grajaú?

Até agora só consegui informar-me sobre o crime, sem os dados complementares de que necessito. Hoje, encontrei uma informação importante, que se ajusta ao que ouvi relatar por tradição oral: o promotor, logo após o processo, foi exonerado de seu cargo, e isto o obrigou a mudar-se para o Rio de Janeiro, onde faleceu pouco depois.

Recolhi essa notícia por entre justificáveis indignações: aquelas que decorrem de encontrar, em cada página dos jornais antigos do Maranhão, os riscos à tinta, constantes, inclinados, meticulosos, com que um velho pesquisador maranhense de meu conhecimento, antigo professor do liceu, e editor da Biblioteca, deixou ali as marcas de sua passagem egoísta, já que de lá extraiu como informação histórica, para um simples artigo na imprensa local. (MONTELLO, 1998a, p. 1214-1215).

A pesquisa de Josué Montello sobre o crime da baronesa, a despeito dessas dificuldades iniciais, teve o importante auxílio do então senador José Sarney, de quem o autor

recebeu os originais do processo, como percebemos na entrada de 1 de dezembro do mesmo ano:

Almoço no apartamento de José Sarney, depois de longas horas no Ministério da Educação resolvendo os problemas da universidade. Felizmente Jarbas Passarinho, além de ser competente, sabe mandar. [...]

Quase ao fim do almoço, lembrando-me de que José Sarney trabalhou no Tribunal de Justiça do Maranhão, pergunto-lhe o que sabe sobre o processo da baronesa de Grajaú.

E ele:

– Você está interessado nesse processo? E é para o romance dos negros no Maranhão? Levanta-se, enquanto confirmo.

– Espere um momento.

Ao tornar à mesa, sobraça um pacote de papéis velhos. Antes de se sentar, pergunta-me:

– Sabe o que é isto? É o processo da baronesa. Um dia, ao entrar no Tribunal, vi uma fogueira no pátio. Estavam queimando processos antigos que atravancavam as prateleiras do arquivo. Curioso, segurei este. Vi logo do que se tratava, e o trouxe comigo.

E transferindo-me os autos:

– Agora, sei que estão em boas mãos.

Emocionado, recebo o gordo maço de papéis amarelados, vejo que o processo está completo, e reconheço, mais uma vez, que há um santo, lá no Alto, encarregado por Deus de ajudar, neste mundo, os pesquisadores à procura da verdade histórica. (MONTELLO, 1998a, p. 1216-1217).

É, portanto, pelo contato do autor com os documentos que guardam a verdade histórica que Neres (2015, p. 21) pode afirmar que “o resultado do julgamento é fidedigno ao que consta nos autos processuais [...]”, afinal, Josué Montello se baseou nesses mesmos autos para compor o seu romance³².

Não bastasse a coincidência de receber os autos do processo do crime da Baronesa de Grajaú justamente quando mais precisava deles, Josué Montello, que na época da criação de *Os tambores de São Luís* acumulava a função de reitor da Universidade Federal do Maranhão, é ainda apanhado por outro fato pitoresco. O gabinete da reitoria ficava no mesmo prédio da rua de São João onde a Baronesa morou e cometeu seu crime³³, como o autor afirma em 11 de janeiro de 1973:

Somente agora estou podendo examinar, folha a folha, o processo da baronesa de Grajaú. Vivamente interessado em conhecer cada uma de suas peças, trouxe-o comigo para a reitoria, e aqui estou eu, perplexo, depois de dar uma volta por meu gabinete, olhando-lhe as paredes, chegando à janela, confuso, atordoado.

³² Várias são as confluências que encontramos ao ler, por exemplo, a cena do julgamento da Baronesa de Grajaú em *Os tambores de São Luís* e confrontarmos com a pesquisa feita nos autos do processo pelo prof. José Eulálio Figueiredo de Almeida (ALMEIDA, 2018).

³³ “[...] Anna Rosa Vianna Ribeiro, possuía quando da autoria do homicídio 40 anos de idade e **residia, em São Luís, na Rua de São Joao n.º 500 – Centro, hoje também identificada como Rua Treze de Maio, no prédio que, por vários anos, abrigou a sede da Reitoria da Universidade Federal do Maranhão**” (ALMEIDA, 2018, p. 45, grifo nosso)

E como a descoberta não pode ficar comigo, sentindo-a transbordar-me pela boca, ligo o telefone para o Palácio do Governo, chamo minha mulher, e lhe digo, ainda atônito:

– Não vais acreditar no que vou te dizer. Sabes onde foi que a baronesa de Grajaú matou os dois escravos? Neste sobrado, que era a sua residência! E mais, Yvonne: aqui, onde é meu gabinete!

E numa decisão instantânea, que subitamente me acode:

– Vou tirar a reitoria daqui! (MONTELLO, 1998a, p. 1231-1232).

Contudo, com a intenção de compor o quadro histórico das lutas do negro no Maranhão, Josué Montello não limitou a sua pesquisa somente aos fatos históricos relevantes. Mesmo após o recebimento e a análise dos autos do processo do crime da Baronesa, o autor continuou sua pesquisa, como podemos perceber nesta entrada do dia 3 de março de 1973:

Leitura vagarosa da *Memória histórica* do visconde de Araguaia sobre a Balaiada, com vistas a documentar-me sobre as lutas da raça negra no Maranhão, para alguns capítulos de *Os tambores de São Luís*. Nada se escreveu de mais objetivo e amplo, sobre o grande movimento rebelde que o futuro duque de Caxias iria sufocar, do que essa monografia do fundador do Romantismo no Brasil. (MONTELLO, 1998a, p. 1236).

Também na fase de revisão de *Os tambores de São Luís*, o apuro histórico montelliano fica evidente, como nesse excerto de 10 de abril de 1974, escrito em Petrópolis: “Toda a manhã a conferir os dados históricos de *Os tambores de São Luís*, com base nas notas que trouxe do Maranhão. Ajusto nomes e datas, enquanto a imaginação me obriga a parar alguns momentos, às voltas com novas notas para os capítulos seguintes”. Assim, o autor recolheu impressões, informações e subsídios em várias fontes e tratou de dar apuro estético a esses dados em forma romanesca. Sobre isso, pedimos licença para reproduzir aqui a longuíssima entrada do dia 13 de outubro de 1975, que contém informações preciosas sobre os subsídios históricos do autor na composição de seu romance:

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 reconstruir toda a complexa vida de uma cidade – ao mesmo tempo que procura retratar 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 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 Moraes, *Vencidos e degenerados*, publicado em 1915, ambos editados em São Luís. Astolfo Marques fixou a transição da Monarquia para a República; Nascimento Moraes, o caso do cativo. 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.

Sobre a reação dos negros maranhenses, por ocasião da Proclamação da República, Viriato Correia acrescentou algumas informações preciosas ao depoimento de Astolfo Marques, numa de suas crônicas históricas.

De valor inestimável foram para mim os velhos almanaques do Maranhão, notadamente os de Belarmino de Matos, e também as coleções de jornais da Biblioteca Pública Benedito Leite, em São Luís. Os estudos do prof. Jerônimo Viveiros sobre o velho comércio maranhense guiaram-me nas ruas da praia Grande. Sobre a história eclesiástica, abasteci-me em Dom Francisco, em Dom Felipe Conduru e em César Marques.

De vez em quando, a propósito de anúncios de escravos, bati à porta de Domingos Vieira Filho, que me acudiu com a informação exata, logo convenientemente aproveitada. Devo acrescentar, sobre o mesmo assunto, o livro de Gilberto Freyre, *O escravo nos anúncios de jornais brasileiros do século XIX*.

Tudo quanto me foi possível obter, em livros, revistas e jornais, sobre o negro brasileiro, como história, crença, tradições, lutas, castigos, revoltas e humilhações, em conexão com a estrutura de *Os tambores de São Luís*, não deixou de ser lido e assimilado. Sem a monografia de mestre Viveiros sobre Donana Jansen, eu não poderia ter dado a esta matriarca maranhense o relevo que lhe dei, em certas cenas capitais do romance. Vale ainda citar o depoimento de viajantes estrangeiros que passaram por São Luís, como Koster e Gardner.

O tipo de dom Cosme Bento das Chagas, tutor e imperador das liberdades bem-te-vis, encontrei-o em Domingos de Magalhães, Rodrigo Otávio, Astolfo Serra e José Ribeiro do Amaral, a propósito da Balaiada. Quanto à Casa das Minas, já lhe dei a fonte: o livro precioso de Nunes Pereira. Quanto ao processo da baronesa de Grajaú, tenho comigo, graças ao senador José Sarney, os respectivos autos judiciários. Daí a nitidez de sua recomposição. Num romance como *Os tambores de São Luís*, a verdade histórica é a própria substância ficcional.

Deixei para o fim, com o propósito de lhe dar o merecido destaque, a confissão de minha dívida para com o meu saudoso amigo Dunshee de Abranches, cujo livro *O cativo*, inteiramente consagrado à escravidão maranhense, tive sempre ao alcance da mão. Ali me inspirei para criar a figura do cabo Machado. O próprio Dunshee entrou como personagem do romance: é o João Moura (como ele então se assinava), que aparece ao lado do Damião, nos comícios populares. Assim o descobri, nos jornais maranhenses de 1888, batendo-se pela abolição.

Devo-lhe também uma informação importante: a do cativo dos ex-escravos maranhenses, depois do 13 de Maio, nos seringais amazônicos. De uma vez, foram para lá quinhentos negros, recrutados em São Luís. Um dos revisores do romance me perguntou se o Damião, personagem central do livro, e a mulata Benigna, que lhe vira a cabeça, existiram realmente. Para o romancista, sim. Pertencem eles ao número de fantasmas que Deus me deu. Seres da minha imaginação a que de meu próprio sangue. Adianto ainda que a Genoveva Pia é a transposição da negra-mina Verônica, a cuja memória o romance é dedicado. Quanto ao mais, vale aqui recordar que nasci e me criei ouvindo os tambores de meu livro. (MONTELLO, 1998a, p. 1346-1348).

Há ainda, sobre *Os tambores de São Luís*, o caso do nascimento do trineto de Damião, motivação do protagonista para se lançar, a pés na noite maranhense, de sua casa até o bairro da Camboa. Ao chegar a seu destino, no fim do romance, somos apresentados a uma fala de Benigna afirmando que o menino é “moreninho, como um bom brasileiro” (MONTELLO, 2019, p. 725). Sobre esse trecho, Montello faz a seguinte reflexão, registrada no dia 18 de outubro de 1975:

Há poucos dias, relendo as últimas provas de *Os tambores de São Luís*, para autorizar por fim a sua impressão, detive-me na cena em que o negro Damião, professor de latim do Liceu Maranhense e personagem central do romance, se debruça sobre o

berço do trineto, que acabou de nascer. Diz-lhe então a Benigna, sua mulher, com a luz do candeeiro sobre a criança:

– Tem a tua cara, meu filho. Até o nariz chato é teu. Olha a testa. Também é tua. E esse beicinho espichado. Tudo teu. E mais para branco que para negro: bem moreninho, como um bom brasileiro.

Longamente meditei sobre essa cena.

Os partidários da negritude, vivamente empenhados em extrair do contraste racial um argumento de luta, com a prevalência da raça negra, prefeririam, do ponto de vista dessa luta, que o menino fosse negro.

Do ponto de vista político, estaria certo. Mas estaria errado do ponto de vista do romance, no quadro histórico em que está situado, visto que a narrativa se passa, no seu principal arco romanesco, ao longo das 483 páginas compactas, no correr de uma única noite de 1915.

Ora, por essa época, na sociedade brasileira recentemente saída da escravidão, o ideal era ser branco.

Disso é testemunho o que nos diz Lima Barreto – que era mestiço – no cap. IX de seu romance *Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá*, publicado quatro anos depois, ou seja: em 1919.

[...]

Era essa, assim, a realidade histórica que me competia fixar. Dizer o contrário seria falseá-la, contrariando o propósito fundamental do romancista, que era dizer a verdade, só a verdade, na saga da raça negra no Brasil, com o heroísmo de seu martírio.

[...]. (MONTELLO, 1998a, p. 1348-1349).

Assim, fica claro que o autor estava comprometido com a reconstituição histórica no seu romance. Mesmo que a escolha narrativa pudesse lhe gerar críticas, como de fato ocorreu³⁴, o autor preferiu permanecer fiel à sua interpretação histórica derivada dos documentos de que tinha disposto para a composição de seu romance.

Como podemos perceber, a pesquisa histórica marcou boa parte da composição literária de *Os tambores de São Luís*. Portanto, não causa surpresa observar que, imbuído nessa técnica, Montello a tenha replicado no seu romance seguinte, *Noite sobre Alcântara*, cujo enredo o autor começou a imaginar antes mesmo de concluída as provas de *Os tambores de São Luís*, como percebemos no dia 10 de maio de 1975:

Bordo do avião que me leva a Fortaleza. Vai comigo, no alvoroço da imaginação intensamente motivada pelo novo romance, a narrativa em que pretendo fixar o outro

³⁴ 7 de abril de 1978:

“As duas cartas que ultimamente recebi, a propósito de uma cena de *Os tambores de São Luís*, conquanto tenham procedências diferentes, se harmonizam na crítica que me fazem: uma, vinda de São Paulo; outra, de Porto Alegre. Ambas bem escritas, deixando sentir nos missivistas uma posição nitidamente política na questão do negro brasileiro.

A primeira, chegada há duas semanas, me faz esta acusação em forma de pergunta:

‘O senhor não acha que, no final do romance, quando o Damião conhece o trineto, há um traço racista, em favor da raça branca, quando a Benigna diz ao marido que o menino é clarinho? Releia a página’.

A outra carta é mais veemente, no seu tom acusativo:

‘O senhor, depois de ter escrito um livro profundamente verdadeiro sobre a saga da escravidão em nosso país, cede à inclinação natural de sua condição de escritor branco, quando afirma ser branco, pela miscigenação, o trineto do preto Damião. Foi ou não foi intencional, e de fundo racista, essa conclusão?’

Confesso aqui, lealmente, honradamente, que as duas cartas me entristeceram, dando-me uma intenção que não tive, a despeito de ter posto no meu livro o que nunca se dissera, no Brasil, sobre as relações de brancos e negros na época do cativoiro”. (MONTELLO, 1998b, p. 52-53)

lado do painel que compõe *Os tambores de São Luís*. Ou seja: o esplendor e a decadência da aristocracia local, tanto no seu aspecto simbólico, como resumo de todo o processo de declínio da camada superior da sociedade brasileira, ao tempo do Império, quanto no seu rigor histórico, baseado – tanto quanto possível – no testemunho dos depoimentos, nos textos escritos, na tradição maranhense. (MONTELLO, 1998a, p. 1322).

Percebe-se, nessa entrada do diário montelliano, que o autor tinha a intenção de completar o painel proposto por *Os tambores de São Luís*, o que nos leva a concordar com a afirmação de Oliveira (2017, p. 46) de que “na saga montelliana, cada unidade romanesca completa a outra, em perfeita coesão circular”. Assim, se *Os tambores de São Luís* e *Noite sobre Alcântara* são diferentes no tom narrativo, dado que este não repete o estilo épico daquele, são irmãos em propósito e em técnica criativa ao utilizarem da motivação histórica para a composição de seu enredo.

Há ainda o caso de *A coroa de areia*, romance no qual o autor recompõe, principalmente em seus primeiros capítulos, as revoltas ocorridas no Brasil nas décadas de 1920 e 1930. Nesse romance, portanto, o autor repetiu a mesma técnica já utilizada nos imediatamente anteriores, *Noite sobre Alcântara* e *Os tambores de São Luís*, como fica exemplificado na entrada do dia 6 de maio de 1978:

De quantas páginas de romance escrevi até hoje, aquela em que suponho ter sido a mais feliz, na composição da cena, no vigor e no movimento da frase, está no capítulo 6 de “A marcha”, em *A coroa de areia*. Nela descrevo o combate de Catanduvas. Reli-a vezes sem conta, atento ao seu ritmo, à sua composição, ao seu vocabulário exato, ao seu rigor histórico, até que, exausto, me pareceu ter alcançado o extremo limite de meus recursos de escritor. Guardei-a na pasta dos originais, contente com o meu trabalho. (MONTELLO, 1998a, p. 58)

Ou ainda nessa outra entrada do mês anterior, datada de 3 de abril, na qual Montello se utiliza dos relatos orais em vez da pesquisa em documentos:

O marechal Nelson de Melo, na visita matinal que hoje me fez, e de que tirei bom proveito para algumas cenas fundamentais de *A coroa de areia*, andou a recordar-me, com os melhores louvores, uma das figuras mais controvertidas da vida política e militar brasileira: a de João Alberto, grande amigo e companheiro de Vargas. (MONTELLO, 1998a, p. 51).

