

JOSUÉ MONTELLO:
um contador de histórias
com mais de 3.000 personagens

Cida Golin
PUCRS

Josué Montello realizou, na sua obra ficcional e teórica, o sonho acalentado na adolescência. "Tenho a sensação de que a minha vida se processou como se constituísse um bom romance que eu tivesse inventado", afirma o escritor maranhense, cercado por mais de cem livros com sua assinatura. O autor de *Os tambores de São Luís* foi Diretor da Biblioteca Nacional, Presidente da Academia Brasileira de Letras, Reitor da Universidade Federal do Maranhão, professor de Literatura Brasileira em Madri, Lima e Lisboa, Embaixador e Conselheiro da Embaixada do Brasil em Paris. Montello costuma atribuir às quatro horas diárias de sono a possibilidade de gerenciar diversas atividades públicas e uma obra literária capaz de produzir mais de três mil personagens.

Na manhã do dia 16 de abril de 1994, no Rio de Janeiro, ele suspendeu por algumas horas, na máquina de escrever, o texto *Confissões de um romancista*, depoimento pessoal sobre criação literária. Na entrevista, reflete sobre o período em que decidiu escrever, as experiências romancescas no Brasil, a conquista de um público cativo e a técnica do romance, característica vital de sua obra na opinião dos especialistas.

CG: Segundo Franklin Oliveira, a sua obra estaria dentro da saga maranhense, cujo precursor foi Aluísio Azevedo. Qual a sua opinião sobre esse comentário?

JM: A minha obra, no seu conjunto, tem os ambientes maranhense, carioca e parisiense, a que eu acrescento ainda um outro: o imaginário, em que o tema do romance suplanta o espaço. Ele funciona como um elemento necessário, mas não prevalente. O Maranhão é o tema do meu primeiro romance, *Janelas fechadas*, de 1942. Ele abria a trilogia formada pelo *Sobrado* e *Cidade iluminada*. Quando concluí a publicação do primeiro volume, cheguei à convicção de que, do ponto de vista da evolução do romance, estava atrasado; havia uma defasagem muito grande entre o que eu escrevia e aquilo que poderia escrever. Essa distância decorria da minha formação autêntica, marcadamente maranhense, que me prendia ao século XIX do Aluísio de Azevedo, autor de *O mulato*, romance que eu estava literariamente aparentado. Dada a minha curiosidade intelectual, o romance que eu poderia escrever seria algo ajustado a uma atmosfera cultural mais avançada. Eu ignorava, por exemplo, a experiência do monólogo interior, do *flashback*, da memória involuntária. Publicado o romance, em 20 dias, um mês, a edição estava esgotada. Urgia fazer uma segunda edição. Eu não consenti. Com aquele desembaraço que a gente tem aos 22 anos, rasguei e eliminei os dois outros romances. Senti que devia me preparar para algo novo. Ao mesmo tempo, estendi o olhar para as experiências romanescas do Brasil e verifiquei que o meu romance, se estava defasado do ponto de vista universal, não estava defasado em relação ao que se escrevia no Brasil, o romance autenticamente brasileiro de José Lins, Jorge Amado, do Graciliano, José Américo de Almeida. O

