

Experiências da
memória e do espaço em

JOSUÉ MONTELLO

leituras da geograficidade



MÁRCIA MANIR MIGUEL FEITOSA
(organizadora)



Café de Letras



EDUFMA

Márcia Manir Miguel Feitosa
(org.)

Experiências da memória e do espaço
em Josué Montello
leituras da geograficidade

São Luís, MA



2021

Copyright © 2021 by Márcia Manir Miguel Feitosa

Editoração: Café & Lápis

Revisão: Claunísio Amorim Carvalho

Diagramação: Germana Costa Queiroz Carvalho

Capa: Marísio Amorim Carvalho

Impressão: Halley S. A. Gráfica e Editora

Dados da Catalogação Anglo-American Cataloguing Rules
Marcelo Diniz - Bibliotecário CRB 2/1533. Resolução CFB 184/2017

E96

Feitosa, Márcia Manir Miguel

Experiências da memória e do espaço em Josué Montello: leituras da geograficidade / Márcia Manir Miguel Feitosa (org.). - São Luís: Café & Lápis; EDUFMA, 2021.

242 p.

Coletânea de artigos

ISBN 978-65-991501-3-5 (Café & Lápis)

ISBN 978-65-89823-05-6 (Edufma)

1. Crítica literária. 2. Literatura. 3. Geograficidade. I. Feitosa, Márcia Manir Miguel. II. Título.

CDU 821.134.3 (81)-95

CDD B869.092

Livro publicado com recursos provenientes do Edital FAPEMA Sérgio Ferreti n.º 016/2018.

Tiragem: 500 exemplares

Impresso no Brasil [2021]. Todos os direitos reservados. Nenhuma parte deste livro pode ser reproduzida, armazenada em um sistema de recuperação ou transmitida de qualquer forma ou por qualquer meio, eletrônico, mecânico, fotocópia, microimagem, gravação ou outro, sem permissão do autor.

CASA EDITORIAL QUEIROZ CARVALHO LTDA.

CNPJ 10630734/0001-08 - Inscrição Estadual n.º 12311705-4

E-mail: cafelapis.editora@gmail.com

São Luís - MA Telefone: (98) 3181-5720

EDUFMA | Editora da UFMA Av. dos Portugueses, n.º 1966 - Vila Bacanga

CEP: 65080-805 | São Luís | MA | Brasil

Telefone: (98) 3272-8157

www.edufma.ufma.br | edufma@ufma.br

Copyright © 2021 by EDUFMA

UNIVERSIDADE FEDERAL DO MARANHÃO

Prof. Dr. Natalino Salgaddo Filho

Reitor

Prof. Dr. Marcos Fábio Belo Matos

Vice-Reitor

**EDITORA DA UNIVERSIDADE FEDERAL
DO MARANHÃO**

Prof. Dr. Sanatiel de Jesus Pereira (Diretor)

CONSELHO EDITORIAL

Prof. Dr. Luís Henrique Serra

Prof. Dr. Elídio Armando Exposto Guarçoni

Prof. Dr. André da Silva Freires

Prof. Dr. Jadir Machado Lessa

Prof.^a Dra. Diana Rocha da Silva

Prof.^a Dra. Gisélia Brito dos Santos

Prof. Dr. Marcus Túlio Borowski Lavarda

Prof. Dr. Marcos Nicolau Santos da Silva

Prof. Dr. Márcio James Soares Guimarães

Prof.^a Dra. Rosane Cláudia Rodrigues

Prof. Dr. João Batista Garcia

Prof. Dr. Flávio Luiz de Castro Freitas

Bibliotecária Suênia Oliveira Mendes

Sumário

Apresentação	11
Prefácio	15
<i>Janelas fechadas: reclusão, exílio e (re)construção do lugar entre o habitar e o ser</i>	
<i>Renata Ribeiro Lima e Rosângela Guedêlha da Silva</i>	25
<i>A travessia do limiar nas águas maranhenses: o tema da morte em Cais da Sagração</i>	
<i>Juliana Moraes Belo</i>	51
<i>Travessia na paisagem montelliana: Os tambores de São Luís entre espaço e memória</i>	
<i>Flamilla Pinheiro Costa e Luís Oliveira Freitas</i>	73
<i>Dos dias gloriosos à cidade em ruínas: narrativas de ascensão e derrocada em Noite sobre Alcântara</i>	
<i>Cláudia Letícia Gonçalves Moraes e Lussandra Barbosa de Carvalho</i>	93
<i>O exílio espaço-temporal em Largo do Desterro</i>	
<i>Márcia Manir Miguel Feitosa e Vanessa Soeiro Carneiro</i>	113
<i>Os lugares íntimos de Ariana: uma leitura do romance Uma sombra na parede</i>	
<i>José de Mota de Souza e Tárçila Beatriz da Silva Duarte</i>	131

<i>A décima noite: lugar, exilância e memória em interlocução</i> <i>Antonio Cordeiro Feitosa, Viviane de Jesus Faria Ribeiro Pinheiro</i> <i>e Márcia Manir Miguel Feitosa</i>	149
<i>Memória, cotidianidade e lugar na crônica montelliana</i> <i>Fábio Henrique Novais de Mesquita e Renata França Pereira</i>	169
<i>Apinhamento e espaciosidade no conto “O monstro”</i> <i>Gladson Fabiano de Andrade Sousa</i>	187
<i>Espaciosidade, sujeito e experiência: uma análise da</i> <i>paisagem no conto “O velho diplomata”</i> <i>Gabriel Vidinha Corrêa e Sâmia Rafaela Sales Rodrigues</i>	203
<i>Diário da Tarde: um relato de memória e de experiência do</i> <i>espaço</i> <i>Camila Cantanhede Vieira</i>	215
<i>Sobre os Autores</i>	237

Apresentação

O livro que ora se apresenta e que tem como título *Experiências da memória e do espaço em Josué Montello*: leituras da geograficidade deriva de um sonho alimentado durante o ano de 2017, ano celebrado em várias instâncias na cidade de São Luís do Maranhão em razão do centenário de um de seus escritores mais ilustres e que soube como poucos dar o relevo necessário a sua terra natal: Josué Montello.

O tão sonhado livro – fruto da produção do Grupo de Estudos de Paisagem em Literatura, da Universidade Federal do Maranhão, coordenado por mim há mais de 10 anos – nasceu justamente do amor de Josué Montello pelos lugares de memória, estampados em São Luís, com suas ruas, sobrados e casarões da era colonial, e em Alcântara, com suas ruínas eternizadas pelo tempo. O interesse pela paisagem e pelos espaços plenos de geograficidade aproximou-nos do escritor e sobre ele decidimos tecer uma proposta de leitura, mergulhada em seus romances, contos, crônicas e diários.

Autor de mais 160 títulos em vários gêneros, como romance, ensaio, crônica, historiografia literária, literatura infantil e juvenil, Josué Montello angariou prêmios e condecorações ao longo da vida, além de cargos importantes no âmbito da política e da educação. Entretanto, poucos estudos têm sido publicados, no contexto contemporâneo, acerca de sua produção literária que, ao que tudo indica, parece esquecida ou adormecida em estantes e prateleiras de bibliotecas e livrarias. O que dirá do espaço, essa categoria muitas vezes também menosprezada, secundariamente analisada quando o assunto é o texto narrativo?

Objetivamos, portanto, com a publicação dessa coletânea de ensaios não só promover o despertar para a riqueza da produção literária do renomado escritor maranhense na vigência do século XXI, mas suscitar uma nova hipótese de leitura da categoria espaço na esfera ficcional, pautada no diálogo com a Geografia – área, por excelência, do domínio espacial –, mais especificamente com uma de suas vertentes, de base fenomenológica, denominada “Geografia Humanista Cultural”. Nossos ensaios priorizarão o rompimento da fronteira entre a ciência e a arte, na medida em que serão trazidos para a análise da obra montelliana pressupostos teóricos que norteiam a filosofia de Bachelard e, sobretudo, a ciência geográfica, como os conceitos de toponímia, espaço, lugar, não-lugar, espaciosidade, apinhamento, lugar-sem-lugaridade, ser-estar-no-mundo. Conceitos muito caros a geógrafos do porte de Yi-Fu Tuan, Eric Dardel, Edward Relph, Anne Buttimer, Eduardo Marandola Jr. e do arquiteto não menos geógrafo Werther Holzer. O que pretendemos demonstrar, ao longo dos ensaios aqui construídos, paira sobre a estreita ligação, íntima e simbólica, dos romances, contos, crônicas e diários de Josué Montello com a percepção da paisagem por meio da geograficidade, termo cunhado por Dardel em sua única obra, datada de 1952 e resgatada, felizmente, em 2011: *O Homem e a Terra: natureza da realidade geográfica*. Ao lado da abordagem espacial, sob o aporte teórico de Maurice Halbwachs, Michel Pollak, Pierre Nora, será contemplada a memória, fenômeno inerente à veia literária de nosso escritor, que revisita São Luís e Alcântara quando do mergulho em lembranças e reminiscências da infância e adolescência.

Composto assim de onze ensaios/capítulos, o livro *Experiências da memória e do espaço: leituras da geograficidade envereda pela análise de obras já consagradas*, a exemplo de *Os tambores de São Luís* (1975), *Cais da sagração* (1971) e *Noite sobre Alcântara* (1984), mas também busca descortinar romances um tanto esquecidos, como o de estreia, *Janelas fechadas* (1941, reelaborado após 41 anos), *A décima noite* (1959), *Largo do Desterro* (1981), *Uma sombra na parede* (1995). Para além dos romances, há um capítulo que trata de suas crônicas,

compiladas por Flávia Vieira da Silva do Amparo, escritas entre 1956 e 1985, e dois outros sobre dois contos, ambos do livro *Um rosto de menina*, publicado em 1983. Por fim, um capítulo sobre o gênero “diário”, o seu *Diário da tarde*, de 1988.

O envolvimento do Grupo de Estudos de Paisagem em Literatura (GEPLIT) com a confecção dessa coletânea de ensaios revela o quão tem sido fundamental para a formação acadêmica a participação em grupos de pesquisa que primam pela leitura, discussão, trocas e diálogos com áreas de conhecimento afins. O fruto dessa imersão em Josué Montello aí está. A Literatura Brasileira e, em especial, a Literatura Maranhense se sentirão acolhidas.

Márcia Manir Miguel Feitosa

Organizadora do livro e Coordenadora do GEPLIT

Prefácio

Eduardo F. Coutinho (UFRJ)

Autor de ampla produção, que inclui mais de cento e sessenta títulos em vários gêneros, como romance, conto, ensaio, crônica, historiografia literária, literatura infantil e juvenil, Josué Montello é sem dúvida um dos mais profícuos escritores da literatura brasileira do século XX, como atestam os prêmios e condecorações que recebeu ao longo da vida. No entanto, apesar de contar com uma fortuna crítica representativa e com um prestígio que lhe valeu posições de relevo no meio intelectual, poucos estudos têm sido publicados na esfera acadêmica sobre a sua obra. O livro em questão, produzido pelo Grupo de Estudos de Paisagem em Literatura (GEPLIT), vem, assim, rememorar a importância do autor no panorama da literatura nacional e prestar valiosa contribuição, dada a densidade e variedade dos ensaios que o compõem, para um maior conhecimento e divulgação da obra montelliana.

Despertar o interesse sobre a obra meio esquecida ou pouco revisitada de um autor – ainda mais do porte de um Josué Montello – já por si só constitui uma contribuição inestimável no âmbito dos estudos literários, mas não é o único acerto de *Experiências da memória e do espaço em Josué Montello*: leituras da geograficidade. Tomando por base as relações entre a Literatura e a Geografia, ou, mais especificamente, sobre uma das vertentes desta última área, a Geografia Humanista Cultural, de base fenomenológica, que constitui o eixo

das pesquisas realizadas pelo Grupo de Estudos de onde o livro emergiu, os autores desenvolvem suas reflexões sobre a categoria “espaço” na esfera ficcional, explorando os diversos sentidos com que ela foi empregada na obra de Montello, e inscrevem deste modo seus ensaios no âmbito da nova Literatura Comparada, que avança cada vez mais no compasso da interdisciplinaridade com áreas do conhecimento até pouco tempo não muito visitadas.

Embora não exclusiva dos estudos de Literatura Comparada, a interdisciplinaridade sempre foi uma de suas marcas principais desde a época de configuração e consolidação da disciplina no meio acadêmico, e chegou a constituir uma de suas abordagens mais frequentes, como no estudo das relações entre a literatura e outras formas de manifestação artística, como a música, as artes plásticas ou o cinema, ou entre a literatura e outras áreas do saber, como a história, a filosofia, a psicologia, a sociologia ou a política. E neste último caso, a forma mais frequente de atuação recíproca foi a utilização sistemática de conceitos ou categorias de uma área na outra, prática que perpassa todo o livro em questão. É da Geografia, e, em parte também, da visão filosófica de um autor como Bachelard, que foi extraída a maioria dos conceitos que se acham na base dos textos que o integram, como topofilia, lugar e não-lugar, espaciosidade e apinhamento, entre outros. Mas observe-se, e esta é uma das qualidades do livro, os conceitos não surgem a modo de aplicação, mas são trazidos à medida que vêm sendo suscitados pela leitura de cada autor, num verdadeiro diálogo entre as duas áreas do conhecimento.

O livro, organizado por Márcia Manir Miguel Feitosa, Professora Titular da Universidade Federal do Maranhão e coordenadora do GEPLIT, compõe-se de onze ensaios, cada um centrado em aspecto distinto da obra de Josué Montello, e cada um deles voltado para uma de suas diversas obras. Assim, são focalizadas obras já consagradas, como *Os tambores de São Luís* (1975), *Cais da Sagração* (1971) e *Noite sobre Alcântara* (1984), ao lado de outros romances um

tanto esquecidos, como o de estreia, *Janelas fechadas* (1941), *Largo do desterro* (1981), *Uma sombra na parede* (1995) e *A décima noite* (1959). Há ainda um capítulo sobre suas crônicas, escritas entre 1956 e 1985, compiladas por Flávia Vieira da Silva do Amparo; dois outros sobre contos extraídos do livro *Um rosto de menina* (1983); e finalmente um sobre o gênero “diário”, centrado no seu *Diário da Tarde*, de 1988.

O primeiro ensaio do livro acha-se voltado para o romance *Janelas fechadas*, publicado primeiramente em 1941, mas reelaborado após quarenta e um anos e republicado em sua nova versão em 1982. Romance de estreia, ele anuncia já muitos dos temas que constituirão o universo ficcional do autor, dentre os quais a tensão entre a sociedade e o lar, ou entre o público e o privado, a articulação entre a experiência humana e o espaço em que circulam os personagens e a rememoração de fatos passados através das mudanças ocorridas na vida da cidade e na cultura maranhense. Neste romance, o registro da paisagem local ocupa papel de destaque e o espaço constitui um dos elementos centrais da narrativa na medida em que se transforma significativamente por meio das experiências vividas pela protagonista.

Os capítulos sobre os romances já consagrados voltam-se o primeiro deles sobre o tema da morte, central em *Cais da Sagração*, o segundo sobre espaço e memória em *Os tambores de São Luís* e o terceiro sobre a ascensão e derrocada de Alcântara (*Noite sobre Alcântara*). No primeiro caso, em que um mestre barqueiro, ciente da proximidade de seu fim, quer deixar o neto como herdeiro nauta, a morte é associada à viagem, ao deslocamento, e a consequentes transformações, e o tempo e o espaço aparecem entrelaçados nas figuras dos dois personagens, que representam tempos e olhares distintos sobre o mar e a cidade. Em *Os tambores de São Luís*, a obra talvez mais conhecida do autor e considerada por muitos como sua maior realização, tempo e memória assomam a um primeiro plano num relato de cunho épico em que um narrador aborda a história

de um indivíduo e de suas lutas em prol da liberdade do negro no Maranhão. Na última das três obras, a cidade de Alcântara se ergue à condição de protagonismo, e é focalizada através da experiência de um major que está prestes a deixar a cidade e põe-se a rememorar sua vida passada, que corresponde às fases de apogeu e declínio da cidade.

Nos três ensaios, vale observar que o romance de Montello é abordado a partir da experiência de seus personagens, que transformam o espaço em lugar, numa relação marcada pela tônica do afeto. Em *Cais da sagração*, é a iminência da morte e a urgência da viagem que levam o barqueiro a rememorar suas experiências, bem como a cidade de São Luís em momentos anteriores e as transformações por que passa. É assim que o mestre barqueiro vê morrer, por exemplo, a euforia do mercado da Praia Grande, símbolo de uma época de apogeu, e, ao passear pelas ruas do Centro Histórico, expressa um olhar melancólico. Em *Os tambores de São Luís*, é no trajeto percorrido pelo protagonista de sua casa à de sua bisneta, a fim de conhecer o seu trisneto que nasceria naquela noite, que o narrador conta a vida deste personagem, da forma como ele vivenciou os fatos narrados ou como se lembra deles e os interpreta. E ao fazê-lo, traz à tona a luta contra a escravatura no Brasil e a trajetória do negro desde a sua chegada ao país até as primeiras décadas do período republicano, mesclando o tempo todo memória individual e memória coletiva. Não é à toa, por exemplo, que a caminhada de Damião é marcada pelo toque dos tambores da Casa Grande das Minas, onde se realizavam cultos religiosos africanos, e pelas imagens do assassinato que o protagonista vira pouco antes, que se referem tanto à sua vida pessoal quanto à de seu povo como um todo. Em *Noite sobre Alcântara*, finalmente, é através das lembranças de um dos protagonistas, marcadas por forte afetividade e de uma identificação estabelecida entre a outra protagonista, a jovem Maria Olívia, e a própria cidade, que a fase gloriosa de Alcântara, bem

como a sua decadência, são tratadas. Nesta obra, que encerra uma crítica bastante acentuada sobre o papel secundário conferido à mulher na sociedade, a protagonista feminina, marcada por um comportamento avançado para a sua época, sofre um acidente e acaba por ter um final nada feliz, passando do entusiasmo inicial que devotava a suas ideias a uma forma de reclusão, semelhante à decadência que se sobrepôs à cidade em que vivia.

Os três capítulos que se seguem, sobre os romances *Largo do Desterro*, *Uma sombra na parede* e *A décima noite*, têm como eixo a questão do exílio, no plano tanto físico quanto espiritual. No primeiro deles, marcado por certa dose de sobrenatural, um homem de cento e cinquenta anos e em perfeito estado de saúde, vivencia forte situação de exílio em função de sua longevidade e do isolamento em que vive em sua cidade natal. Como tentativa de fuga dessa situação, casa-se com uma adolescente grávida, mas acaba reconhecendo que já devia ter morrido e opta pelo suicídio. No segundo, uma jovem, pressionada pela família para assumir o papel esperado dela pela sociedade, realiza um périplo em busca de sua identidade e encontra a liberdade através do autoconhecimento. Em ambos os casos, a sensação de alienação do protagonista expressa-se pela relação com o espaço, que, à medida que avança seu processo de conscientização, vai-se transformando gradativamente até constituir uma espécie de asilo do acolhimento. Em *A décima noite*, o protagonista, depois de anos vivendo em um internato para onde fora mandado aos dez anos, após a morte dos pais, retorna à São Luís de sua infância, e, movido por forte sentimento nostálgico, casa-se com a filha do homem que havia comprado a sua casa. No entanto, essa tentativa de encontrar-se consigo mesmo através do resgate do passado revela-se insatisfatória, só se realizando quando ele, após gradativa libertação das amarras que o prendiam, consegue vislumbrar um presente, na convivência com a esposa, com olhos no futuro.

O capítulo sobre a crônica tem como foco a memória e suas relações com as categorias de espaço e lugar, bem como o estabelecimento de aproximações entre este gênero literário e a realidade fenomenológica da experiência, uma vez que se trata de relatos do cotidiano, muito próximos do mundo vivido. Nas crônicas de Montello, afloram com tintas muito fortes suas recordações de pessoas com quem conviveu e acontecimentos que vivenciou, e sobretudo de referências geográficas como a cidade de São Luís de sua infância e adolescência, que aparece marcada por forte afetividade, e por vezes vista em contraste com a metrópole atual. Aqui, bem como em seus textos anteriores, memória individual e memória coletiva se mesclam mais uma vez, mostrando o fenômeno da memória não apenas como um esforço individual, mas também coletivo, social e cultural.

Os dois capítulos seguintes têm como objeto dois contos de Montello, “O monstro” e “O velho diplomata” respectivamente, que são abordados num diálogo estabelecido com conceitos fortemente presentes na Geografia Humanista Cultural, como os de “apinhamento” e “espaciosidade”. No primeiro caso, temos a história de um homem que, tendo ido morar em uma cidade grande, no caso o Rio de Janeiro, para fugir ao autoritarismo da mãe, após o falecimento de seu pai, vê-se, num dado momento, na obrigação de acolhê-la, e não suporta a situação de apinhamento que tem de experimentar. E no segundo, a de um velho diplomata que, após enviuvar e sem deixar descendentes, decide residir na casa de um casal de idosos, onde passa a vivenciar, contrariamente ao primeiro, uma experiência de espaciosidade. Em ambos os casos, a despeito da diversidade do enfoque adotado e da experiência vivida pelo protagonista, o que os ensaios focalizam num primeiro plano é a relação que se estabelece entre as experiências, valores e sentimentos dos personagens e as paisagens, espaços e lugares focalizados nas narrativas.

O último capítulo, intitulado “*Diário da Tarde*: um relato de memória e de experiência do espaço”, está centrado no gênero

“diário” e tem como objeto o *Diário da Tarde*, que Josué Montello escreveu no período de 1957 a 1967, quando esteve em Portugal regendo a cátedra de Estudos de Lisboa na Faculdade de Letras, e em seguida em Madri, à frente da Cátedra de Estudos Brasileiros pelo Itamaraty. Misturando a memória de fatos vividos com boa dose de imaginação, Montello nos oferece nesse diário reminiscências da viagem que realizou em cidades de Portugal e da Espanha, mescladas com referências a vivências anteriores em São Luís e no Rio de Janeiro, e a reflexões de toda sorte, inclusive de cunho metalinguístico, voltadas para o próprio processo de criação do volume. O resultado é uma obra que reúne testemunho e intencionalidade literária, o desejo do autor de registrar sua experiência, mas sem abrir mão do polimento estético que marca sua obra ficcional do princípio ao fim.

Por todas as razões mencionadas, e em especial pela abrangência do estudo, que inclui um amplo corpus de obras de Josué Montello, e pela abordagem adotada, que traz à tona as relações entre a Literatura e a Geografia, *Experiências da memória e do espaço em Josué Montello*: leituras da geograficidade constitui sem dúvida um aporte significativo para a fortuna crítica do autor e para os novos estudos de Literatura Comparada, que vêm ampliando cada vez mais suas incursões em outras áreas do conhecimento.



*Josué
Contello*

JANELAS
FECHADAS



EDITORA
NOVA
FRONTEIRA

Janelas Fechadas:
reclusão, exílio e (re)construção
do lugar entre o habitar e o ser

Renata Ribeiro Lima
Rosângela Guedêlha da Silva

Mãe e filha desceram do bonde, às três horas de uma quinta-feira, defronte do chalé que pretendiam alugar. Era uma pequena casa de teto pontudo, com uma porta ao centro da fachada e duas janelas laterais guarnecidas de rótulas. Muito comprida, parecia não ter fim, envolta pela farta folhagem de árvores e trepadeiras que se alastrava ao longo do terreno.

(*Janelas fechadas* – Josué Montello)

Janelas fechadas é, de fato, a primeira obra literária publicada pelo maranhense Josué Montello; porém, apesar do mesmo título, não é a respeito da produção de 1941 que versa este estudo, mas sim da reescrita em 1982. Como explica o próprio autor, trata-se de uma nova produção, feita por ele, então, um escritor já amadurecido e experiente:

A rigor, este velho romance, com o qual verdadeiramente iniciei minha vida literária, é hoje, um novo livro, [...]. Confrontando-se o romance de 1938, publicado em 1941 [...] com o de 1982, ver-se-á que, do texto primitivo, subsistiram as linhas iniciais do primeiro capítulo e as linhas finais do derradeiro. Tudo o mais é texto novo, quer na frase, quer no vocabulário, quer no diálogo, mas com intuito de resguardar a luz matinal que banhava o livro de

estréia. [...] Não creio que haja, em nossa literatura, no plano da narrativa romanesca, uma transformação tão grande, tão profunda, e por vezes tão radical quanto a deste romance (MONTELLO, 1982, p. 269-270).

Feito esse necessário esclarecimento inicial, cabe ressaltar que Josué Montello é considerado um autor contemporâneo cuja estilística é marcada também pelo emprego de aspectos neorrealistas, sobretudo por um singular regionalismo. O autor constrói a cor local pela tematização recorrente, porém, enfatizando aspectos diversos, da cultura e da memória maranhense, em especial a retratação da vida na cidade de São Luís e das localidades dos arredores, como o Anil, que aparece na obra *Janelas fechadas*.

Nesse sentido, Zanela (2009, p. 178) evidencia a importância dada ao aspecto temporal e elementos que a ele se associam:

Embora utilize recursos estéticos diferenciados, Montello mantém seu estilo, na ligação entre o individual e o social, na subversão da ordem temporal, na linguagem poética e concisa, no forte apelo visual e no resgate da memória maranhense por meio da memória do protagonista ou o do narrador, a qual será responsável pela articulação do tempo, pelo contraste entre o novo e o velho e pela tessitura dos fios narrativos. Além disso chama atenção, na obra do autor, a presença constante da morte que assume papéis diversos em cada romance.

Em suas obras, há um jogo associativo elaborado do espaço e do tempo na tessitura narrativa, quase sempre operado por meio da focalização contraposta entre o presente e o passado de um mesmo espaço. Como explica Silva (2016, p. 61), Montello “utiliza a literatura que escreve para lembrar, rememorar sua cidade natal, da qual partiu sem nunca partir, retomando sempre que possível, através do texto literário a São Luís de sua infância e de sua adolescência”.

Tal é a força descritiva da produção montelliana, que, na feliz formulação de Silva (2016, p. 55), “somos tragados para a São Luís antiga, a São Luís-memória de Josué Montello” na leitura dessas obras. Essa atmosfera de envolvimento também é suscitada pela leitura de *Janelas fechadas* (1982); entretanto, não é possível precisar a localização dos fatos da narrativa no âmbito histórico extraliterário, pois não há referências objetivas que remetam a um contexto temporal exato, há somente traços de que tudo se passa possivelmente nas primeiras décadas do século XX.

O romance centra-se na trajetória da adolescente Benzinho e sua família (a mãe, Dona Binoca e o irmão, Juca), que se mudam da casa porta-e-janela da Praça da Alegria, em São Luís, para uma pequena casa nos arredores da cidade, na Quinta do Anil, a fim de fugirem da retaliação pública de vizinhos e conhecidos em decorrência da gravidez da garota. Na ocasião, seu pai havia morrido recentemente, e ela ainda estudava no Colégio de Freiras, o Santa Teresa. Estava com dezoito anos e, no aniversário de uma colega, Benzinho conhece José Augusto, um homem muito mais velho e casado e, nessa única ocasião em que conversaram, ele a envolveu com elogios, promessas de amor e casamento que a seduziram de tal forma, que ela, embora ainda virgem, aceitou relacionar-se sexualmente com esse quase desconhecido, que a abandona completamente com um filho dele no ventre.

O recorte da abordagem nesta análise é o espaço da narrativa, suscitado pela trama textual cuja tessitura impele o leitor a articular a experiência humana e o espaço, ao se constituir em uma narrativa em torno das experiências de lugar. Para tanto, buscou-se a perspectiva interdisciplinar entre o universo literário ficcional e a Geografia Humanista Cultural (GHC). Dessa forma, esta abordagem privilegiará a interpretação das relações humanas estabelecidas no e com o espaço, em uma perspectiva fenomenológica existencialista, tal como proposto pelo filósofo Gaston Bachelard (2008) e pelos teóricos da Geografia Humanista.

1. JANELAS FECHADAS E AS EXPERIÊNCIAS DO HABITAR

O espaço habitado transcende o espaço geométrico.

(Gaston Bachelard)

Todo escritor deixa sempre algumas pistas para a interpretação de sua obra, dentre as quais, por vezes, destacam-se os elementos autobiográficos entremeados ao texto ficcional. Crer nessas pistas piamamente pode ser redutor, pois, como vem mostrando a teoria literária, nem mesmo o autor tem o completo domínio daquilo que pretendeu dizer ou das ilações que podem ser feitas a partir dos seus escritos. Costuma-se afirmar que a obra deixa de ser do autor a partir do momento em que este a publica; daí em diante, os leitores tornam-se coautores e o movimento interpretativo segue *ad infinitum*.

Em uma espécie de posfácio intitulado “Por que alterei este romance”, Josué Montello nos fornece uma dessas indicações de leitura a partir de sua própria visão do romance *Janelas fechadas*:

Ao escrever-lhe a primeira versão, entre janeiro e março de 1938, andava eu pelos vinte anos. Retoquei-o no ano seguinte, quando fui morar na *Tijuca*, a dois passos da Praça Saenz Pena. E foi lá que encontrei seu *título definitivo*, ao divisar, da sala do meu apartamento, as *janelas fechadas* da casa fronteira (MONTELLO, 1982, p. 269, grifos nossos).

A princípio, parece uma explicação bastante simplista para a escolha do título do seu romance de estreia. No entanto, por coincidência ou não, as referências a janelas são significativas (em número e em riqueza de sentido) ao longo da narrativa. O gesto de fechar ou abrir as janelas acaba sendo, para a protagonista, muito mais do que um ato corriqueiro, mas um reflexo do que lhe vai na alma.

Assim, tal como em outros romances do escritor ludovicense, o espaço fechado da casa, habitado intensamente por uma personagem feminina – recorde-se aqui Maria Olívia, de *Noite sobre Alcân-*

tara e Lourença em *Cais da Sagração* – se revela mais que um cenário para os acontecimentos; traduz angústias interiores e atitudes em relação aos outros e ao mundo. Sugere, inclusive, uma ligação “natural” entre a mulher e o espaço privado, a maternidade e a espera passiva.

Outro aspecto que essa imagem-título parece retomar é a paisagem mais típica de São Luís – a das fachadas das casas de estilo colonial português, com suas janelas de rótulas. Com efeito, um dos objetivos mais claros e plenamente realizados do autor nessa obra é o de registro da cultura maranhense em intrínseca relação com a paisagem. No mesmo posfácio, Josué Montello afirma ter tentado seguir o caminho sugerido pelo renomado crítico Antonio Candido, de se tornar “um verdadeiro neo-realista no Brasil” (citado por MONTELLO, 1982, p. 271), talvez em relação ao movimento que estava em plena expansão em Portugal na época. Sendo assim, as suas descrições do bairro do Anil e de partes do Centro se encaixam nesse intuito, deixando para a posteridade valiosos registros históricos de uma cidade em rápida transformação.

1.1. A casa no remanso do Anil: o signo de uma grande espera

Ao tratar da dicotomia “aberto” e “fechado” como categorias espaciais, o geógrafo sino-americano Yi-Fu Tuan explica: “o espaço aberto significa liberdade, a promessa de aventura, luz, o domínio público, a beleza formal e imutável; o espaço fechado significa a segurança aconchegante do útero, privacidade, escuridão, vida biológica” (TUAN, 2012, p. 49-50). Esta dicotomia – em que um polo vem à tona somente em relação ao outro – pode ser notada nas entrelinhas deste romance montelliano, na medida em que há constante tensão entre a sociedade e o lar, entre o público e o privado, entre o urbano e o rural. É em torno da vivência de um ambiente fechado que se desenvolve a narrativa e também a presente análise.

Já dizia o filósofo francês Gaston Bachelard, que “[t]oda grande imagem simples revela um estado de alma. A casa, mais ainda que a paisagem, é um ‘estado de alma’. Mesmo reproduzida em seu aspecto exterior, ela fala de uma intimidade” (2008, p. 84). É o que ocorre com a casa de Benzinho no Anil. O romance se inicia justamente pela sua descrição:

Mãe e filha desceram do bonde, às três horas da tarde de uma quinta-feira, defronte do chalé que pretendiam alugar. Era uma pequena casa de teto pontudo, com uma porta ao centro da fachada e duas janelas laterais guarnecidas de rótulas. Muito comprida, parecia não ter fim, envolta pela farta folhagem de árvores e trepadeiras que se alastrava ao longo do terreno (MONTELLO, 1982, p. 9).

A casa oferece aquilo de que as personagens estão necessitando: refúgio, estabilidade, contato com a natureza. O fato de ser comprida, com teto pontudo e parecer não ter fim remete à verticalidade, que, por sua vez, está ligada à racionalidade ou ao divino, como nas catedrais góticas. A disposição simétrica da porta e das janelas reforça essa leitura. Como explica Bachelard (2008, p. 26), “[a] casa é um corpo de imagens que dão ao homem razões ou ilusões de estabilidade. (...) A casa é imaginada como um ser vertical. Ela se eleva. Ela se diferencia no sentido de sua verticalidade”.

Sobre este último aspecto, o autor estabelece uma polaridade entre o porão e o sótão no âmbito da fenomenologia da imaginação:

Com efeito, quase sem comentário, pode-se opor a racionalidade do teto à irracionalidade do porão. O teto releva imediatamente sua razão de ser: cobre o homem que teme a chuva e o sol. (...) O próprio sonhador sonha racionalmente; para ele, o teto pontiagudo corta as nuvens. Todos os pensamentos ligados ao telhado são claros. No sótão, vê-se a nu, com prazer, o forte arcabouço do

vigamento. (...) ele é a princípio o *ser obscuro* da casa, o ser que participa das potências subterrâneas. Sonhando com ele, concordamos com a irracionalidade das profundezas (BACHELARD, 2008, p. 36-37, grifos do autor).

Nas casas de São Luís, não é costume haver um porão, mas podemos identificar essa tendência à irracionalidade nos espaços mais íntimos da casa, como nos quartos, em que os desejos mais profundos dos personagens se revelam. O teto, portanto, remete à elevação espiritual que é esperada pela protagonista, uma vez que a família a está isolando, de certa forma, do convívio com os vizinhos e colegas de escola devido à sua gravidez indesejada e ao segredo em torno do pai da criança.

Nesse movimento de exílio de São Luís para o Anil – uma vez que este bairro era considerado, na época, uma espécie de “interior”, um local separado da cidade, pouco populoso, no qual predominava ainda a mata –, Benzinho, a mãe e o irmão encontram a pausa necessária para a vivência dessa nova condição. O local é descrito como um recôndito em que havia “o melhor dos dois mundos”: elementos da natureza maranhense e da vida urbana.



Figura 1: Bonde na Estrada do Anil. Fonte: Morrison (2011).

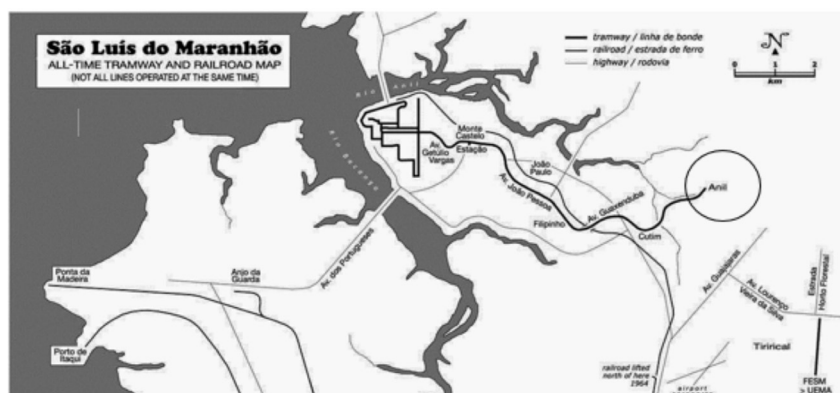


Figura 2: Detalhe do mapa das linhas férreas de São Luís.

Fonte: Morrison (2011).

Ouvia-se o bater de roupas nas pedras de uma fonte; o rio devia passar pelo quintal contíguo, para sumir-se entre moitas de capim alto e tufos verdes de juçaral. (p. 10)

Já faz um mês e tanto que essa casa está desalugada. Mas é muito sadia. E perto de tudo: do bonde, que passa à porta; da igreja, que fica na outra rua; da farmácia, que é ali adiante. E também do açougue, do grupo escolar, da delegacia de polícia. Não troco este sossego pela confusão de São Luís. (p. 11)

Percebe-se, pelo final da fala supracitada, que as pessoas se referiam a São Luís como uma outra cidade. São recorrentes falas desse tipo ao longo da história. Em sua pesquisa sobre os bondes e trens da cidade, Allen Morrison explica que o Anil daquele tempo (anos 30 e 40 do século XX, auge desses meios de transporte na capital) era um local pitoresco, cortado por pequenos rios, com áreas para piqueniques e concertos. Diz ainda que era um centro têxtil e que os trens facilitavam o transporte dos operários (MORRISON, 2011).

Benzinho e a família se encontram, portanto, em um ambiente mais retirado, ideal para uma gravidez saudável e para evitar os

comentários maldosos. No início, tanto a mãe quanto a filha sentem a diferença na vivência do tempo, além de algumas saudades:

Em contraste com a vida agitada da porta-e-janela da Praça da Alegria, em São Luís, a vida quieta do chalé, no remanso do Anil, parecia alongar ainda mais o dia lento, como se a noite distante tardasse a chegar.

E a mãe dizia à filha (...):

O dia, aqui no Anil, parece ter o dobro do dia em São Luís (MONTELLO, 1982, p. 11-12).

(...)

Os dias, agora, pareciam maiores, na reclusão da casa quieta (Ibid., p. 128).

Conforme afirma Bachelard (2008, p. 29), “é pelo espaço, é no espaço que encontramos os belos fósseis de duração concretizados por longas permanências”. É no espaço da casa do Anil, nessa quietude expectante, que Benzinho se vê obrigada a confrontar-se consigo mesma, enquanto aguarda uma carta ou o retorno do José Augusto. Depois, ao se dar conta de que ele não voltaria, começa a refazer sua vida; primeiro, por meio da maternidade e, em seguida, pelo casamento com José Senhor. Todas essas experiências estão intimamente ligadas à casa em que acontecem, perpassadas pelo gesto de abrir ou fechar janelas.

O evento causador de todo o drama da protagonista – o encontro com José Augusto, que se aproveita da inocência da garota e a deflora – traz consigo uma importante referência a esse gesto:

Em casa, assim que acendeu a luz da sala, assustou-se. Como deixara de fechar a janela da rua, com todas as recomendações que a mãe lhe fizera? Ainda bem que a janela era alta, não dava para um ladrão entrar por ali.

Fechou as rótulas com cuidado, em seguida foi examinar cada aposento, e só depois olhou-se no espelho da alcova,

lembrando-se do senhor que tinha a mulher doente. Gostara dele – da sua voz, de seus bonitos modos, de seu ar paternal. E nisto ouviu baterem na porta, duas vezes seguidas (MONTELLO, 1982, p. 30).

Quem batia na porta era o homem de más intenções, que Benzinho acabara de conhecer na festa de aniversário. Diz ela que havia deixado a janela da rua aberta, a despeito das insistentes recomendações da mãe. Só depois é que as fechou com cuidado, mas as suas lembranças continuaram no ambiente onde estivera. É como se, precisamente nesse momento, tivesse sido aberta uma brecha para o mal, para a curiosidade nociva, para a desobediência.

Essa cena transcorre na antiga casa da família, ainda na Praça da Alegria (Centro). Na nova casa, novamente aparecem as janelas:

Benzinho gosta de ver a luz avivar-se, e não somente ali, defronte de sua janela, mas também adiante, defronte do casebre de Maria das Virgens, e mais além, na entrada do Vai-quem-quer, no caminho da fábrica de tecidos e do rio Anil.

É preciso que D. Binoca ralhe com a filha:

– Fecha essa janela, Benzinho. O sereno pode te fazer mal. Tens tossido muito.

Fechada a janela, que há de fazer Benzinho, se jantou ao fim da tarde e agora só tem de esperar a hora para recolher-se ao quarto? De propósito ela faz tudo devagar: fecha uma rótula, depois a outra, torce o ferrolho, experimenta se está bem fechado, e trata de ajustar as pupilas às sombras da sala, voltada para dentro de casa, enquanto ouve crescer a tosse repetida do filho de Maria das Virgens (MONTELLO, 1982, p. 18).

Neste ponto da narrativa, Benzinho já começa a se entediar de tanto ficar trancada em casa, mas obedece e se recolhe à penumbra, ao ambiente privado que cada vez mais lhe pertence, não só

pela mudança, mas também pelos deveres que lhe são atribuídos pelo gênero feminino. Em uma fala da personagem, anterior à gravidez, já se revelava essa tendência:

– Mas isso é um sonho, José Augusto. E era nisso que eu estava pensando, diante do espelho, quando você bateu na porta. Claro que me caso com você. Sempre sonhei em me casar. Mamãe é que teima comigo para eu acabar meus estudos no colégio das freiras. *Nasci para ter minha casa*. Estou cansada de estudo (MONTELLO, 1982, p. 31, grifos nossos).

Ao engravidar e se mudar para o Anil, abandonando a escola, a praça e todos os espaços de convivência social que frequentava, Benzinho habita a sua casa de maneira mais intensa, como um microcosmo:

Por ela, não sairia à rua. Que ia fazer fora de casa, se a casa e o quintal lhe bastavam? Por seu lado, o Juca insistiu, alegando que havia deixado de ir à cidade só para dar uma volta pelo Anil com ela, e Benzinho foi vestir-se (MONTELLO, 1982, p. 62).

De um certo modo, a não ser nos dias em que ficava emburrada a um canto, com saudades do irmão, a casa lhe bastava. Tinha as suas plantas, as suas bonecas, os seus passarinhos, e sobretudo a sua janela. Gostava de olhar a rua, de esperar o bonde, de ver o vento balançar as árvores, de ouvir o gemido dos bambus no Beco de São Benedito (Ibid., p. 92-93).

Gostara muito daquela paz, do cheiro das árvores, da luz que reverberava na terra do chão, do cicio das cigarras, da estralada dos passarinhos à hora em que a claridade do dia ia quebrando, debaixo de um céu amplo, de nuvens cor-de-rosa (Ibid., p. 47-48).

A percepção que a personagem tem dos seus objetos, dos animais, das plantas e da paisagem das redondezas com seus sons, cheiros e cores compõe um estado de alma sereno e seguro, uma aura de proteção que resguarda Benzinho de todos os perigos e preocupações. A sua ingenuidade, reforçada pelo hábito de brincar de bonecas, mantém-se e se enriquece com os cuidados com as plantas. A natureza ao redor é sempre aprazível, nunca agressiva. Nas palavras de Bachelard,

[o]s objetos assim acariciados nascem realmente de uma luz íntima; chegam a um nível de realidade mais elevado que os objetos indiferentes, que os objetos definidos pela realidade geométrica. Propagam uma nova realidade de ser. Assumem não somente o seu lugar numa ordem, mas uma comunhão de ordem. Entre um objeto e outro, no aposento, os cuidados domésticos tecem vínculos que unem um passado muito antigo ao dia novo. A arrumadeira desperta os móveis adormecidos (BACHELARD, 2008, p. 80).

As saudades do colégio, às vezes referidas, não são tão intensas a ponto de deixá-la melancólica em todo o tempo. Somente a angústia da espera por um sinal de José Augusto e as saudades do irmão que, em dado momento, se muda para o Rio de Janeiro, é que a perturbam no mundo que foi construindo para si.

Tais descrições encontram eco nas reflexões de Bachelard quando este fala em “centros de tédio, centros de solidão, centros de devaneios” (2008, p. 35), pois “a casa é imaginada como um ser concentrado” (p. 36), “um centro de solidão concentrada” (p. 49). O filósofo se refere à casa natal ou à casa onírica. Neste ponto, é possível estabelecer, se não uma relação de causa e efeito, ao menos um paralelo forte entre a experiência do autor e aquela que ele criou para Benzinho.

Ainda em “Por que alterei este romance”, Josué Montello afirma ter se inspirado na própria experiência de infância e juventude em duas casas no Anil: “o chalé que meu pai fez reconstruir ao lado do casarão em que transcorreu boa parte de minha infância e juventude, e onde fui buscar, já adolescente, a saúde necessária para vencer o meu primeiro desafio da Morte” (MONTELLO, 1982, p. 273). Assim, o autor parece ter se munido das próprias experiências com o ambiente do Anil, com a casa de sua infância e as relações que ali estabeleceu, para recriá-las por meio de uma paisagem literária:

A Benzinho de Janelas Fechadas, ao contrário das muitas figuras de mulher de toda a minha obra, eu a recolhi na vida real. Conheci-a com o mesmo nome e a mesma beleza. Lembro-me dela como me lembro de minha infância. Mas a verdade é que a vi a meu modo, transfigurada pela ótica do criador literário. Foi ela certamente minha primeira paixão, exatamente no cenário que a recriei – o chalé que meu pai fez construir ao lado do casarão que me transcorreu boa parte da minha infância e juventude [...] (MONTELLO, 1982, p. 273).