Tendo perpassado todo esse caminho de relatos montelliano que ligam a sua criação literária à reconstituição histórica, nos compete observar que, notadamente, essa técnica, apesar de ser mais ou menos comum à maioria dos romances montellianos, foi utilizada com bastante apuro na sequência romanesca composta por *Os tambores de São Luís* (1975), *Noite sobre Alcântara* (1978) e *A coroa de areia* (1979)³⁵. O que nos parece é que o gosto do romance de

³⁵ Pelo teor da obra, parece-nos claro que a reconstituição histórica foi técnica amplamente utilizada na criação de *Largo do Desterro* (1981). No entanto, os relatos diários não são tão claros no uso dessa técnica quanto aqueles relativos aos três romances citados acima.

motivações históricas alcançou o seu ápice nesse período e Josué Montello deu vazão a esse seu impulso. Essa necessidade da pesquisa é, portanto, um marco da criação literária montelliana. Nesse particular, concordamos com Salles (2011, p. 130):

O artista quando sente necessidade, sai em busca de informações. Nesse caso, poderia se falar em um modo consciente de obtenção de conhecimento, que está relacionado à pesquisa de toda ordem. Podemos encontrar rastros de coleta de informações, por exemplos, sobre assuntos a serem tratados, sobre técnicas a serem utilizadas ou sobre as propriedades da matéria-prima que está sendo manuseada. Dicionários, enciclopédias, recortes de jornais, livros citados, sites consultados e trechos copiados são documentos dessa necessidade de pesquisa.

Montello se utilizou, como vimos, não só desses meios de pesquisa em que os dados eram obtidos através do papel impresso, seja ele livros, jornais, ou os próprios documentos históricos no caso do crime da Baronesa de Grajaú. O autor se utilizou, também, de relatos pessoais, como o do Marechal Nelson de Melo, que lhe ajudou a compor o trecho de *A coroa de areia*. Assim, o reparo a seguir feito por Oliveira (2017) nos parece se ajustar não só a *Os tambores de São Luís*, alvo do comentário do analista, mas também a outros romances montelliano em graus variados de subsunção:

Uma das matrizes do romance histórico está no Abbé de Saint-Réal [1639-1692], mestre de Stendhal, e com quem Montello se identifica tão profundamente [...] que chegou a lhe dedicar um livro escrito e publicado em Paris, elogiado pelas maiores autoridades em Henri Beyle, o genial desbravador de muitos caminhos da ficção moderna. Não só aquela aliança entre o romanesco e a historiografia que há em *Os tambores de São Luís* parece apontar para o *maître oublié* de Stendhal. A definição de Saint-Réal de romance como ‘um espelho que se leva ao longo de um caminho’ ajusta-se à novelística montelliana. (OLIVEIRA, 2017, p. 36).

A definição de Saint-Réal do romance como um “espelho que se leva ao longo de um caminho”, utilizada por Stendhal como epígrafe do capítulo XIII, livro I, de *O vermelho e o negro*, citada acima por Franklin de Oliveira e tão lembrada por Josué Montello parece se ajustar à maneira pela qual o romancista utilizava-se da história no seu processo criativo: olhando para a frente, ao mesmo tempo que, encarando o espelho, embarca num flashback.

5.3 “Erros” e “acazos” construtores

Como vimos anteriormente, a partir de um projeto poético, que no caso de Josué Montello se materializa através de sua Saga Maranhense, o autor, empreendendo o ato criativo, desenvolve uma série de tendências criativas. No caso montelliano, podemos retomar as já citadas reescritas, a rotina, a permissão de entrada no processo da leitora particular e a interlocução com a realidade extratextual por meio de uma série de técnicas. No entanto, por mais que possamos identificar essas tendências ao longo da análise dos diários montellianos, há uma faceta do processo de criação literária que foge ao controle de seu autor. Nem sempre

o percurso criativo se desenvolve da maneira que ele idealizara, ou, por vezes, o próprio romance em criação solicita ao escritor o domínio de determinadas técnicas que ele ainda não possui.

Estamos aqui chamando esse domínio de “erros” e “acazos” construtores. O adjetivo se justifica pela análise do processo criativo quando se constata que, antes de atrapalhar a criação romanesca, esses “erros” e “acazos” potencializam-na. Assim, alinhados com Salles (2016, p. 134) chamamos “erro” ou “acaso” “[...] tudo aquilo que provoca uma parada no fluxo do processo de produção, envolvendo avaliações de critérios, como juízos de valores, seleções, tomadas de decisão e criação de novas possibilidades de obras”. Cabe destacar que, como afirmamos anteriormente, esses supostos desvios da tendência criativa são incorporados pelo autor e acabam servindo-lhe como instrumento de criação, tal qual afirma Salles (2011, p. 42):

Discutir a intervenção do acaso no ato criador vai além dos limites da ingênua constatação da entrada, de forma inesperada, de um elemento externo ao processo. Por um lado, o artista, envolvido no clima da produção de uma obra, passa a acreditar que o mundo está voltado para sua necessidade naquele momento; assim, o olhar do artista transforma tudo para seu interesse, seja uma frase entrecortada, um artigo de jornal, uma cor ou um fragmento de pensamento filosófico.

Sendo substância importante no processo de criação da Saga Maranhense montelliana, analisaremos estes “erros” e “acazos” sob duas perspectivas: a primeira, diz respeito ao processo de quebra de fluência da escrita. Já a segunda, gira em torno do modo pelo qual o autor identificava a sua criação fora de seu escritório.

5.3.1 Quebra de fluência

Podemos perceber, durante o percurso de criação romanesca montelliano, que o autor, por vezes, enfrenta dificuldades para colocar no papel a sua produção ideal. A começar pela criação de *A décima noite*, como percebemos nessa entrada de 5 de outubro de 1957:

Novo dia de dificuldade 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.
Lembro-me agora de que, no meu tempo de menino, quando empinava papagaio, eu ficava em cima do muro, segurando uma vara comprida, à espera do vento. De vez em quando movia a vara, para dar impulso à linha que puxava o papagaio sobre o telhado; mas o impulso não bastava para fazê-lo subir. Era preciso aguardar que o vento soprasse, e o vento não soprava. Para chamá-lo, assobiava. Com assobio, parecia-me que a viração vinha vindo. E vinha.
Ah, se agora, homem feito, com os cabelos grisalhos à altura das têmporas, eu pudesse chamar a inspiração com o meu assobio, tal como chamava o vento, que fazia subir meu papagaio de papel! (MONTELLO, 1998a, p. 495)

É interessante notar que, cerca de um mês após escrever o registro acima, em 7 de novembro, Josué Montello compartilha a sua preocupação com o término do romance em razão de sua saúde, que na época não estava plena:

Voltei agora para o hotel, em companhia de Yvonne, com a sensação de que há algo mais em mim do que a simples crise que me belisca o peito por dentro, junto do coração. Inquieto-me, vendo o romance ainda em meio. Terei tempo de concluí-lo? Ou ficarei pelo caminho? Preocupado, espero a manhã de sábado, para ir buscar na clínica o resultado da radiografia. Tanto eu quanto meu romance dependemos dela. (MONTELLO, 1998a, p. 505).

Cumpre relatar também, para completar o contexto, que Josué Montello já tinha expressado o seu receio de não conseguir terminar a escrita de *A décima noite*, haja vista o seu retrospecto com outras obras em que a sua verve criativa não obedecera à rotina tão comum ao seu ato criativo. No caso do romance em questão, o autor iniciou-o em Lisboa e, já nas duas últimas entradas, se encontrava em Madri, depois de ter passado por vários países, como ele próprio afirma em 2 de outubro de 1957:

Já perdi alguns romances por tê-los interrompido durante um mês, ou dois. Ao retomar a narrativa, faltou-me o primeiro impulso criador, como se a imaginação e a palavra escrita se recusassem a prosseguir-la, completando-lhe o ciclo germinativo. Antes de pôr em ordem os livros e as notas de leitura, trato agora de tirar da pasta o novo romance, que continuei escrevendo em Lisboa, nos atropelos do quarto do Hotel Avenida Palace, comecei-o ali, prosseguir-o em Paris, depois na Suíça, em seguida em Madri, novamente em Lisboa, e agora, instalado em Madri, por um ano ou dois, ponho diante de mim o texto já escrito, num total de quinhentas e poucas páginas, e trato de ir adiante, com a pena a correr nas folhas de papel em branco. (MONTELLO, 1998a, p. 493).

Como podemos notar, o estabelecimento de uma rotina era algo primordial para a criação montelliana, de modo que desobedecê-la acarreta na perda da tendência criativa. É interessante ressaltar que essa preocupação parece circundar todo o percurso criativo da Saga Maranhense, como podemos perceber nessa entrada de 10 de abril de 1977, quase duas décadas após a criação de *A décima noite*, que já foi reproduzida anteriormente, mas que retomamos para analisá-la sob esse novo prisma:

Aconteceu, então, o que freqüentemente (sic) ocorre, sempre que um romance profundamente me interessa: construí instantaneamente outro, sem qualquer semelhança ou concordância com o texto lido, e assim estruturei de cabeça a trama de um romance meu, para o qual já tenho também o título adequado: *O camarote vazio*, com a linha e o suspense das histórias policiais. Escrevo-o agora, antes de concluir *Noites sobre Alcântara* (sic)? Ou deixo para escrevê-lo mais adiante? Yvonne decidiu por mim:
 – **Acaba primeiro o romance de Alcântara. É bonito demais para ficar à tua espera. Se o deixas de lado, pode acontecer o que já aconteceu com outros romances, como *A porta do inferno* e *Maria Teresa*: na volta, não o encontras mais.** (MONTELLO, 1998a, p. 1424, grifo nosso).

Aqui percebemos não só a atuação de d. Yvonne Montello como leitora particular como também a preocupação que ela tinha, e que era também de Josué, como vimos, de que a

quebra da rotina pudesse quebrar a fluência da escrita, fazendo com que o romance fosse abandonado no meio do caminho. É por causa disso que, mesmo quando se encontra às voltas com uma cirurgia, Josué Montello não tenciona parar a sua rotina, como vemos na entrada do dia 3 de setembro de 1980. Na época, o autor estava escrevendo *Largo do Desterro*:

Ao fim do exame, foi franco comigo:
 – Agora, não é mais possível adiar a cirurgia.
 No carro, voltando para casa, enquanto me recordo de que Ivan Lins morreu de um problema análogo, depois de ser operado, fico a pensar que ainda tenho um romance por terminar.
 Termino o romance? Submeto-me à operação?
 Uma fisgada forte, que me subiu até o diafragma, foi a resposta do meu corpo, já em Copacabana. (MONTELLO, 1998b, p. 152).

A frente, em 11 de setembro do mesmo ano, Montello está sentado à sua mesa, escrevendo o romance mesmo com dores: “Sempre que a crise me dá uma trégua, volto ao *Largo do Desterro*. A vida longa do major Taborda me atenua a preocupação pelo tamanho da minha. Já estou na terceira parte do romance”. (MONTELLO, 1998b, p. 153). A dor é, portanto, o elemento que, sendo potencialmente um inibidor da criação, age, para Josué Montello, como um fomentador, tendo efeito inverso daquele que parecia ter. Podemos falar, portanto, de um processo de criação que permite ao autor conhecer a si próprio, afinal, é porque sabe que não pode abandonar a rotina de escrita que Montello senta-se à mesa de trabalho para a tarefa criativa mesmo em condições desfavoráveis. É, precisamente, essa a imagem que o autor faz de si na entrada do dia 25 de junho de 1980:

Chegamos juntos, neste regresso ao Rio, eu e minhas crises. Em São Luís, tive apenas ameaças. As fisgadas apenas. As dores irromperam ontem, no momento da chegada. Mesmo assim, retomei meu trabalho.
 A esta altura da vida, nada mais natural que pensar no pior. E esse pensamento, em vez de me bater, me põe em brios para prosseguir. Ainda tenho o que dizer, já me atirei ao novo romance.
 Aproveitei a ida ao Maranhão para rever os cenários de *Largo do Desterro*. Mais uma vez, todo o romance já está comigo. Todo. Como se eu houvesse reunido num salão o conjunto completo de seus personagens. Já os conheço.
 Creio mesmo que influiu na escolha do tema – um velho de 150 anos, e que sobrevive a seus contemporâneos, como se tivesse o dom da vida eterna – a minha saúde ameaçada. Já vi que, dentro de um mês ou dois, no máximo três, tenho de entrar numa cirurgia. E que a doença é a minha, com estas crises amiudadas? E se for o pior? Suspiro, inquieto-me, e trato de pôr a vida em ordem. Se não tenho o temor da morte, tenho o temor da enfermidade, além da imaginação do futuro, com tudo que pode ocorrer em razão de minha ausência definitiva.
 E reajo de modo obstinado: trabalho no romance. Dou mais vida ao meu personagem, e é com essa vida imaginada que me consolo. (MONTELLO, 1998b, p. 136-137).

Portanto, não é surpresa encontrar entradas diarística em que o autor está em situações não favoráveis para a escrita, mas que, mesmo assim, ele se esforça em criar, para não perder a fluência necessária à criação, como no excerto a seguir, de 18 de setembro de 1973, a respeito da criação de *Os tambores de São Luís*:

À noite, depois do jantar, enquanto o governador recebe um grupo de deputados no terraço do Palácio, subo o apartamento, na companhia de minha mulher, pensando em retomar o romance, que há dois dias permanece sobre a mesa, sem que eu tenha tido tempo de completar-lhe o novo capítulo, já quase no fim.

Isolo-me no meu canto, e é em vão que procuro reencontra-me na fluência da escrita. Tento uma página, duas, outra mais, e termino por amarfanhar o papel, atirando-o ao cesto. (MONTELLO, 1998a, p. 1222).

Também identificamos um contexto semelhante, nesta entrada datada de 9 de julho de 1982:

Todo o final de *Cinzas da memória* (que talvez venha a chamar-se *Pedra viva*), em que me debatia há mais de uma semana, aflorou-me à consciência, esta manhã, no momento em que me preparava para sair.

Com a camisa desabotoada, e ainda para fora da calça, sentei-me à mesa, e escrevi todo o capítulo, corridamente, sem uma interrupção.

Agora sim, reencontrei o romance – embora ainda reconheça que tenho nele dois romances que se completam. (MONTELLO, 1998b, p. 281)

Ou ainda neste outro trecho, de 5 de novembro de 1987:

Hoje, enquanto eu presidia o plenário da Conferência Geral da UNESCO e falava o delegado argelino, fisei-me na consciência a solução do novo capítulo de *Uma sombra na parede*. Sem deixar de estar atento ao orador na tribuna, tomei nota da solução encontrada, em duas linhas do pedacinho de papel disponível, e continuei comandando o plenário, sem perder uma única palavra do meu colega argelino, por sinal que também morador na *avenue Foch*, 22. (MONTELLO, 1998b, p. 594)

É, portanto, a certeza de que a quebra da rotina e da fluência resultará no não-aparecimento do romance em criação que faz com que Josué Montello siga em frente sempre, vencendo as situações adversas e estando tão comprometido quanto possível com a realização de sua obra romanesca.

5.3.2 A criação fora do escritório

Como vimos ao tratar sobre a rotina de escrita de Josué Montello, o escritório é o ambiente no qual o autor processa seu trabalho criativo. Geralmente, ao tratar sobre o escritório montelliano, estamos nos referindo àquele situado no seu apartamento na Avenida Atlântica no Rio de Janeiro. Também podemos considerar como escritório montelliano aqueles situados nas duas sedes da Casa de Cultura Josué Montello, fundada em 1983. Um deles, o da primeira sede, que ficava em frente à fonte do Ribeirão, é descrito pelo autor nesta entrada do dia 20 de outubro de 1983:

Este cantinho aqui, na Casa de Cultura Josué Montello, é particularmente propício ao meu trabalho. Prolongamento natural do quarto de dormir, tem o espaço exato para esta mesa. Na parede à minha frente, duas prateleiras para os dicionários e os livros de leitura. A um canto da mesa, uma lâmpada que se curva sobre o papel que escrevo. O lugar da máquina. As duas orlas de gavetas. Esta cadeira de palhinha. À minha direita, a porta que abre para o fundo do apartamento. À minha esquerda, a janela sobre a Fonte do Ribeirão. Em redor, silêncio. Por trás de mim, a cama de casal em que durmo. Duas cadeiras de balanço. Pelas paredes quadros e retratos. O guarda-roupa. O espelho. Uma bancada para a televisão, o rádio, os pequenos objetos de adorno. Três janelas sobre a rua. Uma treliça no alto da parede para estabelecer a

corrente de ar que ventila o aposento. Ao lado, na peça contígua, o banheiro, a cozinha, a pequena área de serviço. À noite, um violão boêmio. Cedo, assim que a manhã anuncia com a primeira claridade, a algazarra dos passarinhos. E como minha mulher se afez ao sono, à revelia do ruídozinho de minha máquina, continua dormindo, enquanto me transfiro para o papel da escrita, reconhecido a Deus que sempre me deu o tema com que vou acompanhando a meu modo a musiquinha do teclado. (MONTELLO, 1998b, p. 338-339)

Estamos, portanto, no domínio criativo do escritório que não se resume ao seu espaço físico, como nos afirma Salles (2016, p. 56):

O escritório abriga trabalho físico e mental, e guarda um potencial de criação, à medida que oferece possibilidade de armazenamento de objetos e instrumentos, com poder de gerar outras obras. Considerando-se esse espaço para além dos limites físicos, envolve a memória e o imaginário do artista, assim como seu corpo gravado com toda sua história e suas buscas.