Erico é que constituía a exceção, porque estava atualizado por força do pólo cultural da Livraria do Globo. As experiências do Erico quase coincidiam com suas traduções. No Rio de Janeiro e em Alagoas, Graciliano Ramos conseguiu um feito excepcional no final de *Angústia*, quando faz um monólogo interior. Ele ainda não era perfeito, mas, dentro das suas limitações, já era uma experiência singular. No entanto, essa experiência era em si mesma contraditória. Ao mesmo tempo em que ele tendia a fazer um romance de protesto, tecnicamente avançado, ainda estava muito preso ao século XIX, sobretudo por uma influência obsessiva de Eça de Queiroz. Basta dizer que Graciliano me confessou ter lido *Os Maias* mais de dez vezes. *Caetés*, por exemplo, tem uma certa simetria com *A ilustre casa de Ramires*. Essa concordância era curiosa, mas mostrava que o romance devia buscar outros caminhos para se atualizar. Na minha opinião, o romancista pode se valer dos recursos técnicos sem deixar de ser ele próprio, de tal maneira que a técnica apareça na narrativa, não de modo obsessivo, mas indicativo de que o romancista está atualizado. Quando cheguei ao Rio de Janeiro, naquele tempo, havia uma facilidade muito grande para conseguir livros estrangeiros. Encontrei também o romance intimista, interiorizado, a obra de Lúcio Cardoso, do Otávio de Farias e do Cornélio Penna, que, dos três, era o que escrevia melhor, pois tinha uma formação clássica. O romance que publiquei depois de *Janelas fechadas* era inteiramente diferente do primeiro: ficava dentro do ambiente imaginário. O personagem central era um relógio parado, grande, de pé. Um homem supersticioso, diante daquele relógio parado às 9:20, imagina que alguma coisa vai lhe acontecer de terrível se o relógio não funcionar. Essa obsessão tinha mais do que uma inspiração romanesca, era de inspiração filosófica, ajustada a um tema eterno, que é o problema do tempo. Como criação, o tempo é de tal natureza que até Deus obedece, ao fazer o mundo em tantos dias e descansar no último. O tempo nos envelhece, nos embeleza, nos desfigura, dá oportunidades, transforma, todos nós vivemos em função do tempo. Esse relógio parado cria uma trama diferente: não é mais a motivação regional, de ordem política, pitoresca, é uma angústia transferida do homem para um relógio, senhor do tempo. Na época, o romance também estava dividido em duas correntes: a do testemunho e da

denúncia. No testemunho, você era um espectador privilegiado, que acompanhava o seu personagem e sabia o que ia se passar com ele. Na denúncia, você fazia uma abdicação terrível. Penso que o escritor só deve estar engajado com a sua verdade, pois dispõe de um instrumento privilegiado que é a palavra escrita. Em geral, a palavra existe, desaparece, é efêmera. Para o escritor, está impregnada da intenção da obra de arte. O escritor só deve engajar-se na sua verdade, naquilo que pensa, reflete, pois tem uma sensibilidade excepcional e, portanto, não deve dizer a verdade dos outros, mas a sua. Para mim, isso foi muito importante. Na época, o engajamento era natural, daí a obra do Jorge Amado. Ele correu um perigo muito grande e foi salvo pelo seu gênio lírico. Sempre repeli essa subordinação ao Partido. Buscava realizar o romance absolutamente consciente, porque não me faltavam os temas: os problemas da minha geração, da minha experiência particular, que eu deveria transferir para o papel.

CG – Quais eram esses problemas de geração?

JM – Muitos, sobretudo o político, social, nacional, universal. O mundo estava dividido em esquerda e direita. A direita mais veementemente terminou na Segunda Guerra Mundial com a morte do Hitler e do Mussolini, mas ainda restaram movimentos semelhantes em Portugal e Espanha que se exauriram com o tempo. Restou a esquerda e, timidamente, a solução democrática que se ajustava a um programa compreendido dentro de certas limitações, porque a liberdade do homem termina quando ele se condiciona à sociedade em que vive. Restou, então, a esquerda, tão agressiva quanto a direita. Ela continuou fazendo a sua pregação política, criando um organismo invisível de que alguns escritores padeceram, que é a chamada patrulha ideológica. A patrulha ideológica é aquela em que os instrumentos de comunicação, jornal, rádio, tevê, tinham pontos básicos ocupados por escritores a serviço da esquerda. Esses escritores, geralmente pessoas com uma vocação literária irrealizada, controlavam os nomes, as obras que deviam aparecer ou não. Certa vez, o *Jornal do Brasil* publicou as instruções do Partido. São terríveis. Eu próprio visitei a União Soviética e pude ver o que havia de farsa. Quando fui a Moscou, tive a oportunidade de ir à União Brasileira de Escritores, e fiz uma

