

LYSLEI DE SOUZA NASCIMENTO

EXERCÍCIO DE FIANDEIRA:

Joaquina, filha do Tiradentes,

de Maria José de Queiroz

LYSLEI DE SOUZA NASCIMENTO

EXERCÍCIO DE FIANDEIRA:

Joaquina, filha do Tiradentes,

de Maria José de Queiroz

Dissertação apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Letras - Estudos Literários - da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, como parte dos requisitos para obtenção do grau de Mestre em Letras - Literatura Brasileira, elaborada sob a orientação da Profa. Dra. Lélia Maria Parreira Duarte.

Belo Horizonte

Faculdade de Letras da UFMG

1995

Dissertação aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos seguintes professores:

Lélia M. Duarte

Profa. Dra. Lélia Maria Parreira Duarte - UFMG
Orientadora

Angela Maria de Freitas Senra

Profa. Dra. Angela Maria de Freitas Senra - UFMG

Eneida Maria de Souza

Profa. Dra. Eneida Maria de Souza - UFMG

José Américo

Prof. Dr. José Américo Miranda Barros
Coordenador do Curso de Pós-Graduação em Letras -
Estudos Literários - FALE/UFMG

**Para meus pais.
Para o Lesinho - que mal
começa a andar e já me
ensina os passos dos felizes.**

AGRADECIMENTOS

A Lélia Maria Parreira Duarte, pela orientação segura e paciente, pelo respeito ao meu trabalho.

A Italo Mudado e Ana Maria de Almeida, primeiros e admiráveis mestres.

A Eneida Maria de Souza e Angela Senra, minha admiração e respeito.

A Ivete Camargos Walty, Letícia Malard, Maria Zilda Ferreira Cury, Melânia Aguiar, Ruth Silviano Brandão Lopes, Sérgio Peixoto, Vera Lúcia Andrade, Wander de Melo Miranda e Zina Bellodi, pelo apoio e incentivo.

A Viviane Cunha, especialmente generosa, pelas sugestões e pelo exemplo de seriedade.

Aos colegas: Antônio Sérgio Bueno, Silvana Pessoa e Marli Fantini.

Aos amigos: Piti, Alice, Angela Batista, Adilson Paiva e, muito especialmente ao José Antonio e ao Márcio.

A Eliane e João, que abriram o coração e a casa para os meus retiros.

A Lúcia, Marilza, Adriana, George, Maguí e Julio, pelo carinho com que me acompanharam.

A André Luís Guido, meu leitor imprescindível.

Ao Fernando, pelo carinho.

Ao CNPq que me concedeu bolsa de estudos, a qual tornou possível a realização deste trabalho.

AGRADECIMENTO ESPECIAL

Sou grata, de maneira muito especial, à Profa. Dra. Haydée Ribeiro Coelho, pelas primeiras orientações e pela delicada presença durante toda a elaboração desta dissertação. Nascido de um dos seus cursos, este trabalho espera corresponder ao exemplar e apaixonado caminho que por ela me foi apontado.

RESUMO

Depois de localizar *Joaquina, filha de Tiradentes*, nas narrativas contemporâneas que entrecruzam ficção e História e na produção literária de Maria José de Queiroz, este trabalho analisa o romance, que recompõe contornos históricos do século XVIII, conjugando-os com a construção de uma vida ficcional para a filha do herói/mártir da Inconfidência, configurada afinal como uma nostálgica e melancólica copista que intenta recuperar o passado e inscrever-se no discurso da História.

SUMÁRIO

1 - ABRO O LIVRO...	9
2 - DEDICATÓRIA	15
- Por caminhos e tinta de América	25
3 - COMO ME CONTARAM... FÁBULAS HISTORIAIS	40
- Mosaico de papel, mosaico de palavras	53
- Da neta de Anhanguera à filha de Tiradentes	57
4 - EXERCÍCIO DE FIANDEIRA	70
- Cópias, encomendas e manuscritos	82
- Tropeiros e costureiras	93
5 - RETRATO DE JOAQUINA EM ANTÔNIO DIAS	100
- Luzes, sombras e ilusões	106
- Papoulas, pupilas e melancolia	116
6 - BIBLIOGRAFIA	125
6.1 - Bibliografia geral	126
6.2 - Bibliografia da autora.	127
6.3 - Bibliografia sobre a autora	134

1. ABRO O LIVRO...

**Abro o livro e aprendo
a história do rancor seus pormenores
seus desenvolvimentos e suas pautas
seus herdados instrumentos
mesmo assim me espera uma surpresa
quando fecho o breviário
fica entre minhas mãos
uma beira desarmada e desalmada**

Mário Benedetti

O romance *Joaquina, filha do Tiradentes*, de Maria José de Queiroz, publicado em 1987, inscreve-se na produção contemporânea de narrativas que entrecruzam ficção e História. Compõem-se esses textos de produtos híbridos que promovem um discurso interdisciplinar entre narrativa histórica e possibilidade de invenção/preenchimento de lacunas historiográficas pelo registro ficcional.

A análise dessas narrativas põe-me diante de textos tensionados pela preocupação em recolher a crônica histórica e o desejo de preservar o passado pela elaboração ficcional. O trabalho fabulador do ficcionista passaria, assim, por uma espécie de ambivalência, ou seja, o romancista-historiador construiria sua trama a partir de elementos factuais, apropriados da narrativa histórica, e de elementos ficcionais: a elaboração fictícia que arma o motivo histórico na ficção.

Pretendo refletir, neste trabalho, sobre essas relações entre ficção e História, a partir do romance *Joaquina, filha do Tiradentes*. Ao privilegiar nesse romance a História, a romancista buscaria recompor, com o maior grau de verossimilhança possível, os contornos históricos do século XVIII, conjugando-os com a composição de uma vida ficcional para Joaquina, filha bastarda do herói-mártir Joaquim José da Silva Xavier, o Tiradentes. Ao fazer falar uma voz que a História "nem se lembrou

de esquecer", a romancista promove no texto uma série de convergências entre os registros da Inconfidência e a invenção, cujo resultado este trabalho pretende analisar.

Inicialmente, em — "Dedicatória" — tentarei esboçar o perfil da escritora Maria José de Queiroz e localizá-la na tradição literária de Minas Gerais, através de algumas de suas dedicatórias para o Professor Eduardo Frieiro. Por essa via, busco escapar de uma nota bibliográfica tradicional e ampliar a perspectiva sobre a obra escolhida.

A leitura das dedicatórias implica uma estratégia de trabalho que busca avaliar um vínculo afetivo e intelectual de Maria José de Queiroz ao Professor Frieiro. Detectar esse liame será importante, na medida que a romancista compartilha com o Mestre a sempre renovada paixão pela Hispânia, bem como o rigor estilístico.

A relevante produção de Maria José de Queiroz — vinte livros e um sem número de artigos e ensaios — parece ser marcada por um constante exercício de estilo que aponta para esse rigor com que a escritora delinea o seu trabalho. Pedro Nava aponta essas qualidades de estilo da ficcionista mineira, salientando que "catar, separar, escolher" são atitudes básicas da escritora e que esse trabalho artesanal passaria por um empreendimento pautado pela erudição.

Na parte intitulada "Por caminhos e tinta de América" pretendo especificamente dar uma notícia bibliográfica da autora Maria José de Queiroz, desde a tese de doutoramento *A poesia de Juana de Ibarbourou*, publicada em 1961, até o último livro de ensaios *A literatura e o gozo impuro da comida*, de 1994.

A intenção do terceiro capítulo — "Como me contaram... fábulas históricas" — é refletir sobre as relações entre a narrativa histórica e a narrativa ficcional, que Maria José de Queiroz realiza a partir do livro *Como me contaram... fábulas históricas*, de 1973. Nessa obra, a romancista lança as bases para *Joaquina, filha do Tiradentes*, posteriormente publicado. Como já foi dito, minha pesquisa parte da hipótese de que o texto que entrecruza ficção e História pode ser definido como um produto híbrido porque aponta para dois procedimentos narrativos de elaboração do discurso, ou seja, enquanto a narrativa histórica prima pela aproximação do relato ao factual, a ficção pode deixar-se envolver pela fantasia e pela invenção, afastando-se, portanto, da mera reprodução dos acontecimentos. Assim, a figura da ficcionista, enquanto construtora desse tecido híbrido, passa por uma espécie de ambivalência: recompor o tempo passado e deixar infiltrar no discurso a invenção.

Na segunda parte do capítulo "Mosaico de papel, mosaico de palavra" estudarei a composição fragmentada do livro *Como me contaram... fábulas históricas*, para refletir sobre o caráter heterogêneo do discurso que deixa confluír ficção e História. Isso porque a escrita de Maria José de Queiroz parece dar, já nesses livros, um tratamento ficcional aos fatos históricos, além de conjugá-los com "casos" de Minas. Reconstruir o passado pela escrita seria então uma possibilidade de, através dos processos de registro e de cristalização, reinventar esses "casos" e reescrever a História. Ou seja, para a romancista, nessa obra, a narrativa parece estar a serviço de uma tentativa de restauração do passado e da História como construção coletiva, sem no entanto se ater somente ao relato histórico. Isso se evidencia pela valorização das narrativas orais presentes no texto e pelas referências

metalingüísticas que desvelam o seu processo de construção. A escrita parece tornar-se, assim, lugar onde é possível a recuperação e a preservação da memória pela elaboração ficcional, trançando-se fatos históricos e "casos" de Minas, sem o rigor exigido no caso de mero espelhamento com a narrativa histórica.

Iniciarei a terceira parte desse capítulo "Da neta de Anhangüera à filha do Tiradentes" com o arrolamento feito por Flávio Loureiro Chaves da produção brasileira de textos que entrecruzam ficção e História. Ao marcar o nascimento do romance histórico com José de Alencar, Chaves abre a possibilidade de se ler a obra de Maria José de Queiroz como uma escrita que se assemelha à do escritor romântico brasileiro. O fragmento de romance *A neta de Anhangüera* poderá então ser comparado com o romance *Joaquina, filha do Tiradentes*, com o objetivo de marcar o seu vínculo com a História.

No quarto capítulo — "Exercício de fiandeira" — analisarei as atividades da narradora-personagem Joaquina, enquanto bordadeira e copista. A partir do seu desejo de restaurar o passado ela parece aproximar-se do resultado obtido pela romancista-historiadora, em sua tarefa de reescrever o tempo histórico da Inconfidência com elementos ficcionais. As atividades de bordadeira e copista da personagem parecem deixar entrever sua involução pois, num primeiro momento, Joaquina varia os bordados e, numa segunda fase, empareda-se em Antônio Dias com a tarefa de copiar manuscritos de partituras para a Diocese de Mariana, com absoluta fidelidade. Nessa reflexão aproximarei Joaquina, enquanto copista, da figura do hermeneuta, do intérprete e tradutor de textos, comparando a personagem

às copistas medievais que, reclusas, empenhavam-se em preservar o texto copiado, assim como Joaquina intenta preservar do esquecimento o registro de sua história.

Na última parte da dissertação, analisando a referência ao quadro *Las Meninas*, de Diego Velasquez e a interessante capa do romance feita por Jorge Cassol, a partir de *The study of the day dream*, de Dante Gabriel Rossetti, retomarei a análise da personagem Joaquina, agora na perspectiva de sua melancolia, para verificar o seu possível espelhamento com a escrita melancólica do romance.

2. DEDICATÓRIA

**A literatura hispano-americana descobri-a
nos gestos, voz e dicção "muy castizo
aciento" do Mestre Frieiro.**

Maria José de Queiroz

Começo a leitura do romance *Joaquina, filha do Tiradentes*,¹ de Maria José de Queiroz, a partir de algumas dedicatórias por ela feitas ao professor Eduardo Frieiro. Meu propósito é compor o perfil da escritora mineira e vislumbrar a filiação intelectual em que ela está inscrita. Pretendo, por essa via, moldar o rosto e construir o esboço do retrato de quem escreveu o livro que me instigou a este trabalho.

A análise dessas dedicatórias para introduzir o estudo a que me proponho é uma estratégia de trabalho que visa surpreender na biblioteca do professor Frieiro, doada à Academia Mineira de Letras, o surgimento e a relevância de Maria José de Queiroz como intelectual no cenário de Minas. Como uma espécie de categoria residual, as dedicatórias podem ampliar os limites de uma nota bibliográfica tradicional, contribuindo para trazer para o texto analítico uma história mais pessoal do autor escolhido para objeto de pesquisa.

Jim Sharpe² lembra que, a partir da investigação de diários, memórias e outros textos de caráter "privado", abrir-se-ia uma possibilidade de se

¹ *Joaquina, filha do Tiradentes*, 1987. (De agora em diante designada pela sigla *JFT*)

² SHARPE. A história vista de baixo. In: BURKE, Peter. (Org.). *A escrita da história: novas perspectivas*, p.39-62.

compor/registrar uma história. A partir desses textos, seria possível reconstruir vidas e itinerários de determinadas pessoas em determinados momentos de sua história. Nessa perspectiva as dedicatórias poderiam servir para compor/registrar o perfil de Maria José de Queiroz e sua filiação ao Mestre Frieiro.

Também na ficção essa tarefa de investigar fontes particulares sugere uma relação mais dinâmica com o(s) autor(es) escolhidos para um trabalho como este. No estudo do romance inglês *Possessão: uma fantasia*,³ por exemplo, a autora A. S. Byatt enfoca a questão do uso de cartas para a compreensão da vida/obra do autor investigado. Na narrativa, Roland Michell encontra-se às voltas com a correspondência misteriosa do escritor Randolph Henry Ash e busca compor um novo perfil da obra desse artista e as possíveis influências sofridas por ele a partir da troca de cartas entre Ash e a poetisa Cristabel LaMotte.

Outro trabalho que privilegia textos particulares para a investigação de autor e obra é a pesquisa desenvolvida por Eneida Maria de Souza, que estuda a produção ficcional e ensaística de Mário de Andrade a partir da análise da correspondência do escritor com amigos e escritores de várias gerações. O motivo da correspondência como ensaio faz avançar a pesquisa sobre a obra de Mário de Andrade, levando-a a ultrapassar as questões literárias e alcançar outras vertentes interdisciplinares.⁴

O estudo das dedicatórias neste trabalho é portanto uma estratégia que busca também evidenciar o perfil de Maria José de Queiroz e delinear-lhe a filiação afetiva e intelectual ao Prof. Eduardo Frieiro, modelo em cuja produção e memória a escritora buscou ancorar seu trabalho.

³ BYATT. *Possessão: uma fantasia*, 1992.

⁴ SOUZA. *Cartas a Mário*, 1993.

* * *

A dedicatória é, segundo Barthes:

Episódio de linguagem que acompanha todo presente amoroso, real ou projetado, e, ainda, mais geralmente, todo gesto, efetivo ou interior, pelo qual o sujeito dedica alguma coisa ao ser amado.⁵

Na impossibilidade de dar a linguagem, fazê-la passar de mão em mão, como a um anel ou aliança, faz-se a dedicatória.

D. Noêmia, Professor Frieiro

Conhecê-los não foi apenas um acidente na minha vida; foi um marco.

A amizade que me ofereceram, além de me sensibilizar fundamente, deu-me uma visão nova do mundo e alegrou a minha solidão.

Vejam nesta tese, que na sua humildade aspira ser digna daquelas a quem foi dedicada, o testemunho de minha gratidão.⁶

Note-se nessa dedicatória feita no primeiro livro publicado por Maria José de Queiroz a reverência ao professor Frieiro e à sua esposa, D. Noêmia. Com essa tese, transformada em livro, Maria José de Queiroz marca e testemunha o afeto que daí em diante marcaria o seu trabalho: a gratidão sempre renovada ao antigo professor e também a paixão compartilhada pela Hispânia. Nessa dedicatória, a aluna e orientanda reconhece a importância da relação intelectual e retribui a amizade e o carinho do mestre.

O livro dedicado deixa por essa estratégia de valer só enquanto texto e passa a ter um valor sentimental de presente-escritura. A dedicatória de próprio punho amplia a interpretação do livro-presente. O livro que é interpretável se

⁵ BARTHES. *Fragments de um discurso amoroso*, p.66.

⁶ QUEIROZ. *A poesia de Juana de Ibarbourou*, 1971.

desdobra. O texto impresso e a inscrição manuscrita da dedicatória são, assim, simultaneamente, passíveis de interpretação.

Para Noêmia e Eduardo Frieiro, em cárcere de afeto, a Zezé.⁷

É com a expressão "em cárcere de afeto" que Maria José de Queiroz dedica ao casal Frieiro o livro *A literatura encarcerada*, cuja dedicatória assina com Zezé, apelido, diminutivo de Maria José. Se a assinatura indica maior aproximação, a dedicatória ao amigo nomeado e não mais ao Mestre confirmam o estreitamento dos laços que unem a autora ao ex-professor.

Por mais que se tenha registrado o nome daquele para quem foi dedicado o livro pela impressão mecânica, a escrita de próprio punho reitera e confere caráter personalizado ao presente. Assim, ao ler as dedicatórias de Maria José de Queiroz para Eduardo Frieiro, sei que não sou sua destinatária primeira, mas o livro que é dado de presente e doado à "casa de letras" está sujeito a olhos e olhares diversos. A doação, presente de segundo grau, instaura leituras coletivas que estilham o movimento binário da dedicatória pessoal e produz infinita cadeia de co-destinatários. O sujeito que escreve o livro e as dedicatórias — a impressa e a de próprio punho — não tem controle sobre a escritura da sua imagem privada: encenam-se, por essa via, num mesmo corpo textual, dois significantes: o público e o privado.

A Noêmia e Eduardo Frieiro, únicos e fiéis leitores, capazes de ler o que não foi escrito e capazes de entender o que não foi dito; mais "few" que "happy", com o carinho filial de Maria José. Paris.⁸

⁷ QUEIROZ. *A literatura encarcerada*, 1971.

⁸ QUEIROZ. *Exercício de fiandeira*, 1974.

Em D. Noêmia e no mestre, Maria José de Queiroz persegue o leitor ideal que intentará construir ao longo de sua obra e que deverá ser capaz de ler além da letra. O leitor da escritora parece portanto precisar de uma habilidade que vá além da descodificação das letras no papel. Ela parece exigir um leitor decifrador que vê e ouve o que está escondido por entre as palavras. O carinho "filial" de Maria José de Queiroz denuncia-lhe a adoção recíproca do mestre Frieiro, bem como trilhas de interesse e de estudo que lhes são comuns.

Escrever dedicatórias, antes de qualquer coisa, é um pôr-se em contato com o outro, é uma atitude eminentemente pessoal que se sociabiliza pela doação pública. Essa prática amorosa que vincula as pessoas e produz gavíneas é, no entanto, um empreendimento singelo que impulsiona o sujeito no exercício de narrar-se.

Para Noêmia e Eduardo Frieiro que sabem resgatar do real amor e morte, com carinho, a Zezé.⁹

No exercício do afeto e da convivência, o mestre e D. Noêmia são, também, modelos de vida para Maria José de Queiroz.

As dedicatórias de próprio punho, objeto do olhar alheio, põem em evidência o afeto àqueles a quem se destinam. As dedicatórias são tangíveis e memoráveis, podem ser lidas e relidas, mostradas e exibidas; ou então, elas podem descansar, tacitamente, na última prateleira, numa certa estante da "casa de letras da rua da Bahia" até que um olho, preso ao rés-do-chão, as queira exhibir. Com tal

⁹ QUEIROZ. *Resgate do real: amor e morte*, 1978.

partilha, evidencia-se o caráter quase indiscreto de quem vê e, vendo, quer apontar o que vê.

Para Noêmia e Eduardo Frieiro, amigos de todos os anos, e de sempre, esta ficção que me inspirou tia Marta, aliás Mlle. Richardot. Com o afeto e o carinho da Zezé.¹⁰

A dedicatória acima deixa entrever, mais uma vez, a amizade constante de Maria José de Queiroz pelo casal Frieiro. Note-se ainda, a familiaridade com a senhora francesa com a qual a escritora estreitou laços afetivos. Os amigos se tornam, como que por encanto, pessoas da família. Pais, irmãos, tios. Numa cadeia afetiva, a vida inspira a ficção e espelha no texto o testemunho das preciosas amizades com que a autora se cerca.

A dedicatória que é lida por terceiros é um texto que escapa ao remetente e ao destinatário, um texto que cai das páginas nas mãos de um outro, outros leitores: indiscretos, *voyeurs*, devassos. Quando se escreve deve-se estar ciente desse olhar imprevisto? Meu olho devassa a escrita privada pois ela foi inserida numa casa de papel: a Academia Mineira de Letras. Guardiã de livros e de palavras, a Academia — biblioteca que também tem o seu caráter de relicário — é um museu da história intelectual de Minas. Museu em que Maria José de Queiroz também está inscrita.

Para Noêmia e Eduardo Frieiro, na esperança de que perseverem, incessantemente, nas suas afinadas invenções. Com o carinho da Zezé.¹¹

¹⁰ QUEIROZ. *Ano novo, vida nova*, 1978.

¹¹ QUEIROZ. *Invenção a duas vozes*, 1978.

O exemplo de vida detectado em "cárcere de afeto", "resgate do real" e, agora em "afinadas invenções" reitera a observação atenta de Maria José de Queiroz em direção ao casal Frieiro.

A escrita de destinatário único parece impossível. Perde-se um livro, por exemplo; se alguém o encontra, já se está diante de uma possibilidade de leitura imprevista. Ler o livro e a dedicatória manuscrita é quase uma compulsão para aquele que o encontra. Assim como é inevitável estarem se delineando, na imaginação da pessoa que encontra, imagens do remetente e do destinatário. Um livro perdido produz um outro leitor, de viés, a contra-mão, a contra-gosto.

Para a mamãe-Noêmia e o papai-Frieiro, com o convite à viagem na companhia de Euclides — o "Brasileiro", com carinho, a Maria José.¹²

Destaco dessa dedicatória "mamãe-Noêmia" e "papai-Frieiro". Os laços de família se estreitam, a aluna e orientanda adquire proporções de filha. A afeição gradativamente ampliada que se pode notar nas dedicatórias é plenamente explicitada pela escritora. É interessante que no romance, o personagem Bernardo, numa viagem em busca do tio desaparecido pelas terras sul-americanas, encontra o próprio caminho existencial; assim também a aluna, trilhando os caminhos apontados pelo professor Frieiro sulca seu próprio trajeto.

Esses testemunhos em forma de dedicatórias, perdidos entre centenas de livros, são voluntariamente lidos, catalogados, expostos. Eles falam entre si e por eles: homem de letras e mulher de palavras se encontram nas páginas iniciais de um livro, dois livros, tantos livros... O texto da dedicatória adere como texto margem,

¹² QUEIROZ. *Homem de sete partidas*, 1980.

tatuagem em forma de gavínea no texto impresso, mensagem cifrada e por vezes, paradoxalmente, alada.

Um corpo escritural se mescla, então, à escritura. A dedicatória, prova de dedicação e respeito, que parecia estar para sempre enclausurada pela moldura do livro, salta aos olhos. Para deleite, prazer e pesquisa, leio em cada dedicatória pessoal o corpo fragmentado da escritora. Face à página branca maculada pela inscrição de Maria José de Queiroz, percebo esses traços quase voláteis que se querem figuras, palavras-pássaro. Dedicatória, corpo em trânsito em que está inscrita a autora.

Para Noêmia e Eduardo Frieiro, colorida e cordialmente, a Maria José.¹³

Assim, sob a superfície calma e lisa do papel encena-se alguma coisa, colorida e cordialmente, que pode voar além da fronteira das capas dos livros. Por entre as páginas, à deriva do texto impresso, uma linguagem privada se torna pública. Por essa fresta, vislumbra-se algo que só se pode fazer no corte — mutilação que retalha livros, folhas e palavras — e os dispõe num outro texto.

A sutil e peculiar marca com que a autora se deixa escorrer sobre o texto que escreve sulca, com algumas centenas de traços, papel em branco. A leitura dessas dedicatórias acaba por tatear as linhas de uma palma singular — mão diurna de quem imprime e registra para o leitor eventual o texto e a dedicatória impressa e mão noturna que reitera o vínculo afetivo além do testemunho público.

A dedicatória impressa é produto da mão diurna da escritora que se encena no palco do livro. Vendedora de palavras, Maria José de Queiroz sabe que as

¹³ QUEIROZ. *Para que serve um arco-íris?*, 1982.

dedicatórias particulares não podem ser compradas; assim, tenho que buscá-las esquecidas dos leitores numa estante reservada à 40ª Cadeira. Minha mão também, por muitas vezes noturna, tateia por entre as paredes de sua escrita literária e ensaística e, à meia-luz, percebo a palma da mão que escreveu ou, pelo menos, sua extremidade, cuja inscrição só vejo se olhar em diagonal, de soslaio. Ao contrário do que se diz à personagem Joaquina, no romance *Joaquina, filha do Tiradentes*, a mão de Maria José de Queiroz tem memória. A escritora deixa história pública e privada do afeto e da eleição do "mestre, guia e amigo", Professor Eduardo Frieiro.

Cortar o texto, processo inevitável na leitura, desconstrói/constroi o texto-corpo da escritora Maria José de Queiroz que imagino estar se delineando em cada dedicatória. A leitura de sua obra torna-se um pervertido jogo entre o público e o privado. A minha mão e os meus olhos, por um instante deslocados do texto literário e ensaístico evidenciam os estreitos laços de afeto e interesses intelectuais comuns que unem Maria José de Queiroz ao Professor Eduardo Frieiro. A dedicatória, nota de apreço, pode revelar onde a escrita nasce e onde a autora se inscreve.

A letra nervosa da escritora torna-se jogo e, seriamente, brinco com essas letras tremidas como se fossem de um alfabeto estranho feito de matéria muito leve, volátil. A escrita particular reflete na obra a filiação intelectual e afetiva em que Maria José de Queiroz está inscrita e eu, compondo um retrato dela, corro o risco de, pela linguagem, lugar onde se inventam pessoas e palavras, entrelaçar meus dedos numa fantasia ficcional, numa personagem que pode não passar de um pingote de tinta no papel.

* * *

POR CAMINHOS E TINTA DE AMÉRICA

O espírito crítico, indispensável ao ensaísta, tem dirigido a minha pena, e penas. Contudo, a tentação da análise, rendida sempre à inspiração alheia, talvez me leve a arar o meu próprio campo...

Maria José de Queiroz

Maria José de Queiroz é uma das raras escritoras brasileiras que são perfiladas pelo rótulo, às vezes pouco lisonjeiro, de eruditas. Autora de vasta obra ensaística e ficcional, ela tem freqüentemente sido, desde sua tese de doutoramento, convidada a ministrar cursos, proferir conferências e realizar outras atividades ligadas ao exercício do magistério.