Dessa maneira, o escritório também é composto, por exemplo, pelos livros da biblioteca do escritor na medida em que estes têm a potência para gerar outras obras. Também podemos afirmar que o escritório é composto pelos livros publicados, ou ainda originais, que foram armazenados pelo escritor pois, também estes, têm a mesma potência geradora. Portanto, podemos falar de uma dimensão concreta e de uma outra abstrata que compõem o escritório de trabalho. Em resumo, também “o tempo da criação vai além do espaço físico, embora, [...] seja também físico. Assim, podemos dizer que o artista o leva consigo. Sob esse ponto de vista, é móvel”. (SALLES, 2016, p. 56-57).

Não é surpresa, portanto, perceber que Josué Montello registra o seu temor em relação ao processo criativo de romances fora de seu escritório. Essa já tinha sido uma realidade na escrita de *A décima noite*, como vimos anteriormente. No entanto, é na criação de *Cais da Sagração* e *Os tambores de São Luís* que esta preocupação atinge novos níveis. No caso de *Cais da Sagração*, o autor escreve parte do romance em Paris, onde está atuando como conselheiro cultural da Embaixada do Brasil. Podemos perceber seu estado de espírito nesta entrada do dia 10 de novembro de 1968, relativa aos preparativos da viagem:

Abro a pasta do novo romance. Nos atropelos da preparação da viagem para Paris, tenho-o posto de lado, sem tempo nem disposição para prosseguir-lo. E cometo uma imprudência: releio o que ali está. Não era hora. Nessas ocasiões, o crítico literário assume o lugar do romancista. A ebriedade da criação, dando impulso à pena que corre no papel, é substituída pelos olhos severos e vigilantes, que lêem (sic) devagar o que está escrito, já de pena em punho para cortes e correções.

Desta vez, no entanto, deixei de lado a caneta. Fui lendo, lendo, e a certeza de que posso fazer melhor, de que o texto não corresponde ao que desejei pôr no papel, nos dias e dias em que tentei dar forma ao meu *Cais da Sagração*, como que me esmaga, me admoesta, me sacode, e eu dou por mim a rasgar as cento e poucas folhas que ali estão.

Rasgo devagar, firme, decidido, e vou atirando as tiras rasgadas ao cesto repleto, antes que me venha a vontade de continuar pelo caminho que vinha percorrendo.

Por fim, esvaziada a pasta, descanso as costas no espaldar da cadeira, em dúvida comigo mesmo. Saberei dar ao romance a forma desejada? Ou será mais um livro perdido? Porque também tenho comigo o pequeno cemitério dos meus romances

malogrados. Daqueles que ficaram inconclusos ou esboçados. E que ainda moram comigo, nos desvãos das lembranças diletas, como se ainda chamassem por mim para lhes dar o alento da vida.

Em Paris, longe de minhas terras, longe do mar, longe da praia, terei oportunidade de escrever o texto definitivo do *Cais da Sagração*? Ou o romance de mestre Severino, de Lourença, da Vanju, do Pedro, com o barco a romper as ondas do maralto, entre São Luís e Guimarães, ficará apenas na minha imaginação? (MONTELLO, 1998a, p. 1018).

Estando já longe de seu escritório, Montello recorre a outras técnicas criativas, no intuito de atingir o êxito da criação romanesca, como no caso a seguir, a bordo do navio que o levará à Paris:

[21 de dezembro de 1968]

Agora, aqui vou eu, a bordo do *Pasteur*, a caminho de Paris, voltando a sonhar com o novo romance. Sinto-o em mim, como na surpresa diária de uma gestação, e há momentos em que alongo o olhar para a linha do horizonte, neste alto mar, vendo as velas enfunadas do barco de mestre Severino, e ele ali, senhor do seu mundo, com a quilha da embarcação rasgando as ondas, a mão firme no cabo do leme.

[...]

Quase que poderíamos dizer que o ato de criar literariamente é uma forma de alucinação. [...]

Hoje mesmo conheci a companheira de mestre Severino, herói central de meu *Cais da Sagração*. Vi-a de repente, como num transe. Sei agora que ela me acompanhará, ao longo da elaboração do livro, como um ser vivo, de que conheço a figura, os olhos, os cabelos soltos, o modo de andar, a voz, a pele, as mãos afiladas. Chego a ver o esmalte de suas unhas. Penetro no mistério de sua consciência. Mas sem poderes para desviá-la de seu destino. Sofrerei com ela, compartilarei também suas alegrias. E como sei o que ocorrerá como desfecho, como solução romanesca, sinto que meu coração se aperta, enquanto cresce em mim piedade pelo remate da vida que lhe vou dar. (MONTELLO, 1998a, p. 1028)

Mais à frente, Montello dá a entender a dificuldade da criação imposta pela sua nova condição na entrada do dia 7 de janeiro de 1969:

Entre um telegrama e um ofício, depois de ter assentado com Gilda Guimarães a próxima exposição da Galeria Debret, dou por mim a escrever com rapidez, numa folha de bloco da Academia, uma cena do *Cais da Sagração*. Sinto o romance a exigir de mim que volte a me preocupar com ele. É o pinto, dentro do ovo, tentando furar a casca com o bico ainda inseguro.

Continuo a escrever aqui mesmo? Ou me reservo para o trabalho da madrugada, no quarto do hotel? Mas o pinto é teimoso, e rompe a casca, insistindo no seu direito à vida, enquanto continuo a atirar ao papel a cena em que o mestre Severino confessa a Lourença que vai casar.

E digo a mim mesmo, após reler o que escrevi:

– Vou indo pelo caminho certo.

Estou convencido de que nós não escrevemos os romances que pretendemos escrever e sim os romances que eles próprios querem que o escrevamos. A vontade deles prevalece. Mais forte que a nossa. (MONTELLO, 1998a, p. 1037-1038).

O caso de *Os tambores de São Luís* parece ter sido igualmente problemático no sentido de estar o autor longe de seu escritório de trabalho. Em outubro de 1972, Josué Montello recebe o convite para assumir a reitoria da Universidade Federal do Maranhão e um dos registros que ele faz em seu diário é a preocupação de que este compromisso acabe por lhe tirar

o foco da criação daquela que seria uma de suas principais obras, como ele mesmo nos diz na entrada do dia 2 daquele mês:

Num relance, calculo o que me espera, com a ida para o Maranhão. **De início, terei de deixar estes livros, esta mesa de trabalho, a paz que me cerca**, a companhia das filhas, dos genros e dos netos, para saltar de pára-quadras em plena briga de professores e estudantes, em São Luís. Em resumo: **quer isso dizer que terei de interromper o romance que acabei de iniciar e a que esperava consagrar o melhor de minhas horas, nos próximos dois anos.** (MONTELLO, 1998a, p. 1201, grifo nosso)

Percebe-se, na entrada acima, que um dos motivos da preocupação de Josué Montello está em se afastar do seu escritório, como podemos ver no trecho destacado em que o autor faz a descrição de seu local de trabalho. É interessante notar que, mesmo antes da mudança para São Luís, o romance já tinha sido gestado fora do escritório do autor, o que assevera a ideia de Salles (2016) já explicitada anteriormente de que o tempo da criação vai além do espaço físico do escritório:

[4 de outubro de 1972]

A idéia (sic) inicial que me acudiu, enquanto caminhava pelo calçadão da avenida Atlântica, foi escrever um vasto romance em que se sucederiam várias gerações de negros, cada uma com seu personagem central que teria o mesmo nome. Seriam sucessivos Damiões, como numa dinastia. Depois, menos alvoroçado, mudei de idéia (sic). Em vez de muitos Damiões, um só. Com o romance a transcorrer numa única noite. Nessa noite, toda a saga da escravidão negra [...] (MONTELLO, 1998a, p. 1102)

É forçoso, portanto, reconhecer que o espaço de criação de *Os tambores de São Luís* foi um tanto quanto diverso daquele compreendido pelo escritório do apartamento da avenida Atlântica. É o que o autor nos diz nesse registro de 6 de novembro de 1972:

Ao contrário do que sempre aconteceu com os meus outros romances, estou escrevendo *Os tambores de São Luís* salteadamente. Ontem, na parada do ônibus, enquanto esperava por um novo carro que me restituísse a Coapacabana, escrevi de pé, na fila, todo esquema da cena em que aparece a Benigna, acompanhada por um moleque, na rua de Nazaré.

Quando o carro chegou, ocupei rapidamente o meu lugar e continuei a escrever sobre a pasta, corridamente, até que o sacolejo do ônibus me impediu de prosseguir. Mesmo sem escrever, retomei a concatenação do capítulo, vivendo a angústia de sentir a lentidão do veículo, com a ânsia de chegar a Copacabana.

No apartamento, nem tive tempo de tirar o paletó. Escrevi todo o resto do capítulo, sem saber ainda situá-lo na urdidura do romance. Ontem, delineei o tipo do barão, que só vai aparecer no último terço do romance.

Assim, no ônibus, na fila, na sala de espera do dentista, em casa, na Academia, tenho sempre à mão, dentro da pasta, ou este caderno, ou folhar avulsas, em que vou deixando cenas e tipos de *Os tambores de São Luís*. Já perdi o número de personagens. Por vezes os confundo. E vou em frente, sempre com a sensação de que não sou eu que escrevo o livro: alguém me dita, e eu vou lançando tudo ao papel, atabalhoadamente, para lhe dar a forma definitiva mais adiante.

Só agora compreendo o reparo de Ramalho Ortigão sobre Eça de Queirós, quando nos diz que o romancista, escrevendo, fumava cigarros que não acendia e acendia cigarros que não fumava. (MONTELLO, 1998a, p. 1207-1208)

Ao se instalar na capital maranhense, para cumprir o seu período na reitoria da UFMA, Josué Montello se hospeda no Palácio dos Leões, a convite do então governador Pedro

Neiva de Santana, e arranja uma maneira de estabelecer seu escritório no amplo quarto da sede do executivo estadual:

[14 de novembro de 1972]

O governador Pedro Neiva de Santana, meu dileto amigo, preveniu-me ontem, pelo telefone:

– Teu apartamento, aqui no Palácio, já está completo. Até a mesa que pediste já foi posta no lugar.

Diz minha mulher que o fato de irmos morar no Palácio do Governador não a espanta: faz parte do meu horóscopo. Vá lá que fosse. O que me preocupa é que, longe daqui, estarei longe da minha ferramenta. Há dias em que sou o pianista que só sabe tocar o seu piano. Além do mais, como conciliar a elaboração de um romance com as obrigações da reitoria, em regime de tempo integral?

Seja o que Deus quiser. O que já sei é que hei de juntar aparas de tempo para continuar a caminhada de Damião, à noite, de um ponto a outro da cidade, ouvindo o compassado bater dos tambores, longe, na Casa das Minas. (MONTELLO, 1998a, p. 1209).

E o que vai se concretizar, como método específico da criação de *Os tambores de São Luís*, é mesmo a escrita mitigada, cheia de paradas, contendo a fluência de seu escritor, como podemos perceber nas duas entradas reproduzidas a seguir:

[22 de novembro de 1972]

Aonde vou, vai o livro comigo, e de tal forma me acho identificado com seu mundo que facilmente me isolo, continuando a página avulsa no ponto em que deixei.

De certo modo, a urdidura de *Os tambores de São Luís* favorece essa redação intervalada, com as cenas da escravidão e a luta para a libertação da raça negra. (MONTELLO, 1998a, p. 1211)

[29 de novembro de 1972]

Como passei a escrever o romance num grosso caderno, vai esse caderno comigo, acima e abaixo, e nele vou escrevendo, nos intervalos disponíveis, as cenas que desenvolverei mais adiante, no momento da redação definitiva. Não me separo dele, tanto aqui quanto nas viagens, aproveitando o avião e as salas de espera para continuar o romance.

Inaugurei um novo método na viagem para cá. E aqui, mesmo na reitoria, entre uma audiência e outra, sempre acho um instante para o livro. Por esta razão simples: meus personagens me acompanham. (MONTELLO, 1998a, p. 1215)

O que depende-se é que, a despeito das primeiras dificuldades, a saída de Josué Montello de seu escritório de trabalho não ocasionou prejuízos ao seu processo de criação literária. Pelo contrário, esse deslocamento forçado fez com que o autor redefinisse as suas técnicas criativas e continuasse a criar de maneira tão produtiva quanto antes. Aliás, Salles (2016, p. 55-56) trata o assunto da seguinte maneira:

A mudança de espaço envolve, nessa perspectiva, necessidade de adaptações do artista: novos modos de ação e um reencontro de si mesmo. As mudanças são, às vezes, até provocadas na esperança, consciente ou não, de novas buscas. Fica evidente que essas mudanças, quando forçadas externamente, acarretam períodos difíceis, de adaptação [...].

A capacidade de adaptação de Josué Montello ao lidar com a saída de seu escritório comprova a forma como Salles (2016) teorizou o tema: a dificuldade imposta pelo “acaso” é

também potencializadora na medida em que força o artista a rever seu processo criativo e reinventar-se em busca de uma nova maneira de realizar o seu intento

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Chegando às derradeiras páginas deste trabalho, cumpre-nos fazer algumas conjecturas acerca do caminho percorrido ao mesmo tempo em que olhamos para o futuro. De início, cabe-nos afirmar que o recorte feito nesta pesquisa pretende ser o pontapé inicial para uma gama de estudos que visem adentrar os bastidores da criação literária de autores maranhenses. O caso de Josué Montello, que foi nosso alvo neste trabalho, é particularmente representativo no rol de autores maranhenses visto que o próprio autor nos deu acesso aos bastidores de sua criação através de vários meios, como os seus diários – que foram o suporte de análise de seu processo criativo neste trabalho –, mas também o seu “Como e por que sou romancista”, texto introdutório do volume *Romances e novelas*, ou ainda os prefácios e posfácios de alguns de seus romances, com especial atenção para “Antes do romance”, de *Cais da Sagração* e “História deste livro”, de *Os tambores de São Luís*, ou ainda os manuscritos dos romances que estão disponíveis no arquivo da Casa de Cultura Josué Montello, a biblioteca do escritor e o escritório de trabalho, ambos também preservados na instituição. Ao passarmos pelos capítulos 3 e 4, nos quais fizemos um histórico um estado da arte das pesquisas em Crítica Genética, bem como abordamos os principais conceitos e procedimentos desse campo, o intento foi o de subsidiar as discussões que seriam feitas posteriormente neste trabalho, mas também demonstrar àqueles que chegaram até aqui a maneira pela qual essa lacuna pode ser preenchida no futuro.

No entanto, se olharmos para o percurso teórico que foi percorrido aliando a pesquisa em Crítica Genética aos escritos autobiográficos do autor podemos divisar uma série de outros trabalhos que podem ser desenvolvidos nesse caminho. Temos, para isso, material sobre os quais o pesquisador poderia se debruçar, como por exemplo as *Memórias e Memórias Inacabadas* e o *Diário Secreto* de Humberto de Campos, ambos textos publicados, ou os textos autobiográficos de Ferreira Gullar (a saber, *Rabo de Foguete*, de 1999, e *Autobiografia poética*, de 2015), a autobiografia de Catulo da Paixão Cearense, a seção “Álbum”, que reúne textos íntimos de Maria Firmina dos Reis e que foram reunidos por Nascimento Morais Filho em seu *Maria Firmina – fragmentos de uma vida*, ou o desconhecido *Memória de Agapito*, de Gonçalves Dias e que nos foi entregue por Antônio Henriques Leal na edição póstuma do autor com uma nota de que se trata de um texto autobiográfico, entre outros escritos que estão à espera de um tratamento crítico e teórico.

Acreditamos estar dando uma contribuição a esse campo de pesquisa ao entregar este trabalho acerca da criação literária de Josué Montello. No entanto, também foi nossa preocupação, no decorrer do curso de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Letras da

Universidade Federal do Maranhão, produzir conhecimentos que tangenciassem, de alguma forma, esta pesquisa. Foi nesse espírito que publicamos o texto *Josué Montello leitor de Stendhal: relações intertextuais entre o Vermelho e o Negro e Os tambores de São Luís*, publicado na revista *Odisseia*³⁶ da UFRN, que leva em consideração as conjecturas feitas por Montello sobre o romance francês e publicadas num artigo da revista *Manchete*, bem como analisa as marcas de leitura feitas pelo próprio Josué Montello num dos exemplares de sua biblioteca encontrando similaridades com pontos importantes da história de Damião. Também seguindo essa linha, foi produzido o trabalho *A criação do Poema Sujo: uma crítica de processo através de Rabo de Foguete e da Autobiografia Poética*, publicado nos Anais do III Simpósio de Estudos Literários da UFMA³⁷, que se utiliza dos dois textos autobiográficos de Ferreira Gullar para fazer uma análise da forma como o autor conta a história da criação de seu principal poema. Um outro trabalho de pode se encaixar nesse mesmo escopo é o *Humberto de Campos Autobiográfico: uma análise lejeuniana de Memórias e Memórias Inacabadas*, publicado pela Revista Afluente do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFMA de Bacabal³⁸, que faz uma análise das duas obras do autor maranhense através dos dois escopos da teoria de Lejeune, citados nesse trabalho, ou ainda o *Aspectos da escrita diarística de Josué Montello*, publicado nos Anais do I Conife³⁹, que versa sobre as características dos textos introdutórios dos diários montellianos.

Como se percebe, a ideia de se levar a cabo esta pesquisa perpassou a própria noção de se tentar circunscrever um novo olhar sobre os estudos em literatura maranhense aos quais pretendíamos contribuir com este trabalho e com todos os outros citados no parágrafo anterior. É por isso que, ao chegar ao fim, temos o vislumbre não só do caminho que foi percorrido como também do percurso que está à frente. Nesse sentido, já tendo feito uma amostra do que poderia ser o futuro deste campo de pesquisa, cabe lembrar o percurso que percorremos aqui.

