

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

ALINE FERREIRA ROCHA

ESPECTROS REMEMORADOS: as representações da morte em *Largo do Desterro*, de Josué Montello

São Luís
2024

ALINE FERREIRA ROCHA

ESPECTROS REMEMORADOS: as representações da morte em *Largo do Desterro*, de Josué Montello

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

Orientador: Dr. José Dino Costa Cavalcante

São Luís
2024

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

Rocha, Aline Ferreira

Espectros rememorados: a representação da morte em
Largo do Desterro, de Josué Montello / Aline Ferreira.
- 2024.

132 f.

Orientador: José Dino Costa Cavalcante.

Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em
Letras/CCH, Universidade Federal do Maranhão, São Luís/MA,
2024.

1. Morte. 2. Literatura Maranhense. 3. Largo do
Desterro. I. Cavalcante, José Dino Costa. II. Título.

ALINE FERREIRA ROCHA

ESPECTROS REMEMORADOS: as representações da morte em *Largo do Desterro*, de Josué Montello

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

Aprovada em: / /

BANCA EXAMINADORA

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

Prof.^a Dr.^a Rita de Cássia Oliveira (Membro Interno)
Doutora em Filosofia
Universidade Federal do Maranhão

Prof. Dr. José de Ribamar Neres Costa (Membro Externo)
Meio Ambiente e Desenvolvimento Regional
Faculdade Pitágoras

A meu pai, Antônio Luís Costa Rocha (*in
memorian*).

AGRADECIMENTOS

Agradeço, primeiramente à Deus, a Fortaleza que guarda e que sustenta minha vida.

Ao meu saudoso pai, Antônio Luís, que se foi muito cedo, mas que sempre torcia pelo meu melhor. E a minha mãe, Maria do Socorro, que sempre acompanhou de perto todos os embates. Meus pilares de equilíbrio. E que diante das grandes perdas que tive durante esta jornada, com certeza, sem apoio dos que ficaram, seria tudo muito complexo.

Ao meu irmão Jairo Rocha, por todo o auxílio desde o início da jornada, pelas conversas e momentos leves. Ao Alisson Rocha, filho dedicado e que sempre me ajuda com os aparatos tecnológicos, e com ele percebo que sou uma eterna aprendiz.

Ao Adriano Viana, aquele que se tornou meu amigo, companheiro de todas as horas, das conversas literária e filosóficas e pelos momentos de descontrações e risadas. E por sempre me lembrar que daria tudo certo. Muito obrigada, meu amigo.

Ao Grupo de Estudos em Literatura Maranhense (GELMA) ao qual construí conhecimentos e ganhei amigos como a Adriana Sousa sempre compartilhando aprendizagens e companheira de eventos. À Patrícia Massetti colega de jornada. Obrigada pelas trocas de palavras de incentivo.

À Casa de Cultura Josué Montello, à Wanda Sousa, Joseane Souza e a todos os outros envolvidos desta instituição pela acolhida e contribuição da pesquisa.

Ao IPHAN e toda a equipe pela ajuda em minhas pesquisas.

À Biblioteca Pública Benedito Leite e toda sua equipe pelo acolhimento e disposição no que precisar.

Agradeço ainda a todos os professores do PGLetras, com destaque ao professor Rafael Quevedo, Márcia Manir e Sônia Mugschl pelas valiosas instruções durante toda esta caminhada, em especial, ao professor Doutor José Dino Costa Cavalcante, por aceitar-me como orientanda, grande mestre e entusiasta da literatura maranhense, sempre será fonte de inspiração na minha vida acadêmica.

Gostaria de deixar registrado também, o meu reconhecimento aos dois professores de banca, à Rita de Oliveira pelo compartilhamento de conhecimentos na disciplina eletiva de suma importância para minha pesquisa em relação à memória, e ao José Neres pela disponibilidade e agradável troca de impressões sobre obras em

estudo, importantíssimos nas contribuições e por compartilharem dos seus conhecimentos e materiais, meus sinceros agradecimentos.

Enfim, aos caros colegas de jornada e a todos os que por algum motivo contribuíram para a realização desta pesquisa.

Não, não vou à minha terra para matar saudades. Não, isso não. Seria diluí-las, destroçá-las. Vou reviver saudades, dando-lhes mais viço e mais alento, para que não se desfaçam na memória.

Josué Montello

RESUMO

O presente estudo, no âmbito da literatura maranhense, concentra-se, principalmente, no romance *Largo do Desterro* (1981), de Josué Montello, e tem como objetivo investigar a representação da morte e suas várias nuances. Visto que o protagonista, Major Tabora é constantemente confrontado com as finitudes ao longo de sua vida. Nesse percurso, vida e morte travam um embate, e com isso, busca-se traduzir o sentido na relação entre morte e o ser ao longo da história e, conseqüentemente, na literária. Apoiando-se nas reflexões em torno deste romance, observamos que a morte é um elemento comum entre todos os personagens. Realizou-se, inicialmente, uma abordagem histórica e filosófica da temática da morte e sua expansão para o campo literário, a fim de se compreender a relevância desta obra no rol da literatura brasileira. Apresentou-se, ainda, correlação das concepções de morte e memória, que podem ser contempladas na narrativa montelliana, a partir de estudos teóricos de obras escolhidas a fim de sustentar toda essa análise, com o referencial teórico composto por estudiosos das teorias históricas e filosóficas, e do campo da crítica literária respectivamente, como Ariès (2000, 2012), Barbagli (2015), Bosi (2006, 2015), Candido (2000, 2006a), Oliveira (2017), Ricoeur (1994, 1995, 2007), Schopenhauer (2000, 2005), e dentre outros.

Palavras-chave: morte; memória; imaginação; literatura maranhense; *Largo do Desterro*.

ABSTRACT

The present study, within the scope of Maranhão literature, focuses mainly on the novel *Largo do Desterro* (1981), by Josué Montello, and aims to investigate the representation of death and its various nuances. From the protagonist, Major Taborda is constantly confronted with finitudes throughout his life. Along this path, life and death clash, and with this, we seek to translate the meaning in the relationship between death and being throughout history and, consequently, in literature. Based on the reflections surrounding this novel, we observe that death is a common element among all the characters. Initially, a historical and philosophical approach to the theme of death and its expansion into the literary field was carried out, to understand the relevance of this work in the list of Brazilian literature. A correlation was also presented between the conceptions of death and memory, which can be contemplated in the Montellian narrative, based on theoretical studies of works chosen in order to support this entire analysis, with the theoretical framework composed of scholars of historical and philosophical theories, and the field of literary criticism respectively, such as Ariès (2000, 2012), Barbagli (2015), Bosi (2006, 2015), Candido (2000, 2006a), Oliveira (2017), Ricoeur (1994, 1995, 2007), Schopenhauer (2000, 2005) and among others.

Keywords: death; memory; imagination; maranhão literature; Largo do Desterro.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	10
2	A MORTE E A CIVILIZAÇÃO OCIDENTAL: uma contextualização	13
2.1	Breves reflexões filosóficas: uma aprendizagem acerca da morte sob a ótica schopenhaueriana	23
2.2	Ressonâncias de morte na literatura	28
3	A REPRESENTAÇÃO DA MORTE NA OBRA DE JOSUÉ MONTELLO: possibilidades plausíveis	47
3.1	Josué: “menino da província”	50
3.2	“A derradeira volta do caminho”: “confissões de um romancista”	55
4	A MORTE COMO DÁDIVA EM <i>LARGO DO DESTERRO</i>	73
4.1	<i>Largo do Desterro</i>: algumas reflexões	73
4.2	Entre mortes e memórias de Ramiro Taborda, “o Maraiguara”	87
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS	124
	REFERÊNCIAS	126

1 INTRODUÇÃO

A morte é uma inevitabilidade e um grande mistério para a humanidade. De fato, o limiar entre vida e morte lembra essa linha tênue entre o real e o ficcional. No entanto, no mundo literário, tendo como principal recorte de análise a obra *Largo do Desterro* (1981), do escritor maranhense Josué de Sousa Montello, esse universo fronteiriço adquire novas interpretações. Este trabalho que ora apresentamos é o resultado de nossas reflexões sobre a tematização e as representações da morte, questões essas relacionadas às diversas finitudes, elemento central nos conflitos vivenciados por Major Ramiro Taborda, protagonista da obra. Entretanto, ao longo da pesquisa, ressaltamos a relevância da memória e da imaginação de Josué Montello em sua obra, uma vez que ele se considera romancista, conforme menciona posteriormente. Além disso, Montello exerceu as funções de jornalista, reitor e professor tendo explorado “por outras vias, como escritor. No ensaio. No conto. No teatro. Na crônica. Mas presumo que foi no romance que me realizei em plenitude, por ter encontrado nele a harmonia ideal da vida e da expressão, no equilíbrio da obra de arte” (Montello, 1998b, p. 778).

Dessa forma a escolha dessa obra, embora seja parte integrante de uma “saga maranhense”, é esse enredo que nos apresenta a história de um senhor de cerca de 150 anos, conhecido por Major Taborda, cuja vida é marcada por fluxos de memórias que se alternam entre o passado da juventude e da maturidade, e o presente, com os desafios diários da velhice. Nesses confrontos, as reminiscências levam o protagonista a um encontro com uma espécie de morte, em uma contínua transitoriedade dos seres, dos lugares e das situações. No entanto, falar de morte ainda é um tabu em diversas esferas sociais, inclusive no ambiente acadêmico. Assim, este trabalho não pretende apontar o melhor caminho para abordar o tema, mas, sim, defender a possibilidade de uma abordagem reflexiva dessa temática, especialmente por meio da literatura.

A morte é um tema intrigante, que desperta interesse e reflexões não só sobre a finitude, mas também sobre a existência humana, desde as antigas civilizações. As atitudes humanas diante da morte têm mudado gradualmente, em uma sociedade que, por vezes, banaliza o tema diante das incompreensões e dos sentimentos conflitantes. Por ser um assunto inusitado e abstrato, ele é também inesgotável e aberto a investigações. Assim, a metodologia deste trabalho será

baseada em uma leitura crítico-analítica da obra *Largo do Desterro*, de Josué Montello, um romance do século XX, no qual a simbologia da morte desempenha um papel relevante.

O segundo capítulo, intitulado “A morte e a civilização ocidental: uma contextualização”, aborda reflexões sobre a morte no contexto sócio-histórico, com base principalmente no historiador Philippe Ariès, que discute a visão ocidental da morte. Esse escopo será um ponto de partida para refletir sobre a morte na obra literária como um exercício sócio-histórico. Este estudo é baseado em uma pesquisa bibliográfica, em que buscamos fazer um levantamento, ainda que breve.

Esse capítulo está subdividido em: “Breves reflexões filosóficas: uma aprendizagem acerca da morte sob a ótica schopenhaueriana”, enfatizando brevemente as ideias de Schopenhauer (2005) sobre a morte e sua relação com a indestrutibilidade do nosso ser em *O mundo como Vontade e Representação*, e o subitem “Ressonâncias de morte na literatura”, cujo objetivo central é traçar um breve percurso sobre a temática da morte na literatura, abordando algumas obras importantes.

O terceiro capítulo, “A representação da morte na obra de Josué Montello: possibilidades plausíveis”, concentra-se na temática da morte nas obras montellianas, com base nos diálogos com críticos literários. Na tentativa de compreender o fazer literário do autor, foram indispensáveis as leituras de seus diários. Ao analisar essas memórias, questiona-se: seria possível encontrar resquícios da morte em sua escrita? Nesse sentido, procura-se entender o *modus operandi* utilizado por Montello ao abordar a questão da morte em sua obra. No processo, foi necessário, para maior rigor científico, realizar também a leitura de seus diários, de artigos e de entrevistas concedidas pelo autor a jornais.

Este capítulo é dividido em dois momentos: o primeiro, “Josué: ‘menino da província’”, aborda aspectos importantes da vida de Montello, como sua infância e sua trajetória como romancista; o segundo, “A derradeira volta do caminho”: “confissões de um romancista”, discorre sobre seu ímpeto pela escrita, que nos deixa um legado ao mesmo tempo em que preserva suas memórias. É importante ressaltar que as relações e seleções pré-estabelecidas entre alguns de seus romances não pretendem avaliar se em todas as obras a morte é tematizada, mas estabelecer parâmetros entre elas. Em *Largo do Desterro*, observa-se um breve cortejo histórico sob o signo da morte e seus desdobramentos sociais na narrativa montelliana, compreendendo a

paradoxal natureza desse fenômeno em uma obra que resiste a conceitos pré-estabelecidos, pois um romance é artisticamente aberto a ressignificações. Desse modo, o interesse por estudar o tema nesse romance visa contribuir para os estudos sobre Josué Montello.

O quarto capítulo, “A morte como dádiva em largo do desterro”, é dividido em dois subitens: “Largo do Desterro: algumas reflexões”, que versa sobre a análise da obra em sua totalidade, e “Entre mortes e rememorações de Ramiro Taborda, ‘o Maraiguara’”, onde os capítulos 3 e 4 e alguns excertos do romance são analisados com base nos aportes teóricos de Bosi (2006, 2015), Candido (2000, 2006a), Moisés (2006), Oliveira (2017) e Ricoeur (2007), que se concentram em rememoração, entre outros. Por fim, o quinto capítulo apresenta as considerações finais.

2 A MORTE E A CIVILIZAÇÃO OCIDENTAL: uma contextualização

Para o desenvolvimento preliminar do estudo, examinaremos algumas visões epistemológicas sobre a morte, a partir das obras do historiador Philippe Ariès, um dos grandes nomes da historiografia francesa do século XX. Autor que, juntamente com Georges Duby, criou a coletânea *A Vida da História Privada*, de 1985, na qual exploram questões cotidianas sob uma nova perspectiva, traçando um diálogo entre eventos passados e presentes (Ariès; Duby, 1992). Dessa forma, Ariès se destaca pelo esforço em identificar as transformações das sociedades ocidentais em relação à morte ao longo de um extenso período, até os dias atuais. Embora a historiografia sobre a morte tenha inicialmente mantido um enfoque sob a visão ocidental, manteremos também essa linha de raciocínio. Contudo, a tematização da morte não é, obviamente, um campo inteiramente novo, especialmente para os historiadores. Na década de 1960, no entanto, Ariès promoveu revisões sobre esse fenômeno, com o objetivo de investigar possíveis lacunas.

Além disso, a perspectiva histórica alinha-se com abordagens filosóficas, já que refletir sobre a morte também implica ponderar sobre a arte de viver. Observa-se que essa temática foi amplamente discutida desde as civilizações antigas. Como exemplo, filósofos gregos e romanos se debruçaram sobre questões relacionadas à morte natural e à autodestruição, tanto em relação a terceiros quanto a si mesmos, resgatando, de certo modo, as ideias de Platão e Schopenhauer.

Ao direcionarmos nossas ponderações para a possibilidade de estudar a morte a partir do contexto histórico, facilita-se a reflexão posterior sob o viés literário. Assim, torna-se necessária a análise das ideias de Ariès, que nos proporciona uma compreensão sobre a relação entre o ser humano e a morte. Em sua obra *História da Morte no Ocidente*, é mais objetiva e metodológica, abrangendo o período desde a Idade Média — época em que a morte era vista com naturalidade — até o século XX, quando a negação da finitude se torna predominante (Ariès, 2012). Em *The Hour of Our Death*, obra que traduzimos, Ariès (1981) oferece uma síntese sobre a utilização da história para criticar as perspectivas relacionadas à morte e os efeitos da religião. Percebemos que essa obra teve impacto significativo, inspirando pesquisas históricas subsequentes ao autor e proporcionando, até hoje, diferentes visões sobre esse misterioso fenômeno, chamado finitude.

Em sua obra *O homem Diante da Morte*, que apresenta uma visão mais filosófica, a morte é apresentada como um evento natural e, por vezes, até divino nas civilizações da Antiguidade (Ariès, 2000). Muitas culturas ritualizavam esse fenômeno, tendo presságios que anunciavam a morte como uma forma de preparação para suavizar esse momento tão complexo. Ademais, o aporte teórico da historiadora maranhense Maria de Lourdes Lauande Lacroix, em sua obra *São Luís do Maranhão, Corpo e Alma*, apoia os estudos de Ariès, demonstrando que os eventos ocorridos na Europa também tinham reflexos no Brasil, especificamente em São Luís (Lacroix, 2000a, 2000b). Dessa forma, apresentamos diálogos que enriquecem esta pesquisa.

Em *História da Morte no Ocidente*, Ariès (2012) distingue e define a morte sob quatro aspectos: o primeiro ocorre na Alta Idade Média, sendo a morte considerada natural e conhecida como “morte domada”; o segundo é a “morte de si mesmo”, que surge na Baixa Idade Média, quando o cemitério se torna um local de comemoração; o terceiro se desenvolve por volta do século XVIII, conferindo ao ser humano uma individualização marcada por aflição, chamada de “morte do outro”; e o quarto se estende do século XIX aos dias atuais, caracterizando-se pelo afastamento da morte, chamada de “morte interdita”.

Diante do exposto, a “morte domada” é a primeira fase em que o autor remonta ao início da Idade Média, quando a morte é percebida não apenas como um processo natural, mas também como um fenômeno abordado de forma despreocupada. A morte não era considerada um tema proibido; pelo contrário, fazia parte do cotidiano, com rituais funerários realizados publicamente. Pois, nessa época, a fome atingia os menos favorecidos, e os recursos de saúde eram limitados em comparação aos dias de hoje. Por isso, as pessoas viam a morte com naturalidade, incluindo aqueles que iam para o campo de batalha:

Começamos pela morte domada. Perguntemo-nos primeiro como morriam os cavaleiros da gesta ou dos mais antigos romances medievais. Primeiramente, são advertidos. Não se morre sem ter tido tempo de saber que se vai morrer. Ou se trataria da morte terrível, como a peste ou a morte súbita, que deveria ser apresentada como excepcional, não sendo mencionada. Normalmente, portanto, o homem era advertido (Ariès, 2012, p. 31).

Notadamente, o primeiro aspecto mostrado pelo autor em relação à morte é a recomendação de se adotar precauções necessárias, antes que o inesperado ocorra. Naquela época, o medo da morte não gerava pavor, mas, sim, o receio de ser surpreendido por essa eventualidade e não dispor de tempo suficiente para tomar as devidas providências. Um exemplo é o relato de “Saint-Simon que diz a respeito de

Madame de Montespan ter ela medo da morte. Tinha principalmente medo de não ser avisada a tempo”. A finitude do ser humano, além de imprevisível, traz consigo a possibilidade de situações incomuns. No entanto, ao serem de alguma forma alertadas, as pessoas se mostravam mais receptivas a essas inquietações, pois “o aviso era dado por signos naturais ou, ainda com maior frequência, por uma convicção íntima, mais do que por uma premonição sobrenatural ou mágica”, e “sabendo de seu fim próximo, o moribundo tomava suas providências” (Ariès, 2012, p. 33-36). Assim, o autor nos mostra que esses aspectos acabam se refletindo também na literatura

Tolstói, numa época em que sua simplicidade já se encontrara truncada. Mas coube à genialidade de Tolstói tê-la recuperado. Em seu leito de agonia, numa estação de trem no interior, Tolstói gemia: ‘E os mujiques? Como, então, morrem os mujiques?’ Mas os mujiques morriam como Roland, Tristão, dom Quixote: eles sabiam. Em *Les traits morts de Tolstói*, um velho cocheiro agoniza na cozinha do albergue. Junto ao grande fogão de tijolo. Ele sabe. Quando uma mulher lhe pergunta gentilmente como vai responder: “A morte está presente, eis o que há! (Ariès, 2012, p. 35).

No entanto, “sabendo de seu fim próximo, o moribundo tomava suas providências, e tudo vai ser feito muito simplesmente, como no caso dos Pouget ou dos mujiques de Tolstói” (Ariès, 2012, p. 36). E apesar de que o moribundo tinha que se precaver, fica evidente também que “a morte era esperada no leito” e que:

A morte é uma cerimônia pública e organizada. Organizada pelo próprio moribundo, que a preside e conhece seu protocolo. Se viesse a esquecer ou blefar, caberia aos assistentes, ao médico, ou ao padre trazê-lo de volta a uma ordem, ao mesmo tempo cristã e tradicional (Ariès, 2012, p. 39).

É evidente que ao longo dos tempos, o ser humano enfrenta a morte, registrando suas vivências de diversas formas ao longo da história. Nesse contexto, o trecho a seguir ilustra como o autor expressa sua perspectiva sobre a “morte domada” ou “domesticada”:

Seria impossível expressar-se de forma mais correta. Assim se morreu durante séculos ou milênios. Em um mundo sujeito à mudança, a atitude tradicional diante da morte aparece como uma massa de inércia e continuidade. A antiga atitude segundo a qual a morte é ao mesmo tempo familiar e próxima, por um lado, e atenuada e indiferente, por outro, opõe-se acentuadamente à nossa, segundo a qual a morte amedronta a ponto de não mais ousarmos dizer seu nome. Por isso chamarei aqui esta morte familiar de morte domada. Não quero dizer com isso que anteriormente a morte tenha sido selvagem, e que tenha deixado de sê-lo. Pelo contrário, quero dizer que hoje ela se tornou selvagem (Ariès, 2012, p. 41).

Em meio a tantas mudanças, a morte sempre manteve uma característica aceita sob a forma de “solenidade necessária para marcar a importância das grandes etapas que cada vida devia sempre transpor”. Nesse contexto, surgem diversas novidades, como o “Juízo Final”, que, apesar de ser um evento coletivo para todos, julgaria cada indivíduo de forma individual no fim dos tempos. O homem que se

preparava para eventos apocalípticos deveria estar em conformidade com a Igreja para alcançar a salvação no Paraíso, caracterizada como uma “ressurreição dos mortos, da separação dos justos e dos malditos”. Isso significava que, mesmo para o indivíduo errante, planejar-se segundo as leis da Igreja indicava que “uma boa morte resgatava todos os erros” (Ariès, 2012, p. 50-57). Além disso, os velórios e enterros públicos na Idade Média revelavam uma sociedade que se reunia para vivenciar tanto os rituais quanto a dor da perda.

No entanto, o autor menciona que a “morte de si mesmo” surge durante “a segunda fase da Idade Média, ou seja, a partir dos séculos XI e XII”, um período caracterizado por mudanças a longo prazo. Nesse cenário, a morte é vista como um momento profundamente pessoal, onde o indivíduo reflete sobre sua própria vida, suas lamentações e seu destino, em que “o homem desse tempo era profunda e imediatamente socializado”. Essa reflexão, em muitas situações, é fundamental para o processo de autoconhecimento. Nessa época, as pessoas costumavam fazer testamentos e confessar seus pecados antecipadamente, pois, “a morte tornou-se o lugar em que o homem melhor tomou consciência de si” (Ariès, 2012, p. 49 e 61).

Outro aspecto que se destacam nessa fase são aos “temas macabros” como “decomposição física”, seja na arte ou na literatura, onde se abordava “os vermes que comem os cadáveres não vêm da terra, mas do interior do corpo, de seus “licores naturais””, revelando um lado sombrio e melancólico da ruína humana. No entanto, essa singularidade em relação ao Juízo Final faz com que “cada homem é julgado segundo o “balanço de sua vida”, as boas e más ações são escrupulosamente separadas nos dois pratos da balança”. Logo, o autor faz duas observações importantes sobre essa época: “a primeira diz respeito à aproximação que então se opera entre a representação tradicional da morte no leito e a do juízo individual de cada vida” (Ariès, 2012, p. 52-59), ou seja, estabelece-se uma dualidade em que o quarto do moribundo simboliza uma aproximação e, ao mesmo tempo, reforça a compreensão de que o julgamento divino é individual.

Além disso, também se manifestou um interesse pela “epígrafe funerária” e pela “personalização das sepulturas”. A relevância dessas duas últimas categorias reside na preservação da identidade da pessoa que ali está enterrada, em vez de simplesmente determinar com exatidão a localização de um túmulo específico. E essa preocupação, que à primeira vista pode parecer macabra, na verdade é o oposto, refletindo um profundo respeito pelo valor humano.

Acreditava-se em uma vida além da morte que não ia necessariamente até a eternidade infinita, mas que promoveria uma conexão entre a morte e o final dos tempos. Assim, a ideia do Juízo Final está ligada, em minha opinião, à da biografia individual, mas esta biografia só é concluída no final dos tempos, e não apenas na hora da morte (Ariès, 2012, p. 52).

Segundo Ariès (2012, p. 65), os indivíduos desse período aguardavam a morte, e a falha residia na natureza física, e que de alguma forma essa vida encerraria; fato esse inerente a todos, sem distinção de classe social ou outras circunstâncias. Esse momento “*speculum mortis*” em que o autor nos revela que “no espelho de sua própria morte, cada homem redescobria o segredo de sua individualidade”, e que “desde meados da Idade Média, o homem ocidental rico, poderoso ou letrado reconhece a si próprio em sua morte – descobriu a morte de si mesmo”:

O homem do fim da Idade Média, ao contrário, tinha uma consciência bastante acentuada de que era um morto em suspensão condicional, de que esta era curta e de que a morte, sempre presente em seu âmago, despedaçava suas ambições e envenenava seus prazeres. Esse homem tinha uma paixão pela vida que hoje nos custa compreender, talvez porque nossa vida tenha se tornado mais longa (Ariès, 2012, p. 61).

No século XVIII, surge a fase da “morte do outro”, período em que esse fenômeno era compreendido de maneira diferente, tornando-se uma fonte de inspiração para os séculos seguintes. No entanto, esse indivíduo surge de maneira a se preocupar menos com “sua própria morte, e, assim, a morte romântica, retórica, é antes de tudo a morte do outro – o outro cuja saudade e lembrança inspiram, nos séculos XIX e XX, o novo culto dos túmulos e dos cemitérios”. A “familiaridade com a morte e com os mortos” que caracterizava as duas fases anteriores não se faz presente nesta nova etapa; ao contrário, ocorre uma ruptura entre igreja e ritos funerários aos quais o autor revela-nos a reprovação da igreja “por ter feito tudo pela alma e nada pelo corpo, por si apropriar do dinheiro das missas e se desinteressar dos túmulos”. A exemplo disso, o autor faz uma colocação a respeito de que “no século XIX e até a guerra de 1914 (uma grande revolução dos costumes), a diferença quase não se faz notar nem no protocolo dos funerais nem nos hábitos de luto. Mas é nos cemitérios e na arte dos túmulos que a constatamos”. Em face dessas práticas funerárias, assim, a morte do outro adquire um ressignificado mais profundo e, “o culto dos mortos é hoje uma das formas ou uma das expressões do patriotismo” (Ariès, 2012, p. 66-80).

Outra questão bem interessante é em relação aos testamentos em que Ariès (2012, p. 71-72) comenta o que eles representavam tanto na fase da “morte de si” como da “morte do outro”, em que respectivamente, o primeiro aponta que o

testamento é uma ferramenta que permite a cada pessoa “expressar suas ideias, seus sentimentos, suas vontades” (Ariès, 2012, p. 71). Já na fase seguinte, houve uma mudança que “foi generalizada em todo o Cristão, protestante ou católico. [...] reduzido ao que é hoje – um ato legal de distribuição de fortunas”. Já de acordo com os estudos de Lacroix (2020a, p. 36), na cidade de São Luís, por meado de 1670, ocorre algo similar em que “a parte espiritual acompanhada pela Igreja católica – nascimento, vida, testamento, morte, sepultamento – se estendeu à vida social do colono, inclusive com distrações lúdico-religiosas. Tudo girava em torno da Santa Madre Igreja”.

No entanto, na cidade de São Luís, a redução no número de testamentos aconteceu posteriormente, no século XIX. Contudo, há uma particularidade nessa redução, porém se assemelha à quase extinção desse tipo de documento como na Europa, pois, “o número reduzido de testamentos em relação à população livre é justificado pela circunstância da maioria ser analfabeta” (Lacroix, 2020a, p. 244). Além disso, o testamento englobava não somente a partilha de bens aos herdeiros como resgata todas as regalias dos testamentos da fase da “morte de si” como:

O apelo aos santos protetores na hora da morte, a confirmação da fé católica e intercessão celeste, a organização do funeral dentro das regras do cristianismo e, mais raramente, a confissão dos erros, o local onde deveria receber orações dos familiares, amigos e fiéis frequentadores da igreja do sepultamento, o número de missas a serem celebradas em sufrágio da alma, esmolas preestabelecidas para os pobres acompanhantes do cortejo fúnebre (os homens rezavam e as carpideiras choravam) (Lacroix, 2020a, p. 244-245).

Desta forma, a singularidade da morte deve ser observada para que possamos compreender de maneira clara sua relação com o ser humano e com a sociedade em que ele está inserido, permitindo assim uma compreensão da ideia de finitude. A morte, por si só, não é um assunto agradável para ser debatido, porém, importante. Portanto, Ariès (2012) levanta questões sobre esse descaso que temos em relação à morte, em função de comportamentos sociais que passaram a se tornar normativos, e que:

A partir do século XIX, as imagens da morte são cada vez mais raras, desaparecendo completamente no decorrer do século XX; o silêncio que, a partir de então, se entende sobre a morte significa que esta rompeu seus grilhões e se tornou uma força selvagem e incompreensível (Ariès, 2012, p. 152).

Talvez, se tivéssemos uma compreensão mais profunda sobre a morte, conseguiríamos entender melhor não apenas a vida, mas também a nós mesmos. Em nossa pesquisa, observamos que, nos séculos passados, a morte era encarada de maneira mais familiar. No entanto, por volta do século XIX, essa percepção sofre uma

mudança significativa, que indicava uma nova maneira de sentir e viver os rituais fúnebres. Paralelamente, as pessoas passaram a temer a morte e, como consequência, se distanciaram dos centros urbanos, temendo a propagação de doenças causadas pelos odores corpóreos que exalavam “vapores” ou “miasmas”, em função do hábito de sepultamento em igrejas. Como ocorria também em São Luís e que a historiadora maranhense destaca, que “em 1829, a Câmara determinou que algumas igrejas dispusessem de locais para jazigo de mortos e a Igreja das Mercês foi uma delas. Em 1855, muitos sepultamentos no cemitério das Mercês acirraram os ânimos dos concorrentes da Misericórdia” (Lacroix, 2020a).

No entanto, por volta do final do século XVIII em São Luís também ocorre essas transformações em relação ao deslocamento das práticas de sepultamento em igreja para os cemitérios em virtude de alastramento de doenças. Assim, “a transferência dos enterros das igrejas para locais distantes do ambiente urbano foi pressionada pelos médicos, que atribuíram as epidemias à contaminação pelos gases poluentes do ar nos ambientes fechados das igrejas” (Lacroix, 2020a, p. 250).

Entretanto, essa forma de sepultamento nas igrejas era frequente na Europa e foi trazida para o Brasil, e de forma específica veremos na pesquisa essa projeção europeia na cidade de São Luís. Nesse contexto, essas instituições situadas no centro das vilas eram vistas como um elemento significativo na comunidade, servindo tanto para o apoio e entendimento de questões espirituais, quanto no que diz respeito aos restos mortais quando encaminhados a esses cemitérios paroquiais. Assim, as reflexões passaram a ir além do âmbito religioso, englobando também questões de higienização dos locais.

Entre 1834 e 1871, treze epidemias afetaram a população, a ponto da varíola de 1854 e a cólera morbos de 1856 lotarem o Cemitério de São Pantaleão, obrigando a Irmandade da Misericórdia, providenciar, com urgência, a compra da Quinta do Gavião, ao sul da cidade e fora dos seus limites, seu terceiro cemitério. Inaugurado em setembro de 1855, o novo campo santo foi aceito de bom grado pelas classes abastadas por ter uma capela para missas de corpo presente, alamedas arborizadas, divisões em quadras e seções e as sepulturas ordenadas, segundo uma numeração. Poder, opulência, luxo, ostentação foram demonstrados pelas famílias de maior projeção social através dos belos túmulos com esculturas de artistas europeus, mármore de Carrara, bronze e outros acessórios (Lacroix, 2020a, p. 251-252).

Por isso, a alternativa de afastar a morte foi descentralizar esse rito para um campo santo. Diante disso, a historiadora maranhense Lauande de Lacroix desempenha um papel essencial ao abordar a conexão entre as práticas ritualísticas europeias e a cidade de São Luís do Maranhão. Esse tipo de rito era comumente

realizado de maneira semelhante em várias regiões do Brasil. Contudo, nem todos tinham a possibilidade de serem sepultados dentro das igrejas, que eram espaços reservados para indivíduos mais afluentes. As pessoas de menor poder aquisitivo, por sua vez, eram enterradas em áreas externas, nas proximidades das igrejas. A historiadora maranhense, Lacroix (2020a, p. 246-247), aponta que:

As irmandades providenciavam o sepultamento nos templos frequentados pelo falecido, embora, em vida, lhe fosse facultado o direito de escolher outro qualquer lugar santo. Enterrar dignamente os sócios, em lugar de destaque, dentro das igrejas, era uma das prioridades dessas associações e significava maior ou menor projeção da própria irmandade. Humilhante, até apavorante, ser enterrado ao lado de infiéis e animais em local não sagrado. A luta dos leigos por espaços dignos e dos padres pelo maior conceito de seus templos compeliu as autoridades eclesiásticas a ameaçarem com excomunhão os religiosos que, por algum motivo, induzissem alguém a preferir sua igreja, capela ou convento.

Para Lacroix (2020a, p. 247), o maior número de sepultamentos na cidade de São Luís aconteceu na Igreja do Carmo, isso, entre os períodos de 1820 e 1830. Ainda segundo a historiadora, “o chão do corpo da igreja era privilégio das pessoas ilustres; o adro, local circundante do templo, reservado para escravos ou pobres livres não pertencentes a nenhuma irmandade”. Considerando os problemas que afetaram as pessoas devido a repetidas enfermidades, tudo isso contribuiu para a urgência de se abandonar velhos hábitos, em função do risco à saúde pública, uma vez que os cemitérios foram estabelecidos em áreas específicas da cidade. De acordo com a professora, em São Luís, após muitas discussões sobre os rituais funerários, foi construído o cemitério municipal, como ela mesma salienta:

O Cemitério Municipal, do Canto da Viração esquina com Rua Grande, também recebeu cadáveres depois que o Governador e Capitão-General proibiu o sepultamento nos adros, quintais ou largos das igrejas e beira de estradas. A Irmandade da Santa Casa de Misericórdia passou a enterrar seus mortos no Cemitério de sua propriedade, à Rua de Nazaré, fundos com a primitiva Igreja do mesmo nome, no Largo do Palácio. Arruinada a Igreja de Misericórdia e desativado o cemitério por superlotação, a partir de 1805, os sepultamentos passaram para o cemitério de São Pantaleão, junto à igreja do mesmo santo. Rapidamente as epidemias faziam lotar os campos santos (Lacroix, 2020a, p. 247).

Segundo Ariès (2012, p. 66 e 72), “no século XIX, uma nova paixão arrebatou a assistência. Ela é agitada pela emoção, choro, súplica, gestos. [...] Naturalmente, a expressão da dor dos sobreviventes é devida a uma intolerância nova com a separação”. Esse modo de se expressar criou uma proximidade em relação aos túmulos e os cemitérios, como uma forma dos vivos expressarem o devido apreço aos seus entes queridos, garantindo que eles sejam tratados com dignidade e que não sejam esquecidos. “Apegavam-se a seus restos. [...] Evocam o morto e cultivam

sua lembrança. A recordação confere ao morto uma espécie de imortalidade”. Esse vínculo chegou ao apogeu com o crescimento da influência do Catolicismo, e diversos pesquisadores destacaram a importância que a religião teve em relação à morte.

Diante disso, é evidente que não se pode discutir a morte sem antes considerar a vida, uma vez que essas questões provocam variadas inquietações no ser humano. Dessa forma, o indivíduo procura dar significado à sua trajetória e entendê-la. Assim, notamos que há uma barreira sutil entre a vida e a morte, o que gera sentimentos como medo, incerteza e angústia. Assim, podemos dizer que “a eternidade despoeva o instante. Porque vida e morte são inseparáveis. A morte está presente na vida: vivemos morrendo. E cada minuto que morremos, estamos vivendo-o” (Paz, 1982, p. 179), ou seja, é semelhante a uma ampulheta que escoia sua areia, e com cada grão que cai, não há retorno. Logo, desde o instante em que viemos ao mundo, estamos sujeitos à morte enquanto o tempo avança. Além disso, no século XX, observam-se comportamentos opostos em comparação com épocas passadas, pois fica claro que a proximidade da morte costumava ser algo comum. Contudo, o que permanece agora é o medo e a aversão. Sobre isso, Ariès (2012, p. 219) comenta:

[...] não há mais resquícios, nem da noção que cada um tem ou deve ter de que seu fim está próximo, nem do caráter de solenidade pública que tinha o momento da morte. [...] É tácito que o primeiro dever da família e do médico é o de dissimular a um doente condenado a gravidade de seu estado. O doente não deve saber nunca [...] que seu fim está próximo. O novo costume exige que ele morra na ignorância de sua morte. Já não é apenas um hábito ingenuamente introduzido nos costumes. Tornou-se uma regra moral.

Entretanto, Ariès (2012, p. 15 e 84) ressalta que, desde o início do século XX, surgiu um tipo de mecanismo emocional que distanciou a morte da sociedade. Isso, de certa maneira, isentou essa prática de ser uma cerimônia pública, convertendo-a em um evento restrito a familiares e amigos e que “a morte, tão presente no passado, de tão familiar, vai se apagar e desaparecer. Torna-se vergonhosa e objeto de interdição. Esse fenômeno gerou um afastamento em relação a esse tipo de comoção pela morte, resultando, assim, nessa transformação. Ainda em conformidade com o autor, em que pronuncia que a vida é atravessada por uma ideia de resignificação desta finitude humana, e que “uma vida dominada pelo pensamento da morte, e uma morte que não é o horror físico ou moral da agonia, mas a antvida, [...] é por isso que existe uma relação entre o bem viver e o bem morrer.” Assim, o ser humano quando tem um motivo instigante para se manter ativo, ele

jamais estará condicionado a um paradigma de uma suposta sobrevida, ou até mesmo do temor de sua própria finitude.

Diante disso, à medida que o progresso avança, surge uma reflexão sobre diferentes âmbitos sociais, onde os idosos são impactados por uma carga controversa e um tanto negativa, especialmente no Brasil. Isso acontece porque uma parcela dessa população se sente excluída nessa etapa da vida. E ao estarem confinadas em corpos frágeis por conta da idade, essas pessoas se empenham em buscar uma qualidade de vida, embora nem sempre isso seja viável. No entanto com a medicina cada vez mais eficaz atualmente, é uma evidência concreta de um súbito avanço. De maneira clara, ela surge como uma opção para melhorar a qualidade de vida a curto prazo e, conseqüentemente, para retardar o tempo biológico que afeta a todos. Logo, essa tarefa desafiadora de tentar interromper o curso natural das coisas, não é uma realidade para todos, uma vez que, em algumas situações, a questão econômica ainda desempenha um papel crucial na busca por esse bem-estar. Dessa forma, o idoso sem alternativas, pode ser afetado no ambiente familiar, onde ele se sente um peso em meio a diversas situações conflitantes.

Ariès (2012, p. 87), ressalta que a sociedade precisou passar por transformações ao evitar manifestações de emoção excessiva em público, restringindo essas demonstrações apenas a momentos privados. Logo, atualmente é vedado que os vivos expressem consternação pela morte de alguém, nem mesmo de seus familiares mais próximos. Assim, as manifestações de luto em público são vistas como algo impróprio e sombrio, e “aquele que o demonstra, prova fraqueza de caráter”, pois, ao exteriorizar este luto em demasia, acaba por descartar unicamente este entrave.

Desta forma, ao qual ele argumenta que a morte era vista como um assunto publicamente discutido e aceito na sociedade medieval, mas que, com o decorrer do tempo, a percepção sobre a morte foi progressivamente “interdita” ou afastada da observação pública, especialmente a partir do século XVIII. Contudo, a morte passou a ser percebida como “interdita” em decorrência de uma série de fatores, como o progresso da medicina moderna, as mudanças nas crenças religiosas e a evolução das normas sociais. Todas essas questões fizeram com que o tema fosse considerado algo reprovado na sociedade, levando ao fato de que os indivíduos em fase terminal passaram a ser acompanhados por instituições, como hospitais, e, em última instância, por funerárias.

Ainda segundo Ariès (2012, p. 157), há dois fenômenos relacionados à morte: um é aquilo que é “visto e gravado pela memória” enquanto o outro se refere a “uma ideia da morte que é dada como a conceituação da coisa vista”. O autor argumenta que a maneira como a morte é encarada pode levar a diferentes interpretações, independentemente da idade ou do contexto em que se encontra. Desta forma, “a morte não é apenas um tema de reflexão, é uma linguagem, um meio de dizer outra coisa”, ou seja, o ser humano interpreta a morte de sua própria forma, uma vez que ela é carregada de simbolismo e experimentada de maneiras distintas por cada indivíduo.