A crítica feita a sua obra ressalta, quase sempre, "as qualidades do estilo e da prática da língua", como salientou Pedro Nava, na apresentação do romance *Homem de sete partidas*, publicado em 1980. Nava define-a como "artista e artesã da palavra" pela sua perícia em

catar, separar, escolher a palavra adequada, o verbete justo, a expressão insubstituível — ao seu manejo, num jeito que encanta pela simplicidade, pelo correntio, que são o resultado do que é incansavelmente trabalhado até poder se apresentar em estado de pureza e da supressão de todo o supérfluo.

Esse trabalho artesanal da escritora de catar, separar e escolher a palavra insubstituível passa, certamente, pela idéia de perfeição e de concepção de um empreendimento pautado pela erudição. O artesanato textual a que Nava se refere não aproxima a construção do texto de Maria José de Queiroz de um fazer literário

descompromissado com os rigores da língua: Nava reconhece na autora uma busca incansável pela palavra ideal. A fluidez do estilo não se distancia portanto do uso de termos raros e pouco usuais do vernáculo.

O *pitfall* em que cai o leitor, segundo Nava, é uma trama que pode ser construída a partir da escolha do termo exato, da palavra que não pode ser outra. O uso obrigatório de certos vocábulos instaura uma leitura decifradora, além de, naturalmente, apontar para o rigor da autora que construiu o texto parece ter sempre em vista os leitores ideais: "capazes de ler o que não foi escrito e capazes de entender o que não foi dito", como registra a dedicatória manuscrita feita ao Mestre Eduardo Frieiro, no livro *Exercício de Fiandeira*.

A tese de doutoramento de Maria José de Queiroz — *A poesia de Juana de Ibarbourou* (1961) — e o livro de ensaios *Do indianismo ao indigenismo nas letras hispano-americanas* (1962) põem em relevo a marca peculiar do seu trabalho: a construção de um percurso voltado para um trato refinado tanto com a palavra quanto com os temas escolhidos.

Desde o estudo que enfoca a obra da escritora uruguaia Juana de Ibarbourou delinea-se o *corpus* crítico-literário da escritora mineira, suas preferências e modelos. Empenhada em refletir sobre temas e aspectos culturais hispano-americanos, Maria José de Queiroz inicia a sua obra em busca do que poderia ser visto como um vasto painel literário cujo múltiplo e variado desenho comporta desde o tango argentino — baile, canção e diabrura que desafia o tempo¹⁴ — até a comida, iniciação e gozo impuro.¹⁵

¹⁴ QUEIROZ. O tango argentino: baile e canção, p.4.
 _____. O tango - diabrura que desafia o tempo, p.1.

¹⁵ QUEIROZ. *A comida e a cozinha: iniciação à arte de comer*, 1982.

Em toda a extensão dessa obra parece evidente o esforço em elaborar, através de uma galeria de temas, autores e livros, uma enciclopédia cultural da América Latina. Revela-se, assim, o perfil de uma pesquisadora que pretende construir, tanto em ensaio como em ficção, uma obra eminentemente voltada para o que poderia ser visto como um projeto crítico da produção cultural dos países de língua portuguesa e espanhola na América. Sua galeria de estudos se inaugura com *A poesia de Juana de Ibarbourou*, dedicado ao mestre e amigo Professor Eduardo Friero. O livro revela uma preocupação em delimitar, sob o título de "Paralelos", a filiação da autora uruguaia, através da busca das influências e fontes. Maria José de Queiroz empreende um estudo da intertextualidade existente na obra de Juana de Ibarbourou. O laço entre os textos e os autores arrolados pela ensaísta dá-se pela constatação do espelhamento entre vida e arte, e como essa relação se manifesta numa determinada época do processo de produção intelectual da escritora uruguaia.

Perpassa nesse olhar da ensaísta o desejo de atar as pontas da vida e da ficção e uma preocupação que pode ser detectada em toda a sua obra: o arrolamento de precursores como fontes intertextuais da criação. Essa abordagem deixa transparecer, além de um liame com a erudição — Maria José de Queiroz transita entre o texto analisado e os que a ele fazem referência — uma construção de retratos multidimensionais e interdependentes da literatura da América Latina.

O conjunto de ensaios intitulado *Do indianismo ao indigenismo nas letras hispano-americanas* marca uma preocupação de Maria José de Queiroz com uma certa "busca da expressão própria" do indígena na literatura hispano-americana e brasileira. Apontados pela autora como duas pragmáticas literárias, o indianismo e o

indigenismo revelariam duas perspectivas distintas de se encarar a figura do indígena.

Determinada em delimitar esse retrato, a autora começa por historiar a descrição que dele é construída desde a conquista da América. De acordo com a ensaísta, os autores que deram relevo à figura do indígena, muitas vezes, afastados pela língua, costumes e religião, recorriam a convenções literárias e se utilizavam de um senso comum ditado pela imaginação para construir-lhes, na ficção, perfil e figuração. Ora descrevendo-os por uma perspectiva que visaria salientar o aspecto mítico do indígena, utilizando a idéia do heroísmo sob os postulados de Rousseau, ora considerando-os como criaturas tristes e miseráveis: nem mito, nem símbolo, nem herói. Espelhando-os como os espoliados e explorados pelos brancos e esquecidos pela civilização dominante, a poética indigenista também se afastaria do ideal de representação indígena.¹⁶

Diante dessa face bifronte que Maria José de Queiroz apresenta, nota-se a denúncia de que essa face seria esculpida pelo colonizador. A ensaísta amplia a questão quando aponta para a necessidade de fazer-se ouvir a voz do indígena. A flecha no ar, metáfora que a escritora denomina de "a expressão própria" do indígena, passa por uma

perseguição a uma expressão universalmente válida, sem importar muito o fator geográfico, que pode ser real, mas não é decisivo, ante a necessidade de expressar-se o indivíduo, expressando-se a um tempo a esquiva realidade do mundo.¹⁷

¹⁶ QUEIROZ. Idem, p. 25.

¹⁷ QUEIROZ. Idem, p.25.

Enquanto reflete sobre a posição do indígena face às construções do imaginário do colonizador, a ensaísta parece apontar para a possibilidade de construção de uma escrita universal que, no entanto, reconheça as diferenças e não seja disposta em um todo indiferenciado. Quando admite a alteridade do sujeito com a conseqüente diferença nos discursos, a perspectiva do estudo torna-se mais ampla e aponta para uma interdiscursividade, uma possibilidade de intercâmbio entre as culturas.

No estudo sobre Juana de Ibarbourou, Maria José de Queiroz adota um procedimento crítico que vai marcar também seu trabalho com a obra de César Vallejo: a influência da vida sobre a obra do autor. Na tese de doutoramento em que enfoca a escritora uruguaia, sob o título "Autobiografia: vida e obra", a ensaísta busca estabelecer as relações entre obra e escritor, a partir do postulado de Eduardo Frieiro:

Para se penetrar a complexidade dessas relações era preciso, primeiro, analisar e definir o caráter do autor. Eis aí a dificuldade maior. A personalidade humana é um mundo fechado a qualquer tentativa de reconhecimento.¹⁸

A partir dessa perspectiva, a ensaísta aponta, em sua análise, o "tom confessional e declaradamente autobiográfico" de Juana de Ibarbourou, terminando por concluir que

sua riqueza em aspectos humanos, geográficos e temporais permite-nos avaliar a importância da intromissão da vivência no domínio da experiência poética.¹⁹

¹⁸ FRIEIRO. *A ilusão literária*, p.164.

¹⁹ QUEIROZ. *A poesia de Juana de Ibarbourou*, p.64.

Em *César Vallejo: ser e existência*, publicado em 1971, Maria José de Queiroz continua dando prioridade aos relevos autobiográficos que a obra literária pode privilegiar. Segundo a ensaísta, o caráter sofrido da obra do poeta se definiria pelos contornos reais da vida do autor peruano.

Distanciando-se dos conceitos de "eu-lírico" ou "sujeito poético", a ensaísta se prende ao poeta enquanto autor e define, a partir daí, a sua "poética da dor". Movido pela necessidade de comunicação, o poeta César Vallejo nortearia a sua poesia como uma atividade vital, lúdica e imprescindível. Além disso, a linguagem poética de Vallejo é pensada por Maria José de Queiroz como uma tentativa de ordenação do caos interior do artista.

Em Vallejo, Maria José de Queiroz descobre o valor do pormenor. Os horizontes da casa, do guarda-roupa, das gavetas e dos armários, a secreta intimidade que garantiria a consciência do sujeito passam a ser explorados em todos os seus trabalhos, a exemplo de Vallejo. É a partir do autor peruano que Maria José de Queiroz começa a arar o seu campo, tanto ensaístico como ficcional, utilizando-se de objetos e acessórios que funcionam como uma tentativa de estabelecer um ponto de referência para o sujeito:

(...) vestidos, sapatos, bolsa, certidão de nascimento, o azul dos olhos, o comprimento dos cabelos e o tamanho das mãos. Eleva-os à categoria de portadores de identidade. Acaba, por fim, reconhecendo-lhes valor existencial. Privado deles, desconhece-se como homem.²⁰

O procedimento detectado em Vallejo por Maria José de Queiroz se incorpora à sua obra e lhe confere um dos grandes méritos do seu trabalho, ou seja,

²⁰ QUEIROZ. *César Vallejo*, p.81.

a exploração dos ambientes em sua constituição minimalista, com uma câmera que microscopicamente emoldura e invade o cotidiano privado das casas, dos quartos, dos gestos e olhares de cada personagem que cria.

Esses dois perfis de escritores de língua espanhola na América — Juana de Ibarbourou e Vallejo — acabam por provocar a produção de uma série de ensaios que foram publicados sob o título de *Presença da literatura hispano-americana*, em 1971. Como um convite a "amigos de viagem por caminhos e tinta de América", Maria José de Queiroz traça um percurso literário que começa por focar o obstinado comportamento dos povos de língua castelhana de se ignorarem entre si. A ensaísta demonstra que também os brasileiros, talvez no repúdio ao antepassado colonizador, revelam a perda da noção de parentesco. Diz ela:

renunciamos à Hispânia, berço comum peninsular, e confundimos, na renúncia, toda a descendência continental que moreja e padece ao nosso lado. (...) Também ela, a América espanhola, nos retribui na mesma moeda.²¹

Longe de querer delinear um mapa de territórios hermeticamente enclausurados, Maria José de Queiroz busca desenhar com sua escrita contornos literários que estimulem o leitor a um livre trânsito entre países e livros. Com passaporte não de turista acidental, mas de portador de um olhar que reconhece, nas diferenças peculiares de cada texto e de cada autor, traços da própria cultura.

Ao refletir sobre autores e suas produções literárias na prisão, Maria José de Queiroz faz outra série de estudos, agora sobre o tema que dá nome ao ensaio: *A literatura encarcerada*, publicado em 1971. Empenhada nesse projeto, a escritora se

²¹ QUEIROZ. *Presença da literatura hispano-americana*, p.11.

detém sobre autores e obras que, em "prisão de corpos", se encarregam de criar "subterfúgios de liberdade" através da linguagem.

Dessa galeria quase macabra, a autora ressalta que a literatura do cárcere — memórias, cartas, confissões, libelos, denúncias e manifestos — esbarra em censura, sigilo e em questões de segurança nacional, o que acaba por não conceder a palavra ao réu ou à vítima. Além de grifar a fortaleza do espírito humano, esses documentos introduziriam o leitor no território da Justiça e do Direito. A literatura do cárcere permitiria, pois, um olhar sobre a realidade, via ficção. É assim que, arando campos interdisciplinares, Maria José de Queiroz busca criar um vínculo entre a produção do artista e o seu lugar na sociedade em que vive.

Um encadeamento parece, então, ser traçado entre autores: cria-se uma relação, aparentemente díspar, por exemplo, entre os escritos bíblicos de Paulo de Tarso e as memórias de Graciliano Ramos. A inteligência como capacidade de adaptação às circunstâncias marca esses "habitantes de aquários", essas "aranhas fechadas num frasco", presos em "sarcófagos de cimento e ferro" e em "submarinos em expedição".²²

A perspectiva inicial da escritora de que a obra literária dos autores estaria vinculada a suas vidas parece nesse ensaio inscrevê-los numa "história universal da injúria", ou seja, os escritos do cárcere alcançariam valor de testemunho político cuja importância histórica e arqueológica comporia o tecido de uma nefasta memória.

²² QUEIROZ. *A literatura encarcerada*, p.156.

A estréia de Maria José de Queiroz como poeta e ficcionista dá-se com a publicação de *Exercício de levitação*, 1971, *Exercício de gravitação*, 1972 e, depois de *Como me contaram... fábulas históricas*, 1973, *Exercício de fiandeira*, em 1974. Os três "exercícios" denunciam-lhe as leituras e os entrecruzamentos de textos. Delineia-se, assim uma postura metodológica em relação à palavra que lembra a pertinente observação de Pedro Nava quanto ao rigor do estilo da autora. O vocábulo "exercício" remete o leitor a uma prática escritural vinculada a uma perspectiva de aprimoramento, a um desejo de alcançar certa perfeição que vem pelo contínuo refazer.

Exercício de levitação, além de revelar o fazer poético que, do ponto de vista da autora, se constituiria quase como uma busca mística da palavra rara, indispensável, constitui-se como demanda de uma aprendizagem do fazer literário. Já *Exercício de gravitação* é construído sob a perspectiva e o signo de Borges e Cortázar, entre outros. Elegendo temas e imagens desses autores, Maria José de Queiroz pensa, estabelecendo relações intertextuais com os autores hispano-americanos, em "um livro como todos os livros, e o fogo como todos os fogos e de um morto, todos os mortos"; pensamento este que parecia compartilhar com o Professor Frieiro.

Pela intertextualidade, a escritora apropria-se de uma galeria de poetas, denunciando-lhes uma "fome universal", uma grandeza que se insinua num grão de mostarda. Calderón, Hernani Cidade, Henriqueta Lisboa e Carlos Drummond de Andrade são evocados nesse livro e, no último dedicado a um anônimo "coleccionador de melancolias", vislumbra-se um emaranhado de signos que apontam

para um lirismo em que "fantasmas habitam castelos onde deixaram suas almas". Os livros se apresentam como corpos vivos numa biblioteca imaginária carregada de sons que são guardados pela memória da leitora Maria José de Queiroz.

No *Exercício de fiandeira* — marcado pelo tom do refrão "fia, fia, fiandeira, tua roca em monotonia" — espelham-se escrita e escritura. O fazer literário, via poesia, é ilustrado e recuperado como texto artificialmente construído. A palavra poética reflete, por citação entrecruzada em epígrafe ou no corpo do poema, o registro de leituras da autora. Memórias de outros autores e de outros textos, de viagens e de pessoas, embaralham-se na trama poética, como para suprir uma grande ausência que insiste em transformar o tecido literário numa renda: um texto filigranado e roído pelo tempo.

O livro *Como me contaram... fábulas históricas*, publicado durante a produção dos três exercícios poéticos, é um conjunto de histórias e fábulas recolhidas por uma narradora que se encena como uma cronista de Minas Gerais. O subtítulo "fábulas históricas" deve-se ao estudo feito pela escritora sobre Garsilaso de la Vega. No ensaio em que faz referência ao escritor, Maria José de Queiroz esclarece que as crônicas desse autor eram assim designadas porque, a um tempo, poderiam ser reais ou fabulosas, o que seria uma precaução contra possíveis críticas à autenticidade dos depoimentos por ele arrolados. Com o uso dessa expressão de Garsilaso de la Vega, Maria José de Queiroz imprime em suas narrativas o mesmo tom indefinido entre verdade e ficção. A partir dessa chacela, a narradora passa a registrar relatos ouvidos de habitantes de cidades do interior de Minas, sem a preocupação de ser copista fiel dos relatos.

O projeto da escritora é recuperar parte da memória cultural e histórica de Minas através da ficção, sem o rigor historiográfico tradicional. Pelas narrativas orais que não estão sujeitas ao encarceramento de datas, fatos e documentos precisos, ela acaba por compor um mosaico cultural das Minas Gerais. Todo o valor dos dados factuais é desconstruído pela narradora que, travestida em cronista familiar, registra, aparentemente sem nenhuma pretensão histórica, casos de Minas, lembranças estruturantes do imaginário cultural mineiro.

Do latim, Maria José de Queiroz resgata a palavra "amor" em *Resgate do real: amor e morte: Amor, amoris*. Nesse livro de poemas em que ela traça os "itinerários da morte", ou seja, explora poeticamente o tema da morte nas mais variadas culturas e significações, de Osíris ao canto do cisne, ela escreve uma série de poemas que buscam desfiar a trama da morte presente desde a cultura egípcia até às lendas chinesas. A morte desfila nessa espécie de "resgate do silêncio" dos mortos.

Em *Para que serve um arco-íris?*, escrito no verão de 1974, em Paris, ela manipula palavras que deixam entrever um apelo ao sentido da visão do leitor; por exemplo, no poema homônimo, ela brinca com versos como:

André deu o nó à gravata
e olhou-se no espelho;
Joana prendeu aos cabelos seu laço de fita;
Colar de três voltas, brincos, pulseira,
Emília ajeitou o vestido,
sorriu satisfeita.
Arco-íris de alegre bonança
coloriu a tarde chuvosa. (p.22)

O tecido da gravata, do vestido e do laço de fita parece aliar-se ao colar, brinco e pulseira. Todos esses vocábulos e expressões são sintetizados pela imagem do arco-íris, alegria e bonança que colore a tarde cinza.

De volta à prosa, Maria José de Queiroz empreende uma aventura bilingüe na escrita de *Ano novo, vida nova*, 1978. romance em que a escrita se desdobra e se faz metalinguagem. Em cenário parisiense, ela urde uma trama amorosa em que a personagem-narradora reflete sobre a possibilidade de escrever uma história em português e em francês. O duplo registro da linguagem confere ao texto de Maria José de Queiroz um caráter de charada, de esfinge que faz vislumbrar a complexidade do fazer literário.

A invenção da narrativa e a distância entre o sentir e o dizer chegam ao ponto máximo no enredo de *Invenção a duas vozes*, 1978. Presos, durante o carnaval, no espaço limitado do banheiro, um casal reflete sobre a vida e as representações sociais. A máscara familiar é atacada na mesma proporção em que a tensão entre os personagens delinea a escrita. O texto contido e censurado é espelhado pelo espaço físico reduzido em que os personagens, enclausurados, revêem o sentido do casamento e da comunicação.

De um romance que tem como cenário o espaço exíguo de um banheiro, Maria José de Queiroz parte para a construção de outra narrativa que abre roteiros para as terras sul-americanas. Em *Homem de sete partidas*, Bernardo é uma personagem que busca o tio desaparecido para desvendar-lhe a vida e conhecer-lhe as aventuras. A partir desse pretexto, a escritora sulca sobre os campos da América

Latina um mapa cujo risco tenta conduzir narrador e leitor a uma viagem por entre as andanças de um personagem andarilho.

Se em *Como me contaram... fábulas históricas*, Maria José de Queiroz compõe um mosaico de histórias, pequenas narrativas em que se costuram casos e pertences mineiros, em *Joaquina, filha do Tiradentes*, 1987, a construção desse mosaico concentra-se no entrecruzamento da ficção com o fio temático do acontecimento histórico da Inconfidência.

A personagem-narradora do romance encena o romancista-historiador dividido entre o registro asséptico da história e a invenção livre engendrada pela escritura: suas atividades de bordadeira, costureira e copista espelham o trabalho de corte e costura de textos e a atividade do enunciador do discurso em sua tarefa de construir de viés uma história entremeada de fato e invenção.

A *Joaquina, filha do Tiradentes* segue-se o romance *Sobre os rios que vão*, 1990, com o qual Maria José de Queiroz oferta aos amigos sefarditas uma narrativa permeada de metáforas estruturantes do imaginário judaico. Desdobrando "Babel e Sião", de Camões, ela empreende a construção de um texto que faz circular signos como o exílio, a duplicidade do nome próprio e a condição de estrangeiro do povo sefardita. A língua hebraica aparece como significante deslizante que aponta para uma espécie de heterogeneidade, da qual o povo judeu poderia ser metáfora.

A literatura alucinada: do êxtase das drogas à vertigem da loucura, 1990, é uma coleção de ensaios que tematizam a literatura e as relações entre escrita, drogas e loucura. Na esteira de *A literatura encarcerada*, essa obra expõe, também como uma galeria, autores e poetas que empreenderam uma "viagem" pelo mundo das

letras. Construindo um mapa das exaltações artificiais usadas pelos escritores na literatura, Maria José de Queiroz analisa a droga enquanto uma metáfora com a qual o homem procura intoxicar-se a fim de escapar à opressão e a dor.

Em *A literatura e o gozo impuro da comida*, 1994, a escritora revela na cozinha delirante da literatura — e sob os olhares ávidos do leitor — a mesa e suas relações com a arte, desde Homero até Pedro Nava, passando por Eça de Queirós e Machado de Assis. Esses ensaios, juntamente com *A comida e a cozinha: iniciação à arte de comer*, 1988, que os precedeu, indicam uma preocupação estética que busca delinear a mesa na literatura e ampliam um projeto iniciado pelo professor Eduardo Frieiro em *Feijão, angu e couve: ensaio sobre a comida dos mineiros*.²³ Buscando compor um cardápio da mesa mineira, o autor lançou as bases para a pesquisa que Maria José de Queiroz posteriormente ampliou.

Em *A América: a nossa e as outras*, 1992, a escritora reflete sobre o ponto de vista das nações colonizadoras em relação à América. Segundo a escritora, o Velho Mundo a vê como "uma América em retalhos", um *patchwork* composto de tecidos diversos, de cortes aparentemente pouco seguros. A produção intelectual e artística da América Latina estaria, assim, fadada a figurar na banca dos refugos, em relação ao Velho Mundo.

Reverter esse ponto de vista parece requerer uma possibilidade de encontro dos países do Novo Mundo, a realizar-se no território de papel da literatura, em que letras e tintas das Américas possam confluír numa polifonia, numa variedade de sentidos. Nesse lugar privilegiado, peruanos, argentinos, chilenos e brasileiros

²³ FRIEIRO. *Feijão, angu e couve*, 1966.

poderiam reconceituar a própria produção artística e literária, e assim redescobrir a si próprios no convívio e no entendimento coletivo.

A América em retalhos, imagem que Maria José de Queiroz utiliza para pensar a condição americana, produz-se entre as meadas da narrativa, como que fora da linearidade que é cobrada do latino-americano: segundo a escritora, uma narrativa em labirinto de mil babélicas vozes, amarradas no texto e trazendo cada uma o seu sentido, poderia acabar por conferir uma significação ao todo.

Uma produção assim, embora fragmentada e estilhaçada, ostentaria, em paralelo, vozes distintas, multilíngües, e o leitor seria um andarilho pelas terras latino-americanas, aprendendo a costurar o tecido colorido das letras de América.

A variedade de temas abordados por Maria José de Queiroz, tanto em sua obra ensaística como na ficcional, apontam para um artesanato que a escritora compõe e com o qual perfaz o *pitfall* a que se referia Nava. Delineia-se, a partir desse vocábulo, o caráter de trama e enredamento em que o leitor se vê envolvido. No exercício de fiar o texto, a escritora constrói uma estrutura que se oferece ao leitor como um artesanato. Nesse tipo de produção o papel do leitor é valorizado porque, diante do *pitfall*, têm-se que deslindar as estratégias de construção do discurso para que se estabeleça um diálogo entre autor e leitor.

3. COMO ME CONTARAM...

FÁBULAS HISTORIAIS

Um contador de histórias é justamente o contrário do historiador, não sendo um historiador, afinal de contas, mais do que um contador de histórias. Por que essa diferença? Simples, leitor, nada mais simples. O historiador foi inventado por ti, homem culto, letrado, humanista; o contador de histórias foi inventado pelo povo, nunca leu Tito Lívio, e entende que contar o que se passou é só fantasiar.

Machado de Assis

O estudo do romance *Joaquina, filha do Tiradentes* parece dever partir da reflexão sobre a literatura em sua capacidade de estabelecer uma espécie de contato entre a narrativa ficcional e a narrativa histórica. Nesse tipo de texto, a História, que não cessa de se repetir na ficção, é como que passada a limpo, ou se apresenta como um texto que se sobrepõe a outro, produzindo, na interpenetração dos discursos, manchas e borrões. A cada vez que se serve de temas, acontecimentos ou personagens factuais, a ficção enfatiza o caráter de narrativa da História.

Nas páginas da ficção, a História se escreve incerta; isso parece acontecer porque, enquanto a narrativa histórica requer um comprometimento com o referente exterior ao texto, a narrativa ficcional se encena regida por uma estratégia mais livre de construção do discurso. Um texto literário que faça confluir história e ficção reflete a especificidade da literatura em deixar coabitar, num mesmo discurso, variadas possibilidades de significação e de elaboração de significantes.

A construção de um romance que se estruture a partir de dados históricos pode, portanto, assumir duas atitudes básicas: a primeira pretenderá escrever o passado a partir de uma noção de verdade e objetividade, pressupondo um tipo de mimese especular, em que o foco está no objeto representado e não na própria

representação. A narrativa ficcional que parece comportar essa pretensão como estratégia de reconstrução do passado assemelha-se ao discurso historiográfico tradicional que aspira à clareza e à imparcialidade próprias de um rigor científico. Já a narrativa ficcional que deixa brecha para a ambigüidade comporta a invenção e a pessoalidade do enunciador do discurso.

A angústia com que a narrativa histórica se constrói baseia-se numa preocupação com a verdade acerca do fato histórico, que deve ser reconstruído pelo historiador. Ao recompor o fato, o narrador da história empreende uma espécie de discurso diante que tudo quer ver, ouvir e sentir para cumprir seu objetivo de reconstruir o acontecimento. Narrar o passado torna-se, para o historiador, um compromisso com a fidelidade dos fatos e com a clareza da exposição.

Diferentemente de como se escreve a história, a ficção inaugura uma outra espécie de narrativa que independe da fidelidade ao objeto que mimetiza. Na ficção, a confiabilidade não está restrita à verdade dos fatos, mas a critérios que freqüentemente se afastam de um rigoroso tratamento supostamente científico. Depende muito mais do pacto de leitura que se estabelece entre leitor e autor, num jogo que reflete o texto literário enquanto linguagem. A ficção se apresenta, assim, pautada por um acordo lúdico e não por uma verdade ou uma realidade exterior ao texto.