Partimos das discussões acerca do gênero autobiográfico tomando os escritos iniciais de Philippe Lejeune. Depois de ter parte da sua teoria contraposta pelos teóricos da autoficção, o francês a refunda num modelo que o permitirá se debruçar sobre o estudo do gênero diarístico. Foi a partir desses estudos que pudemos fazer uma análise das questões centrais do gênero encontradas nos diários de Josué Montello, como a datação, o compromisso

³⁶ Cf. Josué Montello leitor de Stendhal: relações intertextuais entre *O Vermelho e o Negro* e *Os Tambores de São Luís*. <https://doi.org/10.21680/1983-2435.2021v6n2ID25263>

³⁷ Cf. Anais do III SELUFMA. <https://www.selufma.com.br/anais-completos>

³⁸ Cf. Humberto de Campos Autobiográfico: uma abordagem lejeuniana de *Memórias e Memórias Inacabadas*. <http://www.periodicoseletronicos.ufma.br/index.php/afluente/article/view/16683>

³⁹ Cf. Anais do I Conife. <https://drive.google.com/file/d/141uFEemTOILpu-SpgCU36TuiXFJRPIDpy>

com a verdade aliado a uma relativização de seu conceito, o apuro estético da linguagem proporcionado pela reescrita do autor e, principalmente, a utilidade da escrita diarística. Nesse capítulo pudemos perceber como os diários montellianos guardam semelhanças com as propostas teóricas de Lejeune e pudemos entender de que maneira teríamos que abordá-los. Já no capítulo seguinte, empreendemos um percurso histórico da Crítica Genética, partindo de seus primórdios na França, a partir do maio de 1968, até o seu momento atual no Brasil. Nesse percurso histórico, pudemos perceber que um conceito em comum animava tanto a Crítica Genética quanto os estudos autobiográficos de Lejeune: a ideia do retorno do autor. Foi também nesse mesmo capítulo que pudemos fazer um breve estado da arte das pesquisas em Crítica Genética que se utilizam de escritos autobiográficos e, mais especificamente, de diários de escritores, como é o caso dos diários de Guimarães Rosa, demonstrando que esse intento teórico-metodológico que pretendíamos submeter os diários montellianos já tinham sido colocados em prática com outros diários de outros escritores.

Já no capítulo 4, a pergunta que norteou as discussões foi: o que se analisa quando estamos de frente com os documentos de processo? Nesse espírito, discutimos acerca dos elementos constituintes do processo criativo, com especial atenção para o projeto poético, os diálogos e as tensões próprias da criação; a ideia de criação como rede de interações, onde cada um dos métodos e técnicas criativas se relacionam entre si, relativizando as noções de tempo e espaço da criação; e, por último, as abordagens para o movimento criativo. Neste último ponto percebemos que duas abordagens conceituadas por Salles (2011) são as que saltam aos olhos a partir da leitura dos diários montellianos, a saber, a criação como ação transformadora e a criação como processo de conhecimento. Após esse constructo teórico pudemos mergulhar na análise da criação literária da Saga Maranhense através dos diários de Josué Montello. Primeiramente, nossa atenção esteve nos fios condutores do processo montelliano, aquelas técnicas e métodos que são comuns à criação de todos os seus romances, como o caso da filiação ao projeto poético da Saga Maranhense, a rotina, a influência de d. Yvonne Montello como leitora particular e as reescritas. No segundo tópico do capítulo, analisamos os jogos com a realidade que a criação montelliana empreendia, principalmente na experiência do mundo, na transfiguração de pessoas e na reconstituição histórica. Por fim, tratamos daqueles acontecimentos que quebram o ritmo e a frequência da escrita, que são tratados por Salles (2011) como “erros” e “acazos”. No caso de Montello, nossa atenção recaiu para a quebra da fluência e a saída do escritório, demonstrando que, se por um lado esses são acontecimentos que dificultam a vida criativa do escritor, por outro eles são, de certa forma “construtores”, na medida em que exigem do escritor uma reavaliação do processo criativo.

Unindo o caminho percorrido e a forma pela qual esta pesquisa pode dar frutos após o seu encerramento, acreditamos ter dado a nossa contribuição no sentido de explorar os domínios da criação romanesca de Josué Montello. Como uma última conjectura, entendemos que um caminho natural para continuar desenvolvendo este trabalho seria o de confrontar estas análises com os outros escritos montellianos já elencados no início destas considerações finais, com vistas a compreender melhor o processo criativo do autor. Um outro empreendimento possível seria o de se debruçar sobre romances específicos comparando as informações aqui relatadas com os manuscritos ou datiloscritos disponíveis no arquivo do escritor na Casa de Cultura Josué Montello. Ou ainda, a análise das reescritas profundas pela qual passaram os romances *Janelas fechadas* e *Perto da meia noite*. Importante ressaltar que, ainda que os resultados dessas possíveis pesquisas sejam diferentes daqueles aqui apresentados, o que interessa, no fim, é que a literatura seja alimentada por trabalhos diversos e seja explorada em suas mais variadas possibilidades. Assim perceberemos que, de uma forma ou de outra, este trabalho está dando frutos.

REFERÊNCIAS

- ALENCAR, José de. **Como e porque sou romancista**. Rio de Janeiro: Typ. De G. Louzinger & Filhos, 1893.
- ALMEIDA, José Eulálio Figueiredo de. **O crime da baronesa**. São Luís: Ponto a Ponto Gráfica Digital, 2018.
- BARTHES, Roland. A morte do autor. *In:* _____. **O rumor da língua**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p. 57-64
- BLOOM, Harold. **A anatomia da influência: literatura como modo de vida**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2013.
- CANDIDO, Antônio. **Literatura e sociedade**. 9. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006. _____ . [Crítica a Janelas fechadas]. *In:* **Clima**, São Paulo, n. 3, p. 68-71, Agosto de 1941.
- COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria**. Belo Horizonte: Editora, UFMG, 1999
- DURÃO, Fábio Ackelrud. **Metodologia de pesquisa em literatura**. São Paulo: Parábola, 2020.
- FAEDRICH, Anna. Autoficção: um percurso teórico. *In:* **Revista Criação & Crítica**, [S. l.], n. 17, p. 30-46, 2016. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/criacaoocritica/article/view/120842>. Acesso em: 20 jun. 2021.
- _____. O conceito de autoficção: demarcações a partir da literatura brasileira contemporânea. *In:* **Itinerários**, Araraquara, n. 40, p.45-60, jan./jun. 2015. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/itinerarios/article/view/8165>. Acesso em: 20 jun. 2021.
- FOUCAULT, Michel. O que é um autor? *In:* _____. **Estética, literatura e pintura, música e cinema**. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009. (Coleção Ditos e Escritos). p. 264-298
- GAGLIARDI, Caio. O problema da *autoria* na teoria literária: apagamentos, retomadas e revisões. **Estudos avançados**, São Paulo, v. 24, n. 69, p. 285-299, 2010
- GAMA, M. O diário de viagem de Guimarães Rosa: movimento e voo das palavras nas notas de 1952. **Manuscrita: Revista de Crítica Genética**, [S. l.], n. 25, p. 299-302, 2013. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/manuscritica/article/view/177711>. Acesso em: 11 jun. 2021.
- HAMBURGER, Käte. **A lógica da criação literária**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- HOISEL, Evelina. **Teoria, crítica e criação literária: o escritor e seus múltiplos**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019.
- JESUS, Reinaldo de. A obra diarística de Josué Montello: um vasto painel da vida humana. *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. p. 173-196.

LEJEUNE, Philippe. The diary as anti-fiction. *In:* _____. **On diary**. Honolulu: University of Hawai'i Press, 2009.

_____. **O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet**. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

LOPEZ, Telê Ancona. A criação literária na biblioteca do escritor. *In:* **Ciência e Cultura**, São Paulo, v. 59, n. 1, p. 33-37, Mar. 2007. Disponível em: <http://cienciaecultura.bvs.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0009-67252007000100016&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 10 out. 2020.

MACIEL, Sheila Dias. **Da leitura do Diário Completo, de Josué Montello, ao questionamento sobre diários: singularidades de uma forma plural**. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Estadual Paulista “Julio de Mesquita Filho”. São José do Rio Preto, 2001.

MONTELLO, Josué. Confissões de um romancista. *In:* _____. **Romances e novelas**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986. Vol. 1. p. 13-72.

_____. **Diário completo**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1998a. Vol. 1

_____. **Diário completo**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1998b. Vol. 2

_____. Por que alterei este romance. *In:* _____. **Janelas fechadas**.

_____. **Perto da meia-noite**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

_____. **Os tambores de São Luís**. 1. ed. especial. vol. 2. São Luís: Edições SECMA/CCJMA, 2019.

_____. Teoria e prática dos diários secretos. *In:* _____. **Estampas literárias**. Organização Simões Editora: Rio de Janeiro, 1956. p. 85-92.

NERES, José. A história como cenário da arquitetura romanesca da literatura maranhense. *In:* _____. **Na trilha das palavras: estudos literários**. São Luís: Café e Lápis; Edições AML, 2015.

OLIVEIRA, Franklin de. **A saga romanesca de Josué Montello**. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2017.

PINO, Cláudia Amiga; ZULAR, Roberto. **Escrever sobre escrever: uma introdução crítica à crítica genética**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2007.

ROLIM, Aline Prates et. Al. Termos de *literatura confessional* em discussão. **Revista Guavira on-line**, Três Lagoas, MS, vol. 1, n. 01, p. 24-30, ago. 2005, ISSN 1980-1858

SALLES, Cecília Almeida. **Arquivos de criação: arte e curadoria**. Vinhedo, SP: Editora Horizonte, 2010

_____. Da Crítica Genética à Crítica de Processo: uma linha de pesquisa em expansão *In:* **SIGNAL**: Estud. Ling., Londrina, n. 20/2, p. 41-52, ago. 2017

_____. **Gesto inacabado: processo de criação artística**. 5. ed. São Paulo: Intermeios, 2011.

_____. **Redes da criação:** construção da obra de arte. 2. ed. Vinhedo, SP: Editora Horizonte, 2016.

_____. Reflexões sobre os estudos do processo de criação em diálogo com a história da Crítica Genética. *In: Manuscrita: Revista de Crítica Genética, [S. l.]*, n. 40, p. 12-20, 2020. Disponível em:

<https://www.revistas.usp.br/manuscritica/article/view/177981>. Acesso em: 25 jun. 2021.

SOUZA, Eneida Maria de. Crítica genética e crítica biográfica. *In: Letras de Hoje*, Porto Alegre, v. 45, n. 4, p. 25-29, out./dez. 2010

TUAN, Yi-Fu. **Espaço e lugar:** a perspectiva da experiência [livro eletrônico]. Londrina: EDUEL, 2015.

APÊNDICE – Entradas dos diários relativas à criação literária

A lista a seguir foi organizada com vistas a facilitar a pesquisa de entradas dos diários montellianos relacionadas à criação literária. Foram utilizados, como organizadores, o nome dos romances a que as entradas se referem, além das seguintes categorias: considerações gerais: entradas relacionadas à escrita, à criação literária ou a técnicas de criação que não se referem somente a um grupo de romances; saga maranhense: entradas relacionadas à criação da saga maranhense de maneira geral; outros gêneros: entradas relacionadas à criação ou a reflexões sobre a criação de outros gêneros que não o romance. Para facilitar a organização, foram utilizadas as seguintes siglas para se referir aos diários montellianos:

Diário da manhã – DMan

Diário da tarde – DT

Diário do entardecer – DE

Diário da noite iluminada – DNI

Diário de minhas vigílias – DMV

Diário da madrugada – DMad

Algumas entradas foram repetidas em organizadores diferentes por se tratarem de textos com referências a mais de um assunto. A paginação se refere ao volume *Diário completo*, publicado em 1998 pela Nova Aguilar e que foi a base para esta pesquisa. Também decidimos compartilhar as entradas diárias que fazem referência a outros escritos do autor fora da Saga Maranhense, como outros romances e textos de outros gêneros, com vistas a entregar o material mais completo possível.

Considerações gerais

14 de agosto de 1952. (DMan, p. 38)

15 de agosto de 1952. (DMan, p. 38)

18 de agosto de 1952. (DMan, p. 38)

19 de agosto de 1952. (DMan, p. 38-39)

5 de setembro de 1952. (DMan, p. 40-41)

31 de dezembro de 1955. (DMan, p. 313)

28 de janeiro de 1956. (DMan, p. 318)

19 de junho de 1957. (DMan, p. 452-453)

4 de janeiro de 1958. (DT, p. 516)

1º de março de 1958. (DT, p. 525)

4 de novembro de 1963. (DT, p. 724)

5 de novembro de 1963. (DT, p. 724)
30 de agosto de 1965. (DT, p. 809)
14 de janeiro de 1966. (DT, p. 846)
26 de fevereiro de 1966. (DT, p. 849)
5 de julho de 1966. (DT, p. 865)
12 de janeiro de 1967. (DT, p. 891)
20 de janeiro de 1967. (DT, p. 893-894)
26 de fevereiro de 1968. (DE, p. 985)
6 de setembro de 1968. (DE, p. 1008)
7 de novembro de 1971. (DE, p. 1178)
8 de fevereiro de 1973. (DE, p. 1234)
19 de março de 1974. (DE, p. 1288)
15 de novembro de 1974. (DE, p. 1304)
6 de maio de 1975. (DE, p. 1322)
13 de novembro de 1976. (DE, p. 1398)
24 de fevereiro de 1978. (DNI, p. 46)
2 de abril de 1978. (DNI, p. 51)
24 de dezembro de 1978. (DNI, p. 78)
22 de março de 1979. (DNI, p. 92)
6 de janeiro de 1981. (DNI, p. 178)
4 de julho de 1981. (DNI, p. 207)
22 de fevereiro de 1983. (DNI, p. 313)
10 de agosto de 1983. (DNI, p. 327)
26 de setembro de 1983. (DNI, p. 334-335)
28 de setembro de 1983. (DNI, p. 336)
20 de outubro de 1983. (DNI, p. 338-339)
14 de agosto de 1984. (DNI, p. 386)
26 de novembro de 1985. (DMV, p. 464-465)
18 de janeiro de 1986. (DMV, p. 479)
2 de abril de 1987. (DMV, p. 556-557)
21 de abril de 1987. (DMV, p. 560)
2 de maio de 1987. (DMV, p. 562)
13 de setembro de 1987. (DMV, p. 588)
17 de maio de 1988. (DMV, p. 630)

14 de novembro de 1990. (DMad, p. 813)
 24 de agosto de 1991. (DMad, p. 868)
 31 de dezembro de 1991. (DMad, p. 892)
 4 de janeiro de 1992. (DMad, p. 894)
 22 de fevereiro de 1992. (DMad, p. 899)
 26 de agosto de 1992. (DMad, p. 929)
 6 de setembro de 1992. (DMad, p. 931)
 27 de setembro de 1992. (DMad, p. 940)
 9 de junho de 1993. (DMad, p. 996)
 5 de maio de 1995. (Dmad, p. 1142-1143)

Saga Maranhense

29 de dezembro de 1955. (DMan, p. 312)
 28 de janeiro de 1969. (DE, p. 1041)
 21 de janeiro de 1985. (DNI, p. 409)
 24 de junho de 1991. (DMad, p. 860)
 18 de setembro de 1994. (DMad, p. 1105)

Outros gêneros

12 de maio de 1954. (DMan, p. 171)
 31 de dezembro de 1965. (DT, p. 842)
 22 de janeiro de 1966. (DT, p. 848)
 2 de novembro de 1983. (DNI, p. 342-343)
 8 de setembro de 1986. (DMV, p. 514)
 15 de julho de 1987. (DMV, p. 579)
 12 de maio de 1989. (DMV, p. 699)
 22 de junho de 1991. (DMad, p.859)
 24 de janeiro de 1993. (DMad, p. 969)

Janelas fechadas (1941/1982)

2 de fevereiro de 1982. (DNI, p. 240)
 18 de março de 1982. (DNI, p. 249)
 5 de julho de 1988. (DMV, p. 635)

A luz da estrela morta (1948)

18 de fevereiro de 1968. (DE, p. 984-985)

31 de dezembro de 1971. (DE, p. 1181)

Labirinto de espelhos (1952)

7 de maio de 1953. (DMan, p. 76-77)

4 de junho de 1953. (DMan, p. 81-82)

13 de outubro de 1990. (DMad, p. 805)

A décima noite (1959)

4 de março de 1957. (DMan, p. 419-420)

5 de março de 1957. (DMan, p. 420)

29 de março de 1957. (DMan, p. 426)

19 de junho de 1957. (DMan, p. 452-453)

11 de agosto de 1957. (DMan, p. 469)

1º de outubro de 1957. (DT, p. 492)

2 de outubro de 1957. (DT, p. 493)

5 de outubro de 1957. (DT, p. 495)

7 de novembro de 1957. (DT, p. 505)

11 de novembro de 1957. (DT, p. 506)

14 de novembro de 1957. (DT, p. 507-508)

5 de outubro de 1958. (DT, p. 545)

14 de janeiro de 1959. (DT, p. 569)