exposição sobre o que era a liberdade no Brasil, após o período militar. Do meu hotel, de manhã, ouvi um ruído de botas dentro de uma cidade praticamente vazia, e vi um oficial, com o peito coberto de condecorações, passar na calçada como um proprietário da cidade e do país. Na saída da minha palestra, acompanhou-me um jovem e, falando em espanhol, me disse o seguinte: “O senhor falava uma coisa, o tradutor dizia outra” (eu fiz a palestra em francês). Então, verifiquei o que havia de empulsação naquele grupo que, de certo modo, me oprimia. Fiz o meu nome e a minha obra à revelia da patrulha, mas sei o que isso me custou em termos de independência. Realizei uma obra absolutamente consciente, sempre soube o que pretendia. Depois de escolher a independência e o testemunho, passei a traçar o meu rumo e ter uma atualização técnica dentro de sucessivas experiências. Eu não quis ser um romancista de um tema, quis ser um romancista com uma obra que se identificasse pela maneira de escrever, pela maneira de contar e pela intenção de ordem artística, sempre entendendo que o romance é o pináculo, o ponto mais alto da criação. Pelo movimento das personagens, você tem o diálogo; pela descrição, a pintura, há todas as experiências possíveis dentro do romance. Sempre tive o cuidado de nunca me repetir. Sempre quis fazer de cada romance, até alcançar minha maturidade, uma experiência nova. Estou escrevendo um livro, chamado *Confissões de um romancista*, em que dou um código de elaboração do romance.

CG – Nesse código, como o senhor administra a relação entre o tema e a linguagem?

JM – Quando comecei a escrever, o romance estava dividido em duas linhas: a prevalência do tema ou da linguagem. Se há uma experiência equilibrada em Clarice Lispector, há, no meu entender, uma experiência em desequilíbrio no Guimarães Rosa, embora isso constitua a sua riqueza de linguagem. Você tem o *Sagarana*, um Rosa que ainda não se dissociou do padrão clássico da língua, e *Grande sertão: veredas*, onde a linguagem prevalece sobre o tema. Na tradução francesa, o mito ficou descarnado e pareceu um faroeste. Este é o perigo. No romance, você tem de estabelecer um equilíbrio entre a linguagem, o seu estilo, e o tema, uma experiência de natureza humana que atrai naturalmente o interesse do leitor. Esse é o romance que eu quis fazer.

Acompanhei Rosa de perto, fui um de seus grandes amigos. Mas a análise literária conduz você a esse confronto. Onde está o Rosa autêntico, no *Sagarana*, no *Grande sertão* ou no *Corpo de baile*? Há escritores, como Joyce, que fazem um tipo de linguagem que você capta se dispuser da chave que ele deixou. Guimarães é um criador de palavras, de ritmos, dentro de uma complicação verbal, embora criativa e com lampejos geniais. Quando Rosa morreu, fui a primeira pessoa a ir na sua casa. Como estava sozinho, fiquei observando os livros. E verifiquei que um dos escritores que influíram muito nele foi o português Aquilino Ribeiro, o famoso autor de uma novela genial chamada *O malhadinhas*. Então, você tem um escritor que busca, pela linguagem, encontrar soluções novas, permitindo, no caso do *Corpo de baile* e *Grande sertão*, um aprofundamento no espírito e na alma do personagem. São certos mistérios que só aquela maneira de escrever do Rosa nos permite penetrar. Mas há um problema: ele ficou sem continuadores, não abriu caminhos para outros, deu soluções aos seus próprios problemas, uma situação análoga ao Joyce.

CG – Voltando ao seu romance, os ensaístas sublinham a sua técnica do romance, o fato de ser um exímio narrador.