Sob esse aspecto, o ficcionista pode ir além do historiador. O construtor do texto ficcional trabalha não apenas com a memória factual, mas também com a imaginação. Parece então que a literatura pode abarcar um campo maior de possibilidades expressivas do que a História.

Enquanto a escrita do historiador é continuamente passível de ser posta em cheque, a escrita ficcional escapa a esse risco e se ufana de poder transitar pelo que aconteceu e pelo que poderia ter acontecido. A frase do ficcionista não carece de passar pelo crivo da verificação ou do confronto com a realidade, enquanto o discurso do historiador é constantemente testado e conferido com o testemunho documental e/ou ocular. Isso porque a necessidade de fidelidade está implícita no discurso historiográfico, ao passo que, no literário, as mesmas frases estão sob a regência menos rigorosa da verossimilhança.

Pensar a História como narrativa faz com que o leitor veja o historiador também como narrador. Assim, refletir sobre um texto, seja ele histórico ou ficcional, é pensar sobre um sujeito enunciador que o produz e nele está inscrito enquanto emissor. A narrativa histórica tradicional, no entanto, pretende afastar de si esta preocupação e não se quer atravessada pela mediação de um emissor que se apresente explicitamente no discurso. A pretendida cientificidade dessa História exige uma neutralidade que busca apagar as marcas de seu emissor.

A crença na objetividade dos fatos narrados pelo historiador tradicional e na conseqüente neutralidade do seu discurso foram apontados por Luís Costa Lima. Leio em *O controle do imaginário* que a historiografia e a sua pretensão de ser porta-voz definitivo da verdade coloca-a em contraponto com a "face escarminha, debochada e inescrupulosa" da ficção.¹ Daí a evocação do crítico a Michelet, que teria sido censurado por "escrever e não redigir sua obra". Na diferenciação dos verbos está explícito o envolvimento do narrador Michelet enquanto narra a História. Sem a assepsia requerida pela História tradicional, o historiador francês

¹ LIMA. *O controle do imaginário*, p.123.

acaba sendo recuperado por Roland Barthes, via literatura, diz Costa Lima. Poder-se-ia, assim, pensar que Michelet é passível de ser lido também como um texto que veicula as marcas de quem o enunciou.

O texto de Michelet parece provocar um movimento duplo de leitura: a verdade dos fatos conta com a imaginação do historiador que se utiliza de recursos ficcionais para armar o seu texto. Por não se comportar de acordo com a postura oficial da História tradicional, Michelet, enquanto narrador, inscreve-se na narrativa e se vale de recursos ficcionais, a fim de reconstruir o passado histórico. Costa Lima, que parece pensar o entrelaçamento da História com a ficção como uma questão de construção ideológica, só admite que

na história, a ficção se torna um meio auxiliar, válido enquanto suscita questões a serem testadas; na ficção, o material histórico entra para que permita a revisão de seu significado, que adquire a possibilidade de se desdobrar em seu próprio questionamento.²

Quando o ficcionista se apropria da narrativa histórica para com ela tecer uma trama literária, a narrativa factual é como que atravessada por um espelho. O texto literário assim produzido pode refletir o fato histórico através de uma imagem que se pretende mimética, no sentido de repetir a realidade sem questioná-la. Mas o espelho ficcional, ou seja, o texto literário, também pode gerar uma série de imagens fora de foco, descentralizadas, apositivas. O espelho, signo que por si remete à idéia de mimese, intersecciona a narrativa histórica e se apropria de fatos e de personagens reais, construindo assim, a partir de pedaços, um tecido ficcional.

² LIMA. *A aguarrás do tempo*, p.106.

Com sua capacidade de reflexo e também de corte, o espelho pode criar, então, imagens invertidas, adulteradas.

A imagem do espelho que a ficção evoca como algo que atravessa e retalha a narrativa histórica aponta o caráter compósito do texto ficcional, que pode ser visto como um corpo em pedaços, evidenciador da impossível tarefa de recuperar inteiramente o passado. A narrativa ficcional, como um mosaico, constrói-se por pedaços fragmentados e reelaborados pela invenção.

Parece então ser possível pensar o romance histórico, texto híbrido por definição, como um misto de ficção e História. O romance histórico traz em sua urdidura uma imagem que se impõe como estatuto de verdade, e outra assumidamente traiçoeira. Ocorrendo simultaneamente, essas imagens provocam um deslocamento do sentido da narrativa, enquanto verdade. A existência de uma tensão entre História e ficção, em um mesmo texto, acaba por forjar uma narrativa tensionada, porque não se alicerça somente sobre os pilares da documentalidade, mas deixa-se enredar pela liberdade da invenção.

O romance assim estruturado é produzido por um tipo especial de ficcionista, o romancista-historiador, cuja voz parece identificar-se com a que Maria José de Queiroz encena, desde o conjunto de histórias arroladas em *Como me contaram... fábulas históricas*.³ Nesse livro a autora lança as bases da construção de uma escritura que adere à narrativa histórica e com ela se entrecruza. Herdeira de ancestralidades heróicas, num culto aos deuses lares e à mitologia da família,⁴

³ QUEIROZ. *Como me contaram... fábulas históricas*, 1973. (De agora em diante esse texto será referido apenas pela sigla *CMCFH*)

⁴ Cf. Dedicatória impressa feita por Maria José de Queiroz a José Resende Peres no romance *Homem de sete partidas*, 1980, p.07.

Maria José de Queiroz se empenha em transitar pela história de Minas Gerais, conferindo ao seu texto, entretanto, um caráter de ficção.

Em "O condenado de Vila Rica" (*CMCFH*, p.119-124), por exemplo, a ficcionista avisa que no seu relato apela a Montaigne, com referência exata: "Livro I, Capítulo XX dos *Ensaio*s da natureza sempre igual dos dias". Dessa forma ela justifica a consciente imprecisão das datas relativas aos fatos narrados. Defendida assim de qualquer exigência que a obrigue a situar no tempo e a descrever com exatidão os protagonistas, ela passa ao relato:

a versão não expurgada pela família, a que ouvi de Eulália Bernardes Teixeira, neta de Homero da Silva Bernardes, tropeiro de ofício.
(*CMCFH*, p.120)

A ficção de Maria José de Queiroz parece aproximar-se dos procedimentos do narrador da história quando ressalta o cenário mineiro e os fatos reais que ali narra: sua narrativa apresenta, entretanto, um enunciador que atua como mediador entre o que lhe contaram e o que já está historiografado, intervindo e criando, no espaço que se instaura entre a ficção e a História, uma brecha para a imaginação. São curiosos os registros da cronista: histórias de família, como a de Eulália Bernardes Teixeira (*CMCFH*, p.19-21); poemas como "Vila Rica, vila pobre" (*CMCFH*, p.47-51) dedicado ao professor Eduardo Frieiro; o epitáfio de Maria Brites (*CMCFH*, p.39), em cujo registro de data de nascimento e morte a narradora instaura um asterisco: "entre as duas datas abstratas permiti-me inserir-lhe a história: é fato", garante.

A narradora, assim, inscreve-se no texto como uma cronista que, registrando fábulas e acontecimentos, resgata pela escrita as narrativas ouvidas,

lidas e construídas pela memória e pela imaginação. As histórias ou realidades, sempre "bons pertences" da terra mineira, são organizadas num misto de folclore e "verdade verdadeira". A narradora-cronista constrói um artesanato das "fábulas historiais" que ela vai juntando, por colagem, aos pedaços da história. Desse incrustamento resulta um quadro paisagístico do passado histórico de Minas e da memória dos contadores de casos.

Coletando variados episódios do passado e do presente, sem no entanto ater-se à chancela da História, a narradora de *Como me contaram... fábulas historiais* vai colando às lendas fatos históricos que são contados por personagens ora reais, ora fictícios. Dessa forma, reitera-se a importância que a ficcionista dá às narrativas que se encenam no imaginário mineiro, em forma de "casos" e "contos".

Essas narrativas, por não serem passíveis de confronto com a realidade, nem por isso estão fora do interesse da cronista. Como evidência do passado, as histórias ouvidas, enquanto relato oral, compõem uma coletânea inscrita como "preciosidades guardadas nas arcas memoriais dos mineiros", prazerosamente abertas para serem relatadas e exibidas.

Indiferente à singular especificidade do relato oral que é mesclado às narrativas factuais, a cronista vai ajuntando as histórias mineiras e recriando, em efeito matiz, épocas diversas e também o desenrolar da vida dos mineiros em variados aspectos, desde o político e o social até o familiar e o lendário. Narrativas curtas, que carregam o sabor de casos, podem ser classificadas em conjunto como simples "curiosidades". Note-se, por exemplo, o episódio "Carmo da Mata, 1902" (CMCFH, p.119-124), em que a narradora-cronista recolhe, sob o pretexto de

desenredar a história, a narrativa que Sá Dorotéia ouviu de Jacinta Gonzaga. Confidente e amiga de Jacinta, Sá Dorotéia narra para a cronista o que foi ouvido: o relato da transformação do marido da amiga em lobisomem nos dias de quaresma. É possível detectar nesse procedimento de registro das histórias e casos, uma pretensão da narradora-cronista em também dar uma versão dos "fatos".

Marcados pelos nomes das cidades mineiras e pelas datas do acontecimento, esses registros parecem despreziosos e quase corriqueiros. Analisando, entretanto, a obra de Maria José de Queiroz como um todo, é possível perceber uma técnica que configura um rigoroso exercício de composição textual, um percurso ficcional que parece começar com os ensaios de literatura hispano-americana, continuar em *Como me contaram... fábulas históricas*, para ter o seu ponto alto na produção de *Joaquina, filha do Tiradentes*. Um estudo desse romance deve, então, partir dessas fábulas históricas.

Para compor a trama ficcional desse livro, a autora evoca a Minas Gerais do passado através de um olhar do presente. Ela pesquisa em documentos da época, como, aliás, registra em notas de rodapé ou em referências explícitas nos textos, tais como: *História Antiga das Minas Gerais*, de Diogo Vasconcelos, os *Autos da Devassa da Inconfidência Mineira*; cita *O diabo na livraria do Cônego*, de Eduardo Frieiro e *O negro e o garimpo em Minas Gerais*, de Aires da Mata Machado Filho; consulta coletâneas e enciclopédias, além de realizar outras devassas de devassas; mas, principalmente, ela vai ouvir os relatos dos contadores de histórias que guardam na memória fragmentos da cultura de Minas. Trançado tudo isso com lições de literatura e poesia, que acabem por delinear um mosaico de letras.

No registro da romancista entrelaçam-se História e ficção. As narrativas dos contadores de histórias passam a ser texto escrito nas mãos dessa narradora-cronista. Há de se levar em conta, então, que a História, no registro de Maria José de Queiroz, é "como me contaram", ou seja, tem o aval das narrativas orais, sem precisar de documentos que comprovem a veracidade estrita dos fatos. Diante desse empreendimento de registro dos textos orais produzidos pelos contadores de histórias, *Como me contaram... fábulas históricas* se impõe como um lugar de tensão.

Uma ficcionista empenhada em contar as histórias ouvidas por narradores orais vê-se diante de um desafio: recontar "verdades verdadeiras" assim como os próprios narradores as apresentam. Se quem conta um ponto, aumenta um ponto, quem registra o ponto também pode aumentá-lo. Torna-se, portanto, a ficcionista narradora sujeita ao sutil procedimento que os contadores de história podem ostentar: contar fábulas históricas.

Segundo registra a narradora-cronista, felizmente não a atormenta a tentação da referência exata; por isso, as datas preciosas e precisas — dia, mês e ano do acontecimento — podem bem ser escolhidas pelo leitor. O rosto dos personagens, protagonistas da História, dissipa-se nos relatos de memória dos narradores orais e no registro da cronista. O que se sabe e o que, por sua vez, conta-se, é o que se conheceu de ouvido.

Ao sabor dos casos, o saber da narradora-cronista se encena enquanto um recontar de histórias. Os fatos guardados na memória dos narradores orais fornecem matéria para os seus registros e são uma adição possível à História, porque podem

ser encarados como memória coletiva. Por essa perspectiva, tanto a narrativa oral quanto a narrativa da cronista se esquivam do confronto com a realidade factual e se inscrevem pela ficção como produto do imaginário cultural.

Defendidos de qualquer exigência de fidelidade, os fatos narrados são entretecidos num registro literário que compõe um mosaico de histórias. O que comanda a narrativa é o ouvido da cronista e a mão dessa artesã de palavras que ajunta pedaços de narrativas, elaborando o tecido literário.

A ordem cronológica, não sendo definida, só deixa vislumbrar datas embaralhadas nesse registro em que domina uma memória nem um pouco confiável. Segundo instruções da narradora-cronista, o leitor pode escolher a mais propícia hora para ocorrer fato e fábula. A História parece conto na boca e na pena da cronista; o leitor pode pinçar nas entrelinhas do registro uma versão sujeita a enganos e falhas de memória sem as certezas desejadas por um historiador tradicional.

Se qualquer destino pode ser inventado ou construído, adverte a cronista, o leitor deve estar convicto de que a construção desse texto não tem por base somente o registro histórico documentado. Esse aviso aponta para a especificidade desse texto que, por suas constantes referências à História, às datas e às cidades históricas de Minas, poderia ser visto como uma espécie de biblioteca em que se poderia buscar o saber histórico, uma memória fiel e depositária íntegra dos episódios narrados, ou seja, a narrativa histórica presente como ciência; também se poderia, a partir desses pressupostos, buscar a cultura e a História de Minas como documento lavrado em cartório. A cronista esclarece que um leitor que queira inquirir o texto

e, talvez, buscar o narrador-bibliotecário para lhe cobrar endereço real e factual do livro na estante da História não se deve esquecer de que "se não lhe falha a memória", a História é contada "como me contaram..."

No episódio "Fazenda do Descoberto, 1840 — 1861", a narradora começa por evocar Jorge Luís Borges para confidenciar ao leitor o pressuposto básico de construção do seu texto:

'a realidade pode ser demasiado complexa para a transmissão oral; a lenda recria de uma maneira que só acidentalmente é falsa e que lhe permite correr mundo, de boca em boca' (CMCFH, p.91-98).

O leitor não deve portanto preocupar-se com a veracidade dos fatos, porque, na verdade, as crônicas de *Como me contaram... fábulas históricas* são apropriações das histórias dos narradores orais — sujeitas aos desvãos da fantasia e da imaginação — e registro fragmentado de textos históricos que, ao se encenar no texto como um recorte da narradora-cronista, apresenta-se como versão também sujeita à invenção.

No romance *Joaquina, filha do Tiradentes* é o tom da narradora Joaquina que imprime ao texto uma espécie de coloquialismo. A narrativa em primeira pessoa, recheada de ditos populares, traz o ritmo dos casos narrados ao sabor do pensamento que a própria personagem registra:

Minha fantasia, rente à sua fala, recriava cenas e figuras, animava quadros e paisagens. Muitas daquelas histórias foram repetidas duas, três, cinco vezes. E, sempre, a pedido meu. A cada repetição eu conseguia descobrir coisas novas: um gesto, um tique, um nome, um apelido. Vigiava, curiosa, todos os pormenores (p.25).

Ao ouvir os casos de Chico Itacolomi, Joaquina espelha o receptor que, a partir da narrativa, recria e anima cenas e figuras. A repetição, outro ponto a ser destacado dessa citação, aponta para o caráter de sedução que essas histórias podem veicular. Joaquina torna-se, depois de narratária das histórias contadas por Chico Itacolomi, uma narradora que dá a sua versão dos fatos; versão esta claramente reinventada.

Outro personagem que contribui para a elaboração do discurso de Joaquina é o tropeiro Manuel Caetano. Encarregado de conduzir a tropa levando Joaquina e a mãe para Vila Rica, esse personagem adquire relevos de grande importância, dado o seu caráter de contador de histórias:

De onde estava, podia ouvir-lhes a conversa. Sô Manuel Caetano relatava a história de um tal Mão-de-luva, que garimpava ouro e o contrabandeava para o Rio de Janeiro. Numa de suas viagens ao porto da Estrela, o nosso tropeiro fora apresentado a um dos amigos do Cabo João de Deus Lopes, encarregado da prisão do perigoso Mão-de-luva do Descoberto do Macuco. (p.95)

Como uma espécie de narrador benjaminiano em Minas, o tropeiro Manuel Caetano traz para a narrativa de Joaquina a experiência do viajante. Da mesma forma que reconta as histórias de Chico Itacolomi, ela reconta os casos do tropeiro. Evidencia-se, então, o caráter compilador de Joaquina, o que a aproxima da narradora-cronista de *Como me contaram... fábulas históricas*.

* * *

MOSAICO DE PAPEL, MOSAICO DE PALAVRAS

No empreendimento de entrecruzar história e ficção, Maria José de Queiroz realiza, sob o título de *Como me contaram... fábulas históricas*, uma série de registros ficcionais do imaginário mineiro. Com passaporte de narradora-cronista ela assume a realidade como ponto de partida para a construção do texto. Ao acentuar a tensão existente entre história e ficção, a escritora deixa entrever o seu caráter de habilidosa manipuladora de personagens e dados factuais para desenvolver a narrativa literária.

A partir dessa perspectiva, o texto de Maria José de Queiroz pode ser visto como uma espécie de mosaico em que se justapõem narrativas curtas, poemas e escritas de lápides. A construção fragmentária desse texto e o seu caráter artesanal são evidenciados pela distinção das formas de escrita que nele coabitam. A narradora-cronista, assim, efetua uma costura de personagens e relatos perdidos da história e do imaginário de Minas.

Nesse mosaico de palavras, cada capítulo é apresentado como uma peça, como parte integrante de uma narrativa que não tem um fio linear. O que pode alinhar todos esses textos parece ser a voz de um autor implícito, desdobrado em narrador e cronista. Ao construir o texto, Maria José de Queiroz erige um corpo que deve ser recuperado e preservado dos rigores do tempo. Na tentativa de emoldurar o passado pela escrita, guardando-lhe monumentos e relíquias, a voz da escritora é articulada a partir de dois processos que interagem: o registro e a cristalização.

O registro, movimento eminentemente provocado pela preocupação em recolher e guardar, revela o caráter de colecionadora dessa ficcionista empenhada

em coletar "peças" para a construção da narrativa. O segundo movimento, a cristalização, é consequência do primeiro e pretende guardar, com o devido cuidado para manter intacto e incorruptível, o material recolhido.

Como me contaram... fábulas históricas agencia contribuições dos mais variados discursos, como a biografia, as narrativas históricas, a tradição oral, as lendas e a poesia; trata-se de artifícios que colocam em cena as peças articuladas do que se escolheu da memória cultural para preservação na forma de escrita.

O discurso que encena um tempo passado, enquanto memória prestes a ser perdida no escorrer das águas do tempo, já desde o primeiro poema "Minas Gerais, estado d'alma" (CMCFH, p.13-16) revela a preocupação da narradora em demarcar o estatuto ficcional de Minas Gerais e o registro da ficcionista no solo mineiro. As cidades históricas de Mariana, Vila Rica e Barão de Cocais, entre outras, são apresentadas como palcos instáveis onde se desdobram espetáculos de vida e de morte. O tempo escorre sob o olhar da antiquária e insurge-se sem moldura, deixando ver a fragilidade das coisas por frestas abertas pela linguagem.

Em vez de se construírem por registros históricos, as cidades são encenadas na narrativa através de casos relatados ou por referências intertextuais. Mosaico de papel, essas cidades, cujo contorno está indelevelmente definido em seus nomes, refletem a tradição histórica, o passado que a cronista traz inscrito "n'alma".

Minas Gerais — metáfora da tradição — revela em suas variadas cidades o caráter compósito que a narrativa de Maria José de Queiroz deixa espelhar. Mosaico de muitas cidades, o estado se desintegra diante do olhar da narradora-cronista. Como mosaísta ela vai justapondo Mariana, Cocais ou Sabará, enquanto signos, aos

relatos cotidianos de contadores de histórias. A mão da artesã que junta essas peças opera por soma, por contigüidade; busca um desenho que possa ser registrado pela escrita. O mapa de Minas desenhado por ela aponta para o esforço de preservar. O olho do artesão que percebe as lacunas — esquecimentos, falhas de memória, diferentes pontos de vista — também parece crer no cerzir constante da memória, na restauração e recuperação da história como construção coletiva do passado.

As falhas de memória são inevitáveis, mas mosaísta de raro talento, a romancista-historiadora busca restaurar os cacos quebrados pelo tempo. Pela escrita, tentativa de cristalização dos acontecimentos e fábulas, a ficcionista parece conceber Minas como um território de papel manufaturado.

O território de papel também guarda o que poderia ser visto como relíquia. Tiradentes, Filipe dos Santos, Marília de Dirceu e Bárbara Heliadora encerram a história e a ficção e o que nelas resiste como relíquia, ou seja, corpo ou pedaço de corpo, coisa preciosa, rara e antiga. Sagrados e consagrados, os corpos fragmentados pelo tempo, juntamente com a cidade-museu de Ouro Preto, denunciam a tentativa de perpetuação dos objetos precários da história.

O mosaico de papel, registro e cristalização que a romancista-historiadora crê efetuar com a escrita, pode ser ilustrado pela biblioteca do Caraça que se incendia (*CMCFH*, p. 41-45). No relato, a cronista esclarece que o Hospício arquitetado por Frei Lourenço comportava uma biblioteca que servia para consulta e estudos de muita gente. Houve, no entanto, o caso de Misaél, que em sua procura frustrada de Deus e ignorando o quê "só nós (e talvez Borges) sabemos" — a presença de Deus em uma das letras de uma das páginas de um dos quatrocentos mil

livros da coleção *Clementinum* — enlouquece e incendeia a Biblioteca. Nesse relato, a partir da referência a Borges, nota-se que o Caraça ou Hospício de São Lourenço é apresentado como casa de penitência e de oração, comportando, em sua biblioteca, uma letra perdida cujo destino foi selado quando Misael, numa busca decepcionada de Deus, dá fim ao saber "inútil" dos livros:

A biblioteca ardeu durante onze horas, quarenta e sete minutos e dezoito segundos. A letra em que estava Deus perdeu-se para sempre (CMCFH, p.45).

Na referência à destruição dos livros e da biblioteca vislumbra-se a consciência do registro como lugar precário. O espaço geográfico de Minas e o saber que esse território encerra enclausura-se no mosaico de papel, labirinto cujo mapa — a escrita que persegue o tempo — escorre por entre os dedos da romancista e se incendeia, perdendo-se nas cinzas do tempo.

Lugar de registro e cristalização, a escrita torna-se, para a mosaísta, o lugar onde é possível a recuperação e a preservação da memória. A fissura da linguagem que denuncia o passado como incapturável, no entanto, cria cada vez mais, à revelia da romancista, uma rachadura entre o passado registrado como monumento e relíquia — Minas Gerais dos tempos idos — e a outra Minas, o território reinventado como ficção — concebido já por sua própria natureza como matéria em argamassa literária.

O trabalho de Maria José de Queiroz e, de modo especial, o romance *Joaquina, filha do Tiradentes*, pelo enfoque dado às questões históricas e aos procedimentos de conservação postos em evidência na narrativa, deixa entrever o olhar da romancista que também está atenta à filigrana da história. Reconstituindo

tipos e costumes, a autora empreende, de certa forma, uma construção sutil e poética do passado mineiro.

Antes de prosseguir, incluindo nestas reflexões o romance *Joaquina, filha do Tiradentes*, parece relevante rastrear o percurso do romance histórico no Brasil a partir do arrolamento feito por Flávio Loureiro Chaves.

* * *

DA NETA DE ANHANGÜERA À FILHA DE TIRADENTES

Ao refletir sobre as relações entre história e ficção na literatura brasileira, Flávio Loureiro Chaves arrola em *História e Literatura*,⁵ a partir de José de Alencar, alguns autores e obras que poderiam se inscrever na categoria de romance histórico. Ele enfatiza que esses romances estariam ancorados numa intriga com base notadamente histórica.

As reflexões de Chaves podem ser úteis para este trabalho pois, embora *Joaquina, filha do Tiradentes*, não esteja incluído no estudo do crítico, esse romance inscreve-se na produção literária brasileira como um texto que entrelaça a ficção e a História. Uma aproximação entre José de Alencar e Maria José de Queiroz parece ser possível à medida que se pode perceber alguma semelhança, uma nuance das tintas alencarianas na narrativa histórica da romancista mineira.

Segundo Chaves, desde o Romantismo brasileiro, o romance histórico estaria vinculado à questão do nacionalismo, ou seja, a manifestação do romance

⁵ CHAVES. *História e Literatura*, p.16-26.

histórico no Brasil traz em sua gênese um projeto de reconstituição da nação brasileira. Partindo de uma síntese teórica formulada por José de Alencar, para quem a literatura nacional deve constituir "a alma da pátria", Chaves distingue as três fases do projeto romanesco pensado pelo romântico brasileiro: a PRIMITIVA — construída a partir de mitos e lendas autóctones —, na qual se inclui *Iracema*; a HISTÓRICA — cuja conformação revela a interação dos dominadores com os colonizados no solo brasileiro —, de que *O Guarani* é um exemplo; e uma etapa ainda em desenvolvimento, a qual teria sido iniciada com a Independência. Nessa fase, delinear-se-ia uma preocupação com a valorização da cor local e do resgate do passado, como em *O tronco do ipê*.

Ao ressaltar a maturidade intelectual de Alencar, Chaves esclarece que essa especificação teórica representa a

súmula do projeto formulado na segunda metade do século XIX, com vista à aquisição da identidade nacional e sua expressão literária.⁶

Nessa época, caminhando lado a lado, a literatura e a política referiam-se quase que obrigatoriamente uma à outra. O Romantismo brasileiro visaria, a partir desse procedimento, à documentação direta da realidade, idealizando-a na concepção do homem americano que precisaria ser redimido com a "aura do mito". Nacionalismo, indianismo e regionalismo, para Chaves, convergiriam portanto para um mesmo processo de tradução do Novo Mundo.

A estruturação do romance no Brasil teria sido assim determinada, de acordo com o crítico, por fatores de ordem social, política e econômica. O objetivo

⁶ CHAVES. Op. cit., p.22.

histórico com que Alencar construiu sua obra refletiria o empreendimento de se delinear o grande painel da nacionalidade. Essa postura explícita de Alencar em relação à literatura teria determinado a sua visão histórica e nela a ideologia nacionalista legada pelo Romantismo.