18 de dezembro de 1959. (DT, p. 605)

31 de dezembro de 1971. (DE, p. 1181)

1º de fevereiro de 1983. (DNI, p. 309)

28 de setembro de 1989. (DMV, p. 723)

18 de março de 1990. (DMV, p. 752)

Os degraus do Paraíso (1965)

12 de novembro de 1957. (DT, p. 507)

18 de fevereiro de 1959. (DT, p. 574)

21 de fevereiro de 1959. (DT, p. 575)

31 de dezembro de 1961. (DT, p. 667)

19 de janeiro de 1962. (DT, p. 670-671).
26 de fevereiro de 1962. (DT,p. 673)
3 de março de 1962. (DT, p. 674)
4 de março de 1962. (DT, p. 675)
5 de março de 1962. (DT, p. 675)
5 de maio de 1962. (DT, p. 679)
30 de dezembro de 1962. (DT, p. 695).
20 de julho de 1963. (DT, p. 718)
10 de janeiro de 1964. (DT, p. 733)
9 de setembro de 1964. (DT, p. 780-781).
13 de maio de 1966. (DT, p. 858)
22 de julho de 1977. (DE, p. 1438-1439)
25 de setembro de 1977. (DNI, p. 25)
10 de janeiro de 1981. (DNI, p. 179)
15 de abril de 1982. (DNI, p. 256)

Cais da Sagração (1971)

28 de janeiro de 1967. (DT, p. 898-899)
10 de novembro de 1968. (DE, p. 1018)
20 de dezembro de 1968. (DE, p. 1027-1028)
21 de dezembro de 1968. (DE, p. 1028)
7 de janeiro de 1969. (DE, p. 1037-1038)
6 de setembro de 1969. (DE, p. 1069)
21 de setembro de 1969. (DE, p. 1070)
10 de janeiro de 1970. (DE, p. 1083-1084)
18 de agosto de 1970. (DE, p. 1120-1121)
23 de fevereiro de 1971. (DE, p. 1146)
12 de setembro de 1971. (DE, p. 1168)
16 de setembro de 1971. (DE, p. 1168)
20 de outubro de 1971. (DE, p. 1171-1173)

Os tambores de São Luís (1975)

2 de outubro de 1972. (DE, p. 1201)
4 de outubro de 1972. (DE, p. 1202-1203)

12 de outubro de 1972. (DE, p. 1205)
6 de novembro de 1972. (DE, p. 1207-1208)
14 de novembro de 1972. (DE, p. 1209)
21 de novembro de 1972. (DE, p. 1211)
22 de novembro de 1972. (DE, p. 1211-1212)
27 de novembro de 1972. (DE, p. 1214-1215)
29 de novembro de 1972. (DE, p. 1215)
1º de dezembro de 1972. (DE, p. 1216-1217)
18 de dezembro de 1972. (DE, p. 1222)
23 de dezembro de 1972. (DE, p. 1227)
11 de janeiro de 1973. (DE, p. 1231-1232)
3 de março de 1973. (DE, p. 1236)
28 de abril de 1973. (DE, p. 1251)
24 de novembro de 1973. (DE, p. 1277)
10 de abril de 1974. (DE, p. 1288-1289)
15 de novembro de 1974. (DE, p. 1304)
19 de dezembro de 1974. (DE, p. 1306)
24 de dezembro de 1974. (DE, p. 1306-1307)
20 de março de 1975. (DE, p. 1317-1318)
13 de outubro de 1975. (DE, p. 1346-1348)
18 de outubro de 1975. (DE, p. 1348-1349)
3 de novembro de 1975. (DE, p.1353)
5 de novembro de 1975. (DE, p. 1353-1354)
9 de dezembro de 1975. (DE, p. 1359-1360)
18 de janeiro de 1976. (DE, p. 1365-1366)
22 de janeiro de 1976. (DE, p. 1366)
29 de janeiro de 1976. (DE, p. 1367)
30 de dezembro de 1976. (DE, p. 1404-1405)
7 de abril de 1978. (DNI, p. 52-53)
8 de abril de 1982. (DNI, p. 253)
11 de maio de 1989. (DMV, p. 698)
3 de outubro de 1989. (DMV, p. 725)
2 de maio de 1991. (DMad, p. 849)
13 de maio de 1991. (DMad, p. 851)

22 de outubro de 1995. (DMad, p. 1208-1209)

19 de novembro de 1995. (DMad, p. 1219-1220)

Noite sobre Alcântara (1978)

20 de fevereiro de 1975. (DE, p. 1316)

21 de fevereiro de 1975. (DE, p. 1316)

10 de maio de 1975. (DE, p. 1322-1323)

13 de julho de 1975. (DE, p. 1335)

1º de fevereiro de 1977. (DE, p. 1412)

20 de fevereiro de 1977. (DE, p. 1418)

23 de fevereiro de 1977. (DE, p. 1418-1419)

10 de abril de 1977. (DE, p. 1424)

1º de maio de 1977. (DE, p. 1426-1427)

9 de setembro de 1977. (DNI, p. 23)

11 de novembro de 1977. (DNI, p. 31)

15 de fevereiro de 1980. (DNI, p. 121)

8 de abril de 1982. (DNI, p. 253)

24 de abril de 1988. (DMV, p. 624)

A coroa de areia (1979)

16 de janeiro de 1977. (DE, p. 1409)

1º de janeiro de 1978. (DNI, p. 37)

6 de janeiro de 1978. (DNI, p. 38)

3 de abril de 1978. (DNI, p. 51)

6 de maio de 1978. (DNI, p. 58-59)

24 de dezembro de 1978. (DNI, p. 78)

24 de novembro de 1979. (DNI, p. 109)

17 de janeiro de 1980. (DNI, p. 118)

24 de janeiro de 1980. (DNI, p. 118)

5 de janeiro de 1981. (DNI, p. 177)

2 de setembro de 1986. (DMV, p. 516)

28 de abril de 1990. (DMV, p. 761)

10 de agosto de 1991. (DMad, p. 864)

O silêncio da confissão (1980)

3 de março de 1980. (DNI, p. 123-124)

25 de maio de 1980. (DNI, p. 134)

22 de setembro de 1980. (DNI, p. 153)

Largo do Desterro (1981)

25 de julho de 1977. (DE, p. 1440)

25 de junho de 1980. (DNI, p. 136-137)

3 de setembro de 1980. (DNI, p. 152)

7 de setembro de 1980. (DNI, p. 152-153)

11 de setembro de 1980. (DNI, p. 153)

14 de janeiro de 1981. (DNI, p. 180)

16 de janeiro de 1981. (DNI, p. 180)

16 de fevereiro de 1981. (DNI, p. 182)

9 de julho de 1981. (DNI, p. 208)

3 de dezembro de 1981. (DNI, p. 231)

22 de agosto de 1982. (DNI, p. 292)

Aleluia (1982)

15 de maio de 1981. (DNI, p. 203)

17 de maio de 1981. (DNI, p. 204)

10 de novembro de 1981. (DNI, p. 224-225)

26 de janeiro de 1981. (DNI, p. 239)

Pedra viva (1983)

9 de julho de 1982. (DNI, p. 281)

31 de outubro de 1982. (DNI, p. 297)

28 de março de 1983. (DNI, p. 319)

7 de maio de 1983. (DNI, p. 320)

3 de setembro de 1983. (DNI, p. 332)

Uma varanda sobre o silêncio (1984)

10 de junho de 1983. (DNI, p. 323-324)

23 de agosto de 1983. (DNI, p. 328-329)

5 de setembro de 1983. (DNI, p. 332)
 8 de setembro de 1983. (DNI, p. 333)
 1º de janeiro de 1984. (DNI, p. 351)
 14 de fevereiro de 1984. (DNI, p. 364)
 6 de março de 1984. (DNI, p. 367)
 1º de novembro de 1984. (DNI, p. 394)

Perto da meia-noite (1985)

7 de maio de 1956. (DMan, p. 339)
 14 de novembro de 1965. (DT, p. 832)
 14 de fevereiro de 1968. (DE, p. 984)

Antes que os pássaros acordem (1987)

6 de novembro de 1985. (DMV, p. 460)
 31 de dezembro de 1985. (DMV, p. 472)
 6 de janeiro de 1986. (DMV, p. 475)
 10 de janeiro de 1986. (DMV, p. 477)
 1º de janeiro de 1987. (DMV, p. 539)
 11 de outubro de 1989. (DMV, p. 730-731)

A última convidada (1989)

12 de janeiro de 1987. (DMV, p. 543-544)
 17 de agosto de 1987. (DMV, p. 583)
 29 de abril de 1988. (DMV, p. 626)
 15 de agosto de 1988. (DMV, p. 642-643)

Um beiral para os bentivis (1989)

12 de maio de 1989. (DMV, p. 699)

O camarote vazio (1990)

12 de maio de 1989. (DMV, p. 699)

O baile da despedida (1992)

28 de julho de 1991. (DMad, p. 862)

29 de dezembro de 1991. (DMad, p. 891)

25 de novembro de 1992. (DMad, p. 953-954)

29 de novembro de 1992. (DMad, p. 955)

10 de fevereiro de 1995. (DMad, p. 1130)

A viagem sem regresso (1993)

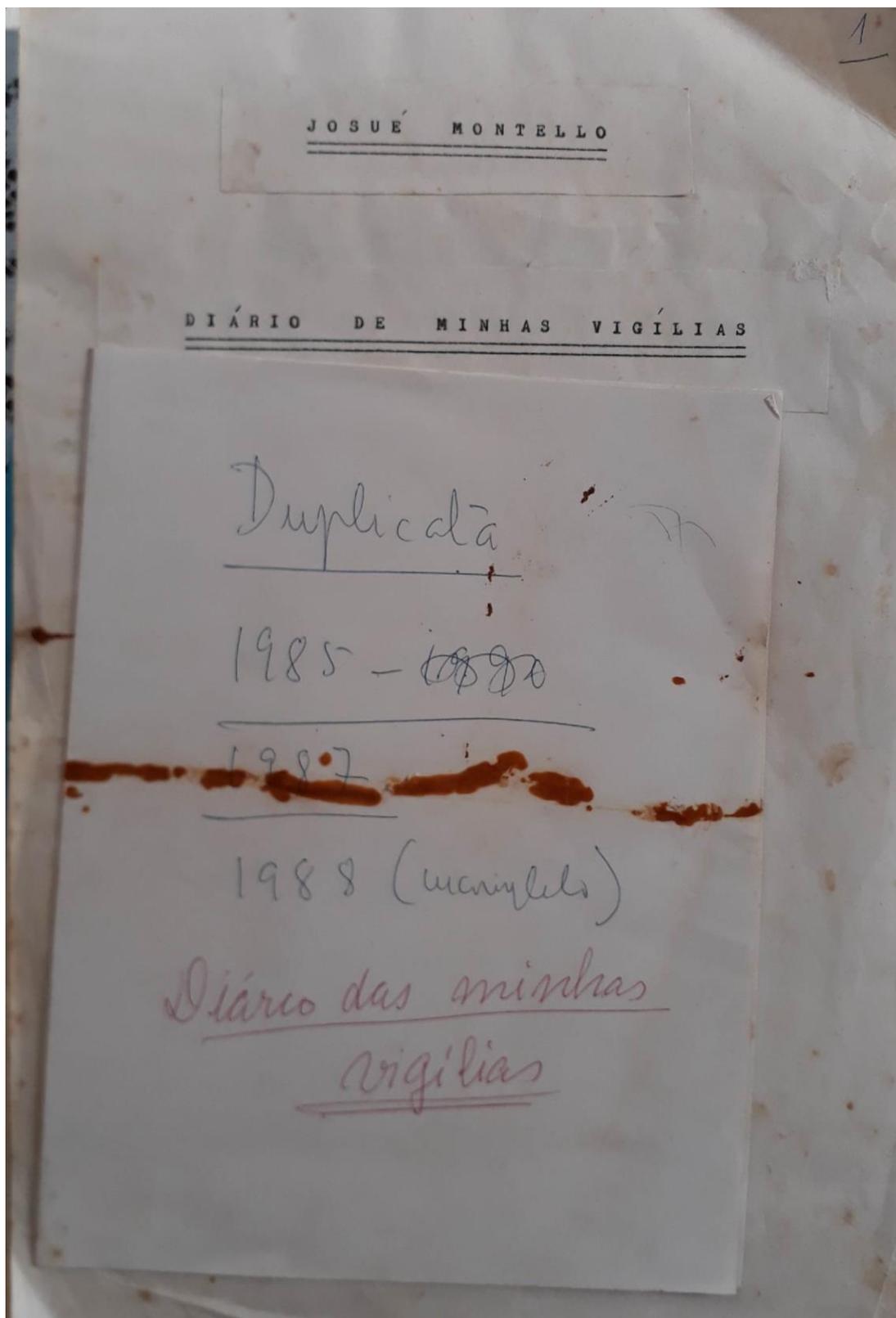
6 de novembro de 1965. (DT, p. 829)

31 de dezembro de 1989. (DMV, p. 739-740)

Uma sombra na parede (1995)

5 de novembro de 1987. (DMV, p. 594)

11 de março de 1989. (DMV, p. 690)

ANEXO A – Fragmentos do manuscrito datilografado do *Diário de minhas vigílias*

2 #

U M A L U Z N A M A D R U G A D A

Um homem deve empregar a primeira parte de sua vida a conversar com os mortos, a segunda a conversar com os vivos, a terceira a conversar consigo mesmo.

CARLYLE

Reitoria da Universidade Federal do Maranhão, etc., etc., etc. Vive bem empregado pelo Estado, em qualquer regime, como um marajá precoce. E escreve cada vez pior."

Era natural que eu tivesse curiosidade de saber quem era que me chamava de precoce e de marajá, ~~nessa idade~~, já quase setentão. Algum Matusalém? Algum meio-salário mínimo? Ou alguém que, ~~provato~~ no ofício, não soubesse empregar corretamente as palavras?

E tive esta surpresa: em vez de um Matusalém, com a merecida esclerose verbal — um robusto quadragenário.

Em vez de um meio-salário mínimo — um professor universitário já autor de uma dezena de livros marginais, com que só conseguira ~~ignominia~~ seu nome obscuro.

Consegui deitar a mão num desses livros, por sinal que o último, o mais refinado, com uma capa cor de abóbora e um par de imensas orelhas (a título de

10.

em São Paulo, na cidade de São Carlos,

repetir sem pretexto

adequada ilustração.

Lido o seu primeiro parágrafo, não não me pude conter diante de seus disparates. Denunciei-lhe a indigência, no artigo em que defendi a memória de Adonias Filho, também agredido pela mesma pena rombuda.

Valia por uma lâmina de laboratório, na condição de incompetência atrevida. Valia por um pano de amostra. E conseguia ilaquear a boa fé

~~quando o momento~~ de um grande jornal, modelo da mais alta tradição literária, conforme tive oportunidade de reconhecer em 1962, no Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, quando ali me coube proferir a conferência comemorativa do centenário de Júlio Mesquita.

Que eu pagasse a conta dos fracassos literários do mestre escola, ~~de São Carlos~~, admiti tranquilamente, sobretudo depois de lhe conhecer a literatura. O que não pude entender — confesso aqui, sinceramente — foi que um jornalista brilhante aproveitasse o pretexto para injuriar-me, logo depois, em outro jornal, já agora no Rio de Janeiro.

Esse confrade, hoje meu amigo, nada mais fazia do que retomar a pena imaginosa com que, 16 anos antes, num de seus livros, tinha veiculado uma

versão absurda sobre minha ida para Paris, como Conselheiro Cultural de nossa Embaixada. Nela figurava como comparsa o meu cato Austregésilo de Athayde que teria sido o intercessor do posto em meu favor junto ao Presidente Castelo Branco. Ora, além da circunstância de que sempre me limitei a acomodar Athayde unicamente para os assuntos da própria Academia, acrescia a circunstância de que o Presidente Castelo Branco já estava morto e enterrado quando o suposto episódio teria acontecido.

episódio teria acontecido.

Incluí-o naturalmente no rol dos fatos imaginários com que o bom êxito de meus livros e de minha vida pública exacerbava as iras contra mim. Lido em Plutarco, eu poderia ter seguido a lição de Alcibiades, quando mandou cortar a cauda de seu cão para que a ira dos desafetos se distraísse com ela. Não o fiz. Preferi continuar pagando a conta desse imposto de renda.

Assim como Júlio Dantas se espancou, ao saber que um barbeiro o tinha

notificação

cuidados. Não adianta pretender evita-los. Ele existe na vida de cada um de nós como fagócito no sangue. Chega a associar-se à nossa saúde.

Diz-me a experiência que nossos êxitos, mesmo pequenos, ou irrelevantes, nos obrigam a pagar a conta do fracasso alheio. Uma agressão descabida, por vezes estúpida, e por alguém que não tem qualquer autoridade intelectual para nos agredir, não terá outra origem. Não raro suscitando a adesão de outros calhordas. Que nos intrigam. Que nos insultam.

Quando apareceu o meu Diário da Tarde -- era eu então ~~xxxxxxx~~ embaixador do Brasil, em Paris, junto à Unesco, fui furibundamente maltratado por um rodapé calhorda, num dos grandes jornais de São Paulo. Não me criticava -- insultava-me, recorrendo ao achinçalhe.