Esse conjunto de experiências, trabalhado psíquica e literariamente ao longo dos anos, pode ter resultado da reelaboração das memórias do autor no Anil sob a forma da narrativa da personagem Benzinho. Conforme elucida Bachelard (2008, p. 50),

A poesia nos dá não tanto a nostalgia da juventude, o que seria vulgar, mas a nostalgia das expressões da juventude. (...) As imagens príncipes, as gravuras simples, os devaneios da cabana são convites para recomeçar a imaginar. Elas nos devolvem moradas do ser, casas do ser, onde se concentra uma certeza de ser. Parece que habitando tais imagens, imagens que são tão estabilizadoras, recomeçaríamos outra vida, uma vida que seria nossa, nas profundezas do nosso ser.

Desta forma, pode ser que a imagem da casa de sua infância e os longos meses de sua reabilitação tenham se fixado tão profundamente na memória e até no inconsciente do autor, que se combinaram de forma a compor aquilo que se traduziu na experiência dos personagens. A isso se somou ainda o seu intuito de registrar as cenas da paisagem maranhense.

Feita esta observação, volte-se à sequência da narrativa: após a mudança da família de Benzinho, o espaço desconhecido e amplo do Anil vai se tornando um lugar, na acepção do geógrafo humanista Yi-Fu Tuan: “o que começa como espaço indiferenciado transforma-se em lugar à medida que o conhecemos melhor e o dotamos de valor” (TUAN, 2013, p. 14). Tuan afirma ainda que as noções de espaço e lugar não são dicotômicas; pelo contrário, são indissociáveis, uma vez que é “a partir da segurança e estabilidade do lugar [que] estamos cientes da amplidão, da liberdade e da ameaça do espaço, e vice-versa” (TUAN, 2013, p. 14).

Quando a filha de Benzinho nasce (Heloísa, apelidada de Loló), a afeição ao lugar cresce mais ainda e acaba a necessidade de se esconder da sociedade. Para a puerpera, em decorrência da pressão social, a barriga era uma vergonha, mas a filha é um orgulho: “Por vontade de Benzinho, *a janela da sala* permaneceria aberta, para que a vissem amamentando a filha” (MONTELLO, 1982, p. 177, grifos nossos). Neste tempo, a personagem chega até a sair de casa, coisa que dantes só fizera na companhia do irmão.

Contudo, essa alegria dura apenas dois anos, idade em que a menina padece de uma enfermidade misteriosa. E, mais uma vez, o espaço da casa, com seus objetos, é correlato ao estado de espírito de Benzinho:

Em redor o quarto revolvido ainda parecia atarantado, com o travesseiro caído, a chupeta no chão, o lençol embolado, o urso de pelúcia jogado para um canto, a moringa de água destampada, e duas velas acesas defronte

da imagem de Santo Antônio. Os chinelos de Benzinho, habitualmente sobre o tapete debaixo da rede, jaziam desencontrados: um, junto da porta; outro, sob a cômoda. A própria rede, com uma das varandas recolhida para dentro, parecia guardar um pouco da aflição circundante. (MONTELLO, 1982, p. 225)

A desorganização do ambiente acompanha a desordem interior, a falta de sentido que oprime a protagonista. Após o falecimento da bebê, Benzinho passa meses em depressão, novamente reclusa. Todo o espaço circundante, que antes lhe parecia favorável, agora a incomoda. Não tem ânimo para nada e só deseja evadir-se da realidade por meio do sono. Nesse momento é que a generosidade de José Senhor, ao presentear-lhe com uma boneca parecida com a filha e ao cuidar do túmulo da criança da melhor forma possível, começam a chamá-la novamente à vida. O homem havia decidido mudar-se para a casa ao lado, recentemente inabitada. Durante a reforma, Benzinho ainda se encontrava de luto:

E nada mais lhe interessava. Deitada na rede, cobria-se com o trançado das varandas, para fugir de tudo quanto a rodeava. E só queria dormir. Dormir muito. Dormir sempre. E tudo lhe doía: a claridade, o canto dos pássaros, (...) e agora aquele rumor de serrotes e martelos na casa ao lado. Por vezes tinha vontade de chegar à janela, gritando para os pedreiros, pintores e carpinas:

– Parem com isso! Pelo amor de Deus, parem com isso! (MONTELLO, 1982, p. 242).

Contudo, quando a construção termina e ela é convidada para conhecer o resultado, ao lado da mãe, uma esperança nasce em seu ser. Reaparecem, aqui, as janelas, mais abertas do que nunca:

Quando Benzinho veio ver a casa reformada, em companhia de D. Binoca, José Senhor fez questão de esperá-las no portão da entrada, como se recebesse uma visita de cerimônia (...).

Benzinho tinha parado a meio caminho entre o portão e a casa para olhar a fachada cor-de-rosa, com o beiral saliente, as rótulas pintadas de verde claro, o rodapé da mesma cor acompanhando a calçada alta, que dois degraus de pedra precediam. E aprovou a transformação da velha casa caiada:

– Ficou mais bonita. Parece casa de cidade.

(...) As janelas escancaradas, recolhendo em toda a intensidade a luz da tarde alta, como que mostravam o caminho ao vento constante que por ali passava (MONTELLO, 1982, p. 249-250)

Além da abertura simbólica das janelas para a luz, análogas à do espírito de Benzinho, destacam-se as cores da fachada, amenas como os sentimentos de ternura que provocam. O elogio de Benzinho é feito em contraponto com a sua experiência anterior, da sua casa natal na cidade.

2. A PERSPECTIVA EXPERIENCIAL DO ESPAÇO NO ROMANCE

A arte constrói imagens do sentimento, tornando-o acessível à contemplação e à meditação.

(Yi-Fu Tuan)

De acordo com os pressupostos teóricos da Geografia Humanista Cultural, espaço e lugar são categorias fundamentais que se constituem a partir das experiências humanas. Como explica Tuan (2013, p. 18), o “dado não pode ser conhecido em sua essência. O

que pode ser conhecido é uma realidade que é um constructo da experiência, uma criação de sentimento e pensamento”. Conhecer, em sentido estrito, é mais que estar, é experienciar, é habitar, é ser. É por intermédio da experiência vivida no lugar que o valor/o significado se constitui. Na vivência de um lugar, estabelece-se um elo afetivo entre as pessoas e os lugares denominado por Tuan de *topofilia* (TUAN, 2012, p. 19-20). Esse é um dos elementos que integram as experiências de lugar de uma pessoa e que compõem sua relação com o mundo e isso pode ser percebido no discurso, especialmente na sua modalidade literária.

Assim, na maneira como é retratada a vida da família em São Luís, há uma notória relação topofílica com o lugar onde viviam e do qual sentem saudade, pois tinham uma vida harmônica naquela comunidade:

No entanto, para dizer toda a verdade, a saudade frequentemente lhe voltava, ela dava por si a lembrar a rua movimentada, as crianças brincando de roda nas noites de luar, o apito da Guarda Noturna, a animação da praça nos dias de carnaval, com muito fofão pulando e muitos blocos mascarados.

Lembrava igualmente a casa espaçosa, a alcova ventilhada, a imensa varanda, o quarto dela e o quarto do Juca, por fim a copa e a cozinha, com o quintal e o banheiro. Tudo muito limpo sem faltarem os jarros de plantas no peitoril da janela e o pé de carambola por trás da cozinha (MONTELLO, 1982, p. 25).

Entretanto, essa harmonia se desfaz em decorrência da gravidez de Benzinho, pois a família muda-se para uma localidade afastada, nos arredores de São Luís: a quinta do Anil.

A coerção social sentida pela transgressão da conduta moral quanto ao controle do corpo feminino e de sua sexualidade –

construída pelo padrão patriarcal predominante no início do século XX – faz com que a gravidez da jovem solteira constitua uma desgraça social e seja motivo de imputação de um autoexílio, a fim de minimizar ou mesmo evitar a perdição total da jovem desonrada ou a humilhação pública, assim como vergonha a familiares e seus descendentes. Trata-se de segregação, punição, a preocupação de afastar a mulher “perdida”, de acordo com os padrões burgueses do convívio, daquelas de “boa conduta”.

A deterioração na relação de lugar da família da jovem em sua comunidade transparece no desejo de isolamento, evidenciado como a característica determinante para a escolha da nova morada:

E olhando em volta:

– Sem vizinhos por perto, mãe!

Na verdade, a residência mais próxima distava uns cem metros, e era um casarão de alpendre, por trás de uma cerca de pau a pique, com muitas jaqueiras, mangueiras e coqueiros ao redor (MONTELLO, 1982, p. 9).

A mãe e o irmão da garota passam a sentir intenso desconforto no convívio social, conforme retratado no trecho a seguir:

[...] As freiras não te quiseram mais no Colégio Santa Teresa. Tivemos de deixar a Praça da Alegria, em São Luís, e nos meter neste buraco, longe de tudo, para não passar pela vergonha de os vizinhos te verem de barriga. Não participamos aos amigos e parentes a nossa mudança, para que não apareçam por aqui. Tuas colegas romperam contigo. Mamãe, amargurada, vive a chorar pelos cantos (MONTELLO, 1982, p. 37).

“Espaciosidade está intimamente associada com a sensação de estar livre. Liberdade implica espaço, significa ter poder e espaço suficientes em que atuar. Estar livre tem diversos níveis de sig-

nificado” (TUAN, 2013, p.70). À perda da sensação de bem-estar em um lugar Tuan dá o nome de apinhamento. Um aspecto que pode influenciar nesse contexto é a presença, a relação com outras pessoas, pois “as pessoas nos restringem, mas também podem ampliar nosso mundo”, como explica o teórico:

A companhia dos seres humanos – mesmo de uma única pessoa – produz uma diminuição do espaço e ameaça a liberdade. Por outro lado, à medida que as pessoas penetram no espaço, para cada uma chega um ponto em que a sensação de *espaciosidade* chega a seu oposto – *apinhamento* (TUAN, 2013, p. 78, grifos do autor).

Esses são conceitos antitéticos e sua configuração depende de significados e condições específicas em que se imbricam experiências e cultura, sendo, portanto, sensações individualizadas, arbitrárias e mutáveis.

Dessa forma, para Juca, o irmão e figura masculina principal na vida de Benzinho, mudar de localidade não foi o suficiente, pois o sentimento de apinhamento, de desconforto agrava-se pela impossibilidade de cobrar a reparação moral de sua irmã pelo fato de ela lhe omitir a identidade do pai de seu filho. A angústia causada pela impotência de agir como o homem responsável pela defesa da mãe e da irmã o incomoda de tal forma, que ele deseja se afastar ainda mais radicalmente de toda aquela realidade, partindo, assim, definitivamente para o Rio de Janeiro.

Assim, reiteradamente o Anil é retratado como um lugar de exílio, como um lugar-sem-lugaridade, ou seja, sem significados, laços afetivos de pertencimento (RELPH, 2010, p. 29), como admite dona Binoca:

Me mudei pra cá, com vergonha dos vizinhos da Praça da Alegria, e isto aqui é o fim do mundo, com este silêncio,

com a tosse deste pobre coitado, e a saparia neste foi-não-foi, até o amanhecer. Vou levando o barco como posso (MONTELLO, 1982, p. 54).

Entretanto, ao longo da narrativa, percebe-se que a protagonista vivenciará a construção de uma trajetória de experiências significantes de lugar. Benzinho chega ao Anil como uma adolescente romântica, ingênua, de quem facilmente um homem experiente e mal-intencionado se aproveitou. Durante a gestação vive em um claustro doméstico, raramente rompido. Com o parto e os agravamentos de sua saúde, ela e a mãe são obrigadas a permitir a proximidade das pessoas, o que levará a uma certa integração social, embora cheia de ressalvas, incluindo a rejeição aos pretendentes que se apresentam com interesse na jovem e alguns poucos passeios feitos somente em função de sair com a filhinha.

Tendo sua relação de lugaridade com São Luís totalmente comprometida após a rejeição sofrida na visita feita à antiga escola, em que foi obrigada a se retirar com seu bebê e advertida para não mais retornar, o Anil estava gradualmente ganhando sentido de lugar para Benzinho à medida que as relações de amizade, apesar de perceber ainda a recriminação preconceituosa por sua condição de jovem mãe solteira. No entanto, uma segunda significativa experiência de lugar vivida pela protagonista, que acontece por ocasião do falecimento de Loló, sua filha ainda pequena, novamente a remete à condição de exílio. A isso se soma o fato de o irmão não demonstrar interesse de que ela o visite no Rio de Janeiro.

Eis que, chegando ao clímax da narrativa, cria-se um novo contorno para a protagonista, até então retratada com infantilidade e sendo desprezada por muitos. Ela, até este momento, não tinha esboçado qualquer reflexão a fim de ponderar atitudes e acontecimentos durante sua trajetória; porém, assumindo um protagonismo de sua própria existência, toma decisões fundamentais para seu destino. Ela reage à mais dura das rejeições, a do irmão; à mais dolorosa

das perdas, a da filha e decide aceitar o cortejo de José Senhor, um senhor viúvo, de posses que há tempos demonstrava interesse por ela. Ele também representou a forma pela qual ela teria condições de (re)construir uma condição de vida em um lugar onde estava enterrada a filha e ao qual passou, por isso mesmo, a se sentir profundamente ligada.

O casamento de Benzinho e José Senhor é uma construção muito significativa na obra: com emprego de fina ironia, tem-se a cerimônia com todos os elementos tradicionais, porém com a noiva novamente grávida. Isso, além de ser uma crítica social a respeito das concessões operadas pelos religiosos em favor de indivíduos de condição econômica abastada, se for analisado pelo enfoque da relação da personagem feminina com o lugar, também significou a sua reinserção no convívio social, rompendo com a condição de exílio e marginalidade em que se encontrava até então:

[...] ela, de barriga grande, com o vestido de noiva levantado na frente e uma grinalda de botões de laranjeira na cabeça.

E o frade estranhara:

– De grinalda, Benzinho?

E José Senhor, respondendo pela noiva:

– É verdade, Frei Hilário. Ela quis, e eu também. Moisés sacristão volta a rir com a lembrança dos olhos pulados do frade, muito vermelho, começando o casamento. (MONTELLO, 1982, p. 260)

A marginalidade da personagem é aqui referida com o sentido de aquele(a) que está à margem, figura fora do centro. Como esclarecem os autores do prefácio da obra *Marginalidades femininas: a mulher na literatura e na cultural brasileira e portuguesa*:

É assim marginal todo aquele/aquela que não se conforma a uma norma estabelecida pelo grupo social a que

pertence, todo aquele/aquela que se situa na periferia de um centro que pode ser de natureza política, econômica, social, psicológica, cultural, religiosa. Marginal é, por conseguinte, aquele/aquela que exhibe, declaradamente, ou não, uma diferença, um desvio considerado como perigoso pelas estruturas vigentes e, ao nível mais radical, um/uma rebelde que rompeu com os laços simbólicos e morais que sustentam uma ordem considerada como legítima (PAVANELO et al., 2017, p. 7-8).

Eis um dos traços marcantes da contemporaneidade dessa obra: apesar da visão fortemente patriarcal que pesava sobre a jovem Benzinho, o autor magistralmente elabora um desfecho de esperança em que se pode antever um certo protagonismo da personagem feminina. Embora por meio da figura de um homem provedor, ela passou a estar a seu lado por sua própria decisão de permanecer e enraizar-se naquele lugar ao qual fora conduzida inicialmente pela pressão social, mas o qual assume como seu lar.

Tal análise apoia-se na concepção de lar de Edward Relph, segundo o qual a relação entre o ser e o lugar, a ponto de ser considerado seu lar, é passível de ser construída com base em vivências que definam a existência desse ser, seu ponto topofílico por excelência a partir do qual se relaciona com o mundo. Essa concepção incorpora a interpretação de Jeff Malpas acerca do pensamento heideggeriano de que ser e lugar são intrinsecamente ligados:

Lar, argumenta Malpas, refere-se à particularidade e à conectividade com a qual sempre experienciamos o mundo. [...] lar não se refere às nossas raízes e onde crescemos, mas tem a ver com a proximidade do ser. Ser é a existência de todas as coisas, por isso “a proximidade do ser” significa a consciência da abertura, totalidade e conectividade do mundo. [...] Está associado frequentemente ao lugar onde vivemos e crescemos, mas pode ser qualquer parte

desde que esteja enraizado num lugar simultaneamente especial, familiar e significativo [...] (RELPH, 2010, p. 29).

Assim, a relevância de tal posicionamento é que nele há a expressão que será determinante na forma de a figura feminina estar e de se relacionar no mundo. Não apenas como aquela que é conduzida, mas tendo posicionamento próprio, o que remete à dialética “de que a margem é sempre o possível ponto de partida da emergência, da evolução” (PAVANELO et al, 2017, p. 8).

O Anil, que antes era somente um espaço, uma localidade que Benzinho visitara na infância, ganhou importância em sua vida; bem diferente da relação de rejeição, portanto tofóbica, de apinhamento que passou a vivenciar em relação a São Luís, seu lugar natal. Assim, a ligação existencial de Benzinho com o Anil pode ser considerada como um laço de lar que se estabeleceu entre o ser e o lugar a partir das experiências vividas. Isso é possível porque, como explica Tuan (2013, p. 28-29), “objetos e lugares são núcleos de valor” que se constituem subjetivamente e atingem a realidade concreta quando a experiência é total, ou seja, formada de percepção captada pelos sentidos e por uma mente ativa e reflexiva.

Na narrativa, não há menção a uma reintegração plena da nova “senhora bem casada” na sociedade ludovicense, mas ela encontrou na comunidade do Anil, ao lado de José Senhor, um lugar para ser seu novo lar. Assim, curiosamente, do mesmo modo como um dia fora reconstruída uma casa ao lado daquela do menino Josué, o personagem José Senhor reergue a casa ao lado da Benzinho literária e, paralelamente, a própria personagem. O espaço torna-se novamente um terreno de confiança, um núcleo familiar e gerador de vida, uma vez que o romance se encerra com o casamento e a nova gravidez da protagonista. Retoma, portanto, a sua condição de lugar tofílico.

REFERÊNCIAS

- BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. Trad. Antonio de Pádua Danesi. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- MARANDOLA JR, Eduardo. GRATÃO, Lúcia Helena Batista (orgs). **Geografia e Literatura**: ensaios sobre geograficidade, poética e imaginação. Londrina: EDUEL, 2010.
- MONTELLO, Josué. **Janelas fechadas**. 2. ed. rev. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- MORRISON, Allen. **The tramways (and other railways) of São Luís, Maranhão state, Brazil**. 2011. Disponível em: <http://tramz.com/br/sl/sl.html>. Acesso em: 15 out. 2017.
- PAVANELO, Luciene Marie et al (orgs.). **Marginalidades femininas**: a mulher na literatura e na cultura brasileira e portuguesa. Montes Claros: Unimontes, 2017 (prefácio).
- RELPH, Edward. Reflexões sobre a emergência, aspectos e essência de Lugar. In: MARANDOLA JR., Eduardo; HOLZER, Werther, OLIVEIRA, Livia de (orgs.). **Qual o espaço do lugar?** Geografia, Epistemologia, Fenomenologia. São Paulo: Perspectiva, 2014.
- SILVA, Régia Agostinho da. Josué Montello: entre sombras, história e memória. In: NERES, José; CAVALCANTE, Dino. **O século XX e a literatura maranhense**: reflexões sobre a narrativa em prosa. São Luís: EDUFMA, 2016.
- TUAN, Yi-Fu. **Topofilia**: um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente. Trad. Livia de Oliveira. Londrina: EDUEL, 2012.
- _____. **Espaço e lugar**: a perspectiva da experiência. Trad. Livia de Oliveira. Londrina: EDUEL, 2013.
- ZANELA, Agda Adriana. **A epopeia maranhense de Josué Montello**: desvendando a poética montelliana em quatro romances. 2009, 216 f. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 2009.

**CAIS
DA**



**SA
GRA
ÇÃO**

**JOSUÉ
MONTELLO**



MARTINS

A Travessia do Limiar nas Águas Maranhenses: O tema da morte em *Cais da Sagração*

Juliana Moraes Belo

toda história que valha a pena contar é uma história que passa pela morte.

(Eduardo Viveiros de Castro – A morte como quase acontecimento)

Pela manhã, ao sair para o barco, tinha tido a impressão aflitiva de que havia chegado mesmo a sua hora. De supetão sentiu o coração contrair-se, como se duas mãos de unhas afiadas se fechassem sobre ele, sufocando-o dentro do peito.

(Josué Montello – Cais da Sagração)

Antes de alcançar a rampa para descer ao barco, anteviu a morte do Cais da Sagração – prolongamento natural do silêncio da Praia Grande.

(Josué Montello – Cais da Sagração)

1. A MORTE, A NARRATIVA E A VIAGEM

Na célebre obra teatral *O auto da compadecida*, Chicó, cúmplice e amigo de João Grilo, ao dar a notícia da morte da cachorra da esposa do padeiro, recita um trecho de um sermão que ouvira de um padre:

Cumpriu sua sentença e encontrou-se com o único mal irremediável, aquilo que é a marca de nosso estranho destino sobre a terra, aquele fato sem explicação que iguala

tudo o que é vivo num só rebanho de condenados, porque tudo o que é vivo morre (SUASSUNA, 2013, p. 55).

A fala faz parte de uma reflexão sobre o fato que faz parte da condição de todo ser vivo: “porque tudo o que é vivo, morre”. A afirmação é categórica ao colocar de forma assertiva que a morte, a única certeza que atravessa a condição humana, iguala todos os seres. Em outras palavras, ela é inevitável e nenhum ser está livre dela, como já pontuara Horácio: “marchamos todos para a morte; nosso destino agita-se na urna funerária; um pouco mais cedo, um pouco mais tarde, o nome de cada um dali sairá e a barca fatal nos levará a todos ao eterno exílio” (HORÁCIO apud MONTAIGNE, 1987, p. 45).

Nesse sentido, apesar das diferenças de classe sociais e culturais, o que tornaria os humanos em condições iguais seria a morte. A aparente simplicidade da fala do personagem Chicó, assim como a reflexão horaciana nos levam a pensar que em todas as culturas humanas há a consciência da morte. O que a torna diferente é o entendimento e a concepção de cada povo e de cada sociedade. As questões suscitadas pela morte se apresentam das mais variadas formas também.

Na tradição ocidental, por exemplo, a morte é motivo de reflexão e investigação e sua origem se encontra na cosmologia judaico-cristã (Gênesis 3:17-19): morremos porque experimentamos do fruto proibido, desobedecendo e nos rebelando contra Deus. Sendo descendentes de Adão e Eva (os primeiros humanos), perdemos a imortalidade, pois, “por intermédio de um só homem entrou o pecado no mundo, e a morte por intermédio do pecado, e assim a morte se espalhou a todos os homens, porque todos tinham pecado” (Romanos 5:12). Todas as pessoas morrem porque todas são pecadoras (Romanos 5:12). Sendo Javé a fonte da vida, essa rebelião cometida só poderia resultar em morte (Salmo 36:9 e Gênesis 2:17).

Ainda de acordo com a narrativa bíblica, Deus, em ato de amor e compaixão aos humanos, envia Cristo, seu único filho à Ter-

ra com a missão de purificar os pecados humanos e garantir a vida eterna. Se a morte é a separação do corpo com o espírito, aos que acreditam na palavra de Deus, ela é um caminho com destino à eternidade, garantindo, assim, a eternidade do espírito.

Seguindo a trilha da ideia da imortalidade, encontramos nos escritos filosóficos de Michel de Montaigne uma série de reflexões sobre a morte. No capítulo XX de sua principal obra, *Ensaaios*, o filósofo pontua: “a meta de nossa existência é a morte; é este o nosso objetivo fatal” (MONTAIGNE, 1987, p. 45). Todavia, a morte é pensada em diferentes aspectos: é possível se deparar com ela pelo estudo e pela contemplação. Ao meditar sobre a morte, meditamos sobre a liberdade. O ato de filosofar é um aprendizado para a morte, como já destacara Cícero.¹

Simbolicamente, como podemos notar no *Dicionário de símbolos*, a morte é o aspecto perecível e destrutivo da existência. Ela é o indício daquilo que desaparece na evolução irreversível das coisas: “Ela designa o fim absoluto de qualquer coisa de positivo: um ser humano, um animal, uma planta, uma amizade, uma aliança, a paz, uma época. Não se fala na morte de uma tempestade, mas na morte de um dia belo” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2006, p. 621).

De forma paradoxal, o nascimento é o início da própria morte, pois “nascer é começar a morrer: o último instante de vida é consequência do primeiro” (MANÍLIO apud MONTAIGNE, 1987, p. 49). Sendo a morte inevitável, por que tantos homens ocidentais a temem? Qual o peso da morte nas atitudes terrenas? Como lidar com a proximidade da morte ao se sentir despreparado para sua chegada? É possível se preparar para essa travessia?

Duas citações que abrem esta investigação tratam da morte: a primeira é a narrativa da sensação da morte física, com a descrição de uma forte dor no peito e falta de ar. Curiosamente, a morte é nar-

¹ Cícero é citado por Michel de Montaigne no capítulo XX da obra *Ensaaios*, intitulado: “De como filosofar é aprender a morrer”.

rada por meio de um eufemismo: “havia chegado a sua hora”, o que demonstra a dificuldade em lidar com ela.² Já na segunda citação, a morte está atrelada ao encerramento de um ciclo e ao esquecimento: “anteviu a morte do Cais da Sagração – prolongamento natural do silêncio da Praia Grande”. Os dois trechos compõem a obra *Cais da Sagração*, romance escrito por Josué Montello e publicado em 1971.

Mestre Severino, o protagonista da obra, é um barqueiro que quer ser perpetuado por meio de sua profissão. Herdeiro de navegantes, o personagem não tivera um filho para ensinar o ofício e deixar o barco Bonança. A filha Mercedes morrera no parto e o neto Pedro é sua última esperança de dar continuidade às tradições da família. O problema é que o neto não se interessa pela navegação, o que provoca o conflito com o avô.

É no início da narrativa que a doença cardíaca se apresenta ao personagem como um anúncio de morte: a tontura, a falta de ar e a sensação de morrer sufocado são iguais ao balanço do mar: “– sinto a casa jogando, como um barco em alto mar – confessou ele à Lourença, num desses acessos” (MONTELLO, 1981, p. 26). A ligação do personagem é tão forte com esse elemento, que a resposta buscada pela companheira para tranquilizá-lo assim se demonstra: “– é a força do costume, Mestre Severino. De tanto viajar, seu corpo pensa que está no barco quando está na terra. Isso passa” (MONTELLO, 1981, p. 26).

Posteriormente, ao se consultar com o médico da cidade, o diagnóstico da grave enfermidade se confirma: “No estado em que

² É interessante pensarmos na variedade de expressões na língua portuguesa que estão associadas à morte, a saber: “estar nas últimas”, “ter as horas contadas”, “descanso eterno”, “sono eterno”, “último suspiro”, citando apenas algumas. As várias expressões que envolvem a morte revelam uma dificuldade em lidar com a experiência, mas também os vários entendimentos religiosos e culturais a ela estão associados. O ponto comum dessas expressões é a ideia da morte como um descanso e que ela fecha um ciclo, pois é vista como o último momento.

o senhor se encontra, a viagem lhe será fatal” (MONTELLO, 1981, p. 42). Atordoado pela notícia, o barqueiro sai do consultório como se estivesse no meio de uma tormenta e como se o próprio corpo fosse o barco.

É a partir desse episódio – o diagnóstico de que o coração se encontra fragilizado para realizar a viagem de barco – que Mestre Severino decide continuar com o propósito de navegar e ainda ensinar ao neto os segredos da profissão:

reconhecia que já era tempo de iniciá-lo nos segredos do barco, para que fosse aprendendo a distinguir a direção dos ventos, a içar as velas e a cortar com a quilha da proa as ondas de um mar alto (MONTELLO, 1981, p. 73-74).

Caso contrário, com a morte, uma longa tradição de família se acabaria. Mestre Severino é um homem que acredita que o ofício é uma das formas de ser perpetuado:

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

Decidido, anuncia à companheira Lourença que não só vai desobedecer à ordem médica como também vai levar o neto: “Nesta viagem a São Luís, como o Faísca não pode ir, quem vai comigo é o Pedro” (MONTELLO, 1981, p. 79).

Tendo como problema a proximidade da morte e a necessidade de ter um herdeiro nauta, a viagem de Mestre Severino ilustra a forte ligação do personagem com o mar e se apresenta como uma reflexão da vida assim como as mudanças da paisagem da cidade de São

Luís. Aliás, o tema da viagem é uma tônica na tradição literária ocidental e não faltam exemplos de obras canônicas: a *Odisseia*, *Beowulf*, *Os Lusíadas*, sem esquecermos das narrativas bíblicas, dentre as quais o livro de “Êxodo” é uma das mais marcantes. Na literatura moderna, os relatos de viagem, assim como as aventuras em terras estrangeiras, ganham destaque: *As viagens de Marco Polo*, *Robinson Crusoe*, de Daniel Defoe; *As viagens de Gulliver*, de Jonathan Swift; *Viagens na minha terra*, de Almeida Garrett, para citar apenas algumas.

Pensando na viagem não só como deslocamento físico, mas também como representação simbólica do movimento mental e intelectual da vida, destacamos uma citação de Goethe:³ “não viajamos para chegar ao destino, e sim para viajar”. No *Dicionário de símbolos*, a viagem é dotada de um rico simbolismo e representa a busca “da verdade, da paz, da imortalidade, da procura e da descoberta de um centro espiritual” (CHEVALIER; GHERBRANT, 2006, p. 951).

Desta forma, viagem, paisagem e o próprio tema da morte são o ponto de partida desta análise. Veremos que a morte é uma tônica na obra *Cais da sagração*, seja pelo personagem Mestre Severino (que se depara com a grave doença e é o responsável pela morte de Vanju, sua companheira), seja pelo Padre Dourado ou pela Lourença (o medo de perder o parceiro na viagem e a perda da filha Mercedes).⁴ É também na construção de um novo porto que a morte da Praia Grande é anunciada. Um ciclo de prosperidade e novos costumes atraem Pedro, o personagem mais jovem e que representa um novo olhar sobre a cidade e novas relações com a paisagem.⁵

³ Johann Wolfgang von Goethe, *Diálogo com Caroline von Herder*, 1788.

⁴ Mercedes é filha de Vanju que, pela falta de habilidades da mãe de cuidar do bebê, acaba delegando à Lourença essa responsabilidade.

⁵ Importante pontuar que Vicente, pai de Pedro, desaparece no mar num dia de forte tempestade. Tanto a embarcação quanto o corpo não foram encontrados. Apesar de não confirmado por evidências, fica claro que o barqueiro morreu no meio de uma forte tormenta.

Importante pensar que, em diversos momentos da narrativa, Pedro deixa claro o interesse em deixar a pequena cidade e se mudar para São Luís: o antigo desejo de ser padre, a inclinação para as atividades artísticas, as novidades sobre o progresso e o crescimento da capital indicam possibilidades de novos caminhos e outro estilo de vida.

Nesse sentido, a viagem possui outro contexto na perspectiva do neto do barqueiro. A paisagem se apresenta como algo a ser explorado, a ser descoberto. Aline Lúcia Nogueira Medeiros (s.d.) destaca que, na viagem, a primeira relação é com o espaço. É ele que define os sentimentos humanos, a liberdade para ser e para agir. É a ausência de qualquer limite, de reconhecimento ou pausa. E não podemos esquecer que o mar é um espaço amplo, instável, apaixonante e devastador.

Todavia, as viagens não se caracterizam pela relação do ser com a exterioridade (o espaço). Elas acontecem com o corpo e todas as formas de interação corpo-mundo: percepções, sensações, impressões e pensamentos. É uma relação com intencionalidade. A transformação do espaço em lugar se dá pelas experiências íntimas e pelo desenvolvimento da topofilia. Medeiros (s.d.) destaca que

A paisagem é um recorte que enfoca o acúmulo da memória (e o esquecimento) da presença humana em um espaço. Ela é antes o sentir do que o perceber. A paisagem insere o ser no mundo, tanto a partir das suas subjetividades e identidades quanto do conteúdo físico e da obra do ser humano (MEDEIROS, s.d., p. 1).

Ao falarmos de paisagem, também estamos pensando na ideia de afeto e, em alguma medida, na possibilidade de trânsitos. Não só os que envolvem a mudança da paisagem, as viagens e os deslocamentos, mas o fechamento das fronteiras disciplinares e de movimentações variadas. Müller (2011) propõe que os conceitos devem

ser negociados numa zona de fronteira, pois se trata de pensar a hibridez com um pensamento que é próprio da hibridação.

Paisagem, deslocamentos e viagens são temas de interesse de distintas áreas do conhecimento. Nesta perspectiva de trabalho, nosso olhar busca pensar nesses temas a partir da zona de fronteira proposta por Müller. A exemplo disso, Gaston Bachelard, em sua obra *A água e os sonhos – ensaio sobre a imaginação da matéria* (2013), discorre sobre as diversas formas como a morte se apresenta. Ao analisar rituais de morte de sociedades da Antiguidade, o filósofo nota que a figura do barqueiro dos mortos é uma constante. A morte não seria somente o fim da viagem, mas o início também, pois teria sido o primeiro navegante. Ela seria para alguns sonhadores profundos a primeira viagem verdadeira, pois a morte nas águas representa um retorno às origens, visto que o elemento está relacionado a um ciclo de vida e morte.

A citação que abre esse texto, extraída da conferência do antropólogo Eduardo Viveiros de Castro, intitulada “A morte como quase acontecimento”,⁶ nos faz refletir que grandes narrativas são aquelas em que a morte está presente. Em outro trecho da fala do pesquisador, ele é categórico ao afirmar que toda boa história possui um “quase morri”: passar perto da morte é o que interessa na narrativa.

No caso das narrativas de Josué Montello, percebemos que a morte assume diversos contornos: em *Cais da Sagração*, é o que motiva Mestre Severino a deixar um herdeiro nauta; em *Largo do Desterro*, o major Ramiro Taborda vivencia a solidão, o abandono e a angústia de testemunhar 150 anos de mudanças na cidade. Ele foi esquecido pela morte, então, vê nela uma necessidade; em *Labirinto de espelhos*, Marta é uma mulher amargurada por uma viuvez repentina.

⁶ Conferência proferida no café filosófico promovido pela Companhia CPFL. Disponível em: http://www.youtube.com/results?search_query=a+morte+como+quase+acontecimento.

2. A VIAGEM, A PAISAGEM AFETIVA E O MAR

No canto XXIV da *Iliada*, Príamo, pai de Heitor, após resgatar o corpo do filho do algoz Aquiles, prepara a cerimônia fúnebre e ordena que, após os lamentos e o choro pelo morto, as pessoas se fartem. Esse trecho traz em sua essência uma necessidade fisiológica de todo ser vivo: a alimentação. E mesmo no luto, é preciso comer:

A turba lastimava, e até sol posto
Em pranto ali seria, se do assento
O rei não grita: “Às mulas dêem passagem,
Depois de mestas lágrimas fartai-vos”.
Arredam-se, e a caleça ao paço roda.
(HOMERO, 2008, p. 442, Canto XXIV)

Vivenciando uma espécie de luto, a personagem Lourença acorda pela manhã bem cedo e, seguindo um ritual, prepara a comida para a viagem. O cardápio inclui as preferências dos dois membros da família. Há uma esperança de que surja algum impedimento, mas a personagem não interrompe o ritual, pois da mesma forma que Príamo, ela entende que há a necessidade de continuar. E é preciso garantir os preparativos da viagem: “ela prosseguiu no seu trabalho, misturando a carne-seca ao arroz cozido, forcejando para girar na panela a longa colher de pau” (MONTELLO, 1981, p. 147).

À Lourença cabe a mais difícil e dolorosa missão: figurando uma espécie de Penélope, ela dá adeus e espera em casa pelo retorno dos dois homens. Bachelard (2013, p. 77) destaca que o adeus à beira-mar é ao mesmo tempo o mais dilacerante e o mais literário dos adeuses: “Sua poesia explora um velho fundo de sonho e de heroísmo. Desperta em nós, sem dúvida, os ecos mais dolorosos. Todo um lado de nossa alma noturna se explica pelo mito da morte concebida como uma partida sobre a água”.

Em outro momento, a comida é que dá confiança ao mestre barqueiro, o que demonstra a importância da alimentação não só

como uma necessidade física, mas uma forma de demonstrar afeto e garantir a confiança ao parceiro: “o cheiro do guizado, que a Lourença trazia da cozinha na terrina de barro, restituiu o velho à cabeceira da mesa, os punhos sobre a dobra da toalha” (MONTELLO, 1981, p. 152).

A satisfação provocada pela comida levou o personagem a se sentir mais seguro sobre a escolha de partir rumo a São Luís. Todavia, esse processo (a viagem) tem como cerne o signo da morte: a grave doença de Mestre Severino, a inexperiência do jovem Pedro e a iminência de tempestade. Para além dos fatos narrados, a imagem do barco está associada a uma figura da mitologia grega que usa esse transporte para a travessia dos mortos até o mundo dos mortos, Caronte.

Curiosamente, em muitas civilizações, o barco possui esse significado de travessia da morte. Na cultura do antigo Egito, há referências a um mundo inferior com um barco sagrado. Na tradição cristã, a arca de Noé é uma embarcação que protege a vida, garantindo proteção e segurança. E a opção de Mestre Severino é a calma e a tranquilidade, pois o nome escolhido para o seu barco é Bonança. A bonança é o estado do mar que é favorável à navegação. Essa é a herança que ele quer deixar ao neto, que, além de não demonstrar interesse pela profissão do avô, prefere as atividades terrenas, como sugere o seu nome: Pedro – pedra:

- mas não é para isso que teu avô te quer. Pela vontade dele, tens de ser barqueiro, como ele, como teu pai, como teu avô. Toda a tua família se fez no mar. (...)
- por mim, não. Ias ser outra coisa. Nada de viver em cima da água, daqui para São Luís, de São Luís para cá. A água foi feita para peixe. A terra é que é para o homem (MONTELLO, 1981, p. 103-104).

A pedra é um elemento de construção, de solidificação e de estabilidade. E Pedro não pensa diferente – viver em alto mar, reali-

zando viagens em cima de um barco, é algo que foge à sua natureza. Já Mestre Severino possui uma ligação tão forte com o mar, que seu barco é uma extensão de sua casa:

A casa e o barco se completavam, unidos pela ponte de tábuas, em forma de trapiche, que avançava mar adentro, por cerca de cem metros, e que as ondas cobriam as marés altas, sobretudo nas noites de plenilúnio. Embora a casa ficasse longe, na eminência da ribanceira, acimadas palmas dos coqueiros-anões, o trapiche a prolongava como se fosse a extensão da nesga de praia de seu quintal (MONTELLO, 1981, p. 57).

A ponte de tábuas que une casa e barco é a estrutura física que explicita a relação íntima do personagem com o universo marítimo. A relação com a paisagem é carregada de afeto e de sentimento. Cores, objetos e cheiros são o que aguça os sentidos humanos. Assim sendo, a percepção do mundo compreende toda a forma de olhá-lo: objetivo e subjetivo, consciente e inconsciente, literal e esquemático. Aliás, Lowenthal (1982, p. 123) destaca que a própria percepção não é pura: sensoriar, pensar, sentir e acreditar são processos simultâneos, interdependentes.

Na escrita montelliana, o traço da percepção que chama mais atenção é o trato com o tempo e a memória. Esta última, assim como acontece em Proust, ocorre de forma involuntária e é carregada de afetividade. A iminência da morte e a urgência da viagem levam o barqueiro a rememorar as experiências, a cidade de São Luís e as transformações com ideais de progresso. E cabe ao barco Bonança fazer essa travessia, pois a ideia de deslocamento não está centrada somente no plano da espacialidade, mas no da temporalidade também. É durante a viagem que tempos tão distintos se encontram – Severino e Pedro representam tempos e olhares distintos sobre o mar e a cidade.

É inevitável que o nauta possua muitos elos com o mar. Para além dessa constatação, é importante pensar que simbolicamente este elemento está associado à dinâmica da vida – é o lugar dos nascimentos, das transformações e dos renascimentos. No mito de Vênus, ela nasce da espuma do mar. O primeiro encontro amoroso de Mestre Severino e Vanju ocorre no cais, para depois ter continuidade no barco, à beira-mar. O recorte da Ponta d’Areia é projetado no corpo da prostituta de rara beleza. O importante é pensarmos que é no mar que ocorre um ciclo de vida e morte: é nas espumas do mar que se inicia esse relacionamento e no mesmo mar ocorre o assassinato de Vanju. Chevalier e Gheerbrant (2006, p. 16) destacam que nas águas há uma fonte de vida e uma de morte: ela é criadora e destruidora.

O assassinato de Vanju tem uma perspectiva interessante a ser discutida: somente no último capítulo o narrador relata como Mestre Severino executa o crime. De forma premeditada, ele leva a esposa para confessar os pecados, ou seja, para ser perdoada (e tornar a ser pura), para, assim, afogá-la no mar.

O afogamento tem uma particularidade especial: somente nas águas Vanju teria seus pecados purificados para poder pertencer ao paraíso cristão. No livro de Mateus (5:13), há a passagem em que Cristo se refere aos homens como o sal da Terra⁷; no Levítico (2:13) todos os alimentos dados em sacrifício a Deus levavam sal. Sendo assim, o sal do mar regeneraria o espírito da personagem que, aos olhos do marido, teria cometido adultério ao se interessar pelo promotor da cidade.

A água tem outro aspecto a ser destacado: por ser transparente, é o elemento preferido pelo Espírito Santo: “possei, por si mesma, uma virtude purificadora e, por mais esse motivo, é considerada sagrada. (...) por sua virtude, a água apaga todas as infrações e

⁷ “Vocês são o sal da terra. Mas, se o sal perder o seu sabor, como restaurá-lo? Não servirá para nada, exceto para ser jogado fora e pisado pelos homens”.

toda a mácula” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2006, p. 18). O sacramento do batismo tem a sua importância, pois faz nascer o homem novo a partir da água da pia batismal.

No caso de Vanju, era necessário que ela estivesse regenerada para que pudesse ir aos céus e encontrar Mestre Severino após a morte. Não é à toa que ele mergulha o corpo da companheira diversas vezes – o banho tem o aspecto purificador e regenerador:

Mestre Severino, de braços rijos como barras, avançava sempre, de modo que as ondas mansas da enseada já lhe cobriam as pernas, por vezes subiam à cintura, começando a alcançar o corpo da Vanju, sempre preso pelos músculos retesados, que não cediam às contorções com que ela procurava libertar-se. As ondas subiram mais, molharam-lhe os pés e os cabelos soltos, e ele sempre caminhando, agora mais fundo, ainda longe da pedra, o mar a rugir em seu redor (MONTELLO, 1981, p. 308).

A morte de Vanju tem um grande impacto na narrativa: ela é responsável pelo afastamento do barqueiro do mar, haja vista sua confissão e prisão. Para Lourença, significa o retorno ao posto de soberana do lar. É ela que fica responsável pela educação da filha de Mestre Severino, Mercedes, e ajuda na criação do neto Pedro. Durante o cárcere, ela cuida dos negócios e do barco Bonança, garantindo a segurança financeira do personagem. Apesar de não ter mais o amor carnal do companheiro, há muita confiança e cumplicidade entre os dois.

José Neres (2017) destaca que, comparada a Vanju, Lourença representa o oposto da rival: é a ela que os personagens recorrem em momentos de aflição. Reside nela uma figura maternal que garante apoio e proteção. Ainda de acordo com o autor, o contraste existente entre as duas mulheres pode ser lido como a transição entre as mudanças pelas quais passava a cidade:

Em uma leitura mais simbólica, Lourença representaria a simplicidade, a calma e a decadência da antiga São Luís, enquanto que Vanju seria um reflexo da nova cidade que surgia, jovial, alegre e bela, porém pouco confiável (NERES, 2017, p. 8).

É Lourença quem garante a estabilidade de que Mestre Severino necessita, visto que ele não só está longe do barco e do mar, mas também vivencia uma espécie de morte no presídio:

O *Bonança* ancorado junto ao trapiche, como a chamar pelo dono com o mastro nu a oscilar no balanço das ondas. Por mais que recebesse boas propostas para vendê-lo, ela o deixou ali, cumprindo ordens de Mestre Severino, e o barco permaneceu anos seguidos no mesmo lugar, até que o vento, a chuva e a maresia o degradaram, convertendo-o a princípio em abrigo de gaivotas, depois em valhacouto de dois mendigos, para afinal soçobrar de repente numa feia noite de temporal (MONTELLO, 1981, p. 64).

Interessante a forma como o barco é descrito nesse trecho: a lenta degradação, o abrigo de mendigos e de gaivotas demonstram a lenta passagem do tempo, o longo período na prisão, como uma espécie de degradação mental de Mestre Severino. Não é só a decomposição física que ocorre: o personagem ficara 22 anos preso. Nesse período, visitou o túmulo da Vanju, recebeu a visita de Lourença e do padre Dourado.