Ao provocar a confluência entre a História e a literatura, Alencar acabaria por encenar uma imagem ideal de eficácia política e ficcional. O objetivo final do romance histórico, acionado pela força da ideologia, seria reivindicar uma nacionalidade emergente que se apresentava para o ficcionista como mal definida. Daí o desejo de ordenar e definir a nacionalidade. Em Alencar pode-se contudo entrever um percurso que vai da proposição da História enquanto uma ideologia épica, como em *O Guarani* e, também, como uma crônica de degradação, de que *Senhora* é o exemplo. Nesse último, o drama sentimental tem um sentido social mais simbólico e menos explícito. Enquanto critica a sociedade do seu tempo, Alencar parece abandonar uma postura mais ufanista e assim o romance pode trilhar os caminhos da crítica social num trabalho com a linguagem, pelo registro alegórico de costumes, por exemplo.

O romance histórico, segundo Flávio Loureiro Chaves, no sentido alencariano, poderia ser contraposto ao texto de Machado de Assis, em *Esau e Jacó*. A ironia, elemento estruturador do texto machadiano, aponta para um ceticismo em relação à marcha dos eventos históricos. A partir de uma seqüência de paradoxos e contrastes estrutura-se uma metáfora da vida política que orienta a narrativa. Daí, uma lição importante de Machado para a modernidade, assegura Chaves:

(...) por si só, não é histórica aquela literatura que compete com a crônica pura e simples dos fatos ou inclui em sua matéria eventos e figuras decalcadas diretamente sobre a existência real. Entretanto, poderá sê-lo (e

com maior força de convicção) aquela que, embora totalmente fictícia, assume como preocupação central a História e a expressão de uma visão histórica.⁷

O crítico ressalta ainda que o pessimismo machadiano tinha raízes na observação da realidade nacional e que Euclides da Cunha, ao lançar anteriormente *Os sertões*, inaugurara uma narrativa que se inscreveu como um verdadeiro divisor de águas na literatura brasileira.

O ponto de vista histórico de Euclides da Cunha objetivaria, antes de mais nada, apontar para uma reflexão sobre o domínio e a negação do direito à consciência da própria condição a que está submetido o indivíduo. Para o crítico, Machado não propôs um romance histórico e nem Euclides da Cunha pretendeu que seu livro fosse um romance, mas foi a partir dessas obras que o romance histórico brasileiro afastou-se da mera representação do espaço circundante — documental ou ficcional — para delinear uma visão crítica do mundo. A função desses romances, portanto, não seria adjetivar a História institucionalizada, mas empreender a sua denúncia.

Lima Barreto, herdeiro desse novo ponto de vista em relação ao fazer poético vinculado à História, construiu, a partir de um fundo histórico, sob o prisma da sátira e da caricatura, um retrato do poder, que passou a ser fotografado pelo avesso, pelo reverso da medalha. Essa problemática histórica trazida para dentro da ficção alcançou o romance regionalista e o social, que também se propuseram à documentação da realidade do país. A narrativa assumiu, nesses romances, a tarefa de "explicar e interpretar o circuito histórico".⁸ A partir desse olhar do romancista

⁷ Idem, *ibidem*.

⁸ CHAVES. Op. cit., p.25.

que até se adianta, às vezes, à voz dos próprios historiadores, determina-se o surgimento de três romances considerados históricos por Chaves: *Os subterrâneos da liberdade*, de Jorge Amado; *Memórias do cárcere*, de Graciliano Ramos; e a trilogia de Érico Veríssimo, *O tempo e o vento*. Tais romances se inscrevem na categoria de romance histórico à medida que a ação deles se aproxima das reflexões dos escritores sobre o momento histórico enfocado. Por essa perspectiva, História e ficção interagem no romance, num processo de sondagem e revelação da realidade brasileira.

Se se considerar a historiografia realizada por Chaves e se delimitar o nascimento do romance histórico no Brasil com José de Alencar, talvez seja preciso delinear uma nova face dessa categoria que se tem apresentado na literatura brasileira: o romance histórico como um produto paradidático. É o que parece fazer Marcelo Della Nina que, em reportagem publicada no *Jornal do Brasil*, reflete sobre romancistas que "mergulham no passado brasileiro à cata de personagens para suas ficções".⁹

Dentre os livros arrolados pelo jornalista estão alguns que têm como palco e cenário a região do ouro em Minas Gerais, tais como: *Josefa do Furquim*, de Vera Telles; *Rei branco, rainha negra*, de Paulo Amador; *A barca dos amantes*, de Antônio Barreto; *A dança da serpente*, de Sebastião Martins; *Fogo verde*, de Duílio Gomes; *Retrato do rei*, de Ana Miranda; o que registra as influências de Napoleão Bonaparte na revolução pernambucana: *Crônica de indomáveis delírios*, de Joel Rufino; e aqueles que retratam a cidade do Rio de Janeiro em três momentos de sua

⁹ NINA. A onda do romance histórico, p.6-8.

História: *Vilegagnon*, de Assis Brasil; *Eu, Tiradentes*, de Paschoal Mota e *Memorial do Fim*, de Haroldo Maranhão. Finalmente, Della Nina cita o romance *Amor que faz o mundo girar*, de Ary Quintella, que tem o Rio Grande do Sul e Santa Catarina como cenário de sua trama.

Nenhum dos mencionados críticos estuda o romance *Joaquina, filha do Tiradentes*, embora também ele se inscreva, de forma peculiar, na produção contemporânea de romances que entrelaçam ficção e História. Sua especificidade está na singular erudição que atravessa todo o texto, nos conhecimentos de música e pintura que afloram da trama e que legam à narrativa um caráter de interdisciplinaridade. Acolhidos no texto com maestria, telas, pautas e tintas interagem, perfeitamente integrados.

História dos sentidos, dos cheiros, do olhar, *Joaquina, filha do Tiradentes* torna-se, também, história de dor e melancolia. Tudo muito bem tramado, à luz da candeia hesitante da História.

Embora Maria José de Queiroz não persiga o ideal alencariano de romance, ela parece trilhar o caminho por ele inaugurado, como se pode ver pelos pontos de contato existentes entre *Joaquina, filha do Tiradentes* e o romance inacabado de Alencar, *A neta de Anhangüera*, cujos fragmentos datam de 1873.

A criação de uma personagem que se ancora numa figura histórica estabelece um vínculo entre os dois textos e deixa entrever o laço entre o factual e o ficcional presente em ambos. Explora-se, nas duas narrativas, a terra brasileira transformada em cenário para o desenrolar de uma trama ficcional. Constroem-se tipos como os dos tropeiros e a viagem por eles empreendida torna-se pretexto para

o detalhamento da descrição das paisagens brasileiras e para o deslocamento das personagens na trama.

O mesmo veio de onde Alencar extraiu a neta de Anhangüera forneceu para Maria José de Queiroz a filha de Tiradentes: o veio da História do Brasil. História e ficção contracenam em tensão nos dois textos, tornando impossível a demarcação de fronteiras entre o factual e o fictício, entre o acontecido e o imaginado pelo romancista-historiador.

O fragmento do romance inacabado de Alencar, *A neta de Anhangüera*, aproxima-se, então, do romance *Joaquina, filha do Tiradentes*, porque os trabalhos dos dois romancistas primam por uma narrativa cuidadosa que reflete a erudição que lhes é peculiar. O trabalho narrativo de Alencar e Maria José de Queiroz aponta para um percurso intelectual consciente e intelectualmente elaborado. O estatuto de ficção que têm ambos os textos não parece deixar margem para uma leitura equivocada que entenderia como verdade o que só é verossímil. Sem a pretensão de ser fonte verdadeira da realidade nacional e considerando as versões que falseiam a veracidade, esses textos acabam por reelaborar a narrativa histórica.

Alencar, embora preso aos ideais românticos de construção da nacionalidade pela literatura, e Maria José de Queiroz, tramando uma vida ficcional para a personagem factual Joaquina, aproximam-se à medida que pretendem delinear o perfil do nacional através de uma estratégia de escrita que busca valorizar e recuperar o passado histórico pela reconstrução literária.

Em *Joaquina, filha do Tiradentes*, Maria José de Queiroz chama a atenção do leitor para a composição dos ambientes que remetem a uma história da vida

privada em Minas. Esse procedimento de compor espaços, principalmente os interiores das casas mineiras, inscreve-se na narrativa sob o signo do bordado, no delicado desenho da casa imaginária do pai de Joaquina, nos pormenores das caracterizações dos personagens, na evocação às "pedrinhas, seixos, pepitas de ouro, diamantes e outras riquezas" — coisas roídas pelo cupim que devora tudo, menos os livros de Tiradentes herdados pela filha.

O arrolar constante de panelas, gamelas e caçarolas garante que o espaço e o tempo encenados na narrativa se apresentem com um efeito de real, uma plausibilidade que chega a atingir relevos quase fotográficos. O olho da narradora funciona, ora como um telescópio, ora como um microscópio. Essa tentativa de abarcar todas as coisas provoca, no entanto, uma cegueira. Esse olhar intensamente preso nos detalhes acaba por ser avariado pelo esquecimento: tudo o que está sendo rigorosamente descrito de repente se desvanece, perde-se ao longe, no passado; e tudo que está perto, no presente, adquire proporções de uma indispensabilidade quase doentia. A casa de Tiradentes e a personagem Joaquina constroem-se na narrativa e sobrevivem nos trastes que são listados, inventariados:

O corredor — neutro, impessoal, todo empedrado —, conduz ao primeiro quarto. As paredes de pau-a-pique, o forro de esteira de taquara. Os móveis... Bem... nunca os olhei com maior atenção... Encantam-me os instrumentos do dentista, encarreirados sobre a mesa, ao lado da bolsa de couro, preparada talvez para uma viagem. Nada mais. Outra vez o corredor. Mais um quarto. A escrava, de mansinho, fecha-lhe a porta. Eis a sala. Um bofete, diz ela. Nada respondo. Que replicar? Bancos e mochos, contra a parede; uma mesa, duas cadeiras e... não sei... Nem mesmo disso estou certa. Tudo se desvanece. Principalmente à luz que invade a sala pelas janelas escancaradas. De repente, sem qualquer aviso, e sem explicação, tudo acaba. Minha mãe, o ruído dos panos da saia, as pedras do corredor, a Rua da Ponte Seca, minha avó, as tias, o primo João... Meu pai desaparece (*JFT*, p.20).

O olhar da narradora, quando busca recuperar pela memória a casa do pai, passa por uma lente que aumenta o ângulo de visão quando vê a rua, os quartos, a escrava e diminui esse ângulo quando está atento aos objetos na mesa, ao corredor empedrado, às pedras, aos ruídos... Toda essa tentativa de recuperar o passado, parece perder-se pelo esquecimento e pelos jogos de esconde-esconde da memória.

Caminhos, trilhas e ladeiras são percorridos, pacientemente, pela personagem-narradora, que conduz o leitor nesse inventário da cartografia de Minas, num percurso viabilizado por uma viagem encenada na narrativa. Uma viagem de retorno à cidade de Ouro Preto, retorno à História e à tradição, onde tudo começou. A romancista recolhe em documentos históricos ou em narrativas de viajantes fatos e descrições que são recontados em detalhes: migalhas e poeira pelos caminhos da escrita, que poderiam ser aproximados, por exemplo, dos relatos de viagem de Auguste de Saint-Hilaire no livro *Viagem pelas províncias do Rio de Janeiro e Minas Gerais*.

Ao colar esses intertextos na narrativa, Maria José de Queiroz referenda a idéia de um texto ficcional agenciador de outros textos. Em tensão, a narrativa dos viajantes no romance reflete o caráter de abrangência e reaproveitamento de outros textos. Como num jogo de espelhos, a imagem de Minas revelada pelos cronistas em viagens reais pelo estado brasileiro se mesclam à viagem ficcional da personagem Joaquina de volta para Ouro Preto.

Enquanto romancista, Maria José de Queiroz vai a fontes históricas do passado como os *Autos da Devassa da Inconfidência Mineira* e os registros dos cronistas da Minas Gerais colonial. Ela vai também às fontes literárias como o

Romanceiro da Inconfidência, de Cecília Meireles, e *O diabo na livraria do Cônego*, de Eduardo Frieiro. Ao utilizar esses textos, Maria José de Queiroz procura refazer os trajetos históricos e ficcionais para construir o seu texto. Percorrendo várias vias de acesso para se aproximar de um acontecimento ou de um espaço físico do passado, ela acaba por reler e reescrever esse tempo pela ficção. A reconstituição do ambiente da época é rigorosamente feita pela erudição, pela pesquisa, pela seleção dos textos com os quais o romance dialoga, e também pela imaginação e memória da escritora.

O contato com esses textos — históricos ou ficcionais — provoca um efeito de real que delimita e aponta para um tipo de olhar que intenta reconstruir o passado, vencendo a barreira do tempo.

A tensão entre a romancista e a historiadora na obra de Maria José de Queiroz se encena pela construção desse texto bifacetado: a ficcionista recolhe a crônica histórica e consulta documentos; a historiadora procura ater-se ao real, pretendendo estar o mais perto possível do acontecido.

Esses dois procedimentos da ficcionista apontam para um texto cujo narrador oscila entre a ficção e a História. *Joaquina, filha do Tiradentes* inscreve-se numa produção de narrativas estruturadas sobre um trabalho de pesquisa de caráter histórico, cujo levantamento da realidade produz um efeito de mimese, colaborando no sentido de tornar verossímil o romance, ou seja, plausível de poder ter acontecido no mundo real. O levantamento sócio-cultural de Minas, bem como o seu clima político-econômico, são desenhados pela romancista-historiadora, nesse romance, com uma precisão detalhada que chega ao requinte dos pormenores mais

singelos da reconstrução de uma Minas Gerais para sempre perdida no tempo presente. Esse trabalho arqueológico de pesquisa revela-se pela voz da narradora Joaquina.

Mediatizadas por essa voz ficcional, muitas informações são entretanto filtradas pela ótica do imaginário: por esse lado, é inegável o uso de recursos estruturalmente ficcionais na narrativa: primeiro, a construção de uma vida imaginária para a personagem Joaquina; depois a criação de personagens e a armação de motivações psicológicas para algumas delas, num minucioso trabalho fabulatório.

A construção da ficção denunciaria, ao que parece, o embate entre o caráter documental e o caráter inventivo que pode ser detectado em *Joaquina, filha do Tiradentes*, colocando-se como uma proposta de deslocamento em relação à História tradicional. O objetivo fundamental da narrativa não parece ser a retomada de um momento específico da História para recontá-la tal como foi. Não é o de configurar para si a pretensão de ser possível uma História que se retome incorruptível, desconsiderando o passar do tempo. Seu propósito parece ser o de se contrapor à História no que diz respeito ao questionamento de sua objetividade. O romance declara seu próprio caráter de mediação, de interferência, quando os fatos relatados são filtrados pela voz da narradora.

Enquanto a narrativa histórica prima pela documentalidade, pela tentativa de se delimitarem as fronteiras entre verdadeiro/falso, verídico/inverídico, outorgando-se o direito de reconstruir o passado sem considerar a mediação entre o objeto e sua descrição, o romance de Maria José de Queiroz assume-se pela

reconstrução desse objeto, do ponto de vista de um mediador, do sujeito que narra. Desse modo, o romance trança o relato histórico ao relato ficcional, tecendo uma outra história.

Joaquina, filha do Tiradentes parece comportar um jogo de tensões em que a confluência da ficção e da História aponta para uma série de empreendimentos que ora reflete sobre a História, ora intercala ao dado factual um recurso da imaginação. Note-se, por exemplo, neste trecho:

— Vim para conhecer vossa *bella tierra*, Senhor De Almeida. Como todos sabem, a Holanda possuiu no Brasil *una* de *sus* maiores colônias. E *yo* fiquei *muy* amigo do filho de Gaspar Dias Ferreira, um português que *residió* em Maurícia e que *vivió después* na Holanda. Foi este Senhor Gaspar *quien prestó ayuda* a Gaspar Barleu para que nosso grande sábio escrevesse a história dos oito *anos* de domínio holandês no Brasil (*JFT*, p.133).

Na fala mestiça do personagem Van Leyden, o pintor holandês, transparece a lição histórica da dominação holandesa pela referência explícita, pela citação da cidade de Maurícia fundada por Nassau e, também, pela referência ao historiador Gaspar Barleu. Além de se constatar a presença da invenção e da História, ainda se pode pinçar a referência literária e a reflexão do narrador sobre a ocupação holandesa no Brasil.

A romancista-historiadora, trançando História e literatura em sua ficção, produz esse movimento que distende a narrativa a ponto de ela poder alcançar outros discursos, outras vozes. Enfocar o papel dessa romancista torna-se, assim, tarefa necessária, na medida em que ela se encena na narrativa através de seu discurso.

4. EXERCÍCIO DE FIANDEIRA

Vivo uma vida de reclusão e ensimesmamento — é melhor assim — não como uma Princesa entre espinhos, absolutamente, porém mais como uma Aranha (...). Aracne é uma dama por quem sinto a maior simpatia, uma artesã honesta, que faz desenhos perfeitos, porém tem o hábito excêntrico de atacar visitas e invasores, quiçá por vezes só distinguindo um do outro quando já é tarde demais.

A. S. Byatt

A trama de *Joaquina, filha do Tiradentes* apresenta uma série de metáforas que parecem espelhar os procedimentos e a atitude ambivalente do romancista-historiador, em sua tarefa de recompor pela ficção o tempo passado. Ao acumular dois procedimentos narrativos, de historiador e de ficcionista, a escrita de Maria José de Queiroz apresenta-se como um mosaico de palavras ou como uma colcha de retalhos feitos a partir de restos de outros textos.

A idéia do texto enquanto tecido aponta para a possibilidade de se pensar o ficcionista como um tecelão ou um fiandeiro, um artesão que constrói e arma um tecido-texto. A intertextualidade, via possível para se pensar a relação que se estabelece entre os textos, amplia a narrativa e a delinea como um lugar de convergências e costuras efetuadas por um narrador empenhado em produzir uma nova trama.

No romance *Joaquina, filha do Tiradentes*, evidenciam-se epígrafes de Cecília Meireles, poemas decalcados de Bocage, Gôngora e Alvarenga Peixoto, além das vinhetas de Tarsila do Amaral — textos imagísticos que funcionam como iluminuras da narrativa. Tecidos a essas referências diretas e explícitas estão outros textos mais entremeados que podem ser pinçados pelo olhar atento do leitor, como

por exemplo, as construções de espaço dos cronistas em viagem pelo Brasil colonial,¹ a filosofia de Terêncio,² a retórica de Vieira³ e também os ditados populares e excertos bíblicos.

Segundo Marguerite Yourcenar, o romancista-historiador, enquanto um artesão que tece História e ficção, apresenta-se portador de olhos e mãos que tudo querem abarcar com a escrita.⁴ A narrativa é portanto construída a partir da idéia de tudo poder ver e fazer. Isso pode ser visto em *Joaquina, filha do Tiradentes*, que compõe o espaço do século XVIII pelas descrições das trilhas de viagem mineiras, pela atenção a detalhes mínimos como o bordado sob uma colcha, pelo cuidado em compor os ambientes com apetrechos como os encontrados nas cozinhas mineiras. Tudo parece poder ser catalogado por esse autor empenhado em reinventar um tempo perdido na História. Em um duplo tecido documental e ficcional, a escrita do romance é atravessada por encenações que dão um colorido dramático à personagem Joaquina. Sob as variadas atividades que lhe são atribuídas — bordadeira, costureira, copista — Joaquina reflete a tarefa do romancista-historiador em seu empreendimento de construir a narrativa.

As atividades artesanais de Joaquina, narradora-personagem do romance, revelam as estratégias desse texto enquanto jogo ficcional: a romancista, espelhada na personagem, quer aprender tudo, ler tudo e informar-se de tudo; ela intenta juntar ao seu texto fragmentos de outros textos a fim de promover o romance como um

¹ SAINT-HILAIRE, *Viagem pelas províncias do Rio de Janeiro*, 1982.

² Sobretudo no discurso do personagem Van Leyden: Soy hombre e nada do que é humano me é desconhecido.

³ Conforme a citação de Vieira no sermão pregado por Frei Acácio: "As finezas do amor de Cristo", baseado no *Sermão do Mandato*.

⁴ ROSBO. *Entrevistas com Marguerite Yourcenar*, p. 54.

todo. É também a partir da conformação de Joaquina enquanto narradora e personagem que se pode pensar a escrita do romance como um exercício de costura entre textos e disciplinas.

O autor-implícito do romance apropria-se de fatos e de personagens do passado histórico do Brasil-Colônia, mergulhando, numa tintura ficcional, todo o tecido fabricado pelos historiadores oficiais e provocando, com essa atitude, uma série de manchas que são as marcas do seu trabalho. O seu olhar de escritor registra e parece delinear, sob as sucessivas facetas da personagem Joaquina, imagens que podem traduzir o empreendimento do ofício de escrever. Assim, o passado oferece à ficcionista uma série de encruzilhadas, bifurcações para estradas muitas vezes já percorridas por outros escritores, mas tornadas em traçado, risco de bordado sobre o tecido narrativo.

Como costureira, bordadeira e copista, a personagem Joaquina se desdobra e espelha o romancista-historiador em sua tarefa de revisitar o tempo e os fatos, pela narrativa. Esse desdobramento que, a princípio, pode ser inferido do discurso em primeira pessoa de Joaquina, acaba por denunciar procedimentos próprios à construção textual. Ao contar a própria história, a personagem revela os artifícios de costura, de corte, de bordado e de cópia do romancista-historiador, que realiza um duplo tecido de ficção e História.

Enquanto professora, a personagem Joaquina tem a missão de ensinar a História "como lhe contaram..." ou, mesmo, a partir dessa história particular que a romancista trata de entrecruzar com a História oficial. A professora, anônima filha do herói-mártir da Inconfidência, pode então registrar-se no cenário histórico de

Minas. A narrativa, supostamente ditada pela perspectiva da personagem professora, tende ao acúmulo de lições que emergem no texto e partem o fio narrativo.

Umberto Eco, ao refletir sobre o romance histórico, delinea o ritmo que essa narrativa pode adquirir a partir da idéia de que um romance dessa natureza é construído também com o objetivo de instruir, de esclarecer melhor para os leitores contemporâneos o que aconteceu e qual o sentido que os fatos históricos podem ter.⁵ O risco, então, segundo Eco, é o *salgarismo*. Vocábulo derivado do nome do romancista Salgari, o termo utilizado por Eco implica a tendência do narrador em suspender a ação que está sendo narrada para ensinar uma lição ao leitor. O tom didático e as descrições pormenorizadas impedem a respiração fluente do texto. Cada parada constitui um pretexto para se ensinar uma lição. A narrativa torna-se, segundo Eco, enciclopédica, porque sempre que o narrador menciona alguma coisa, o ficcionista intervém para trazer ensinamentos ao leitor. A simples menção de um episódio, termo ou expressão apresenta-se como ocasião para um verbete enciclopédico.

No romance de Maria José de Queiroz, os trechos didáticos contribuem para o ritmo vagaroso da narrativa. Para caminhar com a filha do Tiradentes em Vila Rica, é preciso aprender a respirar e a regular o passo. A respiração delinea uma ruptura no texto e instaura uma abertura para uma lição. Se, como pensou Eco, escrever é construir através do texto um modelo específico de leitor, Maria José de Queiroz busca construir um que não se deixe intimidar pelas interrupções e cumpra a penitência de leitura que o texto impõe: acelerar, ralentar, frear.

⁵ ECO. *Pós-escrito a O nome da rosa*, p. 34.

A narrativa determina a velocidade de leitura. Um pouco mais depressa, um pouco mais devagar. Mimetizar o ritmo da escrita faz com que se apreendam os jogos de cena do autor implícito, sua manipulação da câmara, que pára e reduz o foco do que quer descrever.

A escrita avança no papel enquanto as personagens se deslocam no espaço. A narrativa sofre desvios e pára (como que para tomar fôlego), enquanto as personagens descansam nos pousos e fazendas, e se articulam cenas em que as lições podem ser desenvolvidas no texto. No desvio feito pelos viajantes na Fazenda do Vau, um exemplo dessa retomada de fôlego:

Quando saímos para uma volta pelo quintal, encontramos um dos filhos do Senhor Damásio, Gonçalvo, que nos convidou a conhecer a roda d'água da fazenda. Além da mandioca, da cana e do milho, moíam-se na roda sementes de mamona para a extração do óleo. Dele se serviam não só para a iluminação como, também, no tratamento de pisaduras, dores reumáticas e, até, como purgativo. (p.78)

Observe-se que, na parada na Fazenda do Vau, os personagens saem para um passeio, para reconhecer o ambiente e para aprender lições do cotidiano da época pela voz do autor implícito.

Parar a seqüência da narrativa para ensinar uma lição ao leitor torna-se imperioso, quase obsessivo, nessa narrativa, que deixa entrever sua tendência ao enciclopedismo pensado por Eco. Lição de botânica, lição de costura, lição de música e de História: matérias que são repetidas pela personagem-narradora. Através dessas lições na narrativa, o romance acaba por deixar entrever a função referencial e didática presente no texto.

As lições de botânica se estendem no texto. Um exemplo está no diálogo em que a mãe de Joaquina e o tropeiro Manuel Caetano discutem sobre as plantas da região mineira:

Minha mãe chegava com a provisão de ervas. Tinha aprendido com o Itacolomi suas propriedades medicinais e curativas.

— Trouxe-lhe samambaia, que solda as quebraduras. Encontrei capeba, contra os postemas, erva-de-leite, que alimpa as belidas e névoas dos olhos, o cocoatá, que arroja as lombrigas, a buta, que conforta o estômago, e até mil-homens, que cura tudo. (p.165)

Nesse receituário, lista didática e naturalista, percebe-se a dose pragmática da citação: não apenas citam-se as plantas típicas da região, mas empreendem-se prescrições e indicações para a cura de moléstias.

As lições de música também deixam suas marcas na narrativa. Às vezes, procedimentos e vocábulos condensam diferentes artes, música e pintura se correspondem, como, por exemplo, no uso da palavra "fuga". Além de significar o resultado da atitude de escapar, ela tangencia o desenho e a música. Note-se uma das lições que entremeiam a narrativa:

E se a menina gosta de música, terá prazer em conhecer o *Spiritus Domini*. A parte coral é muito variada. O Coro II repete, em antifona, o que foi cantado pelo Coro I. Isso é comum, talvez diga. Mas aí é que se engana: Francisco pôs valores mais longos na repetição, usando colcheias em substituição às semicolcheias (p.206-7).