Em síntese, o autor nos revela que a morte se tornou “interditada” na sociedade ocidental devido a transformações históricas e sociais, o que influenciou profundamente a forma como as pessoas percebem a morte até hoje. Por último, Ariès (2012) defende que a visão da morte e sua representação passaram por uma mudança significativa ao longo dos séculos, transitando de uma aceitação da morte como parte natural da vida para a negação dela, encarada como algo a ser temido, e até evitado. Ele foi um precursor na análise da historiografia da morte, além de ressaltar a importância da Igreja Católica nesse processo de transformação, que influenciou a cultura ocidental e, em especial, a razão pela qual a morte se tornou um tema relevante no campo literário, o que será explorado com mais detalhe em capítulos posteriores.

2.1 Breves reflexões filosóficas: uma aprendizagem acerca da morte sob a ótica schopenhaueriana

Ao longo da história, percebemos que, nós indivíduos pensantes, somos de alguma forma conduzidos a traduzir tudo o que nos é estranho, como forma de racionalização das coisas, pois, esta forma sistemática em organizar o pensamento é de fato, oriunda de nossa própria natureza. No entanto, a finitude das coisas, como as relativas a de nós mesmos, é uma destas questões que aguçam nosso intelecto, e nos levam ao intuito de tentarmos compreender as misteriosas forças que regem o Universo. Assim, este capítulo, em se tratando da tematização da morte com a literatura, e por ser um assunto abstrato, o qual precisa de um aparato antecipador, resolvemos manter um diálogo interdisciplinar, mesmo que brevemente, pois, a intensão é de proporcionar uma colaboração e respaldo entre as duas áreas, que são

frequentemente muito íntimas. A filosofia schopenhaueriana discutida nesta pesquisa serve apenas como suporte teórico, sem grandes desenvolvimentos em relação ao tema da morte, que é destacado na obra *Largo do Desterro*, de Montello (1981). Desta forma, procuraremos compreender a morte segundo a concepção filosófica de Arthur Schopenhauer (1788-1860), especificamente, no *Livro IV do Mundo como Vontade*, intitulado “Sobre a morte e sua relação com a indestrutibilidade do nosso ser em si”, de sua complexa e grande obra *O Mundo como Vontade e Representação* (Schopenhauer, 2005), seguindo a leitura pelo viés do estudioso e tradutor brasileiro, Barboza (2003). A obra de Raj Singh, intitulada *Death, Contemplation and Schopenhauer*, oferece uma contribuição teórica que complementa nossa pesquisa, na qual realizamos uma tradução (Singh, 2007).

Em linhas gerais, Schopenhauer (2005, p. 13), filósofo alemão do século XIX já refletia o mundo a partir das miudezas e coisas banais que, de certa maneira, se conectam a problemas universais. Assim, quando afirmava que “a morte é a musa da filosofia”, ele se referia ao fato de que a morte é o núcleo da reflexão filosófica. Desta forma, filósofo queria que entendêssemos a inevitabilidade desse momento, e mesmo sendo algo inerente à nossa condição humana, ainda assim consideramos essas questões como extremamente complexas, o que nos gera angústia. Dessa maneira, a morte se transforma em um tema complicado, amplamente discutido até hoje.

Entretanto, há quem pense que a morte representa o término da vida humana, ao passo que outros defendem a ideia de uma vida após a morte. Essas convicções fazem com que certas pessoas vejam a morte como uma escadaria divina que não só conduz à entrada do Paraíso, mas também como um caminho de salvação. Por outro lado, existem aqueles que acreditam que a morte encerra a existência física e que não há continuidade depois dela.

Arthur Schopenhauer sustentou que a morte representa o término da existência individual, mas não o término da vida como um todo. O filósofo trouxe à tona a temática da morte logo nos primeiros parágrafos do quarto livro de *O Mundo como Vontade e Representação*, onde ele retoma o assunto no capítulo denominado “Sobre a morte e sua relação com a indestrutibilidade de nosso ser em si”.

Ele tinha a convicção de que o ser humano é formado por duas dimensões: a vontade e o corpo. A vontade é indestrutível, eterna e imutável, enquanto o corpo físico é provisório e destinado a perecer. Dessa forma, a morte é uma realidade que

afeta tudo e todos, e “não precisamos temer por nossa existência, nem pela visão da morte. Decerto vemos o indivíduo nascer e perecer” (Schopenhauer, 2005, p. 358).

Quanto a indestrutibilidade do ser é uma das noções centrais na filosofia de Arthur Schopenhauer. A vontade é a força que impulsiona tudo, sendo a fonte da vida e do movimento. Além disso, Schopenhauer (2005, p. 358) defende que a vontade é imortal e indestrutível, pois representa a essência do ser humano. Segundo com o filósofo, ele afirma que “nascimento e morte pertencem igualmente à vida e se equilibram como condições recíprocas, ou, caso se prefira a expressão, como polos de todo o fenômeno da vida”.

Ele defendia que essa mesma vontade é a força que impulsiona a existência, mas também se revela como fonte de sofrimento e dor. A vontade é insaciável, nunca podendo ser completamente satisfeita, o que leva a constante busca por realização e felicidade. A morte, conforme já mencionado, não representa o fim da vida, mas sim o término de um determinado padrão de existência. Essa vontade persistirá, e a vida seguirá adiante através da continuidade da espécie e da manifestação da vontade em outros seres. Assim, “a morte é um sono no qual a individualidade é esquecida: tudo o mais desperta de novo” (Schopenhauer, 2005, p. 361).

Ao considerar que a morte se apresenta como um processo subjetivo e solitário, fica claro que nós, humanos, somos os únicos que nos empenhamos em tentar compreender esse fenômeno. Assim, somos conduzidos a uma das reflexões de Schopenhauer (2000), que observa que os animais não têm consciência de sua finitude e, por isso, não experimentam o medo da morte. É importante ressaltar que, em sua obra principal, Schopenhauer (2005, p. 385) também enfatiza essa ideia, afirmando que “no caso do animal, a escolha só pode se dar entre motivos presentes intuitivamente; por conta disso, está limitada à esfera estreita de sua apreensão atual e intuitiva”, pois, por não possuírem raciocínio, não sofrem por antecipação como nós, humanos. O crítico francês Georges Duhamel, em sua obra *Civilisation* de 1918, expressa uma ideia semelhante. Ele argumenta que o homem que vive em um campo de batalha é plenamente consciente da sua morte iminente. Duhamel (2012, p. 46) sugere que todos deveriam invejar a completa “ignorância dos animais e as plantas”, pois eles não têm consciência de sua própria finitude, e assim, deveríamos tê-los como exemplo.

Dessa forma, Schopenhauer (2005, p. 401) nos adverte para que não temamos o sono eterno, pois a “existência propriamente dita se encontra apenas no presente, e se escoar sem obstáculos no passado é uma transição contínua na morte”, ou seja, que não devemos desperdiçar nosso tempo com um passado que é “um morrer constante”, e nem se atormentar com o futuro incerto, pois, e o que resta é somente o viver presente. Sendo que, “por fim, a morte tem de vencer, pois a ela estamos destinados desde o nascimento”.

Ele nos apresenta uma metafísica da morte que destaca a noção de que a finitude é intrínseca à essência da vida. A única maneira de se libertar dela, segundo sua perspectiva, é por meio da negação dessa vontade, o que implica um desapego em relação às paixões e desejos materiais. Para Schopenhauer, a vida é guiada pela “vontade de viver”, que representa a força fundamental que motiva todos os seres vivos. Contudo, a morte é uma realidade implacável, e o sofrimento e a dor surgem como resultados dessa vontade. Portanto, a única maneira de libertar-se da dor é renunciando a essa vontade, o que pode ser alcançado através da meditação e da compreensão da verdadeira natureza da realidade. Em resumo, para Schopenhauer, a metafísica da morte é uma questão fundamental da existência humana, e a busca pela sabedoria e pela libertação, sendo o único caminho para enfrentar o medo e a dor provocados pela morte.

Este modo de se manter em equilíbrio e de satisfazer o desejo por determinado “objeto do querer” que representa também uma maneira de sofrimento diante da existência que não alcançará nem o equilíbrio esperado, nem a realização dessa vontade. O filósofo Schopenhauer (2000, p. 59) diz que “o animal vive sem conhecimento verdadeiro da morte”, e também que “o animal conhece a morte tão-somente na morte; já o homem se aproxima dela a cada hora com inteira consciência e isso torna a vida às vezes questionável” (Schopenhauer, 2005, p. 84), e isso faz deste animal um ser que vive e age por instintos e que não sente dores existenciais, enquanto o homem favorecido de conhecimento é ameaçado pela “angústia da morte”.

Diante do questionamento de que sabemos “por antecipação da própria morte” e isto que poderia vir a ser uma dádiva, poderia ser vista também como maldição, pois, compreender a nossa própria finitude mesmo sem saber o momento exato dela é um tanto inquietante, talvez esta seria a razão de Schopenhauer ser visto por Nietzsche como o que exala o “perfume fúnebre” diante de seus pensamentos.

Em verdade temos um conhecimento carregado de angústias e sentimentos complexos em que muitas vezes nem há explicações.

Nesse contexto, também nos deparamos com a forma de morte que aparece de maneira mais frequente e surpreendente na literatura ocidental: o suicídio. Para muitos especialistas, esse tipo de morte é considerado o mais complexo de todos, transformando-se em um verdadeiro tabu. Isso explica a resistência que encontramos ao abordá-la. Durante nossa pesquisa, notamos que é essencial refletir sobre esse tema, especialmente ao examinarmos obras literárias que o abordam. Isso nos levou a considerar a importância de dar destaque ao assunto, mesmo sem nos aprofundarmos nele, pois isso nos levaria a áreas nas quais não temos propriedades.

Portanto, buscar compreender essa questão através da filosofia e da história é uma abordagem mais segura para enriquecer a pesquisa em relação à literatura, especialmente no que diz respeito aos romances que abordam essa temática. Apesar disso, ao falar sobre a dor que se experimenta na alma até este momento da pesquisa, é importante destacar que as angústias muitas vezes provocadas nessa esfera podem levar a esse tipo de “morte voluntária”, cuja legitimidade tem sido amplamente discutida ao longo da história. Para Schopenhauer (2005, p. 504), essa forma de se desvincular da vida é “uma ação inútil e tola”, uma vez que, segundo ele, não temos medo da morte, mas sim da dor que a acompanha. E essa dor, em sua essência, não se refere ao corpo físico, mas sim à alma, um sofrimento para o qual não há cura. Por isso, ele afirma que “o suicida quer a vida; porém, está insatisfeito com as condições sob as quais vive”. E conseqüentemente, esse ato não está aniquilando toda uma espécie, e sim somente a ele mesmo, e de alguma forma preservando-a. Sendo assim, este mesmo indivíduo não é uma ameaça à espécie, mas somente a ele mesmo. E ao ter consciência que isso é um ato isolado e que não afetará toda a espécie, esse indivíduo consegue superar a morte.

No próximo capítulo, analisaremos como algumas obras literárias abordam essas questões relacionadas ao suicídio e à posição da igreja. Notamos que o Cristianismo considera essa forma de morte como algo abominável, já que aqueles que acabam com sua própria vida nunca poderão receber perdão, e nem alcançar o desejado Paraíso.

E embora a efemeridade seja um fenômeno comum a todos os seres, e que somente o homem possui a consciência de que a morte é uma realidade que afeta a todos, e apesar disso, nada pode evitar que esse acontecimento ocorra, pois, pode-

se considerar a morte como a senhora do destino. Desta forma, os filósofos têm razão em afirmar que devemos ignorá-la, uma vez que é um acontecimento inevitável, fazendo ecoar as palavras do poeta caxiense Wybson Carvalho que descreve a vida como uma “passageira existência” (Carvalho, 2013, p. 26). Além disso, chance de alcançar a imortalidade representaria a negação da essência fundamental do ser humano, que é a sua mortalidade, a vida breve e limitada.

Assim como o poeta caxiense declara que a vida é passageira a todos, e se esvai com o tempo, assim, o autor Josué Montello cujas suas obras são percebidas pela crítica como um autor que descreve lugares com traços provincianos, mas também dos estados emocionais turbulentos da alma de seus personagens, que proporcionam ao leitor uma sensação de nostalgia envolvente, fundamentada em significados e simbologias histórico-culturais. Já em a *Da Morte, Metafísica do Amor, do Sofrimento do Mundo*, Schopenhauer (2000, p. 59) diz que a morte “é propriamente o gênio inspirador, ou a musa da filosofia”, e também que “difícilmente se teria filosofado sem a morte”. Logo, compreender a morte não se resume apenas a refletir filosoficamente sobre ela, mas envolve incorporar esse tema instigante na criação literária, uma vez que discutir diferentes formas de inquietação sobre algo é intrínseco à natureza humana.

Diante disso, torna-se evidente que não é possível discutir a morte sem antes refletir sobre a existência humana, a qual desperta no homem as mais variadas inquietudes, e desta forma, esse indivíduo procura tecer sentidos, para assim, compreendê-la. Portanto, nota-se uma linha tênue entre a existência e a morte, e isso gera sentimentos como o medo, incerteza e angústia. Segundo Schopenhauer (2005), o indivíduo se aflige diante da finitude, acreditando que esse acontecimento representa o fim de sua existência, embora, na verdade, esse mesmo indivíduo é indestrutível diante da morte.

2.2 Ressonâncias de morte na literatura

Desde a Antiguidade, a morte tem sido um tema recorrente na tradição literária, ao qual está repleta de exemplares, e que atuam como importantes dispositivos de reflexões, principalmente, em relação às diversas abordagens textuais. Pois, ao ser utilizada em uma obra literária, a intenção é evidenciar a importância da vida, abordando as limitações que surgem ao longo dela, experiências essas que

estão intimamente relacionadas ao ser humano. Além disso, é fundamental ressaltar que os textos literários não estão desconectados do contexto histórico e cultural em que são produzidos.

Entretanto, a morte, quando abordada nos romances, surge como um elemento literário que contribui tanto para a construção da tensão na narrativa, quanto para o conflito e para a composição dos personagens. Independentemente da abordagem, a morte se torna um elemento peculiar em várias obras de ficção, seja ela uma questão central, ou tangencial, ela causará grande impacto dentro da narrativa. Entretanto, trata-se de uma discussão que perdura por milênios, e que integra a existência humana. Portanto, a morte não é apenas o foco a ser discutido, mas também o que ela representa e promove aos seus leitores. Em virtude deste contexto, algumas das obras que serão citadas neste capítulo corroboram a disseminação dessa temática na literatura. Na obra *The Hour of Our Death* do historiador Ariès (1981, p. 2000, tradução nossa), em que é mencionado nessa obra em um dos seus capítulos intitulado como “A vontade como gênero literário” que de acordo com o autor, o testamento era considerado um documento de caráter religioso na Idade Média e sua obtenção ocorria de forma imprecisa, sendo ao mesmo tempo um ato voluntário e algo requerido por instituições religiosas. Desta forma, estes registros oficiais em que a vontade do testador de expressar suas emoções mais íntimas transformou-se em matéria-prima para torná-lo em “gênero literário”. Assim, segundo ele

[...] o testamento é a primeira confissão – meio espontânea, meio forçada – do homem diante da sua morte e da imagem da sua vida que a morte tem diante dos seus olhos: uma imagem perturbadora, feita de desejos e nostalgia, de emoções primitivas, de arrependimentos e esperanças (Ariès, 1981, p. 2000, tradução nossa).

Além disso, notamos que a morte é frequentemente utilizada como um recurso para investigar tanto questões existenciais quanto na busca de sentido. No entanto, essa temática é envolta em perplexidade, já que se trata de um assunto bastante enigmático que sempre demanda explicações. Assim, alguns autores se valem da finitude para discutir questões filosóficas ou sociais, enquanto outros abordam a morte na busca por significado em relação a outras questões como o amor, a perda, a solidão, o medo, a melancolia e a dor. E segundo o historiador e crítico da literatura brasileira, “o tema é um só: conhece-se a fatalidade, logo a monotonia universal da indesejada das gentes” (Bosi, 2015, p. 66).

Assim como Machado de Assis para compor exclusivamente um dos seus maiores romances, parte da premissa “póstuma” ao se reportar as tais “memórias” do seu personagem, servindo-se da morte para criar toda a urdidura desta sua obra. Josué Montello, diferente de Machado, não usou de palavras-chave neste romance em questão, porém, ele também usa destes dois artifícios para criar *Lago do Desterro*, com um protagonista permeado de morte e lembranças por personagens e lugares que não existem mais.

Assim, ao contemplarmos a morte através dos textos literários, é necessário não apenas vê-la como um simples objeto de estudo, encaixando-a em um determinado padrão, mas reconhecê-la como parte de um mecanismo histórico, social e cultural que remete a passados moldados por valores específicos de uma sociedade em sua época. Entretanto, essa ainda é uma questão timidamente explorada no campo literário, logo, continua sendo um tabu em relação às reflexões estabelecidas, “pois a morte pode ser pressentida e contemplada sob diferentes ângulos, espelhos das diferentes situações com que se defrontam os mortais” (Bosi, 2015, p. 66), e isto, ainda causa estranhamentos no meio acadêmico.

Ao investigarmos a conexão entre literatura e morte, procuramos identificar o conceito de “morrer” com suas múltiplas significações dentro da narrativa, visando abordar e compreender esse fenômeno. Quando inserido na ficção literária, o termo assume uma configuração metafórica que facilita a compreensão e o diálogo com o romance em questão, assim, não temos a pretensão em tecer análises aprofundadas como por vias da teoria psicanalítica.

No entanto, é possível falar sobre a morte sem limitá-la a debates sobre a degradação do corpo humano e suas patologias. Contudo, indo além desse nível, como ocorre nas diversas expressões artísticas, destacamos “a morte, expressão suprema da efemeridade, constitui assim um tema maior do barroco. Quer nas artes plásticas, quer na literatura” (Silva, 2011, p. 494), logo, o âmbito da literatura tem como suprir tais discussões. Segundo o historiador Ariès (2000, p. 16), na Idade Média o indivíduo ao tomar consciência de sua finitude, acaba transportando tal fenômeno também para a literatura:

Na realidade, este maravilhoso legado de épocas onde era incerta a fronteira entre o natural e o sobrenatural, dissimulou aos observadores românticos o carácter muito positivo, muito enraizado na vida quotidiana, da premonição da morte. O facto de a morte se fazer anunciar era um fenómeno absolutamente natural, mesmo quando era acompanhado de prodígios.

Segundo Aguiar e Silva (2011, p. 534), “a literatura começa a devassar os segredos da interioridade humana[...]” e nos “recantos mais íntimos da alma e do corpo. Primeira geração europeia de egoístas, os pré-românticos criaram uma literatura confessionalista que alcança por vezes uma audácia e uma profundidade ainda hoje singulares”, como a exemplo do *Werther*, de Goethe que provocou um surto coletivo de mortes voluntárias. Estes vestígios também se evidenciam como:

A poesia da noite e dos túmulos, originária da literatura inglesa, e de que as obras mais representativas são *The night thoughts de Young* e *a Elegy written in a country churchyard de Gray*, teve grande voga no pré-romantismo europeu. A meditação sobre a noite, os sepulcros e a morte inserem-se na temática pessimista atrás indicada e traduz a nostalgia do infinito e a funda insatisfação espiritual que já angustiam os pré-românticos e que hão de revelar-se mais exacerbadamente nos românticos (Silva, 2011, p. 534).

Assim, é fundamental entender a morte retratada na ficção como uma metáfora que se relaciona com as questões sociais, visto que essa relevância do tema é essencial para uma outra perspectiva de entendimento em relação à condição humana. No entanto, ela não poderá se restringir unicamente ao domínio do sobrenatural, e somente, dessa forma permitirá que o sujeito da linguagem consiga apropriar-se do assunto no campo acadêmico dos estudos literários de maneira abrangente. Assim, “a morte, além do enigma de seu ser-em-si, é também um evento único, cujo para-si ronda cada homem que sabe que vai morrer. Daí, o sentimento de angústia que acompanha o ser finito quando presente a sua vinda” (Bosi, 2015, p. 67), talvez esta possibilidade de querer entender ainda proporcione desconforto ou um sentimento de morbidez a uma parcela de pessoas.

Portanto, o que poderá ser aterrorizante para alguns pode significar uma experiência menos impactante para outros. Ariès (2000, p. 16), em sua obra *O Homem Diante da Morte*, que ressalta sobre uma possível desvalorização da morte pela sociedade que “depois da dicotomia que isolou os *litteraíi* da sociedade tradicional, os pressentimentos da morte foram assimilados a superstições populares, mesmo pelos autores que as consideravam poéticas e veneráveis”.

No entanto, segundo Ariès (2000, p. 16), ao destacar Chateaubriand na obra *Gênio do Cristianismo*, menciona que o povo perdeu a capacidade de perceber os indícios da morte, resultando em uma desvalorização que antes era reconhecida “como de um belíssimo folclore” em que “a morte, tão poética porque respeita as coisas imortais, tão misteriosa por causa do seu silêncio, devia ter mil maneiras de se anunciar, mas acrescenta: para o povo”. Assim, “no início do século XIX, já não

acreditavam verdadeiramente em coisas que começavam a achar pitorescas e mesmo fascinantes”.

Por isso, a abordagem do tema, quando feita de maneiras distintas para o público leitor, é considerada, especialmente ao lidar com a literatura fantástica e do horror, gêneros que evocam estranheza e fantasmagorias. Assim, esses formatos foram escolhidos por sua proximidade a esse universo fictício, distanciando-se da carga de realidade que o tema carrega. Talvez por essa razão, a representação da morte, dentro dos romances, acabou se tornando um tanto desvalorizada, ou pouco abordada com a importância que deveria ter em uma obra literária. E essa desvalorização não se restringiu apenas aos romances, mas também se manifestou em contos e poesias, a exemplo disso, é a poesia de Augusto dos Anjos em a “Psicologia de um Vencido”¹ e dentre outras mais em que o poeta fala da morte, desta finitude da matéria corpórea e da fragilidade humana diante da vida tão efêmera, e muitos estudiosos sentem uma certa repugnância ao tema. Sendo que “o horror à morte física e à decomposição é tema familiar da poesia dos séculos XV e XVI” (Ariès, 2012, p. 58), e desde este interesse de exaltar tal assunto gera em algumas pessoas uma ojeriza ao que se refere à “cadáver decomposto” mesmo se tratando de algo artístico.

Tal afirmação revela que a preferência por esse tipo de aversão não se limita apenas à decomposição “*post mortem*”, mas a degradação humana “*intra vitam*” também como o caso de temas relacionados a doença e a velhice. Desta forma, “a decomposição é o sinal do fracasso do homem, e neste ponto reside, sem dúvida, o sentido do macabro, que faz desse fracasso um fenômeno novo e original” (Ariès, 2012, p. 59). Portanto, ao enfatizar sobre essa íntima relação entre a morte e a literatura, Morin (1970, p. 266) também destaca que “o espectro da morte assediara a literatura. A morte, até então mais ou menos envolta nos temas mágicos que a exorcizavam, ou recolhida na participação estética, ou camuflada sob o véu da decência, aparece nua”.

Conforme Morin (1970), podemos considerar que esse processo de revelação se torna provocativo e evidente à medida que a exploração sobre a morte nos leva ao elemento central da condição humana, que é a nossa consciência. Isso provoca em nós, enquanto seres humanos, um despertar para o entendimento sobre

¹ Cf. Anjos (1998).

a morte, e a certeza de que um dia o inesperado acontece. Assim, fica claro que a relação do homem com a questão da morte é, de certa maneira, marcada por um sentimento de desconforto diante do prenúncio do fim.

Assim, o discernimento pode ser considerado uma característica singular do ser humano, sendo essa a razão que nos distingue de outras formas de vida. E segundo o filósofo Schopenhauer (2000, p. XVI), aponta que “se a consciência desaparece com a morte, desaparece ao mesmo tempo qualquer vestígio de algo capaz de perceber uma coisa ruim” e que “não é parte cognoscente de nós que teme a morte, mas exclusivamente a nossa coisa-em-si, a Vontade de vida”, ou seja, quando se morre, o nosso consciente também se finda.

Desse modo, podemos notar que uma das maiores inquietações dos seres humanos ao longo da história está ligada à consciência sobre a inevitabilidade da morte, o que a transforma em um tema complexo. Essa busca por entender esse fenômeno reflete-se, de certa maneira, em aspectos metafóricos, como nas civilizações antigas, que utilizavam a mitologia como um recurso para tentar compreender, através da razão, o ritual que une vida e morte. No entanto, “o mito é um esboço de racionalização, dado que utiliza o fio do discurso, no qual os símbolos se resolvem em palavras e os arquétipos em ideias” (Durand, 2012, p. 62-63).

Notamos que essa inquietação ao tentarmos compreender a morte ou o que vem a seguir nos conduz a duas possibilidades de raciocínio: a primeira é a interpretação literal de que a morte representa o fim de tudo e dos seres vivos, enquanto a segunda, mesmo reconhecendo-a como um fim, sugere uma transformação, onde o que existia se extingue para abrir espaço para novas coisas que surgirão, configurando-se assim como uma morte simbólica. Contudo, podemos considerar a morte como uma pluralidade de significados, e as reflexões sobre o tema estão claramente interligadas aos seus respectivos contextos sócio-históricos.

No entanto, nota-se que o receio da morte transcende este plano quando nos confrontamos com o medo de uma morte além-túmulo, e, uma vez que esse temor sobre vida após a morte, já existe há bastante tempo, como demonstra a civilização egípcia, que se importava com o mundo dos mortos. Já no *Fédon*, de Platão (1972) há um diálogo sobre morte voluntária de Sócrates. No entanto, segundo o sociólogo italiano Barbagli (2015) na sua obra *Farewell to the World: a History of Suicide* que aborda a relevância da literatura e destaca que, nela, são encontradas as primeiras evidências de mudanças de atitudes em relação à morte voluntária em países

européus. Além do mais, o autor nos certifica que na Roma antiga, o suicídio tinha um significado particular. Todos os homens livres tinham o direito de escolher a morte voluntária em várias circunstâncias, como enfermidade, sofrimento físico, angústia emocional, experiências de violação ou até mesmo por ter sofrido uma derrota militar, a fim de preservar sua honra. Portanto, havia um motivo extraordinário para que essa situação se concretizasse.

Assim, conforme o sociólogo, entre o final do século XVII e o começo do século XIX, observou-se na Europa Ocidental uma crescente tendência à morte voluntária. Essa situação não deve ser vista como um sinal de patologia social, mas sim como um reflexo do aumento da liberdade em relação a leis que conferiam autonomia aos indivíduos em relação a sua “própria vida ou a morte”. E consoante a Barbagli (2015), a razão pela qual a elite efetivou com mais frequência o autocídio nos séculos anteriores do que durante o final do século XIX e início do XX, não foi, portanto, uma falta de integração social, mas por serem nutridos de sentimento de superioridade e empáfia humana, frente a uma significativa transformação cultural.

Considerando o que foi apresentado, ao analisarmos essas transformações culturais no âmbito literário, conseguimos notar o impacto que essas ressonâncias ainda têm nos dias de hoje. Nesse contexto, na Idade Média, observamos que a percepção sobre a morte voluntária e a morte natural refletia valores bastante distintos, pois, consoante Barbagli (2015) a produção artística não era apresentada de forma igual em todos os gêneros literários. Um exemplo disso são as peças teatrais na França dos séculos XV e XVI, em que, ao serem encenadas em contextos bíblicos, o suicídio era considerado algo reprovável para aqueles que interpretavam tais cenas nos palcos. No entanto, em obras de Dante Alighieri, podemos observar uma perspectiva sobre o suicídio que difere das visões presentes nas produções de cunho cristão. Assim, destacamos o sétimo círculo infernal, que se situa o Vale dos suicidas, que transparece um lugar sombrio, e que faz parte da *Comédia* de Dante Alighieri, dita Divina por Boccaccio, que narra a descida de Dante ao *Inferno*, e advertido por Virgílio. Destacaremos um trecho do Canto XIII:

— Se arrancares um galhinho de uma dessas plantas, mudarás o que agora imaginas.

Eu, seguindo seu conselho, levei a mão à primeira que encontrei, e dela arranquei um pequeno ramo.

— Ai! Por que me quebrantas? — gritou o tronco, chorando.

E depois de se cobrir todo de sangue, disse ainda, triste — Por que me atormentas? Não tens espírito de piedade? Homens um dia fomos e hoje só

restam paus. Devias ter mais cortesia mesmo que fôssemos almas de serpentes (Alighieri, 1999, p. 39).

A passagem do **Inferno** de Dante apesar de retratar um lugar assustador, o autor não censura a obra visto como algo abominável, mas faz uma reflexão de que o ser humano tem livre arbítrio de suas ações, e deve se responsabilizar por tal. Assim, o suicídio é simbolizado nesta obra como o sétimo **Círculo do Inferno**, que contém três valas, dentre estas, Dante e Virgílio ao chegarem especificamente na segunda destinada aos violentos contra si próprios, como os suicidas, mostra um local em que as almas dos pecadores são transformadas em árvores secas e estéreis das quais as harpias, seres mitológicos com corpo de ave e rosto de mulher, se alimentam e machucam por fazer seus ninhos seguidamente de sucessivas súplicas. Além disso, não podemos esquecer da grande influência que a igreja cristã teve durante a História, assim, compreendemos que esse trecho da obra é uma advertência contra a “morte voluntária”, que diante da visão cristã é considerada condenável, o que faz crer ser um ato pecaminoso, e sem direito de entrar no Paraíso. Logo a obra dantesca não deixa de ser uma leitura da representação religiosa da Idade Média sobre a concepção acerca de pecado e morte que perduram com algumas ressalvas, até hoje na mentalidade cristã ocidental.

O breve destaque aos fragmentos do inferno dantesco nos leva a considerar que aqueles que escolhem esse tipo de morte estão irremediavelmente perdidos, uma vez que demonstram falta de amor e compaixão por si próprios e pelos outros, possuindo uma alma autodestrutiva, e, por isso, não merecem o perdão. Notamos que, diante de tantas mortes, a expressão “voluntária” provoca uma reação de repulsa ao longo da história. Desde a Idade Média, esse tipo de morte é envolvido por uma aura de desaprovação segundo a perspectiva cristã ocidental, a qual sustentava que, mesmo que a pessoa já estivesse falecida, ainda assim deveria enfrentar penalidades, como, por exemplo, a recusa do perdão.

Ainda segundo Barbagli (2015), a maneira como a morte voluntária é retratada na literatura cortês se distingue do tratamento ultrajante dado pela visão teológica nas histórias lendárias de cavaleiros e suas paixões, como no caso de Lancelot e Guinevere. Isso porque se argumentava que esse ato representava um gesto nobre de sacrifício da própria vida, motivado por amor, amizade, ou para o salvamento da vida de outra pessoa. Sem dúvida, a morte por amor é um dos temas mais célebres na literatura, visto como uma maneira de expressar e afirmar a

profundidade dos sentimentos por outra pessoa. Isso será ilustrado adiante com alguns exemplos clássicos dos cânones da literatura mundial. O autor ainda menciona que intelectual William Shakespeare, por ter dedicado espaço e grande interesse ao assunto designado à morte voluntária em trinta e duas de suas obras.

Na Inglaterra, por volta de 1570, começou a se discutir mais abertamente temas considerados escandalosos para a época, como traição, loucura, morte natural e, acima de tudo, o suicídio. Além disso, na França, o tema da morte voluntária ganhou destaque nas conversas dos aristocratas que frequentavam os salões de Paris em meados de 1670. Diante disso, Barbagli (2015, p. 21-25) cita que essa questão se tornou cada vez mais comum na vida dos franceses devido ao aumento dos casos ocorridos, sendo até comparada ao “caráter peculiar dos ingleses”, uma expressão utilizada por europeus para se referir ao suicídio como uma “doença inglesa”. Isso se deve ao fato de que, na Inglaterra vitoriana, esse tipo de morte teve um papel essencial na compreensão da sociedade britânica. E por esse motivo, ela foi considerada como a pátria do suicídio, atribuído como o resultado extremo de uma espécie de melancolia, posteriormente identificada como depressão, típica de regiões de climas sombrios, e que se popularizou pela expressão “doença inglesa”. Dessa forma, a morte voluntária em Inglaterra tem sido, portanto, objeto de diversas investigações pioneiras e revolucionárias.

Nas obras shakespeariana, a morte é retratada como algo trágico e injusto, como por exemplo, a emblemática obra *Romeu e Julieta* tem uma carga dramática diante das mortes de seus personagens, um plano de forjar uma morte como única solução para os jovens amantes para enfrentarem a rivalidade entre as famílias dos Capuleto e dos Montéquio, e que acaba em tragédia de duplo suicídio (Shakespeare, 2011). Em geral, as obras de Shakespeare exploram esse tipo de morte como uma forma de expressar a dor, a angústia e o desespero, bem como a busca por libertação destes sentimentos. No entanto, Barbagli (2015) menciona que Shakespeare ao não seguir uma premissa teológica, o dramaturgo inglês rompe com tabus sobre essa forma de finitude humana, o qual ele não considerava algo blasfematório, e, no entanto, o fez objeto de discussão que perdura até os dias atuais.

Entretanto, na Inglaterra as condutas em relação à morte voluntária tornaram-se mais significativas diante das mudanças que foram ocorrendo e que atingiram um público diversificado do que em qualquer outro lugar. Em toda a Europa, a poesia e os romances eram lidos apenas por um seleto grupo de uma elite

alfabetizada. No entanto, os teatros londrinos ao ar livre eram frequentados por pessoas de todas as esferas sociais: homens, mulheres, jovens, velhos, aristocratas, comerciantes, e dentre outros. Portanto, durante as últimas décadas do século XVI e os primeiros anos do XVII, poetas, escritores, e principalmente dramaturgos, sinalizaram a chegada de uma sensibilização em relação à morte voluntária. E que ao ficcionalizar histórias de personagens masculinos ou femininos, sob uma perspectiva diferente, é também uma quebra de paradigmas, ao colocá-la no centro das reflexões para o seu público.

No entanto, muitas sociedades tradicionais consideravam os suicídios como pecaminosos e como mal presságio. Este preconceito começou gradualmente a quebrar-se no Ocidente nos séculos XVIII e XIX, tanto em termos religiosos como jurídicos. Contudo, foi a partir do século XIX que a morte na literatura traz um contexto de denúncia pelo fato de como a sociedade reagia sobre o assunto, e esta questão contextualizava com outros itens do problema, como descasos políticos, religiosos, sanitários, sociais e patológicos. Desta forma, este estranho sentimento em relação à morte voluntária continua ao longo do século XX até aos dias de hoje, e visto como um sinal de falha na sociedade.

Diante disto, outra obra que podemos destacar é o romance epistolar da literatura alemã como *Os Sofrimentos do Jovem Werther* de 1774, do autor Johann Wolfgang von Goethe, em que a obra se encerra com o enterro do protagonista do qual são omitidos resquícios da causa da morte voluntária como este trecho “da comoção de Alberto, do desespero de Carlota não consigo dizer nada. [...] Nenhum sacerdote o acompanhou” (Goethe, 2001, p. 84-85), este silenciar dentro da história aparece de modo sutil em muitas outras obras da literatura mundial.

Tal obra obteve uma repercussão significativa na sociedade da época, gerando uma polêmica por conta desta obra e que ocasionou uma profusão de suicídios na Europa, e em consequência disto, atualmente é dada a devida atenção ao movimento conhecido como “*Efeito Werther*”, em que os pesquisadores debruçam-se sobre os impactos inspirados pelo suicídio na obra como um tipo de “modismo” maléfico, o que nos leva a um debate sobre a responsabilidade social da arte e da literatura, pois, a maneira com que se enfatiza um assunto poderá ocasionar que a vida pode imitar a arte.

Ao observarmos com o olhar da ficção, notamos que o jovem Werther exterioriza toda sua carga sentimental e dramática em cartas, já o personagem Ramiro

Taborda age de forma mais internalizada, como forma de livrar-se da angústia sem deixar vestígios perceptíveis, e que de algum modo nos leva a uma funesta similitude sobre uma reflexão de Werther sobre o “lançar ao solo”, e que dialoga também com Taborda ao lançar-se da escada:

[...] Chamais a isto de fraqueza? Peço-te que não te deixes enganar pelas aparências. Pois bem, meu caro, apliquemos isso ao espírito. Olha para o homem em sua limitação e vê como as impressões atuam nele, como as ideias se fixam nele, até que enfim a paixão sempre crescente o priva de toda a força de vontade e o lança ao solo (Goethe, 2001, p. 33-34).

Há também nesta obra goethiana que retoma alguns argumentos sobre o que significa o morrer, como esse trecho a seguir: “Morrer! O que é que isso significa? Vê, nós sonhamos quando falamos na morte. Vi morrer muitas pessoas, mas o homem é tão limitado que não faz nenhuma ideia do começo e do fim de sua própria existência” (Goethe, 2001, p. 79). Assim, Ariès (2012, p. 67) cita que desde “o século XVI ao XVIII, cenas ou motivos inumeráveis, na arte e na literatura, associam a morte ao amor”. E essa famosa dupla “Tânatos a Eros – temas erótico-macabros ou temas simplesmente mórbidos, que testemunham uma extrema complacência para com os espetáculos da morte, do sofrimento, dos suplícios”, segundo o autor. Este evento trará grande inspiração aos séculos seguinte, que implicará no movimento do Romantismo como forma de escapismo da realidade e vai se estender em todos os outros movimentos literários que irão existir da literatura mundial.

Assim, perderá evidentemente seus caracteres eróticos, ou pelo menos estes serão sublimados e reduzidos à Beleza. A morte não será desejável, como nos romances macabros, mas sim, admirável por sua beleza: é a morte a que chamaremos romântica, de Lamartine na França, da Família Brontë na Inglaterra, de Mark Twain na América (Ariès, 2012, p. 68).

Assim, como na obra publicada em 1847, *O Morro dos Ventos Uivantes*, de Emily Brontë, tem como narrativa centrada em torno do amor impossível entre os personagens principais Heathcliff e Catherine. A morte é um tema recorrente no romance, pois, os dois protagonistas morrem ao longo da história, porém, apesar desta temática envolver toda a trama, as mortes sejam elas “naturais” ou “voluntária” não são focos centrais. Logo, os assuntos que povoam a obra são marcados por amor, ódio, vingança, briga de poder e posição social (Brontë, 1976). A tentativa de suicídio de forma desmedida e sombrio que Heathcliff executa por causa da perda de sua amada Catherine traz um impacto com seu realismo psicológico, assim como:

O século XIX é a época dos lutos que o psicólogo de hoje chama de histéricos – e é verdade que, por vezes, toca os limites da loucura, como no conto de Mark Twain. *The Californian's Tale*, datado de 1893, onde um homem que nunca aceitou a morte da esposa, passa há 19 anos o aniversário dessa

morte esperando o impossível retorno, em companhia de amigos compadecidos que o ajudam a manter sua ilusão (Ariès, 2012, p. 73).

Ainda neste romance é muito explícito o tabu em relação ao funeral de alguém que pratica a morte voluntária, ou seja, havia uma forma de penalidade diante de tal prática, e assim não se tinha direito de um rito adequado e comum como outras pessoas quando morrem.

Quando cheguei ao Morro, expliquei que viera ver se tudo estava sendo feito adequadamente. Joseph, que parecia bastante comovido, mostrou-se satisfeito com a minha presença. O Sr. Heathcliff disse que não entendia por que razão eu tinha ido, mas que podia ficar e cuidar do funeral como eu quisesse. – O correto – observou – seria enterrar o corpo desse idiota numa encruzilhada, sem cerimônia de qualquer espécie. Saí dez minutos ontem à tarde, e nesse intervalo ele trancou as portas da casa para eu não entrar e passou a noite bebendo até morrer! (Brontë, 1976, p. 241).

Segundo Veyne (2009, p. 202) “se um homem enfermo ou perseguido não pode mais levar uma existência humana em seu grupo ou em sua cidade, o suicídio é o remédio autorizado ou até mesmo recomendado”. Essa citação polêmica de Veyne retrata que a sociedade por centenas de anos é minada por problemas que engloba todos os seres humanos, porém, a morte voluntária era predominante entre o gênero masculino. No entanto, há uma mudança de padrão quando esta estatística é convertido para a ficção no século XIX, e que de acordo com Barbagli (2015), a morte voluntária por mulheres tornou-se uma espécie de “obsessão cultural”, e encontrou destaque em algumas obras literárias. Assim, temos de exemplo na literatura francesa o romance *Madame Bovary* (1857) do autor Gustave Flaubert, obra essa que até os dias de hoje merece destaque por toda a sua contribuição literária sobre a condição humana e as influências do meio. E devido as expectativas não alcançadas, a protagonista acaba se deparando com sucessivas frustrações tornando sua vida monótona (Flaubert, 2011). O que gera uma reflexão profunda ao leitor atento de que se trata de uma obra bem inquietante. Assim, na visão de Schopenhauer, o impulso para se cometer um suicídio seria pela aflição diante da incapacidade de concretizar algo, ou por um motivo desesperador sem resolução.