Sobre o padre, é importante destacar que a morte se lhe apresenta de duas formas: primeiramente, sob o aspecto fisiológico, pois já está evidente que há uma grande confusão mental com o avançar da idade e um enorme cansaço físico. Em segundo lugar, sob o ponto de vista histórico: em várias passagens há a reclamação dos novos costumes da sociedade, dos religiosos e da própria instituição Igreja, que até admite padres a deixarem o sacerdócio. Ele representa um

tempo obsoleto, em que a figura religiosa tinha mais importância e mais destaque na vida cotidiana:

se encontrar por lá o nosso Arcebispo, diga a ele que estou de viagem, e é para breve, para muito breve (...) Mestre Severino não reprimiu a estranheza:

– O senhor vai viajar, Padre Dourado?

– Perfeitamente. Perfeitissimamente. Mas não é de barco que eu vou, Mestre Severino. Se eu fosse de barco, ia com o senhor. Vou direto assim: zupe! – adiantou o padre, a cortar o ar no sentido do teto, com a mão espalmada.

E o outro desentendido:

– De avião, Padre Dourado?

– Qual avião, que nada! Eu sou padre para andar de avião? Deus me livre e guarde de semelhante loucura. A asa que vai me levar é outra, Mestre Severino. Sabe qual? Olhe para mim. Não adivinhou? É asa de anjo, Mestre Severino. Fecho os olhos aqui embaixo, abro eles lá em cima, diante de Deus. Compreendeu? Estou para bater as botas. Um dia desses, espicho as canelas. E não é sem tempo. Já dei conta do meu recado. Agora, posso descansar (MONTELLO, 1981, p. 93).

Para o padre, a morte não é um problema – ao contrário, ela possui uma conotação de alívio, pois há a ideia de que tudo já foi feito em vida. Não há coisas inacabadas, como é o caso do barqueiro. Há tanta convicção da morte, que o padre fala nela em diversas expressões: “bater as botas”, “estou de viagem”, “a asa que vai me levar”, “fecho os olhos”, “espichar as canelas”, “descansar”.

Tendo em vista que a morte pode ser entendida como um encerramento de ciclo, há ainda outra conotação a ser explorada: o abandono da Praia Grande que contrasta com a euforia da ideia de progresso da cidade de São Luís. A construção da Ponte de São Francisco, o porto do Itaqui, a extinção dos bondes deslocam o olhar

para a grande problemática já anunciada no ano em que a obra é publicada: a falta de políticas voltadas para a conservação do patrimônio histórico e para a preservação da memória coletiva da cidade.

Franklin de Oliveira (2017) destaca que, apesar de não explicitar nas páginas do romance o tempo cronológico da narrativa, não é difícil notar que a ação se desenvolva entre os anos de 1960 e 1970. *Cais da Sagração* é para o autor o réquiem pela Praia Grande, o símbolo do poder econômico maranhense: “Pode-se inferir que assim seja pela descrição da agonia da Praia Grande, bairro da periferia marítima de São Luís, edificado numa depressão conquistada ao mar que foi o centro dinâmico da burguesia mercantil do Maranhão” (OLIVEIRA, 2017, p. 50-51).

É em tom de lamento que o narrador se dirige ao personagem, numa angústia ao lembrar-se dos tempos gloriosos que já fizeram parte da história local. No caso de São Luís, assim como em outras cidades históricas, o Centro Histórico está relacionado com o desenvolvimento urbanístico de uma época e o apogeu de uma classe social, como aponta Flaviano Menezes Costa (2014). Importante notar que, no trecho abaixo, o narrador destaca que todos os casarões entraram em agonia ao mesmo tempo. Em outras palavras, o ciclo de desenvolvimento se encerrou. A morte do local está decretada:

Estes velhos sobrados da Praia Grande, quase todos de pedra e cal, muitos deles revestidos de azulejos portugueses (...) estes velhos sobrados, Mestre Severino, estes velhos sobrados começaram a morrer (...) todos eles, a um só tempo, entraram em agonia. Num relance, ao confrontar o passado com o presente, a memória recompõe ali os dias de outrora, não muito distantes, e uma sensação opressiva de decadência como que se desprende dos casarões imponentes (MONTELLO, 1981, p. 242-243).

Pertencente ao universo daquilo que é visto como ultrapassado, desgastado e atrasado, Mestre Severino vê morrer a euforia

do mercado da Praia Grande, as negociações feitas nos portos, o esvaziamento das casas comerciais. O barqueiro é um dos poucos que ainda atracam no porto da praia do Caju, a ter um barco movido a vela, a frequentar restaurantes conhecidos por barqueiros. Ao caminhar pelas ruas do Centro Histórico, Severino possui um olhar e um tom melancólico, de despedida.

A praia do Caju que continuava o cais até à praia do Jenipapeiro, junto às ruínas da Quinta da Vitória, já tinha desaparecido, com seu mercado, suas barracas, suas quitandas de peixe frito. A ponte, ligando a cidade à Ponte do São Francisco, mudara tudo ali (...). Assim, o cais do Pedro seria no Itaquí, do outro lado de São Luís, enquanto o dele, Mestre Severino, continuaria sendo aquele, sobre as águas do rio Anil (MONTELLO, 1981, p. 262).

Ao mesmo tempo em que se despede desse universo, vislumbra no neto a continuação do ofício e o testemunho da nova cidade. Os dois pertencem a tempos distintos e Mestre Severino é ciente do fato, entretanto não quer o neto em outro ofício.

Para o personagem, as mudanças na cidade não interferem na profissão. Contudo, Pedro enxerga na cidade a oportunidade de expandir conhecimentos, de fugir das expectativas criadas pelo avô. É uma atitude que visa explorar os próprios desejos e romper com a estabilidade e o conformismo que a pequena vila de pescadores representa:

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

Encantado e assustado com a capital, Pedro se distancia do avô, na expectativa de ali construir nova vida. Ao ser encontrado pelo barqueiro, confessa o desinteresse pela navegação, o que desperta a fúria e a ira do nauta. Nas páginas finais do romance, Mestre Severino decide voltar para casa em meio à tempestade – a morte, que até então era algo a ser temido, é agora uma figura a ser enfrentada. Já que Pedro não vai herdar sua profissão, não há motivo para viver.

O mar assume contornos personificados e é um inimigo a ser enfrentado: “Agora, em vez de proteger-se da tormenta, queria sair ao seu encontro (...) o melhor que fazia era morrer logo, e morrer no mar, arrastando na morte o neto, que não queria ser barqueiro” (MONTELLO, 1981, p. 297). Em outra passagem, o personagem escolhe que o mar é o melhor lugar para acolher seu corpo e é ele o destino final dessa jornada:

La ao encontro da morte, para lutar com ela, limpamente, até que as forças lhe faltassem. Não queria morrer em terra, no fundo de uma rede, como qualquer pessoa – queria morrer no mar, barqueiro no seu barco (MONTELLO, 1981, p. 298).

Novamente, é em Gaston Bachelard que buscamos a análise dessa busca incessante do barqueiro em morrer nas águas: nas palavras do autor, a morte é uma viagem, e a viagem é uma morte. A partida é uma espécie de pequena morte:

Morrer é verdadeiramente partir, e só se parte bem, corajosamente, nitidamente, quando se segue o fluir da água, a corrente do largo rio. Todos os rios desembocam no Rio dos mortos. Apenas essa morte é fabulosa. Apenas essa partida é uma aventura (BACHELARD, 2013, p. 77).

No início desta análise, trouxemos a fala de Viveiros de Castro para demonstrar que grandes narrativas são aquelas em que há uma quase morte. No caso do *Cais da Sagração*, não é diferente: ao tombar no meio da tempestade, Mestre Severino acorda e nota a figura do neto levando o barco, assumindo seu posto de barqueiro. Em sinal de conforto, o personagem afirma que pode morrer tranquilo e encontrar a amada Vanju nos céus. Mas antes retorna ao trapiche, ao encontro de Lourença, em terra firme.

REFERÊNCIAS

BACHELARD, Gaston. **A água e os sonhos**: ensaio sobre a imaginação da matéria. Trad. Antonio de Paula Danesi. 2. ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2013.

BÍBLIA SAGRADA – Edição Pastoral. Trad., introd. e notas de Ivo Storniolo et al. São Paulo: Editora Paulus, 1995.

BULFINCH, Thomas. **O livro de ouro da mitologia**: (a idade da fábula): histórias de deuses e heróis. Trad. David Jardim Júnior. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002.

CASTRO, Eduardo Viveiros de. A morte como quase acontecimento. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=nz5ShgzmuW4>>. Acesso em: out. 2017.

CHEVALIER Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números). Trad. Vera da Costa e Silva et al. 20. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.

COSTA, Flaviano Menezes da. **Moradas e memórias**: o valor patrimonial das residências da São Luís antiga através da literatura. São Luís: EDUFMA, 2015.

HOMERO. **Ilíada**. Trad. Manuel Odorico Mendes. Cotia, SP: Ateliê Editorial; Campinas, SP: Editora Unicamp, 2008.

- LOWENTHAL, David. Geografia, Experiência e Imaginação: em direção a uma epistemologia geográfica. In: CHRISTOFOLETTI, A. (Org.). **Perspectivas da Geografia**. São Paulo: DIFEL, 1982.
- MEDEIROS, Aline Lúcia Nogueira. Da geografia humanista e algumas viagens. Disponível em: <<http://observatoriogeograficoamericalatina.org.mx/egal15/Teoriaymetodo/Conceptuales/04.pdf>>. Acesso em: out. 2017.
- MONTAIGNE, Michel. **Ensaio**. Trad. Sérgio Milliet. 4. ed. São Paulo: Nova Cultural, 1987. (Coleção Os Pensadores)
- MONTELLO, Josué. **Cais da Sagração**. 5. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.
- MÜLLER, A. Fronteiras da literatura: Poesia, Mídia, Cinema. In: CARDOZO, M.; WEINHARDT, M. (Orgs.), **Centro, Centros: Literatura e Literatura Comparada em Discussão**. Curitiba: Editora UFPR, 2011, p. 165-176.
- NERES, José. Um breve passeio pelo **Cais da Sagração**. Disponível em: <https://files.comunidades.net/joseneres/UM_BREVE_PASSEIO_PELO_CAIS_DA_SAGRACAO_rev.pdf>. Acesso em: out. 2017.
- OLIVEIRA, Franklin de. **A saga romanesca de Josué Montello**. Rio de Janeiro: Contracapa, 2017.
- OLIVEIRA, Wolney Fernandes de; GUIMARÃES, Leda. Paisagens afetivas e prática docente. A viagem como metodologia do encontro. In: DE JESUS, Samuel Gilbert. (Org). **Anais do VIII Seminário Nacional de Pesquisa em Arte e Cultura Visual**: arquivos, memórias, afetos. Goiânia, GO: UFG/ Núcleo Editorial FAV, 2015. Disponível em: <https://seminarioculturavisual.fav.ufg.br/up/778/o/2015.GT3_wolneyfernandes.pdf>. Acesso em: out. 2017.
- SUASSUNA, Ariano. **O auto da compadecida**. 1. ed. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2013.

JOSUÉ MONTELLO

OS TAMBORES DE SÃO LUÍS

ROMANCE



LIVRARIA JOSÉ OLYMPIO EDITORA / MEC



Travessia na Paisagem Montelliana: *Os tambores de São Luís* entre espaço e memória

Flamilla Pinheiro Costa
Luís Oliveira Freitas

Frequentemente, para que certas lembranças ganhem nitidez na sua consciência, ele recorre a um fato acessório, que têm o dom de avivar-lhe as reminiscências. [...] E é então que ele se põe a recitar, verso a verso, sem uma falha, os cantos da Eneida, como se estivesse o poema diante dos olhos, para ter certeza de que a idade não lhe enfraquecera a memória.

(Os tambores de São Luís - Josué Montello)

1. INTRODUÇÃO

Os tambores de São Luís, publicado em 1975, é um longo romance de caráter épico, estruturado em sessenta e oito capítulos curtos. É o sétimo romance de Josué Montello, cuja trama apresenta um narrador onisciente em terceira pessoa que, ao longo de uma noite de 1915 e algumas horas do dia seguinte, aborda a história do protagonista Damião e de suas lutas em prol da liberdade do negro no Maranhão. Os fatos contados não se limitam apenas à memória individual de Damião: eles vão além, ou seja, se relacionam a acontecimentos da história real da luta contra a escravidão no Maranhão e no Brasil, bem como à trajetória do negro desde a sua chegada ao país, passando pelas lutas abolicionistas e indo até as primeiras décadas do período republicano.

Ao adentrarmos na leitura da narrativa *Os tambores de São Luís*, a primeira impressão que temos é que se trata de um romance histórico, visto que o fator temporal tem forte destaque na narrativa. Não podemos descartar esse ponto de vista, pois, na verdade, há no romance montelliano referências bem evidentes acerca da historicidade do Maranhão, nos âmbitos político, social, religioso e cultural, bem como do negro no Brasil, desde sua viagem nos navios negreiros até à situação de liberdade após a Lei Áurea e primeiras décadas da vigência do regime republicano.

Quanto ao aspecto temporal, o romance é estruturado em dois planos: o presente, limitado a uma noite e algumas horas do dia seguinte, e o passado, constituído pelas lembranças do protagonista ou por digressões do narrador, representa a memória coletiva. Nesse segundo plano, o narrador conta a vida de Damião dos oito aos oitenta anos, da forma como ele vivenciou os fatos ou como se lembra deles e os interpreta. O enredo romanesco se apresenta em uma espiral em que são observados avanços e recuos. Com tal técnica o narrador pode abranger as várias etapas do processo evolutivo da personagem protagonista (ZANELA, 2009).

No entanto, podemos constatar que, na trama de Montello, a estruturação do espaço ficcional é um dos elementos homogeneizantes do discurso. Embora haja ações no espaço do quilombo e da fazenda Bela Vista, na região de Turiaçu, a cidade de São Luís do Maranhão ocupa a maior parte do cenário romanesco, já que a personagem protagonista, Damião, nela se movimenta desde sua chegada para os estudos seminarísticos eclesiásticos até o momento presente quando já está octogenário.

No início de *Os tambores de São Luís*, observamos o velho Damião principiando sua caminhada noturna pelas ruas de São Luís, numa travessia entre o bairro da Madre Deus e a Gamboa, rumo à casa de sua bisneta, a fim de conhecer o seu trineto que nasceria nessa noite. Constatamos que essa trajetória é um prenúncio de

uma jornada maior feita pelo narrador, ao longo da existência do protagonista, além de também se reportar a fatos bem anteriores à existência biológica de Damião.

O trajeto memorialístico da vida de Damião, cujo objetivo é contar sua trajetória vivencial, é acompanhado pelo toque dos tambores da Casa-Grande das Minas, o Querebentã de Zomadonu¹, onde dançam as noviches de tradição afro, recebendo e cultuando seus voduns de nomes e origem africanos:

Até ali os tambores da Casa-Grande das Minas tinham seguido seus passos, e ele via ainda os três tamboreiros, no canto esquerdo da varanda, rufando forte os seus instrumentos rituais, com o acompanhamento dos ogãs e das cabaças, enquanto a nochê Andreza Maria deixava cair o xale para os antebraços, recebendo Toi-Zomadone², o dono do lugar (MONTELLO, 2005, p. 11).

A travessia de Damião não é somente acompanhada pelo baticum dos tambores, mas também pela imagem de dois corpos

¹ A Casa Grande das Minas, cujo nome africano é Querebentã de Zomadonu, é o local de culto afro-brasileiro mais antigo de São Luís ainda existente na atualidade. O terreiro foi fundado na primeira metade do séc. XX por negros minas e, segundo a tradição da casa, sua primeira chefe foi Maria Jesuína. Atualmente, há uma hipótese suscitada por Pierre Verger de que a casa foi fundada pela rainha Nhá Agontimé, mãe do rei Guezo, da família real de Abomey, no Daomé, atual Benin, vendida como escrava para as Américas pelo enteado Adondoan. Entre a rainha Nhá Agontimé e Maria Jesuína há um fator comum: ambas carregavam o vodum Toi Zomadonu.

² Parece haver nesta informação uma divergência em relação às pesquisas de Sérgio Ferretti, realizadas na Casa das Minas. O referido autor, ao informar a divindade protetora das chefes da casa, afirma que mãe Andreza carregava o vodum Poliboji e não Zomadonu, que era o vodum das duas primeiras chefes da casa: Maria Jesuína e Luíza Ferreira (FERRETTI, 1996).

que ele viu no botequim, quando foi comprar fósforos para acender seu cigarro. Pelo que o protagonista conseguiu identificar, tratava-se do dono do bar, um senhor gordo de bigode em ponta, e um negro magro desconhecido para ele, mas bem trajado e caído numa poça de sangue. Damião deduz que houve apenas um assassino que cometeu o duplo homicídio para roubar. À medida que avança sua jornada no espaço e no tempo, a imagem dos homens mortos volta sempre à sua mente: “Senta-se no primeiro banco, em frente à casa do Maneco Jansen e volta a ver os dois corpos, como se ainda estivesse no botequim da esquina, debaixo da luz do candeeiro” (MONTELLO, 2005, p. 16).

Desse modo, nas primeiras cenas do primeiro plano temporal de *Os tambores de São Luís*, já é possível prevermos a figuração da vida e da morte que perpassa todo o seu espaço narrativo, sobretudo, na maior parte da obra em que o narrador faz a memória da trajetória histórica de Damião e a do Estado do Maranhão. No romance montelliano, ora o espaço suscita situações de uma vida livre, ora de uma escravidão que gera tristeza e morte. A oposição liberdade *versus* escravidão é verificada em toda a trama e, embora a última tenha forte relevância, a personagem protagonista não se deixa abater e luta com as forças de que dispõe para vencer toda e qualquer dificuldade tanto de cunho pessoal como de seus irmãos negros.

2. OS TAMBORES SOB O OLHAR DA GEOGRAFICIDADE

Como comentado, durante toda a travessia de Damião pelas ruas e becos de São Luís, dois elementos se destacam e nos embalam pelas linhas memorialísticas e ficcionais que Josué Montello nos propõe: o bater dos tambores na Casa Grande das Minas e a cena de assassinato. Apesar de parecerem situações distintas, as duas estão ligadas à memória individual de Damião: a primeira fazendo referência às suas origens africanas e a segunda fazendo uma referência à violência a qual experimentou na pele e tentou combatê-la,

muitas vezes com êxito, durante toda sua vida. Esses dois elementos instigam o leitor e o levam a questionar dois fatores intrínsecos à obra: por que os tambores guiam toda a narrativa e por que um assassinato, que aparentemente não apresenta qualquer ligação com o protagonista, reaparece volta e meia no decorrer do romance? Felizmente, ambos os questionamentos são respondidos na obra e podemos, inclusive, encontrar neles um elemento muito importante dos estudos da Geografia Humanista Cultural que propicia ao primeiro questionamento uma faceta ainda mais instigante: a geograficidade.

O termo “geograficidade” apareceu pela primeira vez no livro *L’Homme et la Terra: nature de la réalité géographique*, de Eric Dardel (1952), em que o autor propõe a noção de geograficidade como aquela que expressa a relação visceral do Homem à Terra. Nesse sentido, ela se refere a uma cumplicidade intrínseca e obrigatória entre o homem e o meio onde habita, ao longo da sua existência (HOLZER, 2011). Marandola Jr. (2009, p. 494) acrescenta ainda que:

É a inauguração de uma geografia vivida em ato, que tem na experiência o principal caminho de construção do conhecimento. A geograficidade diz respeito aos laços de cumplicidade que o homem estabelece com o meio, trazendo para o campo de interesse do geógrafo a afetividade, os sentimentos, a emoção e o complexo de sistemas de significações que o conhecimento intuitivo e perceptivo implicam.

Foi a partir do nascimento desse conceito que os teóricos e os críticos literários, que veem o espaço como um elemento essencial na construção da narrativa, puderam observar melhor a inter-relação entre Geografia e Literatura. De como a análise do espaço literário é mais do que apenas um levantamento de dados físicos, arquitetônicos e descritivos. É necessário aumentar o alcance do olhar para um

espaço que não é visível, mas sentido, e nos é apresentado através de aspectos e traços, na maioria das vezes, humanos.

Conhecer o desconhecido, atingir o inacessível, a inquietude geográfica precede e sustenta a ciência objetiva. Amor ao solo natal ou busca por novos ambientes, uma relação concreta liga o homem à Terra, uma “geograficidade” (*géographicité*) do Homem como modo de sua existência e de seu destino (DARDEL, 2011, p. 1).

Durante toda a narrativa, somos levados, junto com Damião, rumo ao desconhecido. E isso nos é mostrado em diversos momentos na obra, desde o princípio. A caminhada que Damião faz do Largo do Santiago à Gamboa é uma travessia rumo ao encontro com seu trineto, do mesmo modo como foi toda a sua luta para conseguir um lugar dentro da vida social, política e religiosa ou se impor como ser humano, e não só como negro, ex-escravo. A todo o momento, Damião, através do registro da sua memória individual, que também é coletiva, nos mostra que, mais do que uma caminhada, aquele deslocamento é a história rumo à sua busca pela identidade dentro de um espaço que não o autorizava a ter uma. Rumo a um envolvimento e registro do papel que o espaço teve no decorrer das suas lutas e de como esse espaço fez toda a diferença para que ele continuasse a lutar em favor dos negros. Desde o cheiro de terra molhada do primeiro quilombo no qual ele morou até os primeiros bem-te-vis na Igreja do Largo do Carmo assim que chegou a São Luís, todos os espaços têm papel de relevância no registro das memórias do velho Damião. Conforme Halbwachs (2015, p. 189), “O espaço é estável o bastante para durar sem envelhecer e sem perder nenhuma de suas partes”. E é nesse espaço que Damião caminha rumo ao desconhecido em busca de uma ligação, de algo que lhe provasse que aquele lugar lhe pertencia e era um registro da sua experiência, dos sentidos e do seu próprio destino.

Tuan afirma, em seu livro *Espaço e lugar: a perspectiva da experiência* (2013, p. 200), que “a arte literária chama a atenção para as áreas de experiência que de outro modo passariam despercebidas (...) uma função da arte literária é dar visibilidade a experiências íntimas, inclusive às de lugar”. Todas essas experiências que estão intrínsecas ao universo de Damião e nos mostram como ele sempre busca sua relação com o espaço, nos são mostradas em vários momentos durante a obra – inclusive revelando as relações dos sentimentos de topofilia e topofobia que o protagonista sente em relação aos lugares que marcaram sua história. Em relação à topofobia, podemos considerar como espaços topofóbicos aqueles da sua infância, e isso podemos perceber logo no seu regresso à fazenda após ter sido capturado no quilombo:

No entanto, a despeito das torturas recebidas, Damião havia experimentado, no seu retorno à fazenda, uma sensação inefável de reencontro consigo mesmo, e que lhe advinha do cheiro de cana molhada, após as breves chuvas de setembro, do vagaroso gemido dos carros de bois, do ranger das moendas (...) Dir-se-ia que a infância perdida repentinamente lhe voltara. E o certo é que essas emoções lhe atenuavam, em parte, a amargura do regresso (MONTELLO, 2005, p. 51).

Asseguramos, assim, que o espaço de sua infância era rico em sentimentos topofóbicos, com o qual em momento algum ele conseguia se ligar e se deixar levar pelas amarras que o seu destino e sua condição de escravo o queriam levar. A conquista das suas raízes africanas veio se solidificar somente na chegada a São Luís. Foi através dos batuques do tambor da Casa Grande das Minas que Damião pôde reconhecer elementos essenciais da sua própria cultura africana, marginalizada de forma errônea por aqueles que não os consideravam humanos:

O certo é que, ouvindo bater os tambores rituais como que se reintegrava no mundo mágico de sua progênie africana, enquanto se lhe alastrava pela consciência uma sensação nova de paz, que mergulhava na mais profunda essência do seu ser. Dali saía misteriosamente apaziguado, e era mais leve seu corpo e mais suave o seu dia, qual se voltasse a lhe ser propício o vodum que acompanha na Terra os passos de cada negro (MONTELLO, 2005, p. 12).

A Casa Grande das Minas é um lugar que inspira topofilia para Damião, onde ele pôde pela primeira vez se sentir mais leve. É nessa casa que ele passa pela experiência de ter uma profunda intimidade com sua origem africana, resgatando, assim, sua verdadeira identidade: “Pela primeira vez na vida, Damião experimentava a sensação física de que pisava chão africano. Dir-se-ia que falava dentro dele, nas raízes do seu ser, sentimento atávico da condição original” (MONTELLO, 2005, p. 278). No decorrer de toda a obra, são as personagens provenientes desse lugar, como a doceira Genoveva Pia e dona Santinha, que muitas vezes o guiam e o abrigam:

E ao se ver só, no largo de Santiago, rodeado de casas fechadas, com a lua arregalada por cima da praça ouviu o bater forte dos tambores da Casa Grande das Minas. A princípio, não soube como orientar-se no labirinto de ruas e becos que surgiram no seu caminho. Mas tratou de guiar-se pelo baticum frenético (MONTELLO, 2005, p. 278).

A Casa Grande das Minas é um lugar que, além de inspirar sentimentos topofílicos, propicia sensação de espaciosidade nas pessoas que ali habitam ou passam apenas algumas horas. É um local especial e único onde os afrodescendentes se sentem donos da casa e não refugiados ou reduzidos à condição de ser escravizado. É como se fosse a personificação da mãe África ou da própria mãe biológica

que Damião foi obrigado a deixar para trás no decorrer da sua jornada rumo a uma vida livre.

Por essas razões, as personagens femininas citadas anteriormente são consideradas verdadeiras mães protetoras para Damião, e a perda delas durante a obra representa dois elementos muito importantes dentro da luta contra a escravidão. As duas, inevitavelmente, morrem no decorrer da obra, e os espaços nos quais ocorrem essas mortes também apresentam um valor importante tanto em relação à memória de Damião quanto ao momento histórico retratado no romance. Trata-se de duas inversões muito bem representadas e que marcam dois momentos importantes dentro da história de libertação negra no Maranhão. A doceira Genoveva Pia morre violentamente no meio da rua, a céu aberto, por policiais, quando tentava ajudar escravos em uma fuga, representando todas as dificuldades da luta em favor da liberdade. Já dona Santinha morre em sua rede, após saber da notícia de que a liberdade dos escravos era um sonho finalmente conquistado, sendo a representação de que naquele momento, finalmente, os negros também tinham um lar para chamar de seu, um enraizamento com a terra em que viviam, uma identidade que seria oficialmente consagrada.

3. A TRAVESSIA NA PAISAGEM MEMORIALÍSTICA

Ao longo da narrativa, observamos que, ao lado da dimensão espacial, a memória é outro fator de grande relevância no universo ficcional do romance. Tal afirmativa se justifica pelo fato de que o plano maior da trama montelliana é constituído pelas lembranças de Damião, sob o ponto de vista do narrador que, de certa forma, manipula os pensamentos do protagonista. Podemos observar que, do capítulo dois até o fim do penúltimo capítulo, quase todo o conteúdo se constitui em narração de fatos do passado. De acordo com Ana Lúcia Rabecchi (2009), o aspecto memorialístico foi a forma que Montello encontrou para prolongar a trama do mesmo modo

como Sherazade fez para prolongar sua vida. A memória minuciosa apresentada no romance é capaz de tornar o espaço ludovicense numa personagem sempre viva e que não deseja sucumbir.

Ao nos reportar à memória, não podemos esquecer os postulados do sociólogo Maurice Halbwachs (2015) de que é praticamente impossível alguém recordar ou localizar lembranças sem tomar como referência os contextos sociais reais da sociedade que ajudam na reconstrução de memória do indivíduo. Nesse sentido, o autor comenta que a memória individual é enriquecida pela memória coletiva, porque, quando o indivíduo reconstitui fatos do passado, mesmo no plano pessoal, faz isso a partir de recordações cultivadas do grupo social a que pertence. Sob esse mesmo prisma, Pierre Nora (1993) acrescenta que a memória das coisas está associada aos lugares, que são os guardiões tanto da memória pessoal quanto coletiva.

No romance de Josué Montello, observamos a forte presença desses dois aspectos memorialísticos comentados por Halbwachs. O primeiro plano da obra é marcado pelo toque dos tambores da Casa Grande das Minas e pela cena do assassinato, conforme citados anteriormente, que são fatos desencadeadores de uma série de lembranças na personagem protagonista. Essas recordações se referem tanto à vida pessoal de Damião como à vida de seu povo ou do povo maranhense e brasileiro como um todo.

Tuan (2012) comenta que o ser humano é mais sensibilizado por aquilo que ouve do que propriamente pelo que vê. Nesse aspecto, reiteramos que o silêncio da noite, rompido por um instrumento musical, pode propiciar lembranças de fatos passados ou projetar a pessoa ao futuro. Desse modo, percebemos, na obra de Montello, que o som dos tambores da Casa das Minas evoca, em primeiro lugar, a memória individual de Damião, sobretudo, no tocante aos seus sentimentos de liberdade, duramente conquistada por ele. Nesse aspecto individual, o narrador transporta o protagonista para o quilombo de seu pai Julião, onde Damião e sua irmã Leocádia praticamente viveram o fim de sua infância e sua adolescência:

Julião tinha sido o primeiro a chegar ali, já fazia alguns anos. Viera da fazenda Bela Vista, trazendo consigo a mulher e os dois filhos, uma menina e um menino, ambos ainda crianças, suportando uma caminhada tão penosa, sempre com a impressão de estar sendo seguido, que levaria quase um mês para chegar àquela abertura da mata, à beira de um pequeno lago. Damião, por esse tempo, já fizera oito anos, e era alto, magro, dando a impressão de ter 12, muito parecido com o pai (MONTELLO, 2005, p. 21).

Ao mesmo tempo em que o quilombo parece estar voltado para a experiência individual de Damião enquanto indivíduo, observamos que o narrador tem a preocupação de também colocar em pauta não apenas esse fato pessoal, ou seja, somente a lembrança de um lugar onde a personagem protagonista foi feliz com seus familiares, já que respiravam a liberdade ainda que por curto período. Ao falar de quilombo, o narrador também acaba fazendo a memória de uma coletividade massacrada, injustiçada, reduzida à condição de escravidão, mas que não se deixou abater e se manteve resistente na luta por liberdade. Vale comentar que a experiência quilombola até a atualidade, no Brasil, é vista como símbolo de resistência do negro na luta por sua liberdade.

O quilombo caracteriza-se como um verdadeiro lugar que prega e vive a liberdade dos oprimidos pelo sistema escravista. Reúne pessoas de procedências diferentes e se constitui como espaço de prenúncio da autêntica liberdade daquele povo. Neste lugar, além de os fugitivos da escravidão serem donos de si próprios e de sua força de trabalho, podem expressar seus valores e suas crenças nas divindades africanas:

Egressos de outras fazendas longínquas, novos negros ali chegaram, e não tardou que, uma noite, à hora em que descem os voduns nos terreiros sagrados, ressoasse um tambor, abafado pela floresta circundante. Também

apareceu uma cabaça. E ainda um ogã (MONTELLO, 2005, p. 13).

No que se refere ao espaço das crenças, podemos fazer o resgate dos aspectos voltados para a memória ancestral africana baseada no conhecimento das tradições transmitidas oralmente através das gerações, tanto nos tambores do quilombo, como nos tambores da Casa Grande das Minas. As religiões de matriz africana concebem como ancestrais as divindades intermediárias, voduns e orixás, bem como os antepassados das famílias e clãs, cuja função consiste em proteger e abençoar cada povo específico. A obra montelliana, ao fazer essa memória ancestral, coloca em evidência a comunhão existente entre o povo e seus ancestrais. Este fato, no romance, é bastante significativo para Damião e seu povo, pois é capaz de resgatar e fortalecer os sentimentos de identidade por meio da ligação com a própria origem africana, além de propiciar uma sensação de paz interior e fortalecer os anseios de liberdade:

[...] Esqueciam-se do cativeiro, não tinham mais senhores nem feitores, e sim voduns, que os habitavam e protegiam. Pouco importava que trouxessem no corpo as marcas das cangas, dos libambos, dos vira-mundos, das gonilhas e das gargalheiras. Ou que lhe entrassem com as mordanças e as máscaras de flandres. Os tambores retumbavam, e eles, os cativos, eram novamente os donos de suas horas, senhores de suas vontades (MONTELLO, 2005, p. 277).

Neste ponto, podemos ressaltar que as crenças nas divindades africanas constituem forte instrumento de resistência frente ao sistema escravista. A Casa Grande das Minas não é somente lugar de culto, mas também local em que os negros se veem enquanto seres humanos com direito a uma vida digna. As vodunsis, ao mesmo tempo em que cultuam os voduns, também estão preocupadas com o bem-estar de seu povo. Desse modo, o narrador faz a memória

de pessoas que lutaram a favor da liberdade e pela abolição da escravatura. Verificamos na obra tais qualidades, sobretudo, em duas mulheres negras e livres já citadas: Genoveva Pia e Santinha, frequentadoras assíduas da casa. Genoveva Pia é quem planeja a fuga dos negros a ponto de dar sua vida nessa missão, sem nem ao menos reclamar diante da dor que lhe provocou a morte:

Embora já não pudesse ver mais o cabo Machado, porque a ponta da taca lhe alcançara exatamente o olho que enxergava, a velha ainda lhe reconhecia a voz irada, e todo o seu corpo magro se contorcia, à feição de uma juçareira no vendaval, enquanto as lapadas cegas se repetiam. O sangue já lhe escorria do rosto e dos braços, manchando-lhe a alvura do vestido, e Genoveva Pia não gemia nem reclamava. Era como se um vodum vingativo a açoitasse, e ela se curvava sobre si mesma, aceitando o novo transe sem protesto, com a consciência de que a vida se lhe esvaía na dança doida do chicote que a castigava (MONTELLO, 2005, p. 359-360).

Quanto à Santinha, amiga de Genoveva Pia, é uma mulher negra e indígena bem-sucedida financeiramente que resolve ajudar Damião a sair de um momento de profunda dificuldade, já que estava praticamente deprimido e desiludido da vida dura que levava numa sociedade que o discriminava. Ela o encoraja na luta abolicionista a favor da liberdade e assume essa missão tanto por conhecer a história de Damião, desde seus antepassados, quanto por um pedido de mãe Maria Quirina, uma vodunsi da Casa Grande das Minas:

- [...] Você não é um preto como os outros. Se convença disso. Conheça o seu lugar. Você tem a quem sair, não pode botar fora o sangue que tem no corpo. Não, não pode. Quando você chega na Casa das Minas, Mãe Maria Quirina vem buscar você no corredor, e o tambor vira,

com um vodum baixando, quando você entra no terreiro. Sabe por quê? Porque você é grande, Damião. Gente de cima. De muito alto (MONTELLO, 2005, p. 480).

Enquanto o som dos tambores evoca os sentimentos da luta pela liberdade, a cena do assassinato vista por Damião no botequim reaviva no protagonista todo o sofrimento pelo qual passou ao longo de sua trajetória existencial. A cena dos dois homens mortos parece entrar em contraste com o som dos tambores e, nesse ponto, observamos a profunda oposição entre a Casa Grande das Minas e a casa grande da fazenda Bela Vista, a própria Igreja Católica, representada na trama pelo clero de São Luís.

A casa grande da fazenda, onde a família de Damião mora e trabalha na condição de povo cativo, é o principal símbolo de crueldade aplicado ao povo negro escravizado. Lá o protagonista passou pelos seus piores momentos de vida, pois o dr. Lustosa, proprietário da fazenda, para se vingar do pai de Damião, obrigou o rapaz a fazer serviços duros que poucos aguentavam por muito tempo:

E de manhã à noite, daí em diante, chovesse ou fizesse sol, lá ia ele rampa abaixo, rampa acima, entre o tanque e lagoa, com as duas latas pendentes de um pau que lhe atravessava os ombros. De início, até as mãos, para equilibrar a carga, ele não as tinha, porque as trazia envoltas em trapos, ainda com as feridas abertas. [...] (MONTELLO, 2005, p. 56).

E como se não bastasse o serviço árduo, Damião, embora inocente, é castigado constantemente pelo proprietário, sendo que o último castigo sofrido na fazenda quase lhe custou a própria vida. Sob esse olhar, afirmamos que a memória da dor da escravidão volta à tona, já que é praticamente impossível apagar da história de um povo um sofrimento de tão longa duração. Nesse sentido, observamos, na trama montelliana, uma breve descrição de como se davam

muitos desses castigos nessa época: “E quantas chibatadas receberia? Vinte? Trinta? Cinquenta? Amarrado ao tronco, de costas para o seu algoz, acabaria perdendo a conta das chibatadas sucessivas. Ainda bem que já sabia apanhar [...]” (MONTELLO, 2005, p. 131).

A Igreja Católica, por sua vez, representada pela cúria diocesana do Maranhão, constitui-se também como um lugar de memória importante que aparece de forma significativa nessa travessia de Damião pela cidade ludovicense. Embora ela não seja uma instituição propriamente causadora da escravidão das pessoas, durante muito tempo, sobretudo, no Brasil colonial e imperial, esteve atrelada ao poder político e econômico, compactuando, portanto, com o sistema escravista.

Na obra de Montello, o posicionamento eclesiástico parece apresentar atitudes paradoxais. Volney Berkenbrock (1999) comenta que a Igreja desse período, ao mesmo tempo em que exigia que o negro fosse cristão participando de todos os seus preceitos, não lhe permitia uma integração total, pois, até mesmo para assistir às cerimônias religiosas, ficava na lateral do templo ou no alpendre. Podemos perceber no romance *Os tambores de São Luís* fatos que comprovam inteiramente a justificativa anterior. Isso porque, de um lado, temos clérigos que apoiam Damião, como o padre Policarpo ou Tracajá e o bispo diocesano, dom Manuel, que acolheu Damião em sua casa e o colocou no seminário para fazer os estudos necessários em vistas de uma possível ordenação. De outro, temos a parte maior do clero constituída por aqueles que não admitem na instituição eclesiástica sacerdotes negros, justamente para que não haja supressão dos privilégios adquiridos junto à sociedade escravocrata branca ludovicense, conforme observamos nesse diálogo entre o cônego Lemos e o padre Policarpo:

[...] Em nenhuma outra província do Brasil, o preconceito é mais forte do que na nossa terra. Sim senhor. Chega a ser desumano. Imagine o meu amigo se o nosso Damião,

devidamente ordenado, fosse dar a comunhão à Donana Jansen. Ela era capaz de virar o braço, atirando-lhe na cara a salva das hóstias (MONTELLO, 2005, p. 258).

A cena do assassinato, além de permear o aspecto memorialístico de toda a narrativa no que tange ao sofrimento do povo, tem sua culminância ainda mais trágica no fim da trama quando Damião descobre que um daqueles mortos, possivelmente, seria o seu filho que voltava a São Luís, depois de longa ausência, para visitar o pai. Com isso, o narrador deixa em evidência que a luta do povo negro continua nos tempos atuais, visto que há muitos direitos que precisam ser realmente conquistados por esse povo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Podemos afirmar que Josué Montello, em *Os tambores de São Luís*, nos presenteia com uma narrativa de caráter épico que, mesmo apresentando forte acento temporal, já que se volta para vários fatos históricos reais, destaca de modo significativo o espaço, ao mostrar detalhes da paisagem urbana de São Luís do Maranhão. Nesse sentido, Zanela (2009) ressalta que os espaços da trama evidenciam o processo de amadurecimento da personagem protagonista, desde a sua infância até a velhice. A autora ainda enfatiza que as etapas percorridas por Damião, seja nas ruas de São Luís, no primeiro plano da obra, seja em cada período de sua vida, no segundo plano do romance, se assemelham aos ritos de passagem do processo de iniciação das sociedades tradicionais. Desse modo, o som dos tambores rituais, ao mesmo tempo em que proporciona a lembrança de fatos significativos da vida da personagem, parece prolongar a realidade sagrada dos ritos tradicionais do povo negro nos espaços profanos da cidade.

Como as imagens espaciais, segundo Halbwachs (2015), têm a capacidade de desempenhar um papel fundamental na evocação de

nossa memória coletiva, temos na obra montelliana um verdadeiro registro memorialístico da luta contra a escravidão no Maranhão e da afirmação do negro como pessoa que também tem direito à vida digna como qualquer ser humano. Assim, através dos tambores, objeto característico da cultura religiosa africana, o narrador nos leva a caminhar pela cidade, com Damião, rumo à liberdade, evocando a todo momento os sentimentos que fizeram parte da memória coletiva e individual de um povo cuja história precisa ser contada e enraizada nas ruas, praças e sobrados da cidade de São Luís.

Mais uma vez, a inter-relação entre espaço e memória nos indica o quão importante é lançar um segundo olhar aos espaços que são apresentados em uma narrativa literária. Um “além ver” que nos propicia navegar ainda mais no significado dos espaços e retirar deles toda a essência e registro de memória que nos é oferecido para que tenhamos acesso a um assentamento de memória que faz parte da criação da cultura maranhense que deve ser conhecida e respeitada. A todo o momento na obra, há um resgate do passado do protagonista, nos levando a refletir que esse resgate também deve ser feito na vida cotidiana para que possamos respeitar e continuar lutando para manter viva a memória de um passado que está intrínseco na nossa memória coletiva.

REFERÊNCIAS

BERKENBROCK, Volney. **A experiência dos orixás**. Um estudo sobre a experiência religiosa no candomblé. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 1999.

DARDEL, Éric. **O Homem e a Terra**: natureza da realidade geográfica. São Paulo. Coleção Estudos, 2011.

FERRETTI, Sérgio. **Querebentã de Zomadônu**. Etnografia da Casa das Minas do Maranhão. 2. ed. São Luís: EDUFMA, 1996.

HALBWACHS, Maurice. **Memória coletiva**. 2. ed. São Paulo: Centauro, 2015.

HOLZER, Werther. A geografia fenomenológica de Éric Dardel. In: DARDEL, Éric. **O Homem e a Terra**: natureza da realidade geográfica. Trad. Werther Holzer. São Paulo: Perspectiva, 2011.

MARANDOLA JR., Eduardo; OLIVEIRA, Livia de. Geograficidade e espacialidade na literatura. **Geografia**, Rio Claro, v. 34, n. 3, p. 487-508, set/dez. 2009.

MONTELLO, Josué. **Os tambores de São Luís**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. **Projeto História**. São Paulo, v. 10, p. 7-28, dez. 1993.

RABECCHI, Ana Lúcia da Silva. **O fio das travessias**. A perspectiva histórica em *Os tambores de São Luís*, de Josué Montello, e *A gloriosa família* – o tempo dos flamengos, de Pepetela. 2009, 261 f. Tese (Doutorado em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

TUAN, Yi-Fu. **Espaço e lugar**: a perspectiva da experiência. Trad. Livia de Oliveira. Londrina: EDUEL, 2013.

_____. **Topofilia**: um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente. Trad. Livia de Oliveira. Londrina: EDUEL, 2012.

ZANELA, Agda Adriana. **A epopeia maranhense de Josué Montello**: desvendando a poética montelliana em quatro romances. 2009, 216 f. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 2009.

JOSUE
MONTEIRO

A NOITE
SOBRE
ALCANTARA

ROMANCE



LIVRARIA JOSÉ OLYMPIO EDITORA



Dos Dias Gloriosos à Cidade em Ruínas: narrativas de ascensão e derrocada em *Noite sobre Alcântara*

Cláudia Leticia Gonçalves de Moraes
Lussandra Barbosa de Carvalho

*Por vezes, entre a vida que se vive e a arte que se realiza
há uma interinfluência tão grande que uma se ajusta à outra,
como a espada à bainha.*

(Josué Montello)

1. INTRODUÇÃO

Desde meados da década de 1960 até os dias atuais, a interdisciplinaridade tem possibilitado aproximar diferentes áreas do conhecimento. Cada vez mais é possível analisar um mesmo objeto sob perspectivas diversas dentro do aporte científico, engendrando novos tipos de análise que se pretendem mais densas e complexas. Constitui-se, portanto, numa tentativa de ampliar os horizontes pela busca de um pensamento vasto e aberto aos dialogismos a que a ciência se propõe (MORIN, 2008), mais apropriado ao entendimento da relação do homem com o universo.

No presente estudo, lança-se um olhar sobre uma das obras de apelo do grande romancista maranhense em tela: *Noite sobre Alcântara* (1984). No romance em questão, há uma gama de possibilidades de análise que tangencia diferentes áreas do conhecimento, tais como a Literatura e a Geografia Humanista Cultural. Assim, as questões aqui trazidas ensejam a possibilidade de análise de uma grande obra literária, que possui em si temas universais como

o drama humano, o conflito entre gerações e toda a história de uma cidade.

Percebe-se também, ao longo da análise aqui proposta, que esta obra de Josué Montello herdou traços que evidenciam a evolução do gênero romance como a inserção da verossimilhança numa narrativa rica e descritiva das características da cidade de Alcântara durante o período imperial. Explorar os traços verossímeis presentes em *Noite sobre Alcântara* implica perceber como os costumes, o espaço e a cultura de uma época foram registrados e representados através da escrita do romancista, com ênfase num olhar para a cidade, gloriosa no passado, decadente no presente da narrativa.