JM – A técnica me permitia entrar numa sala de aula, enquanto todos estavam conversando. Na medida em que eu ia falando, criava um suspense natural e um silêncio absoluto. É o suspense que cria o contador de histórias. Optei pela tradição narrativa, aquela que você encontra na *Poética* de Aristóteles, o princípio, meio e fim. Procurei fazer um romance sem ignorar o leitor. A preocupação de entrosar a narrativa dentro da tradição foi absolutamente consciente, sempre procurando soluções narrativas novas, não soluções de linguagem. Desde cedo, tive a preocupação de ter um estilo translúcido que permitisse ao meu leitor um contato instantâneo com aquilo que eu queria dizer. Um dia, abri o *Código civil* e verifiquei que cada artigo do *Código penal* era um romance, é só desdobrar. Trata-se do mesmo processo que leva à solução epigráfica do provérbio popular. No caso do *Código*, peguei um artigo curioso, aquele em torno da virgindade da mulher. Se o marido verifica, quando casa, que sua mulher não é mais virgem, tem 10 dias para anular o casamento. Eu imaginei um sujeito que casa e a mulher não se entrega. Ele

supõe, porque viu o *Código*, que ela está esperando a décima noite para se entregar. O romance é essa ansiedade, que faz com que a narrativa tenha princípio, meio e fim, a solução teatral. O teatro, para mim, foi muito importante.

CG – O senhor recebeu influências de quais autores?

JM – Pirandello, Molière, Shakespeare, e todo o elenco de narrativas que li muito moço, porque fui tuberculoso muito cedo. Isso fez com que eu me isolasse. Comprei 100 peças de teatro, uma publicação da *Petite Illustration*, que me atualizou em diversos autores. Também recebi influências da literatura espanhola, portuguesa, através de Eça de Queiroz e Garret, mas sobretudo da geração francesa de Mauriac, Collete, Gide, que me estimulou no sentido da clareza formal. O escritor precisa ter as palavras essenciais e ajustadas àquilo que quer dizer. Essa fluência me levou a escrever e a conduzir a narrativa dentro do aliciamento do leitor. Do leitor, só quero que leia o começo dos meus romances. O resto é comigo. Ele lê e não larga mais, porque sou um contador de histórias. A minha obra, hoje, se compõe de 25 romances e cada um deles constitui uma experiência. Eles obedecem a um enriquecimento gradativo do ponto de vista temático. Em *Os degraus do Paraíso*, por exemplo, fiz um romance da minha experiência protestante em São Luís. Contra a vontade da mãe protestante, a filha entra no convento. Todas as semanas, envia uma carta para sua mãe, mas ela não abre. Só acumula correspondência. Há sempre a expectativa da chegada do carteiro. Uma vez, houve uma cena curiosa: eu estava com minha mulher, numa churrascaria, quando uma senhora se aproximou de mim e disse: “Senhor Josué Montello, como é que eu faço para ler as cartas da Cristina para dona Mariana?”. Eu disse: “Essas cartas ainda não foram abertas. . .”. O romance é uma coisa estranha para mim e eu digo isso em *Confissões de um romancista*. Quando construo um romance, ele me aparece inteiro. Eu tenho uma alucinação visual.

CG – De que forma ele aparece?

JM – Toda a história: a narrativa, o fato e as personagens. Quando eu estava visitando um amigo, de repente fiquei alheio à

conversa. E esse amigo perguntou: “O que é isso? Você está ausente?”. E eu disse: “É que me apareceu um romance aqui”. Esse romance chamou-se *Cais da sagração*. Eu vi um barqueiro, um homem sentado num muro do cais, em frente ao mar. . . Eu tinha uma velha preocupação de escrever um romance sobre o problema do negro, mas queria encontrar um outro enfoque. Ao contrário do que se contava, o fundamental na libertação do negro não foi a Abolição, foi o próprio negro. Eu sabia pela tradição maranhense que tinha ocorrido um crime terrível de uma senhora, que é uma das personagens do livro, que mata com um garfo um escravo de 13 e outro de 16 anos. Um jovem promotor de 26 anos, chamado Celso Magalhães, recém-formado no Recife, resolve denunciar essa senhora e consegue prendê-la. Ela era a mulher do Presidente da Província, mas foi a julgamento. Toda a aristocracia maranhense aparece no Tribunal vestida de preto, e a senhora é absolvida por unanimidade. Eu fiz um romance da luta do negro pela sua libertação, uma luta que dura três séculos. Procurei resumir esse período na caminhada do negro Damião. Se você ler o livro com a ótica de que é o negro que conquista sua liberdade, você tem uma visão diferente. A campanha da Abolição é um movimento piedoso, literário, de intelectuais, mas que já vem no fecho da luta.