Sobre essa questão, é oportuno retomar Barbagli (2015), que entende sobre a notoriedade em que o suicídio feminino tomou nas obras literárias. No entanto, há duas questões a serem pontuadas. Primeiro o autor destaca o surgimento da a teoria dos “quatro humores” que acreditava-se na associação dos quatro elementos da natureza com o temperamento humano com o sangue, o fleuma, a bÍlis amarela e a bÍlis negra, do médico grego Hipócrates de Kos no século IV a.C. Logo, uma pessoa saudável era quando esses humores estavam em equilíbrio.

E consoante a Barbagli (2015), a teoria hipocrática foi mudando ao longo do tempo o ponto que teólogos tentaram integrar essas concepções às instruções cristãs sobre as emoções. E curiosamente a melancolia ou histeria teve um destaque maior, por afirmarem ser a emoção mais tenebrosa e corrompida sendo atribuída a casos sobrenaturais, ou a intervenções demoníacas. Contudo, por volta de 1580, houve uma tentativa de conciliar as tradições hipocráticas e cristãs, que resultou de uma distinção entre dois tipos de melancolia, uma que enveredava pelo campo fisiológico, produzida por causas físicas, e conseqüentemente, tratada pelo médico, e a outra no campo espiritual, provocada por intervenções diabólicas, e particularmente atribuído ao encargo de um teólogo.

Já a segunda questão, diz a respeito que alguns intelectuais abordavam a mulher como um ser frágil, e que alguns aspectos pareciam influenciá-las como o ambiente, a educação, os eventos traumáticos na infância, o comportamento, e as relações com outras pessoas. No entanto, Barbagli (2015) comenta sobre o psiquiatra francês Jean-Etienne Dominique Esquirol que afirma que as mulheres são mais propensas a distúrbios comportamentais do que os homens, porém, são elas as menos afetadas do que eles a cometerem um autoextermínio. Além disso, nas últimas décadas do século XVII, o professor de medicina Thomas Willis, da Universidade de Oxford, apresentou uma explicação diferente aos especialistas tradicionais que defendiam a melancolia e a histeria eram patologias específicas das mulheres. Thomas Willis refutou a teoria hipocrática dos quatro humores, e revelou que a histeria também atacava aos homens, e mais uma vez, tal patologia não era exclusividade das mulheres, pois, ele chegou à conclusão de que a histeria não era causada pelo desequilíbrio do útero à cabeça, mas sim, originadas especificamente, no sistema nervoso de todo ser humano.

Dessa forma, então, percebemos que houve má uso da “licença poética” em relação a mulher, que por muito tempo foi vista como um ser mais dramático, e por conter uma mente misteriosa, que de certa forma, colaborou para o interesse dos escritores, e pelo protagonismo envolvendo esse tipo de morte e o gênero feminino na literatura. Segundo Weaver e Wright (2009), em sua obra *Histories of Suicide: International Perspectives on Self-Destruction in the Modern World*, faz uma crítica sobre diferenças estabelecidas da morte voluntária entre homens e mulheres, pois, as mulheres pareciam mais suscetíveis a ordem sentimental em demasia como amor, paixão, decepção, traição, ciúme, e até problemas domésticos. Já os homens são

bastante afetados por ordem material, como problemas financeiros, cansaço da rotina, e insatisfação da vida.

Quando falamos e pensamos sobre a morte e suas representações, devemos considerar que há diversos segmentos, como a morte causada pelo acaso, e tomamos como exemplo da literatura russa a obra “*A Morte de Ivan Ilitch*” de 1886, do autor Liev Tolstói. Esta obra trata em acompanhar a vida do personagem-título, Ivan Ilitch, um homem bem-sucedido na sociedade, mas infeliz em sua vida pessoal, além do mais, a narrativa não discute somente da morte, mas também de angústia e solidão. E o que circunda a narrativa dessa obra não é o fato da morte, mas do questionamento sobre o sentido da vida, e é isso que o personagem começa a refletir, para que serve a família, o trabalho, a riqueza, os amigos e outras tantas perguntas filosóficas não somente diante da morte, mas o que poderá vir depois dela (Tolstói, 2009).

Segundo Singh (2007, p. 31), nessa obra há uma resistência inicial por parte do herói em relação à sua morte iminente, ao reconhecer de maneira clara a verdade do silogismo “todos os homens são mortais, Sócrates é um homem, logo, Sócrates é mortal”, mas não consegue aceitar que ele próprio, também é mortal, e que sua morte é esperada em breve. No entanto, “segundo Schopenhauer, tal tranquilidade contra a morte é parte integrante do homem ser um animal, e a convicção interior da vontade sobre sua própria imortalidade”. Ainda cita que “esse pressentimento sobre a permanência da vontade não impede o medo da morte que pode tomar conta de alguém diante de uma ameaça mortal ou de um pensamento imaginado e depressivo sobre a morte”.

Tolstói (2009, p. 25), com sua novela nos faz refletir que se alguém vive da forma de seu personagem pautada somente em ambições mundanas e sem nenhum propósito equipara-se à morte. E essa temática é retratada como uma oportunidade para o protagonista refletir sobre sua vida e finitude, diante de alguns pontos como valores de classe, cuidados com os moribundos, a religião, e dentre outros assuntos, na tentativa de encontrar significado a essas questões. Assim como destacamos neste trecho, “não existirei mais e então o que virá? Não haverá nada. Onde estarei quando não existir mais? Será isso morrer?”. Diante disso, o Ramiro Taborda é bem diferente Ivan Ilitch, pois, Ramiro se deu conta da vida não vivida e tentou a todo custo viver o que lhe foi tirado, pois tentou viver de acordo com as conversões sociais impostas, e esse despertar o levou a ter razões de se sentir vivo novamente. E segundo Ariès

(2012, p. 85), a relação da morte nas obras de Tolstói vai de encontro a “morte interdita” como o trecho a seguir relata:

Nada mudou ainda nos ritos da morte, que são conservados ao menos na aparência, e ainda não se cogita em muda-los. Mas já se começou a esvaziá-los de sua carga dramática, o processo de escamoteamento teve início; esse processo é bem perceptível nas narrativas sobre a morte em Tolstói.

Já na literatura italiana temos o romance *O Falecido Mattia Pascal* de 1904, do autor Luigi Pirandello, apresenta um protagonista que morre de forma alusiva em que ele abandona sua antiga vida e assume uma outra identidade. A morte dele representa a renúncia de seu antigo modo de ser na busca por um novo sentido na vida, ou seja, a morte neste sentido não é o fim, mas o recomeço. A imagem da morte também é construída também através dessa obra que desencadeia uma série de reflexões a cerca de duas possibilidades, uma que se sustenta em ter uma nova vida, e isso propõe uma liberdade, mas também, leva o personagem a um outro evento forjado por ele, e que se configura a uma fuga da realidade (Pirandello, 2002). O trecho a seguir nos mostra que o personagem fica só no plano mental a ideia de morte, e não chega as vias de fato:

Não! Eu não me havia suicidado por causa da morte de mamãe e da minha menininha, apesar de que, talvez, naquela noite, tivesse essa ideia! Tinha fugido, sim, em desespero, mas, agora, estava regressando de uma casa de jogo, onde a deusa Fortuna, da forma mais estranha, me havia sido favorável e continuava a ser-me favorável; e, em vez disso, outro se matara no meu lugar, outro, um forasteiro, com certeza, a quem eu roubava a tristeza dos parentes distantes e dos amigos e condenava, oh, supremo escárnio!, a sujeitar-se àquela falsa tristeza que não lhe pertencia, e até ao elogio fúnebre do empoado cavalier Pomino! (Pirandello, 2002, p. 76).

Portanto, Pirandello (2002, p. 77) nos mostra como seu personagem principal ludibria a morte, a família dele e até ele mesmo. E este engano nos leva a pensar que o personagem sente até uma certa satisfação pela confusão feita em relação a ele, como mostra esta breve declaração: “— Morto? Afogado? Uma pedra em cima e não se fale mais nisso!”.

Assim, o personagem pirandelliano perdido dentro dele mesmo, devaneia: “sentia-me assustadoramente desligado da vida, sobrevivente de mim mesmo, perdido, à espera de viver para além da morte, ainda sem entrever de que maneira” (Pirandello, 2002, p. 73). E esta última citação de certa forma dialoga com a preocupação do pós morte na obra de Tolstói (2009), e em Pirandello uma pós morte de um fim que não aconteceu, e lembrando que cada obra fala de um olhar diferente sobre a morte.

Outra obra que merece destaque e que faz parte da literatura alemã é a obra *Morte em Veneza*, de Thomas Mann, em que a temática vem descrita explicitamente no título da obra, ou seja, a morte já é anunciada em primeira mão ao leitor. O protagonista, Gustav von Aschenbach, viaja a Veneza em busca de descanso e inspiração, mas acaba se apaixonando por um jovem polaco, Tadzio. O amor não correspondido por Tadzio leva-o a um colapso físico e emocional de Aschenbach, culminando em sua morte. A morte do protagonista é vista como resultado de expectativas frustradas por uma paixão não correspondida. Além disso, a obra apresenta uma reflexão sobre a efemeridade da juventude, da beleza e da vida (Mann, 2011). Assim, há na narrativa uma busca obsessiva a tudo isso que remete ao belo e uma repulsa a tudo que se degrada.

Já na literatura brasileira temos o romance *Lucíola* de 1862, de José de Alencar, obra que trata da morte como remissão aos pecados, para salvar ao menos a alma. Embora a morte não seja o assunto central, ela é presente em vários momentos da narrativa e é levada a um patamar bem reflexivo, pois, representa não a finitude total, mas uma transição entre o término da vida terrena e o começo de uma eterna vida espiritual (Alencar, 1988). Outro autor que não poderia faltar é o nosso maior romancista Machado de Assis, com sua obra-prima *Memórias Póstumas de Brás Cubas* de 1881, com o seu emblemático “defunto-autor” e das obras de maior destaque a essa temática em nossa literatura brasileira, e que o próprio Assis (2022, p. 49) no capítulo VII, diz:

Que me conste, ainda ninguém relatou o seu próprio delírio; faço-o eu, e a ciência mo agradecerá. Se o leitor não é dado à contemplação destes fenômenos mentais, pode saltar o capítulo; vá direito à narração. Mas, por menos curioso que seja, sempre lhe digo que é interessante saber o que se passou na minha cabeça durante uns vinte a trinta minutos.

Assim, a obra *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, tem a morte como tema simbólico e reflexivo diante de questões sobre a vida e a morte, e sua relação com a existência humana. A narrativa é marcada por ironia e a morte também funciona como crítica da sociedade brasileira no século XIX. No capítulo CLX chamado “Das negativas”, em que descreve as ações em que não realizou em vida, mas justifica os seus porquês: “– Não tive filhos, não transmiti a nenhuma criatura o legado da nossa miséria” (Assis, 2022, p. 434). Essa declaração do narrador sugere que ao não ter filhos, logo, não gerou vidas, e por isso, deve ter ludibriado a morte. Logo, Brás Cubas não perpetuou a espécie humana em uma sociedade decadente e corrupta. Assim, Bosi (2015) no capítulo “O caminho percorrido” do subcapítulo “Entrevista à *Folha de*

São Paulo” nos fala da relação conflituosa do homem e a sociedade e destaca os escritores Pirandello e Machado de Assis:

Em Pirandello, o sujeito sofre porque não quer assumir o papel convencional que a sociedade lhe impõe. Em Machado a aspiração maior do sujeito consiste em alcançar *status* mais alto e desfrutar dos prazeres e dos prestígios que essa posição lhe propiciaria. O ‘social’ é a fonte da autenticidade que em Pirandello, gênio romântico e anárquico, reside na liberdade e na espontaneidade subjetiva (Bosi, 2015, p. 448).

Mediante ao que foi apresentado até aqui, tanto no romance machadiano quanto ao de Pirandello, nos faz refletir sobre a fuga da realidade dos personagens diante da hipocrisia e da corrupção em uma sociedade dissimulada, e que este aspecto similar também se apresenta problemático no romance *Largo do Desterro*, em que o personagem Ramiro Taborda também por ficar sem descendentes, pois ele descobre do falecimento de sua única filha biológica, e talvez por isso, a morte custou tanto a se apresentar a ele (Montello, 1981). Porém, que simbologia tem as memórias de cada um deles? Será um legado? Não para filhos, mas para seus leitores, agora guardiões destas memórias a serem transferidas adiante, pois são com herdeiros que se perpetua a espécie para além-morte como uma “imortalidade na condição hereditária”. Na verdade, quem deixa um legado, tem a incumbência de ser o porta-voz destas memórias, e a obrigação de repassá-las adiante para não morrer.

De acordo com Ziegler (1977, p. 129), em sua obra *Os Vivos e a Morte*, que a “consciência não viverá jamais a experiência de sua morte, mas viverá a vida inteira com uma figura empírica da morte.” E “[...] se a morte é apreendida pela inteligência, não é a sua própria morte que a consciência conhece. Ela conhece apenas a morte dos outros, a angústia de ter que enfrentá-la.” Com isso, autor destaca que além da morte ser um fenômeno enigmático, todos nós só assimilamos este evento através do outro, e jamais por nós mesmos. Assim, este tipo de reflexão pode ser relacionada ao que o personagem Ramiro Taborda sentia em relação aos outros personagens que tinham morrido ao longo da narrativa de *Largo do Desterro*.

Desta forma, a maneira de como a morte é abordada na literatura e muda de acordo com o tempo, e com o contexto ao qual está inserida, o suicídio por exemplo, é um outro tipo de morte e é chamado por estudiosos como “morte voluntária” ou “morte planejada”, apesar de ser um tipo de finitude mais complexa e mais perturbadora, porém, esta categoria também se faz presente na ficção. E o tratamento sobre estas e outras abordagens em obras literárias vem desde as tragédias gregas. O escritor Albert Camus em seu ensaio, *O Mito de Sísifo*, de

publicação em 1942, ao destacar a ideia da condição humana e que “só há um problema filosófico verdadeiramente sério” e que “é o suicídio” (Camus, 2019, p. 7). Para o autor, Sísifo representa a natureza humana, que é sentenciada a esforçar-se por algo sem propósito.

A partir dessa reflexão, Camus (2019) nos revela que, ao se confrontar com expectativas desalinhadas em relação à realidade, o indivíduo pode acabar se frustrando. No entanto, mesmo diante das dificuldades, o autor sustenta que é viável encontrar um significado simbólico no próprio empenho, assim como Sísifo descobre satisfação na incessante tarefa de empurrar a pedra. É possível que os especialistas tenham incluído essa questão como uma problemática primordial e exclusivamente social, devido à carga histórica que envolve o tema, conforme ressalta o historiador Veyne (2009, p. 206), em sua obra sobre o Império Romano ao ano Mil:

[...] A impregnação filosófica da classe letrada mesmo entre os membros que as seitas não atraem, é proporcional a sua capacidade de reflexão sobre si mesma, a um desdobramento; um traço dos costumes prova o processo dessa aculturação: a frequência dos suicídios refletidos. O suicídio do senador que sabe que o imperador se prepara para acusá-lo e condenar à morte; suicídio do enfermo ou do velho que deseja uma morte digna ou mais branda que suas enfermidades: tais mortes voluntárias eram admitidas e até admiradas; a coragem do enfermo que foge ao sofrimento no repouso eterno era altamente louvada pelos próprios filósofos, pois o suicida firmara com seu sangue uma ideia filosoficamente exata: só conta o valor do tempo vivido, que sua extensão não multiplica. A vida privada encontrava refúgio no autocontrole, nos dois sentidos da palavra: ter a força de dispor da própria vida e reconhecer seu direito soberano sobre ela, em lugar de submeter-se à decisão da natureza ou de um deus. No repouso eterno da morte, o suicídio sela o ideal de uma tranquilidade privada feita de renúncia aos bens ilusórios.

Nota-se que dentro da narrativa romanesca alguns personagens morreram por algo idealizado e que não concretizou, e pelo visto, o mais comum é o amor impossível, e que por vezes fica subtendido como coadjuvante dando destaque à forma como foi praticado tal ato, como por exemplo, submetida as demais variantes, seja por veneno, armas, rio, mar, precipício, carruagem, trem, escada, e dentre outros. No caso da morte premeditada não saberemos ao certo se de fato é uma causa ou consequência.

E independente da resposta, não podemos generalizar, pois, vai depender de cada romance, e de personagem para personagem. Cada um é afetado por uma percepção, e geralmente os exteriores são devido a fatores sociais sendo uma via de mão única, ou seja, aspectos exteriores agredem o interior do indivíduo, e esta agressão dentro do ser quando não é externalizada acaba gerado conflitos diversos. Portanto, percebe-se que o suicídio se apresenta nas diversas personagens como

algo que começa silencioso de dentro para fora. No romance *Largo do Desterro* não é diferente diante de alguns personagens, porém se tratando do protagonista desta obra é algo que vai além, pois a morte parece estar desterrada, algo que parece nunca chega para ele, e este findar não permeia só entre personagens ou lugares, mas fala também sobre a memória, ou melhor, a falta dela é uma analogia a um fim (Montello, 1981). A morte tratada neste romance montelliano é bem complexa por suas modulações.

Ademais, a morte também é frequentemente usada como uma forma para explorar questões sociais, políticas e culturais, como a desigualdade social, a opressão e a luta pela liberdade. Em *Quarto de Despejo*, de Carolina Maria de Jesus, por exemplo, a autora retrata a luta de grupos vulneráveis das periferias brasileiras, incluindo a morte por falta de acesso a direitos básicos dos quais podemos destacar como educação e saúde. Além disso, a morte não é usada somente como um meio para explorar questões filosóficas, mas também frequentemente atrelada às questões religiosas devido a existência de um ser supremo e o ser humano ficar sob uma justiça divina diante uma suposta vida após a morte no “juízo final”. Ao tematizar a morte especificamente na literatura brasileira, permite aos escritores explorarem questões existenciais, sociais, políticas e culturais (Jesus, 2014). Logo, é retratada amplamente de várias nuances, mas sempre representando um meio para refletir sobre a condição humana.

E apesar de termos percebidos que as obras aqui selecionadas de certa forma exploram a vertente da morte voluntária, ao qual o próprio romance estudado de certa forma também aborda, esta categoria não será o foco de nosso aprofundamento, porém, tal característica será ressaltada de modo mais generalizada ao analisarmos a obra, pois, o destaque sobre a finitude não está atrelado somente ao ser, mas sob um prisma de suas plurissignificações.

3 A REPRESENTAÇÃO DA MORTE NA OBRA DE JOSUÉ MONTELLO: possibilidades plausíveis

O estudo acerca do autor Josué Montello e de certos aspectos da cidade de São Luís, incluindo a confirmação da presença da Igreja de Santaninha, um dos locais significativos do romance, foi realizado através de pesquisas em acervos situados na própria cidade, como na Biblioteca Pública Benedito Leite (BPBL), na Casa de Cultura Josué Montello (CCJM) e no Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN). No entanto, esse capítulo abordará sobre o autor maranhense de vasta atividade literária nas vertentes dos contos, crônicas, novelas, peças de teatros, literatura infanto-juvenil, ensaios, poesias, e principalmente, romances – gênero ao qual ele próprio deu maior ênfase, chegando a se intitular romancista. Entretanto, ao abordar estudos sobre sua biografia e sua obra, especialmente no que se refere à temática da morte, essa questão costuma ser negligenciada, possivelmente devido ao estigma historicamente associado ao tema, muitas vezes visto como mórbido. Contudo, para uma compreensão mais profunda e uma valorização completa de sua obra, é necessário um olhar mais atento sobre a vida do autor, o que pode lançar luz sobre as reflexões ao longo da pesquisa.

Essa etapa auxiliará de como o próprio autor abordava sobre a morte em suas obras, e também de como sua memória e imaginação se organizavam diante do que ele pensava e escrevia a respeito dessa temática permeada de ‘superstições’. E por isso, a inclinação por uma investigação também de seus diários. A predileção desta escolha diante da pesquisa sobre o autor e obra, nos fez dividir este arcabouço em duas etapas como o subitem *Josué: “Menino da província”*, em que o próprio autor, em uma entrevista dada na década de 80 para o *Jornal do Estado de São Paulo* compartilha que sua trajetória como escritor começou quando ele ainda era muito jovem e estava profundamente ligado à sua terra natal, a qual denomina de “província”, como nesse trecho a seguir:

Minha vida literária começa na província, no período da adolescência. Comecei fazendo versos. Sobretudo, versos satíricos. Cheguei a fazer versos de propaganda comercial, alimentando a rivalidade de duas casas de tecidos em São Luiz (Montello, 1986a, p.1).

Entretanto, notamos que a abordagem pelo autor sobre “sua província”, nos revela as origens de sua escrita, e também a sua relação a outros temas significativos daquele período, dos quais versará sobretudo, relacionados a sua juventude e a

tematização da morte, e assim, determo-nos no material como parte inicial do processo de investigação, o volume II, de *Romances e Novelas*, de 1986, no qual possibilitará uma caminhada singular através de breves recortes.

Já no segundo tópico “A derradeira volta do caminho: confissões de um romancista”, busca-se apresentar em sua fase adulta e já como escritor reconhecido pela crítica, enveredando-nos também a uma reflexão acerca da morte, e assim, podemos pensar em como essa temática ressoa na sua obra de ficção, considerando de que maneira a morte se revela em sua produção literária e se, de fato, essa manifestação é algo que se destaca.

No entanto para verificarmos tais lacunas neste capítulo, resolvemos trilhar pelo caminho acerca de uma discussão embasadas primeiramente da recepção crítica sobre Montello e sua escrita, no segundo ponto em seus diários completos, peça primordial da pesquisa, e que o próprio Montello nos instiga a fazer este percurso, e que segundo ele toda sua “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 retrazar o caminho percorrido” (Montello, 1998b, p. 465), e o terceiro ponto que complementa e enriquece as investigações é abordado por meio de críticas jornalísticas, como artigos e entrevistas concedidas ao *Jornal O Estado de São Paulo*², desde da década de 40, e sobretudo na década de 80, ao romance *Largo do Desterro*.

A possibilidade por uma abordagem jornalística justifica-se tanto pela circunstância de Josué Montello ter seguido esse viés, que em entrevista a Beatriz Marinho diz que “aos 16 anos, tive um jornal em São Luís, era o *A Mocidade*” (Montello, 1986a, p. 1). Dessa forma, é possível justificar a importância desse tipo de comunicação, que valoriza, nesse contexto, a dedicação à escrita do autor desde os seus primeiros anos.

Contudo, esse conteúdo nos oferece uma visão sobre a evolução da escrita montelliana ao longo dos anos, considerando o processo de desenvolvimento de sua produção romanesca. Essa questão era constantemente ressaltada pelo próprio autor, especialmente em seus diários, e que repercutia em outros meios de comunicação, como o *Jornal do Estado de São Paulo*. Dessa forma, tanto os *Diários Completos* de

² Todas as referências designadas nesta pesquisa ao *Jornal O Estado de São Paulo* se encontram no site da Hemeroteca Digital Brasileira <https://memoria.bn.gov.br/hdb/periodico.aspx>.

Montello, e algumas edições em circulação do jornal mencionado anteriormente servem como fontes complementares e fundamentais. Com base nelas, realiza-se uma seleção para explorar como o autor tratou o tema da morte em suas obras, e a reação da crítica sobre esse tipo de abordagem.

Quer isso dizer que, ainda na adolescência, surgiu também em mim o jornalista. Mais tarde, marcaria meu caminho no jornal de modo diferente. Quis ser, em vez do jornalista, com a minha mesa na redação, o articulista de jornal. Escrevi no **O Imparcial** de São Luís, no **O Estado do Pará**, em Belém. No Rio, tive a boa fortuna de encontrar a afetuosa acolhida do **Jornal do Brasil**, com o convite para suceder a Roquette Pinto como colaborador regular (Montello, 1986a, p. 1).

Assim, as declarações do escritor maranhense, concedidas pelo *Jornal do Estado de São Paulo*, serão entrelaçadas com fragmentos de análises de críticos literários sobre sua produção, visando fortalecer a relação com seu público, algo que lhe era caro. Além disso, serão abordadas questões significativas relacionadas a Josué Montello, que o acompanhavam ao longo de sua trajetória e que, de certa forma, ele registrou na maior parte de sua vivência em seus *Diários Completos* como perdas de pessoas próximas, e alguns momentos sobre sua senescência e seus problemas de saúde, todos relacionados a eventos desde sua infância e vida adulta, e dentre outros assuntos.

Entretanto, uma parte significativa de seus diários revela uma reflexão sobre sua própria identidade, destacando seu aprimoramento no processo de escrita, especialmente em relação aos seus romances. Nesse aspecto da pesquisa, a atenção se volta para a percepção e relevância de Josué Montello nesse contexto. Conforme revelado da importância do meio jornalístico nesse estudo, em algumas entrevistas ao *Jornal O Estado de São Paulo*, o autor discute criticamente sobre seu processo de escrita, suas obras, suas leituras, sobre amigos literatos. Em especial na década de 80, período em que escreveu o romance *Largo do Desterro*. O autor posteriormente destaca, tanto em seus diários quanto em jornais, das transformações pelas quais o Brasil estava passando, como o fim de um período de ditadura militar à redemocratização, com candidatura de José Sarney à presidência, seu amigo e conterrâneo. Esses e outros acontecimentos históricos, de alguma maneira, impactaram sua escrita, que é uma combinação de realidade e muita inspiração.

3.1 Josué: “menino da província”

Neste capítulo será resgatado uma parte da história da juventude do pequeno Josué, e toda a sua imaginação frente a sua trajetória de vida. Nascido como Josué de Sousa Montello, em 21 de agosto de 1917, na cidade de São Luís do Maranhão, “numa casa que ainda hoje existe, na esquina da Rua dos Afogados com a Rua do Pespontão”, porém suas lembranças de infância são cristalizadas somente a partir da “casa da Rua dos Remédios, 331” (Montello, 1986b, p. 13), e nesta residência ele passou sua infância e adolescência, até sua partida a Belém para dar continuidade aos seus estudos.

O autor faleceu no Rio de Janeiro em 15 de março de 2006, e deixou aos seus leitores, valiosas recordações de sua infância revelando-nos em seus diários como se descobriu inicialmente como leitor do livro sagrado, “a Bíblia para toda a família”, e que seu pai, Antônio Bernardo Montello descobriu nele o “gosto pela leitura”, e devido a isto, Josué Montello ainda se lembrava de “cor capítulos inteiros do Velho e do Novo Testamento” (Montello, 1986b, p. 15).

Seu avô paterno Miguel Arcângelo Montello de origem da região de Montese nas proximidades de Veneza, veio da Europa ainda menino em companhia dos pais para o Maranhão por volta de 1852, quando o Brasil estava passando por mudanças de formas de trabalho por mãos de imigrantes. E devido a uma leitura de extintos almanaques maranhenses em que o autor destaca a extraordinária surpresa que

[...] foi graças a um deles que consegui encontrar meu avô paterno, imigrante italiano, a criar gado em Vargem Grande, no mesmo rol de criadores em que figurava Donana Jansen, matriarca poderosa, de sangue na guelra, incluída pelo tempo na história e na tradição maranhense (Montello, 1996, p. 42).

Já seu pai Antônio Amâncio Montello nasceu em Vargem Grande, e só veio a morar em São Luís em sua juventude. E por parte materna, seu avô era português e sua avó brasileira, filha de indígena.

E para iniciarmos a discussão sobre a questão central deste capítulo sobre o “que é que leva um escritor, em plena maturidade, a buscar em si mesmo o mundo de sua infância?” (Montello, 1998b, p. 672), em que o próprio autor questiona mais tarde em sua maturidade sobre este episódio em sua vida. Pois, se tratando de sua descoberta pelo gosto da escrita, que se deu pela inspiração de uma de suas irmãs, a Elizabeth, que cursava a Escola Normal, e da qual falecera muito jovem, e que

também, segundo o autor maranhense, “foi essa irmã que pôs em minhas mãos os primeiros livros de leituras, e me deu, ainda menino a experiência da morte” (Montello, 1986b, p. 15). Este acontecimento de sua vida, remete-nos a uma citação de um de seus autores prediletos, o romancista francês, Marcel Proust, na obra *Sobre a Leitura*, em que destaca sobre a importância de ler desde criança, e das memórias que ficam gravadas, pois, “talvez não haja na nossa infância dias que tenhamos vividos tão plenamente como aqueles que pensamos ter deixado passar sem vivê-los, aqueles que passamos na companhia de um livro preferido” (Proust, 2003, p. 9).

E evidentemente, que sua escrita tem uma parcela de inspiração das lembranças nostálgicas, de um tempo de meninice em sua terra natal. E segundo Silva (2016, p. 51), nos mostra que “história e memória são, aliás, marcas indeléveis da escrita de Montello, [...] conferindo à produção do autor toque saudoso, com relação à São Luís de sua infância e adolescência”. E por isso, a observação de que ele tenha molhado sua pena de romancista “no tinteiro das reminiscências pessoais”. Pois, ao escrever o seu romance, *A Décima Noite*, ele tentou “encontrar para isto uma explicação, ao fazer sentir que, no homem maduro, continua a perdurar o menino que ele foi. É esse menino que o encanta e o desorienta, teimando na personalidade adulta” (Montello, 1998b, p. 672). Desta forma, acreditamos que sua escrita seja marcada por repletos vestígios de memória, mas certificadamente mergulhada na tinta da imaginação. Uma vez de volta à sua São Luís, o autor nos diz:

Desde ontem, na minha terra, saudade pela viração das ruas e pelo canto dos bem-te-vis. Em toda parte, um amigo. E este gosto de reencontrar-me nas emoções subitamente restauradas, ao dar com um portal, uma ladeira uma sacada de sobrado antigo. A saudade é mesmo isto: o empréstimo que o tempo nos faz de nossas próprias emoções. Empréstimo, e sei que digo bem, porque o tempo não devolve, cioso das vivências que nos levou. Cedem-nos essas emoções por alguns momentos, e são elas que nos aceleram o pulso e nos deixam os olhos no ar, com a nostalgia de nós mesmos (Montello, 1998a, p. 303-304).

Porém ao lermos Montello com um olhar mais apurado, nota-se que sua memória esteve povoada de boas lembranças, e isso transborda em sua escrita. Uma vez questionado do porquê ele não residia definitivamente em sua cidade natal, ele prontamente respondeu que “é a saudade de São Luís que me faz escrever” (Montello, 1998a, p. 409), desta forma, a inspiração a florada por estar longe de sua Terra é transposta em sua tinta como uma saudade gonçalvina. E isto só é possível pela experiência singular do escritor ao percebermos os pequenos detalhes como nesta evocação da memória que

[...] acompanha, como um acalanto longínquo, o rangido da minha rede maranhense, que vem e vai, vem e vai, no gancho de ferro dos armadores, imitando um grilo preguiçoso que não se cansasse de repetir o mesmo rem-ram, rem-ram, querendo adormecer-me. Nas minhas madrugadas infinitas, sou eu que vou buscá-lo nos guardados da memória, e ele me reflui a consciência, transformando em música da infância (Montello, 1998a, p. 114).

Em seus diários ele nos relata que existem outros sons que provocam lampejos de memórias, como a de sua chegada em seu apartamento depois de ter ficado dias longe de seu lar, tendo na entrada de seu gabinete em que ficava o relógio a lembrança de sua casa, em São Luís, “com a pêndula no seu estojo, e o tique-taque inconfundível, que me devolve à minha infância feliz” (Montello, 1998a, p. 157). Observamos que as experiências vivenciadas por ele caminham ao lado da memória, e este vestígios, estão sutilmente presente em suas obras. Desta forma, elenca a professora Silva (2016, p. 53) que as:

Sombras, memórias e lembranças são imagens que parecem se repetir exaustivamente nos textos de Josué Montello, como tentativa de apreensão do passado, como resgate possível de um passado e de uma cidade deixados para trás, mas guardados na retina e revividos nas lembranças e na escrita literária de Montello.

No que se refere às perspectivas sobre morte e memória, não existem indícios de autenticidade na transição biográfica para a ficção no que diz respeito a pessoas reais. No entanto, ao falar da verdadeira São Luís, Montello (1998a, p. 13) evoca uma cidade imaginada. Devido à sua pouca vivência na cidade, ele destaca que é pela distância que consegue sentir saudade, o que lhe fornece inspiração para sua escrita. Essa nostalgia pela cidade, de certa forma, preenche os vazios que ele sente. Assim, o autor reinventa em seus romances uma cidade que não existe mais, trazendo-a de volta à vida através de sua imaginação. Diante disto, o próprio autor nos relata que os fatos não migram para o romance, mas para os diários, pois, tem “os que escrevem a história de seu tempo; de outro lado, os que escrevem a própria história. Prefiro, no meu *Diário*, associar as duas vertentes, como memória e testemunho”. Sendo que esta memória não é somente um resgate da cidade de São Luís, mas de tudo que habitou nas vivências do próprio autor. Entretanto, esta mesma memória se configura metaforicamente como a ciclicidade que é o viver humano, e de tudo que há pautado entre vida e morte. Como o caso de eventos marcantes na juventude do romancista, como as perdas precoces, exemplo este, de uma de suas irmãs.

Montello já realizado como romancista, e entendedor de tantos outros assuntos, deixa em seus diários, e nos faz ter a possibilidade de um entendimento

complementar de suas obras, bem como de sua escrita. E ao fazermos esta travessia sobre Josué Montello mostra-nos um escritor consciente de sua carreira literária e dos caminhos a serem desbravados por ele. Assim, fazia questão de enfatizar que para percorrer tais caminhos como os de romancistas, ao recompor “pequenos cenários de São Luís. Era o [...] modo de voltar ao Maranhão, sem sair do Rio de Janeiro. Estava lá e aqui, por força da criação literária”, e que chegou a uma “conclusão de que cada um de nós, nascido numa província, traz consigo essa província, que não se confunde com qualquer outra, nacional ou estrangeira” (Montello, 2012, p. 33-36). Assim, o escritor quando mudara para o Rio de Janeiro fez questão de levar com ele a nostálgica cidade de São Luís como inspiração dos preciosos “pedaços de província”:

[...] Quando para cá me mudei, trouxe comigo outros pedaços de província: livros de autores maranhenses, um velho mapa de minha cidade natal, alguns dos quadros que me enfeitam as paredes. Todos eles me restituem a terra onde nasci. Quer isso dizer que, residindo na capital da República há 17 anos, ainda não me desprendi dos sobrados, das ladeiras, dos pregões de São Luís (Montello, 1984, p. 34).

Sendo assim, o romancista maranhense, Montello (2012, p. 36), nos diz “que cada um de nós tem a sua província. Província que é uma realidade privativa, amalgamada às nossas vivências e recordações”, e que nem sempre poderá “se harmonizar com a província de meus conterrâneos e contemporâneos”, pois, os “pedaços de província” são latentes e emergem da memória nos momentos mais improváveis:

A província está em qualquer parte. Não é um lugar distante. A paz que eu tenho à minha volta, o bater do relógio, o tempo disponível, o amigo que me fala pelo telefone, o jornal que me entrou pela casa por baixo da porta, a flor que desabrocha no vaso de minha janela, tudo isso é a província (Montello, 1987, p. 398).

Longe do Maranhão, tenho comigo minha província, assim como Jorge Amado traz a sua, quando vai por longes terras. Frequentemente, ao recompor nos meus livros o ambiente romanesco de São Luís, não me oriento por um propósito intencional: é que a província está em mim, à espera de emoção propícia, que há de restaurá-la nos seus flagrantes vivos e sentimentais. Não é a pena do escritor que a vai buscar – é a própria província que faz a pena correr no papel, obedecendo ao fluxo da imaginação criadora ou das reminiscências pessoais (Montello, 2012, p. 36).

No entanto, Montello (1984, p. 33 e 99) reflete que ao passar do tempo, mudava-se os leitores, e conseqüentemente, os interesses e os valores. E que talvez a solução fosse discutir sobre algo que perdurasse, como a exemplo, do próprio ser humano e seus atos. E assim, “só a cesta de papel pode dizer toda a verdade sobre o nosso estilo. É ela que recolhe as palavras mortas, ao fim da batalha que travamos a cada momento, no obstinado esforço para ajustar a ideia nova à palavra viva”. O romancista já abordava sobre tais questionamento desde a prévia de sua obra

Labirinto de Espelhos, em que ele diz que “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”.

Apesar do autor ser conservador aos moldes tradicionais e “mantendo desta forma, no essencial, a integridade clássica, dos seus métodos composicionais” (Oliveira, 2017 p. 8), assim, também é identificável o esforço de não extrapolar sua emoção, que segundo Compagnon (1999), nos deixa “um traço familiar”. Portanto, Montello (1984, p. 33) demonstra uma certa preocupação com sua escrita, e principalmente, ao seu pacto para com o romance de se manter sempre cauteloso contra sua pena, ainda mais quando “ela corre no papel, sem esforço, como se registrasse o texto decorado. Ainda bem que paro adiante, para ler o que escrevi. Começa então a luta contra a frase eloquente [...]”.

Percebe-se que em seu *Diário da Noite Iluminada* há uma relevância sobre o assunto de reminiscências de infância de alguns autores, como Augusto Meyer e à Helena Morley, com sua obra *Minha Vida de Menina*. No entanto, Montello (1994) preocupado em não escrever histórias reais de sua vida postadas em romances, porém, as suas experiências com a morte trouxeram para o seu processo de escrita este assunto de forma muito sutil em algumas obras, não os fatos reais, mas de modo transfigurado e ficcionalizado no plano da imaginação, como uma leve camada de verniz, e jamais, como algo que se assemelhasse à episódios reais. Pois, este era um cuidado em que ele defendia, visto que ao se defrontar com as releituras de Graciliano Ramos envolvidas em reminiscências de infância, Montello (1998a, p. 125) destaca o modo em que Graciliano as colocava no papel, em que se pesava a mão devido “ao tom de amargura com que as tirava do tinteiro”. E conclui que,

[...] Graciliano soubera trazer de muito longe os pedaços de si mesmo. Não adoçara as imagens antigas com a poesia, das recordações. Pelo contrário: dera mais vigor ao tom sombrio, como se tratasse, não de uma volta lírica ao passado, mas de um ajuste de contas do menino de outrora, sem deixar de associar-se a esse menino. [...] Graciliano Ramos tenta captar a verdade, fiado na nitidez das lembranças, em vez de transfigurá-la, recriação literária. Por vezes ele nos dá a impressão de ser frio nesse reencontro. Quer nas recordações de infância, quer nas recordações da cadeia, dissocia-se de si mesmo, e é outro, ao defrontar-se com a própria imagem, refletida no espelho (Montello, 1998a, p. 125).

No entanto, Montello soube “adoçar suas lembranças” de infância, e quando evocadas sabia como tratá-las com zelo diante do pequeno Josué. E como já foi dito, as suas vivências são colocadas em seus diários, já os romances equivalem a um lugar mais restrito. E para compreendemos esta zona fronteira, só nos

deparamos com olhar de menino, capaz de perceber o avanço de sua época, como no caso das transformações nas moedas, como o vintém, que era o custo de um doce feito de “coco e mel de cana”. Ao que parece, o desaparecimento dessa cocada na circulação dos comércios, se fez episódio marcante, fio condutor de memórias involuntárias, que acaba ficando registrado na memória do pequeno Josué, e posteriormente, em seus diários, ao invés desses momentos reais serem retratados em romances. Entretanto, não podemos descartar que essa recordação pode ser a origem para esse tipo de memória a ser empregada em suas obras de ficção posteriormente. E conseqüentemente, o que ficou de experiência do tempo de meninice foi a lembrança equiparada a “um mundo de recordações gostosas, por força daquela memória involuntária, que levou Proust a redescobrir a infância com uma dentada farta no pedacinho de uma *madeleine*” (Montello, 1998b, p. 496).

Montello mesmo quando criança, e com saúde debilitada num certo período de sua vida, encontrava refúgio nos livros, cuja presença lhe trazia conforto. Ele se cercava das obras de grandes autores da literatura mundial, destacando-se especialmente o francês Júlio Verne. Este momento singular de sua infância fez da solidão, companhia agradável até a fase adulta, em momentos de deleite com seus livros, e que se torna mais tarde em amigos íntimos e essenciais para recarregar de inspiração em sua escrita. E como ele mesmo reforça em dizer-nos algumas vezes em seus diários, de quando voltava a seu “tirocínio” em seu próprio silêncio, este momento se restringia aos diálogos com os livros que o cercavam.