Em relação aos aportes que a Geografia Humanista Cultural pode trazer para a presente análise, categorias como espaço, lugar e geograficidade darão base para a crítica literária aqui concebida. Os conceitos de espaço e lugar são fundamentais na geografia contemporânea e a Geografia Humanista Cultural colaborou especialmente para seu desenvolvimento, trazendo contribuições diversas que produzem, também, reflexões sobre a condição humana, atreladas às experiências nos mais variados espaços, trazendo para o centro da discussão a relação homem/meio.

2. A VEROSSIMILHANÇA E UM OLHAR SOBRE O FEMININO

O século XVIII foi um período decisivo para os rumos que o romance tomaria como arte literária. Visto como “gênero menor”, os romances mexiam com a imaginação e eram considerados como escritos dirigidos para o público feminino. Até então, se o livro não era de cunho político, filosófico ou científico, estava sujeito a duras críticas pelo meio intelectual, mas a Arte, de modo geral, passava pelo crivo da razão.

No período iluminista, o teatro era a arte da moda, pois era agraciado por todos, podia ser apreciado em grupo, em sociedade,

ao contrário do romance. Entre os escritores, soava melhor ser dramaturgo do que romancista, pois o romance mexia com a imaginação, terreno desconhecido num período em que a razão imperava em todo e qualquer contexto. Foi através da ênfase à subjetividade através de “inclinações e dos sentimentos” do ser humano que ocorreu, nesse período, uma ruptura com a estética clássica.

Na transição entre os séculos XVIII e XIX, a Arte passou a ser o meio pelo qual a subjetividade satisfaz, “[...] sobretudo, a ‘ordem do coração’, para tornar-se o reflexo da vida interior do indivíduo” (NUNES, 2006, p. 45). Ela não reproduziria o verdadeiro, mas algo “semelhante à verdade”, o que caracterizou o fenômeno da verossimilhança:

Assim, a verossimilhança propriamente dita – que depende em princípio da possibilidade de comparar o mundo do romance com o mundo real (ficção igual à vida) – acaba dependendo da organização estética do material, que apenas graças a ela se torna plenamente verossímil. (...) Mesmo que a matéria narrada seja cópia fiel da realidade, ela só parecerá tal na medida em que for organizada numa estrutura coerente (CÂNDIDO et al., 1976, p. 74).

Através da intensidade com que se expressavam os sentimentos, a linguagem escrita dos romances foi o meio por onde se tornou possível externar a imaginação, o que era difícil, outrora, somente com a linguagem falada.

Deste modo, os romances epistolares ficaram em alta, pois os escritores, com o intento de dar um toque realista em seus escritos, na tentativa de que os leitores se identificassem com a obra, alegavam que as cartas nela contidas chegaram em suas mãos por terceiros ou que foram, por exemplo, achadas durante uma caminhada e, assim, assinavam seus romances como editores ou redatores, a exemplo de Richardson e Laclos, sem assumir, de fato, a autoria dos romances.

A estratégia da inserção da verossimilhança na prosa romanesca permite que o leitor fantasie, que se identifique com um personagem, pois o romance posiciona o leitor para o real, para sua existência concreta, permitindo-lhe imaginar a própria vida. Durante a leitura ou findada a última página do romance, começa o verdadeiro exercício da imaginação.

A literatura do século XX herdou, mesmo assumindo uma identidade própria, características dos períodos que a precederam, como se observa no livro *Noite sobre Alcântara* (1984), de Josué Montello. Percebe-se que o romance montelliano não é, de todo, epistolar, mas há troca de cartas entre os personagens e, em determinados momentos, o autor nos leva a refletir sobre o romance possuir ou não personagens reais, como se percebe numa nota de rodapé, em que Josué Montello comenta sobre as cartas da protagonista Maria Olívia:

Dos 16 pequenos cadernos de capa azul, com o carimbo de uma papelaria de Paris, nos quais Maria Olívia escreveu seu diário íntimo, e que foram recolhidos ao Instituto Histórico e Geográfico do Maranhão, perderam-se quase todos, numa noite de temporal, há mais de trinta anos. Salvaram-se apenas os textos que aproveitei neste romance (MONTELLO, 1984, p. 50).

Assim, além do trabalho ficcional empreendido pelo autor, percebe-se também o trabalho de pesquisa em fontes primárias que serviu como lastro para a construção de suas personagens, ora filhas do recurso da verossimilhança, ora baseadas em fontes que podem ser atestadas, conforme a assertiva acima do próprio autor.

Em *Noite sobre Alcântara*, parte da narrativa se passa em tempo psicológico. Trata-se das lembranças do major Natalino, que está prestes a deixar a cidade e põe-se a rememorar partes da infância, da adolescência e da fase adulta que correspondem desde os bons

tempos ao declínio de Alcântara. Assim, o autor centrou-se em dois personagens, os protagonistas Natalino e Maria Olívia.

Ambos de famílias aristocráticas, durante a infância, Natalino e Maria Olívia são amigos inseparáveis, mas, na juventude, a menina decide estudar num colégio de freiras em Paris, contrariando o amigo que se opunha ao seu afastamento: “Então, vai, mas não me escrevas. Não me escrevas, que não te respondo” (MONTELLO, 1984, p. 86).

Maria Olívia não é uma mocinha apenas submissa às vontades dos pais, fugindo dos padrões de uma época em que as mulheres eram submetidas à ordem patriarcal e, posteriormente, do esposo. Essa ideologia era reforçada, ainda, pelos romances que deveriam também educar e polir o comportamento das mulheres, como se percebe em *Helena*, de Machado de Assis:

Além das qualidades naturais, possuía Helena algumas prendas de sociedade, que a tornavam aceitas a todos, e mudaram em parte o teor da vida da família. Não falo da magnífica voz de contralto, nem da correção com que sabia usar dela... Era pianista, distinta, sabia desenho, falava corretamente a língua francesa, um pouco a inglesa e a italiana. Entendia de costura e bordados e toda sorte de trabalhos feminis. Conversava com graça e lia admiravelmente [...]. (ASSIS, 1979, p. 24, 25).

Por isso, a protagonista de *Noite sobre Alcântara* tem uma relação conflituosa com a mãe. Parte dela a ideia de ir estudar fora, em Paris, e é o pai quem, durante toda a narrativa, cede às vontades da filha. Maria Olívia é um exemplo à parte, um caso agudo num período em que a mulher não tinha poder de decisão em nenhuma esfera de sua própria vida, pois o objetivo da educação da mulher era direcionado para sua postura como mãe de família.

Assim, tem-se uma protagonista de comportamento inesperado para o período, entendendo-a, portanto, como uma mulher

à frente de sua época por mostrar-se contrária a todo tipo de imposição de seu tempo, também pagando um preço alto por suas decisões. Quando regressa a Alcântara, após oito anos de reclusão no colégio interno, recebe do pai um cavalo, o Pingo, o qual ela pretende montar com trajes de montaria, algo nunca visto antes na cidade, onde as mulheres só andavam a cavalo de carruagem ou na cadeirinha. Ao decidir montar o cavalo, a moça feriria as regras de conduta feminina do período, como se observa na fala da baronesa, mãe de Maria Olívia:

E não há mais pudor? E não há mais vergonha? Nesse caso, o mundo está de pernas pro ar. E tu mal chegas queres inventar moda? [...] O culpado de tudo é teu pai, que te dá corda. Alcântara inteira vai te reprovar, se apareceres na rua em cima de um cavalo, e ainda mais com esta fantasia (MONTELLO, 1984, p. 62).

O comportamento escandaloso da filha levanta o temor da mãe: ela tem consciência do escândalo que causaria ao montar o cavalo: “É ela, sim, é ela. A essa altura, já terei deixado de ser Maria Olívia, para ser apenas um pronome” (MONTELLO, 1984, p. 64). No entanto, a moça sofre um acidente. Durante seu primeiro passeio com Pingo, o cavalo escorrega, caindo sobre a perna direita dela, que dependerá para sempre de uma bengala para locomover-se. Em decorrência disto, a moça passa a viver reclusa no sobrado do casarão da família, de onde só sai para as refeições ou para receber, por obrigação, as visitas de seus pais. Isola-se para não se expor nas ruas, onde todos parariam para observá-la e zombar de sua condição.

Diante de tanta dor e sofrimento, ela dedica-se à leitura de seus livros e, mais uma vez, mesmo com a limitação física que o acidente lhe rendeu, ousa escrever periodicamente para o *Almanaque de Lembranças Luso-Brasileiro*, sob o pseudônimo “Violeta de Alcântara”: “Confinada neste sobrado, descobri que podia sair de mim mesma, para alívio de minha solidão” (MONTELLO, 1984, p. 401).

Maria Olívia encontra-se fadada ao destino das mulheres que nunca conseguiriam um marido, um castigo para qualquer mulher naquele período. Segundo Louisa Garret Anderson (1860, p. 13):

Permanecer solteira era considerado uma desgraça e aos trinta anos uma mulher que não fosse casada era chamada de velha solteirona. Depois que seus pais morriam, o que elas podiam fazer, para onde poderiam ir? Se tivessem um irmão, poderiam viver em sua casa, como hóspedes permanentes e indesejados. Algumas tinham que se manter e, então, as dificuldades apareciam. A única ocupação paga aberta a essas senhoras era a de governantas, em condições desprezadas e com salários miseráveis. Nenhuma das profissões eram abertas às mulheres; não havia mulheres nos gabinetes governamentais; nem mesmo trabalho de secretaria era feito por elas.

Assim, observa-se que também a condição feminina é um ponto importante explorado ao longo do romance, no qual o autor mostra a sensibilidade de desvelar as nuances dos diversos modos de vida das mulheres da época, não só de uma filha de família aristocrática, pois Josué Montello, em *Noite sobre Alcântara*, também representa a condição da mulher escrava e do assédio e abuso que sofria por parte de seus senhores em vários momentos – sobretudo pelo fato de o romance transcorrer no período imperial, ainda repleto de desigualdades e sexismo:

Ele a havia deixado menina, muito magra, peito escorrido, sempre a coçar a cabeça cheia de lêndas, e encontrava a mulher feita, com vestidinho leve sobre o corpo rijo, cheirando a folha de jardineira, uma flor nos cabelos [...] Sem lhe falar, ele a prendeu pelos ombros, com um sopro, apagou a lamparina, que lhe tirou das mãos, depois, passando o braço sobre seus ombros, a foi levando para o outro lado do mirante [...] (MONTELLO, 1984, p. 76).

Maria Olívia, após a morte do pai, alforria, a contragosto da mãe e da sociedade de Alcântara, os escravos que herdou: “Não estou te mandando embora. Estou te dizendo que és livre, não és mais escrava. E não apenas tu: todos os escravos que meu pai me deixou” (MONTELLO, 1984, p. 266).

Percebe-se que a protagonista do romance montelliano não poderia ter um destino diferente do que o solitário final que lhe foi empregado. Maria Olívia recebe resignada seu destino, mesmo tendo consciência de que não fizera nada de mal a alguém. Ela não representou fielmente a mulher de sua época, não aquela que a sociedade esperava. O autor, assim, não poderia esboçar um final feliz para um personagem que não instruía dentro dos padrões esperados para o período imperial, isto porque a sociedade excluía a mulher que se rebelava, e dar-lhe um destino diferente representaria a fuga do real, projeto contrário ao dos romances da época, que comparavam o mundo de seus enredos ao mundo real, dado seu teor verossímil.

Para além, portanto, de tal perspectiva, *Noite sobre Alcântara* destaca aspectos relacionados ao papel da cidade ao longo do romance e às relações das personagens com o entorno em que estão inseridas. Serão utilizados, sobretudo, para esta análise categorias como espaço, lugar, sentimento de pertencimento e geograficidade, inerentes à Geografia Humanista Cultural. É o que veremos a seguir.

3. A CIDADE DE ALCÂNTARA: ESPAÇO DE VIVÊNCIA NA OBRA MONTELLIANA

A cidade de Alcântara, tendo sido fundada em 22 de dezembro de 1648, é considerada uma das mais antigas cidades do estado do Maranhão, o que a torna uma fonte histórica bastante importante no contexto do Estado. Localizada entre as baías de São Marcos e Pericumã, a cidade foi, durante muitos anos, reputada como a

segunda mais importante do Estado, sendo considerada o berço da aristocracia rural maranhense dos séculos XVIII e XIX.

Sua ampla trajetória apresenta um percurso que demonstra seu crescimento: iniciou como aldeia, transformando-se, respectivamente, em capitania, vila e comarca. Sua arquitetura peculiar tem como mote também um fato histórico: com a promessa de visita de D. Pedro II, os barões da cidade iniciaram uma competição entre si para empreender a construção do palácio mais suntuoso para hospedar o imperador – nesse ínterim, é relevante frisar que a visita nem sequer se concretizou, mas são visíveis as marcas na arquitetura, de caráter original e sofisticado.

A cidade, em seu antigo vínculo com o passado aristocrático, possui ainda hoje em sua arquitetura casarões que abrigaram famosas famílias, como os espaços do casarão das famílias do Barão de Mearim, um dos homens mais ricos da história maranhense, e de Jerônimo Viveiros, um poderoso político do estado. Considerada a Ouro Preto do Maranhão, a cidade de Alcântara é homenageada em todo o enredo do romance *Noite sobre Alcântara* (1984), em que Josué Montello sai de seu habitat natural, São Luís do Maranhão, para render homenagem à cidade histórica que, na narrativa, ganha ares espectrais, onde ruínas representam não só a decadência da cidade em si, mas também a derrocada de seus habitantes, de antigas famílias aristocráticas relegadas ao declínio, aos sofrimentos humanos, ao drama de personagens em processo de arruinamento. Esta “agonia inexorável de seus habitantes” é o mote que faz com que o romance esteja sempre em movimento, nas narrativas das peripécias do Major Natalino e todos aqueles que o cercam.

Em vários momentos do romance de Josué Montello, são perceptíveis as relações entre as personagens e seus lugares de vivência, suas experiências com o entorno que surge, então, não apenas como cenário de acontecimentos, mas também como protagonista viva da história que se deslinda. Assim, o rico detalhamento da narrativa

mostra a cidade de Alcântara em toda plenitude de sua composição: largos, varandas, mirantes, sobrados e pelourinho.

Montello, passeando pela urbe como a demonstrá-la a seus leitores, cria uma série de imagens que descrevem a Alcântara do século XIX: “(...) a cidade a refulgir na claridade das manhãs altas ou a recortar na luz do luar os seus sobrados, os seus mirantes, as suas sacadas, os seus portais de pedra” (MONTELLO, 1984, p. 195). Neste ponto, como em outros do romance em análise, observa-se também a maneira como o autor engendra sua obra. Bertrand Westphal, em texto intitulado “Elementos da Geocrítica” (2013, p. 92), afirma que:

A representação do espaço nasce de uma ida e volta criativa, e já não só de uma ida simples, coincidente com o olhar direcionado a partir de um ponto sobre outro, sem que a reciprocidade seja verdadeiramente encarada [...] A escrita do espaço é sempre singular.

Assim, é necessário que se compreenda que toda criação literária funciona, sobretudo, como uma *representação*, principalmente quando se trata dos espaços, lugares e memórias que estão intrinsecamente ligados, uma representação criativa, uma escrita sempre singular em suas construções espaciais, seja da cidade como um todo, seja de lugares fechados como a casa que em determinados momentos representa a opulência de tempos áureos, conforme ilustra o trecho a seguir: “A casa, à sua volta, confirmava o ar de festa, no polimento dos móveis, na cintilação dos espelhos, nas jarras floridas, nas janelas escancaradas. A própria brisa, encontrando as portas abertas, corria contente sobrado adentro” (MONTELLO, 1984, p. 262). Aqui a casa se apresenta como um elemento vivo que inspira o sentimento de topofilia: um sentimento positivo de afetividade com o lugar, representado pelos polimentos cintilantes que o ambiente exala intensamente neste momento de sua existência.

4. NARRATIVA, MEMÓRIA E DECADÊNCIA

O romance é dividido em quatro partes, as quais são sempre precedidas por um prólogo que, invariavelmente, trazem um olhar sobre a ideia de ruína e derrocada pelo qual a cidade tem passado. O texto inicial que abre o romance é intitulado “A travessia”:

Quando esta geração passar, e outra vier, e mais outra, talvez só haja ruínas onde hoje se alteiam os velhos sobrados de Alcântara, rodeados de silêncio e solidão. Vejo de perto, mais uma vez, a resignada cidade imperial, depois de tê-la olhado de longe com meus olhos de menino, e sinto-lhe, emocionado, a vagarosa agonia. Dói reconhecer, mas não posso calar; a Alcântara senhorial, que viu passar nas suas ruas retilíneas os orgulhosos palanquins doirados, está-se acabando. Morre devagar, dia por dia, hora por hora, silenciosa e esquecida [...] (MONTELLO, 1984, p. 11).

O período da narrativa corresponde ao período imperial brasileiro, abarcando a crise econômica com o fim da exportação do algodão do Maranhão para o mercado europeu, a abolição da escravidão e o deslocamento da produção maranhense do litoral para os vales dos Rios Itapecuru-Mirim, Mearim e Pindaré. Esse período de transição é revelado na narrativa do autor a partir de uma ótica de melancólica decadência que põe em relevo a “vagarosa agonia” de uma cidade que outrora fora majestosa, mas hoje “Morre devagar, dia por dia, hora por hora, silenciosa e esquecida”. Segundo os pressupostos da Geografia Humanista Cultural, o trecho apresentado versa sobre um “sentimento de pertencimento” que considera, primeiramente, a experiência de acontecimentos em determinados espaços que marcam de forma indelével a vida das pessoas, ou, nas palavras do sociólogo Michael Pollak (1992, p. 201): “(são) acontecimentos vividos pelo grupo ou pela coletividade à qual a pessoa se

sente pertencer (onde) sua memória pode ser transmitida ao longo dos séculos com altíssimo grau de identificação”.

Na citação do romance, observa-se também uma relação proximal com o passado – este que outrora fora glorioso, mas que agora desaba em ruínas. A citação traz, melancolicamente, o instante em que a personagem trava um diálogo entre tempos distintos, afinal, é preciso que se entenda ou mesmo se desculpe o passado para que haja um presente mais conciliador, o que acontece no contexto do romance. Considerando esse nível de entendimento, o diálogo passado/presente não é apenas desejável, mas necessário. Segundo Beatriz Sarlo (2007, p. 10):

Poderíamos dizer que o passado *se faz presente*. E a lembrança precisa do presente porque, como assinalou Deleuze a respeito de Bergson, o tempo *próprio* da lembrança é o presente: isto é, o único tempo *apropriado* para lembrar e, também, o tempo do qual a lembrança se apodera, tornando-o *próprio* (grifos da autora).

Trazendo à luz a concepção de Gilles Deleuze a respeito de Henri Bergson, um dos filósofos mais diretamente envolvidos com as questões relacionadas com a memória, a autora argentina faz uma síntese não apenas de *como*, mas principalmente *por que* evocamos o passado, fazendo com que compreendamos o presente sob uma ótica própria, já que é apenas quando estamos inseridos nele que podemos retornar ao passado: é a partir de tal concepção que podemos falar de *presentificação* – o passado é evocado, isso faz com que ele também se torne presente, e sempre no momento corrente, por isso entendemos que o tempo próprio do passado, na verdade, é o presente.

Na narrativa montelliana, outros pontos similares à real história de Alcântara são notados, como o momento em que os dois partidos políticos da cidade decidem construir, cada um a seu modo,

dois palácios para receber o imperador Dom Pedro II, diante apenas de suposições de que um dia o imperador visitaria a cidade. Em suma, ele nunca aparece, e Alcântara fica com dois palácios inacabados por falta de dinheiro que se transformam em ruínas com o tempo. O que se sabe, através de registros, é que há sim, em Alcântara, uma ruína referente a uma casa construída para receber o imperador:

É uma casa, ou melhor, uma ruína que dá a impressão, no mesmo tempo, do ouro que correu em Alcântara e da veneração com que os grandes senhores da antiga nobreza brasileira cultivavam por D. Pedro II... Em Alcântara, passa da boca dos velhos para a dos novos a história daquelas ruínas augustas. Antonio Raymundo Franco de Sá foi seu constructor. Era ele um dos fidalgos mais ricos da família tradicional dos Francos de Sá. Teria sido educado na corte. O senhor seu pae dono de riqueza incalculável, privava com a família imperial. E a creança, desde muito pequena, conquistou com as sympathias a amizade do menino Pedro de Alcântara, que mais tarde havia de impor o seu nome ao mundo pelo poder de carácter, inteligência e tino administrativo. Durante muitos annos serviu Antonio Raymundo Franco de Sá de companheiro predilecto do filho de Pedro I. O fidalgo, comovido de tantas homenagens, lembrou uma visita do imperador ao norte, até Alcântara. E insistiu em retribuir as festas recebidas. Compreendendo as vantagens de uma visita às províncias do norte, D. Pedro aceitou a sugestão e o convite, prometeu vir até Alcântara... Um dia, entretanto que não sei se era bello ou feio, alguém que não gostava do rico fidalgo o mandou deste para um mundo que dizem ser melhor, com terrível veneno. Com a morte de Antonio Raymundo Franco de Sá, a casa passou para a propriedade dos filhos que o rico fidalgo possuía. E a casa foi aos poucos ficando em ruínas, caiu o primeiro andar, espalhando pedras esculpidas pela rua a fora, mas ficou com o pavimento térreo erecto, como

a demonstrar a solidez da amizade que o levantara. E se D. Pedro II não veio em pessoa a Alcântara, encarregou-se da missão o seu neto Pedro de Bragança, que em 1927 visitou as ruínas em companhia do Presidente Magalhães de Almeida. A casa esperou pela magestade real e a magestade veio. Não importa que Ella o recebesse em ruínas. A magestade que a visitou também vinha em ruínas... Esta finda a missão agora podeis cair ruínas augustas! (Pedro Conde, *O Imparcial*, 1927).

A ideia de *ruína* perpassa tanto o romance quanto o trecho supracitado do jornal *O Imparcial* por ser um ponto interessante de análise: a cidade de Alcântara, de maneira física e psicológica, está *arruinada*: os escombros foram a única coisa que restou deste passado glorioso. Agora tanto os pomposos palácios quanto a própria monarquia já não estão em seus melhores tempos, o que se reflete também na maneira como é construída a narrativa. Para Henrique Fernando Moreira Neto (2014, p. 88): “A realidade geográfica é fato pelo modo de existência do homem, o modo humano de ser. É a sua geograficidade que abriga e é abrigada, envolvendo no movimento espiral do tempo o homem e o espaço”. Em uma das aberturas dos capítulos da obra, sempre precedidos por epígrafes que versam sobre a cidade, é possível apreciar um poema de Túlio de Gouveia Pimentel Beleza:

*Quanto é triste
Ao pálido clarão do luar do inverno,
Entre montões de derrocados muros,
Ir passadas grandezas contemplar!*
(Alcântara)

É esta espiral do tempo, inexorável sempre, que fez com que a cidade caísse em ruínas. Por outro lado é justamente o conceito de geograficidade que faz com que o ser humano lamente pelo estado da cidade que desmorona com a ação do tempo: a relação

do homem com seu entorno demonstra o quanto este é ligado à terra numa dimensão existencial, em que os efeitos do tempo são palpáveis na cidade em derrocada e só restam as lembranças de um passado grandioso que agora vivem na memória.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Na presente análise, o romance *Noite sobre Alcântara* foi contemplado a partir dos enlaces entre categorias como literatura e verossimilhança, geografia e memória, feminilidades, entre outros. Na medida em que a Literatura e a Geografia se interligam para refletir acerca dos aspectos simbólicos e intersubjetivos que compõem a relação entre personagens e espaços e, sobretudo, o protagonismo da cidade ao longo do romance, constatamos que as fronteiras entre os saberes têm sido superadas de forma intensiva.

Em *Noite sobre Alcântara*, temos Josué Montello fora do seu *locus* habitual (a capital maranhense) para voltar suas atenções à histórica cidade de Alcântara, com sua majestosa e arruinada arquitetura e suas histórias que atravessam gerações. Assim, foram destacadas, na análise que aqui apresentamos, as relações familiares das personagens, a condição feminina numa sociedade ainda patriarcal, arcaica e extremamente machista e, por fim, aspectos ligados à importância dos espaços e lugares, bem como da memória e do sentimento de pertencimento, para a urdidura e unidade do romance. Os escombros dos antigos palácios representam, também, a decadência da antiga aristocracia que um dia aguardou a visita do imperador Pedro II e que, na narrativa romanesca, apenas rememora os tempos triunfantes de uma cidade agora decaída.

As peripécias de Maria Olívia e Dom Natalino são a pedra de toque desta obra de fôlego do autor, que faz um percurso sobre as ruas da cidade, suas ladeiras e casarões, mas também sobre a vida destas personagens históricas na Alcântara do século XIX, ao mesmo tempo antiga, mas com dramas humanos tão contemporâneos que

despertam sempre a identificação e empatia do leitor que se presta a conhecer as histórias guardadas nas ruínas da cidade.

REFERÊNCIAS

- ANDERSON, Louisa Garrett. Depoimento escrito de 1860. Disponível em: <http://www.spartacus.schoolnet.co.uk/women.htm>. Acesso em: 08/10/2017
- ASSIS, Machado. **Helena**. 9. ed. São Paulo: Ática, 1979.
- CÂNDIDO, Antonio et al. **A personagem de ficção**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1976.
- CAVALCANTE, Tiago Vieira; OLIVEIRA, Christian Dennys Monteiro de. O estudo da terra como lar das pessoas. **GEOUSP – Espaço e Tempo**. 25: 41-52, 2009.
- MACEDO, Joaquim Manuel de. **Rosa**. Rio de Janeiro: H. Garnier, ivreiro/Editor, 1910. v. 1.
- MARANDOLA JR, Eduardo; GRATÃO, Lúcia Helena Batista. Geograficidade, poética e Imaginação. In: **Geografia e Literatura: ensaios sobre geograficidade, poética e imaginação**. Londrina: EDUEL, 2010.
- MONTELLO, Josué. **Noite sobre Alcântara**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- MOREIRA NETO, Henrique Fernandes. Aproximações da autopoiese com a Geografia Humanista. **Geograficidade**, v.4, n.2, Inverno 2014.
- MORIN, Edgar. **Ciência com consciência**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2008.
- NUNES, Benedito. A beleza natural e os sentimentos. A imitação. In: _____. **Introdução à filosofia da arte**. São Paulo: Ática, 2006.
- POLLAK, Michael. Memória e Identidade Social. **Estudos históricos**. Rio de Janeiro, vol. 5, 1992, p. 200-212.

SARLO, Beatriz. **Tempo passado**: cultura da memória e guinada subjetiva. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007.

WESTPHAL, Bertrand. **A Geocrítica**: real, ficção, espaço. Porto: Edições Afrontamento, 2013.

Jornal pesquisado no acervo de obras raras microfilmadas da Biblioteca Pública Benedito Leite em São Luís do Maranhão: *O Imparcial* – 1927.

Josué Montello

Largo do Desterro



O exílio espaço-temporal em *Largo do Desterro*

Márcia Manir Miguel Feitosa

Vanessa Soeiro Carneiro

De manhã scureço

De dia tardo

De tarde noiteço

De noite ardo

A oeste a morte

Contra quem vivo

Do sul cativo

O este é meu norte.

Outros que contem

Passo por passo:

Eu morro ontem

Nasço amanhã

Ando onde há espaço:

– Meu tempo é quando

(Poética” - Vinícius de Moraes)

1. INTRODUÇÃO

Publicado em 1981, *Largo do Desterro* teve a intenção de se configurar como uma obra “engajada na própria verdade”, entendida como sendo o próprio ofício do escritor, responsável por imaginar ou testemunhar a ficção que ora cria. Josué Montello, nesse romance, narra a história, que não se quer inverossímil, da “vida eterna” do

Major Taborda a partir do seu centenário até a suposta morte aos 152 anos. Por meio de *flashbacks*, temos acesso a acontecimentos que marcaram o passado do protagonista, desde alegrias, perdas e angústias até o casamento inusitado com uma jovem do interior do Maranhão.

Uma das motivações que levaram o autor a contar essa história se encontra em seu diário, onde revela sérios problemas de saúde:

A esta altura da vida, nada mais natural que pensar no pior. Esse pensamento em vez de me bater, me põe em brios para prosseguir. Ainda tenho o que dizer. Já me atirei ao novo romance.

Aproveitei a ida ao Maranhão para rever os cenários de *Largo do Desterro*. Mais uma vez, todo o romance já está comigo. Todo. Como se eu houvesse reunido num salão o conjunto completo de seus personagens.

Creio mesmo que influiu na escolha do tema – um velho de 150 anos, e que sobrevive aos seus contemporâneos, como se tivesse o dom da vida eterna – a minha saúde ameaçada. (...) Se não tenho o temor da morte, tenho o temor da enfermidade, além da imaginação do futuro, com tudo que pode ocorrer em razão da minha ausência definitiva.

E reajo obstinado: trabalhando no romance. Dou mais vida ao meu personagem, e é com essa vida imaginada que me consolo (MONTELLO, 1998, p. 136 e 137).

Além da saúde ameaçada e das crises que o impeliram ao hospital com frequência, 1980 – quando começou a escrever o romance – foi um ano de grandes perdas para o cenário literário brasileiro com a morte de Vinícius de Moraes, Otávio de Faria e Nelson Rodrigues. Semelhante cenário contribuiu para que Montello se preocupasse cada vez mais com a própria morte e se prontificasse a escrever *Largo do Desterro* como o modo que encontrou para lidar com a incômoda

situação. Tamanha inferência deriva das palavras do escritor quando afirma que “a vida longa do major Taborda me atenua a preocupação pelo tamanho da minha” (MONTELLO, 1998, p. 153).

Com o intuito de não criar no leitor qualquer dúvida sobre o caráter inverossímil de seu personagem principal – um velho que “tardava a ser chamado por Deus” –, Montello se vale de epígrafes que exemplificam casos, aparentemente reais, de homens que viveram muito além da expectativa de vida prevista para o ser humano: um camponês francês que morreu aos 160 anos e, ao que tudo indica, dois maranhenses: um criminoso com 120 anos e um índio com mais de 160 anos. Entretanto, a longevidade do protagonista não é o único elemento visivelmente estranho no romance. O fato de o major completar 152 anos em excelente estado de saúde, com a memória intacta, com a ausência de problemas de visão e audição, sem precisar de ajuda para caminhar e sem dar sinais de que logo sua vida findaria não é apenas inverossímil, mas insólito. É justamente em torno desse caso insólito que Josué Montello tece a narrativa de *Largo do Desterro*.

Para a construção do protagonista Major Ramiro Taborda, o que nos chama a atenção não diz respeito somente à trajetória longa do personagem, suas peripécias e tomadas de atitude, mas – e sobretudo – à influência do fenômeno espaço no desenvolvimento da narrativa, de modo a interferir não só no comportamento daqueles que com ele convivem, mas no seu próprio, a ponto de promover rupturas, desenlaces, afastamentos.

Nosso foco de atenção, portanto, convergirá para esse elemento estrutural da narrativa, em que pese a abordagem fenomenológica da Geografia Humanista Cultural na sua relação íntima com as condições intrínsecas da vida. A par dos princípios que norteiam essa vertente da ciência geográfica, iremos também nos nutrir do fenômeno do exílio na sua relação direta com a condição de desterro, tão particularmente vivenciada pelo nosso protagonista.

2. OS LUGARES DE PREDILEÇÃO: A FACULDADE DA EXPERIÊNCIA

Composto por 12 tópicos que descortinam as inúmeras experiências vividas pelo Major Taborda ao longo dos seus 152 anos, *Largo do Desterro* prima por aproximar o tempo do espaço, na proporção mesma da intrínseca relação entre os dois fenômenos. Yi-Fu Tuan, em “Space and place: humanistic perspective” (“Espaço e lugar: perspectiva humanística”), salienta que “the notion of ‘distance’ involves not only ‘near’ and ‘far’ but also the time notions of past, presente and future. Distance is a spatio-temporal intuition”¹ (TUAN, 1974, p. 216). É o que verificamos quando dos títulos atribuídos por Montello aos tópicos que ensejam a trajetória insólita do major: desde “No tempo do entrudo”, perpassando por “Na virada do século”, até culminar com “A derradeira volta do caminho”, somos enovelados pelo presente e pelo passado em forma de *flashbacks* singularmente vividos em espaços e lugares dignos de reflexão, como é o caso da Igreja de Santaninha.

Por ocasião do aniversário de 100 anos, que dá início à história, evidenciamos o primeiro lugar de predileção do protagonista, marcado pela dicotomia sagrado x profano. A Igreja de Santaninha se contrapõe ao “tempo do entrudo”, festa popular que precedia a entrada da Quaresma, equivalente ao que depois se entenderia como “Carnaval”. Tal dicotomia se revela mais aguçada na medida em que a missa dos 100 anos deveria ser celebrada em pleno domingo de Carnaval quando as ruas da cidade histórica se viam à mercê dos brincantes e seus baldes d’água e os limões-de-cheiro. Eram “os cordões de sujos, a caninha verde, os saruês, os blocos de dominós, o cruz-diabo, os bandos de mascarados [...] numa verdadeira pândega de Satanás” (MONTELLO, 1981, p. 20).

¹ A noção de “distância” envolve não somente “perto” e “longe”, mas também as noções temporais de passado, presente e futuro. A distância é uma intuição espaço-temporal. (tradução nossa).

A grande questão não era o período carnavalesco, mas a escolha pela Igreja de Santaninha para a celebração do centenário. O Senhor Bispo, Dom Xisto Albano, intrigado, questiona Celeste, a filha postiça do major, sobre a escolha peremptória:

- E por que a missa tem que ser lá, e não na igreja do Desterro, que fica a dois passos da casa de seu pai? Ou então na Sé, aqui ao lado do palácio? Ou na igreja de São Pantaleão? Ou na igreja do Carmo? Igreja é que não falta. Temos ainda São João, Santo Antônio, Rosário, Remédios. Diga ao major que escolha. Em qualquer delas, a missa será rezada. Menos na igreja de Santaninha (MONTELLO, 1981, p. 14).

Ao que responde Celeste: “- 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” (MONTELLO, 1981, p. 15). Curioso é constatar a sequência argumentativa devidamente marcada pelo narrador por meio da pontuação: do ponto que acentua uma pausa maior à vírgula que encadeia os vários motivos para a eleição dessa igreja e não de outra. Em suma: era indiscutível o lugar onde seria celebrada a missa dos 100 anos.

Lugar de predileção do major, a Igreja de Santaninha será, de fato, o palco onde, após uma série hilária de percalços, Deus abençoará o centenário, convidando o leitor a experimentar os anos que se seguirão desse marco na narrativa. Mais adiante, quando do retorno a São Luís, após a enchente na região de sua fazenda no interior do Estado, novamente a famosa igreja será suscitada, ainda que pelos fios da memória, dado o seu desaparecimento em prol da modernidade. O mal-estar que se apodera do major decorre não diretamente do fato de que a sua “igreja” tenha desaparecido, mas que ele esteja condenado à morte em função do esquecimento ou da falta de lucidez. O lugar de memória se torna mais importante do que o lugar

físico, claramente geográfico. Tempo e espaço confluindo juntos, portanto.

Além da Igreja de Santaninha, outro lugar de predileção do major é o sobrado, localizado no Largo do Desterro, onde vive o primeiro casamento até a morte de Minervina, cujo retrato encerrou num aposento do sobrado de onde resgataria anos mais tarde, já refeito da traição da esposa. O divisor de águas se dá quando da tentativa frustrada de suicídio diante da solidão atroz da casa deserta: sem o “filho” Filinto, morto em razão de uma doença congênita; sem Celeste, rapidamente sugada pela gripe espanhola; sem o genro, alvejado com um tiro de revólver no peito em pleno ato de sonambulismo. No tópico IX – “Longe do mundo”, foge para a fazenda no interior do Estado e lá constrói o novo lugar de predileção, onde espera ser enterrado. Novas amizades e novas companhias são tecidas, a começar pela aproximação de Tininha, filha mais nova de sua caseira Sinhá Libânia.

Com o dilúvio que acomete a região, o major se vê obrigado a retornar ao sobrado no Largo do Desterro em São Luís, após ter presenciado a fazenda ter sido devastada pela chuva, com bichos e pessoas mortos no seu entorno:

E já na manhã seguinte, o próprio velho deu o exemplo, apesar do muito que sofria com os destroços da casa que fora de seu pai e de seu avô, e que por mais de um século permanecera em seu poder: pôs-se a limpar-lhe a lama e o barro, ao mesmo tempo em que, fora, defronte do alpendre, o fogo ia comendo os móveis antigos que não podiam ser restaurados (MONTELLO, 1981, p. 231-232).

Na arca de Noé, resgata Tininha e o filho ainda no ventre, em nome de um novo fôlego em meio às agruras da vida tardia. A juventude da filha de Sinhá Libânia, morta também na enchente, parece garantir uma tentativa sôfrega de não sucumbir diante das fatalidades. Os lugares de predileção se desmoronam em face ou das

intempéries da natureza, ou do advento da modernidade que soterra o passado pelo olhar do futuro.

Mais adiante, o sobrado ganhará um aprofundamento da análise quando da abordagem da condição de exílio. Procuremos nos deter em outro lugar de predileção, eleito em razão das circunstâncias e, irremediavelmente, do tempo: o cemitério.

No capítulo V do tópico “A volta”, que se caracteriza justamente pelo retorno ao sobrado, é possível constatar o íntimo envolvimento do protagonista com o ambiente do cemitério ou com os que nele estão. Isso em função do avançado da idade e da percepção de que é um desajustado na sociedade ludovicense, embora o barulho e o movimento da cidade não o atordoem tanto como a princípio quando da volta a São Luís. Como observa filosoficamente Éric Dardel: “o espaço construído coloca em cheque [sic] o alcance do olhar, apaga e submerge o desenho natural dos lugares” (DARDEL, 2011, p. 29). O olhar do major se centra agora naqueles que perdeu para a morte e com quem trava um monólogo como se se tratasse de diálogos outrora travados em vívida companhia. É o caso da Calu Malafaia: “E ao dar com o riso da Calu Malafaia, no medalhão esmaltado sobre o granito negro, riu também para a velha amiga, como se voltasse a conversar com ela, de mãos dadas, no leito revolvido” (MONTELLO, 1981, p. 261).

O progresso substituiu o passado das coisas simples, tendo diminuído o espaço para novos mortos no cemitério. O seu lugar, contudo, está reservado ao lado da amante sempre querida. Lugar de pertencimento que “pode adquirir profundo significado para o adulto mediante o contínuo acréscimo de sentimento ao longo dos anos” (TUAN, 2013, p. 47).

A ponte com a vida está em Tininha e no filho que espera, ainda que de outro homem, porém não é bem isso o que o aguarda. É o que constataremos adiante quando da análise da condição de exílio.

3. FIGURAÇÕES DO EXÍLIO: OLHARES SOBRE O DESTERRO

De acordo com o dicionário *Houaiss de Língua Portuguesa* (2001), o termo “desterro” pode significar, dentre outros sentidos, exílio. O exílio, por sua vez, vem a ser “Ato ou efeito de exilar. Expatriação forçada ou por livre escolha; degredo. Lugar em que vive o exilado (HOUAISS et al., 2001, p. 1284). Na obra em questão, essa noção de desterro enquanto exílio é fortemente perceptível, não exatamente o exílio territorial, mas, sobretudo, o temporal.

Para Edward Said (2003, p. 57), “o exílio não é uma questão de escolha: nascemos nele, ou ele nos acontece”. No caso do Major Taborda, o exílio é uma situação que lhe advém aos poucos: à medida que os amigos, familiares e conhecidos vão morrendo, ele começa a se sentir sozinho, como se o direito de morrer lhe fosse negado. De acordo com suas próprias palavras: “Não tinha culpa de haver sido esquecido pela morte” (MONTELLO, 1981, p. 206). De certa forma, o fato de ele ainda estar vivo, mesmo em idade tão avançada, significava que havia sido exilado do pós-vida pela morte, o que caracteriza o que denominamos de exílio temporal.

Segundo Amanda Montañés (2006, p. 176), “O exílio não é só um estado físico, espacial e temporal, também é um estado mental”. O exílio temporal, portanto, na obra é um estado mental no qual o protagonista se encontra ao perceber que a sociedade está progredindo à sua revelia, que as pessoas com quem convivia estão desaparecendo cada vez com mais frequência, enquanto ele, Major Taborda, continua saudável e lúcido. Essa sensação de exilado não é algo que acontece repentinamente, mas vai sendo construído aos poucos com o decorrer da história e produz um sentimento cada vez maior de solidão no protagonista, como podemos observar no início do capítulo III do tópico VIII – “Voltas do caminho”: “A própria vida, com a solidão à sua volta na casa deserta, sem um só amigo ou companheiro a quem contar o seu desespero, (...) Dos amigos

que o tinham visitado no seu centenário, nem mais um restava: estavam todos mortos” (MONTELLO, 1981, p. 204).

Sobre a solidão, compreendemos que “o exílio, ao contrário do nacionalismo, é uma solidão vivida fora do grupo e um estado descontínuo do ser; é a privação sentida por não estar com os outros na habitação comunal” (MONTAÑÉS, 2006, p. 22). O Largo do Desterro, que até então era um lugar de predileção para o major, começa a perder sua lugaridade, passando a representar uma espécie de lembrete de que ele fora privado da companhia de seus amigos e estava só. Parte, pois, como um expatriado para a fazenda, logo após o suicídio frustrado.

Lá tentará reconstruir a vida de modo a não se sentir mais tão solitário. Entretanto, o exílio não é uma condição da qual alguém possa simplesmente fugir, visto que persegue o exilado e o assombra com constantes lembretes de sua situação. No caso do major, isso acontece em razão da morte das pessoas que ele conheceu na fazenda e com as quais passou a conviver:

– Já morreu, já morreu. É só o que ouço, de uns tempos para cá. Os amigos a quem deixei duas cartas com Mr. William, para o caso de eu vir a falecer, também já morreram? Aqui mesmo na fazenda, ouço também o mesmo estribilho. Já morreu. Já morreu. Felícia, onde anda o teu marido? Já morreu, Seu Major. E teu compadre Augusto? Já morreu. Venâncio, cadê teu filho mais velho? Já morreu, Seu Major. Até parece que as pessoas à minha volta não têm outra coisa para me dizer. Já morreu, já morreu (MONTELLO, 1981, p. 216).

Desse modo, o protagonista era constantemente lembrado de que fora exilado pela morte e que, ironicamente, ao tentar escapar do exílio temporal no qual se encontrava, acabou exilando-se fisicamente de sua cidade natal. Em outras palavras, por mais que

tentasse, o major não conseguia escapar de sua condição de homem exilado. Segundo Said (2003, p. 60):

Talvez essa seja uma outra maneira de dizer que a vida do exilado anda segundo um calendário diferente e é menos sazonal e estabelecida do que a vida em casa. O exílio é a vida levada fora da ordem habitual. É nômade, descentrada, contrapontística, mas, assim que nos acostumamos a ela, sua força desestabilizadora entra em erupção novamente.

É exatamente isso que ocorre com o major. Apesar dos constantes avisos de seu estado de exilado, a personagem conseguiu se acostumar à vida na fazenda e se sentir menos solitário. Ao retornar a São Luís após a enchente que devastou a região e a fazenda, o major, ao lado de Tininha, tenta retomar a vida que levava antes de partir para o exílio no interior. Contudo, salienta Said (1993, p. 123):

... once you leave your home, you cannot simply take up life wherever you end up and become just another citizen of the new place. Or if you do, there is a good deal of awkwardness involved in the effort, which scarcely seems worth it. You can spend a lot of time regretting what you lost, envying those around you who have always been at home, near their loved ones, living in the place where they were born without ever having to experience not only the loss of what was once theirs but above all the torturing memory of a life to which they can never return. On the other hand, as Rilke once said, you can become a beginner in your circumstances, and this allows you an unconventional style of life and, above all, a different, often very eccentric career.²

² ... uma vez que você saiu de seu lar, você não pode simplesmente retomar sua vida de onde parou e tornar-se apenas outro cidadão do novo lugar. Caso você consiga, há uma grande dose de estranheza envolvida no es-

O ter retornado a São Luís não significou o fim do exílio territorial, visto que a São Luís das carruagens e dos chafarizes fora suplantada pela São Luís dos automóveis e do telefone. Mesmo com a tentativa de se acostumar ao atordoamento da cidade moderna, as memórias da cidade antiga invadem o pensamento do major que se sente apinhado, sem a devida espaciosidade para se sentir livre. Isso se agrava com a pressão exercida pela vizinhança que acreditava que ele, um velho pervertido, teria engravidado a adolescente. Sentindo-se perseguido e constantemente ameaçado tanto pelos falsos boatos quanto pelas matérias difamatórias, nosso protagonista decide por se casar com Tininha para poder, assim, reaver a sensação perdida de liberdade.

Tuan, ao tratar dos sentimentos antitéticos conhecidos como “espaciosidade” e “apinhamento”, revela que “apinhamento é saber-se observado. Numa cidade pequena, as pessoas se ‘espiam’ mutuamente. ‘Espiar’ tem tanto o bom sentido de preocupação como o mau sentido de fútil – e talvez de malévola – curiosidade. As casas têm olhos” (TUAN, 2013, p. 80). No tocante à espaciosidade, argumenta a sua íntima associação com o fato de estar livre:

Liberdade implica espaço, significa ter poder e espaço suficientes em que atuar. Estar livre tem diversos níveis de significado. O fundamental é a capacidade para transcender a condição presente, e a forma mais simples em que

forço, o que parece quase não valer a pena. Você pode passar muito tempo lamentando o que perdeu, invejando os que estão à sua volta e que sempre estiveram em casa, perto de seus entes queridos, morando no lugar onde nasceram sem nunca ter que experimentar não só a perda do que antes era deles, mas, acima de tudo, a memória torturante de uma vida para a qual eles nunca poderão retomar. Por outro lado, como Rilke disse uma vez, você pode se tornar um iniciante em suas circunstâncias, e isso permite que você tenha um estilo de vida não-convencional e, acima de tudo, uma carreira diferente, muitas vezes bastante excêntrica. (tradução nossa).

essa transcendência se manifesta é o poder básico de locomover-se (TUAN, 2013, p. 70).

É o que se manifesta no comportamento do major: sentindo-se apinhado tanto pelos boatos perversos dos que o espiavam quanto das matérias difamatórias, toma a decisão de se casar com Tininha, o que, por outro lado, não lhe garante a sonhada espaciosidade, tendo em vista a comprovação de sua curiosa e surpreendente longevidade que atraiu todos quantos queriam constatar semelhante façanha. O espaço da morada se torna apinhado, bem como o coração do personagem:

A sala pequena parecia ter diminuído de tamanho com as pessoas que ali se comprimiam. Para aumentá-la, a Tininha fizera escancarar as duas portas sobre a alcova, deixando ver a cama de metal com cortinados. A seguir, outras duas portas abriam para o escritório onde o Major tinha a rede, a mesa de tampo corrido e a estante atulhada de livros encadernados (MONTELLO, 1981, p. 300).

O casamento com Tininha não foi capaz, todavia, de demover essa sensação de apinhamento que invadiu a sua vida desde o retorno a São Luís após a desgraça transcorrida na fazenda. Do mesmo modo que o mundo construído na fazenda ruiu inesperadamente, o lar construído com Tininha começou a desfazer-se logo após o major se adaptar à situação. Enquanto era apenas sua protegida, a adolescente tratava o major de maneira muito carinhosa e, às vezes, até íntima, o que o levou a acreditar que pudesse realmente contrair uma relação matrimonial com ela; entretanto, pouco após casar-se com o major, Tininha tornou-se fria e distante. Quando confrontada, confessou a paixão por outro homem e a insatisfação por ainda continuar casada com um velho que prometera “morrer” em um ano. Sentindo-se apinhado e em profun-

da condição de exílio temporal e também territorial, dada a transformação do sobrado pelas mãos “modernas” da jovem esposa, o major reconhece que

[...] A Tininha estava com a razão: ele já devia ter morrido. Aos cento e cinquenta e dois anos, o que fazia neste mundo? [...] 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).

De acordo com Roberto Bolaño (2000, p. 3), “a solidão é capaz de gerar desejos que não correspondem ao senso comum nem à realidade”. No caso do major Taborda, o estado de solidão o faz ansiar pela morte, o que o leva a tentar novamente o suicídio num dos lugares de predileção. A segunda tentativa não mais se volta para o alto, para o enforcamento, antes para a escada, em direção ao chão. Enquanto símbolo de ascensão para o conhecimento, a escadaria, quando se eleva ao céu, “trata-se do conhecimento do mundo aparente ou divino” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1995, p. 382). Em sentido contrário, continuam os autores, “quando penetra no subsolo, trata-se do saber oculto e das profundezas do inconsciente”. O Major, no momento em que decide se lançar escada abaixo, desce do pedestal dos seus 152 anos bem vividos e experiencia degrau por

degrau, como se retornasse à terra e ao mundo subterrâneo. Anseia pela penetração integral no mundo dos mortos, portanto. O drama da verticalidade se completa, bem como o romance de Josué Montello:

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 espocar das cabacinhas (MONTELLO, 1981, p. 322).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Largo do Desterro constitui o 11º romance de Josué Montello, ao qual se seguiriam mais quatorze, afora novelas, peças de teatro e ensaios. Posterior ao renomado *Os tambores de São Luís*, de 1975, e ao lírico e dramático *Cais da sagração*, de 1971, e motivado pela saúde debilitada de seu autor, *Largo do Desterro* simboliza uma apologia à vida eterna, na medida em que elege como protagonista de sua história um homem nascido no século XIX e que adentra o século XX em plena saúde física e mental, que viveu experiências sociais, políticas e culturais singulares, que agiu como herói em várias situações de perigo e que soube perdoar com a pureza do coração a traição da primeira esposa e aceitar ser pai de um filho que acreditava que fosse seu.

Com mais de 150 anos abrigou e desposou uma adolescente grávida com quem ainda ansiou alimentar o sonho do matrimônio,

frustrado pelo excesso de anos vividos, o que lhe assegurou, em contrapartida, o patamar da excentricidade e a elevação a patrimônio da humanidade. Sentindo-se um estorvo, a incomodar o mundo presente sem esperança de futuro, comete o suicídio outrora falhado pela via do enforcamento. Escadaria abaixo, adentra com mais rapidez e facilidade o mundo dos mortos, a segurar as rédeas da parelha da carruagem que abre o romance e que o conduz à Igreja de Santaninha por ocasião da missa de seu centenário.

Dos lugares de pertencimento ao exílio territorial e, acima de tudo, temporal, o Major Taborda se configura no personagem do “desterro”, insular, que se expatria para a fazenda com o intuito de fugir da solidão atroz e que é novamente impelido a abandonar o lugar construído por outro, o mesmo, o sobrado do Largo do Desterro onde fora feliz e infeliz, herói e vítima. No cemitério, sim, encontra sossego e os amigos já perdidos para a morte.

Em nome da felicidade de todos, livra-se do apinhamento que o sufoca e alcança a espaciosidade com os braços abertos para a explosão de gargalhadas da Calu Malafaia. Do desterro nasce o asilo do acolhimento.

REFERÊNCIAS

BOLAÑO, Roberto. **Literatura e exílio**. [2000]. Trad. Guilherme Freitas. Disponível em: < <http://chaodafeira.com/cadernos/literatura-e-exilio/> >. Acesso em: set. 2017.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**. Trad. Vera da Costa e Silva et al. 9. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1995.

DARDEL, Éric. **O Homem e a Terra: natureza da realidade geográfica**. Trad. Werther Holzer. São Paulo: Perspectiva, 2011.

MONTAÑÉS, Amanda Pérez. **Vozes do exílio**: e suas manifestações nas narrativas de Julio Cortázar e Marta Traba. 2006. Tese (Doutorado Interdisciplinar em Ciências Humanas). – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2006.

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

_____. **Diário completo**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1998.

SAID, Edward. **Reflexões sobre o exílio e outros ensaios**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

_____. **Intellectual exile**: expatriates and marginals. Disponível em: << <http://www.jstor.org/e/25007703?Search=yes&resultItemClick=true&searchText=Intellectual><https://postcolonialseminar.files.wordpress.com/2013/05/article-said.pdf> >> Acesso em setembro de 2017.

TUAN, Yi-Fu. Space and place: humanistic perspective. **Progress in Geography**. (6): 211-252, 1974.



M Josué
Montello
Uma Sombra
na Parede

R O M A N C E



EDITORA
NOVA
FRONTEIRA

Os Lugares Íntimos de Ariana: Uma leitura do romance *Uma Sombra na Parede*

José de Mota de Souza
Tárcila Beatriz da Silva Duarte

Ando à procura de espaço
para o desenho da vida.
Em números me embaraço
e perco sempre a medida.
Se penso encontrar saída,
em vez de abrir um compasso,
projeto-me num abraço
e gero uma despedida.
("Canção excêntrica" – Cecília Meireles)

1. INTRODUÇÃO

Um dos últimos romances de Josué Montello a vir a público, *Uma sombra na parede*, de 1995, situa sua história em São Luís – MA e traz como personagem principal Ariana, uma jovem ludovicense que se encontra diante de uma sociedade machista e conservadora. A moça nasceu e foi criada na cidade de São Luís, estudou no tradicional Colégio Liceu Maranhense e manteve residência por diversos anos no centro da cidade, informações essas registradas ou deduzidas pelas páginas de *Uma sombra na parede*, através das descrições minuciosas do autor. Oriunda de família tradicional e respeitada, a jovem recebe duas propostas de casamento que, embora aceitas, não se realizam. Após recusar dois matrimônios, questiona-se cada

vez mais sobre sua falta de vocação para o casamento e, enquanto enfrenta sentimentos conflituosos, acaba por descobrir o amor em sua melhor amiga de infância, Malu.

Embora a narrativa traga diversos locais importantes da cidade de São Luís, com detalhes sobre bairros e pontos turísticos que são cartões postais da cidade até os dias atuais, pretende-se, com esta análise, partir da perspectiva da Geografia Humanista Cultural para tratar das relações de Ariana com três espaços específicos, presentes na obra: o sobrado, a praia e a fazenda. Como aporte teórico foram escolhidos Gaston Bachelard, com sua obra *A poética do espaço* (2008), Dardel (2011) e Yi-Fu Tuan (2012; 2013), pensadores essenciais desta vertente da Geografia.

2. OS ESPAÇOS DE ARIANA

2.1 O sobrado

É inegável que o ponto mais forte da obra aqui analisada, no que diz respeito à relação de Ariana com a espacialidade retratada, é o trato da personagem com o sobrado. Desde o primeiro momento, os cômodos da casa provocam em Ariana diversos sentimentos e reações em virtude de seu vínculo afetivo com o lugar e as pessoas que o habitavam. Ariana chega a reagir de modo onírico não só a Malu, mas ao sobrado e às memórias que ele invoca. Gaston Bachelard (2008, p. 26), em sua *A poética do espaço*, diz que:

[...] se nos perguntassem qual o benefício mais precioso da casa, diríamos: a casa abriga o devaneio, a casa protege o sonhador, a casa nos permite sonhar em paz. Somente os pensamentos e as experiências sancionam os valores humanos. [...] É justamente porque as lembranças das antigas moradias são revividas como devaneios que as moradias do passado são em nós imperecíveis.

Ariana vive atormentada pela ideia do casamento, mais especificamente do fracasso matrimonial que vivenciou há alguns anos, quando se recusou a casar com o noivo da época, e este acabou por sofrer um acidente fatal. A jovem se sente sufocada dentro do sobrado, atordoada pelos próprios pensamentos e obrigações sociais, como o próprio matrimônio. Situação que se agravou após o falecimento de pessoas que habitavam o local, especialmente Severino, como é possível notar no seguinte trecho:

[...] A casa está de luto. Morreu um amigo, que para mim era um irmão. Feche um pouco essa torneira, e pare com essa cantiguinha. Dona Mariazinha não está gostando. Nem eu. Um pouco mais de silêncio, por favor (MONTELLO, 2000, p. 79).

O sobrado esmaga Ariana, e a personagem sente esse esmagamento de forma física. A moça sente-se sufocada e pressionada a fazer ou ser algo que não fica claro em um primeiro momento, e a sensação de sufocamento agrava-se após os falecimentos, uma vez que a casa inteira volta as atenções ao luto. Ariana nutria sérias desconfianças a respeito da relação de sua mãe com os agregados que até então moravam em sua casa, suspeitava de uma relação mais que fraterna com a esposa do falecido. A presença do morto a incomodava:

Dava-lhe vontade de escancarar as janelas, de gritar ao canário que cantasse, de pisar com força nas tábuas do chão, de falar alto ao telefone, de embalar-se na rede, de tocar piano, de altear o rádio, de cantar, de falar alto, para dissipar no sobrado a presença do morto (MONTELLO, 2000, p. 80).

O primeiro universo de Ariana, sua casa, onde ela supostamente se sentiria acolhida por sua família e confortável para ser o

que verdadeiramente fosse, provoca justamente a sensação contrária, uma vez que a moça sabe que não corresponde às expectativas que todos ali colocam sobre ela. Seguindo a questão da verticalidade, apresentada por Bachelard, representada pela casa com raízes cósmicas de Henri Bosco, herói do romance *L'Antiquaire* (1954), é possível analisar o sobrado de baixo para cima. A começar pela sala, espaço amplo, localizado no piso térreo, onde se tomam grandes decisões. Justamente por esse motivo, é onde se enfrentam momentos de grande tensão e confrontos. Como primeiro exemplo disso, é possível citar o momento em que Ariana enfrenta sua tia, uma vez que ela critica as atitudes da moça com relação ao matrimônio, e, como segundo momento, é possível citar o confronto tão temido pela jovem, quando vê-se frente a frente com o segundo noivo, a quem abandonou no altar.

Em seus piores momentos, a jovem sempre opta por trancar-se em seu quarto, localizado no segundo piso da casa. O lugar de mais intimidade que encontra dentro do sobrado e, segundo Bachelard (2008, p. 42), marcado “por uma intimidade inolvidável”:

Essa torre é a torre ideal que encanta todo o sonhador de uma moradia antiga: é “perfeitamente redonda”; cercada por uma “luz tênue” que entra “por uma janela estreita”. E o teto é em abóbada. Que grande princípio de sonho da intimidade é um teto em abóbada! Reflete sempre a intimidade em seu centro. Não nos surpreenderemos se o quarto da torre for a moradia de uma doce jovem e se for habitado pelas lembranças de um antepassado apaixonado. O quarto circular e em abóbada está isolado nas alturas. Guarda o passado assim como domina o espaço (MONTELLO, 2000, p. 213).

A jovem era conhecida por seu temperamento. Independente, mas, ainda assim, sensível, Ariana enfrentava seus momentos de maior dificuldade isolando-se do resto da casa e trancando-se por

dias inteiros em seu quarto, onde aceitava apenas a presença do irmão João Emílio, com quem conseguia conversar. Era no quarto que Ariana deixava externar seus medos, despindo-se da figura dura que mostrava aos outros apenas do lado de fora, embora ainda dentro de sua própria casa. Dentro do quarto, a jovem permitia-se ser frágil, talvez por isso aceitasse apenas a presença do irmão, em quem tanto confiava. Após declinar o segundo noivado, a obra segue em uma série de acontecimentos que culminam com a volta de Malu, antiga amiga e colega de escola que deixou São Luís e logo se tornou atendente de bordo, por quem Ariana sempre nutriu uma espécie de carinho especial. É a partir da volta de Malu e por causa dos momentos vividos com a moça em diferentes locais, que a percepção de Ariana muda tanto em relação à fazenda que frequentava juntamente com Malu quando eram crianças e que decidem visitar, quanto em relação à praia onde passam alguns dias, hospedadas em um hotel, e experienciam diversas novas vivências e momentos.

A relação de Ariana com os espaços apresentados na obra modifica-se, portanto, de acordo com as experiências que a jovem vivencia. Os valores que atribui à praia, à fazenda e ao sobrado modificam-se completamente com a chegada de Malu. Portanto, é possível identificar, nessa relação de Ariana e seus espaços, a geografia sob a perspectiva da experiência, como define Yi-Fu Tuan em sua obra *Espaço e lugar: a perspectiva da experiência*:

Na experiência, o significado de espaço frequentemente se funde com o de lugar. “Espaço” é mais abstrato que “lugar”. O que começa como espaço indiferenciado transforma-se em lugar à medida que o conhecemos melhor e o dotamos de valor. [...] As ideias de “espaço” e “lugar” não podem ser definidas umas sem a outra (TUAN, 2013, p. 14).

O espaço indiferenciado transforma-se em lugar a partir dos momentos que a jovem vivencia com Malu, contudo a casa de Aria-

na não é um espaço indiferenciado. Embora o sobrado seja dotado de valor, mesmo antes da chegada da atendente de bordo, o lugar toma uma importância e significado totalmente diferentes a partir do momento em que Ariana começa a pretender morar com Malu no sobrado. Aqui, convergem a questão da *topofilia* abordada por Tuan e a questão da *verticalidade*, citada anteriormente, proposta por Bachelard.

Segundo Tuan (2012, p. 144), “a familiaridade engendra afeição ou desprezo”. Ariana sentia-se sufocada pelo sobrado. É possível encontrar trechos do livro de Josué Montello onde se registra o desejo da personagem de fazer barulho, bater os pés, para espantar a presença do luto que recai sobre a casa e tanto a incomoda, ou mesmo por causa da constante sensação de sufocamento que a casa, apesar de ser seu berço familiar ou justamente por isso, provoca em Ariana, já que “a consciência do passado é um elemento importante no amor pelo lugar” (2012, p. 144). A partir do momento em que Malu retorna à cidade, Ariana descobre seus verdadeiros sentimentos e as moças começam a se relacionar; a perspectiva do sobrado muda em prol das experiências que Ariana pretende vivenciar no lugar. Em *A poética do espaço*, assevera Bachelard (2008, p. 26):

[...] a casa abriga o devaneio, a casa protege o sonhador, a casa nos permite sonhar em paz. Somente os pensamentos e as experiências sancionam os valores humanos. Ao devaneio pertencem os valores que marcam o homem em sua profundidade. O devaneio tem mesmo um privilégio de autovalorização.

A moça planeja mudar-se para o sobrado com Malu. Almeja especialmente o mirante, o qual era usado como quarto pelo antigo agregado da casa, Severino:

Quando morreu o Severino, pensei em me mudar para o mirante, levando meus livros, meu piano, meus papéis.

Falei com mamãe. O mundo veio abaixo. Ela, que sempre foi ríspida comigo, só não cresceu mais para mim, exaltada, porque lhe dei as costas, e fui para o meu quarto. O mirante não podia - nem pode - ser tocado. Lá estão as relíquias da Creusa. [...] Um horror, meu pai! Como se fosse um museu! Ou melhor, um santuário (MONTELLO, 2000, p. 105).

Segundo Bachelard (2008, p. 47), “é preciso chegar à primitividade do refúgio. E, além das situações vividas, descobrir situações sonhadas”. Logo, Ariana começa a desenvolver sua relação de topofilia com o sobrado a partir das situações que sonha viver com Malu e que jamais viriam a se concretizar. A jovem entra no Mirante pela primeira vez em muito tempo e explora as possibilidades do espaço:

De dois em dois degraus, Ariana galgou a escada em caracol e deu por si no mirante espaçoso, depois de encostar a porta principal, sob a vigilância dos retratos da Creusa, dos vestidos da Creusa, dos sapatos da Creusa, tudo disposto em arremedo de museu, a que se associavam os retratos de Dona Mariazinha, já em parte amarelecidos pela luz e pelo tempo, e com etiquetas elucidativas que os ordenavam cronologicamente. E para que nada faltasse, ali estavam também os momentos felizes da Creusa e do Severino, no cruzeiro da volta ao mundo, coincidentemente com a enfermidade dela, como a destacar-lhe as etapas sucessivas do rosto cavado e dos olhos aumentados, até a volta a São Luís na cadeira de rodas (MONTELLO, 2000, p. 83).

A partir das sensações de Ariana quando conhece a si mesma, identifica-se então a questão da *espacialidade* e aborda-se, mais uma vez, a questão da *verticalidade*. No esquema de verticalidade proposto por Bachelard, os polos opostos de uma casa são o mais alto e o mais baixo, respectivamente, o sótão e o porão. Lugar sempre escuro e mais profundo da casa, no porão é onde se esconde o desconhecido

e habitam os medos, contrapondo-se ao sótão, que os dias iluminam e espantam os medos que habitam a escuridão.

Em *Uma sombra na parede*, o mirante, sendo o ponto mais alto, é o ponto de maior “poder” da casa, de onde é possível avistar todo o resto do local. É nesse ponto mais alto, e com tudo o que ele representa, que começa a se desenvolver a relação de Ariana com o conceito de espacialidade. É perceptível a sensação de liberdade que Ariana adquire a partir da relação com Malu, uma liberdade que, na obra, não se limita ao espaço físico, porém abrange a liberdade em relação à família e à sociedade em geral. Ariana passa a perceber a si mesma e nota que a própria percepção é mais importante que a percepção alheia, embora mantenha alguns receios em prol da própria segurança. A jovem reforma todo o mirante, livrando-se dos vestidos, sapatos, fotos e todas as lembranças da falecida esposa de Severino e amiga de sua mãe. O ambiente é totalmente transformado com o objetivo de tornar-se um lar, inicialmente para Ariana e, posteriormente, também, para Malu. Ariana decora o ambiente com diversos mimos de forma que o lugar seja amplo e confortável para o convívio diário.

O conceito de espaciosidade, citado anteriormente, está intrinsecamente ligado à sensação de liberdade e poder, bem como explica Tuan em *Espaço e lugar*: a perspectiva da experiência: “[...] Espaciosidade está intimamente associada com a sensação de estar livre. Liberdade implica espaço; significa ter poder de atuar. Estar livre tem diversos níveis de significado” (TUAN, 2013, p. 70). A espacialidade é apresentada opondo-se à primeira sensação de Ariana com relação ao sobrado. A sensação de sufocamento e incômodo é substituída pela liberdade do mirante, onde Ariana pode comportar-se como quiser. É onde se encontra a contraposição entre as ideias de *Espaciosidade* e *Apinhamento*. Em *Uma sombra na parede*, a sensação de apinhamento não derivava apenas do contexto social de dentro do sobrado, mas do contexto social da época:

Uma sensação de apinhamento pode aparecer sob condições altamente variadas e em diferentes escalas. Como já assinalamos, duas pessoas em um cômodo podem constituir uma multidão [...]. Apinhamento é saber-se observado. Numa cidade pequena, as pessoas se “espiam” mutuamente. “Espiar” tem tanto o bom sentido de preocupação como o mau sentido de “fútil” – e talvez de malévola – curiosidade. As casas têm olhos (TUAN, 2013, p. 79-80).

Durante a obra, encontra-se uma parte da narrativa que se refere a uma habitante de São Luís declaradamente lésbica, Mundi-quinha Dourado. Essa referência traz à tona a hostilidade com que as outras pessoas a tratavam. Isso pode ser colocado como um dos vários fatores que reforçavam a sensação de apinhamento da personagem principal, bem como a pressão para o casamento, vinda da própria família e da sociedade. O apinhamento provocado pelo sobrado é substituído pela espaciosidade, devido à experiência sonhada por Ariana de viver naquele lugar com Malu, uma vez que “o mundo nos parece espaçoso e amistoso quando concilia nossos desejos, e limitado quando eles são frustrados” (TUAN, 2013, p. 86). Ao descobrir sua verdadeira essência, Ariana liberta-se de si mesma e encontra a espaciosidade através do autoconhecimento.

2.2 A praia e o mar

A praia, segundo Tuan (2012), atrai duplamente o homem, visto que está entre os espaços telúrico e aquático, oferecendo, respectivamente, a segurança e a aventura. Nesse entre-espaço, Ariana vive duas experiências que a fazem refletir sobre si mesma. A primeira se dá após a morte do Severino: sufocada pela atmosfera do sobrado, Ariana resolve ir para o sítio da família. Depois de conversar com o casal – Timóteo e Rosa – que cuida do sítio, tem como primeiro passeio a ida à praia:

Agora, Ariana galopa na praia infinita. Fez bem deixar a cidade por uns dias, tentando reencontrar-se. Por que chorar? Não, nada de choro. Urgia reencontrar o gosto da vida. E ali estava ela, escanchada na sela, galopando. O sítio, longe. Também as casas, ao longo do caminho, só de raro em raro apareciam. Areia, mar e céu. Areia, mar e céu, e a franja larga das ondas desfeitas em espuma sob as patas do cavalo, que vai seguindo, seguindo, garboso, afinal outra vez corcel de batalha com sua dona no dorso, como se o galope não tivesse fim, na manhã de ouro e prata (MONTELLO, 2000, p. 89).

Depois das frustrações dos dois casamentos, Ariana começou a se sentir desnorteada, já que a certeza de que não se enquadrava no papel de uma mulher tradicional já estava firmada em seu ser. Precisava, pois, “reencontrar o gosto da vida”, descobrindo-se primeiro, livre do peso social que a cidade impunha. A praia é onde encontra essa liberdade, própria da natureza que se oferta duplamente, o que lhe permite estar só a fim de que a fuga de si mesma resulte no reencontro do que deveria ter sido. Como um arranjo perfeito entre a praia e o estado de Ariana, surgem de repente as lembranças de sua amiga Malu, simbolizando algo que de súbito o mar leva à praia, despertando a curiosidade para descobrir o que significa. O significado do objeto devolvido pelo mar pode mudar completamente o conhecimento que ora se tem de algo, assim como a lembrança de Malu mudará totalmente o conhecimento que Ariana tem de si mesma. Até que a amiga retorne algum dia para São Luís, sua lembrança será constante na vida de Ariana, tal qual a insistência das ondas na praia.

Sendo “o espaço fluido [...] cúmplice dos desígnios do homem” (DARDEL, 2011, p. 21), Ariana tem uma nova experiência na praia, agora com a amiga Malu, que está de volta a São Luís. O mar atrai Malu: “- Depois do nosso café, lá embaixo, servido por M. Michel, iremos ao banho de mar. Sinto que o mar me chama.

Com o aceno daquelas gaivotas, por cima das águas” (MONTELLO, 2000, p. 150). Nesse banho de mar, o desígnio de Ariana irrompe de maneira heroica. Tendo o mar invadido a praia, Malu se afoga e começa a ser levada pelas ondas. Ao ser avisada por um jovem que Malu se afogava e ao dar-se conta de que a água dominava a praia, Ariana, enfrentando a força do mar, decide resgatar a amiga:

As ondas, no mar aberto, ora lhe desimpediam o horizonte, ora o barravam, tirando-lhe a visão aflitiva, e de súbito, a uma braçada mais forte, já bem longe da praia, divisou por fim o corpo à sua frente, ainda afastada por algumas braçadas. A visão instantânea, e que de pronto desapareceu, deu-lhe ânimo novo, e ela foi em frente, com a repentina convicção de que, naquele embate, traria de volta a Malu, *como um ser que não lhe poderia ser arrebatado*. E redobrava o vigor na sucessão das braçadas (MONTELLO, 2000, p. 153 – grifo nosso).

Devolvida, primeiramente, pelas lembranças a Ariana, Malu não pode ser tomada pelo mar, porque é um ser precioso que precisa ser salvo. É o desafio que o espaço aquático impõe a Ariana, haja vista que, vencendo as ondas implacáveis, vencerá a si mesma e terá certeza, com o resgate da amiga tão amada, do que é verdadeiramente:

– Não, ela não está morta! Não, não está! Deus não ia fazer isso comigo! Não, não ia! Deus é bom! Deus é bom! E nisto aproximou seu rosto do rosto molhado e inerte, juntou seus lábios aos lábios entreabertos, sempre apoiada nos antebraços, e se pôs a soprar e chupar, soprar e chupar, na intercadência da respiração forçada, até que teve a impressão de surpreender, nos olhos que seus olhos quase tocavam, um leve movimento das pálpebras, como se lhe aflorasse um leve lume nas pupilas. Transfigurou-se. Criou outro ânimo. Juntou novamente os lábios, sugou-os, tornou a sugá-los, soprou, outra vez os sugou, e nisto reco-

nheceu que algo acontecia no seu próprio ser, transformando-lhe o desespero em êxtase crescente, fundindo os dois corpos, amalgamando-os, completando-os, no paroxismo da posse mórbida que fazia refluir a vida no corpo renascido (MONTELLO, 2000, p. 155-156).

A experiência por que passa Ariana é fulcral para que seu ser, assim como as ondas impelidas à praia pelo mar, revele-se, renascendo com a amiga para a nova vida cuja escolha depende de si mesma. O mar e a praia transfiguram-se a todo o momento, contudo a transfiguração, na qual se comunicam mutuamente, também afeta Ariana, visto que “o corpo é ‘corpo vivo’ e o espaço é um espaço constructo do ser humano” (TUAN, 2013, p. 49), ou seja, o espaço implica diretamente o homem enquanto ser que experiencia. Ciente ou não dessa característica relacional do espaço que nos rodeia, Ariana é partícipe da cumplicidade que o espaço dubio lhe oferta, depois de vencida a si mesma no desafio imposto pelo mar, que sempre confronta o homem a fim de trazer a lume os reais desígnios humanos.

Tudo o que é narrado no trecho acima deixa claro para o leitor a verdadeira natureza de Ariana, no entanto, em meio à cumplicidade do espaço, cuja dubiedade subjaz na própria Ariana, não há a revelação total do que o desafio lhe ofertou. Apenas sente, entregando-se ao renascimento, isto é, o poder do tato ofusca o discernimento exato do que está acontecendo com ela, visto que está tomada pelo cansaço da vitória e pelo “paroxismo da posse mórbida”. O que há nesse momento é, portanto, o preâmbulo do arrebatamento que levará Ariana à revelação do seu segredo, porque a transfiguração que o mar provoca não é compreendida de imediato. É mister que se abstraia toda a experiência.

2.3 A fazenda

Diferente da praia, à qual Ariana vai a passeio só e, posteriormente, com a amiga Malu, a fazenda não é um espaço dubio, visto

que está implicada no espaço telúrico. Enquanto a praia desencadeia lembranças e percepções na vida e no corpo de Ariana, fazendo emergir seu verdadeiro designio, a fazenda é o espaço no qual ela confirma tudo por que vinha passando, pois, sendo parte do espaço telúrico, “há uma experiência concreta e imediata onde experimentamos a intimidade material da ‘crosta terrestre’, um enraizamento, uma espécie de *fundação* da realidade geográfica” (DARDEL, 2011, p. 15, grifo do autor). A experiência de Ariana na fazenda também ocorre em dois momentos, pois tanto a praia quanto a fazenda se complementam para que ela descubra sua verdadeira natureza.

O primeiro momento evoca mais uma vez o desejo de que algo precisa ser restituído. Esse pensamento, que toma conta de Ariana na volta do passeio à praia, já com a noite a se anunciar, evidencia que a restituição, cuja insistência lhe é premente, está diretamente ligada à incerteza de si mesma:

Na verdade – reconhecia agora Ariana, sentindo a noite crescer em redor – viera até ali em busca de si mesma, como se aquela paz, aquelas vozes, aquele cheiro de terra úmida, a que se misturara o aroma da latada do jasmineiro sobre os paus da cerca, na divisa do terreno, lhe restituissem alguma coisa que não saberia precisar e definir e que participava de sua própria condição, naquela hora, naquelas circunstâncias (MONTELLO, 2000, p. 91).

Com o decorrer da noite, essa “coisa” parece se delinear aos poucos na conversa com os caseiros – Timóteo e Rosa – e apresentar-se de forma mais persuasiva no final da noite, quando tenta dormir. Tal “coisa” é Malu, que sobrevém nas lembranças de Ariana:

Sem transição sensível, deu por si a correr numa estrada deserta, segurando a mão de Malu, e ambas corriam nuas, sob a chuva, enquanto o vento rasgava as folhas das bananeiras, torcia a folhagem das árvores mais altas, fazia despencar as frutas maduras, por entre o repetido estron-

do dos trovões, após o estalar dos raios (MONTELLO, 2000, p. 99-100).

Essa lembrança é acompanhada por uma noite igualmente de tempestade e de relâmpagos, além de uma intensa cólica que precede as regras atrasadas. Depois de um dia em que o desejo de reencontro e de restituição a envolveu, preparando-a talvez para a tempestade que cai sobre a fazenda e também em seu íntimo, Ariana parece confrontar-se com o que é e com o que o seu ser busca iluminar. Isso surge de modo reticente no final da cena, quando levanta para ir ao banheiro: “e aumentou a luz do candeeiro” (MONTELLO, 2000, p. 100). Não se trata apenas de um gesto maquinal, mas da iluminação de si mesma, pois, como salienta Silva (2016, p. 61), Josué Montello trabalha a narrativa “tentando entender como Ariana se sentia”.

Depois da recuperação de Malu, que quase se afogou na praia, Ariana decide levar a amiga ao sítio, o que irá favorecer a experiência mais vital para que Ariana se descubra e seu ser venha de fato à tona. Em oposição à noite em que Ariana dormiu só na fazenda, a noite em que as duas estão juntas é quente, é escura, pois a luz elétrica faltou, restando apenas os candeeiros para iluminar. Tudo isso, além da nudez de Malu para evitar o calor, envolvem as duas numa forte atmosfera de erotismo, levando Ariana à revelação de seu segredo:

Entre ela e a Malu algo ia acontecendo agora, na comunhão crescente dos corpos que se completavam, e que era mais do que simples aconchego, como refúgio e proteção no momento de medo. E se a sensação se ampliava, mais forte, mais intensa e irreversível, ainda tinha para Ariana certa concordância com os momentos supremos em que, sugando os lábios inermes daquele corpo, aflita, desesperada, suja de areia, e ainda molhada, na imensidão da praia deserta, sentira a vida renascer nos olhos da Malu. [...] Ariana, que se debruçava sobre a outra, ambas de olhos cerrados, ambas unidas, até que os dois seres deram a impressão de que se fundiam e transbordavam,

no supremo desmaio da carne apaziguada (MONTELLO, 2000, p. 177).

Praia e fazenda se complementam, são parte da orientação espacial de Ariana, haja vista que “toda pessoa está no centro do seu mundo, e o espaço circundante é diferenciado de acordo com o esquema de seu corpo” (TUAN, 2013, p. 56). Tal aspecto sobressai no romance, à medida que Ariana tenta convencer Malu de permanecer em São Luís. Por mais que Ariana demonstre forte relação com sua cidade, suas experiências mais pulsantes se passam no sobrado, na praia e na fazenda. A primeira experiência, cujo convívio maior foi no sítio, restituiu-lhe “o gosto da vida” (MONTELLO, 2000, p. 104), e a segunda, a certeza do que realmente era, o que a faz impor-se ao desafio: “- A vida é minha! Se Deus me fez assim, assim tenho de ser!” (MONTELLO, 2000, p. 182). A experiência espacial é, por conseguinte, o que forja Ariana para o embate entre o que estava sendo – a condição imposta pela sociedade – e o que o ser existencial, impondo-se cada vez mais, urgia, isto é, seu ser estava em busca de liberdade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

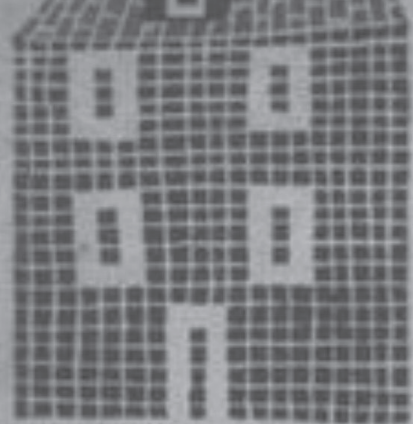
O romance *Uma sombra na parede*, por mais que não trate de um tema novo, conforme constata Silva (2016), evidencia um Josué Montello que, na sua saga sobre São Luís, busca mostrar, de maneira reticente, a mulher que já não se enquadra nos valores patriarcais e conservadores, principalmente no que diz respeito à escolha sexual, já que Ariana, a personagem central do romance, descobre-se lésbica. Para expor essa temática, Josué Montello prescinde da referência temporal, no entanto, pelos elementos apresentados na narrativa, podemos situar o romance na segunda metade do século XX.

O recurso usado por Montello permite compor um panorama de como esse tema, mesmo com o advento da modernidade,

ainda era mal visto pela sociedade, o que só começa a mudar no início do século XXI. Nossa análise não se pautou no aspecto temporal desse tema, mas na relação da personagem Ariana com os três espaços que aparecem de forma mais patente na obra: o sobrado, a praia e a fazenda. Cada um desempenha papéis essenciais na descoberta que Ariana vai fazendo do seu conflito com a imposição social, com o estranhamento de si mesma e com a obsessão que tem com a amiga Malu. Tal fato leva à constatação de que a análise da categoria espacial é nevrálgica para a compreensão do homem, posto que, conforme as teorias de Bachelard, de Dardel e de Tuan, além de outros estudos eminentes, o homem é um ser de experiência, o que só é possível por meio da relação que desenvolve com o espaço. Ariana é um amálgama dos seus espaços, transformados em lugares intrínsecos que marcaram seu estado de ser-no-mundo.

REFERÊNCIAS

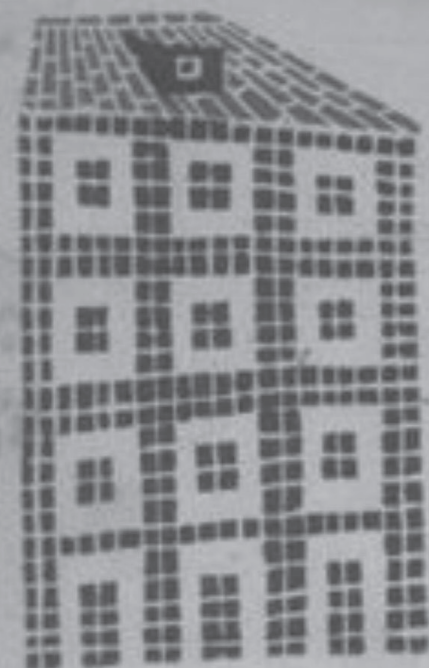
- BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. Trad. Antonio de Pádua Danesi. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008. (Coleção Tópicos)
- DARDEL, Éric. **O Homem e a Terra**: natureza da realidade geográfica. Trad. Werther Holzer. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- SILVA, Régia Agostinho da. Josué Montello: entre sombras, história e memória. In: NERES, José; CAVALCANTE, Dino (orgs.). **O século XX e a literatura maranhense**: reflexões sobre a narrativa em prosa. São Luís: EDUFMA, 2016.
- TUAN, Yi-Fu. **Topofilia**: um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente. Trad. Livia de Oliveira. Londrina: EDUEL, 2012.
- _____. **Espaço e Lugar**: a perspectiva da experiência. Trad. Livia de Oliveira. Londrina: EDUEL, 2013.



JOSUÉ
MONTELLO

A
DÉCIMA
NOITE

ROMANCE



LIVRARIA JOSÉ OLYMPIO EDITORA

A Décima Noite: lugar, exilância e memória em interlocução

Antonio Cordeiro Feitosa

Viviane de Jesus Farias Ribeiro Pinheiro

Márcia Manir Miguel Feitosa

*Ali desfrutava a paz que outros lugares não lhe tinham dado.
E logo recompunha as casas, as torres de igrejas, as ruas, o
recorte da baía que se descortinavam das janelas do mirante*
(MONTELLO, 1982, p. 62).

*Sempre há um lugar para se chegar ou se partir. E sempre
há necessidade de saber o sentido que se atribui a esse lugar*
(OLIVEIRA, 2014, p. 3).

1. INTRODUÇÃO

Interesses pelos estudos do espaço na Literatura têm sido recorrentes, considerando-se as possibilidades de análise da paisagem na narrativa por meio da particularidade do ser/personagem na sua relação com o mundo. Isso não é diferente no que tange à literatura produzida por Josué Montello, sobretudo no romance *A décima noite*, publicado em 1959, haja vista os significados dos lugares constantes no romance, vivenciados pelo jovem Abelardo, contemplando aspectos de sua condição exílica e da memória do personagem.

Nesta obra em particular, já é possível vislumbrar recursos estéticos em Montello que irão configurar a sua poética, como o jogo entre o presente e o passado, a invocação à memória, a linguagem a

beirar o visual e, ainda que de modo um tanto acanhado, a evocação do espaço da cidade.

Partindo, portanto, do viés interdisciplinar, em que se entrelaça um diálogo entre a Geografia Humanista Cultural e a Literatura, daremos ensejo aos sentimentos atribuídos aos lugares por meio da observação das experiências vividas pelo personagem Abelardo, sua condição humana, angústias, anseios e dramas, elementos inerentes à subjetividade do jovem, um viés literário não descontextualizado da realidade vivida.

2. A TRAJETÓRIA DRAMÁTICA DE ABELARDO: A EXILIÊNCIA E OS COMPLEXOS DE ÉDIPO E DE ELECTRA

As narrativas de Josué Montello representam a cidade e sua mais complexa teia urbana: comportamentos, memórias, identidades e sentimentos que mostram, por meio da ficção, visões de mundo e traços de afetividade com o lugar. Os códigos de postura estabelecidos, a normatização e o controle da vida social, os elementos da condição humana vividos pelos personagens suscitam importantes reflexões sobre a cidade de São Luís no primeiro quartel do século XX, revelando costumes e formas de vida de seu povo, uma característica própria de Montello. Segundo Lucena e Santos (2018, p. 218), “o cuidado em transcrever para as páginas ficcionais os costumes e formas de vida de seus conterrâneos é um traço peculiar das obras de Josué Montello”.

O romance *A décima noite*, “todo ele”, foi edificado por meio das lembranças de São Luís, nos anos em que o autor viveu em Lisboa e Madri. O início da obra é marcado pelas emoções de infância e a nostalgia de sua terra natal, revividas por Montello a partir do cenário da Baixa de Lisboa que descortinava da janela de seu apartamento na Avenida Fontes Pereira de Melo; atributos que não o abandonaram com a mudança para Madri: “não que a vida na Espanha me deprimisse, levando-me à evasão nostálgica do meu pas-

sado maranhense [...]. Mas permanece comigo a ternura do menino por sua cidade, e eu nunca deixei de dar ouvidos a esse menino” (MONTELLO, 1982, p. 380).

O romance nos apresenta com elementos do espaço ludovicense de outrora, mergulhado no desenho psicológico dos personagens que dão fulcro ao enredo. A trajetória do jovem Abelardo é marcada por perdas irreparáveis: órfão aos dez anos de idade, foi mandado ao internato da cidade mineira de Ouro Preto para que pudesse estudar e viver em um espaço distante das influências negativas por ser filho de Chico Rodrigues, importante personalidade da vida política do Maranhão que cometeu suicídio após a morte da esposa e da inevitável falência.

Nos anos em que viveu longe de sua cidade natal, entre Ouro Preto e Rio e Janeiro, o único elo com São Luís foi estabelecido pelas correspondências emitidas pelo Senhor Tavares, amigo próximo de seu pai que, a pedido dele, teria organizado a partida e a permanência do jovem, além de administrar o patrimônio herdado durante sua condição de exiliente.

O termo “exiliente”, um neologismo criado pelo professor de Literatura Comparada e Tradução, Alexis Nouss (2013), deriva de “exiliência”, que “comporta uma parte de resiliência, pois os termos partilham a mesma raiz (*ex/silio*, *re/silio*), [...] que supõe a manutenção de uma essência subjetiva, mas numa aproximação mais processual, visando uma reconstrução da personalidade a partir de um eu ferido e fragmentado” (NOUSS, 2013, p. 47). Segundo Nouss, a exiliência pode declinar também na consciência, ou seja, o sujeito pode se sentir em exílio sem ser exilado, como pode ser exilado sem, contudo, se sentir em exílio. Para além da materialidade dos conceitos, o exílio deságua no estudo da condição exílica.

Conforme Ana Paula Coutinho (2013, p. 10), tradutora da obra: *Pensar o exílio e a migração hoje*, o pensamento de Nouss pretende resgatar:

[...] as figuras do exilado e/ou do migrante das limitações da grelha sociopolítica e das especializações disciplinares que têm dominado o discurso das migrações contemporâneas [...] pelo reconhecimento das experiências das condições exílicas enquanto condição comum a todos os sujeitos em migração.

Nesse sentido, ainda que não tenha sido expulso de seu lugar, Abelardo guarda sentimentos próprios dos indivíduos exilados: saudade constante e desejo de retornar à terra natal, marcado pelo “trauma” da perda dos pais, “tristeza essencial [que] jamais pode ser superada” (SAID, 2003, p. 46), malgrado a distância da materialidade que pudesse ressuscitar as lembranças da mãe Sinharinha, uma senhora de modos recatados, alinhados aos padrões femininos da São Luís de então, que busca no lar sua missão maior. Um ideal baseado no tripé Deus, Pátria, Família, “em que a mulher era colocada no centro dessa questão como guardiã desses valores e responsável pelo equilíbrio da ordem social” (BARBOSA, 2015, p. 160).

Segundo as normas sociais da época, a vocação natural das mulheres estava relacionada ao exercício da maternidade, à vida doméstica e, ainda crianças, eram preparadas por esse discurso para serem boas mães e excelentes donas de casa. Para Carla Bassanezi (2000), a mulher que não tinha o casamento como propósito de vida não era bem vista no meio social e estaria contrariando a natureza, não sendo capaz de ser feliz ou promover felicidade se optasse pela condição civil de solteira.

Esse ideal de mulher dedicada ao lar, esposa amorosa e mãe atenciosa, assume, na imaginação do filho, ora a condição de santa, conformada na mãe exemplar, ora a de mulher desejada, motivada pela percepção fortuita da nudez do seu corpo durante o banho. Do incidente emerge um desejo latente, fantasioso, do filho pela mãe, que procura idealizar seu corpo em todas as mulheres que visualiza, como na cena do prostíbulo em São Luís, que revela muito bem essa fantasia sexual. Para alcançar “a plenitude do ser, no relance da

convulsão viril tinha de ir buscar na memória do corpo materno – tal como o tinha visto, com seus olhos de menino ao dar de frente com Sinharinha nua” (MONTELLO, 1982, p. 119).

O desejo de Abelardo pelo corpo materno ecoa no complexo de Édipo, evidenciando que “o autor se aproxima da memória freudiana, inteiramente ligada ao inconsciente, composta de traços de uma impressão considerada como momento primário da elaboração mnêmica, distinta do estímulo, da sensação e da representação caras a Bergson e Proust” (ZANELA, 2009, p. 82). Sua fixação nesse sentimento, entretanto, repercute em todas as etapas da vida do personagem até a consumação do casamento com Alaíde, personagem responsável por fazê-lo se esquecer das imagens desnudas da mãe.

Agda Adriana Zanela, na sequência de sua argumentação, afirma que

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

Semelhante busca o faz retornar do exílio e vivenciar novamente a cidade natal, despertada em seus pesadelos e desejos mais recônditos. Busca, portanto, o retorno ao sobrado da infância que, infelizmente, fora vendido ao Dr. Paiva, um advogado descortês, de índole rude, cuja filha, de nome Alaíde, fazia-o se lembrar de sua mãe Sinharinha, o que provocará o despertar de seu interesse por ela. Abelardo tenta comprar o sobrado, mas Dr. Paiva se recusa, entretanto propõe-lhe que despose a filha, uma vez que se encontra muito doente e não gostaria de deixar Alaíde sem os cuidados de alguém de confiança.

Abelardo, para sua surpresa, não consegue concretizar o casamento na noite de núpcias, visto que Alaíde se recusa a se entregar ao recém-marido. Numa atitude desesperada, procura, em vão, de todos os modos possíveis, aproximar-se da esposa. Os olhos e os sentidos de Alaíde estão no pai, na figura paterna, a quem dedica o extremo do seu carinho e de sua atenção.

Certo de que caíra num golpe, Abelardo decide esquadriñar a biblioteca do Dr. Paiva e nela acaba por descobrir o Código Civil em cuja folha marcada lê a alínea que previa o prazo de dez dias para a anulação do casamento quando do não defloração da esposa pelo marido. Ao lado da alínea, havia uma anotação de que, diante de semelhante situação, a esposa só deveria se entregar ao esposo na última noite, a décima.

Tendo se considerado vítima de uma cilada, Abelardo toma a decisão de assassinar Alaíde assim que ela se dispusesse a se entregar a ele, o que não se evidencia, dado o comportamento novamente esquivo da esposa. Apesar de feliz com as suspeitas infundadas, Abelardo, obcecado pela mulher que conseguiu substituir a figura materna em sua mente, sente-se determinado a partir; atitude que não se realiza devido ao falecimento do sogro e à tomada de responsabilidade pelo gerenciamento da casa e pelo cuidado de Alaíde, agora órfã.

Graças ao novo papel assumido de pai de Alaíde, Abelardo finalmente a conquista, acabando por diluir definitivamente as sombras do passado.

O que se verifica claramente neste romance de Montello é, de um lado, a presença marcante do complexo de Édipo, no que diz respeito à obsessão de Abelardo pela imagem da mãe, e de outro, o complexo de Electra, no sentido dado por Jung ao desenvolvimento psicosssexual das meninas que chegam a nutrir uma predileção pelo pai, em detrimento da mãe. Quando Alaíde se deu conta de que Abelardo estava a assumir o lugar do pai, entregou-se naturalmente a

ele, satisfazendo-se também do ponto de vista sexual, o que inclusive se confirmou com Abelardo.

Para a educadora e psicanalista Elza Ferreira Santos, “o Édipo é encenado no Maranhão” e continua:

Trocam-se algumas personagens: Sinharinha por Alaíde e Chico Rodrigues, seu pai e rival, por Pádua. Pelo pai sente-se sempre amor e ódio, não será diferente a sua relação com Pádua. Este o convida para entrar na casa de Ourique, até lhe oferece a filha. Mas é impossível deitar-se com Alaíde porque esta só tem olhos para o pai. Além da morte de Pádua, Abelardo precisa, para conquistar Alaíde, colocar-se no lugar do pai (SANTOS, 2018, p. 38).

Em razão da temática fundada na perspectiva do lugar em *A décima noite*, não se aprofundará essa abordagem psicanalítica dos personagens, o que será motivo para outra discussão mais circunstanciada.

3. O REGRESSO A SÃO LUÍS: A MEMÓRIA AFETIVA DOS LUGARES

A prioridade de Abelardo ao regressar a São Luís era rememorar os momentos vividos com Sinharinha na Casa dos Azulejos, no Campo de Ourique, onde desfrutou a infância com os pais. Porém, para sua desventura, a casa tinha sido vendida ao Dr. Paiva, advogado muito reconhecido na cidade, com o objetivo de pagar as dívidas da hipoteca deixadas por seu pai, sendo o saldo administrado pelo senhor Tavares para custear os estudos do filho e pagar despesas diversas.

Movido pelo ímpeto das fortes lembranças da infância que povoavam sua memória, ao percorrer as ruas da cidade, Abelardo, já homem feito, logo concluiu ter “sido enganado por uma criança – a criança feliz que ele fora outrora, naquele cenário de sobradões de

azulejos” que dias e noites, por anos sucessivos, havia reclamado o regresso à cidade natal. Em dolorosa circunspecção, o personagem constatou as metamorfoses do espaço urbano revisitado sob a égide do tempo que “enrugara e envelhecera a paisagem urbana de sua infância” (MONTELLO, 1982, p. 26).

Abelardo vislumbrou as fachadas de azulejos e a arquitetura, cenário da sua meninice, cedeu ao anseio de visitar o passado vivo e se deslocou até a residência agora com novos proprietários. Nessa perspectiva, Tuan (2012) justifica a importância dos lugares do passado para o resgate do eu, enfatizando que este pode ser reconstruído com breves visitas aos seus bairros de infância ou local de nascimento e lugares com grandes significados simbólicos para o sujeito. O regresso é uma maneira de recordar a história pessoal, através do contato com pessoas e estruturas do passado, fortalecendo a individualidade, uma oportunidade para aqueles que necessitam da interioridade por via do contato com lugares simbólicos, pessoais, quando “o passado precisa ser resgatado e tornado acessível” (TUAN 2012, p. 228).

No percurso em direção ao passado, Abelardo desce do bonde nas proximidades da casa dos azulejos e percebe

que não era somente a casa, com seu jardim, o seu portão de ferro, as suas árvores que iam ficando mais perto, era o tempo que remontava aos dias antigos e que devolia figuras, cenas e vozes no alvoroço das lembranças (MONTELLO, 1982, p. 56).

A casa era o bem maior do jovem, não apenas material, mas o *locus* onde foram vividos importantes acontecimentos que o personagem registra na memória e que o ajudaram a (re)construir a sua identidade por meio dos lugares vividos.

Como reforça Bachelard em *A poética do espaço* (2008, p. 26):

Antes de ser “jogado no mundo”, como o professam as metafísicas apressadas, o homem é colocado no berço da casa. E sempre, nos nossos devaneios, ela é um grande berço. Uma metafísica concreta não pode deixar de lado esse fato, esse simples fato, na medida em que ele é um valor, um grande valor ao qual voltamos nos nossos devaneios. O ser é imediatamente um valor. A vida começa bem, começa fechada, protegida, agasalhada no regaço da casa.

No que toca à reflexão sobre lugar de memória, Ricoeur (2007) pontua que ele funciona como documento na luta contra o esquecimento, representando um status de sítio, de paisagens, ao contrário das lembranças que voam como voam as palavras. O lugar, por uma conceituação material, é a mais forte ligação entre o homem e um local e um tempo que, por sua vez, insere o sujeito na efetiva relação com o mundo e nas lembranças individuais e coletivas, em especial os lugares habitados que são, por excelência, memoráveis.

Ao adentrar na casa, legitimado pelo consentimento do proprietário, Abelardo percebeu que muitas coisas não foram tocadas: “O que ele havia deixado ali estava nos mesmos lugares”, o corredor, a chapeleira, o lustre de cristal, as mesmas cores da parede, “ali desfrutava a paz que outros lugares não lhe tinham dado”. E, ao abrir as janelas do Mirante, logo recompunha a paisagem através dos telhados das “casas, as torres das igrejas, as ruas, o recorte da baía, que se descortinavam” (MONTELLO, 1982, p. 62). Esta visão rememorava no personagem a sensação de espaciosidade em oposição ao apinhamento vivenciado no interior da casa, particularmente pela presença constante do novo proprietário.

O significado desse lugar, nos pressupostos humanistas da Geografia, é de afetividade, segurança e abrigo, um lugar que, nos termos de Tuan (2013, p. 14), é detentor de significações organizadas afetivamente: “Na experiência, o significado de – ‘espaço’ - frequen-

temente se funde com o de lugar. ‘Espaço’ é mais abstrato do que ‘lugar’. O que começa como espaço indiferenciado transforma-se em lugar à medida que o conhecemos melhor e o dotamos de valor”.

Tuan (2013) atenta para a conveniência de se analisar espaço e lugar em conjunto, com o propósito de fazer compreender o espaço, principalmente, pela ausência de elementos constituintes do lugar. O autor entende espaço como local onde o sujeito, por falta de uma vivência adequada para construção de vínculos, não vislumbra significados. O lugar é pausa; pausa para que se construam no espaço experiências necessárias para a edificação de vínculos, enraizamento, pertencimento e segurança. O homem está ligado ao lugar que pode ser a sua casa, o bairro, a cidade natal ou a pátria. Lugar é o espaço vivido, e a experiência, portanto, é o elemento pulsante para diferenciar espaço de lugar. Ao adentrar na casa do Campo de Ourique, Abelardo reconhece ali seu lugar e sente por ele a paz nunca encontrada em outros espaços; uma espaciosidade, nos termos de Tuan (2013).

Sentir-se livre no ambiente, manter uma relação harmoniosa com ele é estar imbuído de espaciosidade. Mais que isso, é se sentir parte do lugar, conhecer e perceber o local em suas potencialidades e fragilidades e, ainda assim, transitar com segurança. Essa ligação salutar é o que Tuan (2012) traduz como relação topofílica entre o homem e o ambiente, é a maior expressão de afinidade e de afetividade entre o indivíduo e seu lugar.

Também nos termos da Geografia Humanista Cultural, podemos inferir que a relação entre Abelardo e a casa do Campo de Ourique é de lugaridade. Nos termos de Relph (2012), sempre que o lugar agrega elementos constitutivos da reunião é considerado lugar com lugaridade. Movido por esse sentimento, Abelardo decide comprar a casa. O diálogo entre ele e Dr. Paiva sobre a compra do imóvel foi assim narrado:

- E por que deseja comprar a casa?
- Aqui nasci. Aqui passei minha infância. Aqui tenho em cada canto a memória de meus pais.
- Quantos anos o senhor passou aqui?
- Dez.
- Nesse caso, voltou o outro, demorando as palavras, com uma expressão de malícia vitoriosa, - eu tenho mais razão em não lhe vender a casa do que o senhor em querer comprá-la. Vivo aqui há mais tempo (MONTELLO, 1982, p. 90).

Diante da fala de Dr. Paiva, que projeta a noção de lugaridade e elo sentimental entre o sujeito e o lugar ao tempo vivido na casa, é pertinente mencionarmos que o reconhecimento do espaço enquanto lugar, nos termos de Tuan (1965, 2012), demanda tempo, porém o decurso do tempo não garante o sentido de lugar. É o relativismo profundamente defendido pelo pensamento humanista:

se a experiência leva tempo, a passagem do tempo em si não garante a experiência. Uma pessoa pode conhecer um lugar intimamente após cinco anos de permanência; outra viveu lá toda a sua vida e é para ela tão irreal quanto os livros não lidos na sua prateleira (TUAN, 1965, p. 11).

Inferimos, por meio da análise da experiência de Abelardo, que o seu tempo vivido na casa, embora não ultrapassasse o tempo de Dr. Paiva, revela maior vínculo emocional, visto que os sentimentos pelo lugar assumem muitas formas e variam muito em termos de escala e de intensidade segundo as particularidades dos sujeitos.

A compra não foi concretizada, o que impulsionou o jovem a recorrer à casa do sítio do Anil. O Anil de outrora representava o espaço rural da cidade, zona rural da cidade de São Luís à época, alvo de interesses por empreendimentos industriais, sítio de unidades fa-

bris que teve seu apogeu na década de 1890, quando da instalação da Companhia de Tecidos Fábrica Rio Anil. A implantação de unidades fabris e a instalação da linha de bonde contribuíram para o primeiro povoamento da área, associado aos sítios e chácaras cujas belezas naturais atendiam ao lazer das elites da sociedade ludovicense. Curiosamente, Montello traz de volta à cena a paisagem do Anil, tão bem retratada em *Janelas fechadas*, publicada inicialmente em 1941.

O pai de Abelardo era proprietário do sítio destinado ao lazer da família e, apesar da falência, a propriedade sobreviveu à venda dos bens e se configurou como herança do jovem. Ao chegar ao local, observou que a disposição dos móveis permanecia próxima ao que ficou guardada na memória: a cama de madeira, a pequena mesa de estudos guardava as lembranças da simplicidade do seu quarto de menino e os alvitres decorrentes do quarto de infância, um lugar tão íntimo que o fez se sentir acolhido. Para Tuan (2012, p. 172), os lugares íntimos são aqueles onde encontramos carinho, aconchego que se assemelha ao sentimento do lar de infância, são lugares onde verdadeiramente as pessoas estabelecem contato, “são transitórios e pessoais. Podem ficar gravados no mais profundo da memória, e cada vez que são lembrados, produzem intensa satisfação”. Essa intimidade com o lugar o fez concluir que

ali tinha em verdade, uma porção de seu passado – na casa velha, nos móveis velhos, no velho empregado, memória viva de Sinharinha. Não queria outra vida. E recusava quantas grandezas que o mundo lhe pudesse dar (MONTELLO, 1982, p. 95).

Embalado por essa relação topofílica e sem esperança de reaver a casa do Campo de Ourique, Abelardo decidiu investir e habitar naquele lar e, com ajuda do caseiro Casimiro Augusto, “aos poucos, cada coisa antiga foi posta em seu lugar de outrora. Nas paredes a brocha da caiação varreu a poeira, sacudiu as teias de aranha e resti-

tuiu a alvura primitiva” (MONTELLO, 1982, p. 96). Ressuscitaram a estética do lar de infância e com ela as memórias ali vividas. Foram longos dias de evocação de lembranças e de profundo envolvimento topofílico com o sítio. No entanto, com o tempo de vivência, o espaço foi apagando velhas lembranças, e Abelardo percebeu que os antigos móveis, as paredes, os objetos, toda a paisagem foi “perdendo a sua iminência peculiar do passado, à medida que voltava a familiarizar-se com a solidão do sítio” (MONTELLO, 1982, p. 98).

O sítio, assim, começa a assumir outro significado para Abelardo que se distancia das lembranças primeiras. As mudanças de experiência no espaço possibilitam transitoriedade de significados do lugar, corporificados por meio da experiência, ambiguidade e valores humanos: “As imagens mudam à medida que as pessoas adquirem novos interesses e poder, mas continuam a surgir no mesmo ambiente cujas facetas, previamente negligenciadas, são vistas agora com total claridade” (TUAN, 2013, p. 170).

Os significados dos lugares não são eternizados e podem sofrer transformações, à proporção que as experiências e os sentimentos se reconfiguram. Para Mello (2012, p. 40), “no íntimo das pessoas, transitórios ou duradouros, os lugares da atualidade ou do passado podem variar de acordo com os valores, a quebra de preconceito, a afirmação de conceitos e a afirmação de novas normas”. Nessa esteira de pensamento, a vida ali estabelecida passa a ter outro significado, alinhado às novas perspectivas da trajetória da personagem.

Diante desse cenário, Abelardo retoma as lembranças da casa do Campo de Ourique que o acompanhavam desde a adolescência e, dessa forma, aceita sem pestanejar a proposta do Dr. Paiva para que se casasse com Alaíde, cujos traços – na imaginação de Abelardo – muitos se aproximavam aos de Sinharinha, sua mãe.

O noivado de Abelardo é marcado por visitas diárias à casa do Campo de Ourique, onde jantava todas as noites, “e cada vez que voltava, vivia a mesma sensação de retrocesso aos dias antigos. Na Alameda. Nas árvores. No corredor. Em cada dependência da casa”

(MONTELLO, 1982, p. 192). As vivências o auxiliaram a (re)construir ali o significado de lar, um envolvimento emocional e íntimo que, mesmo circunscrito ao exterior da casa, representa a intimidade, um lar “onde as raízes são mais profundas e mais fortes, onde se conhece e se é conhecido pelos outros, onde se pertence” (RELPH, 2012, p. 24).

Certo de que a casa dos azulejos é seu lugar de pertencimento e morada final, Abelardo avança para a experiência matrimonial, passa por dramas na relação com Alaíde, mas resiste em nome do elo emocional com a casa e, por fim, após o falecimento do Dr. Paiva, assume, de fato, o posto de proprietário do imóvel e a posse definitiva do corpo de Alaíde, consumando, portanto, o casamento.

Assim como no sítio do Anil, a transitoriedade do significado do lugar foi abrindo janelas para uma nova concepção

e mais uma vez sentiu, ali na casa de azulejos, como já havia constatado no sítio do Anil, que a convivência dilui, dissipa e desvanece até os entes queridos deixados por nossa memória nos velhos lugares onde fomos felizes (MONTELLO, 1982, p. 377).

Os laços são construídos agora por meio das experiências vividas também no presente. Porém, em oposição ao que foi sentido no Anil, a casa não perdeu significados afetivos, apenas foram construídos outros sentidos. Sentia espaciosidade e lugaridade sob uma perspectiva diversa da atrelada às lembranças do passado, ligada ao mundo vivido. É na interação com o lugar e as pessoas que os espaços adquirem seu significado mais pessoal, e “a pessoa se liga ao lugar quando este adquire um significado mais profundo ou mais íntimo” (OLIVEIRA, 2015, p. 12). Nesse sentido, Alaíde não representava a “condição supletiva, ressurreição da figura materna, e sim uma presença autônoma que valia por si própria, com sua inteligência, a sua vida e sua beleza” (MONTELLO, 1982, p. 377).

É importante pontuarmos que os espaços experienciados por Abelardo, fora dos limites maranhenses, não assumem grande importância na narrativa, sendo trazidos de maneira quase superficial, em comparação com os lugares de recorrência das experiências vividas em São Luís. De modo subjacente figuram os conjuntos urbanos centrados no Largo do Carmo, como a pensão da Dona Júlia, onde Abelardo procurou a readaptação à cidade, com as ruas Grande, Formosa e do Egito; o Cais, a Estação Ferroviária, onde ele exercia seu ofício, e o espaço do Campo do Ourique, com o Quartel, a Rua dos Remédios (atual Avenida Rio Branco), a Rua das Hortas e o Largo dos Remédios, com sua Praça Gonçalves Dias, e o sítio do Anil. Segundo Lima (2018), o espaço do Campo do Ourique, que abrigava o 5.º Batalhão do Exército, corresponde às atuais Praça do Pantheon, Biblioteca Pública Benedito Leite e o SESC. Esse espaço inclui, também, a Praça Deodoro e o Liceu Maranhense.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nosso estudo se encerra com importantes reflexões acerca das experiências no lugar e os sentimentos atinentes ao elo emocional entre o indivíduo e o meio onde habita. A partir da observação das impressões pessoais de Abelardo, o protagonista de *A décima noite*, que perpassa pelos estágios de espaciosidade e de lugaridade, alinhados aos fatos narrados e vividos, bem como às lembranças dos espaços íntimos e de memória, contextualizados à realidade experienciada, somos envolvidos pela habilidade intrínseca de Josué Montello ao narrar.

Ao eleger um narrador que se apresenta intimamente irmanado à consciência do protagonista, Montello se vale de uma técnica muito usual no cinema, como pontua Agda Adriana Zanela: “a de apagamento gradual da imagem do presente enquanto a do passado vai sendo contornada em seu lugar. É o passado como que a roer o

presente e tomar seu lugar” (ZANELA, 2009, p. 89). É o que de fato acontece com as memórias afetivas de Abelardo, ligadas à São Luís de sua infância e à própria mãe que morreu quando ele somente tinha dez anos. Ao relembrar o passado, Abelardo traz para o palco de sua vida o sobrado onde descortinou os momentos mais felizes vividos antes do exílio para Ouro Preto. Entre a vigília e o sono, confluem o passado e o presente simultaneamente.

A partir do casamento com Alaíde, embora Abelardo atrele sua felicidade ao resgate do passado, aos poucos, vai conseguindo se libertar das amarras que o prendem a Sinharinha e a tudo que represente a casa da infância, a ponto de vislumbrar um presente com olhos no futuro. Somente após ter ultrapassado o lema da morte (morte dos pais e morte do sogro) é que Abelardo passa a existir de fato, a dar ensejo a uma identidade que seja sua, refletida no amor a Alaíde e à posse definitiva do sobrado.

Podemos afirmar que a trajetória do protagonista de *A décima noite* aproxima-se do *Bildungsroman*, na medida em que caracteriza um percurso de vida típico dos personagens masculinos das narrativas montellianas que vivenciam seus dramas, suas angústias e seus percalços com vistas à formação de sua personalidade. Abelardo, ao lado de Mestre Severino e Damião, ocupa o panteão dos personagens primorosos de Josué Montello.

REFERÊNCIAS

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

BARBOSA, Juliana Carneiro. “A Deusa do Lar”: o ideal feminino em São Luís república (1930-1950). In: ABRANTES, Elizabeth Sousa (org.). **Mulher e República no Maranhão**. São Luís: EDUEMA, 2015.

BASSANEZI, Carla. Mulheres dos Anos Dourados. In: PRIORI, Mary Del (org). **História das Mulheres do Brasil**. São Paulo: Ed Contexto, 2000.

COUTINHO, Ana Paula. Nota de abertura. In: NOUSS, Alexis. **Pensar o exílio e a migração hoje**. Trad. Ana Paula Coutinho. Edições Afrontamento, 2013.

LIMA, Euges. **O Quartel do Campo do Ourique**. Instituto Histórico e Geográfico do Maranhão. São Luís: IHGM, 2018.

LUCENA, Thalita de Sousa, SANTOS, Silvana Maria Pantoja dos. Arquitetura do espaço na teia literária de *Um beiral para os bentevis*, de Josué Montello. In: SANTOS, Silvana Maria Pantoja dos; CAVALCANTE, José Dino Costa; SOUZA, Joseane (orgs.). **Josué Montello: entre memória, ficção e cultura**. São Luís: EDUFMA, 2018.

MELLO, J. B. Ferreira. O triunfo do lugar sobre o espaço. In: MARANDOLA JR., Eduardo, HOLZER, Werther, OLIVEIRA, Livia de (Orgs). **Qual o espaço do lugar?** Geografia, epistemologia, fenomenologia. São Paulo: Perspectiva, 2012.

MONTELLO, Josué. **A décima noite**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

NOUSS, Alexis. **Pensar o exílio e a migração hoje**. Trad. Ana Paula Coutinho. Porto: Edições Afrontamento, 2013.

OLIVEIRA, Livia de. O sentido do lugar. In: MARANDOLA JR., Eduardo, HOLZER, Werther, OLIVEIRA, Livia de (orgs). **Qual o espaço do Lugar?** Geografia, epistemologia, fenomenologia. São Paulo: Perspectiva, 2014.

RELPH, Edward. Reflexões sobre a emergência, aspectos e essência de lugar. In: MARANDOLA Jr, Eduardo, HOLZER, Werther, OLIVEIRA, Livia de (orgs). **Qual o espaço do lugar?** Geografia, epistemologia, fenomenologia. São Paulo: Perspectiva, 2012.

RICOEUR, Paul. **A memória, a história e o esquecimento**. Trad. Alain François et al. São Paulo: Editora da Unicamp, 2007.

SAID, Edward. Reflexões sobre o exílio. In: SAID, Edward (Org.) **Reflexões sobre o exílio e outros ensaios**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SANTOS, Elza Ferreira. O primeiro amor ninguém esquece, substitui-se: uma leitura de *A décima noite* e do Édipo. In: SANTOS, Silvana Maria Pantoja dos; CAVALCANTE, José Dino Costa; SOUZA, Joseane (Orgs.). **Josué Montello**: entre memória, ficção e cultura. São Luís: EDUFMA, 2018.

TUAN, Yi-Fu. **Espaço e lugar**: a perspectiva da experiência. Trad. Livia de Oliveira. Londrina: EDUEL, 2013.

TUAN, Yi-Fu. **Lugar**: uma perspectiva experiencial. Trad. Renata França Pereira, Márcia Manir Miguel Feitosa com a colaboração de Millena Portela, Tércila Duarte e Ubiratam Barros. **Revista Geograficidade**. UFF, v. 8, n. 1, 2018; 1965.

_____. **Topofilia**: um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente. Trad. Livia de Oliveira. Londrina: EDUEL, 2012.

ZANELA, Agda Adriana. **A epopeia maranhense de Josué Montello**: desvendando a poética montelliana em quatro romances. 2009 Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 2009.



Coleção MELHORES CRÔNICAS

Josué Montello

SELEÇÃO E PREFÁCIO Flávia Amparo



Memória, cotidianidade e lugar na crônica montelliana

Fábio Henrique Novais de Mesquita

Renata França Pereira

*A verdade é que cada um de nós
tem a sua província. Província que é uma
realidade privativa, amalgamada às nossas
vivências e recordações. A ponto de não
se harmonizar com a província de meus
conterrâneos e contemporâneos.
(Josué Montello)*

*O que a memória ama fica eterno. Te amo
com a memória, imperecível.
(Adélia Prado)*

1. INTRODUÇÃO

Nossa proposta neste capítulo é a análise de crônicas selecionadas de Josué Montello, escritas entre 1956 e 1985 para o *Jornal do Brasil*, onde trabalhou como colaborador permanente de 1954 até 1990, organizadas em forma de coletânea por Flávia Amparo (2009), pela Editora Global. O livro está dividido em sete blocos, conforme os temas dos textos, tendo em vista a versatilidade da escrita montelliana, uma característica já ressaltada por Amparo no prefácio de sua obra. Dentre os mais diversos assuntos tratados pelo prosador, nos interessa, sobremaneira, o que diz respeito às suas *Memórias*, pois foram elas que conduziram a pena deste homem multifacetado

e matizaram sua terra natal com suas recordações longínquas, misturadas ao seu presente.

Dentre os textos que compõem a primeira parte do livro organizado por Amparo, selecionamos alguns que mostram de forma substancial a que, de fato, nos propomos com este texto, que é evidenciar como as reminiscências, que formam a memória, este mosaico organizado pelos testemunhos relatados e as novas experiências, se juntam para colorir o texto literário de Josué Montello. Compreender as relações entre memória, espaço e lugar como configurações essenciais para composição deste maranhense podem nos aproximar ainda mais de sua literatura.

Para nos orientar neste percurso que busca os espaços que compõem a geografia interior de Josué Montello, alguns estudos, dentre outros, são indispensáveis para semelhante análise. Como trataremos mais especificamente das relações entre memória, espaço e lugar, damos destaque, no que diz respeito à primeira categoria, ao sociólogo francês Maurice Halbwachs (2006), aos historiadores Pierre Nora (1993) e Michel Pollak (1992), como estudos essenciais para compreendermos como as pessoas, os lugares e os acontecimentos são elementos constituintes na formação da memória.

Consoante a estes estudos, a abordagem fundamental de Gaston Bachelard (2008) sobre o espaço e as relações de intimidade que estabelecemos com ele nos coloca no cerne das aproximações entre memória e espacialidade. Na mesma esteira, configuram-se as pesquisas do geógrafo Yi-Fu Tuan (2013), que assinalam a experiência como fator fundamental para as relações de sentido que o ser humano estabelece com o seu entorno. Desta forma, visto pretendermos demonstrar como a memória medeia as experiências montellianas de lugar, traremos para este diálogo Eduardo Marandola Jr. (2014), que nos ajuda a perceber como os lugares experienciados são fundamentais para nossa expressão de lugar.

As crônicas que serão tomadas como *corpus* para análise são: “Memórias” (1956), “O amigo que eu perdi” (1957), “Uma senhora”

(1968), “Reencontro do primeiro romance” (1981), “Cenas da província” (1982) e “Confissões de um romancista” (1985). Iremos, também, em certa medida, nos dedicar a engendrar aproximações entre a crônica, enquanto gênero literário, com a realidade fenomenológica da experiência, visto que são relatos do cotidiano, então muito próximos do mundo vivido.

2. CRÔNICA: A EXPRESSÃO DO COTIDIANO

Muito se discute acerca do lugar atribuído à crônica como gênero literário, e este debate se deve, em grande parte, ao fato de literatos e intelectuais frequentemente referenciarem a crônica como “gênero menor”. Contudo, o que de fato emana da crônica senão as peculiaridades da vida cotidiana? O que há de tão “menor” em um texto que, muito embora seja *a priori* voltado para o divertimento do leitor por meio da exposição de situações corriqueiras, seja capaz de transpor o riso e cativar pelo seu poder de evocação do esquecido? Isto é, precisamente, em que a crônica montelliana se provou hábil em despertar em seus leitores.

Antes de esmerarmo-nos em elucidar as questões anteriormente propostas, faz-se necessária uma jornada de volta às origens da crônica para que possamos lançar luz sobre as circunstâncias nas quais foi concebido o texto desta espécie. A busca pelo étimo do vocábulo em Figueredo (1913) evidencia que, desde a forma proveniente do latim, *chronica* (plural de *chronicum*), a noção de narrativa conforme uma sequência cronológica já se fazia absolutamente presente. No que concerne à gênese da crônica, Machado de Assis, que também foi exímio cronista, toca especificamente no que o texto desta espécie tem a oferecer sobre a vida cotidiana. Em texto de 1877, o autor situa:

Não posso dizer positivamente em que ano nasceu a crônica; mas há toda a probabilidade de crer que foi coletâ-

nea das primeiras duas vizinhas. Essas vizinhas, entre o jantar e a merenda, sentaram-se à porta, para debicar os sucessos do dia. Provavelmente começaram a lastimar-se do calor. Uma dizia que não pudera comer ao jantar, outra que tinha a camisa mais ensopada do que as ervas que comera. Passar das ervas às plantações do morador fronteiro, e logo às tropelias amatórias do dito morador, e ao resto, era a coisa mais fácil, natural e possível do mundo. Eis a origem da crônica (ASSIS, 1994, p. 13).

Sua definição aponta para todos os traços que pertencem à crônica e são por ela celebrados por excelência: o diálogo que pressupõe o texto, em grande parte, entre leitor e cronista; o comprometimento em prover certa familiaridade ao leitor com os entornos e as temáticas que o texto suscita; a fluidez temporal com que se refere ao passado ao utilizar-se de alusões a figuras plenamente atuais. Eis que a maestria da crônica reside em sua versatilidade.

Antônio Candido, um dos grandes defensores da ideia da crônica como um texto independente e desprendido da literatura canônica, idealiza que, enquanto esta promove uma espécie de desintegração na maneira com a qual o leitor enxerga o mundo, a crônica:

[...] está sempre ajudando a estabelecer ou restabelecer a dimensão das coisas e das pessoas. Em lugar de oferecer um cenário excelso, numa revoada de adjetivos e períodos candentes, pega o miúdo e mostra nele uma grandeza, uma beleza ou uma singularidade insuspeitadas. Ela é amiga da verdade e da poesia nas suas formas mais diretas e também nas suas formas mais fantásticas – sobretudo porque quase sempre utiliza o humor (CANDIDO apud CARDOSO, 2008, p. 14).

É Candido, aliás, um dos vários literatos que viriam a atribuir à crônica o *status* de “gênero menor” ao afirmar que “não se imagina

uma literatura feita de grandes cronistas, que lhe dessem o brilho universal dos grandes romancistas, dramaturgos e poetas” (CANDIDO apud CARDOSO, 2008, p. 21), justificando que o gênero em questão edifica sua pequenez em seu vagaroso distanciamento do propósito informativo e aproximação da comicidade, além de, evidentemente, ter aderido ao uso de uma linguagem menos cortês e cerimoniosa.

Cardoso (2008) aponta que, desde a Bíblia, é por meio das crônicas que se dão os relatos sobre familiares e suas genealogias. É evidente notar, contudo, que um abismo distancia a narrativa bíblica da crônica literária propriamente dita, que apenas ganhou lugar de destaque com a chegada do folhetim a partir do século XIX. No entanto, entre a antiguidade e a pós-modernidade, permanece o hibridismo com o qual a crônica de hoje e a crônica de outrora tratam de um mesmo objeto: a cotidianidade.

3. MEMÓRIA COMO EXPERIÊNCIA DO LUGAR

Percebendo, assim, o grau de proximidade deste gênero dos acontecimentos cotidianos que emergem do mundo vivido, é que tentaremos enveredar pelos caminhos da realidade fenomênica expressa nas crônicas de Montello. Para Marandola Jr. (2014), “Este mundo, entendido fenomenologicamente, se realiza na cotidianidade de base fenomenal”, o que concorda com o pensamento de Lígia Saramago (2005, p. 24, grifos da autora), para quem a percepção de espaço em Heidegger nos “propõe investigar *de que maneira*, a partir de determinadas situações concretas, inseridas numa cotidianidade imediata, *se nos apresenta fenomenologicamente o mundo*”. O que nos leva ao arremate de Marandola Jr.:

Mas este mundo só faz sentido para Heidegger, do ponto de vista ontológico, em sua mundanidade. Isso significa que este mundo é aquele mais próximo, que envolve o ser

e os entes em um cotidiano fático da presença: *o mundo circundante* (MARANDOLA JR., 2014, p. 235, grifo do autor).

O imediato evoca uma figuração da realidade de acordo com a disposição que nos encontramos espacialmente organizados. Assim, somos convocados pelo espaço relacional, aquele que nos coloca em conexão com as coisas próximas, com a realidade imediata, pois é nessa medida que nós *Somos*, que nós entendemos a dimensão do *ser aí* fenomênico, quando nos encontramos imersos num tempo especializado. Então, por meio destas duas categorias, percebemos memória e lugar se aproximarem de forma mais intensa, pois a memória é a nossa geografia interior, ela nos dá acesso às nossas experiências vividas mais intensamente nos espaços de nossa intimidade.

A memória, enquanto fenômeno social, ganhou maior destaque com Halbwachs (2006), quando propõe um estudo a respeito de como o individual e o coletivo contribuem para sua formação. De acordo com ele, as nossas lembranças estão ligadas a determinados eventos e pessoas que deles participam, aos quais nos unimos por determinado laço afetivo, o que possibilita sua evocação por meio da memória. Seu poder de agregar está ligado, intimamente, pela força do testemunho compartilhado por todos os que, de alguma forma, estiveram envolvidos neste espaço-tempo. Para ele é de suma importância que compreendamos a sociedade como um conjunto de histórias vividas e que ainda estão presentes nas ações de seus membros, e não como um cemitério de datas e de acontecimentos distantes do mundo vivido cotidianamente.

Para Pollak (1992), além das pessoas e dos eventos, os lugares participam da constituição da memória, mesmo que não sejam experienciados diretamente e sejam vividos por tabela. Contudo, o que nos interessa aqui é a experiência vivida e compartilhada diretamente, pois a autêntica experiência do lugar se dá de forma ativa e

transformadora do espaço pela ação criativa do indivíduo (TUAN, 2013). Já para Nora (1993), a experiência mediada pelo lugar, enquanto ainda há a vivacidade da memória, está ameaçada pela aceleração da modernidade. A vivacidade da memória, conforme Halbwachs, está condicionada socialmente, culturalmente e historicamente, à maneira como os grupos articulam toda uma rede de conhecimentos e costumes para que sejam conservados e transmitidos pelas gerações.

Não só o retorno ao passado, mas também a maneira com a qual nos relacionamos com ele, são imprescindíveis para a reconfiguração do presente, com tudo o que envolva este espaço-tempo. No entanto, quando tentamos acessar o passado, percebemos que ele está embebido por antigas e novas impressões, possibilitando um cenário no qual, no jogo da memória, “a imaginação aumenta os valores da realidade” (BACHELARD, 2008, p. 23). O modo com que experienciamos e guardamos em nossa memória as pessoas, os eventos e os lugares é que irão matizar estes eventos na sua atualidade.

Desta maneira, as crônicas de Josué Montello irão nos ajudar a compreender como a sua “casa natal” matiza suas narrativas “de acordo com todas as dialéticas da vida, como nos enraizamos, dia a dia, num ‘canto do mundo’” (BACHELARD, 2008, p. 24). As lembranças de seus pais e de sua terra de origem são evocadas com frequência, mesmo que não seja “mais em sua positividade que a casa é verdadeiramente ‘vívda’” (BACHELARD, 2008, p. 24).

A partir da análise que se segue, podemos perceber, com mais clareza, as relações entre memória, cotidianidade e lugar que basilarão a escrita montelliana, que passam por suas experiências com seus pais, com São Luís, com a literatura universal e com o Rio de Janeiro, cidade em que viveu grande parte de sua vida e que o consagrou como escritor.

4. MEMÓRIA, COTIDIANIDADE E LUGAR NAS CRÔNICAS DE JOSUÉ MONTELLO

Concordando com Halbwachs (2006), gostaríamos de quebrar a linearidade das datas, conforme já citado anteriormente, que comprometem a vivacidade da memória e nos aprisionam a uma linearidade de fatos que só são passíveis de registro pela ausência de elo afetivo. Dito isto, o método de análise das crônicas não seguirá a linearidade temporal que conhecemos, ou seja, não seguiremos a ordem como foram dispostas, conforme a data de publicação, o que não tem tanta importância para esta análise. Contudo, fugimos aqui de uma sequência narrativa que se limita “a um quadro muito esquemático e incompleto” (HALBWACHS, 2006, p. 79).

Dessarte, os textos serão retomados aqui na medida em que suas partes dialoguem entre si, para dar o testemunho do que nos propomos, que é estabelecer uma relação entre memória, espaço e lugar na escrita montelliana. Ao citarmos o texto de Montello, optamos por referenciar colocando-o como autor, seguido da data em que o texto foi escrito, em lugar de Amparo e o ano em que a coletânea foi lançada. O que mais importa aqui é observarmos “que o calendário de nossa vida só pode ser estabelecido em seu processo produtor de imagens” e “Mais urgente que a determinação das datas é, para o conhecimento da intimidade, a localização nos espaços da nossa intimidade” (BACHELARD, 2008, p. 28-29), visto que a memória também passa pela criação imaginativa, pois lembrar não é uma atividade de abstração temporal; é, sobremaneira, a lembrança especializada.

O texto de abertura possui o mesmo título da sessão: *Memórias*. Ao discorrer sobre as formas que nos são mais comuns à rememoração, o autor lança mão de colocações de literatos como Rui Barbosa e Georges Duhamel para versar acerca de como podemos ter acesso às lembranças, aos lampejos que tomam refúgio em lugares ora remotos, ora imediatos, e que podem ser evocados ao simples

contato com elementos aos quais os conteúdos mnemônicos se associam, como um gatilho de emoções:

As melhores lembranças são as que vêm ao nosso encontro sem que as invoquemos. E chega-nos de improviso, num relance de poesia, criando dentro de nós um alvoroço de saudade. É um perfume, um quadro, uma palavra, uma relíquia esquecida num livro que suscita repentinamente o veio borbulhante das recordações que nos emocionam (MONTELLO, 1956, p. 18).

Halbwachs (2006) afirmou que a lembrança aflora a partir da convergência de elementos enraizados no seio social no qual o sujeito está inserido, isto é, os conteúdos que são eventualmente decodificados em uma linguagem perpassam o processo de incorporação ao convívio com o outro e toda a bagagem que este outro traz, suas vivências, assim como suas próprias lembranças. É um processo que se realiza em coletividade.

Não é primordial, todavia, que o outro se faça presente de forma material e concreta para que a lembrança seja admitida como tal. O que propõe Halbwachs é que compreendamos o ato de lembrar como um processo circundante contínuo, no qual transitam tanto as imagens fornecidas pela esfera social na qual o sujeito está inserido, quanto “uma espécie de semente da lembrança” (2006, p. 32), que é condição necessária para que o conteúdo possa adquirir a consistência de uma lembrança. Tal é a valia destes atores sociais que uma eventual fragilidade das relações de proximidade pode colocar em xeque o próprio ato de recordar. Em outras palavras, uma vez que não haja mais o sentimento de pertencimento ao grupo, a lembrança estará, com maior facilidade, sujeita ao esquecimento. O autor pondera:

Que importa que os outros estejam ainda dominados por um sentimento que outrora experimentei com eles

e que já não tenho? Não posso mais despertá-lo em mim porque há muito tempo não há mais nada em comum entre mim e meus antigos companheiros. Não é culpa da minha memória nem da memória deles. Desapareceu uma memória coletiva mais ampla, que ao mesmo tempo compreendia a minha e a deles (HALBWACHS, 2006, p. 39 e 40).

A crônica montelliana reforça com vigor, em grande parte, o caráter social do ato de rememorar. Nas crônicas selecionadas, é constante a referência pelo autor a outrem como forma de reafirmação, ou mesmo de constatação do caráter de verdade contido em suas lembranças. A título de exemplo, em seu texto intitulado “O amigo que eu perdi” (1957), o cronista declara: “Já confessei aqui – e Viriato Corrêa o recordou [...]” (p. 22); já no texto “Uma senhora” (1968), afirma: “[...] minha mãe revivia, de preferência nas suas conversas com os filhos, os netos e os bisnetos, as figuras e os fatos do Maranhão do começo do século” (p. 31). Estas e muitas outras colocações ilustram os achados de Halbwachs, o qual delineia de uma perspectiva sociológica a dimensão da relação sujeito-grupo para o resgate de memórias.

O francês Pollak (1992), em concordância com os estudos de Halbwachs, traz significativas reflexões acerca da maneira como a memória é vivenciada, o que agrega às concepções de memória individual e memória coletiva, já propostas por Halbwachs. Pollak introduz a noção de uma memória herdada, ou uma espécie de memória vivida de maneira secundária. Em outras palavras, é possível que o sujeito consiga rememorar eventos nunca vivenciados por ele diretamente, mas que fazem parte de seu repertório mnemônico por terem sido vivenciadas por grupos que habitam um mesmo espaço-tempo. Para mais precisamente ilustrarmos os referidos conceitos, tornemos a beber do manancial montelliano na crônica “Uma senhora”:

Nos últimos tempos, à proporção que a velhice ia levando para a recomposição de seus dias mais longínquos, minha mãe costumava lembrar de duas amigas de juventude: Dona Bem-bem e Sinhá Diniz. Nunca as vi nem delas sei como seres reais. Mas era tal o poder com que a velhinha as evocava, repassando a sua mocidade feliz, que ambas se incorporaram, com o tempo, às minhas próprias evocações (MONTELLO, 1968, p. 32 e 33).

Através das palavras de Montello, é possível concatenar com muita clareza a fluidez que permeia o relato de suas lembranças, neste caso, admitidamente corporificadas pelo relato das lembranças de sua própria mãe. A narrativa aqui é de extremo saudosismo, visto que o cronista tece elogios destinados à mãe, falecida uma semana antes da publicação do referido texto, e por quem expressa grande anseio em experienciar momentos que não mais voltarão. A relação entre os dois parece edificar a rememoração de Montello, de forma a engrandecer a experiência do leitor, convidando-o a construir imagens nutridas por seu relato e preenchê-las com as texturas de um passado imaginado, guiado pela evocação das próprias reminiscências pessoais.

Neste percurso, a memória, além de se valer de pessoas e de acontecimentos, também se vale de lugares que são evocados constantemente nas crônicas de Montello. É por meio delas que o escritor se reveste da aura do lugar do presente e entra em contato com o passado. São frequentes as referências que ele faz à sua terra natal, evidenciando, assim, a forte ligação que mantinha com o Maranhão, como nos revela em “Reencontro do primeiro romance”, ao falar sobre sua obra *Janelas fechadas*:

Dia após dia, entretive-me com meus personagens, recompondo pequenos cenários de São Luís. Era o meu modo de voltar ao Maranhão, sem sair do Rio de Janeiro. Estava lá e aqui, por força da criação literária (MONTELLO, 1981, p. 48).

Os geógrafos humanistas se valem, com frequência, dos textos literários para mostrar a forte ligação do ser humano com o lugar. O geógrafo francês Éric Dardel (2011, p. 5), ao tentar compreender a relação visceral entre Homem e Terra, recorre ao poeta alemão Johann Christian Friedrich Hölderlin e advoga a favor de uma escrita mais literária para se chegar “pelos caminhos da imaginação, a uma geografia de sonhos”. Yi-Fu Tuan (2013), ao destacar a experiência como agente de transformação do espaço em que participam memória e sentidos, evoca, dentre outros, o escritor argelino Albert Camus. “Os lugares íntimos”, para Tuan, “podem ficar gravados no mais profundo da memória e, cada vez que são lembrados, produzem intensa satisfação [...]” (TUAN, 2013, p. 172).

Percebemos, em “Cenas da província” (1982), como Montello se relaciona com seu lugar de intimidade e de que maneira ele emerge na sua escrita:

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 vai a busca – é a própria província que faz a pena correr no papel, obedecendo ao fluxo da imaginação criadora ou das reminiscências pessoais (MONTELLO, 1982, p. 52).

Assim, chegamos ao *leitmotiv* da criação montelliana: o lugar! Mas não qualquer lugar, e sim o de origem! Contudo, não da mesma forma como ele o experienciou no passado, pois o mesmo espaço-tempo que os separa é o que os une, na mesma relação paradoxal que Tuan se refere ao falar das nossas volições pelo espaço e pelo

lugar. São as coisas do cotidiano o que nos mundifica, a intimidade do contato, dos encontros furtivos, pois “todos os espaços de intimidade verdadeira, se caracterizam por uma atração” (BACHELARD, 1978, p. 205). Segundo Marandola Jr. (2014, p. 228), é o lugar que evoca a memória, é ele que constitui a “base de nossa experiência no mundo”. Para ele, evocar um lugar carece de uma localização no tempo-espaço, pois “o tempo é vivido como memória, e por isso memória e identidade adensam o lugar. A memória é a experiência vivida que o significa, definindo-o enquanto tal” (MARANDOLA JR., 2014, p. 229).

Para Montello, este lugar que ele evoca diversas vezes como província:

[...] não é apenas a região limitada em que primeiro recolhemos nossas recordações permanentes. É a casa, a escola, o bairro, o clube, a praia, o ambiente que nos cerca e acompanha, os companheiros, os amigos, a igreja, a praça, as tradições locais, os tipos, os primeiros amores, tudo isso associado ao sentimento de comunhão regional. Aonde quer que vá o homem de província, esta o acompanha, associada ao seu mais puro processo de reação instintiva (MONTELLO, 1982, p. 53).

Desta forma, podemos perceber o fenômeno da memória não apenas como um esforço individual, mas também coletivo, social e cultural. Estes dois últimos trechos contribuem para compreendermos a importância dos elementos que Pollak elenca como os constituintes da memória. Constantemente, Montello faz alusão a lugares como a citar seus “passeios noturnos pelo Largo do Carmo”, em “O amigo que eu perdi”; o lugar que ele chama de “a minha Praia Grande”, em “Cenas da província”, ao falar de O *mulato*, de seu conterrâneo Aluísio Azevedo.

No entanto, não só a lugares, mas também a pessoas como seus pais, contemporâneos como Viriato Correia e escritores que

ele referenciava em suas crônicas, a exemplo de Machado de Assis, Stendhal, Vitor Hugo. Todo esse conjunto de pessoas, lugares e acontecimentos fazem parte da memória que o escritor compartilha conosco nas crônicas. Por meio da sua leitura, temos acesso a uma gama de recordações que virão corporificar o imaginário do leitor e inseri-lo numa curiosa ampliação do universo literário de Josué Montello.

REFERÊNCIAS

AMPARO, Flávia Vieira da Silva do. **Josué Montello**. São Paulo: Global, 2009. (Coleção Melhores Crônicas)

ASSIS, Machado de. **Crônicas escolhidas de Machado de Assis**. São Paulo: Ática, 1994. (Coleção Folha)

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

CARDOSO, Joselina Alves. **Crônica Literária no Jornal: história, estrutura e funcionamento**. 2008. 131 f. Dissertação (Mestrado em Ciências Humanas) – Pontifícia Universidade Católica de Goiás, Goiânia, 2008.

DARDEL, Éric. **O Homem e a Terra: natureza da realidade geográfica**. Trad. Werther Holzer. São Paulo: Perspectiva, 2011.

FIGUEREDO, Cândido de. **Novo Dicionário da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Editora Livraria Clássica, 1913.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. Trad. Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2006.

MARANDOLA JR., Eduardo. Lugar enquanto circunstancialidade. In: MARANDOLA JR., Eduardo; HOLZER, Werther; OLIVEIRA, Livia de. **Qual o espaço do lugar?** Geografia, epistemologia, fenomenologia. São Paulo: Perspectiva, 2014.

NORA, Pierre. Entre a memória e a história: a problemática dos lugares. **Projeto História**, São Paulo, v. 10, n. 10, p. 7-28, 1993.

POLLAK, Michael. Memória e Identidade Social. In: **Estudos históricos**. Trad. Monique Augras. Rio de Janeiro, vol. 5, n. 10, 1992, p. 200-212.

TUAN, Yi-FU. **Espaço e lugar**: a perspectiva da experiência. Trad. Livia de Oliveira. São Paulo: EDUEL, 2013.

Josué Montello



NOVELAS

LIVRARIA
MARTINS
EDITORA

DUAS VÊZES PERDIDA

Apinhamento e espacialidade no conto “O Monstro”

Gladson Fabiano de Andrade Sousa

É em nós que as paisagens têm paisagem. Por isso, se as imagino, as crio; se as crio, são; se são, vejo-as como às outras. Para quê viajar? Em Madrid, em Berlim, na Pérsia, na China, nos Pólos ambos, onde estaria eu senão em mim mesmo, e no tipo e género das minhas sensações? A vida é o que fazemos dela. As viagens são os viajantes. O que vemos, não é o que vemos, senão o que somos.

(Livro do Desassossego - Bernardo Soares)

1. INTRODUÇÃO

Josué Montello escolheu a sua cidade natal, São Luís, como ambientação para a maioria de suas narrativas, mas também temos casos de ambientação no Rio de Janeiro, como é o caso de *A última convidada* (1988) e *O baile da despedida* (1992), onde o autor passou grande parte de sua vida; e ainda há romances fora do Brasil, como *Antes que os pássaros acordem* (1987), que se passa na França, e *Aleluia* (1982), que se passa em Jerusalém. As abordagens que vislumbram na obra de Montello questões sociais, existenciais, a construção épica do romance histórico, a psicologia das personagens são temas já explorados por críticos como Franklin de Oliveira (1978) ou José Aderaldo Castello (2004). Ainda que situe suas obras com as cores locais, tanto em São Luís, quanto no Rio de Janeiro, ou em qualquer outro lugar, Montello não pode ser considerado um escritor regionalista:

Ressalta-se, em sua obra, a presença da história de São Luís do Maranhão, desde o perfil dos sobradões de fachadas de azulejos às ladeiras, ao sol, e aos habitantes. Mas o que prevalece é a captação da atmosfera envolvendo adequadamente, longe do descritivismo, as situações vividas, angustiantes às vezes, outras dramáticas, ou de sofrimento moral e afetivo, de distanciamentos e abandonos que magoam (CASTELLO, 2001, p. 460).

Este capítulo tem como objetivo a junção de dois aspectos, vistos até então de forma distinta, que é o aspecto espacial e as questões morais e afetivas. O campo da Geografia Humanista Cultural desenvolve o complexo diálogo entre a terra e o homem, entre o meio e suas experiências com ele. Assim, vislumbrando a literatura através dos conceitos deste campo de estudo, possibilitamos esclarecer uma possibilidade de compreensão da relação ambivalente das experiências do homem com seu meio.

O conto que tomamos como objeto de estudo é “O monstro”, publicado na coletânea *Duas vezes perdida* (1966) e, posteriormente, em *Um rosto de menina* (1983). O conto gira em torno do personagem Jerônimo, o qual sai de sua terra natal, Bahia, após a morte do pai e também pela impossibilidade de convivência com a opressora figura materna. O personagem principal instala-se, então, no Rio de Janeiro e constrói um espaço íntimo anacrônico: funcionário público vivendo no Brasil republicano, reconstitui em seu apartamento, todo mobiliado com peças do século XIX, o ambiente do Brasil Império. Jerônimo, com quarenta anos, jamais se casou, apesar de ter uma amante que o visita esporadicamente; tem uma vida equilibrada no mesmo ritmo de suas rotinas burocráticas, sendo conformado e feliz com a vida medíocre que leva. Porém, após a morte da irmã na Bahia, recebe uma carta de sua indesejada mãe, pedindo-lhe abrigo, e algumas semanas depois, apesar de Jerônimo ignorar a carta, inesperadamente a mãe lhe aparece na porta de casa e adentra.

Inicia, então, o drama do personagem, obrigado a conviver com a mãe que tanto o desagrada e oprime.

Uma vez adotada a visão fenomenológica da Geografia Humanista Cultural, alguns conceitos-chave devem ser desenvolvidos para atingirmos o esclarecimento desejado: entender os conflitos e mudanças ocorridos nos personagens, relacionados à experiência do habitar. Este campo traz aos estudos da geografia o aspecto subjetivo, ou seja, das experiências, valores e sentimentos com relação às paisagens, aos espaços e lugares.

Como sabemos, os diferentes sentidos de espaço e de lugar, apesar de figurarem como sinônimos corriqueiramente, para a Geografia Humanista Cultural apresentam diferenças fundamentais relativas à vivência humana. Veremos a seguir como tais sentidos se revelam no conto de Montello.

2. ESPAÇO E LUGAR; ESPACIOSIDADE E APINHAMENTO: FENÔMENOS E SENSACÕES

No conto “O monstro”, o protagonista é descrito como um

...gato preguiçoso e bem tratado, que ama o sossego de seu borralho. O borralho, no caso era o aconchegado apartamento de três peças [...] Vivia ali a seu gosto, fazia já dezoito anos, e não compreendia que se escolhesse outro local para morar, no Rio de Janeiro. De todos os bairros da cidade, era aquele que menos se modificara com o tempo (MONTELLO, 2001, p. 310-311).

Encontram-se aqui as propriedades de lugar. Jerônimo adota o Rio de Janeiro como casa e, mais propriamente, de seu apartamento faz um lar, um lugar nos termos fenomenológicos de vivência e coerência de seu ser no mundo. Este lugar existencial é vivenciado como segurança, proteção, tanto que, mal recebe a carta no início

do conto, Jerônimo pede licença para fechar imediatamente a porta. O carteiro precisa interpellá-lo avisando que a carta era registrada e necessitava de sua assinatura.

Ao encontro de nosso propósito, encaremos casa como um instrumento de análise para a alma humana, pois “nossa alma é uma morada. E quando nos lembramos das ‘casas’, dos ‘aposentos’, aprendemos a ‘morar’ em nós mesmos” (BACHELARD, 2008, p. 20). Neste sentido superemos as descrições físicas de casa e cheguemos às virtudes primárias, nos sentidos originários do habitar. Esta *topoanálise* é o estudo psicológico e existencial de nossa vida íntima. Uma vez que existe em cada um de nós uma casa onírica (BACHELARD, 2008), o fundamento de coerência do ser no mundo, “a casa é um corpo de imagens que dão ao homem razões ou ilusões de estabilidade” (BACHELARD, 2008, p. 36). Exatamente esta estabilidade de que o personagem se vê destituído ao longo do conto analisado: sua mãe adentra seu lar, logo sua alma é invadida pela desestabilização. Jerônimo sofre o que Yi-Fu Tuan (2013) classifica como apinhamento, conceito que aprofundaremos neste estudo.

O lugar é um espaço experienciado que se torna lar pela familiaridade, pelo vivenciar. O lar é nosso núcleo de significações e tem ligação inextricável com o ser, com nossa própria existência (RELPH, 2012). Este é nosso centro de coerência de nós para com o mundo e do mundo para conosco. Os sentidos de lar estão intrinsecamente ligados à harmonia, tanto que perdemos a sensação de apaziguamento, segurança, quando temos um lar conturbado; depois de um dia cansativo, “voltamos ao lar”, ou seja, descansamos, relaxamos. “Encontrar no mundo um lar” é mais do que ter um espaço onde residir, é encontrar-se consigo, é sair de um caos para um cosmos. É ter coerência existencial. Diferente disso, se não experimentamos tal sentido de lugar, este lar será apenas um espaço indiferenciado.

É curioso que Jerônimo, como emigrante, poderia constituir no novo espaço o antigo espaço da Bahia, ligar as pontas da vida; fazer isso significaria confirmar a ideia romântica que onde temos nossas raízes primitivas temos o sentimento de lar, significaria trazer na fisionomia de um novo lugar um eu que habitou um antigo. Tal qual tenta, sem sucesso, Bentinho ao final de *Dom Casmurro*: reproduzir na casa de sua velhice a casa de Matacavalos, de sua infância. Ele o refizera, porém, esses espaços eram mais semelhantes “por efeito de comparação e de reflexão que de sentimento” (ASSIS, 2003, p. 308). Não somente o antigo espaço íntimo muda, mas o próprio eu. Ao visitar a sua antiga casa, Bentinho avistou tudo o que deixara e pondera:

no quintal a aroeira e a pitangueira, o poço, a caçamba velha e o lavadouro, nada sabia de mim. A casuarina era a mesma [...] mas o tronca, em vez de reto, como outrora, tinha agora um ar de ponto de interrogação; naturalmente pasmava do intruso (ASSIS, 2003, p. 308).

O personagem de Montello, construindo um espaço íntimo totalmente distinto de sua antiga casa, age como um arquiteto, dá harmonia de seu ser com o mundo, em plena atitude contra seu próprio passado que deseja esquecer. Baiano que se enraíza no Rio. Seu pertencimento é notável, não traz na fala caracteres de sua terra natal, ao contrário de sua mãe. Jerônimo enfrenta dois adversários nessa emigração, que deseja olvidar: a sua indisposição com a mãe, relação que o liga à terra natal, e a República que varrerá a tradicional Monarquia, que o apetece como signo dos tempos áureos da história do Brasil. Para essas duas adversidades ele encontra a mesma solução: a fabricação de seu lar. O apartamento ele o configura em harmonia com o que sente como seu pertencimento, sua “verdadeira” raiz nobre: sua mobília é toda do século XIX monárquico, seu sofá pertenceu ao Barão de Saquarema. Agrada-lhe o cumprimento

anacrônico do cobrador do bonde (“Senhor Barão”) que o transporta diariamente em direção à repartição. O bairro de Santa Teresa, no qual se aloja, é representante da alta sociedade carioca, apresentando construções do estilo da Belle Époque. Jerônimo mostra-se como um típico carioca da monarquia e apresenta gosto apurado por ouvir constantemente as sonatas de Mozart, por possuir o quadro do Imperador D. Pedro II e da Imperatriz em molduras douradas em destaque na parede, além de um antigo piano. Tamanha excentricidade da personagem parece justificar a adaptação do conto para o cinema em 1978, com o título *O monstro de Santa Teresa*. Nele Jerônimo é pintado com as cores da extravagância e da depravação ao vestir trajes antiquados, que ostentava anacronicamente como fantasias, e ao ter experiências sexuais em casa; fantasias essas compartilhadas pela amante.

Podemos encarar o conto “O monstro” como um duelo de território entre a mãe Angélica Nogueira e o filho Jerônimo. A noção de território tem historicidade, tem várias dimensões, sendo aqui veiculada ao caráter político-cultural. Território nos impõe a ideia de limite, fronteiras: “O entendimento do território na ótica cultural demanda uma direção de apropriação, não somente material e política do espaço, mas imaterial e simbólica” (RISSO, 2014, p. 313). Ao longo da evolução do conceito de território, este adquiriu a ideia de “uma porção do espaço geográfico que coincide com a extensão espacial da jurisdição de um governo” (GOTTMANN apud RISSO, 2014, p. 313), logo espaço e poder estão vinculados à ideia de território. Angélica não apenas adentra o espaço de intimidade do filho no sentido físico (aloja-se no seu quarto, o mais espaçoso e confortável da casa), como também simbólico, pois, logo ao chegar, inadvertidamente, o faz sentir “atordoado e obediente” (MONTELLO, 2001, p. 324).

Os conceitos de espaciosidade e apinhamento são centrais para o entendimento das relações afetivo-espaciais no conto. Tuan

(2013) declara que a sensação de espaciosidade está necessariamente vinculada à liberdade, e apinhamento seria seu oposto, no que tange à privação incômoda da capacidade de agir: “A companhia de seres humanos – mesmo de uma única pessoa – produz uma diminuição do espaço e ameaça a liberdade” (TUAN, 2013, p. 78). Assim, a sensação incômoda de redução, da repressão da espaciosidade produz seu oposto, o apinhamento. Tuan (2013, p. 78) afirma que, embora uma floresta esteja apinhada de árvores ou mesmo que um quarto esteja apinhado de brinquedos, no sentido de que em ambos ocorre a limitação do espaço, embora os objetos possam nos apinhar, “são basicamente as pessoas que nos apinham; elas, mais do que as coisas, podem restringir nossa liberdade e nos privar de espaço”.

Apinhamento pode ser entendido no sentido de falta de liberdade de se mover, tanto no sentido literal quanto no sentido social. As condições de determinadas pessoas dentro de um círculo social podem conferir sensações contrárias, desde a espaciosidade daqueles que possuem condições econômicas para viajar, para circular e consumir mercadorias que prometem uma vida de liberdade, prazer e realizações, até o apinhamento daqueles que experimentam a sensação de opressão e frustração por não possuírem condições para vestir-se da subjetividade de consumo, instituída socialmente. Este embate é explorado no conto “O monstro”; um embate por espaciosidade de dois núcleos contrários. Uma vez que “a espaciosidade está intimamente associada com a sensação de estar livre” (TUAN, 2013, p. 70), as espaciosidades de Angélica e Jerônimo são antípodas: quanto mais um personagem adquire a capacidade de mover-se em determinado território, a espaciosidade do outro é menor, logo, a sensação de apinhamento deste é maior.

Jerônimo, após receber a carta da mãe, logo cedo, não a abre, pois era atitude corriqueira da mãe lhe mandar cartas somente com o intuito de pedir dinheiro. Porém, a caminho do trabalho, o nar-

rador afirma: “caligrafia impetuosa, a assinatura inconfundível que ainda agora o atemorizava” (MONTELLO, 2001, p. 309). A mãe simboliza tamanho apinhamento, que somente a carta é capaz de afetá-lo. Porém, logo ao pegar o bonde, a espaciosidade inspirada pelo cenário do Rio de Janeiro lhe confere novamente a liberdade:

A viagem lenta, quase toda em curvas, e sempre a mostrar a mesma paisagem, que desaparecia e voltava, momentaneamente escondida por um renque de casas antigas ou por um velho muro coberto de hera, teve o dom de restituir a serenidade ao Jerônimo... (MONTELLO, 2001, p. 310).

Mesmo no espaço aberto, uma pessoa pode “chegar a ter um sentimento profundo de lugar” (TUAN, 2013, p. 72). Em relação ao espaço, o lugar é um centro calmo de valores estabelecidos: “Os seres humanos necessitam de espaço e de lugar. As vidas humanas são um movimento dialético entre refúgio e aventura, dependência e liberdade” (TUAN, 2013, p. 72).

A migração de Angélica da Bahia para o Rio de Janeiro pode ser entendida em termos de apinhamento: “Interpretamos corretamente a migração quando dizemos que foi motivada pelo desejo de procurar oportunidade em um meio ambiente mais livre, mais espaçoso [...] mudança motivada pelo impulso de escapar do apinhamento” (TUAN, 2013, p. 79). A filha morre, e Angélica passa a viver na dependência do genro, o que, segundo ela, é uma condição vexatória, pois ele, novo como ainda era, não demoraria a encontrar nova esposa.

O espaço público, para Jerônimo, possuía as qualidades de espaciosidade; assim, gostava de passear pela cidade, principalmente a partir do momento que não desejava voltar para a casa agora tomada pela mãe. Um exemplo é o Paço Imperial que o reportava aos ideais políticos monárquicos. Porém, quando imerso em acentuado apinhamento, nem mesmo os espaços públicos o agradavam. A ci-

dade estava em clima natalino, e isto somente acentuava sua miserável condição.

A relação conflitante entre espaciosidade e apinhamento é a origem da perturbação e das mudanças físicas e comportamentais de Jerônimo. Sua casa, que antes era habitada por ele e, esporadicamente, pela amante, agora é ponto de encontro da vizinhança, ramificações do apinhamento materno. Jerônimo chega a trancar-se no banheiro, tentando ainda resguardar algum espaço íntimo, inviolável. Seu aspecto, antes aprazível a todos, é motivo de comentários e preocupações. Passa, portanto, a ficar irritável e amuado:

- Que é que você tem? - pergunta-lhe um colega - você não é o mesmo. Está magro, abatido, quase não fala. Não cumprimenta a gente. Trate de reagir. Seus nervos não andam bem [...]

E Jerônimo numa explosão:

- Meta-se com sua vida! Não estou lhe pedindo conselhos!
(MONTELLO, 2001, p. 340)

Em suas configurações, “espaço é um recurso que produz riqueza e poder quando adequadamente explorado. É mundialmente um símbolo de prestígio. [...] Um ego agressivo exige incessantemente mais espaço para se movimentar” (TUAN, 2013, p. 77). Angélica, após adentrar o lar do filho, repudia o próprio espaço íntimo dele e envereda em críticas e mudanças. Em relação ao embate de poder vinculado a seu território, Angélica não suporta a ideia de alguém ter maior centralidade na casa e, conseqüentemente, na vida do filho, assim, critica os quadros do imperador e imperatriz:

- Quem é esse barbudo de olho azul? - Indagou Dona Angélica, num tom de voz que acentuava a zombaria da pergunta. [...]

- É o imperador.

Dona Angélica assentou o lornhão para a velha senhora, ao lado de Pedro II.

– E esta velha, já sei, é a Imperatriz. E no melhor lugar da sala! Sim, senhor! Bonita coisa! Depois quando eu falo, é porque sou linguaruda. Os retratos do Imperador e da Imperatriz, que nunca te viram mais gordo no lugar de honra do apartamento! E o meu retrato e o de teu pai? Em lugar nenhum! Pois fica sabendo que eu e ele é que devíamos estar aqui no lugar dessa velha e desse velho! (MONTELLO, 2001, p. 327-328).

Deste embate por espaço, logo, por poder, centralidade, a mãe retira o quadro e livra-se também do antigo sofá pertencente ao Barão de Saquarema. Na sua ótica, ela mudaria tudo, modernizava o apartamento, livrava-se “destas velharias”. Com o dinheiro da venda do sofá compra um moderno de couro vermelho, que destoa de toda a configuração da casa. É o símbolo da presença que causa o apinhamento, presença que se impõe. Tuan (2013, p. 78) afirma que “até uma peça de mobiliário pareceria uma presença intrusa”.

Tal qual a “Casa tomada” cortaziana, que apresenta uma força que não se vê, força ditatorial, repressiva, profundamente psicanalítica e existencial, inquestionável e absoluta que domina os quartos, salas e, pouco a pouco, todos os espaços, até expulsar os personagens da casa, Angélica vai dominando os espaços de vivência do filho. Abre-se uma ferida profunda na existência de Jerônimo, processa-se a desestruturação de seu lugar e, conseqüentemente, do seu eu; sua espaciosidade, portanto, encontra-se inconciliável com a presença da mãe. Em decorrência, sua sexualidade é imediatamente afetada pela presença materna de quem esconde também o baralho erótico: “repentinamente apavorado, com receio de que a mãe desse com os olhos na floreira de Sèvres, postara-se à frente da mesa de modo a esconder o corpo o fauno e a bacante” (MONTELLO, 2001, p. 324). Interrompe, assim, em absoluto, os encontros com a amante ocasional.

A situação de apinhamento o imobiliza e o consome, até chegar ao ponto de ler uma notícia no jornal do estrangulamento de uma velha. Jerônimo afirma, diante da tragédia, que deveria ser proibido noticiar tais eventos, pois “O crime é contagioso” (MONTELLO, 2001, p. 341). Nasce, daí, em sua mente, a ideia do matricídio.

Lembremos que, de início, quando Jerônimo recebe a carta da mãe, ele a repele e não a lê de imediato, mas deposita a “carta fechada no mármore do consolo” (MONTELLO, 2001, p. 309). Da tradição cultural e literária o mármore é recorrente como metonímia da morte. Como no soneto de Augusto dos Anjos: “Túmulos tristes, soturnais, silentes/ Hoje rolando nos umbrais *marmóreos*” (ANJOS, 1998, p. 252, grifo nosso) ou em *Macário*, de Álvares de Azevedo, em que o aspecto da morte é constantemente descrito como “lívido como o *mármore*” (AZEVEDO, 2000, p. 145, grifo nosso). Simbolicamente o desejo de morte da mãe transparece desde o início do conto, ainda que só surja à consciência de Jerônimo no final.

Após vir à cabeça a ideia do assassinato da mãe como solução de seu apinhamento, as propriedades restauradas do ser em relação ao espaço vivido são reconhecidas no desabafo de Jerônimo: “Tinha que consultar um médico – reconhecia. Ou então mudar de ambiente, refugiando-se numa pensão ou num hotel, longe do Rio, e o mais depressa possível” (MONTELLO, 2001, p. 341).

Jerônimo retorna para casa uma noite com o pensamento fixo no assassinato da mãe, quando se surpreende ao ver a casa cheia, tomada pela vizinhança. De imediato pensa que a mãe estava promovendo uma festa, porém, como uma solução *deus ex machina*, encontra-a morta no sofá vermelho, o mesmo que ela havia comprado. O vermelho do sofá adquirido por Angélica tem caráter simbólico ambivalente e cumpre seu simbolismo no enredo do conto. Vermelho é universalmente considerado um símbolo de vida, cor do fogo e do sangue, que pode ter também a significação da vida que se esvai, a

chama que se dissipa (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2015). Pode, além disso, ser o simbolismo para a guerra: “o vermelho perpetua-mente é o lugar de batalha – ou a dialética – entre o céu e o inferno [...] Um vermelho suntuoso, mais maduro e ligeiramente violeta, torna-se o emblema do poder” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2015, p. 945). Dialeticamente entendemos a entrada do sofá na casa como imposição do poder de Angélica sobre Jerônimo, porém, é neste mesmo sofá que Angélica morre.

Jerônimo esconde a satisfação e cuida, prontamente, do enterro da mãe, sem fazer economias. As relações entre espaciosidade e sentimento de lugar no conto são tão evidentes, que o primeiro procedimento feito por Jerônimo após o enterro da mãe é começar a “dar retoques de seu gosto na recomposição da fisionomia antiga de cada peça” (MONTELLO, 2001, p. 347). Passa o dia a voltar tudo para o seu devido lugar no apartamento, a exemplo do retorno da amante Noraldina. Vê-se finalmente livre do apinhamento que a mãe lhe causou em vida: “sentia o renascer da sua sensualidade longamente reprimida” (MONTELLO, 2001, p. 348). Ajeitando a mesa do jantar que teria com a amante, volta a ouvir a sonata de Mozart, ao que é surpreendido pelo toque do telefone de onde é possível distinguir um berro de cólera de um dos vizinhos: “O senhor tem coragem de ouvir música no dia de enterro de sua mãe? Só mesmo não tendo um pinga de sentimento! Dona Angélica é que tinha razão: o senhor é mesmo um monstro!” (MONTELLO, 2001, p. 349).

Angélica, cujo nome, ironicamente, alude a anjo, disseminou nos moradores o desprezo que manifestava pelo filho. Angélica morreu, porém, Jerônimo não se livrará facilmente da opressão materna. A “sensação opressiva de terror” (MONTELLO, 2001, p. 349) traz em si “algo de sobrenatural”. Tal qual o corvo de Edgar Allan Poe, que lembra eternamente ao amado a ausência de sua musa, os vizinhos são a eterna presença de Angélica.

Tuan (2013, p. 80) atesta que “a sensação de apinhamento é um incômodo, uma indisposição de saber-se observado”. Da mesma forma que a mãe dá o ultimato ao filho para que ele se livre do quadro do Imperador e Imperatriz, pois declara: “Não consigo é que aqueles dois paspalhões passem o dia inteiro me olhando” (MONTELLO, 2001, p. 332), o mesmo acontece com Jerônimo, que se sente observado constantemente pela mãe morta. O apinhamento de saber-se observado supera a ideia física e eleva-se ao plano existencial, tal qual um tirânico Grande Irmão de 1984, sempre a observar e a ditar a vida.

Entretanto, a sensação de apinhamento sentida com o telefonema do vizinho logo se dissipa com a chegada da amante: “Mas não tardou a refazer-se do susto, com um novo brilho de sensualidade nas pupilas – quando sentiu a porta do apartamento ranger de leve e ouviu os passos miúdos de mulher nos ladrilhos do corredor” (MONTELLO, 2001, p. 348). Tuan (2013, p. 84) assim explicita mais uma vez as particularidades do apinhamento: “As pessoas não restringem, mas também podem ampliar nosso mundo. O coração e a mente se expandem na presença daqueles que admiramos e amamos”.

Ainda que o coração e a mente de Jerônimo tenham se expandido com a presença cálida de Noraldina, as marcas do latente apinhamento impresso pela mãe se fazem presentes no Jerônimo que não conseguiu desenvolver um relacionamento além do casual, construído fortuitamente. Preso ao século XIX, ao Brasil Imperial, revela-se, por fim, o guardião de um tesouro inestimável. Nada mais simbólico para quem detém o epíteto de “O monstro”.

REFERÊNCIAS

ANJOS, Augusto dos. **Eu e outras poesias**. 42. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998.

AZEVEDO, Álvares de. **Obra completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2000.

ASSIS, Machado de. **Dom Casmurro**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

CASTELLO, José Aderaldo. **A Literatura Brasileira: origens e unidade**. Vol. II. São Paulo: Edusp, 2004.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2015.

CORTAZAR, Julio. **Valise de Cronópio**. São Paulo: Perspectiva, 1993.

MONTELLO, Josué. **Um rosto de menina**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

OLIVEIRA, Franklin de. **Literatura e civilização**. Rio de Janeiro: DIFEL, 1978.

RELPH, Edward. Reflexões sobre a emergência, aspectos e essência de lugar. In: MARANDOLA JR., Eduardo; HOLZER, Werther; OLIVEIRA, Livia de. (orgs.). **Qual o espaço do lugar?** Geografia, epistemologia, fenomenologia. São Paulo: Perspectiva, 2012.

RISSO, Luciene Cristina. Os conceitos de percepção e território como lentes para o entendimento cultural. **Terra Plural**, Ponta Grossa, v. 8, n. 2, p. 309-319, jul/dez. 2014.

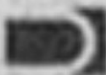
TUAN, Yi-Fu. **Espaço e lugar: a perspectiva da experiência**. Trad. Livia de Oliveira. São Paulo: EDUEL, 2013.

Josué Montello

Um Rosto de Menina



e outras novelas reais

 **DIFEL**
Distribuição e Venda
MEC

Espaciosidade, sujeito e experiência: **Uma análise da paisagem no conto “O Velho Diplomata”**

Gabriel Vidinha Corrêa
Sâmia Rafaela Sales Rodrigues

*A casa é uma das maiores (forças) de interação para o
pensamento, as lembranças e os sonhos do homem.
(A poética do espaço – Gaston Bachelard)*

1. INTRODUÇÃO

Em “O velho diplomata”, conto também presente em *Um rosto de menina*, de 1983, é narrada a história de um velho, de 68 anos, que, após longos anos em carreira diplomática, decide partir de sua residência luxuosa para refugiar-se em uma dessas casas que alugam algumas de suas dependências para cavalheiros de tratamento, levando consigo apenas algumas relíquias, livros e papéis, e a saudade de sua mulher que morrera repentinamente. Além do velho Ministro, o conto apresenta mais quatro personagens, Artur, um médico sem clínica; Madame Germaine, uma atriz afastada do palco há muitos anos; o jovem Secretário de Embaixada e o Senhor Embaixador. É nesse local, descrito no conto como de serenidade de espírito e paz estudiosa, que o Ministro escolhera passar seus últimos anos de vida.

Faremos uma análise apoiando-nos em estudos de importantes autores, tais como: Tuan (2012, 2013), Vincent Berdoulay e J. Nicholas Entrikin (2014) e Anne Buttimer (2015), voltados para os pressupostos da Geografia Humanista Cultural, buscando compreender a relação do *Velho diplomata* com o espaço/lugar que decide

ocupar em dado momento do conto, bem como a busca do autoco-
nhecimento por meio das experiências.

A partir de meados da década de 60 do século XX, o movimento ecológico-ambiental foi impulsionado em duas direções. A primeira é aplicada, a que explica, por exemplo, o que pode ser feito para combater a infestação de ratos e como tratar a água poluída. Uma segunda, teórica e científica, investiga as forças complexas que mantêm o mundo natural. No entanto, nenhuma busca diretamente o processo de formação de atitudes e valores, mesmo sabendo que, como indica Tuan (2012, p. 2):

numa visão mais ampla [...] as atitudes e crenças não podem ser excluídas nem mesmo da abordagem prática, pois é prático reconhecer as paixões humanas em qualquer cálculo ambiental; elas não podem ser excluídas da abordagem teórica porque o homem é, de fato, o dominante ecológico e o seu comportamento deve ser compreendido em profundidade, e não simplesmente mapeado.

Em *Topofilia*: um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente, Yi-Fu Tuan, como sugere no título de seu livro, objetiva investigar tais aspectos, uma vez que todos eles se referem à maneira pela qual os seres humanos respondem ao seu meio ambiente, e, antes de tudo, nos preparam para conhecermos nós mesmos. Um estudo voltado para o comportamento do homem, influenciado pela Fenomenologia e outras correntes epistemológicas ligadas ao humanismo.

2. O SUJEITO E A EXPERIÊNCIA

A partir das concepções da Geografia Humanista Cultural, entende-se que o homem é fruto do ambiente em que vive e da sua relação a ele aplicada, que reflete significativamente na forma de

agir, pensar, construir valores e afeições aos lugares e espaços. Na análise interdisciplinar entre a Literatura e a Paisagem, é possível perceber a essência do sujeito materializada no espaço a partir da sua experiência.

Falar de experiência requer necessariamente os conceitos de lugar e de espaço, fortemente recorrentes no conto de Josué Montello. O Velho Ministro, personagem central da narrativa, evoca a partir de sua experiência o seu lugar e seu espaço: “A experiência está voltada para o mundo exterior. Ver e pensar claramente vão além do eu” (TUAN, 2013, p. 17). Vemos a experiência figurada pelo velho Ministro quando da caracterização da sua realidade em relação ao seu lugar, dada a vida de um diplomata aposentado:

O Velho Ministro, sem filho nem parentes que por ele se interessassem, tinha decidido deixar a residência luxuosa, que tão útil lhe fora ao longo da sua vida diplomática para se refugiar, com algumas relíquias, uns livros e papéis, e a saudade da mulher repentinamente falecida, numa dessas residências antigas, onde se alugam dependências para cavalheiros de tratamento (MONTELLO, 1984, p. 126).

O sentido de lugaridade é uma característica decorrente da interação do sujeito com o lugar, seu sentimento de pertença e identidade. Para Berdoulay e Entrikin (2014, p. 108), “o sujeito e o lugar funcionam como duas noções primordiais da experiência humana”. O espaço experienciado, com o tempo, pode se tornar lugar e conhecer o lugar é postular afeição ou aversão a ele. A partir dessas duas concepções, no desenvolver do conto, o velho Ministro busca espaciosidade, pois a experiência com o lugar já não garantia a manutenção de suas relações íntimas, consolidando a busca pela liberdade.

Conceber o lugar e o espaço pela perspectiva da experiência é colocar o sujeito em meio aos fios que o ligam, porque por meio do conhecimento de mundo são produzidos sentidos e sentimentos

sobre lugar, como afirmam Berdoulay e Entrikin (2014, p. 101): “os indivíduos ou os grupos sempre teceram os laços entre identidade e espaço, como refletidos nas paisagens, que resultam de atividades rotineiras a um gênero de vida tradicional [...]”.

A vivência do velho Ministro com a mulher falecida, os objetos e os livros é elucidada por Tuan, quando “o lugar pode adquirir profundo significado para o adulto mediante o contínuo acréscimo de sentimento ao longo dos anos. Cada peça dos móveis herdados, ou mesmo uma mancha na parede, conta uma história” (2013, p. 47). Ainda segundo Tuan, “o homem, como resultado de sua experiência íntima com seu corpo e com outras pessoas, organiza o espaço a fim de conformá-lo a suas necessidades biológicas e relações sociais” (2013, p. 49).

A ausência de alguns desses condicionantes (objetos, pessoas e identidade) levou ao sentimento de não pertencimento ao lugar, também caracterizado como retração da percepção, dada a velhice fatigada, como pontua o narrador, que influencia seu juízo de valor para com o lugar. Tuan (2012, p. 90) afirma que:

Os jovens povoam o futuro com fantasias, enquanto que com o velho é o passado distante que fornece o material para a fantasia e a distorção. Para os velhos, o mundo se contrai não apenas porque seus sentidos perdem acuidade, mas porque seu futuro está truncado: à medida que o futuro diminui, também diminui o espaço horizontal e o velho pode chegar a se envolver emocionalmente com os acontecimentos e os objetos próximos [...]

Por esse viés, as especificidades dos possíveis lugares já experienciados pelo Ministro não almejam ser retomados, haja vista sua preferência por lugares mais quietos e sossegados:

De início, tinha pensado volver ao seu país natal. Sozinho, sem parentes, que ficava fazendo ali? Mas refletiu que,

afastado da pátria havia quase meio século, seria lá mais estrangeiro do que na terra onde servira o mais de seu tempo de Ministro. Assim, por que voltar? Acabaria ali mesmo os seus dias, que não podiam ser muitos [...]

– Nos hotéis, há sempre muito reboliço e caras novas, e eu quero um lugar de sossego, que me permita viver quieto e em paz. Quanto às caras novas, bastam-me as dos novos Secretários, que me visitam quando chegam, por dever do ofício (MONTELLO, 1983, p. 126).

O velho Ministro enquanto “sujeito se define pela reflexividade e vontade, pela transformação refletida de si mesmo e de seu ambiente” (TOURAINÉ, 1992 apud BERDOULAY; ENTRIKIN, 2014, p. 100). O próprio tempo evoca novas noções sobre os lugares e os sujeitos em si.

Com bastante beleza, Montello, por meio da voz do narrador, esclarece que, depois de uma procura nos jornais por novos lugares compactos, à feição do velho Ministro, para enfim hospedá-lo, a escolha recaiu sobre a casa de um casal de velhos: uma atriz, Madame Germaine, e um médico, Artur, conformando, assim, uma nova experiência. “– Parece um véu de noiva – comentou o diplomata, de monóculo entalado no olho direito, assim que descortinou a cascata, debruçado na sacada da varanda. – Sinto que me vou dar bem aqui” (MONTELLO, 1983, p. 126).

Um véu de noiva, uma metáfora, que podemos entender como branco, puro, claro, singelo. A afirmação “sinto que me vou dar bem aqui” marca uma nova realidade posta ao Ministro, um local arborizado, uma casa bem vista, uma nova experiência a ser vivida. Para Tuan (2013, p. 18):

A experiência tem uma conotação de passividade [...] Experienciar é aprender; significa atuar sobre o dado e criar a partir dele. [...] Experienciar é vencer perigos. [...]

Para experienciar no sentido ativo, é necessário aventurar-se no desconhecido e experimentar o ilusório e o incerto.

O velho Ministro, ao experienciar esse novo espaço, encontra lugaridade e espaciosidade e, nas palavras de Anne Buttimer (2015), é materializado por horizontes de alcance orientado para fora daquele lar.

3. A BUSCA PELA ESPACIOSIDADE

Em “O velho diplomata”, o narrador aborda o quão o velho Ministro sente-se confortável no novo ambiente que se instalou, simples, contando apenas com o necessário a seu conforto e às suas práticas intelectuais, mas de grande conforto, desfrutando ainda do prazer de uma excelente cozinheira, Madame Germaine, que antes, quando em sua vida de atriz, não possuía tais habilidades para a culinária, mas descobrira um talento. Em uma das passagens do conto, tais características são expressas:

Longe de estranhar o ambiente, encontrava ali a paz com que sonhava. Farto de banquetes, almoços, coquetéis e recepções, queria agora silêncio e tranquilidade para terminar de escrever as memórias de sua vida diplomática. Só receberia um ou outro amigo mais chegado, assim mesmo se não lhe fosse possível descartar-se da visita. Para essas obrigações sociais, bastava-lhe a sala ampla, contígua à alcova, com uns velhos móveis ingleses, a que acrescentara uma papeleira de mogno, para seus relatórios finalmente encadernados, e uma vitrine Luís XV, iluminada por dentro, com medalhas, faixas e condecorações (MONTELLO, 1983, p. 127)

A busca do velho Ministro por espaciosidade dá sinais de completude em diversas passagens do conto, momentos em que

a conexão com a natureza aparece de forma importante para essa personagem, um misto de plenitude e liberdade. O conto é capaz de proporcionar imagens de serenidade, calma, que são aspectos próprios da natureza. Sabemos muito bem que os sons da natureza são bem mais agradáveis que os sons das grandes cidades. Sabendo também que o meio ambiente físico pode transformar o sentido de espaciosidade, a hipótese é confirmada. O narrador descreve:

Pelo inverno, a lareira crepitava, comunicando a vivacidade de seu lume aos olhos e às faces dos três velhos. E como não era de bom aviso sair à rua, com a neve a cair lá fora, ficavam a ouvir concertos clássicos na vitrola, enquanto as cartas caíam na mesa [...] Nos meses de estio, a sombra da montanha e a ramagem das árvores não deixavam sentir na casa o rigor da canícula. Era então que o Ministro, as faces rosadas pelo passeio matinal, vinha para a fresca da varanda, [...] meio seguro de ir às recepções de outrora, sem necessidade de trocar o seu pijama de seda pelo rigor da casaca ou do uniforme diplomático (MONTELLO, 1983, p. 129).

O lugar do velho Ministro, tal como orientam os estudos de Tuan, era agora aquele agradável chalé. Em um dos trechos do conto, pode-se perceber que a saída daquele lugar e o retorno à Embaixada provocavam apinhamento no protagonista, uma vez que aquele local restringia sua liberdade. Como aborda Tuan:

O apinhamento é uma condição conhecida de todos, num ou noutro momento. As pessoas vivem em sociedade. Quer seja um esquimó ou um nova-ioquino, aparecerão ocasiões em que a pessoa terá que trabalhar ou viver junto com outras pessoas. [...] Uma sensação de apinhamento pode aparecer sob condições altamente variadas e em diferentes escalas. [...] é saber-se observado (TUAN, 2013, p. 68-69).

A decisão do velho Ministro em não comparecer mais à Embaixada, sendo substituído pela Madame Germaine, torna clara a sensação que aquele ambiente lhe proporcionava: “Uma noite de volta da Embaixada – a que invariavelmente comparecia ao aproximar-se o fim do mês, para receber seus vencimentos – o Ministro concluiu que já era tempo de se livrar também desse trabalho aborrecido. Além do incômodo de sair de casa” [...] (MONTELLO, 1983, p. 130). Desde então até o fim do conto, o velho Ministro não compareceu mais à Embaixada, sendo a Madame Germaine sua representante. Dessa forma o Ministro se desconecta completamente de sua vida anterior àquele lugar, até o fim de sua vida.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As figurações da paisagem são bem pontuadas no conto “O velho diplomata” a partir dos sentimentos e paixões do velho Ministro que, aposentado, sem filhos e sem esposa, deixa o lar em busca de espaciosidade, pelo fato de o lugar não preencher mais todas as necessidades de sua nova condição.

No início do conto, o velho Ministro cita um ditado sobre seu destino a partir da concepção de lugar: “Na minha idade [...] só há uma casa definitiva: é a sepultura” (MONTELLO, 1983, p. 126), que se realiza no momento em que o espaço transitava para lugar, derivado da experiência vivida por ele e de suas memórias do antigo lar, dos objetos e da esposa, que curiosamente tinha o mesmo nome da sua hospedeira. Tudo condiciona para um novo espaço/lugar, metaforicamente suscitado tanto no meio físico (a casa), como no espiritual (a morte).

REFERÊNCIAS

- BERDOULAY, Vincent. ENTRIKIN, J. Nicholas. Lugar e Sujeito: perspectivas teóricas. In: MARANDOLA JR., Eduardo; HOLZER, Werther; OLIVEIRA, Livia (orgs.). **Qual o espaço do lugar?** Geografia, epistemologia, fenomenologia. São Paulo: Perspectiva, 2014.
- BUTTIMER, Anne. Lar, horizontes de alcance e o sentido de lugar. Trad. Leticia Pádua. Rio de Janeiro: **Revista Geograficidade**, v. 5, n. 1, 2015.
- MONTELLO, Josué. **Um rosto de menina**. São Paulo: Difel, 1983.
- TUAN, Yi-Fu. **Topofilia**: um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente. Trad. Livia Oliveira. Londrina: EDUEL, 2012.
- _____. **Espaço e Lugar**: a perspectiva da experiência. Trad. Livia Oliveira. Londrina: EDUEL, 2013.

Josué Montello



Diário da Tarde

*O painel de um período da História brasileira
em seus episódios mais significativos.*



EDITORA
NOVA
FRONTEIRA

Diário da Tarde: Um relato de memória e de experiência do espaço

Camila Cantanhede Vieira

No ano de 1957, Josué Montello aportou em Portugal para reger a Cátedra de Estudos de Lisboa, na Faculdade de Letras. No mesmo ano, também esteve em Madri, à frente da Cátedra de Estudos Brasileiros pelo Itamaraty. Durante esse processo de deslocamento entre lugares, paralelamente à labuta de outras produções literárias, escreve seu *Diário da tarde*, no período compreendido entre os anos de 1957 e 1967.

Os escritos do diário em si são antecidos por um texto preliminar, com o objetivo de apresentar a obra ao leitor e prepará-lo para prosseguir, junto a Montello, por uma experiência de memórias e espaços. Trata-se de uma espécie de introdução, na qual o autor situa as ideias mais pontuais sobre aquilo a que se propõe com a publicação. O prólogo, portanto, é a parte inicial do diário e uma espécie de roteiro para quem deseja embarcar nas páginas desta obra.

Ainda na apresentação, Montello pontua que a publicação se destina a constituir “meticuloso painel da vida cultural, social e política do Brasil”, e que “o Diário de Josué Montello, iniciado com o *Diário da manhã*, desdobra-se, hoje, neste *Diário da tarde*, que se lê como se fosse o romance de toda uma época, surpreendida nos seus episódios mais emocionantes e memoráveis” (MONTELLO, 1987, p. 2). O estudo da obra montelliana demanda, para a perspectiva de análise aqui escolhida, o uso do conceito de memória como procedimento de retorno ao passado. Em uma compreensão interdiscipli-

nar, aqui se estabelece um diálogo mais próximo entre a Literatura, Espaço e Memória, de maneira a perceber como tal relação se dá na escrita do diário ora citado.

Assim, conceitos-chave sobre Memória como os de Maurice Halbwachs (2013) e Paul Ricoeur (2014), de Espaço e Lugar como os de Yi-Fu Tuan (2012, 2013) e Eduardo Marandola Jr. (2012), entrelaçados a outros desdobramentos, são imprescindíveis para o que se pretende discutir. A partir de tais aproximações, a intenção é provocar uma leitura desta obra que transcenda a curiosidade sobre os lugares em que o escritor maranhense esteve, quando traz à tona as experiências vivenciadas em Portugal e Madri, naquilo que foi registrado nas linhas e entrelinhas do *Diário*, em uma compreensão sobre o lugar, que é construído por meio da experiência e dos sentidos, “envolvendo sentimento e entendimento, num processo de envolvimento geográfico com o corpo amalgamado com a cultura, a história, as relações sociais e a paisagem” (MARANDOLA JR., 2010, p. 7).

Mesmo que não sejam dedicadas muitas linhas sobre o assunto, é interessante deixar claro que são várias as noções que se têm sobre o gênero diário, indo desde o conceito dicionarizado até as diferentes acepções de teóricos e críticos. Uma das acepções encontradas para o gênero é a que trata essa produção como uma obra na qual se registram diária ou quase diariamente acontecimentos, impressões, confissões. Ou como o “registro do dia a dia, pessoal, muitas vezes secreto e nem sempre com objetivo de publicação dos fatos, pensamentos, sentimentos de uma pessoa” (CRETTON, 1992, p. 89). Essas são conceituações abrangentes que arrolam as diversas modalidades das formas confessionais, podendo incluir tanto os textos memorialistas quanto os autobiográficos.¹

¹ Para maior aprofundamento a respeito deste gênero, sugere-se a leitura de Philippe Lejeune (LEJEUNE, P. *O pacto autobiográfico*: de Rousseau à Internet. Belo Horizonte-MG: Editora UFMG, 2008. Org. Jovita Maria

Ao longo da apresentação do *Diário da tarde*, escrito no transcurso de seus cinquenta anos, Josué Montello reúne considerações que dialogam, ora convergindo, ora tangenciando as ideias lançadas a respeito do gênero diário e seu compromisso com a verdade:

[...] o Diário de Josué Montello é [...] como o espelho da consciência estilística e técnica do escritor, sempre fiel à sua verdade e à sua vocação [...] o efêmero, na pena do verdadeiro escritor, ganha perenidade, sobretudo quando este sabe recompor, como neste livro, o instante fugidioso que merecia ser evocado, conservando o seu traço cômico ou o seu enlace dramático, no contraste e nos confrontos da vida que vai fluindo (MONTELLO, 1987, p. 3).

Desse modo, justifica-se este estudo pela compreensão de que o “tempo é vivido como memória”, que, enquanto “experiência vivida”, imprime outro significado ao espaço (MARANDOLA JR., 2010, p. 229), com as cores, as formas forjadas pela imaginação que atua na criação literária. Portanto, o texto de Montello expressa a própria essência geográfica do ser-no-mundo, conforme nos propõem os estudos de Éric Dardel (2011). Corroborar este pensamento Yi-Fu Tuan (2012, 2013), para quem a linguagem do discurso ordinário e a *fortiori* da literatura, por ser rica em símbolos e metáforas, enseja a análise aqui proposta.

As sessões que seguem, como já mencionado, nos reportam à viagem que Montello realiza em cidades entre Portugal e Espanha e a forma como ele se relaciona com elas. A experiência mediada por sua escrita nos coloca dentro da experiência montelliana de lugar.

Gerheim Noronha. Trad. de Maria Inês Coimbra Guedes e Jovita Maria Gerheim Noronha).

1. PELOS FIOS DA MEMÓRIA EM *DIÁRIO DA TARDE*

Nos primeiros registros feitos no ano de 1957, em seu diário, Josué Montello informa sobre o período em que esteve enfermo na adolescência:

desse período, guardei algumas lembranças boas, associadas ao ruído de minha rede no vaivém dos armadores: o sussurro do vento da folha das árvores, o canto das sericóras, o tom de ouro e rosa das mangas maduras, a leitura de velhos livros e de velhas revistas. Tudo isso coube alguns anos depois, no entrecho e no ambiente de meu primeiro romance, *Janelas Fechadas* (MONTELLO, 1987, p. 14).

As emoções de outrora, sentidas por Josué Montello ao simplesmente pegar um livro na estante, o fazem repetir “a emoção de Proust, com um livro de George Sand, lido na juventude: sinto em mim as emoções de outrora, e um violino vibra no meu espírito como se meu pai voltasse a tocá-lo” (MONTELLO, 1987, p. 14). O reviver desses acontecimentos é acessado por meio da memória, que “faz referência à anterioridade, como tal, da aquisição antiga” (RICOEUR, 2014, p. 43).

Segundo Paul Ricoeur (2014, p. 43), “[...] é privilégio da lembrança-representação permitir-nos voltar a “subir a encosta de nossa vida passada para nela buscar uma determinada imagem”. Misturadas a situações vividas pelo autor, a experiência literária adquirida por ele na infância e adolescência evocam uma memória ainda latente e viva, que se cruza com a experiência *in loco*. Ou seja, o apego afetivo ao passado carrega nova impressão, mediada pela percepção do presente. Nas palavras de Montello:

Deus nos deu a memória como antídoto do passado. O que se foi, com a vida vivida, acaba voltando, sempre que o recordamos. A saudade nada mais é do que a recorda-

ção sob uma luz generosa. Tudo fica mais belo quando a memória traz de novo o que dá gosto lembrar. O fato é o mesmo, mas banhado por uma luz propícia que lhe aviva o colorido (MONTELLO, 1998, p. 1266).

No *Diário da tarde*, Josué Montello traz como “um exemplo para avivar a reminiscência” (MONTELLO, 1987, p. 15) a figura de Joaquim Fidélis, o qual, em certa ocasião, foi a um baile e dançou com uma senhora sexagenária, que o tomou pelo braço. Ao chegar a casa, “contou o episódio no seu caderno secreto, com este remate: ‘Em suma, baile chinfrim; uma velha gaiteira obrigou-me a dançar uma quadrilha [...] Chinfrim!’” (MONTELLO, 1987, p. 15).

Uma situação corriqueira e ordinária do passado é rememorada em seu diário com as cores do presente, mas com a ausência daqueles que com ele estiveram, o que lhe dá liberdade para “escrever sem testemunhas, molhando a pena na sinceridade ressabiada” (MONTELLO, 1987, p. 16). A publicação de um diário pessoal, metaforicamente, seria como “o papel que, calado, recolhe nossos cochichos para, um belo dia, espalhar tudo quanto lhe contamos” (MOREYRA apud MONTELLO, 1987, p. 16).

Na introdução ao *Diário*, somos advertidos de que

se uma ou outra sinceridade excessiva logrou sobreviver, perdurando no texto definitivo, fique isso à conta do piparote lúdico, que também pertence à literatura, como forma de expressão esteticamente realizada – conquanto constitua distração da pena e divertimento pessoal (MONTELLO, 1987, p. 16).

Em outras palavras, arrisca-se afirmar que, nas palavras do escritor, não há um compromisso com “uma verdade”, como fez quando cita Rousseau: “minha função é dizer a verdade, mas não a de fazer com que se acredite nela”. Assim, nessa perspectiva, percebe-se

a intimidade entre Literatura e Memória, na medida em que ambas possuem como matéria-prima a imaginação. As lacunas existentes entre uma lembrança e outra são preenchidas com a criatividade humana, ou seja, são necessários pontos de coesão para que se estabeleça um atributo de verdade.

Nos desdobramentos dos estudos sobre memória, destaca-se também Michel Pollak (1989), que atribui a constituição da memória a três elementos: acontecimentos, personagens e lugares. Tanto para ele quanto para os outros citados anteriormente, a memória é tecida nas relações estabelecidas pelos grupos sociais que fazem parte do diário, do cotidiano.

Contudo, há de se considerar, também como Halbwachs, que só quando a memória ainda é vivida em experiência por determinado grupo é que o acesso a ela é possível. Do contrário, perdendo sua vivacidade, ela se distancia dos indivíduos que estiveram envolvidos, diretamente, nos mesmos eventos, tempo e espaço e que podem confirmar ou discordar entre si. Assim, em seus diários, afirma Montello:

Nosso registro meticuloso tem o dom de reter a vida que vai fluindo. A vida que está ao nosso alcance [...] essa verdade de detalhe pode crescer, ampliar-se nas anotações subseqüentes, com o desdobrar de cenas que a vida vai sucessivamente compondo. Por outro lado, somos nós mesmos que permanecemos nas páginas que vamos compondo, nos registros de cada dia (MONTELLO, 1987, p. 17).

Neste trecho, o autor, em tom confessional, revela a intenção e o seu desejo de fazer com que suas memórias não pereçam, por isso a necessidade deste registro escrito. Para o historiador Pierre Nora (1993), esse é um comportamento normal da sociedade moderna e que tem a tônica de funcionar como estratégia para o não sepultamento e esquecimento daquilo que foi vivido, sendo desse modo

constituídos os lugares de memória. Diante desta perspectiva, torna-se uma possibilidade compreender a literatura como uma instância capaz de ser considerada como um lugar de memória. Essa espécie de insuficiência da memória originou a premência de construir intencionalmente esses lugares simbólicos e que dariam a sensação de garantir a permanência da memória, que é o caso do diário.

Pierre Nora (1993) critica também a pretensão de uma verdade única cunhada pela historiografia moderna que usa a linearidade como um aporte teórico metodológico para o registro, enquanto a história construída a partir da memória coletiva seria mítica, deformada, chamada pelo autor de “memória de verdade”. Por sua vez, a história escrita pelo historiador, amparada no repertório das ciências humanas, pelo veio da racionalidade, se distancia do que Nora compreende como memória.

A publicação do diário seria uma compilação do registro de seus dias, mas, além disso, “em vez do simples registro de impressões, de acontecimentos, de reflexões, com o sentido da notação factual”, o autor deixou “nas páginas de sucessivos cadernos o travo de representações demasiadas, das quais terminei reconhecendo a insignificância e o exagero”. De acordo com Josué Montello, “o diário é, quase sempre, o companheiro da nossa solidão” (MONTELLO, 1987, p. 17).

Os estudos empreendidos por Nora acerca dos lugares de memória, embora com abordagem diferente da fenomenológica, consideram a importância do aspecto cultural, que também estabelece relações estreitas com os estudos sobre memória, sendo de grande relevância para a percepção do espaço, tendo em vista que a relação entre o ser humano e o espaço se desenvolve a partir da cultura, como afirma Tuan (2012), ao tratar sobre os aspectos que ligam cultura e percepção.

Mais adiante, abordaremos de forma mais detalhada a dupla relação que Montello mantém com os lugares visitados. Por ora, é

importante salientar que suas lembranças são o enquadramento de fatores, sendo o espaço um dos principais. Desta forma, para compreender esta relação, é necessário entender de que maneira o sujeito é afetado pelo espaço no qual está inscrito e de que forma um afeta o outro.

2. “LÁ FORA” E “AQUI DENTRO”: AS PERCEPÇÕES DO ESPAÇO DE JOSUÉ MONTELLO

Durante a leitura do diário, nota-se que lugares como o Rio de Janeiro e São Luís tornam-se referências que o escritor possui para ressignificar os espaços por ele percorridos. Entre Lisboa e Madri, há muitos relatos em que por vezes o espaço não é tão acolhedor, já noutras ele se abre a novas experiências. Por isso, a escolha do gênero diário para registrar sua viagem é bastante oportuna para empreendemos tal análise. As experiências narradas constituem um material valioso para adentrarmos na subjetividade do escritor que, além de conferir um caráter memorialístico ao material, lhe confere uma aura ficcional.

Com isso, Montello passeia livremente pelas possibilidades que o gênero lhe propicia, conferindo à “escrita de si” o caráter de compromisso com a verdade. O próprio Josué Montello responde a essa questão quando traz uma reflexão sobre a tênue diferença existente, em suas palavras, entre “reminiscência” e “invenção”.

Paralelamente, Paul Ricoeur, em *História, memória e esquecimento* (2014), reflete acerca da distinção entre memória e imaginação ao trazer pontos de afastamento e de aproximação entre esses dois fenômenos. Segundo ele, quando fazemos a reprise do evento, não inspecionamos um quadro interior; tentamos exercer novamente a percepção que tivemos então, trazendo de volta a coisa que vimos e agimos desse modo quando recordamos as coisas. Naturalmente, os erros se insinuem; com frequência projetamos na recor-

dação coisas que queríamos ver ou coisas que deveríamos ter visto. Oscilamos entre a memória e a imaginação.

Em contrapartida, “[...] a memória é dirigida para uma realidade que já aconteceu [...] a memória depende da imaginação para que seu objeto se manifeste. Esse é um dos motivos para as desconfianças de que a memória é alvo” (SOKOLOWSKI, 2004, p. 79). Entretanto, “não temos nada melhor que a memória para significar que algo aconteceu, ocorreu, se passou antes que declarássemos nos lembrar dela” (RICOEUR, 2014, p. 40).

O diário seria uma escrita privada, “o narcisismo e a metalinguagem como traços específicos e constantes no diário parecem estar relacionados à autodestinação e à releitura do tempo pelo próprio autor” (CRETTON, 1992, p. 230). Contudo, Josué Montello parece intencionar ou projetar que, em dado momento por vir, seus escritos “pessoais” não seriam por tanto tempo secretos, vindo a ser publicados. Desejou, portanto, lapidar esses registros, de modo a evitar que fossem impregnados por fatos insignificantes ou percepções exageradas: “Nada de dar ao meu livro, escrito com a intenção da obra de arte, o tom da represália efêmera, que certamente o diminuiria. Somente abri espaço para o que vi, ouvi, vivi ou testemunhei” (MONTELLO, 1987, p. 19).

Em anotação à data de 14 de setembro, registra a ocasião do falecimento de José Lins do Rêgo e, embora a lembrança, segundo ele, fosse a de “sua figura física forte, compacta, ombros altos, dava-me a esperança de que ele se refaria da enfermidade insidiosa para voltar ao convívio dos companheiros” (MONTELLO, 1987, p. 27).

A construção do diário é balizada pela memória, em uma compreensão indissociável da categoria espaço. O autor faz uma autorreflexão metalinguística sobre o gênero empregado nesse seu escrito. Josué Montello afirma: “não me limitei à verdade factual momentânea – procedi à retificação de juízos” (MONTELLO, 1998, p. 232).

Autores como Amiel (1847 apud MONTELLO, 1987, p. 18) consideram a “falsidade do diário íntimo. Ele não diz toda a verdade [...]. É o confidente do sofrimento e não da ventura”. Mas há outros diários que seguem seara distinta.

Em muitos deles haverá espaço para o outro lado da vida – desde o fato histórico, de que fomos testemunhas ou personagens, até a confidência profunda, que põe o escritor diante de si mesmo, com a chave de seus enigmas (MONTELLO, 1987, p. 18).

Josué Montello segue no registro de sua saída do funeral. No trajeto,

desce devagar uma ladeira, a caminho no meu hotel, enquanto o próprio José Lins do Rego se impõe a minha memória, vivo, jovial, assim como o deixei no Rio de Janeiro, de longe, no cais do porto, a acenar-me, de braços levantados, como o sinaleiro com as suas bandeiras (MONTELLO, 1987, p. 27).

Paul Ricoeur coloca que

a transição da memória corporal para a memória dos lugares é assegurada por atos tão importantes como orientar-se, deslocar-se, habitar. É na superfície da terra que lembramos de ter visitado ou estado em algum lugar, por isso as coisas lembradas são associadas a lugares [...] É nesse nível que se constitui o fenômeno dos “lugares de memória”, antes que eles se tornem uma referência para o conhecimento histórico (RICOEUR, 2014, p. 57).

A memória registraria, em forma de “imagens-lembranças, todos os acontecimentos de nossa vida diária, à medida que eles se

desenrolam; a cada fato, a cada gesto, deixaria o seu lugar e a sua data” (RICOEUR, 2014, p. 58). Ou seja, a data constituiria a fase reflexiva ou declarativa da recordação. Segundo Bergson (1999, p. 58), “a data é um lugar no tempo”. O esforço de memória é, em grande parte, esforço de datação:

Já na Praça Camões outras recordações refluem à tona de minha consciência. Revejo José Lins do Rego, ao fundo da Livraria José Olympio, falando, gesticulando, ainda iluminado pela emoção da derradeira página de *Fogo morto*, que escreveu pela manhã e entregou a João Condé. José Lins do Rego sacudindo os punhos, no campo do Flamengo, vendo jogar Leônidas e Domingos da Guia. Por fim, José Lins do Rego, desajeitado, de fardão reluzente, sob a claridade forte dos grandes lustres, lendo devagar o seu discurso de posse, na Tribuna da Academia (MONTELLO, 1987, p. 27).

Em 15 de setembro conta que, em outro momento de despedida de Portugal, visitou Júlio Dantas, atendendo à cortesia do convite do anfitrião:

Tenho por ele velha admiração. No Rio de Janeiro, uma prateleira de estante, no meu gabinete, é reservada às suas obras. Repasso de memória alguns de seus livros, e a impressão é boa: bom número de suas páginas antigas, lidas na adolescência, me refluem à consciência, e daí me vem o sentimento de admiração e respeito com que entro na sua sala. Sala pequena, com uma janela sobre a árvore da rua. Na parede, um quadro grande, vermelho, representando uma cena de *A ceia dos cardeais*. Em redor outras relíquias da vida do escritor. Retratos. Livros. E a relíquia maior, que é o próprio Dantas, instalado agora no sofá, sob o quadro grande (MONTELLO, 1987, p. 28).

A revelação das múltiplas perspectivas do sujeito por meio de sua vivência, de relatos descritos da vida social e de significações que somente o indivíduo pode estabelecer é atingida através da descrição da experiência vivida, da consciência, resultantes das características empíricas que buscam interpretar o fenômeno que se apresenta à percepção do autor a partir das suas vivências no espaço.

Nos termos de Merleau-Ponty (1999, p. 10), a realidade deve ser apreendida por meio da observação dos sentidos, da elucidação de vivências e da percepção:

A percepção não é uma ciência do mundo, não é nem mesmo um ato, uma tomada de posição deliberada; ela é o fundo sobre o qual todos os atos se destacam e ela é pressuposta por eles. O mundo não é um objeto do qual possuo comigo a lei de constituição; ele é o meio natural e o campo de todos os meus pensamentos e de todas as minhas percepções explícitas.

Esse método de análise amplia a leitura e a interpretação da *paisagem* e do *lugar* na trama de Josué Montello, partindo da compreensão das condições humanas estabelecidas durante sua vivência na Europa, carregadas de especificidades da cidade, do modo de vida e, especialmente, das relações estabelecidas naquele espaço, incluindo os sentimentos que podem ser alternados, construídos e desconstruídos de acordo com a reorganização das experiências vividas nos lugares.

A intenção de Montello ao elaborar o seu diário seguiu, segundo ele, meticulosamente, duas preocupações básicas: “uma, dizer sempre a verdade, compreendendo-a; outra, não deixar que resíduo de malquerenças literárias ou pessoais sombreasse meu texto” (MONTELLO, 1987, p. 18). Para ele, “[...] há uma verdade agressiva, ferina, contundente, e uma verdade educada, que convive com a polidez, sem deixar de ser verdadeira” (MONTELLO, 1987, p. 15).

Dois dias antes de sua partida para Madri, registra no dia 28 de setembro suas atividades: “dei uma volta pelas ruas centrais de Lisboa, sabendo que, daqui a dois dias elas ficarão para trás, associadas ao tempo que se foi” (MONTELLO, 1987, p. 31).

Para Paul Ricoeur, “seja qual for esse destino ulterior da memória das datas e dos lugares no plano do conhecimento histórico, é o elo entre memória corporal e memória dos lugares que legitima, a título primordial, a dessimplificação do espaço e do tempo de sua forma objetivada” (RICOEUR, 2014, p. 59). O autor atesta a legitimidade da memória como o referente ao qual recorreremos para a percepção do passado. Mesmo com suas fragilidades, em grande medida fruto de sua interligação com a imaginação, é a memória que fornece o “visto” necessário para que tenhamos certeza de que algo realmente aconteceu.

Em 29 de setembro, evoca a memória das duas ocasiões em que esteve em Madri:

Nas duas oportunidades conheci Madri na claridade do verão, repleta de turistas, com os bares da Gran Via alongados para as calçadas, toda a gente a falar em voz alta, enquanto os carros passavam nos dois sentidos da avenida, buzinando, rangendo, inundando o ar de fumaça, bem diferente da Madri que aprendi a admirar nos romances de Perez Galdós, sobretudo *Fortunata y Jacinta*. É com esta que desejo encontrar-me (MONTELLO, 1987, p. 32).

A análise do lugar, conforme mencionado, se detém à interpretação das emoções vividas e das memórias evocadas por ele, que ensejam sentimentos que podem ser tofófilos, tofófobos, de apinhamento e de espaciosidade, produtos dessa relação, na sua vivência nesse espaço. Josué Montello tem duas percepções da paisagem da cidade: de um lado, uma Madri que o apinha e, de outro, uma Madri imaginada, espaçosa.

No dia de sua partida para Lisboa, dia 30 de setembro, registra no diário:

Já a noite envolve Lisboa enquanto o comboio se desloca, ainda vagaroso, neste começo de outono. Faz poucos minutos que deixamos a estação de embarque, acenando para os amigos que nos vieram trazer seus abraços de despedida. Através do vidro da janela da cabine alongo o olhar para as luzes da cidade. Dói-me deixar este chão português que tanto me lembra São Luís, com suas la-deiras, seus sobrados, suas pequenas ruas aconchegadas, de cujas sacadas pendem, durante o dia, as roupas que recolhem o sol para secar (MONTELLO, 1987, p. 32-33).

De acordo com Paul Ricoeur, 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 de saudade, de nostalgia” (RICOEUR, 2014, p. 57). Além do mais, segundo Tuan, pode-se relacionar o espaço com o tempo, posto que em dados momentos o tempo pode se tonar espaço: “tempo como movimento, sendo lugar como pausa; afeição ao lugar em função do tempo; e lugar como tempo tornado visível ou lugar como lembrança” (OLIVEIRA, 2014, p. 12).

Em outro trecho do *Diário*, na sua saída de Portugal:

Quando o trem se põe em marcha, deixando Lisboa para trás, sinto que há uma sombra de tristeza nos meus olhos. Tanto eu quanto minha mulher já estávamos ajustados à terra e à gente de Portugal. Nosso apartamento da Avenida Fontes Pereira de Melo, aconchegado, um pouco frio-rento no rigor do inverno, e repentinamente aberto à clareza da primavera e do verão, com o sol dentro da sala, não precisava ser maior nem mais iluminado: bastava à nossa paz e ao nosso conforto (MONTELLO, 1987, p. 33).

Lisboa é como um microcosmo habitado por Montello e seu apartamento certamente lhe transmite a sensação topofílica, representada por “conforto” e “paz”. A marcha rumo a Madri o coloca diante de sentimentos e percepções diversos. Tuan afirma que muitas vezes, na experiência, o significado de espaço se confunde com o de lugar. Para o geógrafo, “espaço” é mais abstrato do que “lugar”. O que começa como “espaço indiferenciado transforma-se em lugar à medida que o conhecemos melhor e o dotamos de valor” (TUAN, 2013, p. 14). O apartamento em Lisboa, embora friorento no inverno, era aconchegante, dotado de valor pelo casal que ali habitava e que já estava “ajustado à terra e à gente de Portugal”, ao seu lugar. Lugar seria, portanto, “um mundo de significados organizados, a um tempo estático e a outro dinâmico; são caminhos que se tornam lugares significativos” (OLIVEIRA, 2012, p. 12).

Madri, apenas visitada através da memória, em contraponto com a espaciosidade gerada pela topofilia sentida em relação a Lisboa, é espaço indiferenciado para o casal que, de acordo com uma passagem do diário de Josué Montello, espera: “Com o tempo, aprenderei a andar nas cidades espanholas, sobretudo em Madri” (MONTELLO, 1987, p. 33). De acordo com Bachelard, não se encontra o espaço, é necessário construí-lo continuamente. Essa construção será apoiada pelas experiências vividas pelo personagem do diário, ele mesmo, o autor, em suas andanças pela nova velha cidade.

A memória individual, construída a partir das referências e lembranças próprias do grupo específico, refere-se, portanto, a um ponto de vista sobre a memória coletiva. Esse olhar deve ser sempre analisado considerando-se o lugar ocupado pelo sujeito e as relações mantidas com outros meios. Halbwachs afirma que “cada memória individual é um ponto de vista sobre a memória coletiva, [...] este ponto de vista muda conforme o lugar que ali eu ocupo” (HALBWACHS, 2013, p. 51). Esse lugar pode ser ocupado material ou subjetivamente. “Fisicamente habitamos um espaço; sentimentalmente uma memória. O espaço físico é a cidade, o espaço senti-

mental é a memória” (SARAMAGO, 2014 apud FEITOSA, 2018, p. 73).

A concretude do habitar é o que enseja o desenvolvimento de emoções e de sentimentos que decorrem dessa relação. Para Tuan, “as ideias de espaço e lugar não podem ser definidas uma sem a outra. A partir da segurança e estabilidade do lugar, estamos cientes da amplitude, da liberdade e da ameaça do espaço, e vice-versa” (TUAN, 2013, p. 14):

Olho a paisagem que me acompanha, como a despedir-me do verde molhado que se alonga para um lado e para o outro, nas luzes do comboio, com seus relances de cartão postal. Sei que, mais adiante, a terra é dura, com aldeias abertas na pedra e galgando as encostas (MONTELLO, 1987, p. 34).

A saída de seu lugar rumo a novo destino traz ao autor do diário a compreensão física das duas categorias destacadas por Yi-Fu Tuan, a de espaço e a de lugar, aqui representadas pela ideia de “cartão postal” e de “terra dura”. A percepção que Montello tem do espaço do qual se despede, para ele, é a representação de um lugar significativo que se contrapõe à paisagem que se revela na medida em que o comboio se desloca rumo ao novo destino, Madri, que, para o autor, se apresenta como uma “terra dura”, hostil, cujo espaço se mostra indiferenciado, não dotado de valor.

Ao fazer essa abordagem, o geógrafo diferencia o visitante do nativo, ao falar que “sua percepção frequentemente se reduz a usar os seus olhos para compor quadros” (TUAN, 2012, p. 96). A forma de perceber o espaço se diferencia pelas relações que se estabelecem com ele. A imagem construída da cidade sob a ótica do visitante difere da de um habitante. Outro ponto é que as percepções variam, podendo repercutir em sentimentos que intimidam ou seduzem, dando a sensação de bem-estar ou o seu oposto.

Em outra passagem do *Diário da tarde*, Josué Montello, na circunstância de sua partida, ao receber recomendações e outras informações a respeito de seu destino, registra em 30 de setembro de 1957:

Se bem me lembro, é Montherlant quem nos adverte que, na Espanha, o viajante se alimenta com a provisão que carrega. Não, não é bem assim. Já andei por ali, como turista, antes de decidir-me regressar, como morador. *Se El Greco me intimida, com o tom sombrio de suas figuras esguias, Goya me seduz, com a sua luz intensa e os seus grotescos* (MONTELLO, 1987, p. 34, grifos nossos).

Nesse ponto, “intimidar” e “seduzir” compreenderiam as noções de espaciosidade e apinhamento. Para esse autor,

a solidão é uma condição para adquirir a sensação de imensidade [...] A companhia de seres humanos – mesmo de uma única pessoa – produz uma diminuição do espaço e ameaça a liberdade. Por outro lado, à medida que as pessoas penetram no espaço, para cada uma chega um ponto em que a sensação de espaciosidade passa ao seu oposto – apinhamento (TUAN, 2013, p. 78).

Já em Madri, a 1.º de outubro, descreve suas novas instalações:

o apartamento do Hotel Crillon, na Gran Vía, sobre a Praça de Espanha, tem apenas a sala e o quarto, com o banheiro completo. E é na sala que instalo minha mesa de trabalho, junto ao armário onde enfileiro meus livros. Já tenho, assim, o canto pequenino em que passarei o mais de minhas horas (MONTELLO, 1987, p. 35).

Para Bachelard, o que caracteriza o canto é o silêncio, a imobilidade, a segurança. Nessa situação de quietude e aconchego, a alma fica aberta ao devaneio, e o canto se torna “um armário de lembranças” (BACHELARD, 2008, p. 151).

Na visão de Bachelard, esses elementos materiais, esses objetos fazem parte do universo particular de cada pessoa e estão repletos de identidades pessoais, que provocam, por sua vez, a segurança, que caracteriza o ato de habitar. Esse ato, ou sentimento de habitar um espaço, está também relacionado com o sentimento de espaciosidade, isso considerando que o espaço seja mais do que um ponto de vista ou um sentimento complexo e fugaz. Habitar esse espaço, fazer dele lugar, também é uma necessidade psicológica, um requisito social e até mesmo um atributo espiritual. A casa, portanto, “é um corpo de imagens que dão ao homem razões ou ilusões de estabilidade” (BACHELARD, 2008, p. 36). Segundo o autor, “a casa é uma das maiores forças de integração para os pensamentos, as lembranças e os sonhos do homem” (Ibid., p. 26).

Contudo, lugares pequenos não necessariamente inspiram a sensação de apinhamento, do mesmo modo que lugares abertos não dão a sensação de seu oposto, a espaciosidade, como se constata na colocação do autor:

Lá fora, nas duas calçadas largas da Gran Vía, Madri nos dá uma ideia nervosa de sua vitalidade, dia e noite, com as pessoas que vêm e vão, falam em voz alta, precipitam-se para o outro lado da rua, entram nas lojas, ocupam as cadeiras dos bares, confluem para os teatros, refluem dos cinemas, enquanto as duas orlas de veículos se cruzam, incessantes, barulhentos por entre buzinas impacientes e trilos de apitos. Entretanto, *aqui dentro*, no meu apartamento aconchegado, o silêncio é propício ao meu trabalho (MONTELLO, 1987, p. 35, grifos nossos).

“Lá fora” e “aqui dentro” marcam não apenas a distância física e material desses dois espaços como também desvelam a sensação inspirada por eles e percebidas por Montello ao se deparar com esses dois universos tão díspares: barulhento e silencioso, nervoso e aconchegante.

Bachelard afirma, em linhas gerais, que o homem, ao deparar-se com a imensidão instalada diante dele, transforma-a em intimidade, posto que o devaneio é sempre particular. Não é possível atingir o imenso senão pelas experiências íntimas de cada um; “a imensidão está em nós” (BACHELARD, 2008, p. 190) e “a grandeza progride no mundo à medida que a intimidade se aprofunda” (Ibid., p. 200). Essa visão em muito se aproxima do entendimento de Yi-Fu Tuan a respeito das categorias espaciais.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O diário de Josué Montello, além de sua importância como testemunho, ganha a força da intencionalidade literária, que tem a ver com a relação recíproca entre autor e texto em meio ao labor literário, característica marcadamente presente no *Diário da tarde*, o qual é escrito com a intenção de obra de arte. Aquilo que é exterior, entendido por Tuan como espaço, somente é entendido quando transformado em algo interior, dotado de valor ou o equivalente ao lugar. Todas essas relações, construções e compreensões são excertos do valor humano; o espaço não pode ser unicamente exterior, dado que é vivido, imaginado, recordado interiormente. “O exterior não será uma intimidade antiga perdida na sombra da memória?” (BACHELARD, 2008, p. 232).

Em outras palavras, a imagem construída por meio da leitura do texto literário tem significado em si mesma, no momento presente e de maneira distinta em cada leitor. Trata-se de um diário, formatado por um modo particular do autor de pensar, ver e descre-

ver o mundo, mas também, e de certo, uma obra construída a partir de uma metarreflexão que Montello faz sobre o processo de criação do volume, ou seja, mais uma vez, um processo que circunscreve a escrita, como uma forma de retornar a viver o passado. O ato de narrar o cotidiano, selecionando, polindo, talhando a verdade dos dias imprime no diário a reflexão sobre a escrita e, portanto, sobre a literatura.

REFERÊNCIAS

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. Trad. Antonio de Pádua Danesi. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

BERGSON, Henri. **Matéria e memória**: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. Trad. Paulo Neves. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

CRETTON, Maria da Graça. **Autobiografia, Memória e Diário**: limites e convergências. Niterói: 1992.

DARDEL, Éric. **O Homem e a Terra**: natureza da realidade geográfica. Trad. Werther Holzer. São Paulo: Perspectiva, 2011.

FEITOSA, Márcia Manir Miguel Feitosa. **A representação do espaço e do poder em Mário de Carvalho**: uma apologia da subversão. São Luís: Café e Lápis, 2018.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. Trad. Beatriz Sidou. 2. ed. São Paulo: Ed. Centauro, 2013.

HOUAISS, Antônio et al. **Dicionário Houaiss de Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

MARANDOLA JR., Eduardo. Lugar enquanto circunstancialidade. In: MARANDOLA JR., Eduardo; HOLZER, Werther; OLIVEIRA, Livia de (orgs.). **Qual espaço do lugar?**: geografia, epistemologia, fenomenologia. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2010.

MARANDOLA JR., Eduardo; GRATÃO, Lúcia Helena Batista (orgs). **Geografia e Literatura**: ensaios sobre geograficidade, poética e imaginação. Londrina, PR: EDUEL, 2010.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. Trad. Carlos Alberto Ribeiro de Moura. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

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

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

NORA, Pierre. Entre história e memória: a problemática dos lugares. **Revista Projeto História**. São Paulo, v. 10, p. 7-28, 1993.

OLIVEIRA, Livia de. O sentido de lugar. In: MARANDOLA JR., Eduardo; HOLZER, Werther; OLIVEIRA, Livia de (orgs.). **Qual espaço do lugar?**: geografia, epistemologia, fenomenologia. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2014.

POLLAK, Michael. Memória e Identidade Social. Trad. Monique Augras. Edição Dora Rocha. In: **Estudos Históricos**. Rio de Janeiro, v. 5, n. 10, p. 200-212, 1992.

RICOEUR, Paul. **A memória, a história e o esquecimento**. Trad. Alain François [et al.]. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2014.

SARAMAGO, Lígia. **A topologia do ser**: lugar, espaço e linguagem no pensamento de Martin Heidegger. Rio de Janeiro: Ed. Puc-Rio; São Paulo: Loyola, 2005.

SOKOLOWSKI, Robert. **Introdução à fenomenologia**. 4. ed. São Paulo: Edições Loyola, 2004.

TUAN, Yi-Fu. **Topofilia**: um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente. Trad. Livia de Oliveira. 2. ed. Londrina, PR: EDUEL, 2012.

TUAN, Yi-Fu. **Espaço e Lugar**: a perspectiva da experiência. Trad. Livia de Oliveira. 2. ed. Londrina, PR: EDUEL, 2013.

Sobre os Autores

Márcia Manir Miguel Feitosa

Professora Titular do Departamento de Letras da Universidade Federal do Maranhão, com Doutorado em Letras (Literatura Portuguesa) pela Universidade de São Paulo. Bolsista de Produtividade do CNPq – nível 2. Pós-Doutora com bolsa CAPES, pelo Programa Ciência Sem Fronteiras, em Estudos Comparatistas na Universidade de Lisboa. Líder do Grupo de Estudos de Paisagem em Literatura – GEPLIT. Autora do livro: *A representação do espaço e do poder em Mário de Carvalho: uma apologia da subversão* (2018) e organizadora, juntamente com a Profa. Ida Alves, da Universidade Federal Fluminense, do livro: *Literatura e paisagem: perspectivas e diálogos* (2010).

Antonio Cordeiro Feitosa

Professor Titular do Departamento de Geociências da Universidade Federal do Maranhão, com Doutorado em Geografia pela Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”. Pós-Doutor, com bolsa CAPES, pelo Programa Ciência Sem Fronteiras, em Geografia Humana no IGOT-Universidade de Lisboa. É autor do livro: *Atlas Escolar do Maranhão: espaço geo-histórico-cultural*, em coautoria com José Ribamar Trovão (2006) e organizador do livro: *Lençóis maranhenses: relação homem-ambiente na comunidade Ponta do Mangue, Barreirinhas – Maranhão* (2015).

Cláudia Letícia Gonçalves Moraes

Doutoranda em Letras pela Universidade de Brasília. Mestra pelo Programa de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade da Universidade Federal do Maranhão. Graduada em Letras pela Universidade Federal do Maranhão. Professora Assistente da Universidade Federal do Maranhão, Campus São Bernardo – Licenciatura Interdisciplinar em Linguagens e Códigos, atuando na área de Língua Portuguesa com ênfase em estudos discursivos e literaturas de língua portuguesa.

Renata Ribeiro Lima

Doutoranda em Estudos de Literatura pela Universidade Federal Fluminense. Mestra em Estudos Literários, Culturais e Interartes pela Universidade do Porto. Licenciada em Letras pela Universidade Federal do Maranhão. Professora de Língua Portuguesa do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Maranhão, Campus Alcântara.

Juliana Morais Belo

Doutoranda em Teoria e História Literária da Universidade Estadual de Campinas. Mestra em Teoria e História Literária, com concentração em Crítica e Teoria Literária, pela Universidade Estadual de Campinas. Graduada em Letras pela Universidade Federal do Maranhão com habilitação em Português/Inglês e respectivas literaturas.

Lussandra Barbosa de Carvalho

Mestra em Cultura e Sociedade pela Universidade Federal do Maranhão. Licenciada em Letras, com experiência nas áreas de Linguística e Literatura pelo curso de Letras/DINTER/UFMA. Professora de Linguagens, códigos e suas tecnologias do SESI/

FIEMA. Aprovada no Doutorado em Literatura pela Freie Universität-Berlim/Alemanha.

Luís Oliveira Freitas

Mestre em Letras pela Universidade Federal do Maranhão. Graduado em Letras também pela Universidade Federal do Maranhão. Atua como professor do Instituto de Estudos Superiores do Maranhão e professor da Secretaria de Estado de Educação. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Língua Portuguesa e Literatura e também na área do Ensino Religioso Escolar e Catequese. Além de professor, também coordena cursos de extensão universitária e especialização no Instituto de Estudos Superiores do Maranhão.

Fábio Henrique Novais de Mesquita

Mestre pelo Programa de Pós-Graduação de Letras da Universidade Federal do Maranhão. Licenciado em Letras com habilitações em Língua Portuguesa e Língua Inglesa e suas respectivas literaturas pela Universidade Federal do Maranhão. Pesquisa na linha de literaturas produzidas em língua portuguesa, com foco em literatura africana lusófona, atuando principalmente nos seguintes temas: linguagem, memória, identidade e espaço e lugar. É professor de Língua Portuguesa do Instituto Federal do Maranhão, Campus Zé Doca.

Vanessa Soeiro Carneiro

Mestra pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Maranhão. Graduada em Letras – Francês pela Universidade Federal do Maranhão. Foi bolsista do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico/CNPq/UFMA com o projeto: “A experiência do exílio na literatura contemporânea de língua portuguesa: a perspectiva do sujeito no espaço e na memória”.

Gladson Fabiano de Andrade Sousa

Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Maranhão. Graduação em Letras/Inglês – Licenciatura pela Universidade Federal do Maranhão. Experiência na área de Letras, com ênfase em ensino de Língua Portuguesa e Literatura de Língua Portuguesa. Professor da Secretária de Estado de Educação do Maranhão (SEDUC-MA).

Rosângela Guedêlha da Silva

Mestra em Cultura e Sociedade pela Universidade Federal do Maranhão. Especialista em Ensino de Língua Portuguesa pela Universidade Cândido Mendes. Licenciada em Letras pela Universidade Federal do Maranhão. Professora da Rede Estadual de Ensino do Maranhão.

José de Mota de Souza

Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Maranhão. Graduado em Letras/Francês pela Universidade Federal do Maranhão. Participa do grupo de pesquisa “Estudos de Paisagem nas Literaturas de Língua Portuguesa” (UFMA/UFF). Foi bolsista da Fundação de Amparo à Pesquisa e Desenvolvimento Científico do Maranhão – FAPEMA com o projeto: “Espaço e memória em cena: um olhar sobre a ficção moderna e contemporânea de língua portuguesa de autoria feminina”.

Viviane de Jesus Farias Ribeiro Pinheiro

Mestra em Cultura e Sociedade pela Universidade Federal do Maranhão, com graduação em Geografia pela mesma instituição. Lotada na Pró-Reitoria de Ensino do Instituto Federal do Maranhão – IFMA. Tutora do curso de Geografia Licenciatura na UEMAnet.

Gabriel Vidinha Corrêa

Mestre em Cultura e Sociedade da Universidade Federal do Maranhão. Professor de Letras/Libras do Instituto Federal Baiano – Campus Valença. Graduado em Letras/Libras pela Universidade Federal do Maranhão. Tem experiência em tradução literária Língua Portuguesa/Libras e Ensino de Libras, sendo pesquisador ativo das Literaturas de Língua Portuguesa e Literatura Infanto-Juvenil na sua relação com a paisagem e a infância.

Renata França Pereira

Mestranda pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Maranhão. Possui experiência no ensino de Língua Inglesa como língua estrangeira em escolas de idiomas. Também possui graduação em Psicologia pela Universidade Ceuma (2010), tendo sido Bolsista do Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica (PIBIC/UFMA) com pesquisa financiada pelo Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq).

Tárcila Beatriz da Silva Duarte

Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal Fluminense, com foco na produção africana da língua portuguesa. Graduada em Letras/Inglês da Universidade Federal do Maranhão. Atua como professora de língua inglesa da rede privada de ensino.

Camila Cantanhede Vieira

Mestranda pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Maranhão (PGLETRAS/UFMA). Licenciada em Letras com habilitações em Língua Portuguesa e Língua Inglesa e suas Respectivas Literaturas pela Universidade Federal do Maranhão (2013). Pesquisa na linha de literaturas produzidas em língua por-

tuguesa, com foco em literatura africana, atuando principalmente nos seguintes temas: memória, espaço e lugar.

Flamilla Pinheiro Costa

Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Maranhão (PGLetras). Graduada em Letras/Francês pela Universidade Federal do Maranhão e em Comunicação Social com habilitação em Publicidade e Propaganda pela Faculdade Estácio de São Luís e técnica em Design Gráfico pelo Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Maranhão (IFMA). Desenvolve pesquisas relacionadas à área de comunicação digital com ênfase em mídias sociais e pesquisas relacionadas à área da literatura, desenvolvendo pesquisas sobre Literatura Comparada, Identidade Cultural, Paisagem e Memória.

Sâmia Rafaela Sales Rodrigues

Graduada em Letras/Espanhol pela Faculdade Santa Fé (2014) e graduanda em Letras/Francês pela Universidade Federal do Maranhão. Tem experiência na área de Educação. Foi Bolsista do Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica (PIBIC/UFMA) com pesquisa financiada pelo Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq).