Não satisfeito de agredir o escritor, entrava-me pela vida pública, como se eu não passasse de um egrégio carreirista. Ignorando tudo a meu respeito, insultava-me. De nada adiantara eu ter entrado no serviço público, aos vinte anos, com uma tese, a defesa pública desse tese, e mais a longa prova escrita, sob o crivo rigoroso de uma banca examinadora constituída por três paulistas eminentíssimos: Fernando de Azevedo, Almeida Júnior e Lourenço Filho. Tampouco pesara em meu favor a circunstância de eu me submeter a uma prova escrita semanal, todas as terças feiras, ao longo de trinta anos, como colaborador permanente de um grande jornal.

Tampouco ~~me~~ adiantara o fato de eu ~~xxxxxxx~~ me ter afastado, contra a vontade do Presidente ~~xxxxxxx~~ Kubitschek, das altas funções de colaborador direto de Sua Excelência, no Palácio do Catete, para ministrar literatura brasileira na Universidade de Lisboa, depois de ter ~~xxxxxxx~~ preparado, em 42 dias, a mensagem programática do governo, ~~xxxxxxx~~ incluindo a respectiva impressão, num total superior a 500 páginas, conforme relatei no meu Diário da Manhã.

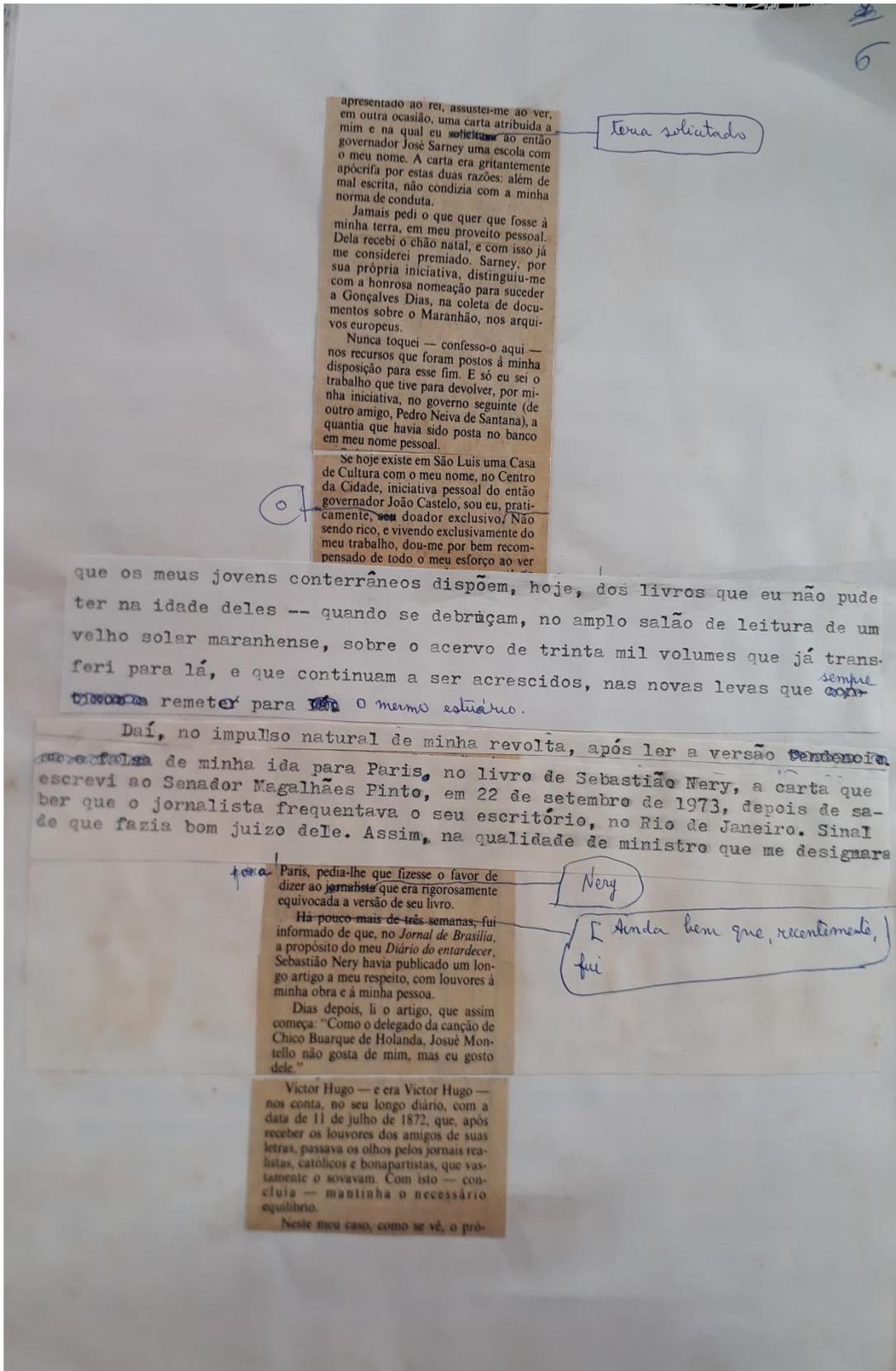
Igualmente de nada significara o gesto natural com que declinei de minha segunda recondução ao Conselho Federal de Cultura, no governo Geisel, por entender que ela contrariava a lei que eu próprio havia preparado. Menos ainda o fato de ter deixado de atender à vontade expressa do embaixador Aurélio de Lyra Tavares, meu amigo e colega da Academia, quando quis que eu permanecesse como conselheiro cultural da Embaixada do Brasil em Paris.

Sem receio de ser contestado, sei perfeitamente que deixei, em cada posto que exerci, o vestígio de minha passagem construtiva. E sempre fui eu que escolhi a hora de minha saída.

Entretanto, conhecendo de orelhada a minha vida, era assim que me agredia o rodapé reles, no grande jornal "Hoje é embaixador do Brasil na Unesco, depois de ter passado pelo Conselho Federal de Educação, Conselho Federal de Cultura,

Com a circunstância de ~~ter~~
sido que

do paulista?



Para lhe ser franco, esperei 18 anos bem contados para ler o seu artigo, sabendo que, à hora do juízo isento, e vendo com a atenção a vida que realizei, haveria de reconhecer que abri com dignidade o meu caminho e com dignidade o pavimento. Mas não vou esperar pelo ano 2000 para lhe dizer que foi com emoção que li o seu artigo, a despeito de ~~coisas desconhecidas~~.

x
x x

A vida de cada um de nós está sempre aberta aos encontros e ~~aos~~ desencontros. Por vezes salteia-nos a ~~boa~~ impressão de que uma ancestralidade reconhecida elabora amigos e inimigos, sem que nada ^(mas) nos explique.

Ainda bem que, no caso do Sebastião Nery, pude contar com a sua probidade, na revisão do juízo que expendera sobre mim. Tive outros, e mais contundentes e agressivos, que ainda mais fundo me feriram.

Certa vez, diante de uma miséria que me levou a pôr na mão a arma da represália merecida, não tardei a reencontrar-me com a minha serenidade, e fui bater à porta de meu velho amigo Evandro Lins e Silva, que prontamente me assegurou:

-- Não tenho a menor dúvida de que ganharemos esta causa. Mas estou certo de que você mesmo se arrependerá de ter posto esta pessoa na cadeia. Não há homem de bem que não passe pelo mesmo dissabor.

Foi então que pude reconhecer no meu Diário, com o testemunho dos atos fundamentais de minha vida ^(paral) aqui recolhidos, o espelho dessa mesma vida, na sua limpidez e na sua transparência.

Desde que o iniciei, ^{em} a 10 de junho de 1952, numa das voltas de meu caminho, nele encontrei, para as tribulações e ~~as~~ alegrias de meu destino, o confidente adequado. Muitas e muitas vezes, em longas horas difíceis, foi ele que me restituiu o domínio de mim mesmo. Jamais me excedi. ^(v) Consegui conter-me. Superando o abalo de meus nervos. Tendo o cuidado de refundir, para a perdurabilidade do texto impresso, o manuscrito de cada registro, quer para lhe dar a redação ^{de} definitiva, quer para escoima-lo de iras e amarguras, restituindo-lhe a serenidade apropriada.

Certa vez, em Paris, já quase ao ^{termo} fim de minha missão, fui surpreendido pelos insultos de um articulista que eu mal conhecia -- a ponto de não lhe ligar o nome à pessoa -- e que, num jornal do Rio de Janeiro, sem qualquer arguição objetiva ^{contra mim}, e sem que eu lhe houvesse feito qualquer favor, ^{intencional} ~~arrastava~~ em minha ~~direção~~ as pedras de suas vesícula.

8 

Ao fim do dia, ^{em meu} ~~terminadas~~ as minhas obrigações na Delegação do Brasil, fui sentar-me num banco de praça, nos arredores do Bois de Bologne, a excogitar, de mim para mim, tentando descobrir uma explicação qualquer para a gratuidade de tanto insulto. Felizmente, na tarde que esmorecia, ~~estirada~~ acabei por dominar-me, voltando à minha mesa na Unesco. Repus o papel no rolo da máquina, ainda a debater-me com a minha perplexidade.

Foi então que me recordei do ensaio em que Dom Miguel de Unamuno, com a autoridade de seu saber e de sua experiência, abalizadamente nos fala da envídiã hispânica, a propósito do livro magistral de A. Arguedas, Pueblo Enfermo, de que destaca esta frase para concordar com ela: "Aqui, quem quer que triunfe, seja em ^{que} ~~qualquer~~ esfera, ^{para} suscita ^{nos} ~~em~~ outros, não somente o ódio violento, mas uma inveja incontida, ou melhor: a inveja gera o ódio." E conclui: "Quem sobressai, ainda que seja por uma linha, desperta, em vez de simpatia, agressiva irritabilidade."

Não havia outra explicação para o ódio que explodia no Rio de Janeiro para me atingir em Paris. Dispondo de um espaço no Jornal do Brasil, pensei em revidar ao artigo. Mas, para isso, convinha escrever com a cabeça fria. E que ia eu dizer, se nada de concreto e objetivo ^{era} ~~se~~ arguido/contramim? E eis que me chega pelo telefone a notícia de que o meu insultador tinha acabado de morrer, vitimado por um enfarte. A ira gratuita, contra quem mal conhecia, dera-lhe cabo da própria vida.

E eu, que já havia iniciado o meu artigo, reagindo ao ódio cego, logo repus o fone no descanso, compadecido do meu ~~insultador~~. A ira espontânea, que certamente o atordoara, tinha-lhe obstruído as coronárias, fulminando-o. Daí a momentos, fiz o que me ordenava a piedade cristã: entrei no meu carro, pedindo ao motorista que me levasse à igreja mais próxima, nos arredores da Unesco, ~~Me~~

Ali, na imensidão da nave vasia, rezei a meu modo pela paz da alma de meu furibundo inimigo, certo de que, naquele momento, já ele teria encontrado o bom caminho da eternidade, guiado pela chama das velas de seu próprio velório.

Mais tarde, ~~de~~ na minha casa, e em meu gabinete, tornei a pedir a Deus por ele, depois de ter deixado neste Diário o registro do castigo que lhe fora inflingido por seu próprio ódio.

X

X

X

70
12

ral, própria de meu feitio. Assim nasci, assim espero chegar ^{ao} outro lado da vida, isento de despropósitos. E o Diário concordou comigo.

Fiz bem em publicá-lo em parte. O Diário da Manhã. O Diário da Tarde. O Diário do Entardecer. O Diário da Noite Iluminada. Agora, este Diário de minhas vigílias. Ao todo, ^(mais de) quarenta anos de vida íntima, de vida pública, de vida literária, de vida diplomática. De 1952 a 1992. Ora como personagem, ora como testemunha. Ou ^{como} simples leitor a reagir a meu modo diante da obra alheia, recolhendo-lhe as lições. Certo, nas quatro décadas intensamente vividas, tive os meus revezes, mas aqui estou, disponível para percorrer reconhecidamente o resto do caminho.

A revelia de meu cuidado em só contar aquilo que testemunhei e senti, podendo excessos, suprimindo o que merecia ser suprimido, ^{mas} recebi contestações, recolhi protestos, sem que ^{tais} injunções externas me levassem a alterar o que havia escrito com a melhor segurança.

Lembrei-me da reação de Viriato Correa, por ocasião da publicação póstuma do Diário Secreto, de Humberto de Campos:

-- Eu já esperava pelas perfídias dele contra mim. Não seria difícil fazer com ele o que ele fez comigo. Mas eu sou eu; ele era ele.

No caso do Diário do Entardecer, a situação foi singular: antes de ser publicado, teve contestadores. Como no caso da candidatura do Presidente Kubitschek à Academia Brasileira. Ergueu-se tal alarido, borbulhou tal celeuma, que

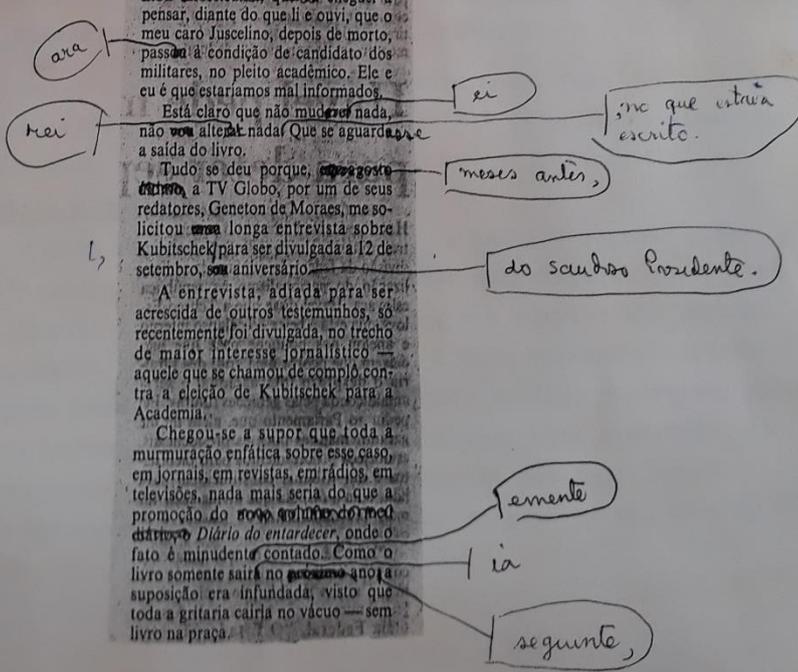
Uma televisão chegou a pensar, diante do que li e ouvi, que o meu caro Juscelino, depois de morto, passou à condição de candidato dos militares, no pleito acadêmico. Ele e eu é que estaríamos mal informados.

Está claro que não mudou nada, não ~~se~~ altera nada. Que se aguarda a saída do livro.

Tudo se deu porque, ~~em agosto~~ ~~de 1992~~, a TV Globo, por um de seus redatores, Geneton de Moraes, me solicitou ~~uma~~ longa entrevista sobre Kubitschek para ser divulgada a 12 de setembro, ~~em~~ aniversário.

A entrevista, adiada para ser acrescida de outros testemunhos, só recentemente foi divulgada, no trecho de maior interesse jornalístico — aquele que se chamou de complô contra a eleição de Kubitschek para a Academia.

Chegou-se a supor que toda a murmuração enfática sobre esse caso, em jornais, em revistas, em rádios, em televisões, nada mais seria do que a promoção do ~~meu~~ ~~entardecer~~ ~~diário~~, o Diário do entardecer, onde o fato é minudente contado. Como o livro somente sairá no ~~próximo~~ ano a suposição era infundada, visto que toda a gritaria cairia no vácuo — sem livro na praça.



14

Iniciado em 1952, este Diário tem sido, ao longo de algumas décadas sucessivas, o companheiro de minhas lutas. Nele guardei triunfos e amarguras. E vale como espelho da vida vivida. O que pude realizar como escritor ficou aqui registrado, sem esquecer as proezações. Meus romances. Meus ensaios. Meus testemunhos. O convívio da Academia Brasileira. Ali encontrei Alceu Amoroso Lima e Manuel Bandeira. Múcio Leão e Viriato Correa. Menotti e Cândido Mota. Alvaro Lins e Aurélio Buarque de Holanda. Muitos deles refluirão no meu Diário da Academia, que espero publicar em breve, como flagrantes de minha experiência como ~~Presidente da Academia~~ seu Presidente.

Foi nestes quarenta anos que verdadeiramente realizei minha obra de escritor. Aquela que diz ao que vim. Na qual deixei minhas experiências e meus testemunhos. Urbanamente. Superiormente. Em cada texto que me saiu da pena, tive o cuidado de ser eu próprio, fiel à minha verdade. Quando ~~uma~~ discordância podia conduzir ao litígio, esforcei-me para que ^{ela} aflorasse ao papel de modo cortez. Ou a suprimi, se não constituísse uma opinião que, para mim, seria essencial.

Sou infinitamente grato a quantos me ajudaram. Se para muitos o reconhecimento é uma pedra no sapato, para mim é uma flor na lapela. Quis que o vissem. Daí o registro respectivo na hora própria.

O meu ^(caso) Raul Brandão, ^{que não me cansou de ler,} ~~se tornou tão amável,~~ fez a pergunta, ^{apropriada,} nas

suas Memórias, e ~~também~~ respondeu por mim: "Então com que destino publico tantas páginas desalinhadas, de que eu próprio sou o primeiro a duvidar? E' que elas ~~ajudam~~ ajudam a reconstituir a atmosfera de uma época."