CG – Sua obra caracteriza-se por uma profusão de personagens.

JM – Uma professora da Universidade de Campina Grande fez o levantamento dos personagens. Até o décimo oitavo romance, havia mais de três mil personagens. Primeiro, procuro me apropriar da verdade deles. Cada um tem uma característica. Tudo isso compõe uma atmosfera de criação em que eu tive o cuidado de não me repetir. Graças a Deus, não caí na fórmula.

CG – Ao trabalhar com a temática histórica, como o senhor entende a recuperação da história através da ficção?

JM – Todo o romance é história, mesmo quando não tem intenção de ajustar-se ao fato considerado como histórico. Histórico, no meu entender, é tudo aquilo que procura reter um tempo. Os seres humanos possuem duas faculdades: a memória, para o passado, e a imaginação, para o futuro. O presente não existe, é apenas

um ponto de encontro, está sempre passando. Bergson disse: “O presente é a ponta extrema do passado”. Dentro dessa concepção, tudo é história. O histórico é a narrativa que permite a você retroceder ao conhecimento de uma época, de um fato, de uma personagem. O romance que publiquei no ano passado, chamado *A viagem sem regresso*, tem a vida política de um Presidente da República. Eu escrevi esse livro depois de ter feito uma das minhas melhores histórias, *O baile da despedida*. Ele é baseado no baile do dia 9 de novembro de 1889, que precipitou a proclamação da República, alvoroçando a imaginação de mestres brasileiros como Machado de Assis e Coelho Neto. Desloquei o baile da Ilha Fiscal para São Luís. A reconstrução desse baile foi muito importante sob o ponto de vista histórico. Eu conto a história desse romance em *Confissões de um romancista*. . .

CG – O senhor imagina esse livro como uma espécie de fecho. Depois dessa reflexão teórica, continuará a escrever romances?

JM – Não, só se Deus teimar comigo. Sempre digo: “É a obra que Deus me deu”. Eu trabalho bastante, porque tenho instantaneidade na redação. Escrevo rápido. Não me canso e nasci com uma cota de sono muito pequena. Durmo de três a quatro horas. Quando insisti em dormir, me dei mal. Tomava os tranqüilizantes e depois tinha pesadelos. Tristão de Athayde, meu amigo, que morreu com 96 anos de idade, dizia: “Josué, você sabe que eu durmo 10, 11 horas por dia”. Aí eu disse: “Athayde, eu estou fazendo as contas do tempo em que você passa dormindo e do tempo em que passo acordado. Acho que sou mais velho do que você!!”.

CG – Quem é o seu público, como é a recepção de sua obra?

JM – O escritor só está completo quando tem a obra, o nome e o público. O público é fundamental porque é o interlocutor. A obra é realizada também em função dele. Foi o que fez o Erico, o José Lins, Jorge Amado. O público assegura a continuidade da obra. Eu não teria 29 livros publicados na Nova Fronteira se não tivesse esses leitores. Alguns me escrevem. Agora mesmo vim da Bahia e vi o número de pessoas que me lêem. Uma vez, cheguei a Lisboa e recebi um telefonema de uma senhora que queria me oferecer um

jantar. Fui até lá, era uma casa de estilo pombalino, e encontrei um número grande de pessoas. Perguntei: “A que devo essa honra?”. Ela respondeu que tinha ido conhecer São Luís do Maranhão para reconstituir todos os passos de *Os tambores de São Luís*. Quando a gente escreve, encontra sempre um interlocutor. Quando morreu o Erico, sua mulher, Mafalda, ficou muito abatida. Ele tinha recomendado a ela a leitura de *Os tambores*. Um dia, Mafalda me escreveu uma carta muito carinhosa, dizendo que o livro a tinha reconciliado com a vida. Essas coisas é que fazem com que o escritor procure seu interlocutor. Essa não é minha vaidade, mas meu desvanescimento de saber que tenho um grupo de pessoas para o qual escrevo. Nunca tive um público grande demais, mas suficiente para compreender o meu tema e o meu texto.