Pois, a lição que fica é que não há escrita sem leitura, e que também “o tempo e a leitura aprimoram em nós a capacidade de ouvir e entender certas obras e certos autores – ao mesmo tempo em que nos avivam a reação reflexiva, no convívio com o texto alheio” (Montello, 1984, p. 30). E apesar de alguns o considerarem um autor pouco conhecido, e prensado entre “grandes nomes”, Montello se fez eterno para além da matéria, se imortalizando pela sua escrita-arte. E de certo que no limar da efemeridade do ser humano, quem escreve se imortaliza.

3.2 “A derradeira volta do caminho”: “confissões de um romancista”

Para início de reflexão, este tópico recebe um título em tributo ao último capítulo do romance *Largo do Desterro* de 1981, o qual estabelecerá um diálogo nesta pesquisa com o fazer literário de Montello, abordando a interrelação da tríade: a morte,

a memória e a imaginação, em seus romances. No entanto, ao se tratar da memória e imaginação podemos contar com o aporte teórico de Ricoeur (2007, p. 26), em sua obra *A Memória, a História, o Esquecimento*, no capítulo “Memória e imaginação” em que o especialista explica que a memória está diretamente relacionada a algo que realmente aconteceu, trazendo eventos do passado para o presente, já que “a memória é passado”, e “nada temos de melhor que a memória para garantir que algo ocorreu antes de formarmos sua lembrança”.

E com essa justificativa, o autor pontua que a imaginação permeia outro lugar que não é a realidade, e muito menos atrelada à mesma como a memória. No entanto, a imaginação se limita a ocupar um espaço da realidade inventada, as fictícias. Logo, podemos dizer que elas se conectam quando relacionado a “presença do ausente, enigma comum à imaginação e à memória” (Ricoeur, 2007, p. 28), mas se distanciam em relação à realidade, ou seja, a memória trata da especificamente da veracidade, e a imaginação da ficção. Contudo, como notamos, os aspectos como a morte, a memória e a imaginação apresentam características bastante singulares tanto para o filósofo quanto para Montello. Diante disso, propomos chamá-los de encadeamentos de uma ‘literatura imaginativa’, aludindo a esse conjunto temático ligado às diferentes finitudes. É importante ressaltar que, ao abordarmos um romance, a atenção se voltará especificamente para os personagens das obras montellianas.

No entanto, é notório que o fazer literário de Josué Montello vai de encontro com a própria experiência de vida, tanto de leitor como de escritor, tudo, como matéria-prima para suas obras, absorvida sob a tinta da imaginação, do qual o faz único. Além do mais, o autor buscou em sua própria escrita, o seu modo particular de compor suas obras, o qual ele mesmo se questionava:

— Qual caminho devo seguir?

De certo modo, estava eu em um dia com as novas correntes do romance estrangeiro. Não seria difícil tomar um deles por modelo, se tivesse por escopo realizar mais um nome que uma obra. Era exatamente o contrário que eu pretendia: realizar a obra individual, com a marca de meus recursos e de minhas limitações, mas que correspondesse a mim próprio, como sensibilidade e como presença (Montello, 1986, p. 32-33).

No entanto, Montello compreende a missão que tinha, não para deixar um nome em meio de tantos outros, mas de efetivar um legado, e isso se reafirma em uma entrevista para Gilson Rebello ao *Jornal de São Paulo*, de 11 de novembro de 1984, que se intitulava de “Montello, porta-voz de seu tempo”, o autor fala do lançamento de sua obra *Uma Varanda sobre o Silêncio*, e sobre suas primeiras

impressões sobre o começo de sua escrita, em que ele relata que, só “posso dizer ainda que, quando comecei a escrever, imaginei que o romancista deveria ser apenas um contador de histórias. Inventei muitas para descobrir depois que escrever romance era mais do que uma arte: era uma missão” (Rebello, 1984, p. 35). E esta missão se tornou ofício:

Só recorri à escrita por estes dois motivos: ou porque tinha o que dizer, ou porque me pediam o que dissesse, nos textos que me propunham. Junte-se mais a razão fundamental e superior, que advém minha vocação. A escrita é meu ofício – por desígnio superior, que me foi revelada na adolescência e a que fiquei fiel. Não saberia ser outra coisa. Como se constituísse uma determinação nominativa da Providência. Daí o júbilo de meu trabalho, mesmo quando busquei com a pena o texto esquivo, decidido a dar com ele por imposição da paciência obstinada (Montello, 1994, p. 15).

Percebemos que ao passo que Montello consubstancializa sua escrita, ora louvado, ora criticado, ele aposta em abordar sempre em algo relacionado ao ser humano, e dentre alguns assuntos, estão também no rol, a morte e a memória, sendo que estas duas, de alguma forma se articulam desde os tempos mais remotos, e ao analisarmos no início da pesquisa os pensamentos de Ariès, compreendemos que a memória está para a vida, e o esquecimento para a morte. Assim, ao nos depararmos com esta conexão arraigada às obras montellianas³, é que nos damos conta da importância simbólica do que ele nos deixou.

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 abater, me põe em brios para prosseguir. Ainda tenho o que dizer. Já me atirei ao novo romance (Montello, 1998a, p. 136).

É sabido que o pensar a morte não surgiu em sua escrita de forma esporádica, “mas, mesmo assim, sentimos sempre um certo esqueleto de realidade escorando os arrancos da fantasia” (Candido, 2006b, p. 70), e seguidamente de muitos outros fatores que a fizeram ser primordial diante da literatura. O que entendemos é que o autor não agiu igual a muitos outros escritores que ficaram submissos ao medo da morte, ou com um intuito de perseguir um sentido unilateral para tal, mas se assenhorou do assunto, e o transformou em superação. Logo a morte para Montello é expressa como oportunidade criadora para abordar tal assunto em suas obras, como a exemplo de *Largo do Desterro*:

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.

³ Expressão cunhada por Josué Montello e posteriormente por Oliveira (2017), para o acervo das obras do romancista maranhense.

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 minha, com estas crises amiudadas? Só posso saber com segurança depois de operado. 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: trabalhando no romance. Dou mais vida ao meu personagem, e é com essa vida imaginada que me consolo (Montello, 1998a, p. 137).

Diante disto, o autor nos declara que “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, 1998a, p. 153). De certo, quando ele aborda sobre a morte é mais para ser um fator instigante em suas narrativas, do que falar da morte propriamente dita, ou, de episódios reais em seus romances. Ademais, a sua memória serviu como instrumento de inspiração, como a exemplo da saudade que sentia da cidade de São Luís, pois, como ele mesmo nos relata que “a memória é o poço de sua inspiração permanente” (Montello, 1984, p. 64), e isso se faz fonte necessária para recuperar desde as mais tenras lembranças de infância, até seus dias memoráveis como romancista, base de sua imaginação criadora. É importante frisar que apesar de Montello ter deixado a capital do Maranhão muito cedo, são dos poucos escritores que estão estritamente ligados a sua terra natal, o que faz da relação dele com São Luís ser sua fonte de inventividade.

Nesse sentido, Montello (1984, p. 64), ao realizar sua escrita, nos revela que mesmo quando sua memória se faz falhar em algum momento, ele nos diz “que, ao sentar-se para trabalhar, bombeia do poço profundo o seu balde de reminiscências”, para depois ficcionalizá-las. Assim, ao traçar sua escrita criativa, percebemos que as suas descrições dentro da narrativa, toma um caminho de aperfeiçoamento em relação aos pormenores, buscando agora uma forma mais condensada. E assim, mais uma vez o escritor nos confia que:

Toda manhã e parte da tarde às voltas com a descrição da cheia do rio, no *Largo do Desterro*. Consegui reduzir onze páginas a duas, só deixando no texto definitivo o que me parece ser o essencial. No começo de minha vida literária, eu teria feito o inverso, alongando para onze as duas páginas. E é bem possível que, na revisão final, já nas provas do livro, eu ainda suprima um adjetivo ou mude um verbo (Montello, 1998a, p. 180).

Assim, ao tentar colocar o romancista maranhense no patamar dos grandes nomes, Bosi (2006), em sua obra *a História Concisa da Literatura Brasileira*, coloca Josué Montello em uma lista juntamente aos escritores de “invulgar penetração

psicológica” em vista do homem em sociedade, como a exemplo, de Lygia Fagundes Telles, e dentre outros⁴. Entretanto, entre esses e muitos outros autores, Montello buscava consolidar sua escrita sem se prender às regras já desgastadas, e definitivamente sem a intenção de seguir os passos de outros romancistas. No entanto, ao escrever de uma forma que defende e mantém a tradição, ele frustrou-se ao tentar se aventurar por caminhos que, naquela época saturada, já não eram valorizados.

Corroborando com essa questão, Bosi (2006, p. 393) ressalta no que tange as “técnicas diferentes de composição e de estilo que matizam a prosa psicologizante, que pode apresentar-se partida e montada em flashes, como páginas urbanas de José Geraldo Vieira; empostada nos ritmos da observação e da memória” e que “ainda pode tocar experiências novas de monólogo interior”, em que, estes tais aspectos, estão presentes também em Montello. Assim, a autora Luciana Stegagno-Picchio reforça que o escritor está no rol do “romance intimista”, de “temas existenciais” e do “realismo citadino”, e que concorda com Bosi ao dizer que esta marca narrativa se estende de “José Geraldo Vieira a Josué Montello”.

Ainda uma nítida escrita machadiana, na construção calibradíssima de romances, contos e novelas de densa impregnação psicológica, distingue a obra narrativa do maranhense Josué Montello (n. 1917), considerado o último dos realistas, mas que todavia na textura extremamente literária dos seus romances, no psicologismo finíssimo dos personagens, revela uma ‘modernidade’ cônica de todos os artifícios da moderna narratologia (Stegagno-Picchio, 2004, p. 541).

No entanto suas obras tratam do íntimo psicológico das personagens, onde a temática da morte, tempo e da nostálgica cidade de São Luís se inter cruzam dentro de cada enredo. Porém, não há histórias repetitivas, pois, este era um ponto em que o autor se preocupava, como o de não falar algo que já foi dito. Pois, segundo o romancista, a repetição destrói o encanto e a notoriedade por algo. Dessa forma, essa preocupação também se refletia em suas leituras, pois ele as alternava para evitar o tédio.

Foi o que procurei fazer — sem me repetir. Todo meu esforço, na construção de minha saga romanesca, se concentra no cuidado de não criar na fórmula, que é velhice do escritor. Obstivamente, porfiadamente, fui tentado encontrar outros temas, outras soluções de ordem técnica e narrativa, de modo que o romance se compusesse por si, sem resvalar no caminho já antes percorrido (Montello, 1998a, p. 231).

⁴ “Antônio Olavo Pereira, Aníbal Machado, José Cândido de Carvalho, Fernando Sabino, Dalton Trevisan, Autran Dourado, Otto Lara Resende, Adonias Filho, Ricardo Ramos, Carlos Heitor Cony e Dionélio Machado” (Bosi, 2006, p. 388).

Dessa forma, a inspiração de sua escrita vem de um ímpeto nostálgico de memória emergida de sua tenra infância como “convencido de que, no fundo de nós mesmos, há uma criança viva, com gosto e com caprichos, e a quem temos de atender, em benefício de nossa paz interior” (Montello, 1984, p. 56). Desta forma, em sua escrita, a imaginação funciona como um jogo de espelhos que refrata uma falsa impressão de realidade, como o próprio autor declara:

Sempre que experimentei transpor a vida real para o romance uma cena ou um tipo, tive que 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 que 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 lapidado pela memória consciente (Montello, 1987, p. 692).

Afinal, ao fazer descrições da cidade de São Luís, em que esta qualificação se dá principalmente pela saudade de sua terra, porém, o que vem para sua escrita não é a impressão tal qual ele sentiu, mas uma emoção imaginada. E ao primar pela experiência do autor, enfatizando que a “memória não é contínua, e sim episódica”, e reconhecendo o papel da morte sendo como algo peculiar, pois, o que fica em seus respectivos romances, nada mais são do que emoções imaginadas, pura ficção ao tratar da fragilidade humana, e de tudo aquilo que não existe mais. Desta forma, Montello (1987, p. 692) nos esclarece que “somente compreenderá com exatidão o meu mundo romanesco quem tiver essa chave para surpreender-lhe o mistério”. E assim, o autor se nutre e se organiza de inspiração para seu fazer literário:

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, 1987, p. 696).

Assim, podemos compreender melhor as influências e características refletidas nas obras do escritor, e principalmente seu estilo adotado. Desta forma, percebemos o quão importante é o papel como leitor, pois, contribui em dar significado ao texto. Que segundo Candido (2000, p. 33), o leitor pode interpretar uma obra de acordo com:

[...] o ângulo em que nos situamos. Em primeiro lugar, os fatores externos, que a vinculam ao tempo e se podem resumir na designação de sociais; em segundo lugar o fator individual, isso é, o autor, o homem que a intentou e realizou, e está presente no resultado; finalmente, este resultado, o texto, contendo os elementos anteriores e outros, específicos, que os transcendem e não se deixam reduzir a eles.

Portanto, o homem seria ator no palco da vida, impulsionado de acordo com os seus desejos. Desta forma, Oliveira (2017, p. 10) também nos relata que “a novelística de Josué retoma e desdobra a saga de São Luís, fundada por Aluísio Azevedo”. E segundo ele, tanto Aluísio quanto Montello centram “o seu interesse na pressão das forças sociais que modelam a conduta humana” e que “Josué retoma o realismo do seu antecessor e confere nova dimensão a esse conceito, privilegiando a subjetividade humana”. E segundo Zanela (2009, p. 13-14):

A recorrência do tema da morte e os diversos papéis que ela representa, nos diferentes romances, como mote da narrativa, como representação do passado ou como ameaça presente. Com relação aos personagens, estes atingem alto grau de complexidade, muitas vezes percorrendo uma trajetória de formação, e é por meio de seu psiquismo que a dimensão social/histórica se dá a conhecer. Recurso ao qual recorrem narrador e personagens para a recuperação do passado, a memória será apresentada, aqui, como principal traço da poética montelliana. Entretanto para que essa memória seja acessada será indispensável o papel do narrador na condução do enredo, penetrando no interior dos personagens e desarticulando o tempo, pois é a descontinuidade temporal que, muitas vezes, contrapõe presente e passado.

Contudo, ao abordar a questão da morte voluntária nas narrativas montellianas, iniciaremos a análise com a premissa de que a literatura serve como um discurso para a construção de significados. Dessa forma, ao abordar esse assunto nas malhas ficcionais será posto único e exclusivamente, vinculado aos impulsos de alguns personagens relacionado ato derradeiro, já que suggestionar o próprio fim é um aspecto inerente às ações humanas. Desta forma, o que queremos explicitar sobre essa emblemática significação dentro do romance, é que nesse caso, como referido anteriormente, não há relação substancial das passagens diarísticas com o ficcional, o que existe em seus diários a respeito à morte voluntária é somente argumentos pontuais.

Posto isso, o que pressupomos é que Josué Montello abordou tal assunto como forma de reflexão, ao qual buscou nos princípios religiosos de sua vida, a desenvolver um forte sentido de responsabilidade perante a contenda da morte, e isso, o levou a transportar essa inquietação enigmática à sua composição ficcional. Assim, a autorreflexão subtendida à vida humana incentiva os leitores a serem proativos e atuantes, capacitando-os a iniciar, de maneira intencional, um percurso de ação e impactos duradouros, uma vez que somos finitos. No entanto, essa reflexão nos levou a fazer um brevíssimo levantamento sobre esse assunto, dentre alguns de seus romances, e são eles: *A Luz da Estrela Morta*, de 1948, que trata de um obcecado temor da morte com viés psicopatológico (Montello, 1948); *O Labirinto de*

Espelhos, de 1952, fala sobre a espera de uma suposta morte de “tia Marta” pela ganância de bens (Montello, 2000); *A Décima Noite*, de 1959 a morte é algo hereditário do pai suicida (Montello, 1959); em *Os Degraus do Paraíso*, de 1965, a morte se destaca com áurea de a proximidade com a questão de religião e na reflexão sobre matéria versus espírito (Montello, 1986c). E de todos os romances, este talvez seja o mais próximo de Montello pois, de acordo com o que ele nos relata que

Há romances que a vida nos dá, com a intensidade de sua trama; outros, somos nós que vamos buscá-los, vivendo-os pela imaginação e pela experiência alheia. Os degraus do paraíso estão, para mim, no primeiro caso. Guardam no seu texto a intensidade polêmica de minha experiência religiosa, na fase em que prolonguei em mim o protestantismo de meu Pai, diácono da Igreja Presbiteriana Independente, em São Luís (Montello, 2012, p. 52).

É importante tomar nota das palavras do literato sobre a sensibilidade na elaboração de um romance já que “o romancista experimenta esta modalidade única de suplício: a de sofrer quando sofrem os seus personagens” (Montello, 1991, p. 156-157). Já em *Cais da Sagração*, de 1971, trata de uma morte pela não adaptação ao progresso (Montello, 1971), semelhante ao drama instaurado em *Largo do Desterro*. E em *Os Tambores de São Luís*,

Um dos personagens, o Damião, do alto de seus 80 anos, reconhece que a vida é uma coleção de mortos. Para outros, bem entendido; não para os sobreviventes. Para estes, a memória sempre vivifica as sombras de nosso caminho, repetindo o milagre da gota de sangue que reanimava as sombras, diante de Ulisses, no poema de Homero. Estão vivos para mim todos os meus mortos. Basta-me cerra os olhos, concentrado no meu mundo de lembranças, para que eles ressurgam, tais como permanecem nas minhas recordações. Falam, opinam, concordam, discordam, sorriem, movem-se, como outrora. Deus nos deu a memória para que cada um de nós traga de volta o tempo passado. A saudade pura é uma ressurreição (Montello, 1998c, p. 1153).

E em seu décimo primeiro romance, *Largo do Desterro*, percebe-se que, em maior ou menor grau, a abordagem sobre a morte aparece em suas várias nuances, sendo esta temática, um ponto em comum entre sua vasta bibliografia, sendo que esta linha de raciocínio retoma dentre muitas obras da literatura mundial (Montello, 1981). Porém, ao se tratar da questão do auto aniquilamento de personagens, existem autores que supostamente colocaram um fio de realidade em seus processos da criação literária, que não é o caso de Montello, com seus seres fictícios. Além do mais, o romancista maranhense tece crítica sobre obras de outros autores, dos quais se utilizam de tais infiltrações do real na ficção, e que pode produzir efeitos de “verdade” no leitor, pois, em seus diários, ele tece comentários sobre a poética dos escritores Henry de Montherlant que se aniquila em 1972, quanto de Romain Gary, que comete o mesmo desfecho em 1980.

Embora o derradeiro romance de Romain Gary, *Claire de lune*, tenha um bom desfecho, [...], se associa agora à imagem do escritor vencido, que há poucos dias saiu da vida pela porta do suicídio [...]. Sempre me pareceu que os suicidas chegam ao desespero final por estarem cansados de lutar — lutar contra a solidão. Chesterton não pensava assim. Para o mestre de *Orthodoxy*, o suicida seria o antípoda do mártir, visto que este se preocupa de tal modo com o seu próximo, que se esquece de si mesmo, ao passo que aquele se preocuparia tão pouco com tudo que não seja ele próprio, que deseja o aniquilamento geral (Montello, 1998a, p.168-169).

Isso nos remete a uma compreensão de que supostamente este assunto tenha gerado indício de um projeto literário voltado não para falar especificamente de auto aniquilamento, mas, de reforçar que a morte traz consigo a experiência da dor e, também do esquecimento gerido pelo tempo, e de tudo aquilo que não se deixou registrado pela memória, elas se vão com o indivíduo, como “a experiência de ter em si a memória que se foi [...]”. Somos todos deixados de uma forma ou de outra por aqueles que se foram” (André, 2020, p. 20). Isto implica o quão importante é a memória diante da morte, e de não se deixar vencê-la.

Foi essa a razão por que escrevi, em 1984, Perto da meia-noite, indo buscar-lhe o *fiat* genésico na saudade de mim mesmo e de meus companheiros de província, quando todos nós amanhecíamos. Livro lírico, evocando colegas e namoradas adolescentes, consegui escrevê-lo com as emoções adequadas – sem nada omitir quanto à vida realmente vivida. O primeiro encontro com a morte. O suicídio de um colega de ginásio (Montello, 2012, p. 48).

Na citação mencionada, possivelmente a única em que Montello admite utilizar sua memória como o seu primeiro contato com a morte, e que contrasta em relação ao que ele narra sobre essa experiência vivida na sua adolescência, quando contraiu tuberculose ao mesmo tempo que sua irmã Elizabeth. Alternativamente, ele pode estar sugerindo que essa lembrança se divide em duas fases: uma na adolescência entre 15 e 16 anos em que diz que o encontro coma morte foi uma “experiência curiosa”, e outra em sua maturidade como referida acima.

Entretanto, mais uma vez ele deixa claro que essa verdade se encontra apenas em seus diários como uma lembrança, jamais em suas obras de ficção. Diante desses aspectos, Bosi (2006, p. 427-428) também tece comentários ao autor maranhense de que mereceu destaque entre os prosadores que ensaiavam em “dar ênfases nos aspectos humanos universais que a matéria provinciana ou rústica lhes propicia”. De certo, Montello (1984, p. 205), homem de seu tempo, nos faz refletir sobre o seu fazer literário quando ele próprio afirma que defende a tese de que eles, os “escritores, jamais nos desprendemos de nosso tempo”. E seguindo esta linha de raciocínio, ele admite que mesmo sendo um conto, um romance, ou qualquer outro

gênero, ele tem predileção e busca “por inspiração outra época, que buscamos captar e exprimir, nunca deixamos de exprimir e captar a nossa própria época”.

É possível destacar, assim, em relação à “insularidade”, que o autor frequentemente mencionava como essa sensação o acompanhava em certos momentos de sua vida, inclusive enquanto homem público, o que ficou claro em seus diários. Ele expressou que, por ter “nascido numa ilha, talvez eu vá cedendo, com o tempo, ao pendor da insularidade, sem que isto queira dizer que me omita quando devo falar. Apenas não sou homem de manifesto ou de partido” (Montello, 2012, p. 118). Este perfil mais ponderado revela que foi uma forma que ele encontrou para concentrar-se em seus momentos solitários de leitura e escrita, além de como atravessar os sinuosos e “vários movimentos políticos”, entaves esses em que a vida política o trouxe. No entanto, o autor faz questão de atestar sua defesa em “respeito às ideias alheias e a liberdade”. Nessa conjuntura, também se resvala em sua escrita, pois, “para escrever é preciso estar só, diante do desafio da folha de papel em branco [...]. A consciência da solidão faz que a pena encontre o caminho que conduz ao texto. Sem essa consciência ninguém escreve” (Montello, 1998b, p. 560).

Isso nos serve, por ora, como uma consideração de que Montello destinava à tinta de sua pena, algo mais sutil, e que ressaltasse principalmente, a provinciana São Luís, do que pesar a mão em dessabores outros, e assim, mantinha-se afastado de conflitos com críticos mais fervorosos, como revela a citação abaixo:

Suponho que a rebelião contra a ortodoxia religiosa, que cedo me libertou da sujeição protestante, presumiu-me também contra outros tipos de ortodoxia, notadamente as de ordem política. Em meio a controvérsia dos exaltados, conservei a cabeça fria de minha posição liberal. Qualquer credo, seja ou partido, que significasse a caução de minha liberdade, por mais alto que fosse o preço desse penhor, sempre contou com o instinto de minha repulsa. Nascido numa ilha, permaneci fiel à minha insularidade – quer no plano da criação literária, quer no plano do pensamento político (Montello, 1986b, p. 44).

É oportuno retomar Montello (2012), que aborda de maneira marcante a “sensação de insularidade”, entendida como um tempo dedicado à concentração em seus estudos e em seu trabalho. Dessa forma, trata-se, sem dúvida, de uma oportunidade para contemplar e apreciar a leitura em si, na qual os conhecimentos se aprofundam. E talvez por isso,

A melancolia de olhar nas estantes a coleção da Pléiade, quase completa, sabendo que não disporei de tempo, no limite da vida que Deus me der, para ler os textos essenciais que ali estão. Certo, muitos desses textos já eu os conheço, uns na mesma edição; outros em edição diferente, notadamente Balzac, Pascal, Proust, Victor Hugo, Renard, Molière, Beaumarchais, madame de Sévigné, La Fontaine, Saint-Simon, Zola, Gide, Malraux, Goethe,

Racine, Flaubert, George Sand. Velhos amigos. Velhas amigas. Mas bem que eu gostaria de dispor de novas horas para relê-los, considerando que a releitura corresponde à leitura mais profunda. À admiração pela floresta, no seu conjunto, sucede a admiração pelas árvores, individualizando-as (Montello, 1998b, p. 499).

Percebemos que a finitude, por si só, não representava um grande problema para Montello; no entanto, quando aborda a “velhice e seus achaques” isso o levava a refletir de maneira distinta em relação a muitos, já que uma boa velhice seria semelhante à lucidez de Taborda “com autonomia para ir e vir, com olhos para o espetáculo do mundo” (Montello, 1998a, p. 233). No entanto, o autor nos deixa marcas em uma década anterior sobre essas reflexões:

E eu fico a refletir que certamente não terei tempo, mesmo que só me vá deste mundo aos 80 anos, para ler todos os volumes de minha sala, repletos de saber e experiência. E dizer-se que muitas e muitas vezes tenho trocado a companhia deles pelas vulgaridades da vida (Montello, 1987, p. 647).

Por isso, é fundamental esclarecer que, ao refletir sobre a morte em suas obras, ele utiliza como fio condutor suas experiências pessoais, sua própria consciência da finitude, das pessoas que se foram ao longo do tempo e até mesmo das obras que não alcançaram a imortalidade como arte. Tudo isso se transforma em um protótipo de inspiração. O autor destaca que:

A vida, à medida que a gente vai gastando e que o tempo desbarata os companheiros e as rodas se espalham precisam de instituições de gênero. Há aquela cena do Proust que em que o sujeito começa chamar pelas pessoas próximas e só depara com mortos. Morto, morto, morto, e Proust imagina até como se fosse a pancada da terra sobre o caixão. Morto, morto, morto... O grupo convivial desaparece mas numa instituição como a Academia ele se recompõe: sai um, entra outro (Montello, 1986a, p. 5).

Em vista disso, é sobre esse aspecto enigmático que circula a inquietação da tematização da morte simbólica nas narrativas montellianas, pois, o findar é sinalizado sob diversas questões. É sob esse viés de plurissignificação que o romance *Largo do Desterro*, do autor maranhense, Josué Montello é observado nesta pesquisa. Observamos que, além de sua produção narrativa com um estilo singular, o romance em questão representa o pensamento do personagem por meio do narrador, que nos proporciona uma visão deste momento existencial e histórico. Dessa forma, a literatura nos apresenta reflexões acerca da morte e das diversas maneiras que o ser humano encontrou para lidar com sua própria mortalidade. Desta forma, Montello destaca a ligação entre morte e memória na maioria de suas obras, como destaca Bakhtin (2011, p. 98), que “depois do enterro, depois do monumento tumular vem a memória”, ou seja, a escrita vem para imortalizá-lo. Assim, o romancista maranhense diz que:

Poucos anos em minha vida foram marcados de tantas atribuições quanto este, que está a findar. Comparo-o àquele em que, adolescente, mal saído dos quinze anos, tive o meu primeiro encontro com a morte, certo de que, recluso, condenado ao repouso, tudo quanto me restava era a saudade imaginária da vida que não vivera.

Agora, aqui estou. Pensei ficar pelo caminho. Não estou apenas vivo — sobrevivo. Mesmo assim, trabalhei. O novo romance, *O Silêncio da Confissão*, está nas livrarias. E ainda escrevi a maior parte de *Largo do Desterro* (Montello, 1998a, p. 173).

Diante disso, percebemos que a riqueza ontológica presente em sua obra permitiu ao autor uma grande habilidade em abordar a finitude das coisas de maneira tão versátil. Entretanto, essas marcas em sua escrita são reflexos de suas experiências, incluindo a perda de pessoas queridas. A lição que se extrai de tudo isso é de como lidar com o vida, com o tempo e do que fazemos dele. E justamente, ele um homem público, ocupado com todas as atividades que lhe eram impostas, buscava este tempo para recordar, inspirar e escrever.

Desta maneira, Montello como um bom contador de histórias, e um mestre em fazer com que os seus leitores acreditassem, mesmo sabendo que é tudo ficção, ele tece sob o viés do imaginário, não só em *Largo do Desterro*, mas, todas suas outras obras romanescas, e quando associadas a contextos filosófico-reflexivos, como a aversão que o ser humano tem da morte, pois, essa temática não é determinante somente aos aspectos sobrenaturais, mas sobretudo, às acepções significativas que a morte tem enquanto finitude dentro do fazer literário. Segundo o *Jornal do Estado de São Paulo*, de 12 de janeiro de 1986, Montello (1986a, p. 4) nos revela de sua relação com a morte em um de seus romances:

Na faixa de 15, a 16 anos, fiquei tuberculoso, numa época em que se morria disso. Vi minha irmã mais velha, dois tios e primas morrerem assim. A tuberculose foi o câncer do meu tempo. Nesta época, a ideia da morte era uma experiência curiosa. Primeiro com a dos outros, depois com a compenetração da possibilidade real da minha própria morte. Pensava superá-la, não sabia se conseguiria, mas essa esperança me dava uma certa sensação, um sentimento de herói que tenta suplantar seu combate. Característica que, por sinal conservei na minha própria obra. Mestre Severino, personagem central do *Cais da Sagração*, por exemplo, é um cardíaco de último grau, desenganado, que não para de pilotar o barco de passageiros até São Luiz, indo e voltando, com a sensação de que só morre quem se entrega porque a vida é, antes de tudo, um ato de vontade.

Portanto, com a experiência de morte que teve de sua irmã Elizabeth, de alguns parentes próximos como tia, tio e primo, teve também uma lembrança marcante do poeta Antônio Vasconcelos, que sempre passava defronte de sua casa na Rua dos Remédios, como o próprio autor relata em sua obra *Confissões de um Romancista*, de 1986, podemos supor que esta experiência deu um sentido maior à

vida (Montello, 1986b). Assim, a inquietação instalada até aqui sobre o que poderia levar o autor a abordar em seus romances a temática da morte? Será que pelo motivo da morte se apresentar tão precocemente em sua vida, o autor de forma urgente procurou imortalizar seus fragmentos de memórias em suas obras? Não é que tais argumentos venham a ser um determinante para tal situação, mas de certa forma certifica-se que a finitude se repete no rol de suas temáticas, e se apresenta de forma diversificada em cada obra. E ele nos aconselha:

Não, não teime com a sua memória, se ela lhe esconder um nome, um fato, uma palavra, no momento em que você deseja lembra-se. Se teimar, ela se retrai, como se ficasse ofendida. Entregue o caso ao capricho dessa senhora. Verá que, daí a momentos, ela reaparece, com o nome, o fato ou a palavra que você debalde tentou forçá-la a lhe trazer à tona da expressão viva e imediata (Montello, 1998c, p. 1201).

No entanto, dentro do contexto da narrativa montelliana apresenta uma gama de elementos que são tematizadas nas obras, como: o julgamento do outro, amor não correspondido, inveja, ganância, erotismo, indiferença, ciúmes e dentre outros aspectos, a morte tanto natural por velhice, ou por doença, ou pelo simples acaso, e também de forma mais trágica como o suicídio, que é um tipo de morte premeditada, e por isso mais impactante. Todos estes fatores apresentados são reflexos da própria condição humana. E romancista maranhense diz:

De mim para mim — quer com minha experiência de romancista, quer com minha experiência existencial — andei a perguntar-me se as vidas centenárias constituiriam um mal ou um bem. À volta dos anciãos, impera a solidão silenciosa, que aos poucos se amplia, com a morte dos contemporâneos. Outros são os usos e costumes. Outro o estilo de vida (Montello, 1998a, p. 293).

Ademais, no *Jornal do Estado de São Paulo*, de 1960 destaca: “A estilização da linguagem empregada por Josué Montello, a expressar com precisão o complexo do drama do atormentado proustiano de província brasileira que se debate à procura de mundos mortos” (Mundo [...], 1960, p. 15). De certa forma o redator equipara Montello a Proust, pois, a escrita montelliana vai buscar também inspiração na fonte dos grandes mestres da literatura francesa. E assim, como Proust, Montello também faz uso de rememorações, memórias voluntárias e involuntárias.

Conforme uma entrevista com Montello pelo jornal do *Estado de São Paulo*, de 12 de janeiro de 1986, intitulada como “Todo criador é um grande crítico”, o autor maranhense fala da compra de livros de seus “primeiros autores franceses”, e da emoção terminou de ler “*Le Pecheur d’Islande*, de Pierre Loti”, e “que não conseguiu atravessar o Proust, já então em plena glória”, mas “iria lê-lo mais tarde, e tão

meticulosamente que cheguei a firmar contrato com o editor Pierre Seghers, de Paris, para fazer um dicionário de Proust” (Montello, 1986a, p. 1).

Ainda na conjuntura do que foi exposto, ele nos informa sobre fazer um dicionário voltado a escrita de Proust, e que já existia um projeto na época por Pauline Neeman-Gordon, ideia similar ao que ele idealizou, e assim acabou deixando de lado, porém, focalizou em outro projeto, um livro sobre Stendhal, intitulado “*Um Maître Oublié de Stendhal*”. E complementa a entrevista ao falar sobre “sua vocação para as letras paralela à vocação de educador e professor” junto com a colaboração de ter sido jornalista, e que considerava esse ponto crucial para sua “vida de escritor”. Portanto, ele acrescenta que “é a esse imperativo que cada um de nós obedece, sempre que o ato de escrever corresponde à vocação de que a natureza participa trazendo consigo a aptidão complementar” (Montello, 1998a, p. 385). Em o *Jornal do Estado de São Paulo* de 1967, o autor nos assegura de onde vem suas inspirações e influências:

Afirmo Josué Montello que ‘ao contrário do que muita gente diz e pensa’, a literatura brasileira não está em crise ‘pois temos romancistas como Guimarães Rosa e poetas como Carlos Drummond de Andrade e Manuel Bandeira’. As principais influências de sua adolescência, informou, vieram das obras de Stendhal, Zola, Balzac e Machado de Assis (Montello [...], 1967, p. 10).

Dessa forma, percebemos que a combinação desses dois mundos, o do jornalismo e o da literatura, assim como a intersecção entre a realidade e a ficção, compõem tanto as suas pesquisas, quanto de sua escrita, o que explica a precisão que apresentam. O escritor maranhense nos surpreende quando se trata de suas obras, e com *Largo do Desterro*, não foi diferente, pois, a cada título é um convite para uma imersão permeada de conhecimentos diversos. Um dos temas que nos surpreende é a morte em suas obras, uma questão que se relaciona diretamente com a condição humana e é transposta para o universo fictício do romance. Isso representa, de certa maneira, um trabalho árduo ao tecer os fios de tais reflexões, e revelando o *status* ficcional. Desta forma, segundo Forster (2005, p. 28), a quem podemos destacar sobre a figura do romancista, sendo que cada um “vêm de diferentes épocas e camadas, com temperamentos e aspirações os mais diversos, mas todos têm na mão uma pena, e estão no processo de criação”.

Na edição do *Jornal do Estado de São Paulo* de 12 de janeiro, de 1986, quando perguntam a Josué Montello sobre sua iniciação da escrita em seus diários, e se ele estava encerrando sua carreira como romancista, e ele responde que:

Quando me decidi a publicar o Diário de Escritor, constituído de três partes, Diário da Manhã, Diário da Tarde e Diário da Noite, supunha que eu não tinha mais o que dizer como romancista. Estava equivocado com o meu pessimismo. Outros romances me vieram à imaginação, e escrevia sucessivamente, Aleluia, A Varanda Sobre o Silêncio e Perto da Meia-Noite. Agora mesmo, ao lançar em três volumes, pela Editora Aguilar, o conjunto de minha obra romanesca, sei que inda posso ir adiante. Mas vou publicar primeiro o Diário da Tarde, atendendo sobretudo ao reclamo dos leitores do Diário da Manhã (Montello, 1986a, p. 2).

Como assevera Montello, compreendemos que uma atividade não anula a outra, mas se estabelece de maneira enriquecedora, visto que seus diários contêm uma variedade de informações valiosas, tanto sobre sua produção literária quanto sobre sua vida pública, além de outros assuntos. Além do mais, o próprio escritor revela que esses diários são “as chaves” de toda sua obra. No entanto, ainda sobre a mesma entrevista do Jornal do *Estado de São Paulo*, de 12 de janeiro de 1986, em que se questiona uma frase do crítico Duhamel que tece sobre os leitores de diários, como “apreciadores de carne crua” expressão usado como forma de protesto aos que consumiam a verdade tal como se apresenta. No artigo intitulado “Georges Duhamel e a construção da narrativa com suas memórias imaginárias”, as pesquisadoras pontuam sobre esta tensão entre o crítico literário e alguns escritores brasileiros (Casoni; Callipo, 2017, p. 5). Isso nos dá margem para refletir sobre tais contestações que ocorriam a esse tipo de escrita, e Montello (1986a, p. 2) questiona que:

O diário nunca é indiscreto, desde que o escritor obedeça a um princípio de ordem ética, pelo qual me basto. Por outro lado, tudo pode ser dito, com a necessária elevação. Outra coisa: o diário é um gênero literário, deve ser trabalho como uma obra de arte. O romancista não interferiu nos motivos do diário, mas influiu na concatenação episódica; daí o interesse de sua leitura. Muitos dos meus leitores me têm dito que leram o Diário da Manhã como se lessem um romance.

Montello por ser francófilo como muitos escritores brasileiros deste período, o fez sempre estar ciente às diversas críticas. Percebe-se pelo excerto supracitado que “o romancista não interferiu nos motivos do diário, mas influiu na concatenação episódica” (Montello, 1986a, p. 2), ele nos reforça que tal recurso tem grande potencial de instigar o público leitor, desde que seja desempenhado com parcimônia.

No entanto, muitos autores da literatura mundial são referências pelo modo peculiar de como expressar as fraquezas e os mistérios que envolvem a vida humana, no liame do fazer literário. Assim, sob uma gama influência tanto dos grandes nomes da literatura brasileira, como Machado de Assis, quanto de autores estrangeiros, vieram a contribuir para sua inspiração de sua escrita. Contudo, na busca por

inovação para sua escrita, pois, sentia-se saturado pelos padrões já preestabelecidos da época. Logo, o intuito de mudanças, de modo geral, não contemplava para com a literatura brasileira em vigor. Talvez por este motivo, Montello ficou à parte entre os grandes nomes pelos especialistas deste período. Pois, ele toma como exemplo em seus romances, a estética tradicional, com um objetivismo descritivo, porém, de estilo próprio, como é posto em seus diários sobre a sua “fórmula”, sendo que suas leituras contribuíram em sua tessitura ficcional. Segundo o *Jornal Estado de São Paulo*, 12 de janeiro de 1986, o romancista destaca que:

No plano técnico, decidi juntar a tradição narrativa e os elementos técnicos modernos, que se incorporaram ao processo da construção romanesca, como o monólogo interior. Devo acrescentar que alguns desses recursos, valorizados no século XX, vêm do século XIX. Basta ler os romances como *Fortunata y Jacinta*, que é de 1876, para ver como alguns desses recursos já estão na obra de Perez Galdós. Machado de Assis nos deu uma grande lição quando, em plena voga do Naturalismo, foi buscar no século XVIII, no romance inglês, o modelo de que se valeu para escrever *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (Montello, 1986a, p. 3).

De acordo com crítico Wilson Martins, ao ser entrevistado pelo jornalista José Castelo, para o *Jornal do Estado de São Paulo*, em 1998, ele versa sobre este estilo do literato:

Josué Montello é, hoje, sem dúvida, o decano do romance brasileiro. Escreve romances clássicos, na linha de Machado e de Eça, e não está preocupado em ser original. Ele mesmo admite, sem nenhum problema, que ignora as inovações estéticas dos últimos 50 anos. Escreveu romances extraordinários, em particular *Os Tambores de São Luís* (Martins, 1998).

Em décadas anteriores, foi tecido uma crítica sobre o estilo do escritor maranhense no *Jornal do Estado de São Paulo*, de 24 de janeiro de 1960 ao aludir que “a estilização da linguagem empregada por Josué Montello, a expressar com precisão o complexo do drama do atormentado proustiano de província brasileira que se debate à procura de mundo mortos” (Mundo [...], 1960, p. 15). Contrariamente ao exposto, a urdidura ficcional de Montello é bem mais elaborada do que foi citado, e nos revela “o excesso de vida, suscitado pela imaginação amalgamada à experiência e ao testemunho, me levava a recorrer ao romance para transformar em seres visíveis as vidas que vinham ao meu encontro” (Montello, 1998b, p. 778). Assim, podemos destacar um ponto importante, especificamente, em relação à *Largo do Desterro*, destacando-se, o quanto era conhecedor da cidade de São Luís. Ponto este, é o olhar apurado de Montello aos detalhes de sua terra natal, e que sua esposa certifica-nos:

Na velha igreja do Desterro, na pequena praça que fecha a rua, assisto à inauguração do Museu de Paramentos, em companhia de Sérgio e Pedro Lacerda, que se espantam ao ver a fachada recortada em forma de zimbório, como a imitar os templos orientais.

Yvone, que tudo admira em São Luís, não se contém até mostrar aos dois a casa de esquina, caiada de novo:

— Olhem bem aquela casa.

A restauração do largo do Desterro foi estendida à casa de dois pavimentos, por ter morado ali, com seu drama e seus 152 anos, um de meus personagens, o major Taborda. Dei ao romance o nome da praça.

E Arlete da Cruz Machado, secretária de cultura do Estado, me dá ainda a notícia complementar:

— Vou mandar fazer uma placa para ser posta na entrada da casa (Montello, 1998a, p. 247).

Percebe-se, que Montello nos faz situar ao descrever as singularidades sobre a localidade do Largo da Igreja do Desterro, e constata-nos o quanto ele conservava a cidade em sua memória e na sua essência. E apesar de São Luís ser sua inspiração, este liame geográfico é tecido em todas suas obras sem se repetir. Pois, ao destacar que deu o nome do romance, o mesmo da praça, é dar importância principalmente ao bairro mais antigo da cidade, que foi o berço, e testemunho de São Luís diante do tempo. E ao descrever sua cidade imaginária no romance, é também um regresso, um reviver à sua verdadeira São Luís.

De acordo com Silva (2016, p. 54), “a leitura da obra montelliana é por vezes um verdadeiro passeio pela cidade de São Luís: rua, casas, igrejas, praias, todas são rememoradas nas obras”. Assim, observamos que como pouquíssimos escritores, Montello guardou “a cidade intacta e viva, à revelia do passar do tempo. Por isso, a despeito do fluir sucessivo de tantos anos, e das alterações de mau gosto por vezes impôs às casas de outrora, a cidade permanece intocada, para quem quer que a tenha associado às suas emoções pessoais” (Montello, 1984, p. 584).

Quanto a sua visita à igreja do Desterro, ele tem a mesma sensação ao que ele relata sobre Machado de Assis, “ao ver um senhor no centro do Rio”, e a impressão que ficou era como se o conhecesse tal figura. Como se “a criação literária, em vez de partir da figura humana para o personagem, realizava um trajeto inverso, partindo do personagem para a figura humana” (Montello, 1984, p. 213).

Acabei de chegar ao Largo do Desterro, banhado de sol, afogado pela viração do mar. E ali no alto, sempre na companhia de minha mulher, fiquei uns momentos a olhar a fachada da velha igreja, intrigado por sua fachada em forma de zimbório, quando tive minha atenção atraída por um velho senhor, firme, direito, limpo, abotoado num paletó fechado que lhe caía pelos 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 que 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 alvoraçada, 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 esse 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 de uma carruagem, nas ruas de São Luís, num domingo de Carnaval [...] (Montello, 1991, p. 835-836).

No entanto, em suas obras parecem existir duas malhas textuais que se tangem. Uma beirando a rispidez com personagens carregados de amores não romantizados, e algumas relações humanas são ressabiadas contendo diálogos sintetizados. Assim, como outros aspectos como o marasmo, o tédio associado às pequenas capitais, como no caso a de São Luís, da qual transbordava hostilidade de seus habitantes, uns para com os outros, como a bisbilhotice gerando mal-estar, e junto a tudo isto, indivíduos que pouco se importavam com as demolições de antigas construções gerando um desconforto maior ao leitor, e com isso, um desprovimento de memória que dificulta a compreender com sensibilidade desse mundo que os cercam. E talvez, por isso, a urgência de Montello em exaltar sua cidade natal, e preservar tudo que está ligado a ela, como os patrimônios arquitetônicos, culturais, históricos e artísticos.

Contudo, existe uma outra abordagem mais sutil, em que o autor coloca em evidência esta São Luís idealizada por ele. Ao qual a espacialidade da cidade se converte em nostalgia, valor afetivo e memórias significativas. Desta forma, entendemos Montello que ao confessar-nos em seus diários sobre a não pretensão de tomar partido político, nem literário, ele esclarece-nos que seus romances foram produzidos para falar do ser humano e das mazelas sociais, mas sem estereotipar. No entanto, o que ele nos revela é que todo escritor é alguém que assume um compromisso com a sociedade. Ao escrever, ele detém o poder em suas mãos, sendo sua responsabilidade como irá utilizar as informações. Certamente, não é possível desvincular a análise da estrutura interna do texto da biografia do autor, uma vez que não se deve examinar apenas fragmentos isolados, mas sim a obra em sua totalidade, considerando isso como uma justificativa para o seu fazer literário.

4 A MORTE COMO DÁDIVA EM *LARGO DO DESTERRO*

4.1 *Largo do Desterro*: algumas reflexões

A obra, *Largo do Desterro*, de 1981, do autor maranhense, Josué Montello. É a sua décima primeira obra, composto por doze capítulos, em que esses títulos nos dão impressão de sinuosidade pela cidade de São Luís, um convite ao leitor para seguir essa rota. E vale ressaltar que o enredo desenvolvido é erigido a partir da memória guiada pelo narrador de Ramiro Taborda um centenário que “sentiu desabar sobre a sua vida a solidão compacta, à medida que perdeu seus interlocutores de seu próprio tempo” (Montello, 1986a, p. 64), e que foi esquecido pela morte. Essa obra destaca o protagonista um aristocrático razinza que fazia parte da Guarda Nacional, acomodado com a vida em seu sobrado na rua da Palma, com sua esposa Minervina, e seus filhos, Filinto e Celeste. Em que sua residência de dois pavimentos, projetava uma miríade de memórias.

No mais, esse romance está sob a égide da durabilidade do ser e de como gastamos o tempo, e conseqüentemente a vida, pois, ao negligenciar essa reflexão, em que “à medida que prolongamos a vida, continuamos a pretender alongá-la, nesta dupla de frente contra a morte: de um lado, a luta contra as enfermidades; de outro lado, a luta contra a velhice” (Montello, 1998a, p. 292). Assim, o próprio autor reflete sobre o modo de como se deve viver negligenciado por muitos diante da realidade, e transporta ao seu protagonista, que ora se encontra ranzinza e ressentido, e ora repleto saúde e juvenildade, porém, não há fórmula diante do inevitável, pois, a morte é um evento ainda cercado de indagações, até mesmo para o major Taborda. O surpreendente na urdidura montelliana é que as experiências desagradáveis podem ser mais substanciais quanto as prazerosas. As perdas para o protagonista ao longo da obra, por exemplo, podem oferecerem percepções mais significativas.

Largo do Desterro, nos é apresentada por um narrador onisciente, em que o ponto de vista da narrativa se processa pela ótica do protagonista, ao qual podemos chamar também de “personagem reflector”, e “cuja mente se apresentam os acontecimentos” (Carvalho, 1981, p. 24), e ainda segundo o autor, esse tipo de personagem é também considerado como um “centro de consciência”. Como assevera Ricoeur (1995, p. 152), em que “a mediação é exercida por um reflector (termo inspirado em Henry James), isto é, por um personagem que pensa, sente,

percebe e não fala como o narrador, mas como um dos personagens”. Por essas razões que ao longo da narrativa, teremos a mente do personagem principal. Assim, o narrador e o personagem se entrecruzam. Logo, a narrativa será controlada por um narrador que sabe tudo o que se passa, fora e dentro da mente.

Podemos chamar de impressões às experiências desagradáveis ou prazerosas, em que a consciência do narrador estabelece um alinhamento entre o seu estado interno ao mundo externo. E esses sentimentos acabam estabelecendo um partilhamento de forma única com o leitor. No entanto, a angústia do protagonista nos é apresentada pelo narrador onisciente via atividades mentais de Taborda, as quais repletas de *flashback*, já que esse recurso ao evocar acontecimentos passados, cujo recuo do tempo que se traduz à linguagem no romance como sensações, lembranças, sentimentos, sonho e imaginação do personagem principal. A exemplo disto, temos o próprio personagem Major Ramiro Taborda, com um psychologismo refinado, e toda representação dessa memória, vem resumida através de um zigue-zague de reminiscências.

A premissa é que os processos psíquicos, antes de serem controlados racionalmente com finalidades comunicativas, não obedecem à continuidade de um calendário. Tudo que penetra na consciência está ali no ‘momento presente’ ademais, a ocorrência deste ‘momento’, não importa quanto tempo ele ocupe contado pelo relógio, pode ser prolongada infinitamente se for fragmentada em suas partes, ou pode ser altamente comprimida em um clarão de reconhecimento (Humphrey, 1976, p. 38).

A condução do narrador aos movimentos externo e interno das memórias de Taborda, em que acontecem entre um súbito retrospecto do passado, e um momento presente, e, que por sua vez, dão destaque a uma mobilidade no enredo. A esse movimento de fluxo e refluxo na obra de Montello é uma das várias marcas de suas narrativas, sendo que “a sua matéria é o tempo passado, que ele reconquista através do uso de *flashback*” (Oliveira, 2017, p. 54).

No que tange a esses lapsos de tempo, surgem para amortecer os pequenos aniquilamentos em que este macróbio é acometido, que nada mais é do que o conflito interno ao externo, e que ao mesmo tempo, traz uma carga de tragicidade a esse protagonista em meio aos vestígios do passado, e um de presente caótico. Dessa forma, a esses sucessivos retornos valem-se como fuga do momento presente, pois, a trajetória de Taborda é permeada de conflitos ao longo da narrativa. E tais reminiscências redirecionam a uma busca por compreensão desses

acontecimentos, e que de alguma forma, colidem com a realidade do protagonista. Logo,

O caráter intenso e sufocantemente humano do romance não deve ser evitado; o romance está encharcado de humanidade; não há escapatória para a enchente que enaltece ou a vazante que deprecia, nem estas podem se manter infensas à crítica. Podemos detestar a humanidade, mas se ela é exorcizada ou mesmo purificada o romance esmorece, e pouco resta dele a não ser um punhado de palavras (Forster, 2005 p. 34).

E claro, essas elucubrações temporais, é o fio condutor de entendimento realizado pelo narrador. Pois, é a fonte de diálogo entre Tabora e suas sensações diante de suas memórias, como a exemplo, a obra em questão, seu primeiro capítulo é intitulado “No tempo do estrondo”. No entanto, observaremos que o conjunto de obras de Josué Montello, tem como a cidade o ponto estratégico em suas narrativas. Pois, das suas vinte e seis obras, se destacam quatorze delas com o cenário, a cidade de São Luís. E uma dessas obras é *Largo do Desterro*. O autor nos privilegiou com a reconstrução dos espaços da cidade, pois, em “cada romance se aloja em determinada área geográfica de São Luís, cujo espaço físico vem sendo assim ocupado e fixado na ficção montelliana” (Oliveira, 2017, p. 74). Diante disso, o próprio autor nos fornece algumas explicações sobre os romances em seus diários, bem como explica-nos no trecho a seguir:

Somente compreenderá com exatidão o meu mundo romanesco que 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 as 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, 1987, p. 692-693).

Diante do exposto, é necessário de se fazer uma ressalva em relação aos personagens, que esses são elementos que se repetem. Mesmo sendo emprestados em raríssimas vezes de uma obra a outra, essas recorrências fazem com que esses personagens se tornem únicos, devido às modificações que são atribuídas. Exemplo disso, é o que aconteceu ao personagem o Doutor Luna, em que sua aparição tem muito mais importância no romance *Os Degraus do Paraíso*, do que seu surgimento coadjuvante em *Largo do Desterro*. No mais, percebemos o quanto o romancista se preocupava com o aprimoramento de sua escrita. E segundo ele, toda a sua “luta obstinada na elaboração de um romance se concentra na determinação de criar a ação sem qualquer excesso, de modo que a narrativa possa fluir por derivação natural” (Montello, 1998b, p. 813). E este cuidado se estende desde a escolha de um título da

obra, até aos nomes de seus personagens, tudo era ministrado com zelo, pois, nada era colocado de forma aleatória, assim também, como as simbologias empregadas em seus textos.

Além do mais, outra singularidade que diz respeito ao título da obra, especificamente a *Largo do Desterro*, de 1981, sua primeira edição no Brasil. Pois, em segunda edição, em 1982, o romancista maranhense altera o título para “*A Vida Eterna de Ramiro Taborda*”. No entanto, em *Romances e Novelas*, o autor nos confessa que, “assim escrevi *A Vida Eterna do Major Taborda*, título definitivo de *Largo do Desterro*, das duas primeiras edições do romance. Mudei-o como Colette mudou *Ces Plaisirs* para *Le Pur et l’Impur*, levando em conta que o título primitivo dizia menos do que o romance exprimia” (Montello, 1986b, p. 64). E quando concluído o romance, o autor nos tece comentários sobre sua satisfação:

Dia de festa em minha mesa. Mas com algo da emoção de quem teria casado a última filha, que hoje se despediu do pai, para mudar de casa. Quer isso dizer que terminei *Largo do Desterro*, com a consciência de haver deixado nesse livro o melhor de mim mesmo, nesta altura de minha vida e de minha experiência (Montello, 1998a, p. 208).

Há, é claro, outro ponto relevante em suas obras que são as epígrafes, além de ser um elemento bem peculiar, que em primeira análise, parece endossá-las pretensiosamente, mas, pela competência intelectual de Montello, é algo notável, e como ele mesmo nos confessa que “não sei se já se fez algum estudo sobre a epígrafe na obra literária. Se ainda não se fez, que se faça. A epígrafe é, por vezes, uma chave, explicando a obra e dando-lhe a ascendência” (Montello, 1994, p. 247), e podemos destacar as que abrem este romance em questão, as quais de alguma forma dialogam diretamente tanto com a longevidade versus a morte em nuances diversas, e que de certa forma diz muito sobre o protagonista Ramiro Taborda, e de tudo que existe e não existem mais para o protagonista. Diante de tal questão, a morte que é uma condição humana e está relacionada a brevidade, Montello normalmente descreve de forma resumida a morte dos personagens secundários em suas obras, deixando o espetáculo derradeiro para seus personagens principais. No entanto, a morte para o protagonista Ramiro Taborda, nesse romance, é a única que apresenta uma vagarosidade nas ações, e talvez, por isso, uma riqueza de detalhes.

No entanto, Josué Montello destaca quatro epígrafes para *Largo do Desterro* sendo estas, inspiração criativa para seu personagem do macróbio Taborda em que ele diz que “para criá-lo, recorri boas fontes” (Montello, 1998a, p. 292). A primeira delas é um fragmento da balada espanhola escrita no século XIII intitulada

“*Romance del Conde Arnaldos*”, de um autor anônimo do “romanceiro espanhol”, que diz “*Yo no digo esta canción sino a quien conmigo vá*” e que quer dizer (“Eu não digo essa música, mas para quem vai comigo”) (Montello, 1981, Epígrafe). A segunda epígrafe é um trecho do escritor polonês Jean Finot em “*La Philosophie de la Longevité*, Paris, 1919”, e neste sim ele menciona a morte, “*Non moins authentique est lê fameux paysan norvégien J. Gurrington, qui, mort à l'age de 160 ans, aurait laissé de son dernier mariage un fils de 9 ans, dont lê frère ainé en avait 108*”⁵ (Montello, 1981, epígrafe). Na terceira, o romancista destaca mais uma vez a longevidade, esta obra se encontra em domínio público para consulta, e o trecho a seguir é do capítulo XXXIII, da segunda edição da obra *Opúsculos Históricos e Literários*, de Domingos José Gonçalves de Magalhães, de publicação em 1865.⁶

Primeiro que ele, se apresentou o velho Matroá, todo curvado com o peso de 120 anos de idade e de crimes, arrastando uma longa espada. (D. J. Gonçalves de Magalhães - Memória Histórica da Revolução da Província do Maranhão - Opúsculos Rio de Janeiro – 1865) (Montello, 1981, Epígrafe).

E finalmente a quarta e última das epígrafes, contida neste décimo primeiro romance de Josué Montello:

Logo ao chegarmos à aldeia de Coieup, visitando o Senhor de Rasily as choupanas, foi ter à casa de um velho chamado Su-assuac, dos principais e mais antigos, pai da mulher de Japiaçú, de quem já falei como sendo o maior morubixaba do Maranhão. Este índio tinha cento e sessenta e tantos anos (Montello, 1981, Epígrafe).⁷

Portanto, diante de todas as epígrafes citadas, talvez esta última tenha sido a mais emblemática delas, e que o crítico vai nos contemplar com riquíssimas características sobre “Major Taborda, esse Matusalém Marañaguara – a sua longevidade mameluca remete-nos à evocação daqueles índios maranhenses extraordinariamente longevos e sadios, dos quais nos dá notícias Claude d’Abbeville” (Oliveira, 2017, p. 73), e de certa forma essa assertiva complementa o que Montello (1994, p. 247) vai defender, e que “ao reproduzi-la no romance, para ser, na verdade, a síntese de seu processo narrativo”. Vale dizer, ainda, que há algumas curiosidades a serem prestigiadas sobre a forma como o autor criava seus personagens para compor uma obra, são elas:

[...] É oportuno assinalar aqui, à luz de minha própria experiência, que o romance não me deu apenas o gosto de contar uma história, mas também a

⁵ Não menos autêntico é o famoso camponês O norueguês J. Gurrington, que morreu com a idade de 160 anos, teria saído de seu último casamento um filho de 9 anos, cujo irmão mais velho tinha 108. (Montello, 1981, epígrafe, tradução nossa). É uma obra editada em 1900 e que trata sobre longevidade e envelhecimento.

⁶ Cf. Magalhães (1865, p. 132).

⁷ Cf. Obra original de D’abbeville (2020).

gradativa surpresa de conhecimento de meus personagens. Sempre que os criei, cada um deles trouxe em si o seu enigma. Na realidade, nós, romancistas, somos o primeiro leitor de nossos romances. Daí a surpresa contínua ao longo do processo da criação romanesca. O verdadeiro romancista é sempre surpreendido por seus personagens (Montello, 1991, p. 645).

Além do mais, o autor ainda nos faz mais revelações sobre seu protagonista como “ao contrário do que presumem alguns leitores, não se trata de uma criação arbitrária ou fantasiosa”, e, “embora o major Taborda seja filho de minha imaginação, tem viabilidade real, exatamente em São Luís. Inspirei-me, para criá-lo, no que conta o padre Claude d’ Abbeville” (Montello, 1998a, p. 231). E em sua coletânea de crônicas *Escritores Maranhenses*, nos é dito a quem mais serviu de fonte de inspiração a este emblemático personagem:

Nunca revelei ao velho Nunes Pereira, que há pouco dias faleceu, merecendo todo o espaço do obituário deste jornal, este fato singelo, que tem especial significação para mim, como romancista: foi nele que, em parte, me inspirei para criar e compor o macróbio do meu romance *Largo do Desterro*.

Uma personagem de romance – pelo menos para mim – jamais corresponde à transposição exata da figura real que casualmente ou intencionalmente a inspirou. É o pretexto. O motivo. O ponto de partida. Até o momento em que o próprio personagem, por força do processo criativo, ganha autonomia, e impõe ao romancista a sua maneira de ser e o seu modo de agir, na urdidura do romance.

O velho Taborda, do meu romance, só se vai deste mundo aos 152 anos. É um sobrevivente. Aos poucos, pelo desaparecimento de seus contemporâneos, é ele, no seu sobrado de província, uma ilha de solidão. Daí o título definitivo, na sua nova edição: *A vida eterna do Major Taborda*.

Nunes Pereira não chegou a atravessar os 100 anos. Mas andou perto: desapareceu aos 92, lúcido e rijo, sempre de língua afiada, os olhinhos sensuais faiscando malícia e zombaria, sem prejuízo de seu vasto saber, no campo dos estudos antropológicos [...] (Montello, 2018, p. 207-208).

Montello como um autor versátil e de grande genialidade nos concede uma gama de elementos a serem explorados em sua construção narrativa, como a exemplo da figura simbólica do Lorde Cochrane, referenciando-nos a um determinado fato histórico, sendo uma das marcas cronológicas no enredo, e que apesar de tais fatos quando pronunciados, nunca correspondem aos acontecimentos atuais. Assim, o próprio romancista destaca que existem dois lados de sua natureza, ao qual já teria usado em vários romances, são eles:

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, minunciosamente, 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 (Montello, 1991, p. 400).

Ademais, a natureza ficcional é o espaço na literatura, como a cidade de São Luís vista por Montello, e a natureza histórica é a literatura no espaço, a exemplo disto, temos a cidade de São Luís que vivenciou de fato a presença do histórico, Lorde

Cochrane. E apesar que as interpretações dos fatos históricos se configuram um tanto rasas em relação a centralidade do romance que acontece em detrimento ao personagem principal, tais dispositivos externos ao texto “serve de veículo para conduzir a corrente criadora” (Candido, 2006a, p. 14). É importante ressaltar que, o autor resgata para sua ficção diversos elementos que evocam o passado e, conseqüentemente, sinaliza a passagem do tempo, como é o caso da emblemática figura história, de Lorde Cochrane e sua embarcação, num trecho a seguir relata uma conversa entre os personagens Calu Malafaia e Ramiro Taborda: “Eu já gostava dele quando vi o Lorde, a bordo da nau *Pedro Primeiro*, no dia em que um grupo de senhoras maranhenses foi fazer um apelo ao Almirante para acabar com as lutas de nossa terra” (Montello, 1981, p. 105).

Assim, o romance a nível de ficção que traz a parte histórica como pano de fundo, como no caso da adesão do Maranhão à independência do Brasil, no romance, *Largo do Desterro*, e tendo como um personagem real, porém ficcionalizado, sendo que o autor parte da inspiração “de figuras reais para compor um romance. Tudo tem de ser imaginado. Se tomo um tipo do mundo real, desfiguro-o gradativamente, até que eu transfiguro” (Montello, 1987, p. 354). Como exemplo disto, o próprio Lorde Cochrane⁸, Almirante do Brasil. Assim, ao fazer menção de Cochrane, o romancista nos fornece algumas das pistas sobre o tempo em que transcorre a narrativa, ao passo que “num romance que tem como inspiração um fato real, de significação histórica, a criação ficcional reclama os fundamentos correspondentes, extraídos da documentação meticulosa” (Montello, 1994, p. 1131).

Diante da chegada da Nau *D. Pedro I* na província, e trazendo a bordo o então Almirante Lorde Cochrane, em que “o júbilo da capital não pode ser descrito. Todos viam no Lorde o Anjo da Paz e, no meio do entusiasmo geral, 78 senhoras tomaram a deliberação de dirigir-lhe uma Representação [...]” (Silva, 1972, p. 293-294). Neste contexto, Montello (1981, p. 58) destaca no romance sobre este episódio em que segue o trecho:

— Não se esqueça de que setenta e oito senhoras maranhenses, representando a fina flor de nossa sociedade, foram a bordo do navio do Marquês entregar-lhe uma representação, assinada por todas elas, reconhecendo nele um enviado da Providência Divina para pacificar o Maranhão. E voltaram encantadas com o Lorde.

⁸ Thomas Cochrane: Primeiro Almirante, Conde de Dundonald e depois Marquês do Maranhão (Diretoria do Patrimônio Histórico e Documentação da Marinha, 2009).

Nesses diálogos, ao apresentar determinado fato histórico, ou destacar personalidades históricas, o autor faz destes indicativos, recursos que contribuem para a evocação de um tempo distante. E mesmo que estes detalhes sejam superficiais na obra, não menos importante, pois, como já foi dito, servem também para marcar um tempo cronológico dentro na obra. Percebe-se que o autor ao resgatar momentos de nossa história em seus romances, tende a “contribuir de forma crítica” para com os leitores possam adquirir conhecimento de sua própria história, e assim certificar o verdadeiro papel que a literatura tem que é de formar conhecimentos. Assim, o autor tem o poder de resgatar nossas raízes, seja ela brasileira ou maranhense, possibilitando continuidade às nossas memórias, assim como, Major Taborda era imbuído desse legado. E segundo Candido (2006a, p. 30):

Depende da ação de fatores do meio, que se exprimem na obra em graus diversos de sublimação; e produz sobre os indivíduos um efeito prático, modificando a sua conduta e concepção do mundo, ou reforçando neles o sentimento dos valores sociais. Isto decorre da própria natureza da obra e independe do grau de consciência que possam ter a respeito os artistas e os receptores de arte.

No entanto, ao falar de contexto histórico, é também um modo que o romancista encontrou em resgatar todos aqueles que ficaram esquecidos. Isso também nos revela o ambiente social, político e cultural, não só de Brasil, mas, e em especial, da cidade de São Luís entre séculos, e desta forma, o leitor é conduzido a compreender através de fatos, e personagens, um modo de valorizar sua própria história.

Não se há de dizer como *Sir Walpole* que a História é uma mentira, mas sim que é a verdade de cada historiador. A História contemporânea, escrita diante de personagens e testemunhas, está sujeita a desmentidos imediatos, ao passo que a outra, que mais profundamente mergulha no tempo, só pode ser retificada à luz de novos documentos (Montello, 1991, p. 196).

Nessa conjuntura, podemos destacar o poder em que o autor dá ao seu narrador, em que o olhar deste narrador para com a carreira militar de Taborda, é também se referindo a episódios históricos, sob um tempo que já passou, e que o poder militar de Ramiro Taborda já não tem efeito como antes. Nesse contexto, além major Taborda, perceberemos na narrativa os vultos de outras patentes entre alguns personagens secundários, como a exemplo do coronel Marcelino, o oficial da marinha José Paulo, o capitão Ananias e o tenente José Otávio, dos quais derivam de uma incursão histórica sobre a Guarda Nacional para o espaço da literatura, representando o ápice e a decadência das forças militares de uma época ao qual esta instituição

estava ligada a um mecanismo de contenção de uma população, que “limitava-se à cidade em que se encontrava, quando muito à província” (Mauro, 1991, p. 207).

Diante disso, segue um trecho do romance em que a personagem Calu Malafaia se dirige ao Major Taborda como lembrete do que foi e não é mais: “– E não achas que, de ontem para hoje, já faz quase um século? Pois faz. Fica sabendo que faz. Ou pensas que, por teres a patente de Major da Guarda Nacional, tens também o direito de me tratar assim?” (Montello, 1981, p. 101). Desta forma, é compreensível de entender a postura ranzinza do protagonista na maneira de falar e agir com todos.

Ademais, essas patentes inseridas na narrativa também funcionam como marcas temporais, assinalando uma época em que se exercia um papel de importância e seriedade institucional, e posterior perde-se o mérito e passou a ser “avaliadas em dinheiro e concedidas a quem se dispusesse a pagar o preço exigido ou estipulado pelo poder público”, sendo que, além de ter a viabilidade a tal privilégio, eram concedidas “como uma condecoração, acompanhada de ônus efetivos, ou adquiridas por força de donativos ajustados, as patentes traduziam prestígio real, intercaladas numa estrutura social profundamente hierarquizada como a que costuma corresponder às sociedades organizadas sobre as bases do escravismo” (Leal, 2013, p. 19). Além disso, Montello (1998c) reforça o potencial que um romance tem diante de contextos históricos, sejam eles, desenvolvidos e mais densos, ou quando somente se apresenta como coadjuvante em sua superficialidade dentro da obra:

Na verdade, todo romance, mesmo sem a intenção de restaurar os lances do tempo, mergulha no passado, recompõe-lhe os dias, que se foram, dá-nos a sua atmosfera, revive as suas figuras por intermédio de figuras reais ou imaginárias, e é histórico, mesmo sem ter a intenção de refazer a história — a história dos manuais ou dos compêndios (Montello, 1998c, p. 812).

É importante, contudo, destacar que a criação do protagonista Taborda tem um viés no relato histórico contida na epígrafe do romance. Desta forma, o autor confessa-nos que muitos fatos e personagens foram retirados destes eventos, como também de sua própria imaginação, a exemplo disto, temos um destes motivos de inspirações históricas do seu personagem Ramiro Taborda:

Para criá-lo, recorri a boas fontes. Primeiro a um capuchinho francês, Claude D’ Abbeville, que nos diz, na sua *História na missão dos padres capuchinhos na ilha do Maranhão*, ter encontrado ali um índio de 160 e tantos anos, sogro de Japiaçu, o maior morubixaba do Maranhão; segundo a um mestre de filosofia, também francês Jean Finot, que nos fala de um norueguês, J. Gurrington, de 160 anos, na sua *Philosophie de la longevité*, acrescentando que esse macróbio (e a notícia não deixa de ser auspiciosa) deixara um filho de nove anos (Montello, 1998a, p. 292).

Interessante destacar, sobre outro recurso que aguçou a imaginação do autor que foi sua leitura de almanaques antigos sobre o Maranhão, em que ele diz que era como “espelho da vida urbana e rural”, como exemplo, do *Almanaque do Diário do Maranhão para o Ano Bissexto*, de 1880. Logo, este seu precioso hábito de leitura colaborou na criação de alguns aspectos dentro da narrativa que:

Ao escrever *Noite sobre Alcântara* e *Os Tambores de São Luís*, os velhos almanaques maranhenses foram para mim subsídios preciosos, à hora da recomposição de ambientes de outrora, em ambos os romances. E como, para o romance seguinte, *Largo do Desterro*, tive que dar outro mergulho no passado, sem me desprender do tempo presente, tratei de colocar ao alcance das mãos os prestimosos almanaques do Frias e do Belarmino de Matos, impressos primorosamente em São Luís (Montello, 1996, p. 42).

Além do mais, estes recursos ajudaram a compor sua narrativa com elementos existentes da época como a carruagem, a iluminação da cidade do gás à eletricidade, dentre outras modernizações, que chegaram e se instalaram. Dentro de todo este resgate, há também, os costumes e os personagens, que ao lançarmos o olhar “identificamos o magistrado, o médico, o poeta, o farmacêutico, o funcionário público, o professor, no modo de andar, de vestir ou de conversar” (Montello, 2018, p.118), aspectos estes, que compõem uma parcela do tecido social ludovicense, e sobretudo, do personagem central Ramiro Taborda, figura importante da construção desse romance, que faz parte desta pequena fatia social de prestígios instaurados dentro da obra.

Josué Montello, da mesma forma como propõe em seus outros romances, promove a reflexão não somente sobre a visão histórico-política, mas valorizando principalmente, o cotidiano e os valores culturais, porém “a sociedade maranhense já era uma sociedade vegetativa. Esta é a razão objetiva pela qual a sua saga empreende a busca da identidade maranhense perdida” (Oliveira, 2017, p. 12). Entre esses aspectos, fica claro que o autor fazia amplas pesquisas, num esforço em resgatar nossas raízes, nossa cultura, preservando-as diante das adversidades.

Nesse sentido, a escolha ao tematizar sobre a morte por via deste romance, justifica-se por se tratar de questões existenciais do homem, e que se refletem ao protagonista, mas também das mortes simbólicas que permeiam toda a narrativa. No entanto, estas finitudes quando relacionadas com memórias sejam voluntária ou involuntária podendo demandar de esforço ou não do que vai se resgatar para a superfície e ser revelado. Desta forma, por ser um tema complexo e cercado de abstrações e mistérios, é impossível tratar tal assunto de forma mais substancial, a

não ser por via obra literária, pois, é preciso ficcioná-la, e só assim teremos a chance de tentar esquadrihar todas as suas outras nuances.

Percebemos que a saga de Taborda é contada sob o domínio de sua memória pelo narrador, e que exige do leitor prudência e atenção, para que este não se perca nos meandros do tempo dentro da narrativa movediça de Montello. No entanto, para o autor, só existiam duas possibilidades de compreender o mistério do tempo, que era “pela memória, que é como se pode gravar o que já passou, e pela imaginação, onde pode ser armazenado o que viria: essa é a única maneira que o homem tem de interferir, de certa forma, no tempo [...]” (O tempo [...], 1981, p. 20). Ademais, o literato elenca que “escrever memórias é refugiar-se no passado. Não. A memória é o passado no presente” (Montello, 1998a, p. 307).

Ao destacarmos as outras personagens que estão sob tutela, e que só serão reveladas a partir das memórias de Ramiro Taborda, protagonista com patente de major pertencente à casta da elite maranhense, homem viajado, intelectual e filho de um desembargador ao qual pertence a uma geração de “Tabordas”, como neste trecho da obra “— Você é o Ramiro, filho do desembargador Venâncio Taborda? [...]. Não foi você que estudou em Londres? Logo vi que não me tinha enganado” (Montello, 1981, p.62). E isto nos mostra uma tradição pautada em poder advinda de prestígios de sobrenomes, e favores trocados, num esforço de remontar peças de um quebra-cabeça histórico, de “Dom João VI a Getúlio Vargas”, sob um entrelaçar de lapsos de memórias do protagonista.

No entanto, com narrativa entremeada de memórias voluntárias e involuntárias do protagonista, pois, os pensamentos e falas, abruptamente, misturam-se ao do narrador, sendo assim, a consciência pode emergir de forma ambígua. E de acordo com Antônio Cândido, em sua obra *Ficção e Confissão*,

[...] o crispado monólogo interior, onde à evocação do passado vem juntar-se uma força de introjeção que atira o acontecimento no moinho da dúvida, da deformação mental, subvertendo o mundo exterior pela criação de um mundo paroxístico e tenebroso, que, de dentro, rói o espírito e as coisas (Candido, 2006b, p. 27).

De modo geral:

O monólogo interior é, então, a técnica usada na ficção para representar o conteúdo e os processos psíquicos do personagem, parcial ou inteiramente inarticulado, exatamente da maneira como esses processos existem em diversos níveis do controle consciente antes de serem formulados para fala deliberada (Humphrey, 1976, p. 22).

Desta forma, no romance *Largo do Desterro* a técnica do monólogo interior é raramente apresentada, e somente com sua aparição é que percebemos a

dissociação entre narrador e protagonista. Assim, existe um movimento de circularidade que é instaurada pela técnica narrativa estabelecida por Montello, que nos permite retornarmos ao passado do Major Taborda, para mostrar-nos os eventos mais importantes, ou particularmente introspectivo dele. Este recurso também nos fornece informações de personagens sob outros ângulos, o qual nos ajuda a compreender melhor a narrativa. Pois, o *flashback* é a suspensão do presente, para o fluir do passado ser lembrado, e este processo são apresentados dentro da trama através de diálogos, memórias e devaneios.

Assim, a utilização deste recurso foi efetivada de forma equilibrada, para que não haja interrupção do ritmo do texto. Pois, este fluir de memórias aparece no modo em que os capítulos estão dispostos, aos quais, estes estão simbolizando o encadeamento das sucessões narrativas. O romance *Largo do Desterro* vem acompanhado de alguns elementos do século XIX que ao retratar o período saltam os lampiões a gás, as carruagens, os sobrados, o estruído, os bailes com suas pompas, e as velhas igrejas, e isso, faz com que o leitor mergulhe nesta narrativa repleta de nostalgias.

Em se tratando das memórias do protagonista, elas não são constituídas de forma linear, e o indício para tal afirmação está no capítulo de abertura da obra, que narra o centenário de Taborda em pleno estruído, em que estes dois eventos cronologicamente se distanciam, pois, os cem anos de Taborda é marcado nas entrelinhas da narrativa como em 1904, já que existe uma única pista sobre a data de nascimento do protagonista como mostra neste trecho da obra:

— O senhor nasceu em 1804, Major? É do tempo da Colônia? Do tempo da Independência? Do tempo da Guerra do Paraguai? O senhor assistiu à Abolição e à República? [...]. Nasci aqui em São Luís. Fui batizado na igreja de Santaninha, que não existe mais (Montello, 1981, p. 291).

Ou seja, no enredo, a cerimônia de ação de graça na Igreja de Santaninha se passava no começo do século XX, e o estruído nesta época, já estava extinto, e é dentro deste anacronismo, que se apresenta o fio condutor da narrativa.

No entanto, esse trecho do romance é um tanto enigmático, pois, apresenta duas questões a serem resolvidas, primeiro apresenta a solução como uma falha de memória do protagonista. E segundo, é que Montello em sua genialidade, nos mostra a capacidade de se utilizar da memória para alterar o tempo e o lugar da narrativa de forma bastante inesperada, em que faz transpor tanto o narrador quanto ao leitor de um espaço-tempo para outro, sem qualquer desconforto no enredo. Assim, ao

mergulharmos neste constante fluir da memória do seu macróbio, como à procura de algo perdido, num rebobinar de fatos passados, porém, sem deixar o texto cansativo. Diante disso, é imprescindível retomarmos Ricoeur (2007, p. 57) que discute que “a transposição da memória corporal para a memória dos lugares é assegurada por atos tão importantes como orientar-se, deslocar-se, e acima de tudo, habitar” e “assim, as “coisas” lembradas são intrinsecamente associadas a lugares”.

Vale destacar, portanto, o raciocínio e a composição textual montelliana, que ao reportarmos ao capítulo do entrudo, e que seu significado vem da raiz latina “introitus”, que tem sentido de “introduzir”, “abertura”, e não é à toa, que esse mesmo assunto, abre o romance, *Largo do Desterro*. No mais, o intrincamento entre o divino e o profano, sempre esteve presente nestas festividades, desde a antiguidade. E também se fez presente na amalgama da técnica montellina que trouxe a missa de ação de graça juntamente no mesmo período que ocorreria o entrudo em São Luís. E segundo o autor Ferreira (2004), em sua obra *O Livro de Ouro do Carnaval Brasileiro*, aborda claramente sobre a chegada de tal evento no Brasil até a sua proibição, destacando a origem europeia desta festa. Assim, o entrudo, era um evento que ocorria antes da Quaresma, e que antecedia a Páscoa, sendo praticado há muito tempo no Brasil pela elite, e era algo bem visto pela sociedade. A brincadeira do entrudo tinha grande popularidade, e era praticada nas ruas, mas também nas casas e palacetes.

Montello capta um mosaico de fatos peculiares diante de sua profunda pesquisa, e nos presenteia neste romance, sendo evidenciado por vias de reminiscências do personagem Ramiro Taborda, e que talvez, a única obra da literatura brasileira, a resgatar tal festa popular dentro de um romance, de forma tão detalhada. Porém, existem outras obras, e em outros formatos que abordam o entrudo, como o conto *O Último Entrudo*, de 1883, de Raul Pompéia, que é uma obra que chega perto a um detalhamento do entrudo, ao qual é marcada pelo olhar nostálgico do personagem, o velho Borba, mesmo debilitado, participa de sua última batalha, morrendo “sobre o assoalho alagado, entre as cores alegres dos estilhaços das suas queridas granadas” (Pompéia, 1883, p. 1).

Também há outras obras que são mais superficiais sobre o entrudo, o que não faz menos importante, e estamos falando de *Memórias da Rua do Ouvidor*, de 1878, do escritor Joaquim Manuel de Macedo, esta obra memorialista foi o pontapé em introduzir o entrudo no âmbito da literatura, porém ao recuperar este fato marcante

na história, ainda é pouco difundido em obras literárias. Sendo que a obra de Macedo (2005) se apresenta muito superficial, expondo pouquíssimas descrições sobre esta festa, como, “berraria de entrudo”, “domingo de entrudo” e “entrudo selvagem”. E dentro deste rol, temos a peça teatral, *O Bilontra*, de 1886, de Arthur Azevedo.

Em *Largo do Desterro*, o autor descreve o entrudo e o seu papel simbólico. Ferreira (2004) anuncia dois grupos distintos para este evento, como o “Entrudo Familiar” e o “Entrudo Popular”. O “Entrudo Familiar”, ou da elite era praticado no interior das dependências particulares, e envolvia principalmente toda a família, e as pessoas mais próximas, sendo que a participação era restrita. Os mais pobres por sua vez eram coadjuvantes nestas comemorações, limitando-se apenas em abastecer os seus senhores com a nobre munição perfumada, os famosos limões de cheiro que eram bolinhas coloridas feitas de cera e com água perfumada dentro.

Já o “Entrudo Popular” era realizado por pessoas simples do povo, não era bem visto, devido seu acontecimento em vias públicas, sendo que muitos locais viravam alvos de algazarra, pois, devido a isso, realizações de evento como missas, passeios, e dentre outros, não podiam acontecer, pois, as manifestações praticadas eram regadas às substâncias como água de sarjeta, lama, areia e cinzas, e devido a esse tipo de participante já era motivo da elite de se justificar o porquê da censura. Na cidade de São Luís esta concentração ficava na Rua Formosa, local de preferência destas pessoas que ficavam aglomeradas, em cantos de rua aos domingos, e a exemplo disto, um morador pertencente a elite reclama às autoridades colocado no jornal nos seguintes termos:

Entrudo: Sobre este inocente brinquedo, pede-nos um nosso assinante, que chamemos a atenção da polícia para a grande algazarra e ajuntamento de pretos, que todos os domingos fazem no canto-pequeno, a ponto de impedirem o trânsito das famílias (Entrudo, 1863, p. 2).

No romance é destacado dois elementos importantes, como “arruaças do entrudo” e da “Rua Formosa” conhecida por Rua Afonso Pena, via pública e principal que se concentrava o referido evento, e, local de preferência desta aglomeração. Assim, “o Carnaval era comum a todas as classes, e os entrudos ainda persistiam com violência da água e da tapioca” (Lima, 2008, p. 490), e para o alívio dos transeuntes que “felizmente, depois da Rua Formosa, espaçaram-se os assédios do entrudo. Mas, em toda a volta, sobretudo na direção do Largo do Quartel e da Rua dos Remédios, crescia os ruídos dos bumbos” (Montello, 1981, p. 33).

No primeiro capítulo da obra, intitulado “No tempo do Entrudo” não somente narra a parte ficcional como o dia da comemoração do centenário do Major Taborda na estimada igreja de Santaninha, a qual se teria celebrado a missa em ação de graças por sua vida, e sempre em companhia de sua filha Celeste. E ao mesmo tempo, o autor lança a mão de uma minuciosa descrição sobre o Entrudo em São Luís, o que nos possibilita conhecer um pouco mais sobre a história e a cidade impressa no tempo (Montello, 1981). Sendo assim, a única obra da literatura brasileira que fala com tanta riqueza de detalhes sobre esta festividade, e que teve como pano de fundo a sua província, São Luís, o seu torrão natal, sua cidade de nascimento.

Ao destacarmos o sobrado de Taborda, na rua da Palma que atestam os tempos áureos da província. E esse se configura como elemento crucial na obra, pois, é neste espaço que surge um reavivamento das memórias, e com isso, é um modo do protagonista se desviar da realidade, convidando-o a continuar a viver, e esquecer dos problemas que os cercam, principalmente os relacionados à morte. O protagonista Ramiro Taborda flana entre becos e ruas de São Luís, sempre indo de encontro a ele mesmo, e essa movimentação do personagem aciona as lembranças à superfície. A essa constante travessia em que o ponto de chegada é a escada de seu sobrado, e isso, de alguma forma vem a funcionar como um vórtice contínuo destas suas memórias, que fluem e refluem.

Assim, a narrativa está atrelada às reminiscências de Taborda, estas se misturam constantemente entre passado e o presente, e ao decorrer destes eventos, a vida do protagonista vai se arrastando lentamente entre perdas constantes, sejam de entes queridos, como sua esposa Minervina, seu filho Filinto, sua filha Celeste, e dos amigos como, o padre Pimenta, o cocheiro Chico Bento, o Doutor Luna, de sua grande amiga Calu Malafaia, e também de sua única e legítima filha que não chegou a conhecer, a tudo isto, ele também vai se resignando e se tornando desconfortável diante dos percalços.

4.2 Entre mortes e lembranças de Ramiro Taborda, "o Maraiguara"

Neste capítulo abordará o confronto entre a morte que permeia de toda a narrativa, e que esquece do protagonista com seu “matusalenismo”, tornando-o “um cidadão que foi contemporâneo de seis gerações e, à hora em que o romancista o

apanha, é apenas um solitário coetâneo da morte” (Oliveira, 2017, p. 75), e o que o mantém vivo é o apelo às suas memórias, sejam elas voluntárias ou involuntárias.

Já em se tratando das tensões estabelecidas em torno das dualidades existentes na obra, como juventude e velhice; beleza e definhamento; ascensão e decadência; vida e morte. Apesar, desta obra montelliana ser uma obra que fica evidente o destaque para a temática do tempo, uma outra temática destoa, e prende a atenção do leitor mais atento, que segundo Zanela (2009, p. 13) este “outro aspecto que distingue a obra montelliana é a recorrência do tema da morte e os diversos papéis que ela representa, nos diferentes romances, como mote da narrativa, como representação do passado ou como ameaça presente”.

Assim, o romancista completa o raciocínio de que “por mais que naveguemos, em busca de novos mundos, sempre acabamos por voltar a nós mesmos, já que está naturalmente em nós o nosso assunto (Montello, 1998a, p. 12 e 64). Ainda de acordo com o autor, ele ressalta o porquê do destaque da dualidade entre vida e morte, ou mortalidade e imortalidade, em seus romances, pois, o ser humano por ser complexo, devemos tentar ao menos compreendermo-nos. E desta forma, ele nos relata que “não é por falta de advertência, enquanto vivos, que os homens buscam a imortalidade. Victor Hugo, que a alcançou, nos deixou este aviso: “O mal da imortalidade é que temos de morrer para alcançá-la”.

Ao reexaminar a maneira como o ocidente aborda a morte, nos deparamos com uma perspectiva cristã impregnada de sofrimento, que, de certa forma, nos leva a uma sensação de angústia. Portanto, fica claro o quanto ritualizar este momento é tão importante para as civilizações. Contudo, Josué Montello nos apresenta no seu fazer ficcional um tipo de morte simbólica relacionada a rupturas que arfam em todo o romance como uma ideia obsessiva e enigmática.

O romance, composto por doze capítulos, cujos títulos sugerem movimentos cíclicos no texto, que nos conduz pelos becos e ruas de São Luís, como se o autor quisesse que o leitor traçasse um mapa mental, tal como a própria rota percorrida pelo Major Taborda na cidade. Ao observarmos a disposição dos capítulos, percebemos que, de modo geral, eles são marcados por diversos deslocamentos, a maioria realizados por Taborda, e, em raras ocasiões, por um personagem secundário, como Celeste, que inicia a jornada em nome de seu pai, Taborda. Se substituíssemos os títulos originais pelos trajetos, o resultado seria algo assim: I – Palácio Episcopal, II – sobrado de Taborda, III – sobrado de Taborda, IV – sobrado de

Calu, V – Caxias, VI – sobrado de Taborda, VII – Fazenda em Itapecuru, VIII – sobrado de Taborda, IX – Fazenda em Itapecuru, X– sobrado de Taborda, XI– sobrado de Taborda, XII– sobrado de Taborda.

Diante disto, é sabido que a residência do protagonista é o ponto central da narrativa, e o seu porto seguro, porém, a sua fazenda em Itapecuru é uma rota de fuga de sua realidade instalada mediante sua moradia em São Luís. Podemos constatar que os dois ambientes distintos do sobrado na rua da Palma dialogam a todo instante com o protagonista. No interior do sobrado integra-se tudo aquilo que faz parte dele, como os objetos, e as relações pessoais.

No entanto, a edificação de cima projeta tanto como a marcação de um tempo interior do próprio Taborda, que gera lampejos de memórias, pois, é um mundo que só existe dentro dele mesmo. Assim, a parte inferior onde fica o quartinho de quinquilharias dialoga com tudo o que o protagonista se esforça em esquecer. Já o ambiente fora do sobrado, se caracteriza por tudo que está na superficialidade, e este marca um tempo presente. Logo, para Taborda esse mesmo mundo exterior é também um reflexo caótico do seu estado mental interior. Pois, tudo como é posto entre esses dois mundos se mantém apenas no sentido atribuído por ele. Assim, o protagonista é daqueles cujo comportamento retoma as palavras de Schopenhauer (2005, p. 44) em que “o mundo é minha representação”.

Entretanto, o problema de Taborda não envolve tanto em distinguir entre o mundo presente e as suas ilusões veladas, mas a uma relutância em aceitar as progressivas mudanças da vida. Apesar disso, o protagonista se regozija em seu mundo particular em que é abastecido por sua vida de *bom vivant* quando na presença de sua amiga Calu Malafaia. Nesse momento, em que as finitudes começam a surgirem em sua vida, isso colabora para a fragilização das memórias do major Taborda, pois o vínculo com momentos felizes, quando esquecidos, gera um movimento entre o esforço para recordar e a vontade de esquecer, o que o deixava em sofrimento. Apesar de ter uma vida financeiramente estável e de ser amplamente respeitado, é no revisitar do passado e na análise minuciosa que ele busca suas respostas, uma vez que sua única certeza era a morte, embora de forma misteriosamente tardia. Assim, toda a narrativa se processa num movimento vertiginoso entre passado, presente e futuro de forma que estas lembranças ficam aprisionadas e condicionadas a eventuais *flashbacks*, e de certa maneira contribui como justificativa. O autor Dimas (1986, p. 20) esclarece sobre a diferença entre

espaço e ambiente, e desta forma nos ajuda também a compreender na análise tais pontos na obra literária:

Em outras palavras: na medida em que não se deve confundir espaço com ambientação, para efeitos de análise, exige-se do leitor perspicácia e familiaridade com a literatura para que o espaço puro e simples (o quarto, a sala, a rua, o barzinho, a caverna, o armário etc.) seja entrevisto em um quadro de significados mais complexos, participantes estes da ambientação. Em outras palavras ainda: o espaço é denotado; a ambientação é conotada. O primeiro é patente e explícito; o segundo é subjacente e implícito. O primeiro contém dados de realidade que, numa instância posterior, podem alcançar uma dimensão simbólica.

O desterro, adquirido como experiência por Ramiro Taborda, é visto como algo que ultrapassa o simples deslocar de São Luís para a Baixada do Maranhão. Ao passar vinte anos fora de São Luís, não deixa de ter seu lugar mesmo que se mantenha afastado por tanto tempo, pois a todo momento nos deparamos na narrativa que a ideia do retorno sempre esteve em seu coração.

No entanto, o fio temporal que se entrelaça entre narrações de sua senescência à sua juventude é permeado de inquietações. Portanto, é possível perceber as plurissignificações sobre a simbologia da morte que se faz relacionada tanto a personagens, lugares, ou eventos ocorridos, porém, devemos assinalar que até o esquecimento se apresenta como um tipo de morte, pois o ato de não lembrar é também uma inexistência.

Dessa forma, a memória se revela como uma sequência de eventos presentes que seguem uma lógica para corroborar a veracidade na camada inicial da narrativa. No entanto, os acontecimentos passados demandam um esforço para serem lembrados por Taborda, o que acaba resultando em saltos temporais desconexos. Além disso, por se tratar de um personagem centenário, essas desarticulações, ao ocasionarem falhas de memória, podem gerar incertezas para o leitor.

Contudo, o narrador, na tentativa de reajustar essas lembranças do passado que transcorrem a partir do presente, busca validá-las, e assim reestabelecer uma linearidade. Certamente, todo esse entrave lancinante da memória reconstrói um cortejo imagético de “espectros insepultos” na mente de Ramiro Taborda. Dessa maneira, o narrador, ao se colocar como protagonista, tenta-nos fazer confiar na memória de Taborda, a fim de detê-la, pois é nela que estão fixados momentos importantes para o protagonista. Portanto, a vida presente não passa de um tempo

que se escoia, e na tentativa de recuperar o passado, por meio da memória, este se manifesta sob o aspecto de uma quase “imortalidade”.

Podemos ressaltar que este romance é orientado por diferentes sensações. A perspectiva de Taborda está associada à contemplação de toda a cidade, o que a transforma em um elo essencial com as lembranças. No desenrolar da narrativa, outras sinestésias vão ganhando espaço como os sons captados pelos guizos; batiques do estruído; badalar dos sinos; do ruído da carruagem do Chico Bento, o som do tique-taque do relógio, dos passos dos transeuntes, a estridulação dos grilos. Estes são alguns dos sons familiares e repletos de lembranças que povoam a mente do protagonista. Destacamos também os sabores, pois, estes trazem uma carga nostálgica a Taborda quando lembra da gengibirra, bebida bem característica de sua época. Já os cheiros como da brisa do mar, de chuva, de acre, de coisas guardadas, fazem também uma conexão com as demais recordações. E somente a percepção tátil ligada a concretude, passa por despercebido, desligando Taborda da realidade, sendo que a maior parte das nossas memórias existem fora de nós.

Logo, todas essas imagens sensoriais favorecem o rememorar, para tempos áureos da vida, ao lugar desejado, íntimo e inacessível aos outros. Logo, se essas sensações acumuladas por via de experiências ao longo do tempo, e que segundo Ricoeur (2007, p. 57) poderíamos chamá-la de “memória corporal” e que “o momento da recordação é então o do reconhecimento”, e que esses mesmos vestígios de sensações ficam todos timbrados. Sendo assim, assemelhando-se à memória involuntária a qual resgata estes raríssimos e mágicos momentos de felicidade. No entanto, por essa memória não ser corriqueira, o protagonista vai se utilizar da memória voluntária em alguns momentos, forçando este lembrar para tentar obter momentos felizes, dos quais ele irá conquistar somente vestígios de um tempo manipulado por sua mente.

A exemplo disso, nota-se, que o estruído na obra representa momentos marcantes da vida do protagonista, que resgata as mais diversas emoções, sendo elas boas ou ruins, e tais projeções dependerá do processo da memória voluntária e involuntária. Portanto, ao tentar comemorar a missa em ação de graça de seu centenário em pleno tempo de festa, isso, se configura um ato heroico a ele, pois, Taborda apresentava uma energia de um bravo guerreiro, e que apesar da idade, não se sentia velho, pois ser velho era como “o vocábulo por si só, substituía-lhe a certidão

de idade. Não dizia velhice, como qualquer um de nós — dizia senescência. Com a mais perfeita naturalidade” (Montello, 1998b, p. 502).

Ao tomarmos ciência das descrições do tempo do entrudo na obra, em que o narrador tece uma explosão de sensações entre cheiros, sons e visão do espetáculo. É a partir deste evento tão significativo e vivo na mente de Taborda, que se elege como primeiro condutor de sua memória, quando outros elementos desaparecerem. É diante disso, que percebemos o relevante papel que esse evento exerce na obra por deter tais impressões repletas de detalhes, o que corrobora com a memória do protagonista. E é por este fato, que Ramiro Taborda é designado a ser o receptáculo de memórias, pois, é ele que tenta a todo custo conservá-las.

Assim, podemos destacar algumas imagens sob perspectiva do narrador ao recobrar por meio das sensações como os becos, ruas e ladeiras, conduzindo o leitor a uma viagem por alguns pontos importantes da cidade como “ao comprido da Rua da Palma os limões-de-cheiro e as cabacinhas voavam sobre a carruagem”, “na volta da Rua Santana, um balde de água apanhou em cheio o Chico Bento”, “sobretudo na direção do Largo do Quartel e da Rua dos Remédios crescia o ruído dos bumbos e das caixas de rufos, acompanhando a cantoria das caninhas verdes, dos baralhos e dos blocos de mascarados” (Montello, 1981, p. 33), “os tinidos dos guizos, os gritos, as cantorias, a balbúrdia dos instrumentos musicais desencontrados, [...] baticum de tambores, [...] e o estoiro repetido das cabacinhas e dos limões-de-cheiro” (Montello, 1981, p. 45).

Ao retomarmos a uma passagem sobre o esse evento, este é fornecido pelo narrador logo nas primeiras páginas do primeiro capítulo “No tempo do entrudo”, sendo que este acontecimento dentro da narrativa se passa no início do século XX, e esta festa com todas as características para esse momento histórico era algo obsoleto para a visão de vários especialistas nesse assunto. Veremos o seguinte trecho do romance em que a comemoração dos cem anos de Taborda vai de encontro com a realização do entrudo:

— Por mim, Senhor Bispo, eu escolhia a igreja do Desterro. Mas papai, como todo velho, é teimoso, e não abre mão da igreja de Santaninha. Foi por isso que apelamos para o Governador, que é nosso amigo, e para Vossa Reverendíssima, que conhece papai. Tem de ser na igreja de Santaninha e no domingo de Carnaval. O Bispo, já a ponto de exaltar-se, descruzou os braços:

— E por quê?

— Porque foi na igreja de Santaninha que papai foi batizado. Foi lá que foi crismado. Foi lá que fez a primeira comunhão, foi lá que casou, foi lá que meu irmão e eu fomos batizados e crismados, e foi lá que eu me casei.

Dom Xisto Albano entrelaçou os dedos, estalou as juntas, deu mais brilho aos olhos:

— Muito bem. E por que tem de ser no domingo de Carnaval? Sim, por quê?

— Porque nesse dia é o centenário de nascimento de papai. Dom Xisto ficou um momento com a boca entreaberta, deixando ver a fileira dos dentes miúdos no maxilar inferior, ao mesmo tempo em que levantava a curva das sobancelhas, aumentando os olhos por trás das lentes:

— Cem anos? O Major Taborda vai fazer cem anos? Não, não é possível! Cem anos? Ele vai fazer cem anos?

E ainda espantado, voltou atrás:

— Sendo assim, diga ao Major Taborda que autorizo a missa na igreja de Santaninha, no domingo de Carnaval. Mas que ele próprio providencie o padre para rezá-la (Montello, 1981, p. 14-15).

Outro ponto da obra que cabe também destacar é o atributo por ser major ao qual se articula sob forma de autoridade em relação aos outros personagens subordinados a ele, isso se dá ao tratamento que Taborda recebe, percebemos que a resolução de seus problemas era sempre encarregada por outrem, como mostra neste trecho em que a filha de Taborda leva um telegrama: “logo às primeiras linhas da carta do Governador Colares Moreira. Virou rapidamente a folha de papel de linho, leu-a até o fim, sempre de sobancelhas franzidas, dobrou-a, tornou a metê-la no envelope” (Montello, 1981, p. 13). Notamos que sua filha Celeste simplesmente era alguém da confiança de Taborda para resolver situações mediante pessoas influentes como falar com o bispo D. Xisto Albano:

— É o desespero de uma filha que não sabe mais o que há de fazer. Antes de falar ao Senhor Governador, para que fizesse o pedido ao Senhor Bispo, falei com o Padre Cantuário, como vigário da igreja de Santaninha, e ele me disse o que o Senhor Bispo acaba de me dizer. Falei com papai. Papai bateu o pé. Ou a missa vai ser lá, ou então não haverá missa (Montello, 1981, p. 14).

Além das trocas de favores entre a elite, Taborda desfrutava deste grande prestígio que tinha em viajar de navio pela Europa como fez em seus estudos ainda jovem em Londres, ou quando levava seu filho Filinto para consultar em Paris, Londres, Lisboa e Berlim, ou até mesmo em destinos pelo Brasil como Rio de Janeiro e Maranhão.

Na citação a seguir, que faz parte do capítulo “Um baile a Lorde Cochrane”, os pensamentos de Taborda oscilam entre um passado longínquo e um presente. Ele observa a paisagem noturna e, em seguida, recorda-se de alguns acontecimentos aleatórios. Desta forma, o narrador não informa ao leitor de que foi recordado um antigo evento com o protagonista, apenas reprisa os pensamentos dele. E toda vez que acontece um fluxo de memória podemos perceber que o mundo exterior fica em suspensão, para que haja uma imersão ao mundo interior dos pensamentos, assim,

como um “diluir-se no fluxo da memória que vai evocando os acontecimentos” (Bosi, 2006, p. 418).

No entanto, o personagem realizará duas sequências de recordações: uma breve e outra mais extensa, que se prolongará pelas páginas subsequentes, enquanto ele permanece imóvel no mesmo local “na janela, observando distraidamente a fração de lua”, sem que o narrador informe ao leitor sobre o flashback, uma técnica utilizada pelo autor. Montello emprega esse recurso em suas obras, onde o personagem é paralisado em um local, e o único movimento que ocorre é o dos seus pensamentos. Assim, há uma estagnação das ações ao redor do personagem, e o movimento se restringe às reflexões internas. Vamos observar o trecho a seguir em que Taborda recorda enquanto está diante da janela de seu sobrado:

E na janela, olhando distraidamente a fatia de lua:

— Quem não prega prego sem estopa é o nosso Governador. Muito fino, muito maneiroso, parecia que não queria nada. Mas, lá embaixo, na hora da saída, assim que Dom Xisto entrou na carruagem, deu um jeito de ficar a sós comigo, para me dizer que desejava abrir uma rua, no Caminho da Boiada, passando por um terreno meu, e se eu concordava. Concordei. Que é que eu ia dizer? Que não concordava? Era retribuir a gentileza dele com uma grosseria. Suspirou:

— Vão-se os anéis, fiquem-se os dedos. Quando eu fechar os olhos, a Celeste já tem com que viver. Não tenho filhos, não tenho a quem deixar. Que custa ajudar a cidade?

E foi ainda ali, com os braços no poial da janela, que de repente se recordou do sobrado da Rua do Egito que faz canto com o Beco do Couto, na noite do banquete a Lorde Cochrane.

Comentou, esquecendo os olhos no ar:

— Parece que foi ontem (Montello, 1981, p. 61).

Em trechos como esses, notamos que o protagonista é envolvido por divagações em momentos de insônia, e tais termos, como “olhando distraidamente a fatia da lua”, “suspirou” e “olhos no ar”, assim, todos estes elementos compõe uma sequência que levam a um evocar da memória, sendo que isto é uma forma em que seus pensamentos presente e passado se entrelaçam. Assim, este trecho é um bom exemplo de “monólogo interior”, que de acordo com Humphrey (1976, p. 22) diz que “é uma técnica usada para representar os processos psíquicos do personagem [...] antes de serem formulados para a fala deliberada”. E observando melhor, todo o trecho é pensamento de Taborda, exceto a última frase “— Parece que foi ontem”, a qual é realmente a fala é articulada por ele. Já segundo o teórico de *O Tempo na Literatura*, tal mecanismo é “usado também para sugerir que o fluxo de tempo dentro do presente já contém alguns elementos primitivos de ordem e direção apontando

para o passado e para o futuro” (Meyerhoff, 1976, p. 17), o qual ele chamou de “momento especioso”.

A forma também não linear de como são narrado as memórias sobre todos os tipos de finitudes, nos passam a impressão de que o personagem está sendo soterrado pelas lembranças que ficaram. Gerando as dúvidas em Taborda, e que precisará ao logo da narrativa se reencontrar em sua trajetória da existência. O protagonista ao ressaltar uma sequência de elementos que acionam a memória como “noite, fatia de lua, baile, lorde, e um estado de vigília”, podemos dizer que segundo Bosi (1987, p. 40), diz que a recordação é comparada a “algo semelhante ao sonho, ao devaneio”, e que “o ancião não sonha quando lembra” e que também exerce “uma função de unir o começo ao fim, de tranquilizar as águas revoltas do presente alargando suas margens”.

No excerto seguinte, é um exemplo em que Taborda exerce a postura de personagem reflector, a presença do narrador está na mente dele, como se fosse um “sonho acordado” do próprio protagonista. Desta forma, a lembrança de um momento se une ao momento atual. E a forma brusca ao final em que há uma troca da terceira para primeira pessoa, nos mostrando uma organização de pensamento, em que instantaneamente a realidade é pulverizada.

[...] a Calu Malafaia vai sair dançando com o Lorde. O resto do mulherio está morrendo de inveja. A Calu passou todas as outras para trás. E olhe como o Virgílinho também está feliz. São dois bem-aventurados. Dois? Três, incluindo o Lorde, que já está entregando o chapéu e as luvas para o ajudante-de-ordens. É agora, Ramiro. Olhe a Calu como está: os olhos mais brilhantes, os seios mais pontudos, as cadeiras mimosas. Meu Deus, que maravilha! Isto não é mais realidade — é sonho! Não é uma valsa que a orquestra está tocando? É, é uma valsa. Foi isso que o Virgílinho foi pedir ao Professor Torino. Será possível?

Uma valsa, em vez de um minueto? Onde estamos, meu caro Taborda? É o cúmulo. Lá vai o Lorde com a Calu. Parecem dois loucos, rodando, rodando. Valha-me Deus! Estamos perdidos! E olhe como o Virgílinho aplaude. Todo mundo abriu espaço para o par. E eu vivi para assistir a uma loucura destas! E a Celeste, com os cabelos nos papelotes, dirigindo-se ao Major, que ainda continuava à janela, como a olhar embevecidamente a fatia de lua:

— O senhor sabe que horas são, papai? Já bateu uma hora. Uma hora da madrugada. E o senhor na janela, como se fosse esperar o dia amanhecer, fumando esse cigarrinho de palha. Feche a janela. Trate de se deitar.

O velho atirou longe a ponta do cigarro, fechou a rótula, torceu-lhe o ferrolho. E já na rede, ao embalar-se de leve para chamar o sono, ainda via a Calu Malafaia dançando (Montello, 1981, p. 67-68).

Em seguida, são narrados dois fatos. O primeiro, no presente, envolve a tentativa de reposicionar o retrato do Major Taborda para ocupar sozinho um espaço na parede, já que o retrato de sua esposa, que antes fazia par com o dele, não estava mais ali. O segundo momento é uma memória do passado, no exato instante em

que sua esposa, em meio a crises, revela o adultério que cometeu e a verdade sobre a paternidade de Filinto. Todo o sofrimento de Taborda está ligado à imagem perturbadora da traição de Minervina. Ao longo da narrativa, diversos objetos evocam o passado, e isso ocorre especialmente com as duas pinturas a óleo, que marcam de maneira evidente certas passagens do tempo.

E foi a Celeste quem levou o marido a descer da escada:

— Estás perdendo teu tempo. É mais fácil derrubar a parede do que arrancar daí esse gancho.

E para que o retrato do pai, na larga moldura dourada, não ocupasse, solitário, um dos lados da parede, com o outro lado vazio, sugeriu ao Capitão que o pusesse ao centro, por cima da marquesa, dominando a sala. Ananias aprovou-lhe a sugestão. No entanto, ao fim de quase uma hora de marteladas rijas na cabeça de um prego, desistiu de cravá-lo em tão dura argamassa: a ponta do prego, a despeito das pancadas firmes, que faziam a caliça projetar-se a boa distância, acabou entortando, sem conseguir segurar-se. E o Capitão, descendo da escada:

— O melhor é que teu pai permaneça onde sempre esteve. O lugar do retrato continua a ser esse mesmo. Por mim, ponto final. Cansei. Por ocasião do centenário de nascimento do Major, a parede continuava a exhibir o mesmo gancho vazio, como à espera do retrato que faria simetria com o do Major, e que este retirara dali, uma noite, em setembro ou outubro de 1879.

Pelo fim de maio desse ano, uma noite, já tarde, chovendo muito, Minervina tinha acordado o Major, sacudindo-lhe com insistência os punhos da rede:

— Ramiro, minhas dores aumentaram (Montello, 1981, p. 71-72).

Observa-se nesse trecho que o protagonista se desconecta da realidade ao seu redor por alguns instantes, ficando paralisado enquanto mergulha em experiências particulares, ativadas no presente. Nesse momento, o narrador entra em cena e começa a descrever as ações de Taborda, revelando o uso da técnica do monólogo interior indireto. Percebemos que o tempo cronológico é suspenso para que o tempo psicológico se alinhe com ele, criando uma fusão entre a ação presente do personagem e seu processo psíquico, ambos apreendidos e descritos simultaneamente. Entretanto, a fração do tempo para Taborda é integrado por este tempo psicológico, que “se compõe de momentos imprecisos, que se aproximam e tendem a fundir-se, o passado indistinto do presente, abrangendo, ao sabor de sentimentos e lembranças, intervalos heterogêneos e incomparáveis” (Nunes, 1995, p. 19).

Diante deste esforço por parte da memória, constatamos que “boa parte da busca do passado se encaixa na tarefa de não esquecer” (Ricoeur, 2007, p. 48). Esse é o combate, principalmente, por Taborda para com tudo que se finda, que de certa forma esta luta em se manter vivo, o faz imortal, pois ao narrar suas memórias perpetua também sua existência. E por isso que o protagonista acredita que o poder da morte não é somente o fim da matéria, mas, de tudo o que se faz ausente, e que

de alguma forma corrobora ao esquecimento, e por isso, a importância que o protagonista dá ao fato de sempre lembrar de algo, ou de alguém. No entanto, “contar é igual a viver. O exemplo mais evidente é o de Sherazade, ela própria, que vive unicamente na medida em que pode continuar a contar” (Todorov, 2006, p. 127). Os constantes relatos que o narrador faz de Taborda atuam como sua salvação diante do esquecimento. Em contrapartida, as cartas, o caderno de estudos e as fotografias com dedicatórias deixadas por Minervina são provas substanciais e comprometedoras para sua honra como homem traído, servindo como evidências materiais ao longo do tempo. Esses objetos geram em Taborda momentos de estresse, pois trazem à tona a deslealdade de sua esposa. Como se exemplifica no trecho a seguir:

Na outra orla de gavetas, achou fotografias, cadernos de estudo e um estojo de madeira com incrustações de madrepérola, que ele próprio tinha dado à Minervina, em Lisboa, para os seus petrechos de costura. Quis abri-lo; estava fechado. Não lhe encontrando a chave, forçou a lingueta de metal com a ponta de um canivete, e deu com o retrato de um oficial de Marinha, de pé, a mão direita no espaldar de uma cadeira. Leu-lhe a dedicatória, sentindo que seu coração se acelerava, depois de uma síncope instantânea, que lhe gelou a ponta dos dedos: ‘À minha querida Minervina, com todo o meu amor – José Paulo’ (Montello, 1981, p. 88).

Na passagem a seguir, exemplificará sobre o “tempo-obsessão”, expressão usada “quando a narrativa começa, estamos no presente atual do narrador, presente, mais ou menos vago. [...] Mas, como se nota, já é um presente-passado (Massaud, 2006, p. 206)”, e o narrador cria uma atmosfera palpável na tentativa de captar o tempo, e segundo Montello (1981, p. 89) se configura assim:

Largo tempo o Major permaneceu na cadeira giratória, com as costas no espaldar, atônito, desfigurado, sem ouvir a chuva caindo, sem perceber o clarão dos relâmpagos, sem contar as horas que se repetiam. Era como se o sobrado, o largo, a cidade, o mundo inteiro, de repente, houvesse desabado sobre a sua cabeça, e ele ainda respirasse, debaixo das paredes desfeitas, não sabendo como desvencilhar-se das lajes de granito que o esmagavam. Que ia fazer de toda aquela miséria?
Quando conseguiu levantar-se, tinha na boca um gosto de fel.

Já ao relembrar de um episódio que remete a uma lembrança de seu pai, o Major Taborda adentra em um círculo infernal de violência ao experienciar o ato de chicotear Governador de São Luís, Dom Francisco, ao qual matou o Desembargador Taborda, pai de Ramiro Taborda, após erguer rápido o braço e se apresentando ao próprio Dom Francisco. Assim, este ato de vingança contra o algoz de seu pai faz deste momento de poder frente à realidade, um momento imprudente. O poder que aquele chicote lhe confere, cresce em seu âmago com significado de fúria exteriorizada e ao mesmo tempo de “justiça cumprida” na mesma moeda. Porém, Ramiro não percebe que este mesmo chicote é o pivô para se igualar ao próprio Dom

Francisco. Ele tem consciência de seu ato errôneo, apesar de fingir não ter cometido tal delito, porém esta cena mostra a única passagem insensata de sua juventude. Apesar disto, este ato simbolicamente será sua expulsão do “Paraíso”, lugar este em que ele dividia com outras pessoas, e ocupava seu tempo tentando se ajustar aos preceitos da sociedade burguesa e exigente, mesmo sob duras penas apesar do status em que lhe conferia.

— Eu sou o filho do Desembargador Taborda, que o senhor mandou chicotear em São Luís. E estou aqui para lhe devolver as chicotadas que mataram meu pai. Dom Francisco olhou em volta, à procura de quem lhe acudisse, e ergueu a bengala, tentando defender-se. Mas já o rapaz voltava a crescer para ele, descendo o chicote.

Apanhou-lhe em cheio o rosto, uma vez, duas vezes, enquanto o velho recuava para a borda da estrada, com a mão diante dos olhos, gritando: – Socorro! Aqui d'El Rei!

E outra vez o chicote desceu firme, alcançando-lhe a cabeça, os ombros, as mãos, de tal modo que todo ele agora sangrava, sem que Ramiro interrompesse o castigo:

— Mais esta! Mais esta! Mais esta! – gritava, repetindo as chicotadas rijas, que derrubaram Dom Francisco.

Depois, ao vê-lo caído, correu para o cavalo, saltou para a sela, cravou as esporas nas ilhargas da montaria e galopou para Lisboa, já com a tarde a desfazer-se (Montello, 1981, p.94).

Ao destacarmos o baile na obra, um evento ainda típico do século XIX, percebemos que ele simboliza momentos de apreciação, comparáveis a uma obra de arte, tornando-se algo duradouro na memória. Assim como os bailes, jantares, piqueniques, saraus e teatros, todos servem “para aproximar pessoas, como de praxe desde os primórdios da história do romance” (Moisés, 2006, p. 178). O minueto entre Taborda e Calu vai além de uma simples dança em um baile; ele simboliza o êxtase que envolvia esses eventos, com encontros passageiros e trocas de olhares oblíquos, sob a vigilância de uma sociedade hipócrita, marcando a despedida de um tempo impregnado de nostalgia. A lembrança da música ouvida também tem o poder de sobrepor passado e presente.

Foi nesse dia que eu fiz o Virgilinho me aproximar de ti. [...] — E vais querer virar a cabeça dele, Calu? — Vou. — Ele foi, e te trouxe. [...]. Foi aí que eu te perguntei por que nunca me havias tirado para dançar. E saí dançando um minueto do tempo de minha avó. Como dançavas mal, Ramiro! Tive de usar de muita paciência contigo (Montello, 1981, p. 100).

O protagonista ao perceber o tempo quando ele se vê no quadro pintado a óleo em seu sobrado pois o jovem que aparece entre a moldura dourada, não tem mais a feição de outrora, mas de um homem velho. “— De modo geral, os centenários são celebrados com o centenariante debaixo da terra. Meu caso é diferente. Eu ainda estou aqui em cima, e no gozo da melhor saúde” (Montello, 1981, p. 22). Aos poucos,

ele se descobre envelhecendo, apresentando um vigor aparente, mas frágil diante do tempo, revelando uma face da decadência. As imagens do baile cumprem a mesma função que o monólogo interior no romance. Como de costume, o pensamento sobre sua própria morte, de certa forma, o tranquilizava, já que parecia ter sido esquecido por ela; no entanto, a morte dos outros o perturbava profundamente.

Na análise, a morte simbólica que o narrador descreve refere-se à juventude do protagonista, que se esvai. Seu corpo, antes ligado ao belo, agora se submete à velhice. Ao rememorar melancolicamente seus entusiasmos juvenis, o protagonista percebe que sua natureza física não acompanha mais sua mente. O desgaste do tempo em sua anatomia torna-se evidente à medida que surgem as queixas de Taborda ao andar pela cidade, algo que antes lhe proporcionava prazer.

Já na citação seguinte dialoga com o que Ariès (2012) alude sobre a inexistência de uma emoção desmedida em funeral, pois, com a chegada de novos ares, os velhos costumes não condizem mais com a realidade.

E uma tarde, no começo de 1880 [...] — Sabe quem morreu? O Virgílinho Malafaia. [...] — Não vou me descabelar como viúva histérica. Não, não vou. Tudo tem seu fim. Não me revolto, não me ponho a berrar. Não. Em vez de gritar, agradeço. Agradeço a Deus o que recebi. E como a emoção lhe subiu de novo aos olhos, deixou que duas lágrimas grandes lhe escorregassem pelo rosto. Logo as enxugou, voltando a sorrir. E amparando-se no braço do Major:
— Agora, passou. Malafaia nunca deixou que eu chorasse. Vou continuar fazendo a vontade dele (Montello, 1981, p. 102-103).

No fragmento do romance, há um recorte emblemático ao tratar de uma morte voluntária, evidenciando o fato de que esse tema ainda carrega certo tabu na literatura. Raramente nos deparamos com obras que exploram esse diálogo entre tal situação e a sociedade envolvida. No caso de *Largo do Desterro*, temos o personagem Ananias, uma figura terciária e limitada, que aparece com a função específica de mostrar o quão polêmico ainda é o ato de tentar o auto aniquilamento, especialmente diante das leis divinas, representadas pelo cristianismo.

O trecho a seguir dialoga com o romance *O Morro dos Ventos Uivantes*, de Brontë (1976), ao abordar personagens que necessitam de intermediários para realizar o funeral em casos de morte voluntária, uma situação que as instituições frequentemente minimizavam ou até negavam. Em *Largo do Desterro*, percebe-se que o protagonista, Major Taborda que ao tentar lidar com a confusão instaurada em sua casa, o padre demonstrou hesitação em aceitar a assistência religiosa por perceber um sigilo em relação à morte do genro de Taborda. Diante da situação complicada,

procurou encontrar uma solução, tomando com as devidas precauções para que tudo fosse feito com discrição, evitando disseminar rumores pela cidade.

Sem uma carta, sem uma só palavra de amargura ou tristeza à mulher e ao sogro, em meio à madrugada, o Capitão Ananias deixou a rede onde dormia, abriu a gaveta superior da cômoda, na alcova iluminada pela débil chama do candeeiro, tirou dali o seu revólver, apontou a arma contra o peito largo, e caiu para a frente, com uma bala atravessada no coração [...]. E antes de sair do quarto, ouviu o grito da filha: — Papai, aqui, depressa! O Ananias se matou! [...]

Um novo problema surgia com o mistério da morte. O Senhor Bispo concordaria em dar ao sepultamento do Ananias a assistência da Igreja? Ou recusaria essa assistência, admitindo que ele se matara? [...]. E disse ao Major:

— Dom Antônio relutou, chamou o vigário geral, chamou o chefe-de-cerimônias, ouviu Monsenhor Mourão, e acabou concordando em que seja dada a assistência da Igreja, mas com a condição de que o saimento se fará sem o sacerdote precedendo o cortejo fúnebre, nem o sacristão irá à frente, de cruz alçada. Uma simples formalidade. Foi o que pude arranjar. Dom Antônio acha que, correndo a notícia de que o Capitão se matou, fica difícil explicar a presença do padre. O essencial é que o corpo será encomendado. E aqui o nosso vigário já tem instruções para isso [...] (Montello, 1981, p. 114-116).

Notadamente, a morte voluntária do personagem Ananias dialoga com as concepções de Ariès (2012), em sua obra *História da Morte no Ocidente*. O autor observa que, historicamente, o suicídio era estigmatizado, e as cerimônias fúnebres para esses indivíduos eram frequentemente marcadas por restrições e, em alguns casos, pela negação desses ritos. Para a Igreja, esse tipo de morte era considerado abominável, e o romance reflete algumas dessas restrições, mostrando que muitas vezes os suicidas eram enterrados em terrenos clandestinos, evitando qualquer identificação, já que essas pessoas deveriam cair no esquecimento.

Logo, esse era o reflexo da Idade Média, que ainda persistia nos séculos XVIII e XIX, apesar das transformações que ocorreram. Dessa forma, é possível notar que a morte voluntária resultava no distanciamento do indivíduo em relação ao convívio social, especialmente no que diz respeito ao ambiente religioso, uma vez que essa prática era considerada pecaminosa. Montello (1981) inclui no romance esses aspectos relacionados às práticas funerárias ao enfatizar um trecho da narrativa em que Taborda mantém sigilo sobre a morte de Ananias, para que a sociedade não suspeite de que o ocorrido foi, na verdade, um ato de autoanulação.

Segundo Singh (2007), a negação representa uma escolha consciente de abdicar dos prazeres da existência, enquanto a morte voluntária é uma tentativa de escapar das dores da vida. O indivíduo que se suicida, ele anseia pela vida, mas se frustra contra suas circunstâncias e de como as impactaram em sua experiência. E

ainda de acordo com o autor, ele esclarece que, para Schopenhauer o desistir da vida e a renúncia à vontade de viver são conceitos bem distintos.

No entanto, o Ramiro Taborda que sofre, é o mesmo que narra sob devaneios das mortes ao longo de sua existência. Este tipo de drama, e de memórias individuais se entrelaçam na observação de possíveis tensões mais amplas, de ordem social e coletiva, como as instauradas em *Largo do Desterro*. Os encontros com sua amiga Calu Malafaia é a única fonte que revigorava sua vontade de viver. As tardes no sobrado de sua amiga, envoltos a *flashbacks*, levavam a discussões filosóficas, que mais aparentava ser embates da consciência. Estas conversas faziam ressurgir lembranças de Minervina e seu filho Filinto, que conferem uma dimensão completa de seu fracassado papel como marido e pai, e que vai de encontro a um reparo de consciência. Já como apreciador da cidade de São Luís, surge de forma poética e profunda, e o tempo flui. E com a partida de sua fiel escudeira e amiga Carolina Malafaia, a Calu, e que a ausência que deixou, fez com ele se sentisse ainda mais sozinho, neste mundo que se apresenta tão estranho.

E o Major só voltou a encontrar a mesma expressão divertida no semblante da velha amiga quando deu com ela morta, meses depois, no seu grande leito de metal. Já as duas pretas lhe haviam vestido o belo traje negro com que a Caiu Malafaia queria ser enterrada. E como era noite alta, pouco antes do Carnaval, ouvia-se o bater do bumbo e das caixas de rufo, no último ensaio dos baralhos e das caninhas verdes, para os lados do Pertinho, da Madre Deus e da Praia Grande (Montello, 1981, p. 120).

Diante do exposto, Lacroix (2020a, p. 245) destaca em sua obra sobre ritos fúnebres para mulheres abastadas que ocorriam em São Luís, “o enterro da maioria abastada causava verdadeiro alvoroço, um acontecimento social que sacudia a cidade. Não raro, mulheres ricas, mas, verdadeiramente católicas, determinavam cortejo fúnebre simples”. No capítulo “Volta do caminho”, Ramiro Taborda nos relata sua volta (seu retorno) ao sobrado após quase vinte anos, e ao adentrar o “quarto dos trastes velhos” e se deparar com o retrato de Minervina, surge um sentimento de reconciliação com os espectros que povoam sua mente e seu coração, “não tinha mais amor ou ódio pela companheira; porém um sentimento aberto de simpatia e compreensão afetuosa, que dissipava em seu íntimo as velhas amarguras”, pois, “o tempo desmancha tudo” (Montello, 1981, p. 191).

Importante notarmos o destaque em que Ramiro Taborda nos passa sobre um quarto de guardar quinquilharias sem valor, sendo que o quadro de sua esposa Minervina se encontrava neste amontoado de coisas e nos informa que “seu colorido

se fez mais vivo, como se a pintura houvesse recebido uma camada nova de verniz” (Montello, 1981, p. 191), essa passagem reforça a ideia que, as camadas mais antigas são jogadas para a superfície, assim, as lembranças acumuladas são protegidas, e quando emergem, é como se quisesse ser exumadas para exame, em que se há merecimento de rememoração ou esquecimento.

O sobrado na rua da Palma, é o verdadeiro “palácio das memórias”, segundo Agostinho (2007, p. 95), expressão empregada por Santo Agostinho, na sua obra *Confissões*. Assim, o sobrado de Taborda é um local marcado de significados, e que fará o papel de evocar as memórias, “onde estão os tesouros de inúmeras imagens trazidas por percepções de toda espécie”, mesmo àquelas mais distantes e fragmentadas pelo tempo. Diante disso, observamos na narrativa que o protagonista ao adentrar o sobrado da rua da Palma, todas as suas memórias são solicitadas, sejam elas, memórias felizes ou não, sendo que “algumas se apresentam de imediato, outras só após uma busca mais demorada, como se devessem ser extraídas de receptáculos mais recônditos”. No entanto, na parte superior do sobrado, nos fala de um tempo instaurado ao movimento da lento, e o interior do ambiente é intacto ao tempo, como se o presente estivesse cristalizado no passado.

Há uma simbologia sobre a luminosidade e a escuridão deste andar de cima, pois, significa que a memória de Taborda, em que ou se amplia ou se remete ao confinamento, o interior do sobrado sempre dialogará com o que se passa no interior da mente do personagem, logo, este sobrado funciona como se fosse uma extensão do protagonista. Já se tratando no andar de baixo, paira um ar de estagnação, de morte, pois, é lá que existe um quartinho de coisas velhas e empoeirada destinada ao esquecimento, pois, o quadro de sua esposa que estava jogado lá, e isso era um lembrete dolorido dos momentos em que viveram juntos. E que segundo Agostinho (2007, p. 95), “lá também estão armazenados todos os nossos pensamentos, quer aumentando, quer diminuindo, [...] e tudo o que aí depositamos, se ainda não foi sepultado ou absorvido no esquecimento”. E ao fazer as pazes com suas memórias, Taborda encerra o seu sofrimento com Minervina.

Traços novos afloram, outros se apagam conforme as condições da vida presente, dos julgamentos que somos capazes de fazer sobre seu apagando, ou vai sendo avivada, retocada. Tal como as plantas, que na estação da seca se imobilizam e brotam nas primeiras chuvas, certas lembranças se renovam e em certos períodos dão uma quantidade inesperada de folhas novas. Como planta que se fortalece com a enxertia — outros ramos se nutrem de suas raízes e frutificam com vigor renovado, chamando para si a seiva dos galhos

originais — a enxertia social não deixa que as lembranças se atrofiem (Bosi, 1987, p. 347).

De acordo com Agostinho (2007, p. 95), “quando ali penetro, convoco todas as lembranças que quero. Algumas se apresentam de imediato, outras só após uma busca mais demorada, como se devessem ser extraídas de receptáculos mais recônditos”. Assim, as implicações de ressurreições da memória são mais notáveis quando tais imagens reaparecem sem esforços. Assim, mesmo com o passar de vários anos, Taborda ao voltar ao sobrado, um grande número de objetos e eventos esquecidos surgem inesperadamente em sua memória como o quartinho no porão tumultuado de quinquilharias e recordações, tal como, o retrato de Minervina. Este local apesar de ser destinado a guardar objetos sem serventia, e o protagonista se depara com raros lapsos de memórias dos momentos que viveu com Minervina, e que desta vez não o fazem sofrer mais. Além deste episódio, há outros em que a mente do protagonista entra em estado de evocações, como uma planta esquecida de regar por alguns bons e longos dias, e que, de repente, umedecida com água, ganha uma nova chance. A exemplo disto, quando a Igreja de Santaninha foi demolida, mas mesmo assim Taborda não deixa de rememorar.

Taborda ao repensar sua vida, seu casamento e a relação que mantivera com sua família, e que agora se dissolvia em perdas. Portanto pensar na morte de alguém, como Minervina, que tinha um caráter aparentemente aos padrões da época e ao pedir perdão à beira da morte, o leva a pensar sobre seu ato de indiferença, e que agora não dava mais para consertar, pois, o tempo não volta e as pessoas que morrem também não.

Esse exagero do luto no século XIX tem um significado: os sobreviventes aceitam com mais dificuldade a morte do outro do que o faziam anteriormente. A morte temida não é mais a própria morte, mas a do outro. Esse sentimento é a origem do culto moderno dos túmulos e dos cemitérios (Ariès, 2012, p. 73-74).

Esse episódio provoca uma reflexão profunda em Ramiro Taborda, o protagonista do romance *Largo do Desterro*. Ele se vê diante do perdão falso que concede a Minervina, que morre em sua presença. A partir desse momento, Taborda se conscientiza de que nem tudo na vida pode ser expresso de qualquer maneira, e, principalmente, que não se pode dizer as coisas sem sinceridade, numa espécie de engano que não terá reparação. Assim, ele reconhece a existência de uma força maior, algo que transcende o dinheiro, a juventude e o status social gerado por essas mudanças sociais. Essa nova percepção o leva a questionar os significados e as

motivações por trás da morte nas vidas dos outros, além de contemplar sua própria quase imortalidade, já que viveu 150 anos.

A seguir, o protagonista Taborda ao reposicionar o quadro de Minervina, ao seu devido lugar, reproduz um avivamento entre o presente e o passado. Esse esforço de resgatar algumas lembranças carregadas de sentimentos, como a saudade, o fez transportar a um passado mais recente, quando procurava o local do túmulo de sua esposa e filho, para se redimir de seus atos falhos dos quais o amargurava profundamente, e que desde então, estavam soterrados pelo tempo. Mas, agora e de alguma forma ele sentia em paz. Assim, “*pensa-se, e mesmo sente-se, que a sociedade é composta ao mesmo tempo de mortos e vivos, e que os mortos são tão significativos e necessários quanto os vivos*” (Ariès, 2012, p. 78). No entanto, ele ainda cita que “*a cidade dos mortos é o inverso da sociedade dos vivos ou, mais que o inverso, sua imagem, e sua imagem intemporal*”. Com o passar do tempo, o cemitério transforma-se em um espaço significativo e repleto de lembranças como ilustra um trecho do romance:

Assim que desceu da escada, olhou o retrato do outro lado da sala. A parede pareceu-lhe reposta no seu equilíbrio harmonioso, com os dois retratos a dominá-la, por cima da marquesa de palhinha. Uma emoção pura afluiu-lhe à consciência, quase a aguar-lhe os olhos imóveis, e ele tratou de guardar a escada, forçando um começo de assobio. No último sábado, ao fim do enterro de seu amigo Marques, relanceara a vista à sua volta, querendo lembrar-se do lugar exato da sepultura da Minervina.

Só tornara a ver-lhe o túmulo por ocasião do enterro do Filinto. Ficaria por trás da capela? Ou na alameda à sua direita? E nisto reparou que a sepultura à sua frente, com uma imagem de Santo Antônio em pedra-sabão, era precisamente a da mulher e do filho. Sentiu o coração apertar. E levou alguns instantes a recompor o epitáfio sobre a lousa, reconhecendo que o velho rancor contra a Minervina estava agora desfeito no seu coração experiente:

— Que Deus te dê a paz. A ti e ao pobre do Filinto.

Ao voltar à sala, depois de guardar a escada, ouviu os passos da Celeste, aproximando-se. Ficou num vão de janela, de costas para o largo, para ver a emoção da filha, quando visse o retrato da Minervina no seu antigo lugar (Montello, 1981, p. 192).

Sob à luz do progresso, Taborda ver tudo findando, e dando espaço ao novo, assim, mais uma vez ele sente um estado de não pertencimento. Tudo é motivo de espanto. Percebemos como se todos os objetos antigos dialogassem com o protagonista, a exemplo disto, os antigos lampiões.

[...] deu ao Major a notícia de que ia acabar em São Luís a iluminação a gás: em breve, haveria iluminação elétrica na cidade, com bondes elétricos, lampiões elétricos, as casas iluminadas a eletricidade. O Major, mais seco, mais espigado, limitou-se a comentar:

— Conheci esta nossa São Luís no tempo dos primeiros lampiões, quando as ruas, à noite, eram iluminadas a óleo de peixe. Em seguida, vieram os lampiões a álcool. Por fim, os combustores a gás. Nunca pensei ver a luz

elétrica, de que tanto se fala. Agora, só se puserem um sol no espaço, para as horas em que o outro se recolher.

E quando a luz elétrica chegou, arregalando no topo dos postes compridos o brilho das lâmpadas acesas, o Major estava a esperar por ela, na sacada de seu sobrado, olhando o lampião solitário no meio do Largo do Desterro (Montello, 1981, p. 193).

Em sua agônica condição, Taborda reflete sobre a existência humana e suas fragilidades, como os tantos conflitos que tivera de passar ao ser confidenciado por sua esposa Minervina em seu leito de morte, de que o Filinto, não era seu filho biológico. A descoberta desta traição o deixou frustrado, e o motivou a se jogar no mar, sendo que, a cada sentimento de decepção que aparece, esse desejo de morte se manifesta ao decorrer da narrativa. Porém, a morte desviava de seus caminhos, e a eternidade o consumia diante do tempo que fluía.

Ao gerente do London Bank, que lhe perguntara se já havia feito cem anos, limitara-se a responder de modo vago: — Ando perto, ando perto.

A morte não o queria. Pensara em matar-se, num impulso de desespero, dias depois de saber que o Filinto não era seu filho, e lançara-se ao mar, na Ponta da Areia, mas uma onda mais forte o restituíra à praia, como se o mar também o rejeitasse.

Agora, ali ia, sem amigos nem parentes, no banco de couro de uma carruagem fora de moda, aos solavancos, rua abaixo, sem saber ao certo o que faria de si mesmo, no novo dia que se abria por cima dos mirantes e dos telhados. – Será o que Deus quiser.

Já ele sabia que é por falta de interlocutor que todo velho recorre ao monólogo. Ele próprio, quando se via só, cansado de suas longas leituras, dava por si conversando, a um canto do quarto, ou a um canto da varanda. Tarde da noite, se a sua velha insônia o mantinha desperto, ia para a janela sobre o Largo do Desterro, com o cigarrinho apagado na ponta dos dedos, e ali ficava monologando, até que as pálpebras lhe pesavam (Montello, 1981, p. 200-201).

Diante de sua longevidade em uma cidade que não mais dialogava com ele, tudo se modificara, só restava agora para Taborda a solidão e a melancolia, embora as suas investidas de morte por não dar certo, ele espera que a gripe espanhola o levasse. Agora ficaria o momento de espera, e acreditar que seu derradeiro dia também chegaria sem tardar. No entanto, ao pensar nesse protagonista em que o desespero o envolve por completo por não suportar mais a sua vida, e consoante a Singh (2007) ressalta que a existência nos oferece uma chance de conhecer essas engrenagens da Vontade, e também a possibilidade de rejeitá-las, tanto em nossas reflexões quanto em nossas ações.

No trecho a seguir, o protagonista fala de um momento de “ausência dos pregões” pelas ruas. Desta forma, a autora Bosi (1987, p. 363-364) nos fala que existem “paisagens sonoras típica de uma época e de um lugar”, sejam estes sons que ainda perduram, ou que mudam, ou até mesmo os desaparecem com o tempo

como os pregões, sendo como “testemunhos auriculares”. A sequência desencadeada diante de sua visão pela cidade, nos apresenta um ambiente tranquilo, mas que transmite uma certa ausência que não preenche suas lembranças:

Longe, ressoava o dobre de um sino, talvez em São Pantaleão. E em redor, no silêncio compacto, o mesmo ar assustado do resto da cidade, nas rótulas levemente entreabertas, no andar apressado dos raros transeuntes, no gato preto que saltava para a calçada fronteira, na ausência dos pregões matinais em redor da Casa da Praça (Montello, 1981, p. 202).

O Major Taborda tramou por mais de um mês o seu ato final. A própria vida, marcada pela solidão na casa deserta e sem um único amigo ou companheiro a quem pudesse confiar seu desespero, literalmente, o empurrou para a decisão extrema, que o libertaria da angústia em que estava preso. Dos amigos que o visitaram em seu centenário, não restava mais nenhum.

Estavam todos mortos. E nas duas ocasiões em que tinha procurado falar ao Dr. Luna, para ver se podia abrir-se com o novo amigo, encontrara-o tão exausto das noites em claro, ainda às voltas com os derradeiros casos fatais da gripe espanhola, que preferira nada dizer-lhe, ao vê-lo cabecear de sono, deixando cair ao chão a bolinha de naftalina. Sentia-se sem forças para continuar lutando. E lutar para quê? Para continuar sozinho, a falar consigo próprio, caminhando à-toa pela cidade estranha, que apenas o via passar com seu chapéu alto e a sua bengala, indiferente às aflições que o atormentavam no abandono do sobrado? Era demais. Tinha de acabar com aquilo. E Deus, com a sua infinita misericórdia, saberia perdoar-lhe o gesto de desespero.

— Ele está vendo que não tenho outra saída. Estou cansado da vida e não faço falta a ninguém. Depois do insucesso da Ponta da Areia, com o rebojo da onda a devolvê-lo à praia, não se lançaria mais ao mar. Desta vez iria matar-se sem possibilidade de fracasso.

Antes de ir ao encontro da morte, tratou de pôr em ordem tudo quanto o ligava ao mundo e à vida. Não queria deixar a perplexidade e a confusão, depois de seu enterro (Montello, 1981, p. 204).

O protagonista, ao indagar sobre a ausência de tumultos após a morte, estabelece um diálogo com as ideias apresentadas por Ariès (2012, p. 87), que aborda sobre a morte interdita, revelando que é fundamental que a sociedade notem o mínimo possível sobre a ocorrência da morte do indivíduo, e que tal “cerimônia ainda marca a partida, devem permanecer discretas e evitar todo pretexto a uma emoção qualquer assim, as condolências à família são agora suprimidas no final dos serviços de enterro”. Desta forma, as reflexões sobre a morte, não cessavam na mente de Taborda, pois, não estava mais conseguindo submeter-se à dura tarefa de resistir à lentidão da passagem do tempo, sem referências das pessoas e de lugares. Assim, ele acabava enxergando a morte como meio de eliminar as dores que o consumia, a ponto de tentar infringir as leis divinas, e por isso, ele questiona se Deus o perdoaria se concretizasse o ato. No entanto, o narrador nos informa do desespero do

protagonista, porém, segundo Ricoeur (2007, p. 36) nos explica quando “a afecção está presente, mas a coisa está ausente, nós nos lembramos daquilo que não está presente”. Desta forma, o uso desta memória involuntária por Montello encontra o seu ímpeto sob a vigência das emoções sentidas, e estas quando evocadas em outro momento, jamais serão idênticas a primeira.

E o Major, olhando a luz desfazer-se sobre São Luís, travou as sobrancelhas, com o coração apertado. A vida não seria unicamente um testemunho efêmero, que se desfaria com a morte. Não, não podia ser. Ou seria? [...]

Se houvesse uma outra vida, Deus lhe perdoaria o desespero. Não tinha culpa de haver sido esquecido pela morte. E não queria que a degradação e a loucura, viessem ao seu encontro na derradeira volta do caminho. E alteando a voz: — Não! Isso não!

Mais de uma hora andou a vagar pelo sobrado, entre a sala e a cozinha, gesticulando, monologando. Parava defronte de um quadro, de um móvel, de um retrato, de um vão de janela, e reprimia com esforço o pranto que insistia em forçar-lhe as pálpebras. A pequena aquarela, representando um pedaço de rua londrina, com a torre pontuda de uma igreja por cima de um telhado coberto de neve, deprimiu-o ainda mais, e ele voltou a lembrar-se de que morara naquela rua e era aquela a sua igreja. Escurecia. A primeira viração da noite entrava pelo sobrado. E as plantas que a Celeste regava todas as tardes, nos jarros de cerâmica enfileirados no peitoril de uma janela, agitaram as folhas ressecadas, como a implorar um pouco de água. Ficou no ar um cheiro acre de mato calcinado, de mistura com o odor da maresia. E enquanto despontavam as primeiras estrelas, no céu ainda claro, um pirlampo atravessou a varanda, para sair pela janela fronteira, deixando no espaço a repetida cintilação de sua luz azul.

Quando a noite fechou, o Major acendeu todas as luzes do sobrado e escancarou as janelas sobre a Rua da Palma e o Largo do Desterro. A casa parecia em festa (Montello, 1981, p. 206-207).

Não era a morte o seu rompante maior, que o levava a pensar no ato fatídico, mas, o fato de se sentir invisível e desamparado perante muitas pessoas, das quais ele não conhecia mais ninguém. Logo, ele que enterrou todos os amigos, agora não sobrara nenhum para acompanhar até a sua eterna morada.

No trecho seguinte, o narrador é conduzido pelos sons num esforçar sob a memória voluntária procurando os sons que não existem mais em sua memória auditiva. Aqui é o narrador que persegue os sons em busca de algo familiar, mas só encontra ruídos que o deixa desorientado e acaba por não trazer tais sons do passado, transformando esta experiência artificial e não satisfatória, pois, “quem busca não encontra necessariamente” (Ricoeur, 2007, p. 46):

Fora debalde também que, à noite, dera uma volta lenta pelas ruas escuras dos arredores do Largo do Ribeirão, tentando encontrar, por cima de uma porta, a lanterna vermelha das quitandas de peixe frito. Onde as pilhas de melancia da orla do Cais da Sagração? E as cadeiras nas calçadas, nas noites de luar? Os amigos, mortos; os costumes, mudados. Em vez das carruagens douradas, que tilintavam os guizos de seus cavalos, por entre o tinido das ferraduras, rolavam nas pedras das ruas os automóveis barulhentos, que enchiam o ar de ruído e de fumaça. Que fora feito dos

seresteiros de outrora, que cantavam com tão bonita voz "A gentil Carolina era bela"? Tudo acabado, tudo esquecido. E por quê?

Em 1931, quando por ali voltara, tinha ficado apenas dois dias, na Rua Grande, no desconforto de um quarto de hotel, por estar em obras o seu sobrado. Logo regressara à fazenda, atordoado com a zoadada em seu redor. Não tinha mais idade e paciência para aturar tanta confusão. Doíam-lhe nos ouvidos as buzinas dos automóveis. As carroças estrondavam nos paralelepípedos do calçamento. Parecia-lhe que toda gente falava aos gritos. Num café do Largo do Carmo, sentiu-se zozzo com o bater das xícaras, o tinido dos copos, o tom da fala dos fregueses e dos garçons (Montello, 1981, p. 245-246).

E ao contar e recontar as suas histórias, que é uma maneira de reafirmar suas memórias repletas de amarguras, e também de superações, agora apaziguadas pelo tempo e pelo do perdão concedido à sua esposa Minervina, por um dia tê-lo traído. E este ato de compaixão torna Taborda mais confiante perante a sociedade, pois, o enxergavam como uma chacota devido a sua idade. E devido esta segurança, ele via em Tininha uma nova esperança em viver.

— Estou repetindo o que me disseste muitas vezes: o tempo apaga tudo. Mesmo as nossas revoltas, mesmo os nossos pecados. Perdoei a Minervina. Perdão total. Absoluto. Até achei graça de meu papel de bobo, que tanto fel me custou. Ficou tudo para trás. Como se não fosse comigo. Aos poucos voltei a me acostumar com São Luís. Até o barulho e o movimento já não me atordoam. A cidade, por seu lado, parece que também já se acostumou comigo. Até há pouco, os moleques ainda assobiavam quando me viam. Felizmente não me botaram apelido. Cheguei a me preocupar. E quase troco esta sobrecasaca por um paletó. Fui mesmo ao alfaiate, mandei fazer o paletó. Mas quem disse que, na hora de vesti-lo, eu me sentia bem? Qual o quê. Deus, na sua infinita misericórdia, continua a me proteger. Nem sequer posso me queixar da solidão. A mocinha que eu trouxe da fazenda, para ter o filho aqui, não me deixa falar sozinho. Quando não estou no meu canto, com os meus livros (acabo de reler todo o Eça de Queirós), ela está perto de mim, com seu novelo de lã e a sua agulha, e me obriga a conversar. Boa criatura. Inteligentíssima. Querendo saber tudo. Até inglês ela quer que eu lhe ensine. Vivíssima. Para mim, nesta idade, caiu do Céu. De uma vez, graças a ela, tive filha, neta, bisneta, trineta, tetraneta - além da companhia. Sem ela, não sei o que seria de mim, sem conhecer mais ninguém em São Luís. Todos os meus amigos estão aqui no Cemitério. Todos. Rigorosamente todos. A Tininha me enche a vida (Montello, 1981, p. 261).

No entanto, ninguém poderá estar completamente livre enquanto o coração estiver disposto a amar. Este é o ponto crucial em que Ramiro Taborda, um homem centenário e exausto de tantas experiências, descobre em Tininha uma nova fonte de vitalidade, beleza e energia. Essa situação provoca no protagonista uma série de sentimentos confusos em relação à jovem, que apenas aceitou o acordo com intenções despreziosas para o presente momento. Contudo, Taborda ao chegar em São Luís em companhia de Tininha, foi tomado por memórias, buscando se reconhecer em um ambiente que agora lhe parecia estranho, e, por um instante, sentindo-se um estrangeiro em sua própria cidade:

Parecia-lhe que toda a São Luís de seu tempo se havia mudado para o Cemitério. Nas várias vezes em que saíra do Largo do Desterro para dar um passeio nas ruas próximas, não encontrara um único conhecido. Eram outros, agora, os vizinhos de seu sobrado. Debalde ia ao Largo do Carmo, em busca de um tipo, uma cara, uns olhos de outrora. Não reconhecia ninguém. Até os vendedores ambulantes, que repetiam os velhos pregões nas mesmas ruas da cidade, haviam desaparecido dali. À noite, no silêncio circundante, apurava o ouvido, com a mão em concha na orelha, para ver se escutava, na Rua da Palma ou na Rua do Giz, o grito do moleque que vendia pamonhas, e só ouvia o sibilo do vento (Montello, 1981, p. 245).

Percebemos que durante o passeio que o protagonista faz pela cidade, o esforço foi em vão, pois, não pouparam nem a Igreja de Santaninha e nem as carruagens, elos de seu passado que funcionaram para lembrar seus amigos e sua vida. Assim, o progresso abre “alas para o emergente automóvel, a fim de que ele enchesse nossas ruas, narinas e ouvidos com a fumaça de suas descargas e o ruído de suas buzinas” (Moraes, 1995, p. 77 e 122). Ainda no *Guia de São Luís do Maranhão* vai ser elencado alguns sucos do Maranhão como murici, cupuaçu, “jacama” (graviola), cajazinho e dentre outros. Já em relação aos licores, Jomar Moraes destaca que são “múltiplos no sabor e na fragrância”, e que o “mocororó, o aluá e a gengibirra são três ausências que mexem com a saudade daqueles tempos, geralmente lembrados como bons e maravilhosos”. Aqui podemos perceber que o sabor da bebida tão específica à época tenta recompor a memória, assim o narrador por via da memória voluntária, esforça-se fazer uma busca deste elemento do passado:

Num café do Largo do Carmo, sentiu-se zozzo com o bater das xícaras, o tinido dos copos, o tom da fala dos fregueses e dos garçons. Pedira uma gengibirra. Não, tinha. Pedira um fresco de cajazinha. Também não tinha. Por fim, haviam lhe oferecido um guaraná, que não aceitara. Na manhã seguinte, retornara à fazenda, convencido de que nada tinha a fazer naquele torvelinho. Agora, pelo jeito, o tumulto urbano era bem maior. Ainda bem que, no remanso de seu sobrado, com a paz e o silêncio do Largo do Desterro ao pé da porta, podia fugir dos gritos, das buzinas, do estrondo das rodas, do apito dos guardas, longe do tumulto que o afligia e atormentava (Montello, 1981, p. 246).

Diante do exposto notamos que o personagem major Taborda ao tentar se conectar com ele mesmo e a cidade, lançando mão dos velhos hábitos, fica atordoado ao perceber que a sua volta a São Luís não encontrara mais nenhuma bebida que fizesse parte de sua época, e as que existem agora, não o restitui como as de outrora, e que de alguma forma, pelo paladar poderia levá-lo ao passado por suas lembranças. Ele não teve a mesma oportunidade como os personagens de Tolstói ou Proust diante das lembranças que ao menos o fizesse feliz, pois, Taborda não teve chance de poder sentir tal experiência. Pois, segundo Ricoeur (2007, p. 57), “a memória corporal é povoada de lembranças afetadas por diferentes graus de distanciamento temporal: a

própria extensão do lapso de tempo decorrido pode ser percebida, sentida, na forma da saudade, da nostalgia”.

Diferente dos resgates por via das memórias involuntárias por intermédio dos sabores como no caso em que aparece na obra *A Morte de Ivan Ilitch* em que o personagem rememora “a ameixa seca crua francesa, enrugada, da sua infância, o seu gosto peculiar e a abundância de saliva quando se chegava ao caroço, e a par dessa recordação de um sabor, surgia toda uma série de recordações”, mas que ao mesmo tempo a memória involuntária evocada nesta obra boas recordações ao personagem, ele se sente ressentido como neste seguinte trecho ““não devo pensar nisso... é doloroso demais”— dizia Ivan Ilitch a si mesmo e tornava a transportar-se para o presente” (Tolstói, 2009, p. 50). Ou no romance *Em Busca do Tempo Perdido* em que a memória involuntária traz uma sensação de felicidade como destacado neste trecho “e logo que reconheci o gosto do pedaço da *madeleine* mergulhado no chá que me dava minha tia, embora não soubesse ainda e devesse deixar para bem mais tarde a descoberta de por que essa lembrança me fazia tão feliz” (Proust, 2016, p. 67).

Percebe-se, portanto, que o espaço funciona como indicador do tempo, e nesta delimitação espacial do tempo vai se revelando de modo possível ao leitor a compreender os estados emocionais do personagem, as marcações de tempo são feitas pelo meio do espaço que se configura portanto como uma temporalização do espaço. Assim, Ramiro Taborda ao evocar períodos de sua vida que consolida suas lembranças de épocas distintas. A literatura não reforça o antagonismo entre o real e o ficcional, antes ela, a literatura propõe imagens (no sentido de imaginar como proposição de imagens) para possíveis vivências do que não está posto ainda ou para as que não existem mais.

O protagonista Ramiro Taborda sabe que os lugares de outrora como a igreja de Santaninha não existe mais, logo, é preciso preenchê-los com imaginação, isso, é uma marca gradual de morte de espaços da cidade. Por isso, tal memória nunca é retomada do que aconteceu de fato. O protagonista vive em duas temporalidades: um passado áureo, que aos poucos se torna decadente, e um presente caótico que se revela através dessa nova realidade. Ao traçarmos esse paralelo entre passado e presente, percebemos que Ramiro Taborda é o autêntico representante de um tempo de esplendor. O narrador nos oferece detalhes minuciosos sobre as vestimentas, que se tornam um ponto central dessa época de

pompa, como: “o chapéu alto, o colarinho de ponta virada, a sobrecasaca e a bengala do Major continuavam a atrair a atenção da rua” (Montello, 1981, p. 251).

Desta forma, o Major Ramiro Taborda agora é um corpo agônico que perambula pela cidade e não se vê integrado ao ambiente devido ao progresso e aformoseamento da cidade em curso diante de várias demolições. O protagonista por não se perceber em meio as modificações, se vê deslocado neste espaço citadino, e o único lugar que se configura seguro, e intacto para sua memória é o seu sobrado.

Assim, a relação de Taborda com seu sobrado, gera um lugar de refúgio da realidade que o cerca, e particularmente, a igreja de Santaninha se torna seu anexo de memórias. O protagonista é um deslocado no tempo e no espaço, e estes ambientes externos refletem como um articulador de experiências subjetivas, que engloba principalmente, as pessoas ao seu redor, do qual é oriundo de dores e perdas para ele. E por isso, a melancolia e a decadência com que o narrador pinta a urbe por onde o protagonista transita, se encontra envesada pela amargura deste homem angustiado que é derrotado pelo tempo, e conseqüentemente, pelo amontoado de perdas.

Outro espaço de refúgio é a casa da fazenda em Itapecuru, uma antiga casa-grande que, após o temporal, fica em ruínas, simbolizando o fracasso. Antes, essa casa representava riqueza, obtida por meio do trabalho escravo, uma prática lucrativa que marcou a história do Brasil por séculos. Um evento posterior, que também fez parte das grandes metamorfoses mundiais e causou muitas mortes, foram os períodos entre as guerras mundiais. Com sua genialidade, Montello tece os fios da história em seus romances, de modo a dialogar com os ideais aristocráticos agora enterrados, evidenciando a necessidade de uma nova sociedade.

Taborda tenta aparentar normalidade em sua condição atual, apesar de sua decrepitude física tornar o simples ato de subir os degraus de seu sobrado um esforço considerável, mesmo dissimulando boa saúde. Inegavelmente, em certos momentos, o cansaço do corpo se revela. É nessa subida que se manifesta o autoengano e a fuga da realidade, diante de suas tentativas frustradas na vida, embora ele faça parecer que tudo está sob controle. Além disso, Taborda nunca terá o mesmo cuidado consigo mesmo que tem com Tininha para evitar que algum acidente aconteça. A mesma escada se tornará sua rival e seu maior precipício, à medida que tenta, em várias ocasiões, desafiar a decisão divina, que nunca se concretiza.

E quando a Tininha começava a subir:

— Vai devagar. Tenho receio dessa escada. No tempo do cativo, uma das nossas escravas, a Maria Fidélia, deu um passo em falso, ao descer do patamar: quando chegou aqui embaixo, já não dava mais acordo de si, com as pancadas que levou na cabeça rolando os degraus. Portanto, sobe com cuidado, para veres onde pisas. E nunca deixes de te apoiar no corrimão. Precisas ter cuidado com a tua vida e com a vida de teu filho. Me espera. Eu subo contigo (Montello, 1981, p. 252).

As lembranças guardadas pelo protagonista são evocadas e fragmentadas, e a cada elemento resgatado que flui em seus pensamentos, é um processo de ativação das reminiscências afloradas e iluminadas de minuciosidade de descrições, transformado num misterioso diálogo entre presente e passado, que vai se compondo num singular espaço de memória.

E o Major, solícito:

— Depois dessa curva longa, por entre casas baixas, entramos na Rua do Passeio. Descemos na esquina da Rua da Paz. E dali seguimos a pé. Do lado direito é o Quartel do 24. No meio da praça, há um chafariz monumental. Logo depois, do outro lado da Rua do Sol, é a igreja de Santaninha, toda branca, pequena, com dois campanários. Uma jóia de igreja (Montello, 1981, p. 257).

De acordo com Ricoeur (2007, p. 77) quando se refere à metáfora da inscrição dos lugares da qual é oriunda do *Teeteto*, diálogo de Platão, que “a cera é a alma, o sinete a memória, e a impressão é aquilo que devemos gravar ou não”, ele reforça a ideia de que a memória está associada a imagem, e também a lugar. Yates (2007), em sua obra *A Arte da Memória* também corrobora com a ideia de analogia entre imagem a lugar, e mais do que isso, ele afirma que o modo como são transmitidas pelos sentidos é mais eficaz, e a de maior atuação em fixar em nossa mente, é do sentido da visão, e posteriormente o da audição. Sobre esta afirmação, concordamos em partes, pois, mesmo na ausência da Igreja de Santaninha quando aniquilada sob ação humana, Taborda transporta estas memórias de outra forma, como pelo olfato quando lembra do estruendo com seus “limões-de-cheiro” e pelo “um cheiro suave de incenso queimado ia-se espalhando” (Montello, 1981, p. 44) pelo ambiente interior da igreja de Santaninha, e de certo quando tudo isso não existisse mais, o seu sobrado resgataria os vestígios da memória. No trecho a seguir o protagonista tem a Igreja de Santaninha como um “palácio da memória”, e é neste lugar objeto de admiração que ele estreitava laços e resgatava suas lembranças.

E quando desceram na parada do bonde, o Major voltou a oferecer o braço à Tininha, deu alguns passos, e parou na borda da calçada, com uma expressão de espanto e assombro, a procurar à sua volta o casarão do Quartel: — Era aqui, tenho certeza, entre a Praça Gomes de Castro e a Praça Silva Maia, com o portão central aberto para o largo e mais de vinte janelas na fachada.

Ter-se-ia equivocado? Não estaria sendo vítima de um lapso da memória, com a sua idade avançada? Atravessou a rua em silêncio, de sobancelhas

travadas; passou para a outra calçada; alongou para a Rua dos Remédios o olhar aflito. Ter-se-ia esquecido também do local exato da igreja de Santaninha? A verdade é que também a igreja não estava ali. E enquanto a Tininha, encantada com a amplidão do largo, admirava o espaço aberto, a orla de casas que o cercava, as velhas árvores de copa derramada, o Major continuava a olhar em redor, nervoso, intrigado: — Era ali, tenho certeza de que era ali.

E não via o Quartel, nem o chafariz, nem a igreja. Lá adiante, no sentido do Campo de Ourique, um prédio de linhas gregas, com a orla de colunas dianteiras sobre o patamar da escadaria. Cá embaixo, uns bustos escuros sobre colunas pequenas, desproporcionadas aos bronzes que deveriam destacar. Um tanto de palmeiras mirradas

emergindo da cerca de madeira quebrada que deveria protegê-las. E um ar de abandono na grama falhada e no cimento quebrado. Pelas janelas abertas do prédio viu que se tratava de uma biblioteca pública. Estaria ali no lugar do Quartel. E a igreja de Santaninha? E o chafariz? (Montello, 1981, p. 257).

Percebemos a relevância que têm a ligação do olhar de Taborda diante a locais que carregam valores afetivos, como é o caso da Igreja de Santaninha, pois, de alguma forma, estes lugares ativam sua memória refluindo em lembranças. E ao lembrar, ele também narra suas histórias como um modo de se manter vivo. E ao notar que a Igreja, o quartel e o chafariz não existem mais, Taborda se sente desorientado, pois, estes elementos de certa forma certificavam a sua memória. Logo a preservação do monumento, é um modo de cristalizar o tempo, e com isso de materializar estas memórias. Com a demolição da Igreja, perceberemos durante a narrativa, há um consternamento do protagonista diante das mudanças da cidade. No trecho abaixo mostra a desolação de Taborda.

— Que é que se passa, Major?

— Estou desorientado — confessou ele, deixando cair o corpo exausto num banco de ferro. — Aqui havia uma igreja, um quartel e um chafariz, e os três sumiram. [...]

— Naquela esquina. Tenho certeza. Era ali a igreja. Nela foi rezada a missa de ação de graças pelo meu centenário. Foi. Ou estarei enganado? Não, não estou. Por sinal que, na saída, para fugir do entrudo, eu mesmo dirigi a carruagem do Chico Bento, por esta Rua do Sol abaixo, segurando as rédeas, sacudindo o chicote. Era ali. Tenho certeza. Uma bonita igreja. [...]

A igreja de Santaninha. Botaram abaixo. Não sei por quê. E não foi só ela. Botaram também abaixo a igreja da Conceição, na Rua Grande. [...]. Também botaram abaixo o Quartel do 24, que era ali (Montello, 1981, p. 257-258).

A famosa Igreja de Santaninha em que o autor Josué Montello consagra em seu romance *Largo do Desterro*, existiu na cidade de São Luís e tinha por nome de “Capela de Santana da Sagrada Família” (Figura 1) que demolida na década de 40, sendo que antigamente esta igreja era confundida somente pelo nome, pois, a igreja de Nossa Senhora de Santana, que ainda hoje permanece na rua de Santana, no Centro Histórico, de São Luís. Moraes (1995) em seu *Guia de São Luís do Maranhão*, nos relata sobre algumas curiosidades, ano de construção e a localização:

Ainda é comum ouvir em São Luís, notadamente entre pessoas idosas, que fulano ou beltrano quer meter a Sé na Santaninha. O provérbio denuncia uma pretensão impossível ou absurda, já que a Igreja da Sé jamais caberia na Capela de Santana da Sagrada Família, popularmente chamada Santaninha, por ser muito pequena. Com o frontão no sentido do oeste, dava o fundo para a Rua dos Remédios, e o flanco esquerdo para o antigo Largo do Quartel, atual Praça Deodoro. Depois do adro, avançava o largo, até o alinhamento da via que passava em frente, por isso batizada de Rua de Santaninha. O largo desapareceu pela ocupação que dele fizeram os moradores das casas fronteiriças, construindo muros alinhados com a Rua do Sol (Moraes, 1995, p. 75-76).

Figura 1 – Igreja de Santaninha, de Gaudêncio Cunha



Fonte: Cunha (2008).

Dizem aos que conheceram a Capela de Santaninha, que era algo atarracada, de linhas simples, mas de agradável aspecto. Construída em 1791, pelo arcebispo Agostinho Aranha, chegou a ter grande patrimônio, que já se achava extraviado ao tempo em que César Marques escrevia seu Dicionário (século XIX, década de 60) (Moraes, 1995, p. 76).

Em 1791, a Igreja de Santa Ana da Sagrada Família, vulgarmente chamada de Santaninha, pitoresca, gordinha, juvenil e convencida de igreja, embora antiga, peça entre barroco e colonial puro, foi edificada ao lado do largo do Quartel do 5º Batalhão de Infantaria e demolida no século XX, sem maiores justificativas (Lacroix, 2020a, p. 235).

Antes de ser a Praça Deodoro, o que existia era um extenso terreno chamado Campo do Ourique que era “um largo sem vegetação, utilizado desde o século XVIII, e que constituía a ligação entre o interior e área urbana da cidade nesta época” (São Luís [...], 2008, p. 218), mas com a instalação do quartel do 5º batalhão de Infantaria em uma parte privilegiada, e assim se fez uma nova divisão desse importante espaço que foi chamado, pelo escritor Domingos Vieira Filho, de “vasto quadrilátero”, ao qual se dirigia ao Campo do Ourique e Largo do Quartel, com isso, em meados de 1868, passou a ser chamado “Praça da Independência”, e somente

fixou o nome que se tem até hoje, como da Praça Deodoro, a partir do século XIX, em homenagem ao presidente Marechal Deodoro da Fonseca.

Já a divisão atual que é compreendida entre a Praça Deodoro e a Praça Pantheon, e esta é a parte situada em frente à Biblioteca Benedito Leite, que foi designada “como local de homenagem póstuma oficial e permanente àqueles que tenham prestado relevantes contribuições às Letras e Artes no Maranhão” (São Luís [...], 2008, p. 219). Assim, a igreja estava situada em frente ao quartel existente nesta praça. Assim, a então localização da capela de Santaninha era compreendida entre as ruas de Santaninha, Rio Branco, da Paz e do Sol, logo em frente as mediações com a atual Praça Deodoro, o antigo quartel. A sua localização exata nos dias de hoje é exatamente onde fica o Banco da Caixa Econômica, de canto com a rua Rio Branco.

É difícil concordar com a demolição da Capela de Santaninha, pois nenhum plano de urbanização ou embelezamento poderia justificar suficientemente a medida que importou na supressão de um largo e no desaparecimento de uma construção histórica. O chão baldio serviu por um longo tempo a finalidades várias, entre as quais a de depósito de veículos, que segundo o momento e os fregueses, eram oferecidos para venda, troca ou aluguel. No local, foi construído um prédio destinado a agência do Banco do Estado de São Paulo S/A, edificação completamente destoante do conjunto. Era impossível pôr a Sé na Santaninha, mas sobre ela estão agora casas residenciais e um banco (Moraes, 1995, p. 76-77)⁹.

No entanto, ao perceber que a cidade de São Luís começa a sofrer modificações dos espaços, a exemplo da Igreja de Santaninha, que apesar de trazer à tona eventos e pessoas que não existem mais, pois, a demolição contribuiu com as falhas de memórias do protagonista, sendo que a própria narrativa vai mostrar o exilar de Taborda na própria cidade, e no próprio tempo, e por isso, a sensação de abstrações da memória em relação ao entrudo fora de contexto. Logo, percebemos que protagonista também se utiliza de uma memória de cunho espacial que disponibiliza em reunir momentos e pessoas de acordo com o que estes ambientes lhe provoquem.

Assim, diante dos espaços modificados seja pelo tempo ou pelo homem, Jomar Moraes nos diz sobre São Luís, que “esse foi um tempo em que aqui fez das suas um violento furacão iconoclasta que tinha na destruição das igrejas o caminho único para realizar a tão sonhada “modernização” da cidade” (Moraes, 1995 p. 77). Logo enquanto se existia a Igreja de Santaninha para Taborda, ele fazia de suas memórias serem totalmente incorporada desse lugar, mas mesmo com destruição

⁹ Moraes (1995, p. 77), em seu *Guia de São Luís do Maranhão* informa, em nota de rodapé, a data em que o Banco foi inaugurado: “13 de dezembro de 1985”.

dela, o esforço em lembrar pela mente, e não mais pelo objeto em si. O que de certa forma é a morte de um espaço que deixa de existir, e passa a povoar somente na memória. Como assevera Ricoeur (2007, p. 28), em que as imagens guardadas em nós reproduzem vestígios, marcas impressas na alma, daquilo “que queremos recordar quer se trate de coisas que vimos, ouvimos ou recebemos”, e que ressurgem de maneira ativa e significativa.

Ao longo da narrativa Taborda sobe diariamente sua escadaria para acessar o sobrado, como do mito de Sísifo que empurra uma pedra morro acima apenas para vê-la rolar para baixo ao chegar no topo. Semelhante a este mito se mantém empenhado a fazer todo esforço durante sua vida, e que ao último capítulo perceberá que tudo foi em vão. A subida desses degraus parece simbolizar a esperança de redenção e a busca de justificativa para a vida de Taborda, que almeja, de fato, um paraíso: o reencontro com todas as pessoas que ele amou um dia.

As mudanças que aconteciam na cidade refletiam nas pessoas de tal maneira que nem o sobrado de Taborda escapou das implicações. Tininha deu um jeito de mudar as mobílias, os papeis de parede, tudo, para ter um ar de renovação. E ao mudar o ambiente esfacela-se as lembranças, como a autora Bosi (1987, p. 357) nos diz “tudo é tão penetrado de afetos, móveis, cantos, portas e desvãos que mudar é perder uma parte de si mesmo, é deixar para trás as lembranças que precisam desse ambiente para reviver”.

Debalde, nos últimos três meses, a Tininha havia transformado a casa, mudando as cortinas, substituindo móveis, trocando quadros, pondo na escada uma passadeira vermelha, substituindo lustres e espelhos, para dar a tudo um ar novo e moderno (Montello, 1981, p. 308).

No entanto, a transformação interior do sobrado, como a mobília e a decoração europeia, principalmente, “o papel de paredes, [...] que ainda conservavam as cores primitivas” (Montello, 1981, p. 308), das cores antes pálidas, em tom de cinzas, agora tudo em cores vibrantes, como o vermelho, é também como se estivesse dando uma outra vida ao lugar. E ao fazer isso, Tininha simbolicamente aniquila com este espaço de memória de Taborda, tal local, que era cedido “à interioridade o aspecto de uma espacialidade específica, a de um lugar íntimo” (Ricoeur, 2007, p. 109), numa tentativa de estabelecer um elo harmônico com seu presente conturbado. E que conseqüentemente, desfaz a imagem de uma felicidade doméstica que sentia ao voltar para casa, depois um dia cansativo de andanças pela cidade, pois, o sobrado era reconfortante na sua monotonia, pois, o tempo e as lembranças, eram resgatadas

através de todo o mobiliário interno do sobrado. Isso reforça a ideia de que “há algo que desejamos que permaneça imóvel, ao menos na velhice: o conjunto dos objetos que nos rodeiam” (Bosi, 1987, p. 360).

Nesta próxima citação, o personagem jornalista Hans Fuchs que entrevista Taborda pergunta-o qual conselho ele deixaria para a nova geração já que ele se mantinha tão lúcido aos 152 anos de idade sendo que os mais velhos são vistos como sábios.

E o velho, sem hesitar:

— Eu não dou conselho a ninguém. Não, não dou. E por uma razão simples: cada vida é uma aventura pessoal. O que calha bem para este, para aquele não serve. Que cada um viva a sua vida como puder. Só lhe posso adiantar um pouco do que fiz, para meu uso e proveito, e o senhor ajuíza se a experiência lhe serve. Tive iras e rancores, como toda gente: é o resto da fera primitiva que permanece conosco. Mas sempre me recusei a ser estivador de ódios. Cedo, anistiei meus desafetos. Sempre que um inimigo se irritava, à simples enunciação de meu nome, eu achava que ele fazia muitíssimo bem, porque estava a flagelar-se, à minha custa. Já estão todos no Cemitério, reduzidos a pó, como eu próprio ficarei também, quando Deus for servido. Quando moço, tirei minhas forras. Mas depois vi que o melhor era ter paciência e esperar: o tempo é um carrasco implacável, que distribui castigos a sangue frio. A morte não é a tortura final: é a grande anistia. Morremos serenos, aceitando o último sono: ao despertar, estamos diante de Deus (Montello, 1981, p. 310-311).

Assim, como diria Padre Antônio Vieira, na obra *Sermões*, que nos elucida sobre “esta nossa chamada vida, não é mais que um círculo que fazemos de pó a pó” (Vieira, 2021, p. 79), pois, somos todos iguais perante a morte, porém há quem se sinta vivo e quem mesmo vivo se sinta morto, e isto nos fala também da Quarta-Feira de Cinzas que marca o período litúrgico da Quaresma e que dialoga com o versículo bíblico em Gênesis 3:19 - “És pó e ao pó retornarás”, vejamos mais uma citação de do autor:

Eu já sou pó. Mas Abraão que disse isto, não estava morto, senão vivo, como Jó; e Abraão e Jó não eram de diferente metal, nem de diferente natureza. Pois se ambos eram da mesma natureza, e ambos estavam vivos, como diz um que já é pó, e outro não diz que o é, senão que o foi e que o há de ser? Por isso mesmo. Porque Jó foi pó e há de ser pó, por isso Abraão é pó. Em Jó falou a morte, em Abraão falou a vida, em ambos a natureza (Vieira, 2021, p. 78-80).

Contudo, Vieira (2021) é muito preciso e nos faz refletir do que realmente vale a pena enquanto vivos, e sobre o que cada um faz desta vida, e ele adverte para termos cautelas diante dos prazeres mundanos, pois, ele não coloca em vitrine como pode ser o tão esperado Paraíso.

A Tininha estava com a razão: ele já devia ter morrido. Aos cento e cinquenta e dois anos, o que fazia neste mundo? Simples curiosidade universal? Que utilidade tinha ele agora, como ser vivo, em benefício de seus semelhantes e em benefício de si mesmo? Por que Deus tardava tanto em chamá-lo, se já

chamara todos os seus contemporâneos? E um sentimento mais vivo de solidão absoluta aguçou-lhe a sensibilidade, dando-lhe a impressão de que ele era no mundo um intruso, ou um retardatário, que já devia ter ido embora. Sentia-se isolado, no ermo de uma extensão infinita. E era em vão que olhava em seu redor, buscando um amigo de outrora, querendo achar um companheiro.

Todos eles jaziam no Cemitério, e eram apenas pó, misturados ao pó do chão. Somente ele permanecia em cima da terra, fora dos muros do campo-santo, esquecido, olhado agora como uma extravagância, festejado como uma aberração (Montello, 1981, p. 321).

Ele desejava ser amado a qualquer custo por Tininha, e a visão que ele tinha de que era um par romântico, não se passa de fruto de sua imaginação, criando projeções de um amor que não existe. Tininha não o amava, mas tinha apreço por ele, e por tudo que fez. No entanto, ao perceber que estava equivocado dos sentimentos de Tininha, pois, Taborda encontra na morte uma solução para seu sofrimento de recusa, senão render-se à ideia do próprio fim. Desta forma, o narrador nos apresenta um Taborda como espectro do seu retrato, do qual não se orgulha da imagem que vê como outrora.

No entanto, a figura da escada é metaforizada não só um elo para seu fim, bem como, um meio para a libertação. Essa decisão de Taborda, é bem semelhante ao personagem Filogônio que se autoagredia como “punição por ter sobrevivido, flagelação por ter ultrapassado o seu próprio tempo” (Oliveira, 2017, p. 75). Assim, percebemos a astúcia do protagonista que ao arquitetar seu fim, pois, uma morte automaticamente pensada é sinônimo de fraqueza, e é visto como depreciativo. Taborda aproveitou seu estado de decrepitude para aparentar como um acidente, e não algo premeditado.

Portanto, se alguém tem medo de envelhecer, que se louve nesse exemplo — senão quiser tomar por modelo o meu major Ramiro Taborda, personagem central do Largo do Desterro, lépido e firme a despeito da cara enrugada, com seus 152 anos, e que eu, seu criador, a despeito de o ter posto neste mundo, ainda não sei bem se ele se está vivo ou morto, com o trambolhão que levou, ao rolar a escada, em São Luís (Montello, 1998a, p. 292).

Várias vezes, no correr da noite imensa, o Major chegou à janela, insone, alongou a vista para o Largo do Desterro, para a igreja fechada, para o lampião aceso, para a noite enfeitada de estrelas, sempre a dizer a si mesmo que a Tininha tinha razão. Pela manhã, com a sensação depressiva da longa noite em claro, o Major se vestiu cedo, pensando muito na Calu Malafaia. A velha amiga haveria de compadecer-se de seu desespero. E imaginou-a a dizer-lhe, com ar de riso e a mão no seu ombro:

— Estás num beco sem saída, Ramiro. A morte não te quer e tu não sabes o que fazer da vida. [...] Ali, após um momento imóvel, deu um passo largo e resolutivo, pisando com força: todo o seu magro corpo pendeu para trás, como se a cabeça lhe pesasse, e foi resvalando pelos degraus, após a pancada na nuca, com o chapéu a rolar para um lado e a bengala a escorregar para o outro, enquanto a Sebastiana gritava, chamando a patroa:

— Dona Tininha, aqui, depressa! O Major caiu na escada!

Quando a maca da Ambulância o recolheu, com um dos médicos a procurar-lhe o pulso enquanto o outro lhe aplicava atarantadamente uma injeção, o Major ainda se debatia no torvelinho das emoções que lhe afluíam à tona da consciência, ao mesmo tempo em que seus braços ainda tentavam encontrar o corrimão para amparar-se na queda. Mas logo esses mesmos braços seguraram as rédeas da parelha, e ele deu por si na boléia da carruagem do Chico Bento, que despencava pela ladeira da Rua do Sol, perseguida pelas bacias de água suja e pelo espoucar das cabacinhas:

— Trate de segurar-se, Padre Pimenta! — gritou para trás; E sacudiu no ar o chicote, sem largar as rédeas, ouvindo a cantiga de um baralho e os guizos de um mascarado, enquanto a Calu Malafaia, sentada ao seu lado, ia para trás e para a frente, de meia máscara negra, rindo alto, na explosão das gargalhadas (Montello, 1981, p. 322).

Montello faz do desfecho de *Largo do Desterro* como fez em *Os Degraus do Paraíso*, em que são expressos em cenas delirantes. Porém, o autor explicita o momento derradeiro de Ramiro Taborda que caminha conscientemente rumo à própria morte, é tomado por um ímpeto repleto de intenções não fortuitas mostradas ao longo da narrativa (Montello, 1986c). O trecho da queda é descrito com apatia, e posteriormente com celeridade de forma a produzir tensão no enredo. O narrador destaca dois elementos que surgem misteriosamente na cena, logo após o trambolhão, que é a ambulância e o médico, e isso indica uma marcação de tempo que está implícita, e de como o indício de morte é tratada na metade do século XX. No entanto, a maneira como Tininha aborda o ato final do protagonista Ramiro Taborda dialoga com o conceito apresentado por Ariès (2012), em sua obra, onde ele nos mostra que essa perspectiva sobre a morte é denominada de interdita. No trecho a seguir, são apresentados alguns aspectos característicos dessa fase:

Entre 1930 e 1950, a evolução vai se precipitar. Esta aceleração é devida a um fenômeno material importante: o deslocamento do lugar da morte. Já não se morre em casa, em meio aos seus, mas sim no hospital, sozinho. Morre-se no hospital porque este tornou-se o local onde se presta os cuidados que já não se podem prestar em casa (Ariès, 2012, p. 85-86).

Isso implica que nesse último trecho do romance fica explícito que os valores relacionados com os cuidados paliativos com um indivíduo que está a morrer é vista tal àqueles de plena saúde, todos igualmente dignos de cuidado e atenção. Os valores da vida sobre a morte são mantidos, sendo que esta instrução placebo de que a morte pode não existir, e que não atingirá nenhum indivíduo específico, certamente, são aplicados em todos os casos, mas o resultado é imprevisível diante das particularidades. E que segundo Ariès (2012, p. 97-98), que aborda em preocupar-se “com o fato de que a morte venha a se tornando objeto de uma decisão voluntária dos médicos e da família, decisão hoje vergonhosa, clandestina”.

Enquanto isso, o protagonista se retira do mundo “real” para o seu devaneio de múltiplas sensações do qual “se debatia no torvelinho das emoções que lhe afluíam à tona da consciência” (Montello, 1981, p. 322), entre presente e passado sincronicamente em sua mente. Assim, ao rememorar, ele se projeta para um tempo feliz em que as pessoas que ele ama estão lá, é uma espécie de libertação da dualidade temporal.

Desse modo, é pela memória involuntária que Taborda ressuscita a época mais significativa, não pelo entrudo, mas pela visão de momentos mágicos em São Luís, ao lado de pessoas que ele tinha afeição. Isso, “pressupõe um tempo descontínuo, a duração em que a noção de passado-presente desaparece de todo” (Moisés, 2006, p. 203). Assim, por via da experiência desta memória, o passado concretiza-se, naturalmente inusitado e cristalizado aos olhos de Taborda. Desta forma, percebemos que o indivíduo da atualidade pautado na concretude, e mais preocupado com a finitude corpórea, e por isso a urgência do profissional da saúde, e não mais um clérigo para salvar a alma. Isso acontece porque ao longo do tempo a simbologia em relação à morte foi se modificando.

Enquanto Tininha espera pelo fim de Taborda para casar e ser herdeira de seus bens materiais, e a ele só resta herdar a morte, única tão esperada. É em seu sobrado que se manifesta a destruição interna de um mundo em decomposição a partir de passado que é exumado através de *flashbacks*, um passado vivo no presente. Contudo, pensar na morte do protagonista era também um atestado de óbito de tudo e todos que ainda restam ao tempo. Percebemos, que o tempo parece residir no corpo de Taborda e que repentinamente começa a aparentar envelhecimento, e que no decorrer da narrativa essa transitoriedade em comparação ao seu autorretrato que significava um transbordar de jovialidade, começa a ficar evidente a decadência.

Essa imagem de Taborda resplandece sob a tinta dos pecados furtivos da sua juventude, já em matrimônio com Minervina. Isso acontece, devido a percepção que o narrador tem de Taborda sobre o seu corpo e sua vivacidade mesmo sendo um macróbio, e que não está imune ao tempo catastrófico, porém o narrador o vê pelas lentes de um corpo marcado pelas suas vivências. Ademais, o próprio autor vai tecer um comentário sobre esse atravessamento do tempo em seu personagem Taborda, como ele também vai buscar subsídios para tal na segunda epígrafe escolhida para *Largo do Desterro*:

De mim para mim — quer com minha experiência de romancista, quer com minha experiência existencial — andei a perguntar-me se as vidas centenárias constituiriam um mal ou um bem. À volta dos anciãos, impera a solidão silenciosa, que aos poucos se amplia, com a morte dos contemporâneos. Outros são os usos e costumes. Outro o estilo de vida. E mesmo quando um velho verde, ainda em bom estado, imita o norueguês do livro de Jean Finot [...] (Montello, 1998a, p. 293).

Já nas palavras do narrador ou dos personagens, não há um prosseguimento de mortes, pois estas mortes estão fixadas num tempo cristalizado pela memória, de forma a esfacelar toda linearidade do tempo. Ambos cristalizados no tempo, Taborda e o sobrado, compõem o inacreditável, diante dos vizinhos habitantes que buscam entender. As descrições do sobrado se refletem no protagonista, não é só as ruas que é internalizada em Taborda, mas a intensidade em que se estabelece o acúmulo das ruínas a sua volta, a constância experiência de mortes.

O sobrado era engolido pela solidão das pessoas que não já existiam, um ambiente marcado pela ação devastadora do tempo, refletido nas imagens dos móveis antigos, e até as horas no relógio parecia mais devagar. Ao decorrer da narrativa, o sobrado de Taborda passa a sensação de ser um ambiente sepulcral, pois tudo o que há nele simboliza a resistência às transformações impostas pelo tempo.

Todos os espaços privados são transbordados de luz e silêncios, entre retratos e molduras douradas, sob a “marquesa de palhinha” resplandecendo harmonia e beleza fugaz. O sobrado que antes era refúgio de canalização de memórias, agora se tornou um esquife de tudo que não existem mais, e ainda o cerca. Ao longo da narrativa, a sorrateira presença da morte no sobrado, se configura como peça significativa. Não vemos a morte, mas, a última badalada do relógio, e o corpo de Taborda caído da escada, uma relação entre o fim do tempo e sua vida. O sobrado aparece como integrador de dois tempos, sem aniquilá-los, reduzi-los a um só, uma vez que Taborda deixa tudo intacto até o século XX.

O interior do sobrado de Taborda e da Igreja de Santaninha se configuram como espaços restritos, logo referências de reminiscências, e isso justifica quando Taborda não encontra mais a igreja porque foi demolida, pois, se o espaço evoca lembranças, então, sentimos o tempo pelo espaço. Isso quer dizer que a exemplo da Igreja de Santaninha, ela está povoada de vestígios de memórias. Já as ruas da cidade que se referem ao espaço externo, estas não sugerem vinculações sentimentais para lembrar.

O momento insular de Taborda no sobrado é quebrado pela morte que pontua a passagem do tempo como a lentidão das horas no relógio, e de tudo que não existe mais, como os seus espectros da memória. O sobrado é soterrado pela poeira do tempo, como é mostrado em várias passagens da obra. E o último papel de Taborda é o de devaneador, fechado no seu mundo convencional e estéril. E que “ao longo de seus 158 anos, nós o vemos sendo arremessado na clausura de um estar permanentemente se despedindo dos seres que formaram a sua circunstância vital” (Oliveira, 2017, p. 75). Taborda é um ser “entre vivos insepultos — vivos que morrem e não sabem, como Prudência e Filogônio Pereira”, ainda conforme o autor. Pois, sendo o último de uma geração, não há mais quem se despedir, todos já se foram. No decorrer de toda a narrativa, Taborda é marcado pelo tilintar dos sinos que marcam um tempo nostálgico e contemplativo.

Quando o protagonista visita cemitério do Gavião ver todos os que jazem, isso não representa que todos ali estão no esquecimento, mas que de alguma forma as sepulturas são registros de memórias, ou seja, os espectros rememorados têm seu valor diante da finitude humana. No entanto, as mudanças feitas no sobrado por Tininha, também se configurou como uma morte simbólica, em que lentamente tudo se esvaziou, o lugar, as pessoas e os objetos, e só restaram as memórias.

O narrador nos comunica que a decisão de Taborda de se lançar pela escada, nos sinaliza que o corpo já não tem mais o valor que tinha diante das perdas que ele acumulou, e que a salvação da alma, é mais importante, como era imposta pela igreja antigamente. Isso quer dizer que o estar vivo é o purgatório, e tudo que ele sofreu já é uma maneira de pagamento pelo ato de um quase suicídio, “mas mesmo quando não chega ao suicídio, esta angústia pode provocar o desespero e a revolta contra Deus. O desespero toma a forma de um pacto diabólico” (Ariès, 2000, p. 155). Toda ação tem um preço, mesmo que esta ação não tenha se concretizado por definitivo. No entanto, Taborda é alguém que viveu tudo que a vida social poderia lhe proporcionar, porém, esgotado das regras que a sociedade lhe impôs, e assim viveu sua velhice submerso suas espectrais memorações, numa espécie de se reconectar com ele mesmo e com suas memórias, principalmente daquelas as quais não pode viver de verdade. Já que a personagem Tininha simbolicamente era quem nutria o vigor por viver, e agora era abandonado por ela.

No entanto, essa indiferença de Tininha com Taborda é ponto chave em que o narrador nos apresenta a opção encontrada pelo protagonista, uma morte

voluntária, como uma forma de livramento do sofrimento. E simultaneamente, essa solução encontrada por ele, se configura como uma dádiva. Pois, pensar em uma quase eternidade, é também sofrer por todos os vazios deixados.

Em vários momentos da obra nota-se que a velhice do personagem Ramiro Taborda é metaforizada nos espaços em que ele frequenta. A decadência do corpo advinda da força do tempo é perceptível na própria cidade de São Luís, que é descrita em seus aspectos de abandono, ruínas e mudanças, contrastando assim, com a beleza de sua arquitetura imponente de outrora. Estas questões problematizadas na obra dialogam com os conflitos vividos por Taborda, e que se assemelham a uma metaforização da morte devido às ausências sofridas. No entanto, o ato final do protagonista, resulta na obra, a cena mais melancólica, e ao mesmo tempo, a mais enigmática de todas entre as obras montellianas. E que certifica *Largo do Desterro* como um romance repleto de simbologias.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

As contribuições desta pesquisa em relação ao romance de Josué Montello, se fez através de toda uma carga laboral, sob olhar inquieto de questionamentos diante de teorias e análises, e que assim, jamais se tornarão saturadas. Pois, em cada obra o pesquisador escolhe seus caminhos a serem seguidos, e assim, o estudo jamais se tornará finito. Como visto, o romance de Josué Montello, *Largo do Desterro*, apresenta-se repleto de aspectos opostos como a exemplo da vida e morte, presente e passado, memória e o esquecimento, isso reforça-nos que tudo está em constante mudança o tempo todo como a própria condição humana. Montello, um verdadeiro entusiasta de nossas tradições para com nossa literatura, esteve sempre diante das transformações ocorridas.

O romance, portanto, apresenta-se repleto de rastros de memórias deixados pela incompletude de vida, o que é próprio da jornada do ser humano. Em vista disso, Montello criou possibilidades para que seus leitores tornassem peças essenciais para as suas obras, pois, cabem a eles, de refletir diante das questões que o autor utilizou, e neste caso, cada um deles poderão questionar sobre o que pode vir a ser a finitude, e o que ela possa vir a significar.

A morte, em *Largo do Desterro*, se revela em uma perspectiva ampla, revelando a natureza humana e a relação que esse indivíduo estabelece com ela e seus conflitos. No entanto os questionamentos a respeito de como a representação da morte se estabelece no romance montelliano, de certo foram obtidos de forma satisfatória, pois, essa morte é ressignificada e cercada de reflexões. Montello revela em seus diários a importância dessa temática, e nos assegura que esse tipo de realidade nunca fez parte de sua obra de ficção, servindo apenas como inspiração através da memória. Entretanto, ele revela a seus leitores algumas das razões pelas quais considera a morte um tema central em suas obras. Podemos destacar duas delas: uma que remete à sua adolescência, marcada pela morte de sua irmã Elizabeth, e outra que ocorreu no final de sua juventude, quando perdeu amigos. Por essa razão, enfatizamos a relevância de o pesquisador de romances montellianos não deixar de lado seus diários, uma vez que se tratam de documentos que possuem grande valor.

No entanto, fica a pergunta, sobre a enigmática morte do major Ramiro Taborda foi forjada ou não? Além disso, ao abordar a temática da morte e suas várias dimensões, Josué Montello, em *Largo do Desterro*, conseguiu evidenciar como o

tempo atua em relação a essas finitudes, pois não é o tempo que avança, mas a própria existência das coisas. Assim, Ramiro Taborda, um macróbio, em que a morte o esqueceu, e mesmo sendo um personagem reflector, é ele o receptáculo das memórias, a serem resgatadas e narradas. No entanto, o protagonista sob o discurso repleto de lapsos melindrosos via narrador onisciente, tentar reorganizar pensamentos e falas, faz oscilar sob relatos de fio de incerteza, assim como, os próprios acontecimentos de sua existência. No mais, alguns fatos narrados geram dúvidas, pois, tudo que Taborda tira de suas memórias não ficam documentadas, já que se finda na voz deste narrador.

E por isso ao resgatar reminiscências, não é um estado de querer manipular um passado tal como aconteceu, mas de deixar fluir e refluir espontaneamente. E a morte ao se apresentar sob diversas nuances em toda a narrativa, quando resgatadas pela perspectiva do narrador, surgem para lembrar, de que tudo que há são espectros rememorados, por um fio da inexistência. No entanto o romancista nos diz que “Deus nos deu a memória para que pudéssemos crer na ressurreição, já que lembrar é ressuscitar, nos limites da condição humana” (Montello, 1998c, p. 888).

Montello (1994, p. 15), ao tentar resgatar a oralidade da tradição clássica em Ramiro Taborda, ele também toma emprestado em *Largo do Desterro*, mais um paradoxo entre o fala e a escrita, pois, “o ato de escrever é, em si mesmo, uma proposta de perenidade. A palavra que seria efêmera, no ato da comunicação oral tende a suplantar essa condição, no ato da comunicação escrita”.

Para o romancista, o que faz um romance ser uma obra de arte é a habilidade do escritor de se manter eternizado, mesmo estando sob a égide da tradição. Levando em conta tais reflexões, conclui-se que Montello a cada romance se consolidou como um escritor de relevância significativa, tanto no rol da literatura maranhense, como da literatura brasileira. E é por isso, que sua obra está imortalizada no tempo. Por fim, é válido lembrar que, esperamos que essa pesquisa venha a contribuir para reflexões críticas sobre o romance *Largo do Desterro*, e que possa servir futuramente como instrumento para possíveis análises.

REFERÊNCIAS

- AGOSTINHO. **Confissões**. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2007.
- ALENCAR, José de. **Lucíola**. 12. ed. São Paulo: Ática, 1988.
- ALIGHIERI, Dante. **A divina comédia**: inferno. Versão em prosa, notas, ilustrações e introdução Helder L. S. da Rocha. Ilustrações Gustave Doré, Sandro Botticelli, William Blake. São Paulo: Editora 34, 1999.
- ANDRÉ, Willian. **Literatura e suicídio**. Organização Willian André, Lara Luiza Oliveira Amaral, Gabriel Pinezi, Campo Mourão: Fecilcam, 2020.
- ANJOS, Augusto dos. **Eu e outras poesias**. 42. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998.
- ARIÈS, Philippe. **História da morte no ocidente**: da Idade Média aos nossos dias. Tradução Priscila Viana de Siqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.
- ARIÈS, Philippe. **O homem diante da morte**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 2000.
- ARIÈS, Philippe. **The hour of our death**. Nova York: Oxford University Press, 1981.
- ARIÈS, Phillipe; DUBLY, Georges. **História da vida privada**: da primeira guerra aos nossos dias. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- ASSIS, Joaquim Maria Machado de. **Memórias póstumas de Brás Cubas**. Ilustração Candido Portinari. Rio de Janeiro: Antofágica, 2022.
- BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 2011.
- BARBAGLI, Marzio. **Farewell to the world**: a history of suicide. Tradução Lucinda Byatt. USA, english edition: Coimbra: Polity Press, 2015.
- BARBOZA, Jair Lopes. **Schopenhauer**. Tradução Jair Barboza. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.
- BOSI, Alfredo. **A história concisa da literatura brasileira**. São Paulo: Cultrix, 2006.
- BOSI, Alfredo. **Entre a literatura e a história**. São Paulo: Editora 34, 2015.
- BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade**: lembrança de velhos. São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 1987.
- BRONTË, Emily. **O morro dos ventos uivantes**. Tradução Vera Pedroso. Belo Horizonte: Círculo do Livro, 1976.

CAMUS, Albert. **O mito de Sísifo**. Tradução Ari Roitman, Paulina Watch. Rio de Janeiro: Record, 2019.

CANDIDO, Antônio. **Ficção e confissão**: ensaios sobre Graciliano Ramos. 13. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006b.

CANDIDO, Antônio. **Formação da literatura brasileira**: momentos decisivos. 6. ed. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2000.

CANDIDO, Antônio. **Literatura e sociedade**: estudos de teoria e história literária. 9. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006a.

CARVALHO, Alfredo Leme Coelho de. **Foco narrativo e fluxo da consciência**: questões de teoria literária. São Paulo: Pioneira, 1981.

CARVALHO, Wybson. **Necrópolis**: poesias. Imperatriz: Ética, 2013.

CASONI, Mariana Mansano; CALLIPO, Daniela Mantarro. Georges Duhamel e a construção da narrativa com suas memórias imaginárias. **Pensares Em Revista**, Rio de Janeiro, v. 10, p. 5-17, 2017. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/pensaresemrevista/article/view/31608/22638>. Acesso em: 10 jun. 2024.

COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria**: literatura e senso comum. Tradução Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1999.

COSTA, Flávio Moreira da. **Aquarelas do Brasil**: Contos da nossa música popular. 2. ed. São Paulo: Nova Fronteira, 2018.

CUNHA, Galdêncio. **Maranhão 1908**: álbum fotográfico. Edição comemorativa do centenário da Academia Maranhense de Letras. São Luís: Edições AML, 2008.

D'ABBEVILLE, Claude. **História da missão dos Padres Capuchinhos na Ilha do Maranhão e terra circunvizinhas**. Tradução Sérgio Milliet. Brasília, DF: Senado Federal, 2020. (Edições do Senado Federal, 105). Disponível em: https://www2.senado.leg.br/bdsf/bitstream/handle/id/576068/000838911_Historia_padres_capuchinhos_Maranhao.pdf. Acesso em: 10 maio 2024.

DIMAS, Antônio. **Espaço e romance**. São Paulo: Ática, 1986.

DIRETORIA DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E DOCUMENTAÇÃO DA MARINHA. **Tamandaré**. Rio de Janeiro: DPHDM, 2009. Disponível em: <https://www.mar.mil.br/hotsites/tamandare/downloads/livro-tamandare.pdf>. Acesso em: 10 jun. 2024.

DUHAMEL, Georges. **Civilisation**. Paris: Les Arts et le Livre, 2012.

DURAND, Gilbert. **As estruturas antropológicas do imaginário**: introdução à arquetipologia geral. Tradução Hélder Godinho. 4. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.

ENTRUDO. **Publicador Maranhense**, São Luís, ano 22, n. 6, p. 2, 9 jan. 1863. Noticiário. Disponível em: https://hemeroteca-pdf.bn.gov.br/720089/per720089_1863_00006.pdf. Acesso em: 16 jun. 2024.

FERREIRA, Felipe. **O livro de ouro do carnaval Brasileiro**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

FLAUBERT, Gustave. **Madame Bovary**. Tradução Sérgio Duarte. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

FORSTER, Edward Morgan. **Aspectos do romance**. Organização Oliver Stally Brass. Tradução Sergio Alcides. Prefácio Luiz Ruffato. 4. ed. São Paulo: Globo, 2005.

GOETHE, Johann Wolfgang von. **Os sofrimentos do jovem Werther**. tradução de Marcelo Backes, Ed. L&PM, 2001.

HUMPHREY, Robert. **O fluxo da consciência**: um estudo sobre James Joyce, Virgínia Woolf, Dorothy Richardson, William Faulkner e outros. Tradução Gert Meyer. Revisão técnica de Afrânio Coutinho. São Paulo: McGraw-Hill do Brasil, 1976.

JESUS, Carolina Maria de. **Quarto de despejo**: diário de uma favelada. 10. ed. São Paulo: Ática, 2014.

JOSUÉ Montello depõe no MIS. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, p. 9, 10 jan. 1967. Jornal Literário. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19670118-28147-nac-0009-999-9-not/busca/cursal>. Acesso em: 10 maio 2024.

LACROIX, Maria de Lourdes Lauande. **São Luís do Maranhão, corpo e alma**. 2. ed. São Luís: [s. n.], 2020a. v. 1.

LACROIX, Maria de Lourdes Lauande. **São Luís do Maranhão, corpo e alma**. 2. ed. São Luís: [s. n.], 2020b. v. 2.

LEAL, Victor Nunes. **Coronelismo, enxada e voto**: o município e o regime representativo no Brasil. 7. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

LIMA, Carlos de. **História do Maranhão**. 2. ed. São Luís: Instituto Geia, 2008.

MACEDO, Joaquim Manuel de. **Memórias da Rua do Ouvidor**. Brasília, DF: Senado Federal/Conselho Editorial, 2005.

MAGALHÃES, Domingos José Gonçalves de. **Opúsculos históricos e literários**. 2. ed. Rio de Janeiro: Livraria de B. L. Garnier, 1865.

MANN, Thomas. **Morte em Veneza**. Tradução Eloísa Ferreira Araújo Silva. Edição especial. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

MARTINS, Wilson. Escritores estão presos ao século 19. [Entrevista cedida a] José Castello. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 30 maio 1998. Disponível em: <http://www.jornaldepoesia.jor.br/castel16.html>. Acesso em: 15 jun. 2024.

MAURO, Frédéric. **O Brasil no tempo de Dom Pedro II: 1831-1889**. São Paulo: Companhia das Letras/Círculo do Livro, 1991.

MEYERHOFF, Hans. **O tempo na literatura**. Tradução Myriam Campello. Revisão técnica Afrânio Coutinho. São Paulo: McGraw-Hill do Brasil, 1976.

MOISÉS, Massaud. **A criação literária**. 20. ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

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

MONTELLO, Josué. **A luz da estrela morta**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1948.

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

MONTELLO, Josué. Confissões de um romancista. *In*: MONTELLO, Josué. **Obra completa**: romances e novelas de Josué Montello. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986b. v. 2.

MONTELLO, Josué. **Diário completo**: diário da madrugada. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1998c. v. 2.

MONTELLO, Josué. **Diário completo**: diário da noite iluminada. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1998a. v. 2.

MONTELLO, Josué. **Diário completo**: diário de minhas vigílias. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1998b. v. 2.

MONTELLO, Josué. **Diário da manhã**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

MONTELLO, Josué. **Diário da noite iluminada**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994.

MONTELLO, Josué. **Diário da tarde**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1987.

MONTELLO, Josué. **Diário do entardecer**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991.

MONTELLO, Josué. **Escritos maranhenses: 1966-1993**. Organização Joseane Maria de Souza e Souza. São Luís: Edições SECMA, 2018.

MONTELLO, Josué. **Fachada de azulejos**: crônicas literárias. São Luís: Edições AML, 1996.

MONTELLO, Josué. **Labirinto de espelhos**. 7. ed. rev. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

MONTELLO, Josué. **Largo do Desterro**. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

MONTELLO, Josué. **Melhores crônicas**: seleção e prefácio. São Paulo: Global Editora, 2012.

MONTELLO, Josué. **Os degraus do paraíso**. 5. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986c.

MONTELLO, Josué. Todo criador é um grande crítico. [Entrevista cedida a] Beatriz Marinho. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, n. 291, p. 1, 12 jan. 1986a. Cultura. Disponível em:

<https://memoria.bn.gov.br/DocReader/docreader.aspx?bib=098116&pasta=ano%20198&pesq=&pagfis=948>. Acesso em: 10 jun. 2024.

MORAES, Jomar. **Guia de São Luís do Maranhão**. 2. ed. São Luís: Legenda, 1995.

MORIN, Edgar. **O homem e a morte**. Tradução João Guerreiro Boto, Adelino dos Santos Rodrigues. 2. ed. Lisboa: Publicações Europa América, 1970.

MUNDO dos mortos. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, p. 15, 24 jan. 1960. Jornal Literário. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19600124-25993-nac-0015-999-15-not>. Acesso em: 10 maio 2024.

NUNES, Benedito. **O tempo na narrativa**. 2. ed. São Paulo: Ática, 1995.

O TEMPO no livro-chave de Montello. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, p. 20, 30 jun. 1981. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19810630-32606-nac-0020-999-20-not>. Acesso em: 15 jun. 2024.

OLIVEIRA, Franklin de. **A saga romanesca de Josué Montello**. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2017.

PAZ, Octávio. **O arco e a lira**. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

PIRANDELLO, Luigi. **O falecido Mattia Pascal**. Tradução de Fernando Correa Fonseca, 2ª edição, Editora Nova Cultura, 2002.

PLATÃO. **O Banquete – Fédon – Sofista – Político**: seleção de textos de José Américo M. Pessanha. Tradução e notas de José Cavalcante de Souza, Jorge Paleikat, João Cruz Costa. São Paulo: Abril Cultural, 1972.

POMPEIA, Raul. O último Entrudo. **Gazeta de Notícias**, Rio de Janeiro, ano 9, n. 40, p. 1, 26 nov. 1883. Disponível em: https://memoria.bn.gov.br/docreader/DocReader.aspx?bib=103730_02&pagfis=6184. Acesso em: 16 jun. 2024.

PROUST, Marcel. **Em busca do tempo perdido**. Volumes 1, 2 e 3 / tradução Fernando Py. - [4. ed.]. – Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.

PROUST, Marcel. **Sobre a leitura**. Tradução Carlos Vogt. 4. ed. Campinas: Pontes, 2003.

REBELLO, Gilson. Montello, porta voz do seu tempo. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, p. 35, 11 nov. 1984. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19841111-33649-nac-0035-999-35-not>. Acesso em: 10 maio 2024.

RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Tradução Alain François *et al.* Campinas: Editora da UNICAMP, 2007.

RICOEUR, Paul. **Tempo e narrativa**. Campinas: Papyrus, 1994. t. 1.

RICOEUR, Paul. **Tempo e narrativa**. Campinas: Papyrus, 1995. t. 2.

SÃO LUÍS, Ilha do Maranhão e Alcântara: guia de arquitetura e paisagem. Edição Bilingue. Sevilha: Consejería de Obras Públicas y Transportes/ Dirección General de Arquitectura y Vivienda, 2008.

SCHOPENHAUER, Arthur. **Da morte, metafísica do amor, do sofrimento do mundo**. Tradução Pietro Nasseti. São Paulo. Martin Claret, 2000.

SCHOPENHAUER, Arthur. **O mundo como vontade e representação**. Tradução Jair Barboza. São Paulo: Editora da Unesp, 2005.

SHAKESPEARE, William. **Romeu e Julieta**. Tradução e introdução Barbara Heliodora. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

SILVA, Luís Antônio Vieira da. **História da independência da província do Maranhão**. 2. ed. Rio de Janeiro: Companhia Editora Americana, 1972.

SILVA, Régia Agostinho da. Josué Montello: entre sombras, histórias e memória. *In*: NERES, José; CAVALCANTE, Dino (org.). **O século XX e a literatura maranhense: reflexões sobre a narrativa em prosa**. São Luís: Edufma, 2016. p. 51-54.

SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e. **Teoria da literatura**. 8. ed. Coimbra: Almedina, 2011.

SINGH, Ravindra Raj. **Death, contemplation and schopenhauer**. Farnham: Ashgate/Brock University, 2007.

STEGAGNO-PICCHIO, Luciana. **História da literatura brasileira**. 2. ed. rev. e atualizada. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2004.

TODOROV, Tzvetan. **As estruturas narrativas**. Tradução Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2006.

TOLSTÓI, Lev. **A morte de Ivan Ilitch**. Tradução de Boris Schnaiderman, 2ª edição, São Paulo, Editora 34, 2009.

VEYNE, Paul. O Império Romano. *In*: VEYNE, Paul (org.). **A história da vida privada**: do Império Romano ao ano mil. Tradução Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. (Companhia de bolso, 1).

VIEIRA, Antônio. **Sermões de quarta-feira de cinza**. Organização Alcir Pécora. Campinas: Editora da Unicamp, 2016.

VIEIRA, Antônio. **Sermões**. Organização Iuri Pereira. Rio de Janeiro: Andorinhas, 2021.

WEAVER, John; WRIGHT, David. **Histories of suicide**: international perspectives on self-destruction in the modern world. Toronto: University of Toronto Press, 2009.

YATES, Frances Amelia. **A arte da memória**. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

ZANELA, Agda Adriana. **A epopéia maranhense de Josué Montello**: desvendando a poética montelliana em quatro romances. 2009. 214 f. Tese (Doutorado em Ciências e Letras) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 2009.

ZIEGLER, Zean. **Os vivos e a morte**. Tradução Áurea Wlissenberg. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1977.