Na informação que a instrução de Frei Acácio veicula pode-se notar a preocupação de não apenas valorizar a música de Francisco Gomes da Rocha, mas também aclarar para os olhos e ouvidos do leitor a diferença da pauta do músico que, como informa o texto, é compositor, cantor e também timbaleiro no Regimento dos Dragões, ocupando o cargo de regente da Terceira Ordem do Carmo.

As lições de História também se entrecruzam na narrativa, para conferir verossimilhança ou para registrar curiosidades da terra mineira:

— E a senhora não conhece o caso? Coisa de assombro! Depois de dar ordem para a destruição do Quilombo, o Intendente quis prova da façanha. E que fez a guarda? Trouxe, para a cidade, mais de oitocentos pares de orelhas dentro de um bernal. (p.194)

Um outro exemplo:

— Em Minas fica o café mirrado, Senhor Matias. Habitado ao café ralo, adoçado com rapadura, os geralistas se contentam com o café inferior. Para a Bahia vai o café graúdo, de qualidade. (p.10)

No primeiro exemplo, note-se o pitoresco do relato e a entonação da narrativa que busca, além da lição de História, estarrecer o ouvinte. No segundo exemplo, sob a lição, delineia-se a crítica à economia e aos costumes mineiros da época.

As imagens da costureira, da bordadeira e da copista, que parecem evidenciar o trabalho do romancista-historiador, podem ser analisadas a partir de três momentos da narrativa: a encomenda do enxoval, a construção da bandeira e a cópia dos manuscritos.

Destaco, em primeiro lugar, o trabalho de bordar o enxoval de Maria Manuela, atividade que coloca Joaquina diante de seu primeiro pretendente, João da Fômosinha:

— É uma coisa delicada, como só a senhora sabe fazer: bordar uma ligadura das letras dos nomes da família nas toalhas, cortinas e lençóis de Maria Manuela, minha irmã. Ela não demora a casar e minha mãe não quer a roupa sem monograma. (p.17)

O ofício da bordadeira se reveste de um interessante valor simbólico. A profissão que garante subsistência à Joaquina e a sua mãe coloca-a em contato com outras pessoas. A encomenda do enxoval comporta a "ligadura", ou seja, o diálogo e a possibilidade do vínculo. O pedido de casamento feito por João a Joaquina desdobra o sentido da encomenda do enxoval da irmã. No entanto, a negativa de Joaquina indica a sua condição de isolamento voluntário.

A bordadeira arrisca-se, porém, a variar as tramas do bordado:

Como vê, ainda me falta um bom lote de toalhas. Mais uns trinta dias e tenho tudo lavado, engomado, passado e dobrado. Gostaria de que D. Formosinha visse antes o bordado para dizer se lhe agrada a ligadura. Não copiei, tal e qual, o modelo. Nem usei o mesmo desenho em toda a roupa. Quis variar para fazer diferença entre toalhas, fronhas, lençóis e cortinas. (p.49)

Note-se a possibilidade de criação que reside no trabalho da bordadeira. Na repetição dos bordados, pode-se burlar a encomenda e o trabalho anônimo de agulha pode deixar inscrita a escolha de Joaquina:

— Sabia que há várias espécies de monograma? Escolhi três dos mais bonitos: os romanos, para as fronhas e lençóis; os franceses, para as cortinas; os ingleses, para as toalhas. E cobri-os, também, com pontos diferentes. (p.57)

No entrelaçamento das letras iniciais dos nomes dos noivos, a monogramista Joaquina borda uma estranha ironia. Aquela que prepara o enxoval da noiva escolhe ficar para sempre sozinha. No princípio da repetição evidenciado pelo bordado reside a possibilidade de variação que parece comportar um número mais

ou menos variado de fugas. O risco do bordado contém em si a variação e o vínculo, pode até comportar um pedido de casamento; mas não deixa lugar para o aceite, nem para uma festa. Diante do convite, a esquiva é taxativa:

— Infelizmente, D. Formosinha, nunca saímos de casa... Não tome por desfeita.

— É preciso sair! Joaquina é moça, moça bonita, não pode ficar metida na toca que nem marmota... Isso não se faz. O passado é passado.

— Quá!, D. Formosinha, o passado não passa nunca. Nem para nós nem para os outros. E quanto menos nos mostrarmos por aí, melhor. (p.75)

Nunca sair de casa e encarar o passado como um tempo que nunca passa são decisões que colocam mãe e filha como que presas do mesmo destino. Enclausuradas no tempo passado, elas descobrem, no ocultamento do corpo, a forma de se manterem vivas.

Outra possibilidade de fugir a esse destino solitário poderia ser aceitar o pedido de casamento de José Afonso. A negativa é, porém, irrevogável:

A resposta a José Afonso foi escrita. Tudo ponderado e medido: prós e contra, embaraços, diferença de origem e nascimento, hábitos, educação, modo de vida. Altiva e sóbria, não logrou contudo arrefecer o ânimo do pretendente. Três semanas depois, sua figura voltava a aparecer, de improviso à janela da casa de Antônio Dias. Joaquina bordava. (p.290)

Joaquina esquiva-se ao pedido de José Afonso e reafirma sua decisão de manter-se dentro do mundo estreito em que vive. José Afonso despede-se concluindo:

... a glória é dos que morrem. O amor é dos que vivem. (p.295)

Mas Joaquina quer compartilhar do destino glorioso de Tiradentes. Assim, tem que participar da infâmia lançada sobre o pai. A parceria com a mãe e o

gradativo enclausuramento são circunscritos pelo trabalho artesanal. Diante do desejo de voltar a Vila Rica, Joaquina e a mãe confeccionam um presente para o Senhor Anacleto: uma bandeira de Minas, "tal como a imaginara o Alferes":

Eu mesma desenhei. Minha mãe, hábil no manejo da agulha, bordou-lhe os dizeres em latim. Padre Nicolau encarregara-se de encontrá-los, em sigilo, a pedido nosso. (...) Reproduzi-os eu mesma em caligrafia, copiando com capricho a letra do Padre Nicolau. Para resguardar o segredo, minha mãe recolhia-se mais cedo e entregava-se ao trabalho de agulha. A seu lado, eu velava. Com um livro no colo. (p.52)

Magnífica! Bela de admirar, bonita de tocar, exata no risco, inesquecível na harmonia das cores tão bem distribuídas. O triângulo — em honra da Santíssima Trindade — emergia do campo azul-pálido com a legenda em negro brilhante. Os ângulos da figura foram bordados em amarelo, (...). (Idem)

Importante ressaltar que essa bandeira, construída a várias mãos, perfeita e inesquecível, é exata no risco. É como se a romancista estivesse a apontar para um projeto coletivo de construção da nacionalidade: o risco do bordado que é cedido pelos inconfidentes parece deixar o traçado que é seguido na narrativa. O caráter simbólico da bandeira evidencia uma construção artesanal que ganha estatuto de construção alegórica da nacionalidade. A bandeira torna-se, assim, no romance, um objeto do acervo nacional que revela a atitude da romancista-historiadora empenhada em preservar o símbolo da terra mineira e tudo o que ele encerra.

Outro ponto a ser destacado desse episódio é que Joaquina revela aí uma outra habilidade, a de copista. No trabalho coletivo de cópia e bordado, a bandeira vai funcionar também como um signo do empreendimento do romancista-historiador. No *Romanceiro da Inconfidência*, texto que pontua, em epígrafe, o de Maria José de Queiroz, no "Romance XXIV ou Da Bandeira da Inconfidência", Cecília Meireles recria o episódio da concepção e construção da bandeira:

Palavras conjecturadas
oscilam no ar de surpresas,
como peludas aranhas
na gosma das teias densas,
rápidas e envenenadas
engenhosas, sorradeiras. (p.79)

A atmosfera de sigilo presente no romance de Cecília Meireles é também explorada por Maria José de Queiroz. A poeta se utiliza de gretas e frestas da linguagem para empreender um cenário de "sigilo e espionagem". Sem nomear envolvidos, ela deixa, metonimicamente, a marca daqueles que confeccionaram a bandeira: finas mãos pensativas, grossas mãos vigorosas e mãos de púlpito e altares se entrecruzam no processo inconfidente. Assim como o poema, a narrativa de Maria José de Queiroz deixa entrever o caráter coletivo da construção da bandeira e a participação efetiva, por exemplo, da Igreja, representada, no romance, pela figura de Padre Nicolau.

O presente para São Anacleto, aparentemente ingênuo, reveste-se de grande importância. Na construção da bandeira, muitas mãos, muitas idéias se entrelaçam. Também no texto do romance tecem-se fios agenciados para outra bandeira, a que indica a construção literária e o papel da literatura como veículo e lugar da cristalização da nacionalidade.

Em *Joaquina, filha do Tiradentes*, a construção da bandeira reflete o discurso iluminista da liberdade contra o colonialismo, o despotismo e a escravidão. Todavia, nas entrelinhas do relato, percebe-se que a autora deixa-se enredar pela melancolia dos tempos modernos, da incerteza e do fracasso que pode ser inferido já na contribuição de Joaquina para a construção do presente. A bandeira ou a

idealização recebe das suas mãos um sutil fio negro, sinal da certeza da inutilidade de todos os movimentos.

Se no bordado do enxoval existe a possibilidade da variação e na construção da bandeira mesclam-se cópia e bordado, na encomenda dos manuscritos revela-se uma atitude de repetição e de gradativo enclausuramento, como se verá em seguida. Do bordado à cópia, pouco a pouco, Joaquina deixa-se emparedar e revela em seu confinamento a melancolia da romancista-historiadora em sua tarefa de restaurar o passado tal como foi.

* * *

CÓPIAS, ENCOMENDAS E MANUSCRITOS

Minha pena está descontrolada — há três
noites que durmo pouco...

A. S. Byatt

A partir da encomenda de cópias das partituras feitas pelo personagem Frei Acácio a Joaquina no romance, pode-se refletir sobre a condição de copista da personagem. De acordo com Michel Schneider, copiar é a liberdade de escrever em seu ponto mais baixo, diz ele:

Nada de responsabilidade pelas palavras. Nada de escolha a fazer no infinito do dicionário, como já expressara Charles Nodier: "No que de insignificante o copista esboça, nada vejo além da preguiça fastidiosa de um fraseador de profissão, que cobre o papel de palavras tiradas ao acaso na inesgotável loteria dos dicionários, e lançados com barulho através de um livro como dados no tabuleiro de gamão".⁶

⁶ SCHNEIDER. *Ladrões de palavras*, p. 25.

A figura do copista parece comportar um sem número de burlas e possibilidades de traição ao texto copiado. Há, no entanto, uma outra categoria de copista, na qual Joaquina está inserida: a do copista fiel. Anulando-se a si próprio, o copista fiel é um repetidor compulsivo do mesmo. Talvez nesse último o copista revele o limite extremo da dificuldade em criar possibilidades de "fuga".

Botho Strauss, em *A dedicatória*, deixa circular a história de Z., um escritor de um único livro, *Novela indecisa*, que, abandonado pela mulher, decide copiar ininterruptamente as cartas dela. Essa obra, radical e doentia, consistia em:

reproduzir a maneira de escrever dela, através de imitações cada vez mais refinadas. Seguindo o movimento da escrita, ele aprendeu a incorporar o movimento da mão, o movimento do braço, o movimento de todo o corpo, enfim, o movimento do pensamento e dos sentimentos dela. As cartas — não devia ter mais de uma dúzia de originais — existiam agora em infinitas e incontáveis reproduções, tão bem copiadas que, no fim, nem o próprio Z. conseguia reencontrar as escritas por sua mulher e, desse modo, os originais acabaram, por assim dizer, perdidos.⁷

Joaquina, ao tornar-se copista da Diocese de Mariana, aproxima-se desse personagem, autor de uma "novela indecisa". A ausência de liberdade e criatividade marca a produção dessas cópias que são reproduzidas infinitamente, assim como as cópias de partituras.

Para continuar refletindo sobre o papel de copista que Joaquina encena, gostaria de me referir a uma troca de correspondências entre um certo Sindold e uma religiosa designada somente pela inicial H., citadas em *A mulher no tempo das catedrais*, de Regine Pernoud.⁸ Essa aproximação pode ser útil à medida que evidencia a personagem Joaquina como espelhamento da romancista-historiadora.

⁷ STRAUSS. *A dedicatória*, p. 20.

⁸ PERNOUD. *A mulher no tempo das catedrais*, 1984.

Nas variadas facetas da personagem-narradora, uma imagem possível da ficcionista parece ser delineada.

Quando Regine Pernoud analisa as correspondências do século XII, ressaltando o contrato da religiosa para efetuar a cópia de manuscritos, ela destaca a importância das mulheres que, na Idade Média, não só liam como escreviam e, muitas vezes, exerciam o ofício de copistas. Os manuscritos, prova documental do saber da época, testemunham que muitas vezes esse trabalho artesanal foi executado por mãos femininas.

Convém ressaltar que, no romance de Maria José de Queiroz, o tempo encenado é o do século XVIII. Além da distância no tempo, os textos que aqui se busca comparar diferem quanto à natureza. O texto literário, enquanto romance, carrega a ficção engendrada no discurso, o que confere à narrativa o estatuto de invenção. Já as correspondências, testemunhos factuais do trabalho das copistas medievais, estão para o estatuto do documento que, historicamente, marcam a presença das mulheres nessa tarefa de copiar e preservar.

A aproximação desses dois registros numa análise comparativa pretende apontar para o texto literário que oscila entre a História e a invenção ao criar, não só um efeito de verossimilhança, mas também uma via de interpretação da personagem Joaquina, enquanto copista. O confronto entre os dois textos revela a presença de alguns elementos comuns aos documentos históricos analisados por Pernoud e ao romance de Maria José de Queiroz: a encomenda do trabalho de cópias, a presença de um intermediário no contrato de trabalho, o treinamento das copistas e os diferentes modos de se efetuar a encomenda.

Em ambos os casos, a encomenda do trabalho de cópias é feita por mulheres habilidosas e treinadas para o ofício. Joaquina, encarregada do trabalho das cópias de partituras para o ensaio da orquestra de Mariana, é apresentada a Frei Acácio por sua mãe como uma "copista de mão cheia". A transposição requerida é encomendada com rigorosas especificações para que a copista:

Faça tudo com muito cuidado! A notação deve ser bem nítida. Temos músicos que tocam de orelha e lêem música por obra e graça do Espírito Santo. Qualquer engano de linha ou de espaço pode perturbá-los. Há gente idosa, que enxerga mal. Além disso, como deve saber, nem sempre há clareza suficiente nas nossas igrejas: qualquer fusa pode ser confundida com semifusa. Quero tudo fácil de ler. (p.204-205)

Nas correspondências, Sindold entrega à irmã H. a tarefa de copiar manuscritos executando compilações de matutinas. Essa encomenda também é seguida de instruções precisas para a religiosa:

'Para esse trabalho gostaria que me fizésseis letras maiúsculas de efeito decorativo, segundo o arranjo que vos indiquei. Para a transcrição do saltério reservai para cada página apenas três linhas para o início dos versículos'.⁹

A presença de um intermediário nas relações das encomendas também é um dado comum entre os textos. Esse elemento funciona como ponte entre o encomendante e a executora do trabalho. No texto literário, trata-se do irmão Vidigal e, na correspondência, de um anônimo mensageiro da parte de Sindold. A introdução desse medianeiro no romance é feita por Frei Acácio:

Dentro de dois dias terá aqui as partituras. O irmão Vidigal vem a Vila Rica e me faz esse recado. (p.205)

⁹ Idem, p. 62.

Já na correspondência, é a copista que faz referência ao mensageiro:

'Espero, no entanto, poder remeter ao vosso mensageiro o livro enfim terminado na natividade da Bem-Aventurada Virgem Maria (8 de Setembro). E, como me dou conta', acrescenta, 'de que faltam três cadernos de pergaminho, enviai-os pelo vosso mensageiro logo que seja possível e dois tratados sobre as regras da arte da redação; assim como a planta chamada gengiana para a nossa irmã G.'¹⁰

O intermediário destaca-se no romance porque, como se viu na encomenda do enxoval, o João da Formosinha pretende um vínculo com Joaquina. Nesse momento, no entanto, no ato de encomenda das cópias, é um padre que efetua a transação. A possibilidade de um contato maior parece então descartada. Observa-se assim uma involução da personagem, que se fecha, se isola e passa a repetidora, depois de ter sido capaz de criar e inovar nos caso dos monogramas.

Vale lembrar que também o nome da rua onde reside a família materna de Joaquina reforça a idéia do isolamento a que a personagem então se prende. A rua da Ponte Seca traz esse significante deslizando sob o texto. Na casa dessa rua Joaquina se escondeu com a mãe pela primeira vez e esse cativoiro se perpetuará em toda a narrativa metaforicamente. Acuadas devido às perseguições aos inconfidentes, Joaquina e a mãe refugiam-se na casa da família. O refúgio aponta para uma decisão de enclausuramento da personagem Joaquina.

A comprovação da capacidade da personagem para fazer um bom trabalho de cópia é feita ao encomendante através das cópias que Joaquina havia feito para presentear as amigas no papel pautado de Frei Acácio. Ela explica:

¹⁰ Idem, ibidem.

(...) com o seu papel fiz umas cópias para mandar como lembrança a duas amigas. A primeira já seguiu viagem. a segunda, para Elisa Botelho, a filha do ecônomo de Dom Cipriano, ainda está aqui. Sei que ela é musicista, e, então, transcrevi, para espineta, um rondó muito bonito que aprendi com minha professora na Fazenda dos Tucanos. (p.205)

Na correspondência, a garantia de um trabalho bem feito está no exercício constante da religiosa:

'(...) não prossegui o trabalho por mais tempo; com efeito, durante o Inverno e até à Páscoa, escrevendo isto e aquilo para não perder o treino, (...)'¹¹

As respectivas encomendas diferem quanto ao modo de serem feitas: o contrato e as instruções para o trabalho são, no romance, combinadas por Frei Acácio, pessoalmente; no texto documental, o acordo parece dar-se pela troca de cartas.

Quando R. Pernoud faz referência à difícil e árdua tarefa do copista, ela utiliza para exemplo uma nota de um texto do século X:

'Quem não escreve não acredita em como é trabalhoso. Fadiga os olhos, magoa os rins e torce todos os membros. Tal como um marinheiro deseja chegar ao porto, assim o copista deseja chegar à última palavra'.¹²

No romance de Maria José de Queiroz, esse esforço está presente em delicada nota de lirismo e empenho; nota-se a afeição ao trabalho e a empatia entre a copista e o texto que deve por ela ser copiado. O narrador observa:

As primeiras cópias foram penosas: a letra apertada e nervosa de Gomes da Rocha nem sempre se lia com facilidade. Aos poucos, porém, Joaquina se acostumou à leitura. Afeiçãoou os olhos ao texto e nem via as horas passar. Quando dava de si, o sino da Matriz já tinha batido três da manhã. A mãe, impaciente, chamava-a do quarto:

¹¹ Idem, p. 63

¹² Idem, ibidem.

— Não é para morrer, Joaquina! É para viver que você aceitou o trabalho! Venha dormir. Está frio. Vê se toma um chá quente. Venha logo!
 — Já vou, já vou, mãe. Só termino esta página. Não estou nem um pouco cansada. Antes tivesse trabalho para doze meses! (p.211)

Incansável, Joaquina resiste às agruras do trabalho árduo de copista. E é até com certo alívio que arremata: "Adeus bordados, adeus linhas e agulhas! Se tivesse de gastar os olhos, que gastasse, sim, mas em gostoso emprego" , e mais: "Vou suspender os bordados, agora só faço bordaduras". (p.210)

Apesar do desabafo, os bordados e as cópias compartilham de um mesmo traço: os copistas, assim como as bordadeiras, trabalham no anonimato. Note-se a fala de Joaquina:

O trabalho de agulha não vem assinado, nem pede recibo nem angaria mais do que dá. (p.10)

"A sua mão não tem memória" reitera a mãe de Joaquina; no entanto, fica na narrativa uma marca particular da personagem. Um traço que é construído pelo autor implícito através de um discurso sob o signo da melancolia e da resignação.

A semelhança entre Joaquina e as copistas do tempo das catedrais está, talvez, no caráter religioso da maioria das cópias e na evidência de que nem todas as copistas eram religiosas, podendo esse trabalho ser também executado por copistas leigas, ainda que menos numerosas. A aproximação entre essas copistas e Joaquina mais se estreita, assim, devido ao caráter desse trabalho. De ofício solitário, essas mulheres eram, em sua maioria, reclusas e penitentes, o que, talvez, tenha favorecido o aparecimento de tais profissionais, principalmente, entre as religiosas.

Metaforicamente, Joaquina acha-se inserida nesse contexto porque, dado o seu temperamento introspectivo, ela se recusa a libertar-se do estigma de ser a filha

de Tiradentes e confirma, reiteradamente, seu firme propósito de dedicar-se ao meticuloso trabalho de copiar partituras e, ainda, de permanecer solteira e solitária. Além disso, Joaquina tem a instrução necessária a esse ofício. O claustro, peculiar às religiosas, é, pois, ampliado para uma personagem não filiada a nenhuma ordem religiosa, a não ser ao seu próprio destino.

Outra semelhança que é possível apontar entre Joaquina e as copistas medievais é o legado dos livros de Tiradentes. Segundo Eileem Power, citada por R. Pernoud, há numerosos testamentos nos quais os livros são destinados às mulheres.¹³ Joaquina, que se auto-denomina "filha deserdada" (p.14), recebe um embrulho com os dizeres: "Para Joaquina, filha de Joaquim José" (p.19). Dentro do embrulho estavam papéis e livros, todos intactos, ao contrário das peças de roupas guardadas em arcas e canastras que sofreram o ataque do tempo e das traças. Os livros e papéis deixados pelo pai, única herança material de sua filiação, estavam cuidadosamente tratados com verniz e cera, para protegê-los contra o cupim. Na intacta herança de Joaquina, vislumbra-se a memória de Tiradentes que se quer preservar. Interessante notar também que os tecidos (materiais manipuláveis pelas costureiras e bordadeiras) sofreram a ação do tempo, e os papéis (possíveis de serem manipulados por uma estudiosa copista) foram devidamente tratados para resistir. Parece que desse legado do pai, Joaquina tira uma lição: do trabalho feminino de coser e bordar (aprendido da mãe) não fica memória; o que permanece é o que se registra pela letra que se imprime sobre o papel.

¹³ Cf. referência feita por R. Pernoud, p.66. Referência a Eileem Power e sua importante contribuição para os estudos sobre a Idade Média em seu livro *The position of women*.

A oralidade é uma outra questão que se pode apontar em relação à comparação entre o romance e os documentos analisados por Pernoud. Nessa abordagem entrecruzarei as minhas reflexões com as teorias discutidas por Richard E. Palmer em *Hermenêutica*.¹⁴ Pensar o copista como um tipo de hermeneuta parece possível, à medida que o copista pode ser considerado como um intérprete do texto que copia. Joaquina, em busca de uma verdade, que parece passar pelo desejo de reencontro com uma origem perdida, espelha o hermeneuta que insiste em se inscrever no texto que interpreta.

A natureza do trabalho de Joaquina como copista aproxima-a do hermeneuta porque exige habilidade em ler e interpretar. Palmer, ao ressaltar as três orientações significativas do termo "hermenêutica", estabelece alguns pressupostos aplicáveis à tarefa de copista desempenhada por Joaquina. Segundo Palmer, o hermeneuta procura "tornar compreensível", enquanto a atividade do copista exige, do mesmo, capacidade para promover nitidez e legibilidade no texto que copia. Os textos copiados, tanto de Frei Acácio quanto o de Sindold, parecem atestar esse "poder" do copista em tornar mais claro o que deve ser transcrito.

O vocábulo "hermenêutica", nas três orientações básicas usadas por Palmer, pode ser útil no estudo do romance e nas suas relações com a História: exprimir em voz alta, explicar e traduzir. Esses verbos podem ser expressos por um único verbo português: "interpretar". No entanto cada um desses significados se desdobra num sentido quase independente e relevante do termo "interpretação".

¹⁴ PALMER. *Hermenêutica*, 1986.

A caracterização de Joaquina como leitora, intérprete e copista torna visíveis as variadas facetas da personagem. Ela desenvolve, a partir dessas habilidades, técnica para desempenhar o papel ficcional que lhe é atribuído. Para ilustrar a relação de Joaquina com os copistas e aproximá-la também dos hermeneutas, gostaria de enfatizar a orientação fundamental e significativa de Frei Acácio para que Joaquina cante enquanto copia:

- (...) o trabalho vai ser dobrado percebe?
- Não se preocupe, Frei Acácio: tenho bons olhos.
- Quero que tenha bons ouvidos! É a melhor maneira de fazer, e fazer bem, os exercícios de transposição. Vai aprender muito. Copiar os mestres instrui e enriquece. Não há melismas. Isso ajuda o copista. (p.07)

A partir do sentido do vocábulo "hermenêutica": dizer, expressar e interpretar, parece possível aproximar o exercício hermenêutico da cópia executada por Joaquina. A cópia e a recitação ou o canto oferecem ao leitor uma oportunidade de ouvir do texto escrito um apelo à oralidade. Percebe-se, então, uma tensão entre a letra, que se quer fixar e conservar, e a voz, numa necessidade mais dinâmica de se reconverter, pelo menos no nível do enunciado, o texto para a sua expressão oral.

Muito do poder da palavra se esgota quando a audição se converte num processo visual de leitura e a instrução que Joaquina recebe referenda a prática sonora como fundamental para o trabalho do copista. A cópia tem assim, no mínimo, três instâncias: da leitura (é necessário saber ler a partitura e Joaquina tem a instrução que a habilita para isso); da interpretação (do copista se requer também que saiba, para melhor realizar o seu ofício, exprimir, interpretar, expressar o texto a ser copiado); e da conversão (o intérprete precisa traduzir, mudar o código, transcrever).

A leitura, a expressão oral e a transcrição, como uma atividade interpretativa do copista, asseguram a associação às técnicas do hermeneuta e assinalam a necessidade da performance oral como reconversão do texto. Desse modo se garantiria o trato com o texto escrito como uma obra e não como mero objeto silencioso. Nesse sentido, a narrativa escapa ao caráter de puro registro histórico. Palmer, ainda a respeito da hermenêutica, diz:

Esquecemos que a obra literária não é um objecto manipulável, completamente à nossa disposição; é uma voz humana que vem do passado, uma voz à qual temos de certo modo que dar vida. O diálogo, e não a dissecação, abre o universo da obra literária.¹⁵

A imagem do copista que transita entre a ficção e o documento reflete um ficcionista que, como tal, tem a tarefa de interpretar, de ser hermeneuta dos fatos e das narrativas com os quais irá compor o seu texto.