CG – Nesse sentido, encontra-se a sua preocupação com a clareza e a limpidez do texto.

JM – Esta limpidez obedece a várias orientações: sempre procuro encontrar a palavra mais simples e ao mesmo tempo a mais significativa, aquela que pela sonoridade se ajusta a uma certa “musiquinha” interior na hora da leitura. O meu texto mais trabalhado é *Noite sobre Alcântara*, o diário de Maria Olívia. Numa nota de rodapé, escrevo que esse diário foi destruído em parte num temporal do Maranhão e só restaram trechos transcritos no livro. Numa carta a sua filha, Alceu Amoroso Lima comentou que era uma pena a destruição do diário, pois certamente seria uma obra-prima da literatura brasileira. Quando soube, disse ao Alceu: “Até você, conseguiu enganar!”.

CG – Como foi possível conciliar a literatura com tantas atividades e funções públicas?

JM – É essa minha cota de sono. Estou sempre trabalhando. Chego a essa altura da minha vida com a consciência de que, a cada livro, sempre tentei fazer melhor. Os meus diários expressam muito a minha vida, aquilo que eu sou no cotidiano.

CG – Como o senhor se insere dentro da corrente memorialista da literatura brasileira? Estou pensando em Erico, Graciliano Ramos. . .

JM – Eles escreveram suas memórias. Eu quis escrever diários, uma experiência de outro tipo, um registro dia-a-dia, onde você deixa uma verdade transitória, momentânea. Mas ela faz parte da vida, até mesmo com seus equívocos. Procurei transferir para o papel as minhas dúvidas, emoções, testemunhos. Não se poderá fazer a biografia do Juscelino sem os meus livros.

CG – O senhor foi muito ligado a ele?

JM – Muito. Tenho mais de 120 cartas manuscritas do Juscelino. Eu fui um amigo das horas amargas, quando geralmente todos desaparecem. Depois, estive em posições privilegiadas. Trabalhei com dois Presidentes, tive uma vida pública muito intensa. Fui diretor da Biblioteca Nacional, do Museu Histórico, criei o Museu da República, fui presidente do Conselho Federal de Cultura, Reitor da Universidade Federal do Maranhão, Embaixador e Conselheiro da Embaixada do Brasil em Paris, professor da Universidade de San Marcos em Lima, da Universidade de Letras de Madri e de Lisboa. Isso tudo me deu um convívio e um testemunho que eu não poderia perder. A origem dos meus romances está registrada nos meus diários. São coisas que vi, ouvi e guardei.

CG – Como o senhor vê experiências como o estilhaçamento do romance, a narrativa fragmentada?

JM – Acho que toda a experiência, desde que traga em si uma densidade cultural, é válida. O que me repugna é o simples palpite, o sujeito que quer fazer por fazer, sem um sentido. Na literatura, você dispõe do privilégio da palavra perdurar. Escreve-se por compromisso. As novas gerações enfrentam o problema da imagem. Elas competem com a mídia, que exerce uma influência poderosa. A minha geração viveu isso, mas de uma maneira menos absorvente. Há uma tendência a que a geração atual seja a da imagem. Acredito que ela também irá encontrar-se com a necessidade de ser também uma geração do texto, afinal ele é imprescindível. A cultura permanece no texto. O vídeo e a imagem são instantâneos e passageiros. A grande vantagem do texto escrito é que ele vai ao seu encontro quando você abre o livro. Ali você tem guardada, na plenitude, a sua personalidade.

Uma pesquisa da Unesco constatou um fenômeno recente: o problema do iletrismo. Trata-se daquele sujeito que aprendeu a ler mas desaprendeu pelo desuso. Esse fenômeno é indicativo de que uma geração será perturbada pela presença da imagem até haver uma conciliação natural, a que houve entre o cinema e o teatro. O ideal é saber que o livro é de tal natureza que já se disse, num congresso, que é "uma antecipação científica do século XXI". Nós vamos desaguar no livro. Dizia um verso famoso de Mallarmé: "Tudo existe para terminar num livro". Essa é a minha geração.