Ajudam, veja-se bem. Não ^{reconstituem} propriamente. Recompõem um fato. Envolvem de claridade ^e figura ^{escondidas}. Põem os personagens em cena. Tal como os vi. Tal como ~~procurei~~ procurei entendê-los. A muitos deles prolonguei o ~~enigma~~ enigma. Não porque o quisesse. Porque assim passaram pela vida, ^{duzindo no} ~~com~~ seu mistério. e também

Minha gratidão maior à bondade de Deus é que, nos quarenta ~~anos~~ transcorridos, sempre tive ao meu lado a companheira diletta. Amiga. Colaboradora. Dando-me a paz de que eu necessitava para sentar-me todas as manhãs a esta mesa e aqui justificar, escrevendo, a serviço de minhas verdades, a vida que ^{recrio} ~~recrio~~. Pensando bem, recebi mais do que pretendia. Tive, como toda gente, que pagar pelo caminho o pedágio do sofrimento e da angústia, e sempre reconheci que a confiança em Deus é o que de melhor Deus deu ao homem para a viagem da vida.

J. M.

15 de fevereiro

110 100

No jornal A Tribuna, que se publicava no Rio de Janeiro, nos primeiros anos deste século, dou com um artigo de Mário de Lima Barbosa, com a data de 2 de fevereiro de 1907, fixando num flagrante o drama de Machado de Assis, debatendo-se com a sua solidão: " De pé, à beira da calçada, está o Mestre: tem uma expressão pensativa, contemplando a multidão passa alegre e sorridente, caminho da igreja, "

Linhas adiante, conclui o articulista: " O Mestre está fatigado de trabalhos e de lutas. No momento em que lhe falo, está de volta do cemitério. É essa uma obrigação dos dias em que não há trabalho na Secretaria de Viação: visita o túmulo de sua única companheira, que fugiu do mundo dos mortais, deixando-o sozinho na terra, abandonado no lar solitário em que não há ao menos um filho para consolo. "

Mais do que uma cena, na vida do grande escritor -- é um flagrante de seu ocaso. Mário de Lima Barbosa fixou nesse registro o poeta que escreveu soneto a Carolina, com que abriu, no esforço para sobreviver, as Relíquias de Casa Velha, em 1906.

16 de fevereiro

As histórias da Academia Francesa são unânimes em reconhecer que a instituição nasceu das reuniões semanais em casa de Valentin Conrard, em Paris, ao tempo de Richelieu.

Antes de ser um grupo de altas figuras, atraídas e identificadas pelo gosto das letras, a Academia nada mais foi do que um grupo de amigos que se compraziam em falar de literatura e de política, todas as segundas-feiras, à tarde, na casa de outro amigo, no Centro da cidade.

Nossa Academia Brasileira teve origem parecida. Nasceu das reuniões afetuosas na redação da Revista Brasileira, ao tempo em que José Veríssimo a dirigia, e a que Machado de Assis emprestava a autoridade de seu grande nome e a cordialidade de seu espírito associativo.

O resto veio por si, como derivação natural, menos por atenção do Estado para com os homens de letras do que dos empenhos dos homens de letras junto ao Estado, com o concurso prestimoso e diligente de dois outros amigos, Lúcio de Mendonça e Medeiros e Albuquerque.

A Academia, se não tivesse sido fundada em 1897, por esse processo, poderia ter agora a mesmo origem da Academia Francesa, desde que o Estado aproveitasse, com esse objetivo superior, as reuniões de amigos e companheiros que se realizam todos os sábados, no Rio de Janeiro, em casa de Plínio Doyle. Se a partir de 1964 essas reuniões adquiriram regularidade notória, ampliando sensivelmente o número de seus frequentadores, a verdade é que vinham de mais longe, amalgamadas sobretudo pela amizade de Carlos Drummond de Andrade e Plínio Doyle.

Realmente, antes dessa data, já Drummond e Plínio se visitavam, e com o mesmo pretexto da boa conversa literária, que freqüentemente se nutre de livros velhos e revistas velhas. Plínio possuía os livros e as revistas; Drummond, a curiosidade estudiosa.

2 de abril

120 OF
HSF

Esta nova geração, que eu posso observar no comportamento de meus netos, não é mais viva, ou menos viva, do que a minha, ~~era~~ E' diferente, ~~da minha~~. A minha, nos seus impulsos, era contida pela reprimenda dos mais velhos. ~~Esta~~, mesmo excessiva, correspondia à outra ponta do diálogo. A geração atual dispensou o carão. A televisão se encarregou de impor-lhe o silêncio, ao mesmo tempo que tirava a autoridade natural da ~~nossa~~ ^{(dos meus velhos) e sem equivar a} palavra ~~com~~ a exibição constante dos maus exemplos. Como ~~ser~~ orientar os jovens para os valores tradicionais, se outros valores ~~irrompem~~ ^{eram} irrompem, com os exemplos objetivos da violência e da permissividade? O vício tomou o lugar da virtude. Na minha juventude, comprava-se a camisa de Venus na farmácia, mediante um cochicho na orelha do farmacêutico. Hoje, a televisão exhibe a camisa de Venus e diz onde ela pode ser encontrada como oferta. Chega-se a fazer demonstrações de seu uso.

Mas, ao mesmo tempo, ~~ser~~ quanta lição objetiva, sobre a vida, sobre o mundo! Ainda cheguei a decorar a taboada. Meu neto usou a ~~maquininha~~ ^{ca simples} maquininha de calcular, muito mais eficaz do que ~~minha~~ ^{minha} memória. Minha neta, em vez de louvar a rapidez com que escrevo à maquina, me deu este conselho, ^{para me} ~~querendo~~ levar-me ao bom caminho:

-- Você precisa aprender a trabalhar com o computador.

E para ~~se~~ demonstrar que ~~tem~~ ^{ou} razão no seu conselho, levou-me pela mão até ~~o~~ seu quarto, para que eu ~~veja~~ ^{eu} como ~~trabalha~~ ^{é que se} o computador ~~aparece~~ ^{com}. Sentou-se defronte do ~~aparelho~~ ^{computador}, calça-lhe as teclas, e exhibe-me textos e gráficos, quase a ~~convencer~~ ^{convencer} me. Mas eu sei que, a despeito de tantas vantagens visíveis, teima em mim, como um chamado, o apego à minha máquina, e é a ~~esta~~ ^{ela} que ~~se~~ ^{ambos} retorno, para escrever estas linhas, reconhecendo que ~~ela~~ ^{ela} e eu pertencemos a um tempo que já passou. E dou por mim a afaga-la com ternura, sussurrando-lhe:

-- Somos dois velhos, minha boa amiga...

3 de abril

Lembram-se das órfãs que vieram para o Brasil ao tempo ~~de~~ de Tomé de Souza? Mestre Rodolfo Garcia, discípulo dileto de Capistrano de Abreu, levou alguns anos a recompor o destino dessas beneméritas mulheres, trazidas para a colônia a fim de comporem, aqui, os primeiros lares, à boa maneira de Portugal. Eram quarenta, se mal não me recordo.

Uma tarde, na Biblioteca Nacional, de que ~~era~~ ^{ele} então diretor, encontrei Garcia, de cachimbo na boca, risonho, dando cachimbadas felizes. E indaguei ~~me~~, para compartilhar a sua alegria:

-- Feliz, mestre?

E ele, após outra cachimbada:

-- Muito. Acabei de casar a última órfã.

25 de março

[Conduida a,

Leitura de Les deux sacrements, de Heinrich Büll. Prêmio Charles-Villon, de romance. Não é, no seu texto compacto, o romance que eu gostaria de ter escrito, mas é o ~~romance~~ romance que eu gostaria de reescrever, à minha maneira. Menos digressivo. Mais denso.

28 de março

Terminou no dia 19 o encontro dos escritores brasileiros ~~em~~ em Paris, sob os auspícios dos dois ~~Ministérios~~ Ministérios da Cultura -- o da França e o do Brasil.

Esse encontro deveria ser de escritores brasileiros com escritores franceses. E não foi. A despeito da cobertura oficial recíproca, acabou sendo o encontro ^(em Paris) de escritores brasileiros com outros escritores brasileiros -- ^(inclusive) na residência do Embaixador ~~brasileiro~~ do Brasil junto à Unesco, há três dias.

29 de março

A jornalista que me veio ouvir, há poucos dias, no meu gabinete, na Delegação do Brasil, ~~me~~ ~~me~~ trazia na boca bem pintada o sentimento de perguntas com as quais pretendia embarçar-me nas respostas, ao mesmo tempo que se fazia impertinente com o seu esquadismo agressivo, ^{mas} ~~mas~~ atenuado pela exibição da coxa nua da perna cruzada.

Respondi às primeiras questões, com a minha polidez natural de Embaixador do Brasil, até lhe sentir as ~~impertinências~~ ~~impertinências~~ ^{impertinências}.

Nesse momento, levantei-me, e eu próprio abri a porta, indicando-lhe a saída, sem subir o tom da voz:

-- Lamento muito manda-la embora. Mas eu só recebo instruções do meu Governo. ~~Passa bem.~~

Genhei uma inimiga. Mas colequei a visitante no seu lugar.

30 de março

De Pascal, na Prière à Dieu pour le bon usage des maladies :

" Foi pelas marcas de vossos sofrimentos que fostes reconhecido por vossos discípulos, e é pelo sofrimento que vossos discípulos serão por vós reconhecidos. >>

1.º de abril

Magra e alta. Pareceu-me ainda mais esguia quando vi, nas suas mãos compridas e brancas, as imensas unhas escarlates.

15 de fevereiro

110 118

No jornal A tribuna, publicado no Rio de Janeiro, eis o que nos diz Mário de Lima Barbosa, em 2 de fevereiro de 1907, fixando o flagrante e o drama de Machado de Assis: " De pé, à beira da calçada, está o Mestre: tem uma expressão pensativa, contemplando a multidão que passa alegre e sorridente, caminho da igreja. "

Linhas adiante, conclui o articulista ~~que~~: " O Mestre está fatigado de trabalhos e de lutas: cansado de lutar. No momento em que lhe falo, está de volta ao cemitério. É essa uma obrigação dos dias em que não há trabalho na Secretaria da Viação: visita o túmulo de sua única companheira, que fugiu do mundo dos mortais, deixando-o sozinho na terra, abandonado no lar solitário em que não há ao menos um filho para consolo. "

Mais do que uma cena, na vida do grande escritor -- é um flagrante de seu ocaso. Mário de Lima Barbosa fixou no seu registro o poeta que escreveu o soneto A Carolina, com que abria ^(em 1906) as Relíquias de Casa Velha.

16 de fevereiro

As histórias da Academia Francesa são unânimes em reconhecer que a instituição nasceu das reuniões semanais em casa de Valentin Conrard, em Paris, ao tempo de Richelieu.

Antes de ser um grupo de altas figuras, atraídas e identificadas pelo gosto das letras, a Academia nada mais foi do que um grupo de amigos que se compraziam em falar de literatura e de política, todas as segundas-feiras, à tarde, na casa de outro amigo, no Centro da cidade.

Nossa Academia Brasileira teve origem parecida. Nasceu das reuniões afetuosas na redação da Revista Brasileira, ao tempo em que José Veríssimo a dirigia, e a que Machado de Assis emprestava a autoridade de seu grande nome e a cordialidade de seu espírito associativo.

O resto veio por si, como derivação natural, menos por atenção do Estado para com os homens de letras do que dos empenhos dos homens de letras junto ao Estado, com o concurso prestimoso e diligente de dois outros amigos: Lúcio de Mendonça e Medeiros e Albuquerque.

A Academia, se não tivesse sido fundada em 1897, por esse processo, poderia ter agora a mesmo origem da Academia Francesa, desde que o Estado aproveitasse, com esse objetivo superior, as reuniões de amigos e companheiros que se realizam todos os sábados, no Rio de Janeiro, em casa de Plínio Doyle. Se a partir de 1964 essas reuniões adquiriram regularidade notória, ampliando sensivelmente o número de seus frequentadores, a verdade é que vinham de mais longe, amalgamadas sobretudo pela amizade de Carlos Drummond de Andrade e Plínio Doyle.

Realmente, antes dessa data, já Drummond e Plínio se visitavam, e com o mesmo pretexto da boa conversa literária, que freqüentemente se nutre de livros velhos e revistas velhas. Plínio possuía os livros e as revistas; Drummond, a curiosidade estudiosa.

4 de janeiro

103 100
102

Sebastião Prata e Grande Otelo. Dois nomes e um artista. Este, para o teatro e a televisão. Aquele, para o Imposto de Renda e a caderneta de Identidade. Mas foi o segundo, na sua condição de grande ator, que me aproximou do primeiro, e dou o meu aplauso a um, batendo ^{as} palmas, enquanto estendo a mão ao outro, sacudindo-lhe o braço, batendo-lhe nas costas.

E é o Sebastião Prata que me telefona do Brasil, neste começo de ano, para me falar em ^{nome} favor do Grande Otelo. Dá-me um abraço pelo Ano Novo e intercede junto a mim para que eu autorise a um amigo seu, excelente cineasta, a adaptar ^{uma novela minha} ~~o~~ ^{de um conto meu}, O Ventania, em filme de curta metragem.

E eu, respondendo ao Sebastião Prata:

-- Está autorizado, com a condição de que o Ventania seja o Grande Otelo.

E ele, contente:

-- Vai ser. Obrigado. Feliz 1987.

Depois que desligo, fico a pensar que o meu Ventania, na novela, é al-
to e magro, enquanto o Grande Otelo, por ser baixo, é o seu contraste. Mas isso, para o filme, não tem importância: onde eu, no meu texto, coloquei a invenção, como escritor, Grande Otelo vai colocar o seu gênio, como ator. ~~Um intérprete, sem dificuldades, se ajustará ao modelo.~~

5 de janeiro

Armand Salacrou, num livro de memórias, Dans la salle des pas perdus, confessa que não se impressionava com o "eterno silêncio dos espaços infinitos", a que alude Pascal, nas Pensées. E acrescenta: "Outro terror me atormenta: o do silêncio dos mortos." >>

A vida é grito, é choro, é protesto, A morte, não: é silêncio. O grande silêncio. O silêncio que não se interrompe.

6 de janeiro

Agora que a cidade perdeu o alvoroço das festas do Ano Novo, embora as ruas centrais continuem fartamente iluminadas, com lâmpadas ^{acesas} no verde das árvores, ~~já~~ dá gosto caminhar por becos e ruelas, (sem perigo de ser assaltado), para recompor romances de Balzac.

A despeito do tempo transcorrido, Paris é a cidade de Le Père Goriot, do Cousin Pons, da ~~Commissaire~~ Cousine Bête, e sobretudo das ~~Du~~ Illusions Perdues.

Distraio-me, agora, nas horas vadias, a recompor os itinerários fomanescos de Balzac, e o certo é que, a despeito do tempo transcorrido entre a Paris de Balzac e a Paris de hoje, muita ~~existia~~ rua coincide

26 de novembro

27

Hoje, com a chuva fina que molhava a varanda da fachada, não ouvi o canto ~~matinal~~ do passarinho ^(madrugador). Olhei a rua pelo vidro da janela, e só vi os galhos balouçando, na ante-manhã embaciada.

Sentei-me à mesa, protegido pelo aquecimento da ~~minha~~ saleta, e ali fiquei às voltas com as provas do conjunto de meus romances e novelas, para a edição em papel bíblia, na ~~edição~~ Nova Aguilar.

Diz-me a experiência que a primeira edição de um novo livro é, a rigor, a sua última prova, de que o público, que o lê, terá nas mãos uma cópia. Cabe ao autor, sobre essa prova definitiva, o cuidado da derradeira revisão.