O romance *Joaquina, filha do Tiradentes*, quando possibilita que o olhar do leitor se detenha nesse entrecruzamento de discursos, amplia também o significado do texto que não se apresenta somente como um emaranhado de fios inertes, mas como um lugar de onde vozes podem ser recuperadas pela leitura.

* * *

¹⁵ PALMER. *Hermenêutica*, p.18.

TROPEIROS E COSTUREIRAS

Imagens de tropeiros e de costureiras interpenetram-se numa metáfora que remete ao trabalho de produção do texto literário, em cujo ritmo e costura delineiam-se a escrita e o perfil do narrador. O leitor, ao ser seduzido por entre caminhos e dobras do texto, é conduzido no "coche-narrativa", em que o que importa não é a viagem em si mesma, mas o entrelaçamento de percursos, o ritmo e o movimento presentes na narrativa.

No trajeto dos tropeiros-narradores, o leitor deve perceber as rédeas e o percurso como uma estratégia em que o texto se apresenta como uma rede que vai ser composta para o enredar e seduzir. Ficção e história estão embaralhadas no texto; seguir a marcação de datas presente no romance e a localização dos logradouros, por exemplo, é perder-se na cidade real de Ouro Preto, porque a cidade encenada no romance não coincide com a cidade real.

A partir da tessitura dos farrapos da realidade ficcional, a viagem que Joaquina e a mãe fazem de regresso a Vila Rica se encena no romance como uma estratégia do autor implícito de semear no enunciado trilhas e caminhos, registros e histórias de Minas. Uma pausa para as descrições pode funcionar como uma quebra de expectativa e um efeito de maior retardamento no ritmo narrativo. As coisas que vão sendo descritas acontecem normalmente e, de repente, um estranhamento aponta para a nostalgia do farrapo: o objeto ou paisagem observada perde a naturalidade, permitindo perceber o esgarçamento e a costura do texto.

O tropeiro que metaforicamente conduz o leitor ajuda ou embaraça as trilhas da narrativa. O emaranhado de trajetos expõe o enredamento do narratário porque a leitura implica num reconhecimento de trilhas e caminhos que conduzem não à cidade real mas a uma cidade de papel. A composição do enredo parte da elaboração de uma trama que deixa o leitor envolvido, preso ao roteiro preestabelecido pelo narrador. O tropeiro será, assim, uma metáfora do sujeito que entabula a narrativa; trata-se daquele que é criado pelo autor implícito e pode revelar a personagem Joaquina como "uma alma feita de retalhos". Alguém construído a partir de uma fragmentação, de um esgarçamento do real, uma vida factual que se desprende da trama histórica e adquiriu pelas mãos da ficcionista relevos de grande estatura.

O trajeto, viagem de retorno, evidencia o ritmo do e no texto. Perpassa, na viagem empreendida por Joaquina e sua mãe no romance, uma harmonia simulada que disfarça as fendas por onde o sentido pleno se esvai, dando lugar a uma insegurança que provém da tentativa de estabelecimento de uma verdade plena e absoluta. A desconfiança que desestrutura o sujeito e o deixa à mercê de seus próprios pensamentos pode ser inferida pelo registro paradoxal dos esquecimentos, das falhas de memória, do corpo esquartejado do pai. Os cacos de lembranças, que constituem um saber que é fornecido principalmente pela mãe, são atravessados pelo saber do autor implícito que sempre é pego suturando, remendando o discurso. As costuras então se evidenciam refletindo a falha, a desestabilização e a dúvida que pretendem ser tamponadas.

Em contraponto ao ritmo do cavalo e à viagem de volta para casa, o romance é marcado pelo ritmo repetitivo de uma máquina de costura que parece emperrada ou de um tear manuseado por um narrador que se relaciona com o tempo quase sempre como eternidade. Assim, o tecido é distendido, a narrativa revela-se como um emaranhado de uma artesã que não tem pressa: seu ritmo é lento, porque é um ritmo ruminador. A metáfora do cavalo para designar o ritmo da narrativa pode então ser vislumbrada nesse ruminar de um passado crismado pela memória.

Lembrar aqui Galileu Galilei, citado por Italo Calvino, pode ser útil na medida em que o ritmo de que ele fala se contrapõe ao que é empreendido pela narrativa em *Joaquina, filha do Tiradentes*:

Se o discorrer sobre um problema difícil fosse como o transportar pesos, caso em que muitos cavalos podem transportar mais sacos de trigo do que um só cavalo, admitiria então que uma pluralidade de discursos valesse mais que apenas um; mas o discorrer é como o correr, e não como o transportar, e um só cavalo árabe há de correr muito mais que cem cavalos frísios.¹⁶

Note-se que, para Galileu Galilei, o exercício da narrativa, o discurso, é um movimento rápido, fluente, que veicula/transporta a idéia do seu narrador; no romance de Maria José de Queiroz não se trata de correr ou discorrer, nem mesmo de transportar; dado o peso da carga, cabe à personagem somente arrastar, como filha bastarda, aonde for, "a maldição, a infâmia e o sal". A partir daí, é possível pensar na inaptidão com as rédeas que a narradora-personagem, num passeio a cavalo pela fazenda de José Afonso, revela:

¹⁶ CALVINO. *Seis propostas para o próximo milênio*, p.56.

Depois de abandonar o pântano, atravessamos um rio estreito e profundo. Dois grossos troncos de árvore, unidos a troncos menores, formavam uma ponte tosca, muito perigosa. Tive medo de que as patas do cavalo escorregassem entre os troncos e caíssemos na água. Sô Manuel Caetano zombou do meu receio. (...) Muito desajeitada, só consegui agravar o meu próprio constrangimento. A timidez levou-me a sofrer bruscamente o cavalo que, enervado, pôs-se a saltar. Depois de uns solavancos dei comigo no chão — o pé torcido, a mão em sangue. (p.123)

Nessa citação, parece interessante ressaltar os vocábulos "pântano" e "ponte tosca", que denotam o cenário e o conseqüente "receio" da personagem. Para confirmar esse efeito de instabilidade e insegurança, aparecem os verbos "escorregar" e "cair". Os adjetivos que descrevem a personagem como desajeitada, constrangida e tímida reforçam a idéia do descontrole que acaba por enervar o cavalo, que se põe a saltar até derrubá-la.

Michel Schneider,¹⁷ analisando o narrador proustiano, diz que este "perdeu o mapa do lugar onde se encontra" o que lhe causa vertigem e um ritmo de vaivém na narrativa. Da mesma maneira, a personagem de Maria José de Queiroz, no seu discurso — ora relembrando o passado, ora registrando o presente — reitera a sua condição de filha deserdada e a vertigem passa metaforicamente pela queda da personagem que vê tudo oscilar, como acontece, aliás, lembra Schneider, a quem cai do cavalo. A enunciação reflete essa "queda" que ocorre no enunciado, ou, quando a personagem-narradora cai, os vocábulos desdobram-se, a narrativa volteia e acaba por produzir um efeito de vai-e-vém, pelas repetições de palavras e imagens pouco nítidas, presentes desde a primeira frase do romance:

¹⁷ SCHNEIDER. *Os ladrões de palavras*, p.13.

Sei de memória, não só a condenação mas também as inesgotáveis formas por que se expressam o desprezo, a humilhação e a desonra. Conheço as mentiras da história, a hipocrisia dos patriotas, o escárnio e o medo. Aprendi, desde menina, que a vergonha da origem bastarda fere menos, muito menos, que a infâmia decretada por sentença e consagrada pela fraqueza dos covardes. (p.09)

Note-se que o discurso de Joaquina está para um lamento incessante; seus volteios apresentam-se numa catalogação quase infinita de rancores, de angústias. Desfia-se o rosário de queixas, empreende-se o rol de objetos que compõem um cenário para que a narradora possa desempenhar o seu papel: enrolar e desenrolar, tramar o dossiê da dor que sente.

O texto, que não parece encenar um receptor da narrativa, coloca então a personagem-narradora diante de ninguém para vê-la ou ouvi-la. Mas a personagem continua a falar, a girar um realejo melancólico e triste.

O tropeiro Manuel Caetano, no romance, pode ser exemplo de um narrador que discorre fluentemente, diferentemente que a narrativa repetitiva de Joaquina. Ele é hábil e experiente com as rédeas do cavalo e com o discurso: contemporiza nas discussões, ensina e dirige os personagens, e se apresenta como um filósofo que com requinte e ironia desconstrói as frases feitas que ele não diz.

Freqüentando, há anos, os caminhos de Minas e da Bahia, Manuel Caetano:

...comprava e vendia produtos das duas regiões, recebia encomendas, recados e cartas, entregava a correspondência do Sul e, de torna-viagem, transportava a correspondência do Norte, tornando-se emissário oficial e veículo de notícias ao longo de todo o itinerário coberto pelos seus muelles. (p.65-66)

Nada passa despercebido à competência do tropeiro; o seu prestígio e a fama de suas inumeráveis travessias por "caminhos de mato dentro e caminhos do

campo" denunciavam-lhe o zelo e a presteza com que realiza as viagens.

A paisagem de Minas é por ele explicada e traduzida, como nesse trecho em que os viajantes admiram um descampado:

...ondulante com árvores e tufos de arbustos espalhados em toda a extensão.

— São os capões de Minas Gerais — explicou Sô Manuel Caetano. — E é perigoso aventurar-se por aí. É terra pantanosa que esconde jibóia. (p.89)

Em outro exemplo:

— Que se vê um pouco abaixo daquela grande pedreira, Senhor Manuel Caetano? Serão homens?

— Sim, menina. São homens bateando. Estão à procura de ouro. Daqui talvez não lhes seja possível ver bem. Quando começarmos a descer, poderemos observar de perto o trabalho. Têm água até os joelhos. O rio, naquele remanso, não é fundo. A bateia assemelha-se a um grande prato raso em cuja parte mais funda o ouro se deposita depois que a areia é lavada, muitas e muitas vezes. (p.93)

Joaquina assim se refere ao tropeiro:

Homem excelente, Sô Manuel Caetano. Sabedor das coisas, ponderado, amigo e conselheiro, alegre, bem falante. Não fosse ele, as birras de minha mãe teriam degenerado em raiva ou em insulto. Providencialmente, ele sempre evitou que o imponderável dirigisse nossas conversas. Foi ele o fiel da balança. Homem justo. Digno da boa fama de que geralmente gozam os tropeiros nos caminhos de Minas. Quanto lhe devemos! (p.167)

Ser o "fiel da balança" é, possivelmente, funcionar como a haste situada no meio do braço da balança destinada a regular a exatidão do peso.

As habilidades do tropeiro aproximam-se, portanto, da habilidade da autora em elaborar a narrativa. A personagem Joaquina que, aparentemente, não possui essas habilidades, parece não ter a perícia de deixar o discurso seguir fluente (inépcia com o cavalo e o tombo), cuja conseqüência é o pé ferido e a mão em

5. RETRATO DE JOAQUINA EM ANTÔNIO DIAS

"Como podes sair
Do labirinto sem perder o fio,
Tirar do ar coisas tais, tão concretas?
Como constróis em fundações tão frágeis
Esta biografia, ou narrativa?"
Noutras palavras: "De quantas mentiras
Tu te valeste para elaborar
Esta bela ficção que nos mostras?"

A. S. Byatt

sangue. No entanto, apesar de não compartilhar de perícias narrativas, Joaquina aproxima-se da romancista pela sua preocupação em recompor o passado histórico, o que acaba por se revelar como um exercício melancólico de construção. A melancolia na romancista-historiadora Maria José de Queiroz está para uma escolha da autora em visitar a História, construindo ilusoriamente o passado.

A presença da pintura em um texto literário que intenta trançar a ficção e a História produz uma perspectiva de leitura desdobrada porque amplia e conjuga olhos e olhares na escritura. Barthes, em *O óbvio e o obtuso*,¹ lembra que, "segundo uma antiga etimologia", a palavra imagem (evocada pela pintura) parece estar ligada à raiz de *imitare*. Ou seja, a pintura como imagem é uma espécie de representação.

A escolha de imagens do escritor faz assim como que uma galeria aos olhos do leitor, abrindo a possibilidade de novos e imprevisíveis olhares. Leituras possíveis da imagem e das relações entre as artes acenam então na escritura, para um procedimento estratégico que une escrita — histórica e ficcional — e pintura, evidenciando um possível entrelaçamento entre uma e outra na literatura e aproximando a linguagem — escrita e pictórica — através de três procedimentos: por referência direta e explícita do narrador, através de citações a telas e pintores; por construções plásticas e descrições que traduzem um efeito óptico na narrativa a partir da leitura; pelo uso de paratextos, como ilustrações da capa ou de vinhetas que unem a letra e o desenho.

¹ BARTHES. *O óbvio e o obtuso*, p.27.

O romance *Joaquina, filha do Tiradentes* oscila entre esses três procedimentos e se vale deles para, no conjunto dessas relações, dar forma a uma escrita que se estrutura sobre esse entrecruzamento de linguagens. Como um registro de outra instância, a pintura pode auxiliar ou embaralhar o olhar do leitor em relação à construção da narrativa.

Escritores e pintores, reais ou fictícios, se traduzem e se interpenetram na trama desse romance de Maria José de Queiroz. Pintar com palavras ou narrar por imagens confere ao texto uma série de desdobramentos em que escrita e pintura se espelham e, assim, delineam a narrativa como um convite a uma galeria de quadros, pintores e técnicas que contam com a memória, a erudição e o olhar do leitor.

Veja-se por exemplo o trecho abaixo, em que a personagem José Afonso comenta:

— Pelo que sei, é Rembrandt o grande mestre dessa técnica. Vi alguns dos seus desenhos em Amsterdã, como "Saskia com o filho Rumbartus", "A paisagem do Gelderland", "Retrato de um síndico" e "Um leão deitado". (p.141)

Com esse comentário, o autor implícito constrói uma rede de informações e sugestões imagísticas. A partir dessa perspectiva, o romance apresenta um repertório de obras que, em sua diversidade, produz um emaranhado de trajetos capazes de introduzir efeitos imagísticos e plurais no texto. A aproximação da obra de Maria José de Queiroz à pintura, já prenunciada por José Clemente, quando da publicação de *Como me contaram... fábulas históricas*, aponta para essas relações entre a escrita, a História e a pintura:

Se em vez de livro fosse pintura seria uma galeria de "manchas" impressivamente características do humano mineiro. Mas, não há lei proibindo chamar igualmente "manchas" o escrito, quando esse escrito tem o poder sensibilizador de "manchas" trabalhadas pelos pintores na captação inspirada pela natureza...²

Ao usar a palavra "manchas", o crítico acentua uma característica da escrita da autora que, além de evocar o universo da imagem óptica, remete o leitor para o jogo intertextual presente em sua obra.

Várias são as citações e as referências a telas e pintores em *Joaquina, filha do Tiradentes*. Listá-las seria conceber um guia de leitura desse texto que pode ser lido como uma galeria. Como esse não é meu objetivo, pretendo apenas acompanhar, através de escolhas — arbitrárias e selecionadas pelo meu olhar — algumas imagens que parecem importantes para esclarecer ou evidenciar o ponto de contato entre escrita e pintura, nessa galeria construída por Maria José de Queiroz.

Desde a primeira referência à *Pietà*, prefigura-se essa estrutura desdobrada no texto. No trecho abaixo, destaca-se a construção do retrato da mãe da narradora a partir da imagem de um quadro de Bellini. A comparação, astuciosamente elaborada num jogo de semelhança/diferença, denuncia, no detalhamento, a habilidade da narradora em maquiagem a imagem da mãe:

A expressão do rosto de minha mãe gravara-se na minha retina. Nos meus ouvidos, a voz baixa e tímida repetia, incessantemente, seu longo discurso. Naquele tempo, mal comparando, ela se assemelhava à *Pietà*, cuja reprodução aparecia no livro de pintura (...). Se digo mal comparando é porque minha mãe parecia mais real, mais humana. A santidade do olhar da Virgem não combina com a sua determinação nem, muito menos, com o seu caráter. A semelhança está nas pálpebras caídas, no cansaço que parece vir da alma e inundar-lhe o rosto. Fisicamente, há outras coincidências: a testa ampla, as orelhas miúdas, os lábios finos e o queixo alongado. Entre as Madonas, lembro-me bem, havia uma cuja aparência era tão surpreendente que fui correndo mostrá-la à minha mãe.

² CLEMENTE. *Como me contaram*, 1973.

Era o seu retrato! Bastava que lhe pusessem um pouco mais de cor no rosto, menos sentimentalismo na fisionomia para que todo mundo concordasse comigo. É "A Virgem com o menino numa paisagem", de Bellini. (p.45)

A imagem materna gravada na retina passa por uma comparação em que, diante da representação da pureza e santidade das Madonas, Joaquina sutilmente desconstrói a imagem da mãe. O que é "mal comparado" torna-se "má comparação" porque, como um duplo perverso do pintor, Joaquina acaba por macular a imagem da mãe ao excluir santidade e diferença de caráter de sua figura. O risco e a cor espelham, nas Madonas, um ideal de santidade que Joaquina não confere à mãe.

Assim, ao mesmo tempo em que afirma a semelhança da mãe com a Virgem, Joaquina imprime sobre a tela uma nova imagem. Retocar o quadro de Bellini altera a semelhança e impõe a diferença. Ao apresentar simultaneamente a tela consagrada (e sagrada), dando-lhe cor, acentuando traços, enfim, investindo por retoques aparentemente ingênuos sobre o retrato da mãe, Joaquina instaura uma dupla leitura. A filha, portadora de um olhar cristalizado, mancha a imagem da mãe e produz no texto um efeito de dessacralização, fazendo com que a imagem materna escorra através da tela de Bellini.

Também vocábulos e expressões que são peculiares à pintura e ao desenho fornecem à personagem-narradora grande auxílio para a sua tarefa de narrar:

Elisa ficou à minha frente. Sorriu-me com candura e simpatia. Gostei de suas maneiras. Os cabelos presos, em tranças, muito negros, serviam de moldura ao rosto oval, de risco perfeito. As sombrancelhas cerradas, os olhos castanho-escuros, o nariz bem traçado e a boca pequena compunham harmoniosamente o perfil que eu podia, de trás, admirar sem constrangimento. (p.66)

O rosto de Elisa, com seu risco perfeito e seu nariz bem traçado, enquadrado pelo olhar de Joaquina, apresenta-se dentro da moldura dos cabelos negros: trata-se de um perfil de mulher desenhado pelos olhos de uma pintora de palavras. Às cores dos cabelos e dos olhos soma-se o traçado do perfil delineado pela escrita.

* * *

A partir dessa idéia de conjugação de pintura e palavra — a narrativa histórica e a narrativa ficcional —, gostaria de me deter em duas telas que perpassam o romance de Maria José de Queiroz: *Las Meninas*, de Diego Velazquez e *The Study of the Day Dream*, de Dante Gabriel Rossetti. A citação ao quadro de Velazquez deixa vislumbrar a construção da narrativa através do contraponto entre Joaquina e Elisa e da confluência entre ficção e História. O estudo de Rossetti, aparentemente desconectado da narrativa por constituir a capa do romance elaborada por Jorge Cassol, pode evocar e fazer um embricamento entre o retrato da modelo Jane Morris e a construção do perfil da personagem Joaquina. Dentro da narrativa, o autor implícito providencia a construção de retratos da personagem, o que também pode fazer o leitor, em seu exercício de interpretação do texto. O retrato está para a recordação e a memória que esse autor quer acionar através da narrativa.

Se, como afirma Barthes, a imagem duplica certas informações do texto, por redundância, ou o texto acrescenta à imagem uma outra informação, talvez seja possível pensar o entrecruzamento entre ficção e História a partir de um

espelhamento com a pintura. Ou seja, a pintura (imagens “a serviço” da significação) dentro do romance *Joaquina, filha do Tiradentes*, espelha o trabalho do romancista-historiador. Assim, as imagens presentes no romance podem evocar a oficina da escritora, empenhada em narrar ficcionalmente a História.

* * *

LUZES, SOMBRAS E ILUSÕES

Velazquez pinta *Las Meninas* que não há
O quadro impossível que só nós
Podemos entrever
E ele jamais acabará

Alberto Lacerda

A referência ao quadro *Las Meninas* ou *As Damas de Honor*, de Diego Velasquez, em *Joaquina, filha do Tiradentes*, de Maria José de Queiroz, (p.146), permite a aproximação entre quadro e romance, bem como a percepção de que a personagem pode ser lida como uma possível representação da romancista-historiadora.

Na tela do pintor representa-se o artista em sua atividade de retratar, o que pode ser relacionado não apenas ao personagem-pintor que retrata *Las Meninas*, na diegese do romance, mas também à atividade da romancista, em seu empreendimento de trançar ficção e fato, no intuito de conferir à sua obra um caráter de verossimilhança. Essa citação ressalta o caráter de imitação da narrativa. O aspecto lúdico e interdisciplinar da obra é então evidenciado pela utilização dessa

imagem do artista em ação, que funciona com um efeito de *mise-en-abyme* de enunciação e evoca um tecido mais requintado e sedutor.

O jogo narrativo pode ser captado, no quadro, nessa atmosfera que se apresenta em uma composição em contraponto, aberta a interpretações diversas, em cuja cadeia os motivos se sucedem e se alternam, criando combinações novas e promovendo uma pluralidade de leituras e significados.

A relação com o quadro de Velasquez pode assim ampliar a leitura do romance *Joaquina, filha do Tiradentes*, à medida que lembra uma maior participação do leitor. Pintado em 1656, *Las Meninas* é considerado uma importante referência da pintura moderna devido ao seu caráter inovador de introduzir o espectador no quadro, deslocando-o da perspectiva tradicional que o deixa no exterior da obra de arte.

Para estabelecer uma relação, desdobre a tela de Velasquez e busco rere a história de Joaquina pela pintura. O olhar de Velasquez na tela remete ao convite de Maria José de Queiroz ao diálogo; não devo perder de vista, também, a composição estruturada a partir da insistência no uso de imagens e vocábulos que sugerem a idéia de antíteses e contrastes.

Notem-se, por exemplo, que os trechos abaixo, retirados do romance, anunciam esse jogo do narrador:

E esse silêncio! No entanto as palavras... (p.09)

Tinha fé nos justos e nos injustos também. (p.09)

A abdicação de toda liberdade levou-o, afinal, à afirmação da liberdade, muito além do sonho da utopia. (p.15)

Fui vivendo, fui morrendo. (p.15)

... que tudo passa nesse ir e vir de esperança à frustração. (p.15)

As contraposições constroem um cenário em claro-escuro com efeitos de luz e sombra que lembram o quadro de Velasquez e que remetem para um jogo dentro/fora no romance, bem como para as contradições da personagem-narradora:

Vejo a cena com nitidez embora a luz da candeia, hesitante, projetasse estranhas sombras nas paredes brancas. (p.21)

e, em outro trecho:

No abandono das horas tardias, quando a paciência esgota, cansadamente, a resignação e a calma, é o sangue que me fala. A ameaça que vem de fora, dia claro, nos gestos obscenos, nas vozes afiadas, troca-se em tortura: sou eu, noite adentro, meu verdugo. (p.09-10)

Convém evocar então o momento e o contexto em que o quadro *Las Meninas* é citado no romance: trata-se da apresentação de Elisa Botelho, personagem que possui um papel relevante nessa leitura que objetiva vislumbrar o retrato de Joaquina. Elisa é a personagem que, desde o seu aparecimento, está em contraposição à personagem Joaquina. De origem portuguesa, Elisa possui personalidade "solar" e extrovertida; Joaquina, brasileira e herdeira de um passado que não pode esquecer, assume diante da vida uma postura "lunar", pessimista e resignada.

A referência ao quadro *Las Meninas* dá-se quando o pintor holandês Francisco Van Leyden, em viagem pelo Brasil, propõe-se pintar o retrato de Elisa, filha de Manuel e Maria Botelho. Esse retrato ganha relevante significado no romance quando Elisa pede a Joaquina que pose ao seu lado. O quadro pintado por Van Leyden funciona assim como um duplicador, uma evidência do desdobramento da personagem Joaquina, que forma um binômio numa composição em contraponto:

Soy homem e nada do que é humano me é desconhecido. *Pero...*, silêncio. Vamos trabalhar, parece que começo a compreender a distância que separa D. Elisa de D. Joaquina: *un certo non so chè*, como dizem os italianos. (p.148)

e:

D. Joaquina tem a cabeça um pouco pendida, em desamparo. Há uma certa melancolia, ou uma tristeza subterrânea, não sei, que envolve o retrato. D. Elisa irradia juventude. Há alegria nos seus olhos. Não, a alegria não está nos seus olhos: está nos lábios. Não, não é isso: a alegria está no retrato. Penso que a posição influi muito. D. Elisa está um pouco mais à frente. O movimento do corpo também parece expressar alguma coisa. Vida, vitalidade... Não sei. (p.149-150)

Esta construção do retrato, aliada aos comentários do pintor Van Leyden e de José Afonso, apontam no texto, mais uma vez, a sua composição por contrários. Em *Las Meninas* essa composição pode ser vista na distribuição alternada dos grupos de personagens representados, nos seus olhares divergentes, nas diferentes posições de mãos, nas variadas classes sociais representadas.

A referência do pintor Van Leyden ao quadro de Velasquez funciona como uma luz que entra pela janela da narrativa e que, assim como em *Las Meninas*, por mais que pareça ingênua, traz também a sombra. A referência ao quadro *Las Meninas* não é um fragmento isolado na narrativa porque o motivo do contraponto acha-se disseminado por todo o texto. Muito antes da evocação ao quadro de Velasquez, a idéia de binômios, duplos e contrários pode ser detectada na narrativa, pois eles estão presentes em expressões reiteradas em que uma parte está intimamente ligada a outra, tal qual o direito e o avesso da tela que Velasquez pinta. O silêncio e as palavras, a idéia cristã de justiça e injustiça, a morte e a vida, a salvação e a condenação e outros temas que se opõem e se interpenetram estão

presentes na narrativa e entretecidos nela manifestam uma estrutura que procura equilibrar pólos opostos:

Felicidade é obter as coisas boas da vida a tempo e hora. Bem equilibrados os dois pratos da balança, você põe de um lado o mundo e do outro, o seu lar. No primeiro deles, cabem o ruído, os saraus, as amizades; no segundo, o silêncio, o repouso, o amor. Se você souber pesar tudo isso com cuidado poderá afastar para longe tanto a fadiga da bulha como a tristeza da solidão. Precisamos todos de divertimento e de diversão mas precisamos, também, de silêncio e sossego. (p.48)

Esta é uma das falas da mãe de Joaquina que pode servir para compreender a visão bipartida do mundo como dois pratos de uma balança. Notadamente, o equilíbrio desse mundo depende, segundo esse ponto de vista, da contraposição entre os contrários que se apresentam. Saber viver feliz é saber alternar e equilibrar os opostos. Joaquina, descompassada, pode até ter recebido a lição de Libra, mas não soube equilibrar os pesos da balança. Diante disso, sob os domínios de Saturno e Vulcano, ela carrega o peso do trabalho e arrasta a dor da solidão.

A contraposição entre o rosto de Elisa e o rosto de Joaquina também é anunciada na referência a *Las Meninas* e surge como linha de força em que a iluminação recortada ou a clareza dúbia acentuam o contraste claro-escuro da composição.

Quando o narrador desvia a atenção do leitor para a personagem Elisa e a sua história, em "Jogos de fugas e aparecimentos", estabelece-se um deslocamento focal de Joaquina para Elisa. O capítulo anuncia em seu título a idéia de jogo e de fuga do tema Joaquina para o tema Elisa e, analogamente, o aparecimento de um desdobramento da face de Joaquina. Estabelecido esse jogo de fugas e aparecimentos, um sentido central pode ser inferido: compreender/ver a personagem

Joaquina a partir da iluminação que se desloca para Elisa. Esse desvio de foco pode ser pensado como uma estratégia em que:

A técnica geral da ilusão é, na verdade, transformar uma coisa em duas, exatamente como a técnica do ilusionista, que conta com o mesmo efeito de deslocamento e de duplicação da parte do expectador: enquanto se ocupa com a coisa dirige o seu olhar para outro lugar, para lá onde nada acontece.³

O narrador opera essa técnica ilusionista quando faz com que Van Leyden construa o retrato de Elisa e Joaquina. Esse retrato é duplicador e explicador dessa dualidade. Iluminando a personagem Elisa e deixando na sombra, por um momento, a personagem Joaquina, faz revelar os sombreamentos com que Joaquina é construída.

A sombra espectral em Joaquina e a luz que incide sobre Elisa são a representação material de uma dualidade espiritual: as duas personagens são de tal forma apresentadas que se evidencia a construção da ilusão no romance, a partir do jogo de fuga que, normalmente se esperaria de Joaquina, mas que só acontece em Elisa.

Um acontecimento esperado — Joaquina romper com o destino trágico e esquecer o passado — acaba por acontecer com Elisa, em sua fuga com o pintor. Essa fuga rompe com o destino pré-estabelecido, coisa que Joaquina não conseguirá efetivar. Elisa e Joaquina configuram-se como duplo, cujos destinos, num dado momento, se distanciam. A fuga de Elisa acaba por ser a reafirmação da condenação de Joaquina. Oferecendo essa "fuga" a Elisa, o narrador procura, talvez, satisfazer

³ ROSSET. *O real e o seu duplo*, p.11.

um pouco o desejo do leitor de estabelecer uma saída que parece necessária à Joaquina.

Se Joaquina pode ser vista como um espelhamento da romancista-historiadora, a personagem Elisa pode representar a ficção em seu caráter de promover "fugas" que afastam a narrativa literária da pura referencialidade histórica. A romancista-historiadora pode configurar-se então como a reduplicação de Joaquina-Elisa.

Elisa se permite jogos (a iniciação erótica, a carta cifrada, os quadros que trazem uma mensagem velada), enquanto Joaquina, em busca de sua "verdade", aproxima-se da História tradicional porque não se permite inserir na sua história a possibilidade de jogar com o destino, com o real. Elisa rompe com a tradição ao negar-se a cumprir a ordem dos pais, foge a um casamento que não lhe interessa e parte do Brasil para Holanda, seguindo o caminho possível pela realização de seu desejo.

Velasquez, em *Las Meninas*, através do seu auto-retrato, olha para o espectador que, cativo, é arrastado pelo fascínio de estar no ateliê do artista. Fascínio de desvendar e entrever a tela de cuja face lhe é negada a visão, mas que será parcialmente vislumbrada pela imagem no espelho. O pintor joga com a curiosidade do seu receptor e encena uma tela que parece impossível de se ver; no entanto, com os pincéis, quase ingenuamente, pinta um espelho para, no reflexo, deixar parte da verdade que representa. A imagem do espelho traz para dentro do quadro a ausência da face da tela que só se pode ver pelo avesso.

Paradoxalmente, o mesmo fascínio prende o espectador nesse palco onde o pintor se confunde com um ator em cena, impedindo que o olhar do espectador seja passivo. A partir desse artifício, a tela se abre para que o espectador possa ter a liberdade de com ela dialogar. O olhar do pintor no auto-retrato convida e fornece passaporte para múltiplas leituras do quadro. O convite a leituras diversas prende o espectador ao olhar do artista. Tem-se assim que fazer parte do quadro, do que se vê e do que apenas se vislumbra, pois essa obra inacabada precisa do olhar do outro para se desdobrar em leituras, imagens e sentidos.

Também a autora do romance aprisiona o leitor pela sedução das imagens que cria. O leitor é conduzido às Minas do século XVIII e olha a vida cotidiana pelo viés da ficção. Aparentemente estabelece-se assim, como diante do quadro de Velasquez, uma urgência em trocar impressões, em agir sobre e também submeter-se à viagem a tempos que só podem ser visitados pela leitura.

A partir do seu auto-retrato, Velasquez revela ao espectador o seu processo de construção. Maria José de Queiroz, diferentemente, conduz o leitor a um mundo ficcional em que se repetem trilhas e caminhos das Minas dos cronistas de viagens e cria salas e quartos, ambientes confortáveis e acolhedores de uma Minas imaginária. Conjugando as imagens que o leitor produz pela leitura com os quadros que a escritora constrói pela escrita, ela captura o espectador/leitor que se vê enlaçado por esse artifício da narrativa.

Estratégias de sedução de ambos os artistas se entrecruzam nas páginas do romance. Pintor e escritora estabelecem um jogo de perspectivas que deslocam o leitor diante das tramas de tinta e palavras. Velasquez apresenta uma visão

metalingüística que aponta para o caráter de construção da tela que pinta; Maria José de Queiroz acentua a ilusão criada pela narrativa, ao explorar o valor do pequeno detalhe e do pormenor nos diversos ambientes que cria.

Contando com o olhar do leitor para acompanhar os personagens por caminhos, estalagens e cidades de Minas Gerais, a ficcionista produz um texto que utiliza o quadro de Velasquez como um ornamento do cenário em que a escrita é estruturada. O leitor também pode participar desse cenário, na medida que persegue os personagens no mapa ficcional das Minas Gerais do século XVIII, recriados pela romancista-historiadora, com a colaboração do leitor.

No romance, os elementos tempo e espaço apresentam-se intimamente ligados. O deslocamento espacial dos personagens implica em um deslocamento do tempo através da memória. O espaço e o tempo fornecem dimensões fracionadas por *flash-backs*, perfazendo uma narrativa cheia de idas e vindas. As mudanças do tempo presente para o passado e vice-versa criam uma simultaneidade de planos que só parece possível pela rememoração. O uso dos tempos verbais realiza esse deslocamento que coloca a noção de tempo como um constante e contínuo movimento circular, produzindo, assim, um efeito de vertigem:

Sempre escondidas, sempre trancadas no quarto, estivemos alguns meses com minha avó, na Rua da Ponte Seca. Duas ou três vezes, se tanto, pude brincar com o primo João. Numa dessas vezes, minha mãe saiu com meu tio, muito séria, prometendo voltar depressa. No dia seguinte, à noite, vejo-a agitar-se nervosamente. A família a tudo assiste, impassível.

Estamos na cozinha da casa. Essa cozinha, de terra batida, com entelhamento à vista e pingentes de picumã, tem como mobília uma prateleira rústica, de tábuas corridas, onde se enfileiram canecas de folha, panelas de barro, uma moringa de água. No chão, uma bacia de latão. A água morna, retirada da chaleira do borralho, corta o silêncio num fio longo, de faca afiada. Olhamo-nos com medo. Minhas mãos rodeiam o pescoço de minha mãe, buscando abrigo. Seus gestos são rápidos e precisos: levanta-me, põe-me de pé na bacia e, de cócoras, lava-me os pés.

Enxuga-os depois com a toalha de ponto de marca. Sem querer trocar a água, ainda comigo no colo, esfrega a sola do pé esquerdo, lavando-se em poucos minutos. Vejo a cena com nitidez embora a luz da candeia, hesitante, projetasse estranhas sombras nas paredes brancas.

Acompanhei, algum tempo, aquelas formas que dançavam em espiral. Depois, os olhos voltados para minha mãe, segui, sem entender, seus movimentos apressados. Com a toalha no ombro, ela carregou-me até o quarto. A luz morteira da candeia veio conosco. Já deitada, vi que continuava a secar os pés, demoradamente, com cuidado. E eles, molhados, sempre molhados. (p.21)

Ao construir a imagem evocada pela memória, a narradora elabora o discurso, ora no passado, ora no presente. Destaca-se o verbo "estivemos", que confere a idéia de passado contado e a quebra desse tempo através do verbo "ver", que assume o tempo presente e que impõe à narrativa um passado que se transforma em presente e faz da narradora, enquanto rememora o tempo passado, espectadora e de novo vivenciadora das experiências que narra.

A viagem empreendida por Joaquina e a mãe, da Fazenda dos Tucanos a Vila Rica, produz uma maior evidência dessa mobilidade temporal e espacial na narrativa. Nessa viagem, os deslocamentos de tempo e espaço na memória de Joaquina efetuam um movimento indicador de que quanto mais ela avança em sua jornada em direção ao futuro, mais retorna ao passado em busca de sua origem. Desde a saída de Vila Rica até o retorno, anos depois, evidencia-se essa mobilidade enganosa, sugestiva de uma transformação que efetivamente não ocorre.

Também a citação a *Las Meninas* de Velasquez é enganosa: *Joaquina, filha do Tiradentes* gira em torno da significação, como se revela pela busca que a narradora-personagem faz de si própria. No enunciado do romance, existe um contraponto entre as personagens Elisa e Joaquina; no plano da sua enunciação,

contrapõem-se os procedimentos do pintor e da romancista: no primeiro, predomina a metalinguagem; no segundo, a construção da ilusão.

* * *

PAPOULAS, PUPILAS E MELANCOLIA

Dói-me o coração e um torpor atormenta
Meus sentidos, como se da cicuta eu tivesse bebido,
Ou esvaziado nas veias algum opiato entorpecente...
John Keats

Além-túmulo, Prosérpina sobrevive como sombra
cega. O seu corpo já está em outro lugar, ausente,
cadáver vivo.

Julia Kristeva

Em todo o texto de *Joaquina, filha do Tiradentes*, farrapos, escombros, superposições. Uma personagem narradora que intenta estar revestida por estilhaços do passado. Tensionada, essa narradora vive em um espaço de decadência: o apelo à grandeza histórica reivindicada e reiteradamente buscada pelo acúmulo de metáforas que de alguma forma remetem à construção de uma vida suturada e a uma consciência da inutilidade da costura, do bordado, do arremate. A ferida para a morte implica numa perda de desejo; sem mutilar as mãos trabalhadoras, Joaquina deixa-se emparedar pelo melancólico trabalho de copiar manuscritos.

A melancolia entediada, os olhos cansados de tanto ver, as mãos vigorosas que tudo querem abarcar, embaralham-se ao quadro da capa do romance. Paratexto

marginal de sedução, *The Study of the Day Dream*, de Dante Gabriel Rossetti, acena, e encena a personagem Joaquina, no desejo de imagens do leitor.

O olhar deslocado no tempo, preso às cópias sempre repetidoras e reconfortantes de Joaquina poderia passar além do processo de repetição da História tradicional em que a romancista-historiadora se viu envolvida e também pela reflexão de José Miguel Wisnik em "Iluminações profanas (Poetas, Profetas, Drogados)".⁴ Nesse texto o crítico aponta para a ambivalência do vocábulo "droga" (pharmakon), e sob essa perspectiva, delinea o olhar do visionário desde a Grécia Arcaica até o visionário contemporâneo que pode aparecer como fenda na superfície do olho voltado para o aqui e o agora, e se exercer na pura instantaneidade.

Nesse sentido, a "fenda geológica que engolfa as imagens", segundo Wisnik, aponta para o olho que cai em falso: o olho de Joaquina e, por extensão, o olho da romancista-historiadora. Wisnik ainda lembra a reflexão de W. Benjamin que postula que o narcótico mais terrível é aquele que se ingere na solidão, ou seja, o sujeito fabrica em si próprio o veneno da tristeza. O crítico brasileiro estabelece as relações entre o leitor, o pensador, o indivíduo que espera ou passeia e o comedor de ópio, o sonhador e o extático. Outra categoria de melancólicos que parece perfilar-se sob essa perspectiva é a da romancista-historiadora de *Joaquina, filha do Tiradentes*, empenhada em reescrever a História.

Ao referir-se ao estudo de Octávio Paz sobre Henry Michaux, Wisnik ressalta o contato material com os alucinógenos e a sondagem psicológica que advém dessas experiências. Estender essas reflexões até Dante Gabriel Rossetti

⁴ WISNIK. Iluminações profanas (Poetas, Profetas, Drogados), p.288.

parece então possível, à medida que, como Michaux, Rossetti entrecruza pintura, escrita e drogas. Ponto de contato entre os escritores-pintores, o alucinógeno remete também ao singular ofício de Joaquina.

De acordo com Wisnik, Octávio Paz lembra que "há outra droga, interna, que age no sujeito: o humor, líquido orgânico produtor de disposições psíquicas".⁵ Assim é que o sujeito pode se alucinar só de lucidez, e não tomar como droga senão a oscilante relação sujeito-linguagem. (p.285)

É nesse contexto que localizo a embriaguez alucinada de Joaquina que, influenciada pela biles negra, reitera a melancolia como doença dos contemplativos, daqueles que nada esperam. Intuitivos e introvertidos, lembra Wisnik, os melancólicos produzem a biles negra, a droga saturnina. Droga com que Joaquina se deixa entorpecer.

Joaquina destila sua própria droga, sua dose de veneno, num inferno infinito porque o tempo lhe é eterno e sempre o mesmo. A cópia dos manuscritos de músicas sacras torna-se o ritual das drogas e corresponde ao domínio da repetição. O apelo à visão alucinada das drogas, segundo Wisnik, está para uma falência do sentido do olhar que tudo quer abarcar pela inspiração e pelo sentimento aparentemente suturador dos vazios. À espantosa sensação de plenitude alia-se à arrasadora falta retratada por Rossetti no olhar perdido de Jane Morris.

A construção desse olhar passa pelo esvaziamento da carga sentimental do quadro, insinuado pelo olhar entorpecido da modelo, pelo livro deixado displicentemente, pela flor e pelas vestes brancas, pelo pintor-poeta ou poeta-pintor romântico

⁵ Idem, *ibidem*.

Rossetti. Camuflado sob as pupilas dilatadas de Jane Morris, modelo do pintor, um alucinógeno, um delírio: a flor nas mãos vigorosas da modelo introduz o princípio da melancolia, expresso no olhar indiferente, perdido numa contemplação isolada, sem deixar sequer vislumbrar o mínimo sinal de vida, um resquício de expressão da alma. Estão ali, na capa, modelo, livro e flor: natureza morta e entorpecida.

Papoulas, daturas e beladonas — flores singelas e portadoras de um poder aliciante: sobre a capa aparentemente ingênua do romance podem-se ver os contornos da narradora-personagem. O olhar desamparado e entorpecido e a embriaguez vertiginosa fazem da mão trabalhadora mão escravizada pelo espetáculo do mundo, oferecido ao olhar. A história pessoal, assim como a história pública, revela-se com resistência à mão e ao olhar. Daí o embotamento do olhar, a visão espaiada. A mão, subjugada ao olho, omite-se no ócio do repetir.

A mão da bordadeira que pode variar os pontos, inventar novos e variados monogramas, enfeitar e coser bainhas e dar arremate à urdidura familiar torna-se repetidora, aranha presa em seu próprio visgo. "Não copieei, tal e qual, o modelo", diz a narradora, "Nem usei o mesmo desenho em toda a rouparia. Quis variar para fazer diferença entre toalhas, fronhas, lençóis e cortinas" (p.49). No caso das cópias de partituras, essa criatividade está cerceada: as instruções para a copista destoam dessa frugal liberdade:

Os manuscritos vêm com indicação das transposições a fazer. Não encontrará dificuldades. Caso as encontre, posso procurar outro copista, só para a transposição. (...) Cante enquanto transpõe. É a melhor maneira de fazer, e fazer bem, copiar os mestres instrui e enriquece. Não há melismas. Isso ajuda o copista. É tudo muito clássico. (p.207)

O tronco de sustentação de Jane Morris — a árvore da flor da datura que lhe cai das mãos — anuncia sua aproximação não com uma imagem pura de mulher mas com um entorpecimento dos sentidos. Com as faculdades dormentes, resta a Joaquina o trabalho de copista: febril, entorpecido, drogado:

O domingo chegou célere. Os papéis de música acumulavam-se sobre a mesa da sala, sobre as cadeiras, sobre a cômoda do quarto e sobre a cama. As primeiras cópias foram as mais penosas: a letra apertada e nervosa de Gomes da Rocha nem sempre se lia com facilidade. Aos poucos, porém, Joaquina se acostumou à leitura. Afeiçoou os olhos ao texto e nem via as horas passar. Quando dava de si, o sino da Matriz já tinha batido três da manhã. (p.211)

A figuração da personagem-narradora pela insinuação da capa produz dupla leitura, entrecruzamento de pintura e escrita, sobreimpressão de imagens: Jane Morris/Joaquina. Emparedada pelo passado que não pode restaurar ou pelo presente em que não se situa, Joaquina se droga, se entorpece. A conseqüência — a angústia — está no reconhecimento e na escolha do enclausuramento voluntário. Livros e flores se embaralham e anunciam o entorpecimento dos sentidos.

O encanto e a beleza de Jane Morris refletidos em Joaquina encantam os olhos. A pupila dilatada da modelo de Rossetti insinua o ópio e o estramônio. A relação que se estabelece entre essas duas mulheres pode ser vista através da melancolia — a biles negra — que fornece a Joaquina a droga que a destina à morte do desejo, à inércia mórbida.

Joaquina destila sua própria droga, sua melancolia, sob céu negro, entorpecendo-se todos os dias. A morte — entorpecimento do desejo — não coincide com a morte biológica, mas com a atitude deliberada de Joaquina de se emparedar. O motivo das mulheres emparedadas que erguem entre elas e o mundo

uma fortaleza de impedimento, é reiterado na narrativa. Essas faziam-se sepultar numa pequenina cela, como esclarece o romance; as mortas-vivas circulam no discurso doloroso da personagem.

Emparedada, afastada do convívio com outras pessoas, Joaquina pode afastar-se daquilo que agora a deixa "constrangida, em desassossego dentro da sua pele e dentro do seu corpo": o contato com o outro (p.138).

Emparedada no corpo do pai, a melancolia de Joaquina se reconhece agora também no corpo da mãe:

Até parece coisa de escorpião que põe veneno no próprio corpo. Porque eu sou o seu corpo, mãe. Só se a senhora está querendo se vingar do Alferes e se vingando em mim! (p.277)

Aprendendo a escrever na bandeira, como explica a mãe, "escrevendo e enrolando, escrevendo e enrolando", Joaquina amortalha-se e se perde entre as cópias sempre iguais, sempre perfeitas, e assim ela pode continuar existindo. A escrita dá à personagem a ilusão da eternidade — em que está presa. Nos dois retratos, o de Jane Morris e o de Joaquina, evidencia-se a vida suspensa.

Poe já nos advertia na *Filosofia da composição* que, de todos os temas, a morte é o mais melancólico. E aliada à melancolia, torna-se duplamente poética a morte de uma bela mulher. A morte coincide com a incapacidade de coser os farrapos da própria história. A incapacidade de tudo reter e de tudo recordar também coincide com a repetição, com a escolha de viver num mundo de sombras, em escuridão.

A luta contra o vazio da memória, através do "fazer" ou do silêncio, dá-se no domínio da noite, sob o sol negro, no encoberto pelo noturno. A memória que

pretende propiciar a imortalidade carrega consigo a marca da morte. O entorpecimento — morte em vida — relaciona-se com essa personagem que narra uma história em pedaços, numa narrativa que se esquiva do reconhecimento de sua própria impossibilidade, mas deixa metáforas que carregam o sentido dos olhos postos no vazio.

A última lição da personagem-narradora parece ser a de como aprender a estar morto. No "aprendizado do silêncio e da solidão", Joaquina constrói para si um lugar supostamente sem dor.

Se cada um é feito daquilo que viveu, Joaquina viveu recolhendo estilhaços de espelho — a imagem do pai, a voz anônima da mãe — que fazem de sua vida um sofrimento eterno: uma morta-viva drogada pela perda. Italo Calvino em *Palomar*⁶ lembra que ao morto não importa mais nada porque não lhe compete pensar, e nessa irresponsabilidade é que os mortos encontram sua alegria.

Reverter esse processo de embalsamamento voluntário seria um salto que Joaquina não dá. A possibilidade de reconstruir a partir dos estilhaços e das lembranças entrecortadas parece apontar para um ponto de fuga que Joaquina desiste de alcançar: a criação. Enquanto copia infinitamente os manuscritos ela deixa-se emparedar. Bordadeira, ela poderia continuar a burlar as encomendas, variar o desenho e inscrever-se no cotidiano da vizinhança com a qual teria necessariamente que manter contato.

⁶ Calvino. *Palomar*, p.111.

Quando a romancista-historiadora dá voz à personagem Joaquina para que narre os seus infortúnios, permite que se perceba, no discurso da filha do Tiradentes, o culto à tristeza, à dor e à soturnidade:

Sei de memória, não só a condenação mas também as inesgotáveis formas por que se expressam o desprezo, a humilhação e a desonra. Conheço as mentiras da história, a hipocrisia dos patriotas, o escárnio e o medo. Aprendi, desde menina, que a vergonha da origem bastarda fere menos, que a infâmia decretada por sentença e consagrada pela fraqueza dos covardes. (p.09)

O discurso de Joaquina não suporta o que vê como mentira, hipocrisia e escárnio, ou seja, a figura do pai como traidor. Empenhada num discurso que se aproxima da História tradicional, a narradora quer sagrar-se no cenário histórico e marcar a origem bastarda como uma espécie de reabilitação da figura histórica de Tiradentes. Como essa perspectiva já foi efetivada pela História, destaca-se o desejo da personagem de inscrever-se nesse destino heróico.

O olhar da narradora, quando busca recuperar pela memória a casa do pai, e por extensão a sua filiação ao mártir da Inconfidência, passa por uma lente que aumenta o ângulo de visão: a casa e os seus aposentos são descritos milimetricamente e as trilhas e caminhos de Minas são repetidos de acordo com os registros dos cronistas de viagem. Esse procedimento de compor espaços fechados — como as casas e os seus interiores — e abertos — como as trilhas dos tropeiros — aponta para a configuração de Minas Gerais como um território de papel a ser percorrido pelo leitor.

No entanto, o tom obsessivo e melancólico da narradora, traço dominante nesse romance, delineia um perfil de escrita que intenta reconstruir o passado e vê-

se preso às malhas da linguagem. Ao optar pela repetição e pela busca de semelhança, a personagem reitera o discurso da ausência que tenta inutilmente recuperar o passado.

Se Velasquez reverte uma perspectiva tradicional de construção da representação, se Elisa consegue romper com o passado e construir uma nova vida, Joaquina, filha do Tiradentes, acaba por recolher-se a um passado que reafirma o mito e se situa no plano do Mesmo. O estudo efetuado por Rossetti aproxima-se com propriedade da imagem que se constrói de Joaquina na narrativa e, por extensão, do trabalho nostálgico da romancista-historiadora, em relação ao empreendimento de reconstruir, pela ficção, o risco da História.

A casa do pai e, por extensão, o pai para sempre perdido, apresentam-se como metáforas utilizadas pela romancista-historiadora relativamente ao corpo irrecuperável do discurso da memória, que não conta com a ironia e o humor para se construir e que se configura, afinal, como uma melancólica litania religiosa.

6. BIBLIOGRAFIA

6.1. BIBLIOGRAFIA GERAL

- 1 BARTHES, Roland. *Fragmentos de um discurso amoroso*. Trad. Hortência dos Santos. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1990.
- 2 BARTHES, Roland. *O óbvio e o obtuso*. Trad. Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- 3 BYATT, A. S. *Possessão: uma fantasia*. Trad. Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- 4 CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio*. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- 5 CALVINO, Italo. *Palomar*. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- 6 CHAVES, Flávio Loureiro. *História e Literatura*. Porto Alegre: Editora da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1991.
- 7 CLEMENTE, José. Como me contaram. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 17 jul. 1973, Pequenos Anúncios, p.1.
- 8 ECO, Umberto. *Pós-Escrito a O Nome da Rosa*. Trad. Letizia Zini Antunes e Álvaro Lorencini. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- 9 FRIEIRO, Eduardo. *A ilusão literária*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1983.
- 10 FRIEIRO, Eduardo. *Feijão, angu e couve: ensaio sobre a comida dos mineiros*. Belo Horizonte: Centro de Estudos Mineiros/UFMG, 1966.
- 11 KRISTEVA, Julia. *Sol negro: depressão e melancolia*. Trad. Carlota Gomes. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.
- 12 LE GOFF, Jacques. *História e Memória*. Trad. Irene Ferreira, Bernardo Leitão e Suzana Ferreira Borges. Campinas: Editora da UNICAMP, 1994.
- 13 LIMA, Luís Costa. *O controle do imaginário. Razão e imaginação no Ocidente*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- 14 LIMA, Luís Costa. *A aguarrás do tempo. Estudos sobre a narrativa*. Rio de Janeiro: Rocco, 1988.
- 15 MEIRELES, Cecília. *Romanceiro da Inconfidência*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.
- 16 NINA, Marcelo Della. A onda do romance histórico: o grande salto para a história. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 21 set. 1991. Idéias/Livros, p.6-8.
- 17 PALMER, Richard E. *Hermenêutica*. Trad. Maria Luísa Ribeiro Ferreira. Lisboa: Edições 70, 1986.
- 18 PERNOUD, Regine. *A mulher no tempo das catedrais*. Trad. Miguel Rodrigues. Lisboa: Gradiva, 1984.
- 19 ROSSET, Clement. *O real e seu duplo*. São Paulo: L&P, 1988.
- 20 SAINT-HILAIRE, Auguste de. *Viagem pelas províncias do Rio de Janeiro*. Belo Horizonte: Itatiaia: 1982.

- 21 SCHNEIDER, Michel. *Ladrões de palavras: ensaio sobre o plágio, a psicanálise e o pensamento*. Trad. Luiz Fernando P. N. Franco. Campinas: Editora da UNICAMP, 1990.
- 22 SENRA, Angela. *Paixão e fé: os sinos da agonia de Autran Dourado*. Belo Horizonte: UFMG, 1980.
- 23 SHARPE, Jim. A história vista de baixo. In: BURKE, Peter. (Org.). *A escrita da história: novas perspectivas*. Trad. Magda Lopes. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1992, p.39-62.
- 24 SOUZA, Eneida Maria de. Cartas a Mário. *Cadernos de Pesquisa*, n. 11, Belo Horizonte: NAPq/FALE/UFMG, 1993.
- 25 STRAUSS, Botho. *A dedicatória*. Trad. Nicolino Simone Neto e Válder Fernandes. Rio de Janeiro: Globo, 1987.
- 26 ROSBO, Patrick de. *Entrevistas com Marguerite Yourcenar*. Trad. Raquel Ramallete. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1987.
- 27 WISNIK, José Miguel. Iluminações profanas (Poetas, Profetas, Drogados). In: NOVAES, Adauto. (Org.). *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

6.2 BIBLIOGRAFIA DA AUTORA:

- 1 QUEIROZ, Maria José de. *A poesia de Juana de Ibarbourou*. Belo Horizonte: Imprensa da UFMG, 1961.
- 2 _____. *Do indianismo ao indigenismo nas letras hispano-americanas*. Belo Horizonte: Imprensa da UFMG, 1962.
- 3 _____. *Cesar Vallejo: ser e existência*. Coimbra: Atlântida, 1971.
- 4 _____. *Presença da literatura hispano-americana*. Belo Horizonte: Imprensa da UFMG, 1971.
- 5 _____. *A literatura encarcerada*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.
- 6 _____. *Exercício de levitação*. Coimbra: Atlântida, 1971.
- 7 _____. *Exercício de gravitação*. Coimbra: Atlântida, 1972.
- 8 _____. *Como me contaram... fábulas históricas*. Belo Horizonte: Imprensa/Publicações, 1973.
- 9 _____. *Exercício de fiandeira*. Coimbra: Coimbra, 1974.
- 10 _____. *Resgate do real: amor e morte*. Coimbra: Coimbra, 1978.
- 11 _____. *Ano novo, vida nova*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.
- 12 _____. *Invenção a duas vozes*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.
- 13 _____. *Homem de sete partidas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.
- 14 _____. *Para que serve um arco-íris?* Belo Horizonte: Imprensa da UFMG, 1982.
- 15 _____. *Joaquina, filha do Tiradentes*. São Paulo: Marco Zero, 1987.

- 16 _____. *A comida e a cozinha*: iniciação à arte de comer. Rio de Janeiro: Forense, 1988.
- 17 _____. *Sobre os rios que vão*. Rio de Janeiro: Atheneu Cultura, 1990.
- 18 _____. *A América*: a nossa e as outras. Rio de Janeiro: Agir, 1992.
- 19 _____. *A literatura alucinada*. Rio de Janeiro: Atheneu Cultura, 1990.
- 20 _____. *A literatura e o gozo impuro da comida*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1994.

6.2.1. PUBLICAÇÕES EM JORNAIS E PERIÓDICOS:

6.2.1.1. ARTIGOS:

- 1 _____. A "nossa América": realidade e ficção. *Kriterion*, Belo Horizonte, UFMG, n. 79, 1976, p.183-216.
- 2 _____. O artista e a arte. *Correio do Dia*, Belo Horizonte, 22 dez. 1953.
- 3 _____. Arte, instrumento de libertação. *Correio do Dia*, Belo Horizonte, 25 dez. 1956.
- 4 _____. A função da poesia. *Correio do Dia*, Belo Horizonte, 02 mai. 1954.
- 5 _____. O herói cornelianiano e o ideal de Nietzsche. *Correio do Dia*, Belo Horizonte, 13 jun. 1954.
- 6 _____. Os três ladrões. *O Diário*, Belo Horizonte, 22 jun. 1956.
- 7 _____. Mário Matos e a santidade literária. *Minas Gerais*, Belo Horizonte, 30 dez. 1968, Suplemento Literário, p.7.
- 8 _____. Divagação estruturalista. *Minas Gerais*, Belo Horizonte, 02 mar. 1968, Suplemento Literário, p.4.
- 9 _____. Do Barroco ao Seiscentismo mineiro. *Minas Gerais*, Belo Horizonte, 06 jan. 1968, Suplemento Literário, p.4.
- 10 _____. A América: a nossa e as outras. *Minas Gerais*, Belo Horizonte, 06 jan. 1968, Suplemento Literário, p.8-9 (1a. parte); 13 jan. 1968, p.2-3 (2a. parte).
- 11 _____. Rubén Dário e o Modernismo hispano-americano. *Minas Gerais*, Belo Horizonte, 13 dez. 1969, Suplemento Literário, p.14.
- 12 _____. A nota indianista das *Kermesses*. *Minas Gerais*, Belo Horizonte, 13 dez. 1969, Suplemento Literário, p.9.
- 13 _____. Além da imagem. *Minas Gerais*, Belo Horizonte, 7 nov. 1970, Suplemento Literário, p.4.
- 14 _____. Do javanês ao hexagonal. *Minas Gerais*, Belo Horizonte, 7 nov. 1970, Suplemento Literário, p.4.
- 15 _____. A revolução feminina. *Minas Gerais*, Belo Horizonte, 12 dez. 1970, Suplemento Literário, p.4.
- 16 _____. Pelo sertão de Arinos e outros sertões. *Minas Gerais*, Belo Horizonte, 16 jan. 1971, Suplemento Literário, p.4.

- 17 _____. A Curnonsky. *Minas Gerais*, Belo Horizonte, 30 jan. 1971, Suplemento Literário, p.2.
- 18 _____. Nem só de pão... *Minas Gerais*, Belo Horizonte, 30 jan. 1971, Suplemento Literário, p.1.
- 19 _____. De poetas, poetisas e poetisos. *Minas Gerais*, Belo Horizonte, 20 mar. 1971, Suplemento Literário, p.2.
- 20 _____. Minas além do som, Minas Gerais. *Minas Gerais*. Belo Horizonte, 18 jun. 1971, Suplemento Literário, p.7.
- 21 _____. Vila Rica, vila pobre. *Minas Gerais*, Belo Horizonte, 18 jun. 1971, Suplemento Literário, p.7.
- 22 _____. Acompanha-me, meu pai. *Minas Gerais*, Belo Horizonte, 18 jun. 1971, Suplemento Literário, p.5.
- 23 _____. Os meus barões. *Minas Gerais*, Belo Horizonte, 11 set. 1971, Suplemento Literário, p.1.
- 24 _____. Joaquim Paço D'Arcos e os Poemas Imperfeitos. *Minas Gerais*, Belo Horizonte, 6 nov. 1976, Suplemento Literário, p.06.
- 25 _____. A devastação da intimidade. *Minas Gerais*, Belo Horizonte, 13 nov. 1976, Suplemento Literário, p.01.
- 26 _____. Pablo Neruda, o poeta da América. *Minas Gerais*, Belo Horizonte, 1977, Suplemento Literário, p.2-3 (1a. parte); p.6-7 (2a. parte).
- 27 _____. Pablo Neruda, o poeta da América. *Kriterion*, Belo Horizonte, UFMG, n. 66, v. XIX, 1966-1972, p.321-324.
- 28 _____. Mitos e frustrações: Jeca Tatu, a outra face do Bom Selvagem. *Kriterion*, Belo Horizonte, UFMG, n. 70, 1977, p.177-198.
- 29 _____. A América Latina no mundo moderno. *Kriterion*, Belo Horizonte, UFMG, n. 64, 1964, p.153-161.
- 30 _____. A lírica de Henriqueta Lisboa e a tentação do silêncio. *Minas Gerais*, Belo Horizonte, 11 mar. 1972, Suplemento Literário, p.2-3.
- 31 _____. Nos caminhos de Vallejo. *Minas Gerais*, Belo Horizonte, 15 abr. 1972, Suplemento Literário, (1a. parte); 22 abr. 1972, (2a. parte).
- 32 _____. O sonho de Eupalino. *Minas Gerais*, Belo Horizonte, 27 mai. 1972, Suplemento Literário, p.12.
- 33 _____. A poesia da Presença. *Minas Gerais*, Belo Horizonte, 24 jun. 1972, Suplemento Literário, p.6.
- 34 _____. A eternidade do Moderno ou A eterna Modernidade. *Minas Gerais*, Belo Horizonte, 15 jul. 1972, Suplemento Literário, p.6.
- 35 _____. Linguagem e expressão de Cecília Meireles. *Minas Gerais*. Belo Horizonte, 1972, Suplemento Literário, p.6-7.
- 36 _____. O indigenismo paraguaio. *Minas Gerais*, Belo Horizonte, 9 set. 1972, Suplemento Literário, p.4.
- 37 _____. O Simbolismo e José Severiano de Resende. *Minas Gerais*, Belo Horizonte, 23 dez. 1972, Suplemento Literário, p.

- 38 _____. Do Simbolismo ao Futurismo. *Minas Gerais*, Belo Horizonte, 3 fev. 1973, Suplento Literário, p.4-5.
- 39 _____. em Martinez, com Giusti. *Minas Gerais*, Belo Horizonte, 05 mai. 1973, Suplemento Literário, p.10.
- 40 _____. La Uraucana, poema moderno e eterno. *Minas Gerais*, Belo Horizonte, 18 ago. 1973, Suplemento Literário, p.11.
- 41 _____. Juana de la Cruz: o feminino ao gosto barroco. *Minas Gerais*, Belo Horizonte, 29 set. 1975, Suplemento Literário, p.4-5.
- 42 _____. Palavras... palavras... palavras... Palavra de mulher. *Minas Gerais*, Belo Horizonte, 27 set. 1975, Suplemento Literário, 4-5.
- 43 _____. Digesto, de Helene Bourdon. (Trad.) *Minas Gerais*, Belo Horizonte, 25 out. 1975, Suplemento Literário, p.7.
- 44 _____. Golondrina, golonclima. *Minas Gerais*, Belo Horizonte, 15 nov. 1975, Suplemento Literário, p.12.
- 45 _____. Seresta em São João do Morro Grande. *Minas Gerais*, Belo Horizonte, 08 set. 1978, Suplemento Literário, p.7.
- 46 _____. Brás Cubas, Quincas Borba e Rubião: as três fases do Humanitas. *Minas Gerais*, Belo Horizonte, 03 out. 1961, Suplemento Literário, p.1.
- 47 _____. O tango - diabrura que desafia o tempo. *Minas Gerais*, Belo Horizonte, 13 mar. 1982, Suplemento Literário, p.1.
- 48 _____. O sangue forte dos herdeiros do centauro ibérico ou o itinerário do machiano nas Américas. *Minas Gerais*, Belo Horizonte, 19 jul. 1982, Suplemento Literário, p.6-7.
- 49 _____. Uma família mineira no tempo da Utopia. *Minas Gerais*, Belo Horizonte, 17 out. 1987, Suplemento Literário, p.18.
- 50 _____. Elias Canetti: entre a língua e a palavra. *Minas Gerais*, Belo Horizonte, 29 out. 1988, Suplemento Literário, p.
- 51 _____. A literatura do Zé Povinho. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 15 ago. 1972, Segunda Seção, p.6.
- 52 _____. Um certo Borges: o de Alicia Jurado. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 22 ago. 1972, Segunda Seção, p.6.
- 53 _____. O cantador do Sul. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 05 set. 1972, Segunda Seção, p.6.
- 54 _____. Pablo Neruda inaugura-se de novo. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 26 set. 1972, Segunda Seção, p.6.
- 55 _____. Réquiem para o mito do macho. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 05 out. 1972, Segunda Seção, p.6.
- 56 _____. Borges e o ouro do poente. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 07 nov. 1972, Segunda Seção, p.6.
- 57 _____. Selva amazônica: esposa do silêncio, mão da solidão. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 07 nov. 1972, Segunda Seção, p.4.
- 58 _____. Sobre a Inconfidência e o Tiradentes. *Minas Gerais*, Belo Horizonte, 20 nov. 1991, Suplemento Literário, n. 1163, p.16-18.

- 59 _____. Vamos hablar del tango. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 20 dez. 1972, Segunda Seção, p.1.
- 60 _____. Verlaine e Alphonsus no mosteiro simbolista. *Kriterion*, Belo Horizonte, UFMG, n. 71, 1978, p.165-200.
- 61 _____. Os países do som: hiperestéticos e quentes. *Minas Gerais*, Belo Horizonte, 11 jul. 1991, Suplemento Literário, n. 1167, p.2-3.
- 62 _____. D. Pedro Nava e a arte da vida breve. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 30 jan. 1973, Segunda Seção, p.6.
- 63 _____. KPTO? Bacana? Da mímica à palavra. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 6 fev. 1973, Segunda Seção, p.6.
- 64 _____. Nós vamos falar dos mitos desses nossos tempos. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 20 fev. 1972, Segunda Seção, p.6.
- 65 _____. Este mundo velho de guerra. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 27 fev. 1973, Segunda Seção, p.6.
- 66 _____. Viagem ao país do som. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 08 mar. 1973, Segunda Seção, p.6.
- 67 _____. Os índios e seu direito de dever. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 13 mar. 1973, Segunda Seção, p.6.
- 68 _____. A literatura encarcerada. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 22 mar. 1973, Segunda Seção, p.6.
- 69 _____. Em que mundo vivemos? *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 27 mar. 1973, Segunda Seção, p.6.
- 70 _____. A longa viagem das drogas no mundo das letras. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 4 abr. 1973, Segunda Seção, p.6.
- 71 _____. Vai começar a transformação de um homem em lobisomem. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 17 abr. 1973, Segunda Seção, p.1.
- 72 _____. Por onde galopa o sonho humano. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 15 mai. 1973, Segunda Seção, p.1.
- 73 _____. Argentina - uma grande interrogação. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 24 mai. 1973, Segunda Seção, p.1.
- 74 _____. Os loucos estão soltos neste mundo. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 19 jun. 1973, Segunda Seção, p.1.
- 75 _____. Da nobre arte de comer. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 17 jul. 1973, Segunda Seção, p.1.
- 76 _____. Mil anos de solidão ou uma viagem à selva. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 21 ago. 1973, Segunda Seção, p.6.
- 77 _____. Esta é a história infeliz da infeliz Inês de Castro e de seu louco amor. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 13 set. 1973, Segunda Seção, p.1.
- 78 _____. Uma guerra de saia. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 16 set. 1975, Segunda Seção, p.1.
- 79 _____. Um viajante do século XIX. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 16 set. 1975, Segunda Seção, p.6.

- 80 _____. Conheça o argentino Giusti. E chore um pouco por ele. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 27 mai. 1978, Segunda Seção, p.1.
- 81 _____. Pedro Nava à beira-mar: o itinerário afetivo de Belo Horizonte. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 25 set. 1979, Segunda Seção, p.5.
- 82 _____. O romance da escravidão negra. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 27 out. 1979. Segunda Seção, Autores e Livros, p.5.
- 83 _____. Cartas de amor. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 1 dez. 1979. Segunda Seção, Autores e Livros, p.5.
- 84 _____. Pequeno tratado da violência na História e na Justiça. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 03 jan. 1980, Segunda Seção, p.1.
- 85 _____. A Academia Francesa ganha novo imortal: Jean Dutourd. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 23 jan. 1980, Segunda Seção, p.8.
- 86 _____. Uma excitante viagem pela cabeça dos ídolos das multidões. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 7 fev. 1980, Segunda Seção, p.8.
- 87 _____. René Albert Gutmann, a insolência do talento. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 14 dez. 1980. Segunda Seção, p.8.
- 88 _____. As aventuras e desventuras de uma guerra inacabada. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 13 ago. 1980, Segunda Seção, p.8.
- 89 _____. Quem mata tem amor? *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 21 ago. 1980, Segunda Seção, p.8.
- 90 _____. Xavier e o paraíso perdido. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 22 set. 1987, Segunda Seção, p.5.
- 91 _____. Essas adoráveis filhas de Eva. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 03 dez. 1972.
- 92 _____. Escritor inesquecível. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 25 set. 1976, Caderno Feminino, p.16.
- 93 _____. Ode ao agro: o núcleo de Cordeiro. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 01 out. 1977, Caderno Feminino, p.8.
- 94 _____. Simone Weil: itinerário de busca. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 14 out. 1979, Caderno Feminino, p.16.
- 95 _____. Presença de Minas. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 14 nov. 1978, Suplemento Especial Minas Gerais, p.7.
- 96 _____. Cada época tem seu humanismo. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 14 nov. 1978, Suplemento Especial Minas Gerais, p.5.
- 97 _____. Se se ama não se mata ou "Isso é amor e desse amor se vive"? *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 19 ago. 1980, Caderno B, p.9.
- 98 _____. Carlos Drummond, poeta Aliterário. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 29 ago. 1987, Suplemento Cultura, p.7.
- 99 _____. Vôo rasante. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 31 jan. 1988, O Estadinho, p.3.
- 100 _____. O rumor da língua: o itinerário de Roland Barthes. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 18 jun. 1988, Suplemento Cultura, p.10.

- 101 _____. Cheiros e perfumes. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 6 ago. 1988, Suplemento Cultura, p.10.
- 102 _____. A língua absolvida. Canetti: entre a língua e a palavra. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 3 set. 1988, Suplemento Cultura, p.5.
- 103 _____. Clara Malraux: a vida à sombra do mito. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 17 dez. 1988, Suplemento Cultura, p.3.
- 104 _____. Simone Weil. *Jornal de Letras*, Rio de Janeiro, dez. 1975, p.2.
- 105 _____. Guérir du mal d'Europe. *Le Monde Dimanche*, Paris, 19 jun. 1983, Les Français vus du Brésil, p.15.
- 106 _____. Mário da Silva Brito, o mágico da cartola. *Minas Gerais*, Belo Horizonte, 11 dez. 1978, Suplemento literário, p.03.
- 107 _____. Deus e os cavalos. *Minas Gerais*, Belo Horizonte, 18 dez. 1976, Suplemento Literário, p.1.
- 108 _____. O Romantismo hispano-americano. *Kriterion*, Belo Horizonte, v. XIV, n. 55-6, 1961.
- 109 _____. La Araucana, a epopéia reformada. *Kriterion*, Belo Horizonte, v. XIV, n. 57-8, 1961.
- 110 _____. Três homens-machos: Don Goyo, Marcos Vargas, Martin Fierro. *Kriterion*, Belo Horizonte, v. XIV, n. 50-60, 1961.
- 111 _____. Oscar Mendes: 63 anos de crítica. *Linguagem: revista para estudos de língua e literatura*, Rio de Janeiro, Presença, 1984. n. 03, p.107-111.

6.2.1.2. NOTAS DE LIVROS:

- 1 _____. Simone Pétrement, *La vie de Simone Weil*. *Revista Brasileira de Estudos Políticos*. Belo Horizonte, UFMG, jul. 1976. n. 43, p.427-430.
- 2 _____. L. F. Tollenare, *Notas dominicales prises pendat un voyage en Portugal et au Brésil, en 1816, 1817 et 1818*. *RBEP*, Belo Horizonte, UFMG, jul. 1977, n.45, p.167-171.
- 3 _____. Annie Leclerc, *Parole de femme*. Françoise Parturier, *Lettre Ouverte aux hommes*. *RBEP*, Belo Horizonte, UFMG, jul. 1978, n.47, p.282-289.
- 4 _____. Josué Montello, *Os tambores São Luís*. *RBEP*, Belo Horizonte, UFMG, jan. 1980, n.50, p.193-195.
- 5 _____. Claude Manceron, *La révolution que leve*; Roger Peyrefite, *Les conquêtes d'Alexandre*; Georges Blond, *La grande armée*; Jacques La Rue, *Le métier de bourreau*. *RBEP*, Belo Horizonte, UFMG, jul. 1984, n. 59, p.214-219.

- 6 _____. Pedro Nava, *Baía de Ossos*; Alain Bosquet, *L'amour à deux têtes*; Krystina Pomorska, *Russian formalist theory and its poetic ambiance*; Robert Beauvais, *L'Hexagonal tel qu'on le parle*; Pablo Neruda, *Geografia infructuosa*; Jorge Luis Borges, *El oro de los tigres*. *Phasis - Revista de Letras*. Belo Horizonte, UFMG, set. 1973, v.1, p.110-130.
- 7 _____. Mário da Silva Brito, *Cartola de mágico*; Pedro Paulo de Sena Madureira, *Devastação*. *Bulletin des Etudes Portugaises et Brésiliennes*. Paris, Sorbone. t. 37/38, 1977-1978. *Chronique Bibliographique*, p.230.

6.2.1.3. PREFÁCIOS:

- 1 _____, Henriqueta Lisboa: do real ao inefável. In: LISBOA, Henriqueta. *Miradouro e outros poemas*. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1976.
- 2 _____. *Cartas de amor*. In: BARBOSA, Rui. *Cartas à noiva*. Rio de Janeiro, Ed. Civilização Brasileira/INL, 1982.

6.2.1.4. DISCURSO:

- _____. *Orações*. Discurso de posse na Academia Mineira de Letras. Belo Horizonte, Imprensa/Publicações, 1973.

6.3 BIBLIOGRAFIA SOBRE A AUTORA:

- 1 ALMEIDA, Carlos Heli. Uma viagem pela história. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 28 de nov., 1987, p.3.
- 2 _____. Vida e lógica num romance. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 24 abr. 1979, p.04.
- 3 ARAÚJO, Zilah Corrêa de. Maria José de Queiroz, uma visita. *Minas Gerais*, Belo Horizonte, Suplemento Literário, n.221, 21 nov. 1970, p.10.
- 4 BICHARA, Ivan. *Joaquina, filha do Tiradentes*, numa história de amor e desamor. *Minas Gerais*, Belo Horizonte, 17 nov., 1988, Suplemento Literário, n. 1107.
- 5 CASTRO, Moacir Werneck de. Um cardápio continental. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, Idéias/Livros & Ensaio, 9 jan. 93, p.12.
- 6 CARVALHO, Gilberto Vilar de. Prisioneira da História. *O Globo*, Rio de Janeiro, 8 nov. 1987.

- 7 CLEMENTE, José. Presença da ausente Maria José de Queiroz. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 2 jun. 1971, Segunda Seção, p.6.
- 8 _____. O maior pleito a Afonso Pena Júnior. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 29 set. 1968, Primeira Seção, p.10.
- 9 _____. Maria José de Queiroz, também romancista. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, Pequenos Anúncios, p.1.
- 10 _____. Como me contaram. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 17 jul. 1973, Pequenos Anúncios, p.1.
- 11 DUARTE, José Afrânio. Ficção histórica. *Estado de Minas*, 14 abr. 1988, Segunda Seção, p.5.
- 12 _____. *De conversa em conversa*. São Paulo, Editora do Escritor, 1976, p.96-99.
- 13 FIGUEIREDO, Guilherme. Sobre Dráculas e Tiradentes. *O Globo*, Rio de Janeiro, 26 mar. 1993, p.3.
- 14 FLEURY, Beth. Maria José, escrevendo a literatura dos encarcerados. *Jornal de Casa*, 5 jul. 1981, Literatura, p.1-3.
- 15 FRANÇA, Eurico Nogueira. Maria José de Queiroz: *Joaquina, filha do Tiradentes*. Colóquio/Letras, n. 107, jan. fev., 1989.
- 16 FRIEIRO, Eduardo. Literatura indigenista. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 30 set. 1962, p.3.
- 17 _____. Sobre Juana de América. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 22 de out. 1961, p.3.
- 18 _____. Indigenismo e revolução. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 7 out. 1962, p.3.
- 19 GAZOLLA, Lúcia Helena. A história secreta de Tiradentes. *Jornal do Brasil*, 21 dez. 1987.
- 20 GOMES, Danilo. Presença da Literatura Hispano-americana. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 18 fev. 1971, p.7.
- 21 _____. Prosadores e poetas. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 03 mar. 1975, p.4.
- 22 _____. Maria José de Queiroz, poetisa. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 25 set. 1973, Segunda Seção, p.4.
- 23 _____. A imortalidade de Maria José. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 25 set. 1978, Terceira Seção, p.5.
- 24 HOHLFELDT, Antonio. Relembrando a bastarda. *Minas Gerais*, Belo Horizonte, 17 nov. 1988, Suplemento Literário, n.1112.
- 25 LAPORTE, Silvia Helena. História do homem através da mesa. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, Caderno Feminino, 18 dez. 1994, p.12.
- 26 LUCAS, Fábio. O Tiradentes de cada um. *Leitura*. São Paulo, 8 jul. 1989, p.13.
- 27 MENDES, Oscar. Três romances. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 9 mai. 1981, p.8.
- 28 _____. Exercício de fiandeira. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 23 jul. 1975, Segunda Seção, p.6.
- 29 MENGGOZZI, Federico. Um nome para esquecer: Joaquina. *Jornal de Letras*, 16 jul. 1989, Destaque Cultural, p.2.

- 30 MIRAGLIA, Sylvio. Romance à margem da História. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 17 jan. 1988, p.2.
- 31 OLIVEIRA, Maria do Carmo Gaspar. Joaquina, filha do Tiradentes pela mão de Maria José de Queiroz. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 1988.
- 32 PIGNATARO, Iolanda. As duas vozes de Maria José de Queiroz. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 20 out. 1979, Caderno 2, p.5.
- 33 _____. Maria José de Queiroz e o seu Homem de sete partidas. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 27 nov. 1980, Segunda Seção, p.1.
- 34 SILVA, Zina Bellodi. O conflito que a história esqueceu. *Afinal*. São Paulo, 31 mai. 1986, n. 196. p.23.
- 35 _____. Joaquina, a filha de Tiradentes. Inconfidência Mineira, *Leitura*, São Paulo, 8 nov. 1988.
- 36 VILLAS-BOAS, Luciana. Obra injustiçada. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, Informe/Idéias, 17 set. 1994, p.2.

ABSTRACT

The aims of this research is to show that *Joaquina, filha de Tiradentes*, by Maria José de Queiroz, belongs to the Contemporary novels which bring together History and fiction. The novel, a fictional portray of Joaquina's life, describes the character as a nostalgic and melancholic copyist who intends to rescue her past in order to register her name in History.