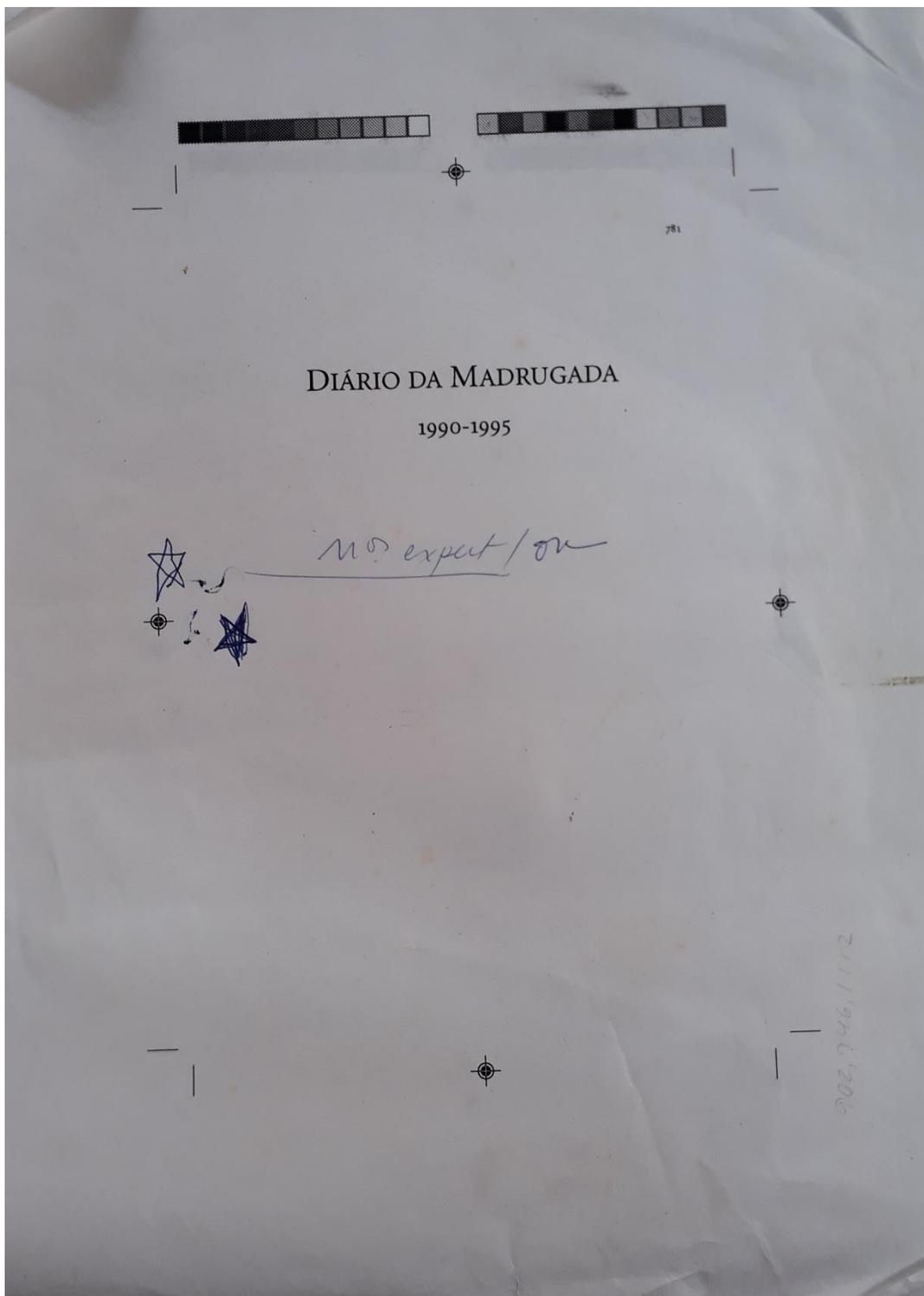
No caso da revisão para o conjunto da obra, só cabe ao ~~seu~~ autor o cotejo dos textos, na limpidez da forma. ~~É a~~ ^{limpeza} ~~alcançada~~. Já os livros não lhe pertencem -- a não ser para a responsabilidade plena da autoria respectiva. O pai é ele. E à revelia do passar do tempo, continuará a responder pelo ^{filho} -- com a obrigação moral de ter orgulho dele.

Em 1957, ao chegar aos quarenta anos, morando então em Madrid, pude dar razão a Colette, quando ~~em propósito de~~ ~~Senhor~~ ~~Green~~ ~~em~~ pôs no papel esta lição de sua própria experiência: "Chega um momento, na vida de um escritor, em que ele deixa escorregar em sua obra uma parte confessional, uma sinceridade autobiográfica que nem sempre ~~seja~~ ^{seja} ~~é~~ ^é ~~re-~~ ^{re-} ~~conhecida~~ ^{reconhecida} pelos leitores e espectadores, e que o próprio autor não ~~reconhe-~~ ^{reconhe-} ~~ce~~ ^{ce} com facilidade. Entre os vinte e cinco e os quarenta anos o escritor se dissimula, se disfarça, se acusa, para melhor atrair a atenção. Entretanto, à mais tênue emoção sincera, ei-lo que sai de sua reserva, para estender ~~uma~~ ^{uma} mão fora da sombra, que assusta como uma nudez repentina."

A releitura de toda a minha obra de ficção, em papel bíblia, nos três volumes da edição Aguilar, como se fosse o remate de uma vida, levou-me a compor o texto autobiográfico que lhe servirá de introdução e em que procurei ~~retratar~~ ^{retratar} o caminho percorrido, para lhe dar este remate: "Um dia, quando tiver de descansar para sempre a caneta junto ao tinteiro, não precisarei confessar-me, para recomendar-me à graça e à caridade do Senhor. Minhas confissões ficaram nas minhas novelas e nos meus ~~romances~~ romances."

28 de novembro

Julien Green, numa das confissões de seu imenso Diário, ~~reconhece~~ reconhece (e su lhe dou razão) que o romancista, em seu caso, nada mais seria do que o doido que ele teria sido, se não houvesse escrito romances.

ANEXO B – Fragmentos da impressão-teste do *Diário da Madrugada*

Fonte: Arquivo Yvonne Montello

SÃO LUÍS, 18 DE SETEMBRO

Singular experiência a que vivi, na Biblioteca Pública do Estado, no correr da palestra que ali proferi, a convite do Departamento dos Correios e Telégrafos, por ocasião da emissão dos selos comemorativos do centenário de **Oswald de Andrade** e **Guilherme de Almeida**, duas altas figuras exponenciais de nosso modernismo literário.

Eu tinha acabado de iniciar minha palestra, com o auditório repleto e a presença de autoridades locais, quando irrompeu na praça Deodoro, onde se acha a biblioteca, um vigoroso trio elétrico, com seus textos de propaganda política e suas músicas ensurdecedoras, no auge da campanha para a escolha do novo governador.

Dando voltas e mais voltas, o carro barulhento se aproximava e se distanciava, no vasto perímetro urbano, como a proporcionar os intervalos para a minha palestra. Ele se afastava, e eu falava; ele vinha de volta, e eu me calava. E assim, ao longo de cinqüenta minutos, louvei os dois poetas, para ao fim recordar o velho conto das núpcias do porteiro, a que aludiu **Humberto de Campos** numa de suas histórias joviais.

Esse porteiro, na falta de um ajudante com quem pudesse dividir as chamadas dos moradores retardatários, viu-se obrigado, exatamente na sua noite de núpcias, a atender aos apelos da portaria, nas ocasiões em que, já despido, ia deitar-se ao lado da noiva, no leito conjugal. Era ele a deitar-se, com a noiva à sua espera, e o demônio da campainha a retinir, impedindo-o de corresponder à ansiedade natural da companhia.

Assim me senti eu no correr de minha palestra. Com a diferença de que pude dar conta do meu recado na Biblioteca Pública de São Luís, enquanto o porteiro do edifício, na noite de sua lua-de-mel, há de ter sido obrigado a transferir para o dia seguinte as merecidas venturas conjugais.

19 DE SETEMBRO

O drama do crente, para **Paul Valéry**, é que acredita que crê. No entanto, poderíamos rezar sem crer, já que a prece é um pedido de ajuda, nas ocasiões difíceis. Daí também a confissão de **Unamuno**: "Não sei se creio; sei que rezo."

26 DE SETEMBRO

Nosso **Carlos Castelo Branco**, ao decidir-se pela coluna de jornal, como comentarista político, deu-lhe, por inteiro, o conjunto das mesmas qualidades que lhe abririam caminho à Academia Brasileira, como sucessor de **R. Magalhães Júnior**.

Assim que nos levantamos da mesa, Pitanguí ligou para Merquior em Paris, em seguida ligou para um de seus amigos em Nova York, de modo que, na tarde seguinte, já Merquior estava sendo operado, confirmando-se a suspeita que faz de sua vida a chama da vela que precisa ser protegida na concha da mão, para não apagar.

2 DE OUTUBRO

Dou por mim, mais uma vez, na companhia de Voltaire. Não é mais uma visita, e sim o velho amigo que comparte conosco o café do fim da tarde. Chegou sem ruído, com este novo volume de sua correspondência epistolar. Ao todo, já essa correspondência, na edição de Theodore Besterman, sobe a 13.992 cartas.

Quase a resvalar para o abismo da sepultura, o escritor continuava empunhando a pena epistolar — a serviço da cólera e do sarcasmo, da curiosidade intelectual e da vivacidade política.

Dirigindo-se a Gabriel Cramer, é assim que escreve, com a indignação na pena fluente: “Acabo de abrir por acaso o décimo oitavo volume de minhas pretendidas *Obras completas*. Eu o remeto à pág. 446, que rasguei com a minha cólera perdoável.”

Pergunta-lhe, a seguir, se é possível que tenham sido impressos com seu nome os versos detestáveis que passa a transcrever, dedicados a um caro senhor B. E adianta:

Juro-lhe que não conheço de modo algum o caro senhor B. e que jamais fiz os pobres versos científicos que me atribuem. Por que não me consultou? Por que ao menos não me enviou a lista de todas as misérias que sobrecarregam essa edição? Eu lhe peço que me diminua em vez de me aumentar. Já lhe disse que não se vai longe com uma bagagem enorme. Você passou todo o verão no meu castelo de Tournay: que lhe custava pôr-me a par de seus propósitos? Supõe-se, sabendo que você é meu vizinho, que sou eu que lhe forneço todos os seus materiais, como também aos livreiros de Lausanne, que imprimiram cem baboseiras, pelas quais, graças a Deus, não tenho de que me censurar: bastam-me aquelas que eu tive a infelicidade de escrever. Propala-se, há vinte anos, que lhe vendo minhas obras, e você deixa correr essas calúnias.

Rápido, direto, sem rodeios, aí está o velho, na derradeira carta de seu epistolário. Genuinamente voltairiano. Ainda interessado por sua obra. Sem abrir mão do protesto. O epistolário de Voltaire, além de ser, só por si, a biografia do escritor, é o seu diário. As cartas lhe vão recolhendo as imagens de cada dia. E comentando-as. Com o riso associado às vergalhadas necessárias.

Dizia ele, a propósito dos autores de bons livros, que deviam ter cuidado com três coisas: o título, a dedicatória e o prefácio. Os demais autores

4 DE OUTUBRO

De meu conterrâneo **Coelho Neto**, grande orador na hora em que ainda se ouvia a palavra de **Rui Barbosa**, houve quem dissesse, para definir-lhe a eloquência, que tinha um de seus recursos de tribuno na mímica das mãos.

Estou a me lembrar de um velho amigo maranhense, **Luzo Torres**, em quem a memória fiel guardou a lembrança do novelista **de Banzo**, quando este andou por São Luís, em campanha política, e ali deixou a imagem de sua presença viva, no palco do Teatro Artur Azevedo, assim:

— **Neto** falava de uma cobra no momento de dar o bote. Com o braço no ar separava o dedo médio e o indicador, como se fosse a sua língua bifida. De repente, na mímica do salto, deslocava o braço para a frente, ao mesmo tempo que os dois dedos se fechavam, e a verdade é que nos fazia ver a cobra nesse arremesso momentâneo.

Eu, por meu lado, na mímica de **Luzo Torres**, também pude vê-la, como se **Coelho Neto** ali estivesse, vivo, eloquente, por trás das lentes do *pince-nez*.

Dá a conclusão de **Humberto de Campos**, no seu *Diário secreto*, com a data de 26 de abril de 1928:

A obra de **Coelho Neto** ficará, imperecível, na admiração dos contemporâneos e dos que vierem depois. O escritor é grande e maravilhoso. Só poderá, porém, medir-lhe a estatura quem tiver conhecido o orador.

5 DE OUTUBRO

Brasília tem a singularidade de ser uma cidade que realizou com extraordinária rapidez a vontade consciente de seu fundador. Muitas e muitas vezes, para confortar o presidente **Kubitschek**, em meio aos desalentos das injustiças do governo militar, eu lhe ponderei:

— Fique quieto. A Revolução de 64 respeitou Brasília. E Brasília vai ser para o senhor a grande resposta. Dê graças a Deus pelo que está acontecendo. Se o cobrissem de honrarias, em vez de atormentá-lo, e transformassem Brasília num sonho malgrado, estaria desfeita toda a sua glória.

E ainda estou vendo a luz que se espalhou no rosto do grande amigo, à hora dessa ponderação, num quarto de hotel, em Paris:

— Você tem razão. É isso mesmo. Tenho de ficar quieto.

Nada mais patético que a página em que **Carlos Chagas**, com a sua exímia pena de jornalista, descreveu **Juscelino**, sob a chuva, numa boléia de caminhão, a atravessar a cidade de que fora banido — a sua cidade, a sua obra, a materialização de seu sonho. Ia ali escondido, e consolava-se em ver Brasília bela e estuante de vida, como realidade irreversível.

As grandes realizações, na história de uma nação, constituem um

elivida

mentos da genuinidade brasileira, com os quais traçava o caminho por onde passariam José Lins do Rego, Graciliano Ramos, Rachel de Queiroz, José Américo de Almeida.

E não ficara aí. A própria língua literária se transformaria, aproximando-se da língua coloquial, daí resultando o estilo palestrado do próprio Gilberto, e que este transferiria a José Lins do Rego, seu confrade e companheiro.

10 DE OUTUBRO

Se o cardeal de Retz houvesse alcançado o poder político por que tanto se batera, certamente não teríamos hoje a oportunidade de falar dele como escritor. A frustração do homem público abriu-lhe o caminho para que fosse o homem de letras. Em vez do personagem — aparece-nos o artista da palavra escrita. Em lugar do bastão de mando, traz na mão a pena literária.

Em 1662, quando Retz se instala em Commercy, fazendo do castelo o seu retiro, é que dá início à redação definitiva das suas *Memórias*. Suas frustrações assumem então uma expressão mais viva, na decantação da palavra como obra de arte. Sem ser premeditada. Por obra e graça do gênio do memorialista, para quem a palavra escrita corresponderia à linfa cristalina que resvala da rocha, e em que os reveses do político, inspirando o escritor, servem de pretexto à obra-prima literária.

Na verdade, assim retraído, Retz era bem o velho ator que se isolara para recordar os seus papéis. A conclusão de La Rochefoucauld poderia ter saído da pena do próprio Retz, no rigor desta forma: "Ele abandonou a corte a que não pudera ajustar-se, assim como se distanciou do mundo que se distanciara dele."

Seria bem assim? Temos o direito de supor que não, com o documento das *Memórias*. Nelas, na sua redação definitiva, está a chave do retraimento de Retz. Com elas, desferrava-se. Graças a elas, conquistava o altiplano que a política não lhe quisera dar.

Esta a razão por que, instado a rasgá-las por seu diretor, de consciência, reagiu pela negativa:

— O que fiz devo contar.

Na realidade, não saberia desprender-se da obra de arte realizada, e que era, não apenas a sua visão pessoal do mundo em que vivera, mas a razão de ser da vida tumultuosa que Deus lhe dera.

Ele próprio, numa de suas conclusões de moralista, havia escrito, falando de si mesmo: "Eu conheço uma pessoa que só tem pequenos defeitos, mas em que qualquer um desses defeitos pode ser a causa ou o pretexto de uma boa qualidade."

DIÁRIO DA MADRUGADA / 1990

805

SAO LUIS, 13 DE OUTUBRO

Viagem a São Luís, a chamado da Universidade Federal do Maranhão, para assistir ao início das atividades culturais universitárias no palacete onde morou o poeta e tradutor maranhense **Gentil Homem de Almeida Braga**, amigo de **Machado de Assis** e de **Joaquim Serra**.

Esse prédio — a que me refiro pormenorizadamente no romance *Labirinto de espelhos* — eu o adquiri para a universidade, em 1973, quando fui seu reitor. Foi-me oferecido por um preço baixo, já que, tombado pelo Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, não poderia ser posto abaixo para que se erguesse ali um arranha-céu, como ocorria em outros pontos da cidade. Levou 17 anos para ser restaurado. Belíssimo. Com sua torre dominando circularmente São Luís. Duas frentes. As fachadas de azulejos, com vinte e tantas janelas ogivais. Ligado culturalmente ao Maranhão por estar associado ao livro que **Gentil Homem de Almeida Braga** ali escreveu, *Entre o céu e a terra*.

Já comprado o prédio, e quando eu não era mais reitor, vim a saber, no Rio de Janeiro, num encontro ocasional com a dra. **Dora de Alcântara**, que o palacete de São Luís, ao contrário do que se afirmara, não estava inscrito no Patrimônio Histórico Nacional.

Decidi então que eu próprio, como particular, requereria o tombamento do prédio, e assim o fiz, com as razões superiores que me apoiavam. E fui prontamente atendido, por decisão unânime, no Conselho respectivo.

Daí naturalmente a dobrada emoção com que, 17 anos depois de o ter comprado, voltei a entrar no prédio, com uma curiosidade mais viva — a de subir pela escada em caracol, pela primeira vez, até a torre, para dali descortinar a visão global de São Luís.

Cá embaixo, no patamar da escada, olhando para o alto, esta surpresa: a estreiteza do caracol de ferro, com as suas voltas sucessivas. Deduzo, sem conhecer o retrato do escritor, que **Gentil Homem de Almeida Braga** há de ter sido um tipo esguio, e bem magro, para subir e descer estes degraus com desembaraço. Quase a prender a respiração, consigo alcançar o topo do caracol, e logo me dou por bem recompensado, ao descortinar a cidade, o mar, as colinas, na amplidão que me circunda. Nunca São Luís me pareceu tão bela, ao sol vivo da tarde, com seus mirantes, seus sobrados, suas torres, e este colorido incomparável.

14 DE OUTUBRO

Confissão de **Julien Green**, num dos volumes de seu *Journal*, com a data de 30 de abril de 1991, sobre seu processo de criação romanesca: