

ESCOLA DE HUMANIDADES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
DOUTORADO EM LETRAS – TEORIA DA LITERATURA

ANA CRISTINA STEFFEN

JAMAIS HAVERÁ UMA ÚLTIMA PALAVRA:
UMA POÉTICA DA FICÇÃO HISTÓRICA DE DINAH SILVEIRA DE QUEIROZ

Porto Alegre
2023

PÓS-GRADUAÇÃO - *STRICTO SENSU*



Pontifícia Universidade Católica
do Rio Grande do Sul

ANA CRISTINA STEFFEN

JAMAIS HAVERÁ UMA ÚLTIMA PALAVRA:
UMA POÉTICA DA FICÇÃO HISTÓRICA DE DINAH SILVEIRA DE QUEIROZ

Tese apresentada como requisito para a obtenção do grau de Doutora pelo Programa de Pós-Graduação em Letras, na área de concentração de Teoria da Literatura, da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

Orientador: Prof. Dr. Carlos Alexandre Baumgarten

Porto Alegre

2023

ANA CRISTINA STEFFEN

JAMAIS HAVERÁ UMA ÚLTIMA PALAVRA:
UMA POÉTICA DA FICÇÃO HISTÓRICA DE DINAH SILVEIRA DE QUEIROZ

Tese apresentada como requisito para a obtenção do grau de Doutora pelo Programa de Pós-Graduação em Letras, na área de concentração de Teoria da Literatura, da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

Aprovada em: ____ de _____ de ____.

BANCA EXAMINADORA:

Prof. Dr. Carlos Alexandre Baumgarten - PUCRS

Profa. Dra. Marilene Weinhardt - UFPR

Profa. Dra. Regina Kohlrausch - PUCRS

Profa. Dra. Rita Lenira de Freitas Bittencourt - UFRGS

Profa. Dra. Tânia Regina Oliveira Ramos - UFSC

Porto Alegre

2023

Para minha avó Maria Diva.

AGRADECIMENTOS

À minha família, em especial aos meus pais, Enilda e João, e ao meu irmão, Wagner, pelo amor e incentivo que me fizeram chegar até aqui.

Ao meu parceiro de vida, Giovani, cujo apoio jamais poderei agradecer suficientemente, e que tantas vezes (tantas vezes) me ouviu pacientemente falar sobre esta tese e sobre Dinah Silveira de Queiroz. E por todo o amor, sempre.

Ao meu orientador, Carlos Alexandre Baumgarten, sempre um grande incentivador, recebendo com generosidade as minhas ideias e lendo com atenção meus textos. Minha gratidão por todos os ensinamentos, pela inspiração e por todo o afeto.

Ao amigo Luís Paz, companheiro nas Letras desde 2013, no início da licenciatura, que tornou essa jornada muito mais fácil. Todo meu carinho e minha admiração.

Aos colegas e amigos que a vida acadêmica me trouxe, em especial a André Botton, Luara Minuzzi, Samla Borges e Teresa Azambuya.

Aos colegas do grupo Cartografias narrativas em língua portuguesa.

À Ana Rüsch, Maria Carolina Casati e Pilar Lago e Lousa, presentes que, quase sem querer, o estudo de Dinah Silveira de Queiroz trouxe para mim.

A todos os professores que de alguma forma fizeram parte do meu doutorado, em especial a: Paulo Ricardo Kralik Angelini, pelo espaço no grupo Cartografias narrativas em língua portuguesa e em tantas outras iniciativas; Maria Eunice Moreira e Regina Kohlrausch, pelos convites que me fizeram para variadas e felizes empreitadas; Pedro Theobald, pelos ensinamentos na disciplina que deram origem a este trabalho.

À professora Rita Lenira de Freitas Bittencourt, pelos diversos convites para discutir Dinah Silveira de Queiroz.

Às professoras Marilene Weinhardt e Tânia Regina Oliveira Ramos, pela leitura e avaliação no exame de qualificação desta tese.

À Renata Bernardon e Michael Móra, pelos anos de trabalho em conjunto e por todos os aprendizados que são parte essencial da minha trajetória acadêmica e profissional.

À Academia Brasileira de Letras, pelo apoio na pesquisa em seu arquivo.

À equipe do Instituto Estadual do Livro do Rio Grande do Sul, da qual comecei a fazer parte em agosto de 2022, e que me fez sentir muito bem-vinda.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

Quem ordena, julga e pune?
Quem é culpado e inocente?

Na mesma cova do tempo
cai o castigo e o perdão.
Morre a tinta das sentenças
e o sangue dos enforcados...
— liras, espadas e cruzes
pura cinza agora são.
Na mesma cova, as palavras,
o secreto pensamento,
as coroas e os machados,
a mentira e a verdade estão.

Aqui, além, pelo mundo,
ossos, nomes, letras, poeira...
Onde, os rostos? onde, as almas?
Nem os herdeiros recordam
rastro nenhum pelo chão (MEIRELES, 2015, p. 17-18).

(...) às vezes leio poesia, drama, coisas assemelhadas, e também não tenho aversão por relatos de viagens. Mas por história, pela história real e solene, não consigo me interessar. A senhorita consegue?

— Sim, tenho muito apreço por história.

— Gostaria de poder dizer o mesmo. Leio um pouco por dever, mas os textos não me dizem nada que não seja cansativo ou irritante. As rixas de papas e reis, com guerras ou pestilências em todas as páginas; os homens sempre tão imprestáveis, e praticamente nenhuma mulher... é ao extremo enfadonho. Mas muitas vezes me parece estranho que a história seja tão insípida, porque grande parte só pode ser invenção. As palavras que são colocadas na boca dos heróis, seus pensamentos e projetos... a maior parte disso tudo só pode ser invenção, e a invenção é o que me encanta nos outros livros (AUSTEN, 2011, p. 119).

Quando estávamos prestes a elucidar um segredo que intriga os historiadores há um século, deparávamos com um buraco no manuscrito grande o suficiente para enfiar o dedo. Fizemos o possível para elaborar um parco sumário a partir dos fragmentos carbonizados que restam, porém frequentemente foi necessário especular, inferir e até mesmo usar a imaginação (WOOLF, 2014, loc. 1729).

A consequência da história única é esta: ela rouba a dignidade das pessoas. Torna difícil o reconhecimento da nossa humanidade em comum. Enfatiza como somos diferentes, e não como somos parecidos (ADICHIE, 2019, p. 14).

RESUMO

Dinah Silveira de Queiroz (1911-1982), em uma carreira literária de mais de 40 anos, escreveu romances, contos, teatro, ficção científica, literatura infantojuvenil. Um dos gêneros literários que mais trouxe notoriedade para a escritora, no entanto, foi a ficção histórica. Exemplo disso é *A muralha* (1954), que tem como pano de fundo a Guerra dos Emboabas. Outro exemplo é *Os invasores* (1965), trama desenvolvida a partir dos acontecimentos envolvendo a invasão francesa ao Rio de Janeiro em 1710. A fortuna crítica dedicada à totalidade da obra de Dinah é pouco extensa, e seus autores são praticamente unânimes em colocar apenas *A muralha* e *Os invasores* como os romances históricos escritos pela autora. Porém, esta tese defende a possibilidade de acrescentar outro título a esse conjunto: *Margarida La Rocque: a ilha dos demônios* (1949), situado na França do século XVI, em meio às expedições marítimas europeias. Assim sendo, o objetivo central deste trabalho é desenvolver um estudo de um grupo de romances que são compreendidos como ficções históricas de Queiroz, incluindo *Margarida La Rocque* em tal grupo. Essa abordagem foi realizada utilizando, principalmente, teorias e críticas acerca da ficção histórica, passando por autores fundamentais como György Lukács, Linda Hutcheon, Fernando Aínsa e Seymour Menton, e também por outros nomes que produziram suas obras mais recentemente, como Magdalena Perkowska e Antônio Esteves. Serão referidos, ainda, alguns estudiosos que se dedicaram às relações entre literatura e História, como Paul Ricoeur e Hayden White; dentre esses, foram integradas algumas reflexões da própria Dinah sobre o tema. A leitura dos três romances aludidos possibilitou a identificação de particularidades que os aproximam tanto de formas mais tradicionais quanto daquelas mais contemporâneas de ficção histórica. Além disso, o exame em conjunto de *Margarida La Rocque*, *A muralha* e *Os invasores* indicou a recorrência de certos aspectos nos três livros, o que resultou na proposta de definição de uma poética da ficção histórica de Dinah Silveira de Queiroz.

Palavras-chave: Dinah Silveira de Queiroz; *Margarida La Rocque: a ilha dos demônios*; *A muralha*; *Os invasores*; Ficção histórica.

ABSTRACT

Dinah Silveira de Queiroz (1911-1982), in the course of a literary career spanning more than 40 years, wrote novels, short stories, plays, science fiction and children's literature. The historical novel, however, was one of the genres key to securing Queiroz's popularity. A prime example is *The women of Brazil* (1954), set in the background the War of the Emboabas. Another instance is that of *Os invasores* (1965), the storyline of which depicts the events surrounding the French invasion of Rio de Janeiro in 1710, headed by Jean-François Duclerc. The body of critical literature devoted to a comprehensive analysis of Dinah's works is not extensive, and authors are almost unanimous in regarding only *The women of Brazil* and *Os invasores* as her historical novels. However, this doctoral dissertation proposes the possibility of adding another work to this group: *Margarida La Rocque: a ilha dos demônios* (1949), a novel set in 16th-century France amid European maritime expeditions. Accordingly, the main objective of this work is to present a study of a group of novels considered to be Queiroz's historical fiction pieces, while including *Margarida La Rocque* in such a group. This approach was carried out for the most part utilizing theoretical and critical frameworks that have been applied to historical fiction, drawing from the work of such foundational authors as György Lukács, Linda Hutcheon, Fernando Aínsa and Seymour Menton, as well as others with a more recent output such as Magdalena Perkowska and Antônio Esteves. The writings of scholars who have examined the relationship between literature and history are also considered - including here some of Dinah's own reflections on this topic. A close reading of the three above-mentioned novels led to the identification of the particular traits that connect them to traditional as well as to more contemporary types of historical fiction. In addition, the parallel analysis of *Margarida La Rocque*, *The women of Brazil* and *Os invasores* pointed to the recurrence of certain features in all three books, which motivated the proposal to delineate a poetics of the historical fiction of Dinah Silveira de Queiroz.

Keywords: Dinah Silveira de Queiroz; *Margarida La Rocque: a ilha dos demônios*; *The women of Brazil*; *Os invasores*; Historical fiction.

SUMÁRIO

1 PALAVRAS INICIAIS	12
 2 TÃO POUCO HISTÓRICO QUE NAPOLEÃO GANHE A BATALHA DE WATERLOO: A FICÇÃO, A HISTÓRIA E DINAH SILVEIRA DE QUEIROZ	19
2.1 A LITERATURA, A HISTÓRIA E AS SUAS VERDADES	21
2.2 FICÇÃO HISTÓRICA: UMA BREVE TRAJETÓRIA	30
 3 QUE O LEITOR A INTERPRETE: MARGARIDA LA ROCQUE	55
3.1 MARGARIDA LA ROCQUE: ORIGENS	57
3.2 A CRÍTICA E O PROJETO DE DINAH.....	67
3.3 MARGARIDA LA ROCQUE: UM ROMANCE HISTÓRICO?	77
3.4 MARGARIDA LA ROCQUE E AS NOVAS FORMAS DE FICÇÃO HISTÓRICA.....	86
 4 TUDO O QUE ESTÁ NESSE LIVRO ACONTECEU: A MURALHA	124
4.1 A MURALHA: UM ROMANCE, MUITOS CAMINHOS.....	126
4.2 A MURALHA: ENTRE DOIS POLOS DA FICÇÃO HISTÓRICA.....	134
4.3 UMA HISTÓRIA DE MULHERES.....	183
 5 UM MISTÉRIO HISTÓRICO QUE PROCUREI RESOLVER: OS INVASORES ...	201
5.1 OS INVASORES: DO FOLHETIM AO CARNAVAL.....	203
5.2 UMA FICÇÃO HISTÓRICA POR MEIO DA FARSA	211
5.3 DANIELA E OS INVASORES	256
 6 PALAVRAS FINAIS (MAS NÃO AS ÚLTIMAS)	263
 REFERÊNCIAS	271
 ANEXO A.....	291
ANEXO B	293
ANEXO C	295
ANEXO D	297

ANEXO E	299
ANEXO F	301
ANEXO G.....	303
ANEXO H.....	307
ANEXO I	309
ANEXO J	311
ANEXO K.....	314
ANEXO L	317
ANEXO M	318
ANEXO N	320
ANEXO O.....	322
ANEXO P	324
ANEXO Q.....	325
ANEXO R.....	327
ANEXO S.....	329
ANEXO T	330
ANEXO U	332
ANEXO V	334
ANEXO W.....	338
ANEXO X	340
ANEXO Y	342
ANEXO Z	345
ANEXO AA.....	347
ANEXO AB	349
ANEXO AC	351
ANEXO AD	354
ANEXO AE	356
ANEXO AF	357
ANEXO AG.....	358
ANEXO AH.....	360
ANEXO AI	363
ANEXO AJ.....	365
ANEXO AK.....	366

ANEXO AL 367

ANEXO AM 368

ANEXO AN 370

ANEXO AO 371

ANEXO AP 372

1 PALAVRAS INICIAIS

A pintura *Sessão do Conselho de Estado* (Figura 1), de autoria de Georgina de Albuquerque, veio a público em 1922, por ocasião do primeiro centenário da independência do Brasil. O quadro retrata uma reunião do Conselho de Estado presidida por José Bonifácio (quarta figura masculina da esquerda para a direita), na qual foi debatida com Dona Leopoldina, então ocupando a posição de Princesa Regente, a urgência de se declarar o Brasil independente de Portugal. A partir disso, foi redigida uma carta a Dom Pedro I, que se encontrava em viagem, recomendando a proclamação da independência. Segundo Ana Paula Cavalcanti Simioni (2002), desde o século XIX surgiu no país um número expressivo de pintores históricos, dentre os quais alguns dos mais célebres são Pedro Américo (1843-1905) e Victor Meirelles (1832-1903). Entretanto, segundo a estudiosa, é somente com *Sessão do Conselho de Estado* que se tem a primeira pintura histórica produzida por uma mulher no Brasil.

Figura 1 - *Sessão do Conselho de Estado*, de Georgina Albuquerque



Fonte: Albuquerque (1922)

Conforme Simioni (2002), a pintura histórica foi por muito tempo tida como um gênero de maior prestígio, em comparação a retratos, naturezas-mortas, dentre outros. Tal gênero era baseado em um tipo de reprodução do corpo humano para o qual eram fundamentais os estudos

acadêmicos com modelos nus, inacessíveis às mulheres por uma série de preconceitos e interdições sociais. Essa, especula Simioni, pode ser uma das causas para que a criação de uma pintura histórica por uma mulher date apenas de 1922, quando o gênero, inclusive, já era considerado como obsoleto, conservador. Outro motivo pode estar no tamanho das telas desse tipo, usualmente de grandes proporções. Isso porque, na época, mulheres pintarem quadros de grandes dimensões era um tabu – o quadro de Albuquerque, contrariando esse tabu e alinhado ao que se pratica em pinturas históricas, possui 2,36 metros de altura por 2,93 metros de largura.

As telas desse gênero, afirma a pesquisadora, têm tamanhos amplos em função de seu objetivo de serem expostas em espaços públicos a um igualmente amplo número de variados observadores. A pintura histórica, nesse sentido, se afasta, por exemplo, das naturezas-mortas e retratos, tidos muitas vezes, quando realizados por pintoras, enquanto “prendas do lar”, feitos para adornar unicamente a domesticidade das casas burguesas. Por essas razões “Uma mulher que ousasse pintar um quadro histórico estaria rompendo com a equação, já mais do que conhecida, de que a ela caberia o espaço da casa, enquanto ao seu marido e aos seus filhos homens estava destinado o espaço da rua, do trabalho, em suma, da vida pública” (SIMIONI, 2002, p. 149). Logo, Georgina Albuquerque, com seu quadro, desafiou o fato de pinturas históricas serem até então exclusividade masculina no Brasil. Mas, para além disso, sua transgressão também se deu em nível temático e/ou estético, ao colocar como personagem central de sua obra uma mulher histórica, atitude rara nesse gênero de pintura – assim como é igualmente rara a presença de mulheres, de maneira geral. Com isso, Albuquerque dá relevância a Dona Leopoldina e ao papel por ela desempenhado na efeméride que então era celebrada em 1922 (SIMIONI, 2002).

As reflexões a respeito de *Sessão do Conselho de Estado* encontram diversas afinidades com as relações entre mulheres e História¹ também em outros contextos. Inicialmente, se pode pensar na disciplina como um local por muito tempo negado às mulheres, seja enquanto indivíduos produtores dessas narrativas, seja enquanto suas personagens e agentes. O fato de a História, além disso, ter como maior enfoque os acontecimentos da vida pública, exclui parte significativa da presença feminina, dados os cerceamentos que restringiram muitas mulheres à esfera privada. Essas questões, de diferentes maneiras, também tiveram impacto na produção literária de ficções históricas de autoria feminina. Apontar com precisão qual teria sido, no Brasil, a primeira obra desse tipo escrita por uma mulher ou, adicionalmente, aquela em que

¹ Com a finalidade de dar mais clareza ao texto, será empregada a palavra com inicial maiúscula quando “História” for referida enquanto disciplina. Exceção podem ser aqueles trechos em que há citação direta de algum autor; nesses casos, será mantida a grafia empregada originalmente.

personagens femininas tenham um papel decisivo, é uma tarefa arriscada, que não busco alcançar com a escrita desta tese. Por outro lado, não é arriscado afirmar que, de modo análogo a Georgina Albuquerque, Dinah Silveira de Queiroz, cuja obra é objeto desta tese, com suas ficções históricas, ocupou um espaço, na época, pouco habitado por escritoras, e – também de modo afim à pintora – fez de suas narrativas um território em que as personagens femininas eram privilegiadas.

Dinah Silveira de Queiroz nasceu em São Paulo em 1911 e teve uma carreira literária de mais de 40 anos. Sua obra de estreia foi o romance *Floradas na serra* (1939), um dos maiores sucessos de vendas da época da Editora José Olympio, responsável por grande parte da obra de Queiroz. Em 1954, a autora tornou-se a primeira mulher a receber da Academia Brasileira de Letras (ABL) o Prêmio Machado de Assis pelo conjunto da obra, e, em 1981, a segunda integrante do gênero feminino a ingressar nessa mesma Academia. Dinah era uma presença atuante e constante nos círculos culturais e intelectuais de sua época, e chegou a exercer a função de Adido Cultural da embaixada brasileira em Madri, para a qual foi nomeada em 1962. Sua obra contempla diferentes gêneros literários: conto, romance, teatro, ficção científica, literatura infantojuvenil. Além disso, Queiroz possui uma ampla produção cronística – mais de 11 mil textos (ALVES, 1989) –, encerrada apenas com seu falecimento, em 1982.

Um dos gêneros que mais trouxe notoriedade para Queiroz, no entanto, foi a ficção histórica. Exemplo maior disso é *A muralha* (1954), parte do *corpus* desta tese, romance que tem como pano de fundo a Guerra dos Emboabas. O grande sucesso da obra pode ser constatado, por exemplo, em suas diversas edições também fora do Brasil, além de algumas adaptações para televisão, rádio e história em quadrinhos. *Os invasores* (1965), outro dos livros aqui estudados, teve um alcance bem menos significativo que o anterior, apesar dos elogios da crítica. O romance tem sua narrativa situada no Rio de Janeiro, durante a invasão francesa de 1710, chefiada por Jean-François Duclerc. *Margarida La Rocque: a ilha dos demônios* (1949), o primeiro dos títulos a ser examinado neste trabalho, foi também assunto da pesquisa que realizei em meu curso de mestrado. Nessa obra, ambientada no século XVI, a protagonista narra a um padre sua trajetória, desde o seu nascimento na França, até o seu exílio na ilha deserta em que é abandonada quando integrava uma das expedições marítimas de seu país, que se dirigiam ao que atualmente é território canadense.

Atualmente pouco lembrada, Dinah Silveira de Queiroz chegou ao meu conhecimento ainda quando eu estava na licenciatura em Letras. Descobri seu nome como sinônimo de liderança na campanha para que fosse permitido o ingresso de integrantes mulheres na ABL –

Queiroz, pelo menos desde a década de 1950, abordava publicamente essa pauta. Ao ler algumas das obras de sua autoria no início da pós-graduação, *Margarida La Rocque* me despertou especial interesse. A partir desse romance, então, escrevi a dissertação *Quando a mulher tem voz: a narradora-personagem de Margarida La Rocque: a ilha dos demônios*, de Dinah Silveira de Queiroz. Esse trabalho e outros realizados em disciplinas do mestrado e do doutorado deram origem a alguns artigos e capítulos de livros que publiquei a respeito da escritora. A presente investigação, assim, dá continuidade aos estudos que venho desenvolvendo sobre a obra de Dinah.

Iniciei o doutorado em 2019, um ano em que o otimismo para a área das humanidades estava mais abalado do que o usual. No ano seguinte, como é de conhecimento comum, tiveram início as restrições impostas pela pandemia de Covid-19. Esta, então, é uma dentre tantas teses escritas em período pandêmico, em meio a meses de distanciamento social e tantas outras limitações. Tive o privilégio (hoje percebo assim com ainda maior clareza) de ter realizado a maior parte das disciplinas, no primeiro ano de curso, ainda em modo presencial. Em 2020, tivemos a migração de aulas e outros encontros para as plataformas online, como também é de conhecimento público. Mesmo com essa substituição, muito se perdeu: o contato com professores e colegas nos intervalos das aulas, as oportunidades de conhecer outras universidades e pesquisadores em eventos acadêmicos, a possibilidade de realização de um período de doutorado sanduíche – novamente, apesar das paliativas plataformas online, certas vivências não são replicáveis fora das telas. Essas, dentre tantas outras perdas acadêmicas – que não se comparam às milhares de vidas precocemente encerradas –, instauraram um processo de luto por um doutorado que foi muito diferente do que se esperava que tivesse sido.

Felizmente, a melhora no quadro da pandemia – graças à vacinação – possibilitou que em 2022, meu último ano de curso, fossem retomadas as atividades de modo presencial e encerradas algumas das restrições. Com isso, pude realizar uma visita para pesquisa no acervo de Dinah Silveira de Queiroz na Academia Brasileira de Letras – inicialmente planejada para o primeiro semestre de 2020. Nos arquivos relativos à escritora, constam 40 pastas com fotografias, 25 caixas com recortes de jornais e revistas, e mais de 20 pastas com originais (manuscritos e datiloscritos), correspondências, além de outros documentos diversos. Dentre esses, foram encontrados importantes materiais, como o datiloscrito da versão em texto dramático de *Os invasores*; uma gravação de um episódio de 1978 do programa de televisão *Os mágicos*, produzido pela TVE-RJ, em que há uma entrevista de Dinah Silveira de Queiroz de cerca de 20 minutos; o registro em vídeo de uma conferência de Zahidé Lupinacci Muzart,

realizada na ABL em 2011, por ocasião do centenário de Dinah, na qual Muzart abordou a obra da escritora. Segundo o informado pelo setor de arquivo da ABL, ainda há uma numerosa quantidade de caixas com conteúdos que pertenciam a Queiroz, os quais ainda necessitam do devido tratamento para serem disponibilizados para pesquisa. Essa informação sugere a possibilidade de que muitas descobertas sobre a escritora e sua obra ainda podem ser realizadas. E tal informação contribui, ainda que acidentalmente, na sustentação da afirmação presente no título desta tese.

A despeito de sua extensa e profícua trajetória, é bastante limitada a fortuna crítica voltada ao conjunto da obra de Dinah. Dentre os estudos identificados, há em geral um consenso sobre *A muralha* e *Os invasores* serem os romances históricos produzidos pela escritora. Assim, me causou grande surpresa quando encontrei *Margarida La Rocque* como o primeiro livro mencionado em uma listagem de romances históricos presente no trabalho *O romance histórico brasileiro contemporâneo (1975-2000)*, publicado em 2010 por Antônio Roberto Esteves. Até então, eu não havia compreendido ou abordado o objeto de minha dissertação enquanto ficção histórica. A descoberta – feita por acaso no segundo semestre de 2019, quando lia o texto de Esteves para uma disciplina do doutorado – me trouxe tamanha inquietude que me fez reconsiderar a decisão, tomada alguns meses antes, de não dar continuidade, na tese, ao estudo da obra de Dinah Silveira de Queiroz.

A relação de livros presente na obra de Esteves teve sua origem em uma lista publicada por Seymour Menton, em sua obra *La nueva novela histórica de la América Latina 1979-1992* (1993). No levantamento feito por este autor, no entanto, surgem apenas duas obras de Dinah: *A muralha* e *Os invasores*. Esteves, por sua vez, embora incluía *Margarida La Rocque* dentre esses títulos, não analisa o texto ou tampouco justifica o fato de o considerar como romance histórico. Apesar disso, entendo que classificar *Margarida* dessa maneira proporciona inéditos entendimentos e leituras desta obra, visto que até o presente momento, também, não foram identificados estudos extensivos que a abordem sob essa perspectiva. Ademais, é preciso ressaltar que não foram localizados, igualmente, estudos de maior fôlego, como dissertações ou teses, que tenham como objeto o conjunto de ficções históricas da autora, mesmo se forem consideradas apenas as duas obras – *A muralha* e *Os invasores* – assim reconhecidas pelos críticos. Este trabalho, assim, pretende contribuir para a redução dessa lacuna.

A estrutura desta tese foi desenvolvida em seis capítulos: o primeiro deles, esta introdução. A cada um dos três romances foi dedicado um capítulo; primeiramente, em “Que o leitor a interprete: *Margarida La Rocque*”, examino o referido livro. A despeito das declarações

contrárias da própria autora, nesse capítulo faço uma defesa da possibilidade de leitura de *Margarida* enquanto uma ficção histórica, abordando os aspectos de diferentes categorias desse tipo de narrativa presentes na obra. Nos capítulos seguintes, “Tudo o que está nesse livro aconteceu: *A muralha*” e “Um mistério histórico que procurei resolver: *Os invasores*”, são abordados os outros dois romances que formam o *corpus* deste trabalho. Após as discussões realizadas, as conclusões são propostas no capítulo final desta tese. Em sequência a esse capítulo, além das referências bibliográficas, constam os anexos referidos ao longo deste trabalho; nos casos em que o anexo diz respeito a um texto da imprensa, foi incluída, além da sua transcrição², o link para o *website* em que é possível consultar a página original da revista ou jornal.

Antes dos capítulos de leitura dos romances, em “Tão pouco histórico que Napoleão ganhe a batalha de Waterloo: Dinah Silveira de Queiroz, a ficção e a História”, parte a seguir, apresento alguns dos principais estudos e teorias a respeito da ficção histórica, que serão a base para a análise das obras do *corpus*, além de um breve resumo sobre o debate acerca das relações entre literatura e História. Além de uma indispensável passagem por autores como György Lukács, com seu basilar *O romance histórico*, e Alessandro Manzoni, com *Sobre o romance histórico*, ensaio pioneiro sobre o tema, também será referida uma série de estudiosos dedicados às novas formas de ficção histórica³. Ainda nesse capítulo, também recupero algumas reflexões importantes da própria Dinah Silveira de Queiroz em que a autora faz considerações relativas à literatura e História, ao romance histórico, e aos três romances aqui estudados. Em tais romances, como não poderia deixar de ser, o elemento histórico, em diferentes medidas e de diferentes modos, é essencial na construção das narrativas que se desenvolvem. Porém, mais do que isso, a forma como tal elemento se faz presente indica que esses livros combinam características tanto de modelos mais tradicionais – como aqueles definidos por Lukács e Manzoni –, como das novas formas surgidas principalmente a partir do final do século XX, abordadas por nomes como Linda Hutcheon e o já citado Menton, em suas concepções de

² Nessas transcrições, sempre que necessário, foram feitas correções de modo a deixar os textos em conformidade com o Novo Acordo Ortográfico. Além disso, com finalidade de padronização, o emprego de aspas para títulos de obras e palavras em língua estrangeira foi substituído por itálico.

³ Buscando facilitar algumas generalizações, optou-se por usar nesta tese a expressão *novas formas de ficção histórica* para designar um grupo de denominações empregado por diferentes estudiosos surgidas a partir das décadas finais do século XX. O objetivo dessa designação é apenas auxiliar na alusão em conjunto às diferentes nomenclaturas e projetos teóricos e/ou críticos; ela não tem a finalidade de empreender qualquer tipo de nova proposta de taxonomia ou teoria. Além disso, também se fez a opção pelo termo “ficção histórica” como forma de contemplar aqueles romances que, de diferentes modos, estabelecem relações com a História, pois, em certos estudos, a designação “romance histórico” é substituída por alguma outra que esteja de acordo com os postulados de seus autores.

metaficção historiográfica e *nueva novela historica de América Latina*, respectivamente. O exame das três obras de Queiroz baseado neste último grupo de estudiosos permite constatar que a autora, escrevendo suas narrativas entre o final dos anos 1940 e metade dos 1960, antecipa em seus textos parte dos aspectos definidores das chamadas ficções históricas da pós-modernidade. Com isso, é marcado o caráter precursor dos seus romances no que diz respeito a novas possibilidades dentro da literatura brasileira.

Analisar a obra de Dinah sob a luz das teorias e críticas a respeito da ficção histórica – em suas variadas formas – permite, para além da leitura dos três romances enquanto tal tipo de ficção, identificar uma série de características da qual é possível considerar que emerge uma *poética*. Esta é aqui compreendida enquanto uma concepção específica de literatura, que seja particular de um determinado gênero, época, autor, e que possa ser apreendida da análise de obras literárias (SOUZA, 2009). Assim, da leitura de *Margarida La Rocque*, *A muralha* e *Os invasores*, surge uma poética da ficção histórica de Dinah Silveira de Queiroz. A escritora, ainda que de maneira muitas vezes – possivelmente – não intencional, empregou nesses romances uma série de artifícios concernentes às novas formas de ficção histórica; é sobretudo na recorrência desses que reside a poética identificada, caracterizada, dentre outros aspectos, pelo papel de destaque ocupado pelas personagens femininas; pela convivência entre opostos, principalmente entre o sagrado e o profano; pela alusão constante ao ato de narrar, bem como à problematização de tal ato. Assim, mais relevante do que o fato de Dinah ter usado ou não de modo deliberado recursos típicos das novas formas, é o fato de que, ao analisar os três romances pela perspectiva de estudos como os de Hutcheon e Menton, são colocadas em evidência algumas das principais características que compõem uma poética da ficção histórica da autora. Por essa razão, nas análises que serão apresentadas, foram priorizadas as leituras feitas a partir das novas formas de ficção histórica, sem desconsiderar, contudo, as discussões relacionadas ao tema surgidas muito antes disso.

2 TÃO POUCO HISTÓRICO QUE NAPOLEÃO GANHE A BATALHA DE WATERLOO: A FICÇÃO, A HISTÓRIA E DINAH SILVEIRA DE QUEIROZ

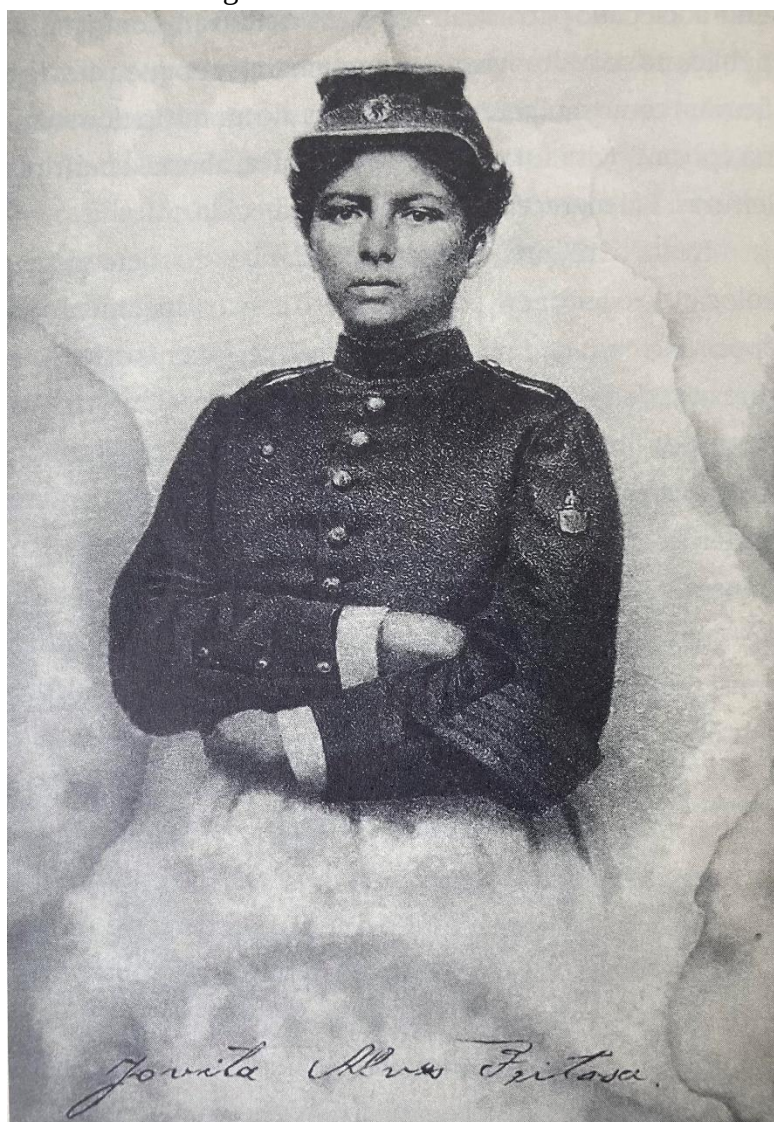
A aproximação entre ficção e História, na obra de Dinah Silveira de Queiroz, não se restringe aos três romances examinados nesta tese. Alguns exemplos emblemáticos nesse sentido são os romances *Verão dos infiéis* (1968), que faz referência à morte de Getúlio Vargas, *Eu venho: memorial do Cristo* (1974)⁴ e *Eu, Jesus: memorial do Cristo II* (1977), livros em que a personagem Jesus Cristo narra em primeira pessoa sua vida, desde seu nascimento até sua ressurreição. Sobre estas duas obras, a autora afirmou ter buscado encontrar um Jesus histórico: “depois de quase dois anos de intimidade com a História da época e a recomposição dos costumes do tempo de Jesus, quis fazer, em Literatura, o que tantos fizeram com o mesmo direito que toca ao artista, na arte da Pintura ou da Escultura” (QUEIROZ, 1974, p. XI). Além desses romances, também se destaca a obra infantojuvenil *A princesa dos escravos*, em que é narrada a história da Princesa Isabel, filha do imperador D. Pedro II, e a responsável pela assinatura da Lei Áurea em 1888. Esse texto havia sido publicado originalmente em 1960, com o título de “Isabel, a redentora”, como parte integrante do quarto volume da coleção *Grandes Vocações*; participam também desse volume textos sobre a vida do Papa Leão XIII, de autoria de Alceu Amoroso Lima; Florence Nightingale, de Marques Rebelo; Mahatma Gandhi, de Cecília Meireles; e Albert Schweitzer, de Gustavo Corção.

Outro texto de Queiroz em que é possível identificar o diálogo com a História é “Jovita”, um dos contos de *As noites do Morro do Encanto* (1957). Nesse texto, é narrada a história da personagem título, inspirada em Antônia Alves Feitosa, mais conhecida como Jovita. Segundo o historiador José Murilo Carvalho (2020), Jovita era natural do Ceará, e em 1865, então com 17 anos, vestiu-se com roupas masculinas e se apresentou em Teresina como voluntária para lutar na Guerra do Paraguai. Seu disfarce, entretanto, foi denunciado; ainda assim, foi aceita para o posto de segundo-sargento pelo presidente da província. Sua história e imagem ganharam

⁴ O primeiro volume da obra dedicada à vida de Jesus Cristo foi incluído na listagem de romances históricos brasileiros elaborada por Esteves (2010), anteriormente referida. Entretanto, a leitura desse romance, bem como de seu volume seguinte, indica que sua relação se dá majoritariamente com os textos bíblicos; a aproximação com a História, em minha compreensão, se dá em um grau pouco expressivo. Porém, evitando uma justificativa que exigiria uma definição de quanto e qual espaço a História precisaria ter em uma ficção para que esta seja considerada histórica – discussão a qual muitos estudiosos já se dedicaram –, registro que *Eu venho, Memorial do Cristo I* e *Eu, Jesus, Memorial do Cristo II* não integram o *corpus* desta tese especialmente por outras razões. A primeira delas é que esses romances não possuem todo o conjunto de elementos que possibilitou definir uma associação entre as três obras eleitas para este estudo. A segunda, e principal delas, é que dada as peculiaridades da história e da personagem abordada – Jesus Cristo – seria necessária uma série de diferentes referências teóricas e discussões, as quais alterariam significativamente a proposta desta tese.

grande repercussão na época: seus retratos (Figura 2) eram comercializados por fotógrafos da época pelo dobro do valor cobrado por outros; por cerca de um mês, ela transitou por diferentes cidades em que recebeu as mais variadas homenagens, sendo chamada de heroína da pátria e Joana d’Arc brasileira. Por último, chegando ao Rio de Janeiro, Jovita teve negada a sua participação no combate, sendo oferecida a ela uma posição voluntária no serviço de saúde – mais apropriada ao seu gênero, segundo os preconceitos da época –, a qual ela não aceitou.

Figura 2 - Jovita Alves Feitosa



Fonte: Carvalho (2020)

Os principais fatos envolvendo a vida de Jovita após esse momento – incluindo sua morte – carecem de maiores registros e transitam entre a História e o mito, o que, segundo destaca Carvalho (2020), é uma particularidade compartilhada entre diferentes mulheres guerreiras da História universal. No conto “Jovita”, é narrado o período que compreende desde

a apresentação da protagonista como voluntária até o momento em que ela tem a resposta definitiva em que lhe é negada a participação como soldada. Segundo recupera Carvalho, e conforme foi noticiado em alguns periódicos da época, Dinah conheceu a história de Jovita ao encontrar em um sebo o livreto *Traços biográficos da heroína brasileira Jovita Alves Feitosa* (1865), de autoria de José Alves Visconti Coaraci. Além disso, tendo por base o conto da autora, havia um projeto da cantora e atriz Inezita Barroso e do diretor Osvaldo Sampaio de adaptar a história para o cinema. Entretanto, não se encontrou registro de que o filme tenha sido realizado.

Para esta tese, foi definido um *corpus* formado por romances de Dinah Silveira de Queiroz. Assim sendo, optou-se por não incluir “Jovita”, conto, e *A princesa dos escravos*, obra infantojuvenil, gêneros com características distintas do romanesco. Ainda assim, é interessante observar que esses dois textos apresentam uma marca bastante importante que também é compartilhada por *Margarida La Rocque*, *A muralha* e *Os invasores*: histórias centradas em uma personagem ou em personagens femininas. Esse aspecto, muito relevante para o exame das ficções históricas de Dinah, não é, entretanto, o único em comum entre os três títulos. A autora tinha uma visão particular a respeito do que era um romance histórico. Tal visão, além de poder ser constatada por meio da leitura dos romances propriamente, também tem alguns de seus aspectos assinalados nos paratextos que acompanham os três livros, de autoria de Queiroz, que levantam pontos importantes acerca das obras estudadas. Para além desses paratextos, a visão da autora sobre esse tipo de narrativa também pode ser em grande parte observada em outros de seus escritos. Dentre a vasta produção cronística de Dinah, além da ampla quantidade de entrevistas concedidas pela escritora, com frequência ela se voltou para sua própria obra e/ou para tópicos que a essa diziam respeito. Somadas às discussões sobre tópicos específicos de cada livro, também foram por ela abordadas as relações estabelecidas entre literatura e História e sobre o romance histórico. Com isso, Queiroz insere-se dentre o expressivo número de ficcionistas e pensadores que produziram reflexões relativas a essas temáticas, as quais, mesmo permanecendo ainda hoje como matéria de discussão, datam de um período muito anterior à escritora.

2.1 A LITERATURA, A HISTÓRIA E AS SUAS VERDADES

O surgimento do debate acerca das relações entre História e ficção é tão antigo quanto a discussão a respeito da própria literatura. Aristóteles (384 a.C.-322 a.C.), por exemplo, propõe em sua *Poética* (1994) uma distinção entre o poeta e o historiador. O primeiro narra aquilo que

poderia ter sucedido – sem com isso excluir a possibilidade de a literatura utilizar personagens ou eventos da História. Nessa afirmação do filósofo, contudo, não está prescrita à literatura uma obrigatória fidelidade histórica ou semelhança com a realidade empírica: o compromisso do ficcionista, segundo ele, é para com a *verossimilhança*. Essa diz respeito ao mundo que se erige internamente na obra, no qual podem constar os mais absurdos eventos desde que seu autor os apresente de modo que pareçam razoáveis naquela realidade. O historiador, por outro lado, narra somente aquilo que de fato ocorreu. Baseado nas diferenças entre um e outro, Aristóteles afirma ser a literatura mais séria e filosófica – pois contempla o universal –, enquanto a História se refere apenas ao particular – ao que ocorreu em determinada situação com determinado indivíduo. Adicionalmente, o pensador também reconhece a aproximação entre o poeta e o historiador ao apontar que seus contrastes não se encontram na forma em que escrevem: “não diferem o historiador e o poeta, por escreverem verso ou prosa (pois que bem poderiam ser postas em verso as obras de Heródoto, e nem por isso deixariam de ser história, se fossem em verso o que eram em prosa)” (ARISTÓTELES, 1994, p. 115).

Mais de dois mil anos depois de Aristóteles, as afinidades e discrepâncias entre literatura e História seguem motivo de discussão. Especialmente no século XX, numerosos estudos surgiram acerca do tema. Alguns exemplos emblemáticos são aqueles empreendidos por autores como o norte-americano Hayden White (1928-2018) e o francês Paul Ricoeur (1913-2005). O primeiro, em seu *Meta-história*, publicado em 1973, apresenta um exame a respeito dos recursos poéticos e/ou literários empregados por alguns dos principais historiadores do século XIX na escrita de suas obras. A partir de tal estudo, White (1992) conclui que a escolha por um ou outro desses recursos tem razões antes estéticas ou morais do que propriamente epistemológicas. Tais ideias são retomadas alguns anos depois, em 1978, em *Trópicos do discurso*, obra na qual White faz a polêmica afirmação de que narrativas históricas são manifestadamente “ficções verbais cujos conteúdos são tanto *inventados* quanto *descobertos* e cujas formas têm mais em comum com os seus equivalentes na literatura do que com os seus correspondentes nas ciências” (WHITE, 1994, p. 98, grifos do autor). Essa proposta de White está diretamente ligada à noção de que os relatos históricos se constituem enquanto diferentes interpretações dos mesmos fatos: conforme varia o historiador, afirma o teórico, igualmente varia a maneira como um determinado acontecimento é compreendido e narrado. Ligado a isso, ainda há o fato de o historiador preencher as lacunas existentes entre um evento e outro de acordo com o modo como tais eventos, e a relação entre eles, são interpretados. Por outro lado, o autor ressalta concordar que eventos históricos são diferentes de eventos ficcionais. Suas

afirmações acerca da escrita da História, assim, dizem respeito à forma e à construção de sentido que essas narrativas buscam elaborar; em suas próprias palavras, “Não importa se o mundo é concebido como real ou apenas imaginado; a maneira de dar-lhe um sentido é a mesma” (WHITE, 1994, p. 115).

Os apontamentos de White são retomados por Paul Ricoeur em *Tempo e narrativa*, obra de significativa extensão, composta por três volumes, publicados originalmente entre 1983 e 1985. O filósofo concorda com a proposta de White sobre a presença de procedimentos literários na elaboração da intriga de obras do campo da História. No entanto, nos postulados de Ricoeur, a abordagem sobre o entrelaçamento entre literatura e História segue outro propósito; ao separar o discurso narrativo em duas grandes classes, a da ficção e a da historiografia, o autor levanta uma série de questões envolvendo ambas, dentre as quais estão, por exemplo, o debate acerca da referência empírica e da temporalidade – esta última, ponto central da obra. No primeiro volume de *Tempo e narrativa*, Ricoeur introduz a ideia de *referência cruzada* entre História e literatura, surgida a partir da seguinte pergunta: “Toda narrativa não é contada como se tivesse ocorrido, como o testemunha o uso comum dos tempos verbais do passado para narrar o irreal?” (RICOEUR, 1994, p. 125). Essa reflexão é o que leva o autor a afirmar que História e ficção se inspiram, em uma mesma medida, uma na outra. Ricoeur, ademais, defende que literatura e História têm em comum o ato de refigurar o tempo, transformando-o em tempo humano ao colocá-lo em narrativa.

Ainda que o filósofo não aborde propriamente a ficção histórica, ele traça apontamentos que podem ser diretamente utilizados nas discussões acerca desse tipo de narrativa. É emblemática, nesse sentido, sua afirmação de que o fato de a literatura se valer de personagens, acontecimentos e locais fictícios e, ao mesmo tempo, também utilizar aqueles com existência histórica, é um indício de “que a experiência fictícia do tempo relaciona à sua maneira a temporalidade vivida e o tempo percebidos como uma dimensão do mundo” (RICOEUR, 1997, p. 220). No entanto, para Ricoeur, é um sério engano concluir que, com isso, aqueles eventos aos quais podem ser atribuídas datas específicas aproximam o tempo da ficção ao tempo histórico. Na visão do filósofo, acontece justamente o oposto: “Do simples fato de que o narrador e seus heróis são fictícios, todas as referências a acontecimentos históricos reais são despojados de sua função de representância relativamente ao passado histórico e obedecem ao estatuto irreal dos outros acontecimentos” (RICOEUR, 1997, p. 220).

Essa afirmação complementa o que o autor havia anteriormente exposto no primeiro volume de *Tempo e narrativa*, quando enfatiza que “só a historiografia pode reivindicar uma

referência que se inscreve na *realidade empírica*, na medida em que a intencionalidade histórica visa acontecimentos que *efetivamente* ocorreram” (RICOEUR, 1994, p. 125, grifos do autor). No volume três é ressaltado, contudo, que a questão do “real” no que diz respeito ao passado histórico é, dentre aquelas levantadas pela historiografia ao se pensar na História, a mais incômoda. Apesar disso, aponta Ricoeur, a resposta a tal questão – difícil, mas inevitável, segundo ele – constitui outra das diferenças entre História e literatura. Isso porque, mesmo considerando o caráter seletivo, de maneira geral, das documentações, e o impacto exercido por diferentes posições ideológicas, o recurso da utilização de documentos é, para o pensador francês, uma das marcas que separa História e ficção. Segundo Ricoeur, diferentemente do romancista, o historiador busca em sua narrativa reconstruir o passado, e esse tipo de reconstrução submete esse profissional, através de provas documentárias, a aquilo que aconteceu. Além disso, o historiador “tem uma dívida para com o passado, uma dívida de conhecimento para com os mortos, que o transforma num devedor insolvente” (RICOEUR, 1997, p. 242).

Nessa passagem, é possível observar uma certa aproximação entre o pensamento de Ricoeur e o de White, pois o filósofo francês também reconhece as implicações das diferentes operações empreendidas pelo historiador. Entretanto, a aproximação entre literatura e História, em sua proposta, supera as indicações de White. Para Ricoeur, o entrecruzamento entre as duas disciplinas está na imitação que uma faz da outra e, sobretudo, naquilo que refiguram do tempo em suas respectivas narrativas. Na História, além de serem reproduzidos os procedimentos literários no que diz respeito à forma da escrita – conforme aponta White –, o mesmo pacto de leitura que se dá entre o leitor de um romance e a obra lida também acontece com o leitor de uma narrativa histórica. Ou seja, este crê completamente naquilo que é lido, de modo que ao historiador é concedido “o direito exorbitante de conhecer as almas” (RICOEUR, 1997, p. 323). Assim sendo, o historiador se permite utilizar certos recursos visando trazer uma maior vivacidade às situações por ele narradas ou aos encadeamentos restituídos, o que, no entanto, causa um certo conflito, segundo Ricoeur, entre a vigilância crítica que deve ser exercida na escrita da História.

Na literatura, por sua vez, Ricoeur aponta que, quando se estabelece o pacto de leitura entre a obra e o leitor, se compreende “que os acontecimentos relatados pela voz narrativa pertencem ao passado dessa voz” (RICOEUR, 1997, p. 329). Em outras palavras, Ricoeur afirma que quando algo é contado em uma obra literária, se conta como se de fato tivesse ocorrido. Assim sendo, “A narrativa de ficção é quase histórica, na medida em que os

acontecimentos irreais que ela relata são fatos passados para a voz narrativa que se dirige ao leitor; é assim que eles se parecem com acontecimentos passados e a ficção se parece com a história” (RICOEUR, 1997, p. 329). Ricoeur aponta que as discussões estéticas surgidas com o romance realista foram as responsáveis por obscurecer essa simulação de um passado realizada pela ficção. A ascensão desse tipo de romance, afirma o autor, fez com que a verossimilhança passasse a ser confundida com correspondência com o real, colocando, assim, a ficção no mesmo patamar da História.

O desenvolvimento das reflexões sobre História e literatura, é interessante observar, não se restringe a filósofos e teóricos. O romancista Mario Vargas Llosa (1936-), em “La verdad de las mentiras”, ensaio publicado originalmente em 1990 em livro homônimo, escreve sobre o fato de constantemente lhe perguntarem sobre a veracidade de seus textos; para algumas pessoas, afirma Llosa (2009), um romance ser considerado “bom” ou “ruim” está necessariamente ligado a ele ser “verdadeiro” ou “falso”. O escritor afirma que, obviamente, os romances mentem. Porém, ao fazê-lo, expressam uma outra verdade, em que algo é transformado e acrescentado à vida. Llosa, ao discutir esses tópicos, redonda em abordar a relação entre literatura e História: a distinção entre ambas, para ele, reside no fato de a literatura contar a história que os historiadores não sabem, e nem podem contar. A verdade histórica, para o autor, depende somente do seu cotejo com a realidade que a inspirou; a verdade literária, diversamente, se ampara em sua capacidade de persuasão, na habilidade de sua magia e na força de comunicação de sua fantasia – concepção que se equipara à verossimilhança postulada por Aristóteles.

Outro escritor que também se deteve nesse tipo de análise foi o português José Saramago (1922-2010). Em artigo de jornal intitulado “História e ficção”, também publicado em 1990, o autor apresenta o historiador como um “escolhedor de fatos” na reconstituição do passado, ao passo que o romancista poderia ser o responsável por “corrigir” tal reconstituição. Essa atribuição da literatura, entretanto, não significa corrigir propriamente os fatos históricos – o que não caberia aos romancistas, segundo Saramago – mas introduzir na História “pequenos cartuchos que façam explodir o que até então parecia indiscutível: em outras palavras, substituir o que foi pelo o que poderia ter sido” (SARAMAGO, 1990, p. 19). O escritor português afirma que, mais do que um esforço inútil, a leitura histórica feita por via de um romance que proceda de tal forma permite uma visão crítica da História, ocasionando assim “uma instabilidade, uma vibração, precisamente causadas pela perturbação do que poderia ter sido, quiçá tão útil a um entendimento do nosso presente como a demonstração efetiva, provada e comprovada do que

realmente aconteceu” (SARAMAGO, 1990, p. 19). Saramago, por fim, define a História como um questionamento incessante a respeito do tempo passado, realizado em nome de inquietações, problemas e curiosidades com os quais o presente nos cerca. Esse conceito poderia, segundo o autor, também ser atribuído à definição de romance, bem como à de romance histórico.

Dinah Silveira de Queiroz, assim como Llosa e Saramago, também traçou suas reflexões acerca das conexões entre literatura e História, motivada principalmente pela escrita de *A muralha*, e posteriormente por *Os invasores*. Um exemplo disso é o texto “Ficção e realidade em *A muralha*”, presente na edição de 21 de novembro de 1953 da revista *O Cruzeiro* (Anexo A). Na análise realizada, é possível notar uma aproximação entre o que é defendido pela escritora e as propostas da *Poética* de Aristóteles:

A História pode dar episódios aparentemente sem nexos. Ela não necessita da coerência, porque de si mesma já é uma evidência completa. Quanto ao historiador, resolvendo arditamente tapar os buracos, enche os claros entre os acontecimentos, com imagens geradas por sua imaginação, está cometendo o seu pecado mortal. Todavia, o romancista, baseando uma narrativa num fundo histórico, tem o dever de explicar, de dar verossimilhança à própria verdade da História. É nesta verdade de romance que se agitam as personagens (QUEIROZ, 1953, p. 3).

Nessa passagem, também fica evidente uma compreensão mais ortodoxa quanto à escrita da História, diferente daquela que seria proposta por Hayden White duas décadas depois – em que o estudioso afirma, justamente, a atuação dos historiadores no preenchimento de “lacunas”. Por outro lado, emerge também dessa passagem a defesa de que cabe à ficção ocupar esses espaços vazios; tal premissa pode ser percebida, por exemplo, na obra *Os invasores*. Conforme a autora ressalta em artigo de 29 de novembro de 1977 publicado no *Diário do Paraná* (Anexo B), nesse romance ela apresentou uma explicação para a morte do francês Jean-François Duclerc, líder da invasão ao Rio de Janeiro em 1710, assassinado em 1711 nessa mesma cidade. As circunstâncias e o responsável pela sua morte, entretanto, eram, e continuam sendo, um mistério – ao qual Dinah afirma propor uma solução em *Os invasores*, preenchendo ficcionalmente um espaço lacunar da História.

Ainda no artigo “Ficção e realidade em *A muralha*”, Dinah estabelece uma reflexão sobre uma “verdade” de romance. Esse texto para a revista *O Cruzeiro*, conforme a autora explica, foi (supostamente) motivado pela pergunta de um leitor que desejava saber quais personagens da narrativa eram reais e quais eram inventadas – colocando-a, assim, em uma circunstância semelhante à de Llosa, o que demonstra a recorrência com que os mais diversos

escritores são inquiridos com essa mesma questão. A indagação feita a Dinah é por ela abordada da seguinte maneira:

No pórtico do livro, aproveitei uma citação de Dom Braz Olinto, que você, Orlando [o leitor], já deve ter lido no capítulo X: ... *Tudo que acontece eu ponho neste livro. E se não acontece, estando no livro, é o mesmo que ter acontecido.* Reunindo episódios (...) pretendi unir a História... à Verdade. Digamos, por exemplo, que Mãe Cândida não seja uma personagem histórica. Todavia, ela é uma personagem verdadeira. Tem o nome de minha bisavó e além disso simboliza, em sua altivez e sua tẽmpera, a matrona paulista da era da Bandeiras, a que se tornava, na ausẽncia do marido, chefe de um pequenino Estado, como eram as fazendas da ẽpoca, com a grande famẽlia, escravos e agregados. (...) Se você, Orlando, houvesse perguntado quais sãõ as personagens históricas, não estaria criando caso. Você perguntou quais as *verdadeiras*. E eu teria que responder, dizendo debaixo da minha honestidade de romancista: todas sãõ – ou eu pretendo que sejam – verdadeiras. Cristina, tem o nome de minha avó paterna e é feita de retalhos da verdade; Dom Guilherme Saltão é um tipo muito encontradiço na velha Piratininga; (...) Sei que você quer saber se Dom Braz Olinto foi mesmo um bandeirante e estranha que ele não tenha monumento ou qualquer placa de rua. Ainda hoje se descobrem em documentos guardados em Portugal, novos nomes de audazes bandeirantes que não sãõ conhecidos no Brasil. Quem sabe se um dia uma prova relativa aos descobrimentos de Dom Braz não vai aparecer? (QUEIROZ, 1953, p. 3, grifos da autora).

Nesse trecho, surge também a compreensãõ da autora de uma verdade de ficção definida enquanto algo que poderia ter sido, colocando-a mais uma vez próxima a Aristóteles. Esse atributo é apresentado desde o ponto inicial de *A muralha*, em que uma fala da personagem Dom Braz é empregada como epígrafe do livro. Tal epígrafe, apesar de pequena em tamanho, tem grande importãncia devido a dois motivos, principalmente; primeiro, porque, em uma narrativa em que coexistem personagens que possuem referente na História e aquelas puramente ficcionais⁵, se faz a opção por utilizar uma das declarações de Dom Braz – pertencente a esta última categoria de personagem – como epígrafe do romance. Segundo, porque a citação sintetiza a ideia do que a própria Dinah considera como a verdade de romance: todos os episódios, mesmo aqueles não relacionados a eventos históricos, devem ser lidos como verdade (aquela da literatura, porém). Logo, também é possível associar tal verdade com o que Ricoeur (1997) afirma essa imitar da História: quando uma voz narrativa empreende um relato, este é

⁵ Ao longo desta tese, sempre que as análises realizadas exigirem, será demarcada essa separação entre personagens com referência na História – aquelas que encontram registro pelas diferentes narrativas dessa disciplina – e aquelas puramente ficcionais, ou seja, criadas por romancistas sem nome de ou base em personagens históricas reconhecíveis. Apesar disso, não é perda de vista a afirmação de Ricoeur, anteriormente citada – e com a qual estou em acordo – de que “Do simples fato de que o narrador e seus heróis sãõ fictícios, todas as referências a acontecimentos históricos reais sãõ despojados de sua função de representãncia relativamente ao passado histórico e obedecem ao estatuto irreal dos outros acontecimentos” (1997, p. 220).

compreendido, por meio do pacto da leitura, como participante do passado dessa voz, ou seja, como algo que de fato se passou.

Por outro lado, Dinah se afasta das concepções do pensador francês quando afirma que parte das personagens por ela criadas estão em acordo com pessoas que poderiam ter existido ou existiram. A verossimilhança de uma narrativa, conforme a concepção de Aristóteles compartilhada por Ricoeur, não depende desse fator. Logo, essa observação da autora pode ser ligada ao que em *Tempo e narrativa* é apontado como a confusão acerca desse aspecto surgida com a literatura realista. Isso porque, pode ser inferido que a autora partilhava, pelo menos em parte⁶, da crença de que a ficção narra situações que poderiam ter ocorrido, sendo essas compreendidas, na concepção de Dinah, enquanto episódios e/ou indivíduos que de algum modo se aproximem de referências empíricas.

Somado a isso, há o fato de um assumido comprometimento da escritora na pesquisa em documentos e livros em que são abordados os eventos históricos por ela ficcionalizados; isso pode ser ilustrado, por exemplo, pela coluna de João Condé na revista *O Cruzeiro* de 13 de fevereiro de 1954 (Anexo C). Nessa, foi publicada uma carta de Dinah ao crítico, em que ela aborda o processo de criação de *A muralha*, sobre o qual informa ter passado dois anos “reunindo uma pequena biblioteca sobre assuntos do tempo dos bandeirantes” (QUEIROZ, [1954?] apud CONDÉ, 1954, p. 65). Para Ricoeur, conforme já foi exposto, diferentemente do ficcionista, o historiador possui uma dívida com o passado e, além disso, a utilização de documentos estabeleceria a distinção entre esses dois tipos de profissionais. Porém, para Dinah – e, arriscaria afirmar, também para outros autores de ficções históricas – o romancista tem igualmente um compromisso com suas referências, cabendo a ele manter-se fiel à História da maneira como ela foi documentada, conforme será apontado mais adiante. O território do ficcionista, para a escritora, são antes as referidas lacunas não cobertas pela narrativa histórica.

Essas e outras questões seguem sendo retomadas por Queiroz em textos posteriores. Em uma matéria feita pelo jornal *A noite* (RJ) em 19 de janeiro de 1954 (Anexo D) consta um longo depoimento da autora sobre *A muralha*. Em tal depoimento, uma vez mais é reiterada sua posição quanto à função do historiador e do romancista:

como a História é a Evidência, os historiadores muitas vezes canalizam os episódios, sem dar-lhes esta coerência de vida que o romance pode dar. Eles não podem preencher as lacunas, não dispõem deste reino da invenção que nos é assegurado. Se eles quiserem tapar buracos entre acontecimentos, farão

⁶ Essa observação é feita devido ao fato de Dinah Silveira de Queiroz ter uma significativa produção de narrativas que transitam pela ficção científica e pelo fantástico, as quais não encontram, necessariamente, o tipo de referência aludido pela autora.

o seu pecado. Ora, tal não se dá conosco. O romance levanta atmosfera, recria ambientes e se deve prender ao fio da verdade, tem amplos poderes para fazer a História uma realidade de vida e não uma narração de prateleiras de livraria (QUEIROZ, 1954 apud UM ROMANCISTA, 1954, p. 4).

Ainda na mesma matéria, Dinah ressalta a riqueza da História do Brasil e o fato de que, naquela época, essa era escassamente aproveitada para a escrita de romances históricos. Além disso, ao estabelecer uma comparação entre a História brasileira – misteriosa, contraditória e complexa – e a francesa – clara e solar – Dinah faz uma observação significativa: “Não se diga, porém que a História da França está assim clara porque já foi inteiramente deslindada: *jamais haverá uma última palavra sobre a História*” (QUEIROZ, 1954 apud UM ROMANCISTA, 1954, p. 4, grifo meu). Dessa maneira, apesar de sua concepção tradicional sobre a forma como deve se escrever a História, simultaneamente a autora declara haver inúmeras possibilidades no que diz respeito a esse campo do saber, no qual afirmações definitivas são impraticáveis. Com isso, Dinah ao mesmo tempo se aproxima e se afasta das propostas de Hayden White: enquanto a escritora defende ser o preenchimento de lacunas o grande pecado do historiador, também julga não haver asserções inalteráveis quando se trata de História.

Em 3 de abril de 1954, Dinah publicou um artigo no jornal *Correio da Manhã* (RJ) no qual faz uma defesa do romance histórico (Anexo E). Ao realizá-la, a autora também traz algumas reflexões sobre o relacionamento entre literatura e História. Dentre essas, novamente se apresenta a ideia de o romance ser a história daquilo que poderia ter acontecido. Além disso, Dinah retoma a ideia de “verdade de romance”; nesse texto, porém, a escritora a distingue da “verdade de repórter”, assumindo assim uma postura similar à de Llosa:

Assim, existe uma verdade de romance, genuína e boa verdade, bem diferente da verdade do repórter – “verdade de superfície”. Esta o romance deve buscar na própria História, riqueza em que os historiadores, dela depositários, não podem meter a mão, mas que um romancista, por direito de seu ofício, pode esbanjar largamente (QUEIROZ, 1954a, p. 6).

Para ilustrar a distinção entre as duas verdades, a autora faz o relato a respeito da criação da personagem Bento Coutinho, de *A muralha*. Segundo Dinah (1954a), a História o havia colocado em uma posição de traidor devido a sua atuação na Guerra dos Emboabas. Porém, também conforme a escritora, o mesmo Bento Coutinho agira de forma heroica, não muito tempo depois, na defesa do Rio de Janeiro contra a invasão francesa. Ao fazer tal constatação, Queiroz afirma o ter colocado em sua obra como “*um aventureiro levado ao calor do momento*. Procurei explicar o que houvera determinado sua traição aos paulistas; e estou segura que hoje

os leitores que leram *A muralha* têm uma explicação que não é propriamente absurda de sua atitude impiedosa” (QUEIROZ, 1954a, p. 6, grifo da autora). Dessa maneira, a partir da verdade histórica que conhecia, a autora traçou a verdade de romance da personagem. Ademais, no tratamento dado a Bento Coutinho, fica mais uma vez manifesta uma atuação de Dinah alinhada ao que a ela já declarara compreender como função do romancista histórico: preencher as lacunas não ocupadas pela História.

2.2 FICÇÃO HISTÓRICA: UMA BREVE TRAJETÓRIA

Paralelamente às suas reflexões sobre literatura e História, sobre romancista e historiador e sobre verdade de romance e verdade de repórter, Dinah também apresenta sua concepção de romance histórico e da função que esse deveria exercer. Na matéria anteriormente referida para o jornal *A noite*, após assinalar a dificuldade que o grande público leitor pode encontrar ao se deparar com livros de História, a autora afirma que o romance histórico cumpriria o papel de “fazer a ligação entre o povo e o que mais lhe pertence, que é o passado de sua terra, escrito em sofrimento e sangue” (QUEIROZ, 1954 apud UM ROMANCISTA, 1954, p. 4). No também já citado artigo para o jornal *Correio da Manhã*, além de criticar àqueles que depreciam o romance histórico, Dinah apresenta duas questões importantes: a hipótese que justificaria o grande interesse do público nesse tipo de narrativa e a sua compreensão quanto ao tratamento dado à temporalidade no romance. Propõe a autora:

Juntemos a essa prevenção contra o *best-seller* uma outra que eu tive agora ocasião de descobrir. O Romance Histórico. “Gênero híbrido”, “gênero bastardo” – informa essa espécie de entendidos. E embora os romances históricos sejam grandes sucessos de livraria – lembremo-nos do caso de *...E o vento levou*, romance de atmosfera histórica, que bateu todos os recordes de todos os tempos – os que dão licença prévia costumam torcer o nariz para eles. “se você gosta de romance histórico, disfarce, leia escondido, porque isto não é bem”. Assim chegamos a este ponto de desentendimento. Escalpela-se o *best-seller*; escalpela-se o romance histórico, fonte dos maiores sucessos entre o povo. Explica-se facilmente essa tendência de adoção do gênero histórico por parte do grande público. Ele gosta de crer naquilo que lê; e na base da ficção histórica há uma face da verdade, que o fascina. Gostaria de conversar, bem de perto, com esses inimigos do romance histórico, que – segundo eles – *não é nem história nem ficção*. Ocorre-me a excelente opinião de Oscar Mendes, que com todo o seu juízo de mineiro, e sua argúcia de crítico, foi dizendo que, “a rigor, todo o romance, a não ser um que ocorra em Marte, ou na Lua, é histórico”. Nós sabemos bem porque ele o disse. Assim como o que se vê no céu é já passado, e o brilho das estrelas encobre, muitas vezes, mundos já extintos, o que nós vemos na vida é vida cristalizada, vida que já

passou, que já foi estudada e meditada. O momento não entra no romance (QUEIROZ, 1954a, p. 6, grifo da autora).

Primeiramente, a autora atribui o gosto dos leitores pela ficção histórica ao fato de haver algo de verdade em sua base. Esse aspecto despertaria o interesse do público que, segundo Dinah, aprecia a possibilidade de crer naquilo que é lido. Tal possibilidade, conforme pode ser inferido, torna-se viável pela referência histórica que se encontra nesse tipo de narrativa; essa afirmação da autora, no entanto, é bastante questionável, tanto do ponto de vista da recepção do público quanto da concepção de que é necessária uma referência identificável na História para se trazer maior verossimilhança para a narrativa. Em segundo lugar, a autora rebate a crítica de que romance histórico não seria nem ficção nem História afirmando que, a rigor, o gênero romanesco sempre será de alguma maneira histórico, pois somente pode ser narrado o que já aconteceu e já é passado. Desse modo, mais uma vez as concepções de Dinah podem ser relacionadas aos postulados de Ricoeur, no que esse diz sobre o entrecruzamento de ficção e História: o que a narrativa literária toma de empréstimo da histórica, para o filósofo, é justamente a presença do relato de um fato que pertence ao passado da voz que narra.

Outro aspecto importante acerca da concepção de Dinah sobre o romance histórico surge em um artigo publicado em 30 de março de 1954 também no *Correio da Manhã* (Anexo F). Intitulado “Defende-se a romancista”, o texto traz respostas da autora às críticas feitas por Wilson Martins no 18 de março anterior, n’ *O Estado de São Paulo* (Anexo G) – artigo ao qual igualmente se nota uma resposta no já referido texto de 3 de abril de 1954 para o *Correio da Manhã* (Anexo E). Dinah contesta sobretudo a presença, apontada por Martins, de supostos anacronismos e imprecisões históricas em *A muralha*. Dentre as observações da autora, destaco a que conclui o texto:

W.M. [Wilson Martins] faz outras considerações sobre os “senões” que encontrou em *A Muralha*: “As mulheres criadas pela sra. Dinah Silveira de Queiroz me parecem emancipadas demais para a época, e os homens rudes de menos”. “Bem, inspirando-se principalmente o romance no episódio histórico em que as mulheres paulistas expulsaram de seus lares os maridos que haviam chegado vencidos da guerra, nada podia fazer senão curvar-me diante da História. *Mas será que o crítico acha que um romance histórico deva ser tão pouco histórico, que vá aos limites de criar, por exemplo, um Napoleão que ganhe, enfim, a batalha de Waterloo?...*” (QUEIROZ, 1954 apud DEFENDE-SE, 1954, p. 10, grifo meu).

A passagem grifada no texto demonstra que, na concepção da autora, o romancista não deve subverter eventos históricos. Fazendo isso, estaria ele afastando sua obra do referente da

História no qual está sua base. Assim sendo, a compreensão de Dinah sobre o que deve e pode ser feito em uma narrativa histórica se coloca em oposição à de Saramago – ainda que Dinah, conforme será abordado oportunamente, tenha alterado o que registra a História, em suas narrativas. Entretanto, é relevante observar que, ao mesmo tempo, a exposição desses posicionamentos aproxima a autora brasileira e o autor português. Isso porque ambos redundam em discorrer acerca de suas próprias obras literárias; enquanto Dinah apresenta suas afirmações a partir do que realizou em *A muralha*, Saramago defende, sem mencionar diretamente, o que ele havia empreendido em *História do cerco de Lisboa*, romance publicado no ano anterior ao artigo “História e ficção”. Nesse livro, é narrada a circunstância na qual a personagem Raimundo, ao revisar um texto histórico, intencionalmente insere um “não” na narrativa. Tal ação acaba mudando a História de Portugal, mostrando, desse modo, aquilo que poderia ter sido, conforme sugere Saramago.

Assim, embora divergentes, os posicionamentos de Dinah e Saramago resultam na demonstração de dois pontos cruciais das discussões sobre o romance histórico – sejam elas propostas por ficcionistas, teóricos ou críticos. O primeiro deles são as alterações que o conceito desse tipo de narrativa sofreu com o passar do tempo, o que pode ser constatado ao se comparar, por exemplo, as ideias de Queiroz e as de Saramago, levando em consideração as quase quatro décadas que separam suas publicações. O segundo ponto é a ausência de um consenso a respeito da definição do que seria romance histórico. Até mesmo essa nomenclatura não é unanimidade – conforme já foi assinalado; Saramago, por exemplo, no referido artigo, declara: “Tenho ouvido que existe uma crise da História. (...) interrogo-me se tal crise não será causa direta, ainda que não única, desta espécie de ressurreição a que assistimos, (...) daquilo a que, *a meu ver erradamente, continuamos a chamar romance histórico*” (SARAMAGO, 1990, p. 19, grifo meu); o autor, no entanto, na falta de outra designação, opta por continuar utilizando a mesma.

A visão de Dinah Silveira de Queiroz sobre o conceito de romance histórico, por sua vez, parte, primeiramente, do fato de a autora adotar essa nomenclatura sem contestá-la. Em segundo lugar, em sua perspectiva, fatos históricos tais quais os conhecemos não podem ser modificados; o romancista, contudo, pode valer-se de “espaços em branco” da História, narrando o que poderia ter acontecido em eventuais lacunas das narrativas históricas. Além disso, cabe novamente ressaltar o compromisso assumido pela autora em realizar extensas investigações para elaboração de seus romances. Dessa maneira, é manifestada sua crença na necessidade de uma narrativa que, apesar de ficcional, esteja de acordo com as informações apresentadas por documentos e livros de História acerca dos fatos referenciados. E, também

conforme acredita a escritora, o romance histórico exerce grande fascinação nos leitores pois esses apreciam crer no que leem, o que nesse tipo de narrativa é acentuado devido à presença de eventos e personagens que possuem referentes na História.

Considero indiscutível que as abordagens possíveis às quais se pode submeter uma obra literária não se condicionam ao que seu autor disse ou escreveu sobre ela. No entanto, tendo em vista a proposta desta tese, é relevante observar de que maneira a concepção de romance histórico de Dinah Silveira de Queiroz se manifesta, ou não, nas obras dessa categoria escritas pela autora. Ademais, é significativo o fato de seus escritos sobre esse tipo de narrativa integrarem-se de alguma maneira às inúmeras discussões existentes sobre as relações entre literatura e História e sobre romance histórico. Isso porque as divergências sobre as variadas designações utilizadas, as diferentes concepções e as distintas compreensões de qual seria o papel da ficção histórica acompanham e se expandem paralelamente às produções literárias desse tipo que surgem através dos séculos. Assim, a escritora paulista é um exemplo de ficcionista, juntamente com Llosa e Saramago, que simultaneamente produziu ficções históricas e refletiu sobre suas implicações – mesmo considerando que tais reflexões se restrinjam a alguns breves textos para a imprensa. Esses dois autores e Dinah, no entanto, são apenas alguns dos exemplos dentre aqueles que se debruçaram sobre tais assuntos.

Outro ficcionista que também deu sua contribuição a essas discussões foi o italiano Alessandro Manzoni (1785 - 1873). Manzoni é autor do emblemático romance histórico *Os noivos* (1827), uma das obras literárias mais conhecidas da Itália, recorrentemente citada em estudos dedicados à ficção histórica. Entre 1828 e 1850, o autor escreveu o ensaio *Sobre o romance histórico*, um dos primeiros textos dedicados ao tema dos quais se tem notícia até o momento. Na primeira parte do texto, Manzoni estabelece uma discussão a partir de duas críticas a respeito do romance histórico. Uma delas desaprova o fato de não haver uma clara diferenciação entre o que é fato histórico e o que é invenção – questão que motivaria, mais de um século depois, questionamentos por parte dos leitores de *A muralha*. A segunda crítica, de maneira oposta, reprova justamente o empenho de alguns autores em distinguir explicitamente o histórico do inventado. Ambas as críticas são ao mesmo tempo aceitas e contestadas por Manzoni. À primeira, ele responde que a exigência de uma demarcação clara, em uma narrativa, do que é puramente ficcional e do que possui referente na História é uma tarefa impossível de se prescrever aos autores. Quanto à segunda crítica, Manzoni declara que a presença “de coisas ocorridas e coisas inventadas, dois objetos diferentes de dois consentimentos não apenas diferentes, mas opostos” (MANZONI, 2012, p. 37) surge desde a própria denominação

“romance histórico”. Então, seria igualmente impraticável exigir ao romancista a ausência de qualquer distinção.

Na segunda parte do ensaio, Manzoni aborda o que considera como os ancestrais do romance histórico: as epopeias e as tragédias históricas. Ainda que o escritor não apresente de maneira explícita uma proposta de conceituação do romance histórico, é possível apreender a compreensão que ele tinha desse tipo de narrativa. Primeiro, e mais obviamente, Manzoni coloca o romance histórico na posição de um texto literário do qual participam tanto as invenções de seu autor quanto fatos históricos. Conforme afirma, para estabelecer a ligação entre um e outro, “o autor deverá combinar circunstâncias reais, colhidas da história ou de documentos de qualquer gênero (...), a circunstâncias verossímeis, por ele inventadas” (MANZONI, 2012, p. 34). Nessa combinação, segundo o escritor, tanto as personagens e fatos históricos, quanto aqueles puramente ficcionais, deverão ser condizentes com sua época, local, caráter. A partir dessas afirmações, Manzoni redundando em expor alguns apontamentos do que pode ser considerada a sua concepção de romance histórico: para além de uma narrativa em que convivem criação literária e História, ele destaca 1) a coleta de informações na própria narrativa histórica ou em outros documentos, bem como a fidelidade a tais informações; 2) a atuação das personagens históricas e o alinhamento de suas atitudes ao que de fato se deu historicamente ou ao que poderia ter acontecido – o que indica uma posição em que é defendido que essas personagens tenham um certo relevo; 3) a criação de circunstâncias e personagens ficcionais, que podem ser totalmente fruto da invenção do escritor quanto derivadas de uma determinada época e localidade.

Mais adiante, Manzoni afirma que o romance histórico é “um exemplar de uma espécie de gênero falso que compreende todas as obras nas quais se mesclam história e invenção, qualquer que seja sua forma efetiva” (MANZONI, 2012, p. 54). Com essa colocação, o autor torna sua proposta bastante abrangente, na qual teriam lugar, inclusive, as novas formas de ficção histórica surgidas mais de um século depois. Por outro lado, próximo ao final da segunda e última parte de seu ensaio, ele afirma que no romance histórico, o principal deve ser a criação de seu autor e que essa, somada aos dados históricos incluídos, deve possuir tema e ações “tão verossímeis com relação à época representada que teriam sido julgados como prováveis mesmo para as pessoas daquela mesma época, caso o romance tivesse sido escrito para eles” (MANZONI, 2012, p. 113).

Logo, é possível apreender que Manzoni compreendia que o acontecimento histórico – que não precisava ser necessariamente ilustre – não deveria ocupar o local de maior destaque

na narrativa. Tal local deveria antes ser ocupado pela criação ficcional do seu autor, que obrigatoriamente teria de ser fiel à realidade de sua época. Dessa forma, em uma situação hipotética, um leitor do período no qual se desenrola o romance o teria como um enredo plausível de sua contemporaneidade. Ainda que essa exigência seja pouco factível, ao propô-la Manzoni também deixa entrever a importância que ele atribuía à recriação da temporalidade e do espaço nesse tipo de narrativa, experiência essa que se dá “por meio da informação, como se, por assim dizer, coloca-se em uma mesma obra o original e o retrato” (MANZONI, 2012, p. 113). As indicações de Manzoni, apesar de serem concluídas de maneira a prever um futuro pouco otimista para o romance histórico, em alguns pontos estabelecem proximidade com o que seria postulado por György Lukács no fundamental *O romance histórico*.

Durante o século XX, assim como se deu com o debate acerca das relações entre literatura e História, variados estudos foram dedicados à ficção histórica. A obra do húngaro György Lukács (1885-1971), escrita entre os anos de 1936 e 1937, segue atualmente como o estudo de maior referência a respeito do tema. Tendo como marco inicial a literatura do escritor escocês Walter Scott (1771-1832), Lukács realiza o exame de diversas produções literárias, identificando assim uma série de características relativas ao romance histórico, tendo, porém, a forma por ele denominada “clássica” – da qual Scott é o grande expoente – como ideal. O autor, além do que considera a fase do clássico, define outros dois períodos do romance histórico: o da decadência burguesa e o do humanismo democrático. O primeiro capítulo do livro, “A forma clássica do romance histórico”, é dedicado ao momento inicial, na visão de Lukács, desse tipo de narrativa. O autor afirma que apenas no início do século XIX surgiu, de fato, o romance histórico. Entretanto, segundo Lukács, muito antes disso já havia obras com temática histórica, mas que não eram romances históricos propriamente ditos. Em outras palavras, “Os chamados romances históricos do século XVII (Scudéry, Calprenède etc.) são históricos apenas por sua temática puramente exterior, por sua roupagem. Não só a psicologia das personagens, como também os costumes retratados são inteiramente da época do escritor” (LUKÁCS, 2011, p. 33). Em seguida, Lukács aponta que “O que falta ao pretense romance histórico anterior ao de Walter Scott é o elemento especificamente histórico: o fato de a particularidade dos homens ativos derivar da especificidade histórica de seu tempo” (LUKÁCS, 2011, p. 33).

Essas colocações evidenciam não só um posicionamento em que Scott é tido como o inaugurador do romance histórico, como também uma definição desse tipo de narrativa. Tal definição, é possível apreender, determina que não basta haver um entrelaçamento entre ficção e acontecimentos e personagens históricos – o que redundaria apenas em uma obra de temática

histórica; em um romance histórico é indispensável que a psicologia das personagens e as ações narradas estejam em acordo com a época da fabulação – ideia que aproxima Lukács de Manzoni. Também a respeito das personagens, Lukács afirma que, no romance histórico clássico, elas são divididas basicamente entre aquelas que ocupam ou não uma posição de relevo na narrativa. As personagens históricas célebres devem estar necessariamente em um lugar secundário, além de atuar como representantes da crise histórica presente – essa, componente elementar do romance histórico. O espaço de protagonismo é preenchido “por personagens históricas desconhecidas, históricas apenas em parte ou puramente fictícias” (LUKÁCS, 2011, p. 55); nas obras de Scott, esse protagonista, ou herói, é sempre “um *gentleman* inglês mediano, mais ou menos medíocre” (LUKÁCS, 2011, p. 49). Ademais, ele tem um papel fundamental na crise histórica que se desenvolve: segundo Lukács, em Scott, essas personagens “por seu caráter e destino, põem em contato os dois lados do conflito” (LUKÁCS, 2011, p. 53). Segundo o autor húngaro, a era do modelo clássico é encerrada com o francês Honoré de Balzac (1799-1850), quando o romance histórico retorna à representação da sociedade contemporânea. Assim, a forma delineada pelo romance histórico scottiano, surgida no século XIX, teria fim também nesse mesmo século, dando lugar a outros modelos.

Nos capítulos seguintes de sua obra, Lukács aborda as fases do romance histórico que sucederam aquela do modelo clássico. Visto que para o teórico esta é a forma ideal desse tipo de narrativa, suas características, nas quais o autor se detém durante o primeiro capítulo e aqui brevemente resumidas, são o parâmetro utilizado no exame crítico dos modelos surgidos após esse primeiro momento. A fase da decadência burguesa, abordada no capítulo “O romance histórico e a crise do realismo burguês”, tem seu auge representado por escritores que, apesar de próximos temporalmente do período clássico, não mantêm com ele uma relação historicamente indissociável. Para Lukács, *Salambô* (1862), de Gustave Flaubert (1821-1880), é a mais representativa obra dessa nova fase do romance histórico, a qual demonstra de modo claro as contradições não solucionadas que são a problemática interna insuperável do que chama de “novo romance histórico” (LUKÁCS, 2011, p. 226).

Utilizando a obra de Flaubert como exemplo, o teórico afirma que nesses romances “A história aparece como um grande e pomposo cenário que serve de moldura para um evento puramente privado, íntimo, subjetivo” (LUKÁCS, 2011, p. 244), e, para o autor, “O caráter puramente privado da ação elimina por completo sua historicidade” (LUKÁCS, 2011, p. 245). Além disso, Lukács também faz uma crítica às descrições puramente decorativas do autor francês, as quais, apesar de exatas historicamente, são “uma mera moldura pitoresca no interior

da qual se desenrola um enredo puramente moderno” (LUKÁCS, 2011, p. 232). O período da decadência burguesa, assim, representado sobretudo por *Salambô*, para Lukács caracteriza-se como um momento de declínio do romance histórico. Desse modo, os aspectos sobre os quais o teórico disserta nesse capítulo dizem respeito basicamente a aquilo que ele considera como deficiências dessa nova fase, especialmente naquilo em que ela se afasta dos atributos do romance histórico clássico tidos como exemplares.

No capítulo final, “O romance histórico do humanismo democrático”, Lukács aponta que a partir do que ele chama de movimento democrático de protesto no período imperialista, surgiu uma nova variedade de romance histórico que naquele momento era “um problema central das letras, principalmente na literatura da emigração antifascista alemã” (LUKÁCS, 2011, p. 314). O autor aponta a obra *1793* (1874), de Victor Hugo (1802-1885), como uma das precursoras dessa fase, e estabelece uma comparação entre esse período e o anterior, afirmando que o mais recente tem um caráter de transição, visto que não está totalmente superado o “alheamento da literatura burguesa moderna em relação ao povo” (LUKÁCS, 2011, p. 333). Tal circunstância, segundo Lukács, traz significativas consequências na forma artística das chamadas obras antifascistas. Dentre elas, estão a busca pela monumentalidade histórica e o destaque dado a grandes personagens históricas. No entanto, ao escolherem como protagonistas esse tipo de personagem – o qual encarna os ideais humanistas aspirados por seus autores –, os romancistas colocam sob ameaça a imediatidade da experiência histórica. Ainda que esse procedimento, segundo Lukács, seja positivo, pois é “um passo rumo à superação da falta de ligação entre o passado e o presente que acometia romance histórico dos períodos passados” (LUKÁCS, 2011, p. 349), em sua visão, tal ligação é demasiadamente conceitual e generalista.

Essa forma de emprego das personagens históricas célebres, ademais, está relacionada ao que o estudioso aponta como uma tendência à biografia do romance histórico do humanismo democrático. O método biográfico do romance histórico, para Lukács, é o responsável por impor uma série de limitações às obras. Segundo o autor, tais limitações podem ser generalizadas pela afirmação de que, nessa forma de romance, “os traços pessoais, puramente psicológicos e biográficos, ganham uma dimensão proporcionalmente indevida, uma falsa preponderância. Em compensação, as grandes forças motrizes da história são tratadas de maneira muito breve” (LUKÁCS, 2011, p. 389). Por causa disso, o elemento histórico, que na visão de Lukács deve ser o conteúdo central desse tipo de romance, “pode receber um tratamento mais fraco que aquele que lhe é devido por sua verdadeira importância” (LUKÁCS, 2011, p. 389). Apesar dessas colocações, Lukács, diferentemente do que aponta em sua

abordagem do romance histórico da decadência burguesa, identifica nessa nova forma alguns aspectos que considera positivos, como o rompimento com a anterior tendência de privatizar a História ou de reduzi-la a um elemento exótico e decorativo. Lukács também aponta que, nessa fase, é possível notar uma volta ao modelo clássico do romance histórico, o que não seria, segundo o autor, uma questão estético-artística, mas sim “uma consequência necessária da vitória decisiva e total do espírito da democracia revolucionária e da ligação concreta e interna com o destino do povo” (LUKÁCS, 2011, p. 407).

Os apontamentos de Lukács sobre o romance histórico da decadência burguesa e o do humanismo democrático, entretanto, não excluem da classificação de “romance histórico”, aquelas obras surgidas posteriormente a Scott que se diferenciam do modelo clássico em variados aspectos; por exemplo, no papel exercido por grandes personagens históricas nos romances antifascistas. Além disso, o estudioso, contraditoriamente, também não exclui dessa categoria aquelas narrativas que, apesar de seu tema e cenário, apresentam personagens dotadas de uma psicologia não condizente com a época que retratam – o que o próprio Lukács afirma ocorrer em títulos da fase da decadência burguesa. Logo, da mesma maneira como se dá com os postulados de Manzoni, a proposta de Lukács redundava em abranger variadas formas de narrativa em que estejam associadas História e ficção.

Além da obra de György Lukács, outro trabalho de grande relevância publicado no século XX é *Poética do pós-modernismo* (1988), da canadense Linda Hutcheon. Hutcheon, primeiramente, aponta que a separação entre literatura e História é um ponto de contestação na teoria e na arte do pós-modernismo, e que as leituras críticas daquele momento se concentravam mais nas afinidades do que nas diferenças entre as duas disciplinas. Isso porque, segundo a autora, ambas, mais do que de supostas verdades objetivas, se constituem pela verossimilhança. Tanto a literatura quanto a História, segundo a autora, são “construtos linguísticos, altamente convencionalizadas em suas formas narrativas, e nada transparentes em termos de linguagem ou de estrutura; e parecem ser igualmente intertextuais, desenvolvendo os textos do passado com sua própria textualidade complexa” (HUTCHEON, 1991, p. 141).

Esses aspectos, conforme a estudiosa, estão também implícitos nos ensinamentos da *metaficção historiográfica*, tipo de romance que faz com que seja lembrado o fato de que ficção e História são termos determinados historicamente, compreendidos de maneiras diferentes em cada época. A metaficção historiográfica representa aqueles “romances famosos e populares que, ao mesmo tempo, são intensamente autorreflexivos e mesmo assim, de maneira paradoxal, também se apropriam de acontecimentos e personagens históricos” (HUTCHEON,

1991, p. 21). Segundo a autora, na metaficção historiográfica, se tem a afirmação de que a verdade não é única, mas plural; ela se volta para a reescrita da História ou mesmo para as implicações do ato de reescrevê-la. Isso se desenvolve dessa maneira pois, conforme Hutcheon, a escrita da História e a escrita de ficções históricas se influenciam mutuamente; se, no século XIX, é possível notar, por exemplo, traços de Walter Scott na obra do historiador Thomas Macaulay. Mais contemporaneamente, os questionamentos acerca da escrita da História – levantados por estudiosos como o anteriormente referido Hayden White – se refletem em obras literárias que apresentam “uma postura de questionamento com relação ao uso comum que dão às convenções da narrativa, à referência, à inserção da subjetividade, a sua identidade como textualidade e até a seu envolvimento na ideologia” (HUTCHEON, 1991, p. 142).

Hutcheon determina que, de maneira geral, a ficção histórica tradicional do século XIX é “aquela que segue o modelo de historiografia até o ponto em que é motivado e posto em funcionamento por uma noção de história como força modeladora (na narrativa e no destino humano)” (1991, p. 151). Evocando definições de Lukács, ela afirma que quando o processo histórico é encenado por meio da apresentação de um microcosmo que generaliza e concentra, se coloca o protagonismo a cargo de um “tipo”; em outras palavras, uma personagem que seja a síntese do geral e do particular – o herói mediano de Scott. De maneira oposta, segundo Hutcheon, está o protagonista da metaficção historiográfica, que pode ser tudo, menos um “tipo”; ele surge na figura do ex-cêntrico, do marginalizado, daquele que é parte periférica da História oficial. Esse caráter excêntrico pode ser assumido, inclusive, por grandes figuras da História, que podem ocupar ou não o papel de protagonismo – em oposição ao postulado por Lukács; é importante salientar, no entanto, que mesmo não assumindo essa posição, na metaficção historiográfica as personagens históricas não são relegadas a segundo plano.

Além desses pontos, Hutcheon ainda aponta outras quatro questões como fundamentais para a metaficção historiográfica. A primeira delas é a predominância da presença de uma narração feita por meio de múltiplos pontos de vista ou de um narrador declaradamente onipotente; ambas as formas redundam em problematizar a noção de subjetividade, e em nenhuma delas o(s) narrador(es) tem certeza sobre seu conhecimento do passado. A presença de um modo particular de intertextualidade – manifestado, muitas vezes, pela paródia – é outro dos aspectos desse tipo de narrativa. Tal modo se manifesta no interesse em reescrever o passado a partir de um outro contexto e na redução da distância que separa o passado da obra do presente do leitor. A terceira questão diz respeito ao referente que é aludido. A arte pós-moderna, segundo Hutcheon, carrega a visão “de que não existe presença, de que não existe

nenhuma verdade eterna que verifique ou unifique, de que existe apenas a autorreferência” (HUTCHEON, 1991, p. 158). Essa visão é sugerida na metaficção historiográfica de modo autoconsciente, mas, em seguida, isso é utilizado de maneira que seja posto em evidência que todas as referências, sejam literárias ou historiográficas, possuem uma natureza que é discursiva. Por fim, a autora chama atenção para o aspecto de que a premissa da ficção pós-moderna se define da mesma forma pela qual Hayden White definiu a da História, quando afirmou que toda representação do passado carrega em si implicações ideológicas observáveis.

Segundo Hutcheon, esses quatro pontos – a subjetividade, a intertextualidade, a referência e a ideologia – estão diretamente ligados à problematização sobre as relações entre História e ficção presente no pós-modernismo. Essa problematização é um dos pontos que aproxima a concepção de metaficção historiográfica àquelas propostas por outros estudiosos das particularidades de diversas das novas formas de ficção histórica; dentre essas, é relevante uma série de trabalhos voltados especificamente à literatura produzida na América Latina⁷. Segundo a visão de Perry Anderson (2007), aquilo que o autor chama de “ficção metahistórica”, apesar de poder ser observada nas mais variadas localidades, teve início em território latino-americano. Para Anderson, as imaginações acerca do passado produzidas a partir das experiências oriundas desse espaço foram constituídas, desconsiderando algumas exceções, a partir dos anos 1970. As formas surgidas dessas experiências demonstram, conforme o autor, a vivência da derrota: “a história do que deu errado no continente, a despeito do heroísmo, lirismo e colorido: o descarte das democracias, o esmagamento das guerrilhas, a expansão das ditaduras militares, os desaparecimentos e torturas que marcaram o período” (ANDERSON, 2007, p. 218). Como características dessas narrativas, o estudioso também aponta: a livre mistura de tempos, em que se alternam ou combinam o passado e o presente; a presença do próprio autor como personagem da narrativa; figuras históricas ilustres exercendo papel centrais; a apresentação de circunstâncias contrafactuais; a disseminação de anacronismos; a possibilidade de múltiplos finais alternativos; a negociação com apocalipses.

Esses aspectos, além das afinidades com os postulados de Hutcheon, também encontram relações com outros trabalhos em que é abordada a ficção histórica latino-americana. Um primeiro exemplo disso é a obra do norte-americano Seymour Menton, *La nueva novela*

⁷ O fenômeno, no entanto, não é privilégio da América Latina, haja vista a numerosa produção de obras focadas uma determinada região ou país, das quais são exemplos *La novel·la històrica en la literatura catalana* (1996), de Maurici Serrahima e Maria Teresa Boada; *Il romanzo storico in Italia: il dibattito critico dalle origini al postmoderno* (1999), de Margherita Ganeri; *Novela histórica europea* (2000), de María Teresa Salazar; *The contemporary British historical novel: representation, nation, empire* (2009), de Mariadele Boccardi; *Canadian historical writing: reading the remains* (2014), de Renée Hulan; *Space and narrative in the nineteenth-century British historical novel* (2016), de Tom Bragg, dentre muitos outros.

histórica de la América Latina 1979-1992, publicada em 1993. Menton inicia por estabelecer a distinção entre romance histórico e *novo romance histórico*⁸ – definição atribuída exclusivamente a uma produção literária latino-americana. Sobre isso, o autor primeiramente afirma que “En el sentido más amplio, toda novela es histórica, puesto que, en mayor o menor grado, capta el ambiente social de sus personajes, hasta de los más introspectivos” (MENTON, 1993, p. 31-32) – compartilhando, assim, a mesma visão apresentada por Dinah Silveira de Queiroz, exposta em um dos artigos anteriormente citados. Em seguida, ao recuperar definições de diferentes autores sobre o que seria o romance histórico, Menton acaba por adotar a definição de Anderson Imbert, de 1951, segundo a qual o romance histórico é aquele que tem sua ação localizada predominantemente no passado, sendo esse, necessariamente, uma época anterior e não experimentada pelo escritor da obra. O estudioso afirma optar por essa concepção pois essa seria a mais apropriada para demonstrar o predomínio do novo romance histórico na América Latina a partir da década de 1970. Dessa forma, Menton ressalta estarem excluídos aqueles livros que, apesar de terem temáticas que passam pela História, contemplam, ainda que parcialmente, um momento temporal vivido pelo autor do romance. A adoção desse critério, no entanto, é motivo recorrente das críticas dirigidas ao trabalho de Menton.

A partir dessas considerações, é delimitado o período de 1826 a 1949 como aquele da existência do romance histórico tradicional na América Latina – influenciado por Walter Scott, pelas crônicas coloniais e pelo teatro do Século de Ouro espanhol. O marco do ano de 1826 é a publicação de *Jicotencál*, de autoria desconhecida. Por sua vez, 1949 é marcado por *O reino deste mundo*, do cubano Alejo Carpentier (1904-1980). Conforme Menton, essa obra de Carpentier é o primeiro autêntico novo romance histórico, apesar de ter surgido trinta anos antes do início do que o estudioso considera a época em que esse tipo de narrativa atingiu seu auge. Independentemente de haver certeza a respeito de datas – conforme o próprio Menton ressalta –, “no cabe ninguna duda de que [la nueva novela histórica] fue engendrada principalmente por Alejo Carpentier con apoyo muy fuerte de Jorge Luis Borges, Carlos Fuentes y Augusto Roa Bastos, y que se distingue claramente de la novela histórica anterior” (MENTON, 1993, p. 42).

⁸ Conforme afirmação de Menton (1993), os primeiros críticos a perceberem a tendência e utilizarem o termo *nueva novela histórica* foram Angél Rama, em 1981, Juan José Barrientos, em 1983, Alexis Márquez Rodríguez, em 1984, e José Emilio Pacheco, em 1985. Menton ainda faz referência a uma apresentação que ele próprio realizou em 1982 em um congresso do Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana na qual, ao abordar a obra do cubano Antonio Benítez-Rojo (1931-2005), também fez uso da expressão *nueva novela histórica* (MENTON, 1993). Adicionalmente, também é interessante observar que Lukács (2011), ao se referir às diferentes formas surgidas após a fase clássica, também emprega a expressão “novo romance histórico”, de maneira a destacar a novidade dos modelos surgidos – sem com isso atribuir características em particular a essa denominação.

A distinção apontada pelo autor pode ser observada em romances originários dos mais variados países da América Latina; na parte inicial de seu estudo, denominada “*prepéndice*”, Menton apresenta duas listagens de tais romances. A primeira é constituída por aqueles identificados como *nuevas novelas históricas*, e tem início no referido romance de Carpentier, se estendendo, conforme o título do livro anuncia, até narrativas publicadas em 1992. Dentre os 56 títulos citados, há sete brasileiros. Na segunda lista, o autor igualmente apresenta textos publicados entre 1949 e 1992, porém, que melhor se adequam a uma proposta tradicional de romance histórico; segundo o que o próprio autor observa, no entanto, essa categorização é questionável em muitos casos. Menton destaca o fato de essa última listagem ser bastante maior do que a primeira – 316 obras –, e justifica a necessidade de sua apresentação como forma de demonstrar o crescimento do número de romances históricos, dos mais variados tipos, a partir do final dos anos 1970. Nesse segundo grupo, Menton cita 62 livros brasileiros, dentre os quais *A muralha* e *Os invasores*.

As obras classificadas como novos romances históricos, possuem, segundo Menton, seis características específicas. O autor adverte, contudo, que não é obrigatório que todas as seis se encontrem ao mesmo tempo em uma narrativa para que a obra seja assim considerada. A primeira dessas características é a subordinação, em graus diversos, da reprodução mimética de um determinado período histórico à apresentação de certas ideias filosóficas. Tais ideias foram difundidas, segundo Menton, por meio dos contos de Borges e se aplicam a todos os períodos do passado, presente e futuro. Dentre essas, se destacam a impossibilidade de conhecer a verdadeira História ou realidade, o caráter cíclico da História e, de modo paradoxal, sua imprevisibilidade. O segundo aspecto é a distorção da História através de omissões, exageros e anacronismos. O terceiro, a ficcionalização de grandes figuras históricas, colocando-as no papel de protagonistas, ao contrário do que acontece na obra de Walter Scott – e em acordo, em parte, com o que também se dá na metaficção historiográfica, conforme apontado por Hutcheon (1991). A quarta característica é a utilização da metaficção ou de comentários do narrador sobre o processo de criação literária. O quinto traço é a intertextualidade, que pode acontecer por meio da presença de personagens de outras obras ou, em um caso extremo, do uso do palimpsesto, ou seja, da reescritura de outro texto. A sexta marca do novo romance histórico, por fim, seria o emprego dos conceitos do teórico russo Mikhail Bakhtin (1895-1975) de dialogismo, carnavalesco, paródia e heteroglossia. Menton acrescenta ainda que, além dessas seis particularidades, a *nueva novela histórica* pode ser distinguida do modelo tradicional pela sua maior variedade de formas.

A concepção de um “novo” romance histórico latino-americano é partilhada também por outros autores. Exemplo disso é o espanhol Fernando Aínsa, que utiliza essa denominação em estudos também do início da década de 1990⁹. Em 2003, esses, dentre outros trabalhos do estudioso, foram revisados e reunidos na obra *Reescribir el pasado: historia y ficción en América Latina*. No capítulo “La reescritura de la historia”, Aínsa aponta que durante as duas últimas décadas do século XX é possível observar uma renovação do interesse dos escritores latino-americanos em temas relacionados à História. Nesses romances históricos, segundo o autor, se faz presente uma reescrita anacrônica, irônica ou paródica, e muitas vezes irreverente e grotesca, na qual crenças e valores estabelecidos são destruídos. Para Aínsa, o mexicano Carlos Fuentes (1928-2012), com o seu *Terra nostra* (1975), foi o primeiro a desconstruir o romance histórico tradicional. Alejo Carpentier, referido por Menton como o responsável por inaugurar o novo tipo de narrativa, é apontado por Aínsa como aquele que teria intuído as possibilidades literárias do que décadas depois seria denominado como *nueva novela histórica*. Após realizar tais constatações, o estudioso estabelece uma comparação importante entre as novas ficções históricas e aquelas anteriores. Segundo Aínsa, diferentemente do que se deu em outros períodos, como no romantismo, realismo, modernismo ou naquele das vanguardas, o novo romance histórico rompe com um modelo estético único. Assim, os projetos de “una novela forjadora y legitimadora de nacionalidades (modelo romántico), crónica fiel de la historia (modelo realista), formulación estética (modelo modernista) o experimental (modelo vanguardista), ha cedido a una polifonía de estilos y modalidades” (AÍNSA, 2003, p. 83). Segundo o autor, essa ampla variedade de formas pode coexistir, mesmo quando de forma contraditória, em um mesmo romance histórico.

A despeito da ausência de um modelo estético único, Aínsa enumera nove características comuns que podem ser identificadas em meio a essa heterogeneidade. São elas: 1) Releitura e questionamento do discurso historiográfico; 2) Abolição da distância épica; 3) Degradação dos mitos constitutivos das nacionalidades; 4) Textualidade histórica do discurso narrativo e invenção mimética; 5) Tempos simultâneos no romance; 6) Multiplicidade de pontos de vista e de verdade histórica; 7) Diversidade nos modos de expressão; 8) Reescritura do passado por meio de arcaísmo, pastiche e paródia; 9) Possibilidade de o novo romance histórico ser a

⁹ Em 1991, Aínsa publicou na revista *Plural* o artigo “La nueva novela histórica latinoamericana” (AÍNSA, Fernando. La nueva novela histórica latinoamericana. **Plural**, México, v. 240, p. 82-85, 1991). Também no mesmo ano, uma versão estendida desse estudo foi publicada na revista *Cuadernos Americanos*, sob o título de “La reescritura de la historia en la nueva narrativa latinoamericana” (AÍNSA, Fernando. La reescritura de la historia en la nueva narrativa latinoamericana. **Cuadernos Americanos**, México, v. 4, n. 28, p. 13-31, jul./ago. 1991).

reescritura de outro romance histórico. Os seis aspectos listados por Menton e os nove registrados por Aínsa demonstram que, apesar das divergências entre os dois autores, as afinidades prevalecem no que diz respeito ao novo romance histórico latino-americano. Parte significativa dessas características, conforme será explorado nos capítulos subsequentes deste trabalho, se fazem notar nas ficções históricas de Dinah Silveira de Queiroz.

As obras da escritora paulista, é necessário destacar, não participam estritamente da tradição do que se determina como *nueva novela histórica latino-americana*. Isso porque, primeiramente, os estudiosos dessa manifestação literária indicam sobretudo as décadas finais do século XX como o período de auge e origem das obras que se adequam a essa definição, o que, temporalmente, não contemplaria os romances aqui estudados. Por outro lado, é interessante observar que *O reino deste mundo*, obra apontada como o primeiro exemplar de um novo romance histórico por Menton, foi publicado em 1949, mesmo ano em que surge *Margarida La Rocque: a ilha dos demônios*. Além disso, a presença das particularidades do novo romance histórico, somada ao fato de que os fenômenos literários não necessariamente respeitam os marcos cronológicos estabelecidos por críticos e teóricos, permite afirmar, parafraseando Aínsa, que Dinah Silveira de Queiroz intuiu o que viriam a ser as novas formas de ficção histórica – seja qual for a denominação a elas atribuídas.

Além dos trabalhos de Seymour Menton e Fernando Aínsa, outros estudos mais recentes também se detiveram exclusivamente nas ficções históricas produzidas na América Latina. Em 2008, Magdalena Perkowska publica *Historias híbridas: la nueva novela histórica latinoamericana (1985-2000) ante las teorías posmodernas de la historia*. Nessa obra, como o próprio título anuncia, também é adotada a concepção de uma *nueva novela histórica latinoamericana*. Contudo, o projeto de Perkowska difere daqueles dos dois autores anteriormente estudados; essa diferença, porém, se dá menos pela discordância em relação às características enumeradas por Menton e Aínsa (principalmente em relação a este último) do que propriamente pelo foco do trabalho empreendido. A autora, por exemplo, também destaca como atributos do novo romance histórico a paródia, a intertextualidade, o humor, os jogos linguísticos, além da presença de diferentes discursos e registros de linguagens; esses recursos, segundo ela, sinalizam a renovação do romance histórico tradicional por meio de construções plurais e significados ambíguos.

Assim, apresentando uma caracterização compatível com o que já haviam proposto estudos anteriores, a autora também ressalta que seu trabalho não busca redefinir o novo romance histórico. Seu objetivo é examinar “la novela histórica como un locus ficcional de la

reflexión acerca de la historia y el discurso histórico, producido en el contexto de las crisis actuales de las sociedades redemocratizadas y en la encrucijada de los debates posmodernos sobre la historia y el conocimiento histórico” (PERKOWSKA, 2008, p. 34). Ademais, as características anteriormente registradas por outros autores, a exemplo dos já citados, são indissociáveis, segundo Perkowska, da construção do que ela define como *histórias híbridas*¹⁰. Essa denominação surge do projeto de investigação do estudo da autora: a realização de uma abordagem do novo romance histórico latino-americano tendo em vista de que maneira esse apresenta componentes das novas propostas de escrita da História. Tais propostas, conforme aponta, emergem das teorias pós-modernas concebidas em territórios norte-americanos e europeus, e que reverberaram de maneira própria na América Latina – local onde, segundo Perkowska, o próprio conceito de pós-modernidade levanta uma série de questionamentos quanto a sua aplicação. Tendo em seu horizonte tais constatações, a estudiosa define o que chama de histórias híbridas – uma possibilidade de classificação para algumas das obras consideradas como novos romances históricos latino-americanos.

Perkowska traça essa definição a partir da leitura de seis romances históricos de autores latino-americanos de diferentes nacionalidades, publicados entre 1985 e 1998. Histórias híbridas seriam particularmente aquelas que “representan tanto el concepto mismo de la ficción sobre la historia como una forma o una propuesta para pensar o imaginar la nueva (posmoderna y, a la vez, poscolonial) manera de hacer *historia(s)* en y desde América Latina” (PERKOWSKA, 2008, p. 450, grifo da autora). Essa nomenclatura é atribuída pela pesquisadora tanto às narrativas que carregam tais características quanto à escrita da História que redundava em emergir desses romances. Perkowska ainda esclarece e justifica o uso dessa denominação afirmando que, nessa nova forma de narrar, mediante a hibridização – a dissolução de limites temáticos discursivos entre diferentes categorias –, são diversificados e desinstitucionalizados o espaço e o discurso histórico. Com isso, “La hibridez del universo ficcional construido en las novelas postula una historia híbrida” (PERKOWSKA, 2008, p. 451).

Outra questão importante relacionada ao conceito de histórias híbridas diz respeito à aliança que se estabelece entre discurso ficcional e imaginação teórica. Segundo Perkowska, essa conjunção permite uma quebra da lógica indicada por Walter Mignolo em “La razón

¹⁰ Cabe registrar, no entanto, que a autora faz uma série de críticas às propostas de Menton (1993). Um exemplo disso é a divergência entre o que um e outro considera como um dos principais motivadores do surgimento da *nueva novela histórica*: Menton aponta a proximidade do quinto centenário da chegada dos europeus na América; Perkowska, por sua vez, afirma que as razões seriam muito mais complexas, e envolveriam a busca de respostas às crises da América Latina daquele momento presente (décadas finais do século XX). Ainda assim, uma parte dos seis aspectos por ele enumerados são apontados por Perkowska em suas análises.

postcolonial: herencias coloniales y teorías postcoloniales” (1995). A premissa registrada por Mignolo aponta o espaço de áreas colonizadas e periféricas enquanto produtoras de cultura e arte, e, em contrapartida, o espaço dos centros metropolitanos como locais de enunciação de conhecimentos e teorias que interpretam tais cultura e arte. Logo, ao empreender uma reflexão simultânea acerca de ficção e teoria, as histórias híbridas questionam “esta distribución geocultural del saber y permite considerarlas como una práctica posmoderna y poscolonial del discurso latinoamericano” (PERKOWSKA, 2008, p. 42). Tais questões, de indubitável relevância, não deixam de estar próximas daquelas apontadas por Menton e Aínsa, ou mesmo por Hutcheon, no que diz respeito ao questionamento do discurso historiográfico e da presença de personagens marginalizadas. Assim, o conceito de histórias híbridas define-se em maior parte como um componente possível da *nueva novela histórica latino-americana*, a saber, o fato de alguns desses romances se apropriarem/aproximarem do discurso histórico pós-moderno produzido a partir de uma visão latino-americana.

O conceito de histórias híbridas e o de *nueva novela histórica* se desenvolvem tendo como base obras publicadas a partir, principalmente, dos anos 1970. Logo, considerando essa data, as obras de Dinah Silveira de Queiroz, reitero, não poderiam ser tidas como novos romances históricos, ou tampouco poderiam ser vistas enquanto histórias híbridas. Isso porque, além de Perkowska utilizar um *corpus* literário que surge nas décadas finais do século XX, a definição de histórias híbridas está diretamente vinculada a uma série de debates teóricos/filosóficos/críticos que se manifestam também a partir desse período. Logo, levando em consideração que os romances de Dinah aqui estudados foram publicados em 1949, 1954 e 1965, cronologicamente, sua obra não poderia ter tais discussões em seu horizonte. Porém, assim como se dá com a *nueva novela histórica*, a concepção de histórias híbridas de Perkowska encontra ressonância na ficção de Dinah, bem como em seus escritos sobre o romance histórico e as relações entre Literatura e História. Isso porque a ficcionista, além de refletir sobre a forma como concebe suas ficções históricas – mesmo que quase que somente fora das narrativas – há um outro ponto que a aproxima dos postulados que envolvem as histórias híbridas: a maneira como aqueles que normalmente tinham menor espaço e/ou atuação em ficções históricas – como personagens femininas – se fazem presentes.

Segundo Perkowska, o romance histórico, pertencente ao cânone literário há bastante tempo, está associado à cultura dominante e, simultaneamente, afastado daqueles grupos que se empenham em ter suas produções e participação na cultura reconhecidos: “las culturas y literaturas indígenas y africanas, la literatura de mujeres, la cultura y literatura queer y gay, la

cultura masiva y de los jóvenes” (PERKOWSKA, 2008, p. 458). Assim, as histórias híbridas, por meio da abordagem de realidades sociais e culturais alternativas e de uma proposta que inclua aquelas marginais ou não convencionais, “intentan reducir la brecha cultural creada por la modernidad y buscan formas discursivas adecuadas para articular la complejidad de la situación socio-cultural que caracteriza el fin del siglo XX en el que se inscriben” (PERKOWSKA, 2008, p. 458). Tendo em vista desses apontamentos, Perkowska afirma serem as histórias híbridas um sintoma da necessidade de renegociação de relações sociais e de ressignificação da realidade no que diz respeito a uma salutar heterogeneidade, o que, conforme a autora, se constitui como uma das principais questões do pensamento pós-moderno latino-americano. A partir da leitura dos romances e de outros escritos e depoimentos de Dinah, será discutido nos próximos capítulos de que maneira se desenvolve o seu projeto de colocar em destaque, principalmente, as personagens femininas. Nesse contexto, também no que pode ser associado aos apontamentos de Perkowska, é relevante o fato de Queiroz, enquanto escritora mulher, conceber suas narrativas de modo que tais personagens tenham espaço e atuação essenciais.

Nos últimos anos, é possível observar um número considerável de estudos que se concentram na autoria feminina e/ou personagens femininas em ficções históricas¹¹. Um exemplo disso é *La narrativa histórica de escritoras latinoamericanas*, livro publicado em 2004 sob organização da pesquisadora uruguaia Gloria da Cunha. Além da introdução redigida pela autora, a obra é composta por outros 10 capítulos escritos por outros estudiosos. Cada uma dessas partes é dedicada a uma diferente localidade; o segundo capítulo, de autoria de Cristina Sáenz Tejada, é voltado ao Brasil e dá um espaço significativo à ficção histórica de Dinah Silveira de Queiroz. O capítulo introdutório de Cunha, por sua vez, inicia com o registro da

¹¹ Além das duas obras a serem referidas neste capítulo, outros casos são: *The woman's historical novel: British women writers 1900–2000* (2005), de Diana Wallace; *The female figure in contemporary historical fiction* (2012), de Katherine Cooper e Emma Short; *Mulheres no romance histórico contemporâneo português* (2019), de Aldinida Medeiros. Esses tópicos também têm sido objeto de variados artigos, dissertações de mestrado e teses de doutorado, como: *Histórias (d)e mulheres*: um livro, muitas vidas (2005 - dissertação), de Veridiana Almeida; *Mulheres contando história de mulheres*: o romance histórico brasileiro contemporâneo de autoria feminina (2006 - tese), de Mariléia Gärtner; *Representações femininas no romance histórico escrito por mulheres*: um estudo comparativo entre dois textos do século XX (2008 - dissertação), de Ludmila Giovanna Ribeiro de Mello; *Romance histórico contemporâneo: com a palavra, a mulher* (2011 - tese), de Maria Eloisa Rodrigues Nunes; *O protagonismo da mulher negra no romance histórico hispano-americano* (2013 - artigo), de Liliam Ramos da Silva; *Negras, índias e outras mulheres*: representações femininas na ficção histórica brasileira contemporânea, de Gisele Thiel Della Cruz (2014 - tese); *Magical realist historical fiction by women writers*: Isabel Allende's *The house of the spirits* and Gioconda Belli's *The inhabited woman* (2015 - dissertação), de Maria Luciana Beltramo; *Mulheres atlânticas em movimento*: o romance histórico pós-colonial de Ana Miranda e de José Eduardo Agualusa (2017 - artigo), de Edvaldo Bergamo; *Vozes dissonantes*: a representação da mulher colonial no novo romance histórico (2018 - tese), de Dinameire Oliveira Carneiro Rios. Esses são alguns poucos exemplos, quando considerado o expressivo número de trabalhos dedicados a essas temáticas.

existência de um indiscutível florescimento da narrativa histórica latino-americana nas últimas décadas do século XX, conforme já apontado. Esse fato, segundo a autora, é confirmado por meio da profusão de estudos voltados a essa temática durante os anos 1990. No entanto, Cunha aponta a então escassez de investigações dedicadas a obras de autoria feminina – constatação, essa, que faz surgir o livro por ela organizado. Ainda na introdução, que leva o mesmo nome da obra, são descritos os critérios utilizados para selecionar as ficções históricas abordadas. A partir dessa explicação, a autora acaba por apresentar algumas concepções importantes acerca das definições de narrativa histórica (nomenclatura pela qual Cunha opta): “La selección de las obras incluidas sigue el modelo de narrativa histórica imperante durante el siglo XIX y en la segunda mitad del XX, que denominamos *nacimiento* y *renacimiento*, respectivamente” (CUNHA, 2004, p. 13, grifos da autora).

Cunha define as narrativas históricas do nascimento como aquelas baseadas no modelo formal da obra de Walter Scott; a autora assinala, porém, que a forma adotada pelo escritor não foi a única, mas foi a mais imitada. No que diz respeito ao período do nascimento da narrativa histórica, Cunha destaca que o mais importante não era o modelo seguido ou a fidelidade a esse, mas a razão pela qual tais narrativas foram produzidas. No século XIX, esse tipo de romance, de modo nem sempre intencional, permitiu cumprir, conforme aponta a autora, determinados objetivos característicos da realidade histórica do momento pós-independência vivenciado por parte significativa dos países da América Latina. Dentre esses objetivos, se encontrava o projeto de iniciar e concluir a escrita das Histórias nacionais em busca de definir, assim, uma identidade própria enquanto nação; essa escrita, no entanto, era realizada exclusivamente a partir da perspectiva de uma elite culta e não propunha questionamentos. Assim, ao se avaliar a narrativa histórica do nascimento de uma perspectiva atual, é possível defini-la como aquela “que funda la historia de la nación mediante la recreación del pasado de sus actores dado que toda independencia implica la existencia de una historia propia” (CUNHA, 2004, p. 14).

A narrativa histórica da segunda metade do século XX, por outro lado, é caracterizada pelo questionamento da História. A partir das mudanças ideológicas e formais ocorridas nesse período, nasce uma nova proposta, buscando alcançar uma efetiva independência de pensamento, e marcada por “la voluntad de re-fundar de la nación, de re-escribir la historia desde la perspectiva de los distintos actores que la hicieron, o que padecieron silenciosamente sus efectos, de revisar tanto la historia oficial de cada país como la de América Latina” (CUNHA, 2004, p. 15). Esse objetivo – reconhecidamente político – é atingido por meio da elaboração de diversos modelos literários em que se empreende a recriação histórica. Tais

modelos, segundo Cunha, são: 1) o tradicional, que segue ligado ao modelo realista e é observado nas produções literárias que buscam recuperar figuras ou eventos históricos esquecidos; 2) o do renascimento propriamente, em que o objetivo é questionar a História oficial, o que em muitas obras se dá por meio do emprego de recursos como a deformação do tempo cronológico, a superposição de tempos históricos, o desaparecimento das fronteiras entre realidade e ficção, a ausência anedotas ficcionais, a coexistência de personagens históricas e de personagens ficcionais, a presença da paródia, do humor, do grotesco, da ironia, da sátira e de arcaísmos. Os aspectos do segundo modelo, é possível observar, estão de acordo com aqueles pertencentes a *nueva novela histórica*, já referidos neste capítulo. No entanto, Cunha faz a observação de que evitou utilizar a denominação “nova” ou “velha” “por creer que la misma no considera la intención extraliteraria, que en nuestra opinión es vital ya que pone de manifiesto la concientización alcanzada por el propio creador” (CUNHA, 2004, p. 16).

Em uma linha próxima àquela da obra de Gloria da Cunha, encontra-se a obra *Redefining Latin American historical fiction: the impact of feminism and postcolonialism* (2013). Organizado pela norte-americana Helene Weldt-Basson, traz nove estudos de diferentes pesquisadores a respeito de variadas obras de escritoras e escritores latino-americanos; um dos capítulos é de autoria da pesquisadora brasileira Maria Josele Bucco Coelho, dedicado ao igualmente brasileiro *Um defeito de cor* (2006), de Ana Maria Gonçalves. Weldt-Basson, no capítulo que abre o livro, apresenta um breve panorama das teorias acerca da ficção histórica, no qual aponta que a principal tendência na pesquisa contemporânea é examinar o impacto do pós-modernismo nesse tipo de narrativa. Weldt-Basson destaca, também, que a influência pós-moderna explica as mudanças significativas ocorridas desde a década de 1980, que podem ser observadas na escrita das ficções históricas de maneira geral, sejam elas originárias da América Latina ou não.

Tendo como base o estabelecimento desse panorama, Weldt-Basson afirma que os estudos voltados à ficção histórica latino-americana não levaram em consideração adequadamente as consequências do feminismo e do pós-colonialismo, dois dos principais discursos da contemporaneidade, na visão da autora. Para Weldt-Basson “These two movements have significantly influenced the development of the contemporary Latin American historical novel over the past 50 years, but have largely been subsumed under the general rubric of postmodernism” (2013, p. 10). Segundo a autora, conforme o apontado por diversos críticos, ainda que certos aspectos sejam compartilhados pelo feminismo e pelo pós-colonialismo com o pós-modernismo, eles não são sinônimos a este último e, por essa razão, devem ser

considerados em particular naquilo que diz respeito a sua influência nas manifestações mais recentes do romance histórico latino-americano.

Segundo a autora, durante os anos 1960 – por ela considerado como o período da segunda onda do feminismo – é possível notar um esforço na literatura em representar as vozes anteriormente silenciadas de mulheres e de minorias raciais colonizadas e oprimidas. No entanto, para Weldt-Basson, essa manifestação atingiu seu auge apenas nos anos 1980, com a publicação de *A casa dos espíritos*, da chilena Isabel Allende (1942-). A estudiosa aponta que, somado a isso, nessa mesma década também houve um crescimento gradual dos estudos pós-coloniais. A partir dessas considerações, Weldt-Basson desenvolve sua tese de que essas duas abordagens moldaram os rumos tomados pela ficção histórica na América Latina. Para empreender tal discussão, a autora define quatro categorias e/ou propósitos principais de romances históricos em que, de alguma maneira, há uma tentativa de redefinição e/ou desenvolvimento de novas possibilidades para esse tipo de narrativa.

A primeira é aquela que procura por uma outra identidade nacional. Tal busca, ainda que esteja em conformidade com o apontado por outros estudiosos dos novos romances históricos latino-americanos, é analisada tendo em vista as mudanças causadas pelos impactos do feminismo e do pós-colonialismo. A segunda classificação diz respeito ao emprego da combinação de História e mito, de forma semelhante àquela presente nas obras que apresentam o que se convencionou chamar de realismo mágico. A terceira é a intertextualidade histórica, a mais abrangente dentre as quatro categorias, para a autora. Essa, de maneira diversa daquela de textos anteriores, não busca pela exatidão histórica ao utilizar documentos e livros sobre os eventos referenciados. Isso porque, a partir do romance histórico pós-moderno, os propósitos didáticos de capturar a totalidade de uma realidade histórica dá lugar a subjetividades e realidades históricas plurais; essas, também, podem se desenhar por meio do intertexto com documentação ou obras pregressas. Por fim, a quarta categoria é o romance histórico simbólico, aquele em que determinados eventos e/ou personagens históricas podem ser utilizados como metáfora para outros. Essa classificação, conforme Weldt-Basson, é a menos comum dentre as quatro, e pode ser observada, por exemplo, em *A festa do bode* (2000), de Llosa, na qual, por meio do retrato da ditadura de Rafael Leonidas Trujillo na República Dominicana, há o reflexo dos abusos do governo de Alberto Fujimori no Peru.

Os romances estudados por diferentes autores em cada um dos capítulos da obra de Weldt-Basson se adequam, conforme ela aponta, em pelo menos uma dessas quatro categorias; o romance brasileiro *Um defeito de cor*, por exemplo, liga-se, na análise da autora, à busca de

uma outra identidade nacional. Além das obras literárias citadas nos capítulos subsequentes de seu trabalho, a estudiosa evoca ainda outras para construir a sua proposta de categorização. A obra de Ana Maria Gonçalves, no entanto, é a única originária do Brasil, e sua presença está obviamente ligada ao fato de haver um capítulo a ela dedicado. Nesse sentido, é importante destacar que os estudos até aqui citados voltados às ficções históricas da América Latina, em sua maior parte, reservam pouco ou nenhum espaço à literatura brasileira – uma exceção, ainda que com limitações, é o livro de autoria de Menton. Mesmo considerando que muitos dos aspectos registrados pelos estudiosos possam ser identificados na literatura do país, se faz necessário registrar que, enquanto algumas de suas obras não fazem referência a romances originários do Brasil, outras apresentam certos atos falhos que podem ser vistos como indicativos do local não privilegiado por eles ocupado dentro desses estudos¹². Dessa forma, é legítimo indagar quais outras questões poderiam surgir ao se realizarem estudos em que a realidade e as ficções históricas brasileiras fossem contempladas em maior volume e com maior atenção.

No que diz respeito ao estudo dessa temática no Brasil, há um número significativo de pesquisas acadêmicas sobre a ficção histórica escrita no país. Destaco, primeiramente, o trabalho de Marilene Weinhardt, que se dedica ao tema já há algumas décadas. Em 2011, foi publicada a obra *Ficção histórica: teoria e crítica*, organizada por Weinhardt, composta por seis trabalhos, dentre os quais “Romance histórico: das origens escocesas ao Brasil finissecular”, de sua autoria. Nesse texto, é traçado um percurso através de diferentes abordagens acerca das relações entre literatura e História e sobre o romance histórico, incluindo autores brasileiros e estudos que de alguma forma contemplam a ficção histórica produzida no Brasil. Weinhardt dá continuidade a esse estudo, em alguma medida, no artigo “Repensando o romance histórico”, publicado por ela em 2019. A abordagem, nesse trabalho, é ampliada ao se contemplar autores mais recentes, além de dar maior foco aos postulados presentes no artigo “O romance histórico ainda é possível?”, de autoria de Fredric Jameson.

No texto de 2011, Weinhardt, para além da recuperação da trajetória dos referidos estudos, também apresenta algumas concepções importantes acerca da ficção histórica.

¹² No estudo de Perkowska (2008), apesar de haver algumas referências ao Brasil, nenhum romance de autoria brasileira é citado. No de Aínsa (2003), é citado apenas *A república dos sonhos*, de Nélide Piñon, porém apenas em meio a uma listagem de obras que abordam a busca de raízes familiares. No trabalho de Cunha (2004), apesar do capítulo dedicado ao Brasil, a autora, ao fazer referência à colonização na América Latina, menciona apenas a Espanha – excluindo, dessa maneira, também os demais países que não tiveram colonização espanhola. No livro de Weldt-Basson (2013), por sua vez, a pesquisadora indica o período de 1949–1960 como aquele em que as mulheres obtiveram o direito ao voto na América Latina, desconsiderando, assim, que no Brasil o voto feminino data da década de 1930.

Primeiramente, é retomado pela autora o que afirmou Hayden White sobre as narrativas, literárias ou históricas, serem construções verbais, ainda que a primeira seja construída sobre fatos imaginários e, a segunda, sobre fatos reais. Essa concepção não é questionada por Weinhardt; no entanto, a estudiosa aponta que, quando se trata de ficção histórica, a distinção de conteúdo que opõe uma narrativa à outra, “tende a se atenuar e até a desaparecer de vez, a ponto de muitas vezes o leitor menos comprometido com catalogações hesitar, se lhe exigem uma resposta imediata à pergunta se está lendo ficção ou história” (WEINHARDT, 2011, p. 14). A autora, nas conclusões desse mesmo trabalho, situa a narrativa ficcional histórica entre aquela puramente histórica e a puramente ficcional. E, a partir dessa colocação, afirma que a ficção histórica surge como “resultante de uma carência na escrita da história; não que a historiografia como tal não dá conta da tarefa que lhe é própria – mas porque há carências em que cabe à arte investir, e só a ela, porque pode indagar sobre verdades sem a expectativa de uma resposta conclusiva” (WEINHARDT, 2011, p. 51). Essa afirmação, assim, aproxima a autora das concepções de Dinah Silveira de Queiroz naquilo que ela declara a respeito de a História ser falha em informar o público leitor geral, ou mesmo sobre a capacidade da literatura de ocupar os espaços que a História não pode.

Além dos estudos de Weinhardt, destaco também a obra, anteriormente referida, *O romance histórico brasileiro contemporâneo (1975-2000)*, publicada em 2010, de Antônio Roberto Esteves. No capítulo inicial, “Narrativas de extração histórica: sob o signo do hibridismo”, Esteves traça um percurso em que, assim como Weinhardt, recupera o trabalho de diferentes estudiosos a respeito as relações entre História e literatura e sobre a ficção histórica. Em sequência, apresenta seu próprio posicionamento acerca de alguns aspectos desse tipo de narrativa. O autor, primeiramente, faz a observação de que o romance histórico contemporâneo, independentemente de sua nacionalidade, “adota uma atitude crítica ante a história: ele reinterpreta o fato histórico, usando para isso de todas as técnicas que o gênero narrativo dispõe” (ESTEVES, 2010, p. 63-64). Dentre essas técnicas, estão a invenção de situações fantásticas; a distorção deliberada de fatos históricos; a convivência, lado a lado, de personagens históricas e ficcionais; a ruptura com convenções de espaço e tempo; a alternância de diferentes momentos de narração e de focos narrativos; e, principalmente, a utilização (às vezes exagerada, segundo Esteves) de variadas formas de intertextualidade, em especial a paródia e a carnavalização.

A partir dessa compreensão de como se configura o romance histórico contemporâneo, Esteves dedica os três capítulos seguintes de sua obra ao exame de uma série de ficções

históricas brasileiras¹³. O primeiro desses capítulos apresenta algumas das obras que, segundo Esteves, introduziram na literatura brasileira a ruptura com um modelo tradicional, scottiano, de romance histórico, e que se adequam às definições de novo romance histórico, de Menton, ou de metaficção historiográfica, de Hutcheon. As obras analisadas nesse capítulo, ademais, também têm em comum “um momento histórico especial, o declínio da ferrenha ditadura militar instalada com o golpe de 1964. (...) Essas obras, de modo ainda camuflado, pois a censura permanecia ativa, discutem o autoritarismo e as relações entre o intelectual e o poder” (ESTEVES, 2010, p. 66). No capítulo seguinte, o elemento em comum entre os romances estudados é a presença de um escritor – que tenha tido existência histórica – na posição de protagonista. Participam do *corpus* selecionado obras publicadas entre 1989 e 2002, e a presença de personagens escritores, nesses romances, buscava a reflexão “sobre a literatura brasileira e seus cânones, e o papel destes na construção e manutenção da identidade nacional” (ESTEVES, 2010, p. 67).

No terceiro capítulo, por fim, os romances estudados compartilham a proposta de revisão crítica da História. Essa revisão ocorre, por exemplo, por meio da reivindicação do “protagonismo da formação da cultura brasileira para os vencidos” (ESTEVES, 2010, p. 68) ou do debate acerca da “identidade nacional a partir do exílio e abordando, uma vez mais, o lugar da cultura brasileira na discussão da identidade nacional, o papel do intelectual na construção desse imaginário cultural ou as relações entre a cultura periférica, o Brasil no caso, e o centro, a Europa” (ESTEVES, 2010, p. 68). Esteves também aborda o ponto de vista feminino em romances históricos que propõem o questionamento sobre o lugar da mulher na sociedade colonial. Os três recortes determinados por Esteves, é possível observar, não pretendem empreender propriamente uma teorização acerca do romance histórico do Brasil. No entanto, ao estabelecer sua análise, o estudioso assinala particularidades relevantes da ficção histórica de origem brasileira, mesmo considerando que parte significativa dos seus apontamentos estejam em acordo com postulados, por exemplo, de Hutcheon, que delineia seu conceito de metaficção historiográfica a partir da literatura de outros países.

O breve panorama até aqui apresentado pretendeu trazer alguns dos mais significativos e/ou recentes estudos sobre as relações entre literatura e História e, principalmente, sobre a ficção histórica, objeto desta pesquisa. Adicionalmente a esses trabalhos, outros ainda serão aqui utilizados nas análises desenvolvidas a respeito dos romances de Dinah Silveira de

¹³ Esteves faz a ressalva de que, em sua visão, a maior parte dos romances históricos publicados contemporaneamente no Brasil ainda segue o modelo tradicional, não sendo considerados, dessa forma, participantes da escrita pós-moderna por ele apontada.

Queiroz. Além disso, ao recuperar diferentes pontos de vista sobre a ficção histórica e sobre as relações entre literatura e História, também pretendi identificar afinidades e diferenças entre essas e as concepções que a autora apresentou em seus depoimentos. Assim, foi possível notar uma visão, por parte de Dinah, contraditória em alguns aspectos. Isso porque, ao mesmo tempo que a escritora manifestou alguns posicionamentos bastante tradicionais acerca da História e do romance histórico, a escritora se valeu desse tipo obra para, por exemplo, dar espaço a atuação de personagens femininas, reconhecidamente marginalizadas, numa atitude que aproxima sua obra das novas formas de ficção histórica. Essa aproximação, ademais, conforme será explorado nos capítulos seguintes desta tese, não se restringe ao espaço reservado às mulheres. A presença de particularidades dessas novas formas se faz notar desde *Margarida La Rocque*: a ilha dos demônios, romance do *corpus* deste trabalho a ser primeiramente examinado. Antes de passar ao estudo dessa obra, no entanto, cabe reproduzir uma última citação de Dinah, presente texto anteriormente mencionado do jornal *A noite*: “Fiz em *A muralha* a minha primeira experiência no romance histórico” (QUEIROZ, 1954 apud UM ROMANCISTA, 1954, p. 4). Ao recuperar tal declaração, busco dar ênfase ao significativo fato de a autora não considerar *Margarida La Rocque*, publicado em 1949 e, portanto, anterior a *A muralha*, como romance histórico. No entanto, a obra apresenta uma série de aspectos que tornam possível considerá-la como tal, conforme será discutido a seguir.

3 QUE O LEITOR A INTERPRETE: *MARGARIDA LA ROCQUE*

Margarida La Rocque: a ilha dos demônios é o segundo romance de Dinah Silveira de Queiroz, publicado em 1949 pela editora José Olympio. Em mais de uma ocasião, a autora revelou ser esse seu livro de preferência dentre aqueles que escreveu¹⁴; foi esse o livro escolhido pela escritora para estar em suas mãos em um retrato pintado pelo pintor Dimitri Ismailovitch (Figura 3). *Margarida*, assim como outras obras de Queiroz, ganhou edições em diferentes países, como Canadá (*L'île aux démons*, 1980), Espanha (*El juicio de Dios*, 1952), França (*L'île aux démons*, 1952), Itália (*L'isola dei demoni*, 1978), Japão (*Akuma no shima*, 1972) e Portugal (*A ilha dos demônios*, 1979). Depois de mais de 30 anos desde a sua última edição, o livro retornou em 2022 pela Editora Instante¹⁵, responsável também pelas publicações mais recentes de *A muralha*, em 2020, *Floradas na serra*, em 2021, e pela reunião das duas obras de contos de ficção científica de Dinah, *Eles herdarão a Terra* e *Comba Malina*, também em 2022.

Ainda que a fortuna crítica sobre o conjunto da obra de Dinah não seja muito extensa, alguns dos estudiosos que sobre ela se detiveram concordam em colocar apenas *A muralha* e *Os invasores* como os romances propriamente históricos escritos pela autora¹⁶. Somado a isso, há o fato de que a própria autora não concebia a obra dessa maneira: além da referida declaração sobre *A muralha* ser seu primeiro romance histórico, Dinah não reconsiderou esse posicionamento em prefácios escritos décadas mais tarde para novas edições do livro¹⁷. Logo, ganha relevância a constatação de que no anteriormente citado *O romance histórico brasileiro contemporâneo (1975-2000)*, de Esteves (2010), *Margarida La Rocque* é o primeiro título da listagem de romances históricos brasileiros publicados entre 1949 e 2000.

Margarida La Rocque é uma narrativa ambientada no século XVI, em que a protagonista homônima ao romance narra em primeira pessoa a trajetória de sua vida. A parte inicial do livro, intitulada “A profecia”, é constituída por 10 capítulos. Nela, a personagem principal encontra-se em um convento narrando sua história a um padre – esse, um interlocutor

¹⁴ A autora fez essa afirmação, por exemplo, em entrevista concedida à Clarice Lispector para a revista *Manchete* de 16 de agosto de 1969, e também na anteriormente referida entrevista para o programa de televisão *Os mágicos*, do qual alguns trechos foram reproduzidos no episódio dedicado à Dinah do programa *De Lá Pra Cá* de 14 de outubro de 2012, da TV Brasil.

¹⁵ Para essa nova edição, tive a honra de ser convidada pela Editora Instante para escrever o prefácio de *Margarida La Rocque*.

¹⁶ Conforme estudos de Perez (1960), Jozef (1974), Silverman (1981) e Alves (1989).

¹⁷ Dois prefácios de autoria da escritora foram identificados em edições posteriores de *Margarida La Rocque*: QUEIROZ, Dinah Silveira de. Breve confidência sobre *Floradas na serra* e *Margarida La Rocque*. In: QUEIROZ, Dinah Silveira de. **Dois romances**: *Floradas na serra/Margarida La Rocque*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1961. p. 1-2; QUEIROZ, Dinah Silveira de. A ilha da paixão. In: QUEIROZ, Dinah Silveira de. **A ilha dos demônios** (Margarida La Rocque). Lisboa: Livros do Brasil, 1979. p. 9-11.

Figura 3 - Retrato de Dinah Silveira de Queiroz, por Dimitri Ismailovitch



Fonte: Ismailovitch ([195-])

silencioso, que não tem falas ou ações próprias. Margarida faz ao religioso um relato que tem como início a gravidez de sua mãe, quando uma tia sonha que a criança em gestação – a própria Margarida –, iria em vida ao inferno. Dada a profecia, a protagonista cresce cercada pelos cuidados de seus pais e de sua aia, Juliana. Aos 19 anos conhece Cristiano, um aventureiro que participa de expedições marítimas à procura de riquezas nas “novas terras” então desconhecidas aos olhos europeus. Após o casamento, ela deixa a pequena vila na França onde morava e muda-se com o marido e Juliana para Paris. Cristiano, passado algum tempo, parte para a América em uma embarcação do capitão Cartier. Entediada e aflita com a demora de seu marido, Margarida convence João Francisco de La Rocque, Senhor de Roberval – um primo seu –, a levá-la numa expedição à Nova França (atual Canadá), em busca do esposo. Entretanto, durante a viagem,

Margarida apaixona-se por João Maria, um dos tripulantes, que se torna amante¹⁸ da protagonista. Roberval, ao descobrir o relacionamento entre os dois, decide punir a heroína abandonando a ela e Juliana em uma ilha deserta que carrega a reputação de ser habitada unicamente por espíritos e demônios.

A segunda e última parte da obra, intitulada “O julgamento de Deus”, é formada por 51 breves capítulos em que é narrado o período das personagens na ilha. João Maria foge da prisão que lhe fora impelida no navio, e vai ao encontro de Margarida na ilha. Durante o período em que lá estão, ela se descobre grávida do amante. Com o passar do tempo e com as dificuldades enfrentadas, o relacionamento entre as personagens acaba por se deteriorar: João Maria já não tem o mesmo interesse pela protagonista; Margarida passa a sentir ciúmes de Juliana em relação ao amante; Juliana dedica maior atenção a João Maria e negligencia Margarida. Motivados por esses e outros fatos, diferentes conflitos se desenvolvem e, em meio a essas circunstâncias, surgem seres estranhos – a lebre Filho, a Dama Verde e o Cabeleira – que se comunicam com Margarida. A saúde de João Maria começa a se tornar cada vez mais debilitada, até que, pouco depois do nascimento de seu filho, ele sucumbe à morte. Juliana então passa a dedicar seus cuidados a Joãozinho, filho do casal. Devido às acusações da protagonista de que Juliana teria mantido um relacionamento amoroso com João Maria, e por causa do comportamento errático e dos ciúmes de Margarida – agora, em relação ao bebê –, a aia ressentida-se e acaba cometendo suicídio. Pouco depois, Joãozinho, adoecido, também morre. Com a morte das demais personagens, a conduta da narradora torna-se cada vez mais animalizada, fazendo com que ela se reconheça enquanto parte da ilha. Ao fim do romance, um navio de pescadores passa pela ilha e resgata Margarida, levando-a de volta à França, onde ela está no convento contando sua história ao padre. Esta última personagem, a despeito de não ter falas ou ações no romance, é uma referência a André Thevet, sacerdote francês que de fato existiu, que foi cosmógrafo de diferentes reis de seu país.

3.1 MARGARIDA LA ROCQUE: ORIGENS

Margarida La Rocque, conforme é revelado no breve prefácio da autora (QUEIROZ, 1991¹⁹), que acompanha o livro desde a sua primeira edição, foi criada a partir de uma passagem

¹⁸ A designação “amante” será utilizada ao longo deste trabalho em referência a João Maria pois a personagem é assim referida no romance.

¹⁹ QUEIROZ, Dinah Silveira de. **Margarida La Rocque**: a ilha dos demônios. 6. ed. Rio de Janeiro: Record, 1991. Todas as citações subsequentes do romance referem-se a essa edição.

da cosmografia de André Thevet²⁰. Thevet (1502-1592) foi um frade franciscano, escritor e cavaleiro do Santo Sepulcro. Foi cosmógrafo do rei, tendo servido sucessivamente aos três filhos de Catarina de Médici – Francisco II, Carlos IX e Henrique III. Percorreu diversas localidades em todo o mundo, e esteve no Brasil entre novembro de 1555 e janeiro de 1556; sua estada no país é parte das obras *As singularidades da França Antártica*, de 1558, e *La cosmographie universelle*, de 1575 (CALLADO, 2009), em que também constam relatos sobre a África, Ásia, Europa e sobre as “novas terras” que então chegavam ao conhecimento dos europeus. No padre a quem Margarida se dirige, é possível identificar uma referência direta a Thevet, ainda que seu nome não seja mencionado durante o romance (apenas no prefácio):

Se me confio a vós, Padre, é porque sei que entre tantos ministros de Deus, que desta terra não saíram, e julgam o mundo pelo que veem, vós andastes por esse enorme sítio onde Cristo se exilou, e bem conheceis, tanto quanto ao nosso país, as maravilhosas terras que ficam além dos mares (p. 15).

A ligação entre a obra e Thevet, entretanto, não se restringe à referência a um religioso de extensas viagens. Conforme referido por Queiroz, uma passagem de *La cosmographie universelle d'André Thevet* (Anexo J – tradução; Anexo K – original) foi a base para a criação da protagonista, bem como de diversos dos episódios narrados no romance, no qual se observam significativas semelhanças com a crônica do padre francês. No trecho utilizado por Dinah, o cosmógrafo narra seu encontro com uma mulher de nome Marguerite, na ocasião em que essa lhe fez um relato a respeito de sua vida, incluindo seu período de abandono em uma ilha habitada por espíritos. Segundo Thevet, Marguerite era uma parente de Jean-François de La Rocque, sieur de Roberval (1500-1560), nobre francês designado para liderar uma viagem em

²⁰ Essa informação, além de constar na abertura de *Margarida La Rocque*, foi reiterada por Dinah em diversas entrevistas e textos de sua própria autoria sobre o livro. No entanto, em uma carta sua dirigida a João Condé e publicada em “Os arquivos implacáveis de João Condé” no suplemento “Letras e Artes” em 10 de abril de 1949 (ANEXO H), a escritora faz a seguinte afirmação: “Num domingo – meu marido lendo um livro de Shinard (sic) – *O exotismo americano na literatura francesa dos séculos dezesseis e dezessete*, mandou de sua poltrona uma observação – ‘Olhe aqui esse pequeno trecho! Quem sabe se você não poderia fazer dele um conto’ Quando li a passagem da mulher numa ilha abandonada, exclamei, radiante: ‘Mas dá um romance’” (QUEIROZ, 1949 apud CONDÉ, 1949, p. 6). A obra a qual Dinah se refere é *L'exotisme américain dans la littérature française au XVIe siècle d'après Rabelais, Ronsard, Montaigne, etc.* (1911), de Gilbert Chinard (1881-1972). Nesse livro, há um trecho em que o autor resume e comenta brevemente a passagem de Thevet em que está o relato mencionado por Dinah. Logo, é possível inferir que a primeira fonte da autora foi Chinard, e que esse a levou até o original de Thevet. É interessante observar, entretanto, que em outro texto para a imprensa (ANEXO I), a autora narra essa mesma situação, mas mencionando diretamente Thevet, e não Chinard: “Há pouco mais de um ano e meio, meu marido, tendo na mão uma obra sobre o período dos Descobrimentos, apontou uma pequena passagem do Padre André Thevet: – ‘Isto daria um conto’. Disse-me. E eu, lendo com atenção a breve crônica da jovem desterrada numa ilha ‘Mas dará um romance’ Respondi.” (QUEIROZ, 1949a, p. 10).

1542 para exploração e colonização do que é atualmente território canadense²¹, seguindo o também francês Jacques Cartier (1491-1557), que havia se dirigido para o mesmo território no ano anterior²².

Segundo a narrativa de Marguerite registrada por Thevet, ela e uma serva de nome Damienne eram parte do grupo participante da expedição de Roberval. Dentre os homens presentes, havia um que se uniu à tripulação motivado principalmente pelo amor à Marguerite. Iniciou-se então o relacionamento entre os dois, que contavam com a ajuda de Damienne para se encontrarem às escondidas. No entanto, o casal foi descoberto e delatado a Roberval. Este decidiu primeiramente punir os jovens separando-os em diferentes embarcações da expedição. Contudo, devido às manifestações coléricas de ambos, ele optou por abandonar Marguerite e Damienne na chamada “ilha dos demônios”, próxima ao ponto por onde passavam naquele momento. O homem, poupado por Roberval, decidiu ir atrás de Marguerite na ilha, a despeito das aterrorizantes histórias que se contavam sobre ela. Para sobreviver na ilha deserta, os três construíram uma moradia improvisada com folhas de árvores, e se alimentaram com os animais que caçavam e com os frutos encontrados.

Marguerite contou ao padre que na ilha havia espíritos malignos que se apresentavam de diversas formas – inclusive como animais –, os quais tentavam derrubar o alojamento construído e que, também, produziam gritos tão fortes que se assemelhavam aos de uma multidão. Marguerite, durante a estadia na ilha, engravidou. Seu companheiro morreu cerca de oito meses após a chegada na ilha. Damienne morreu no décimo sexto ou sétimo mês, e o filho de Marguerite pouco depois disso. Marguerite, informa Thevet, não tinha mais ninguém para conversar senão as feras da ilha, contra as quais ela também lutava incessantemente. Durante dois meses, afirmou Marguerite, ela teve as mais estranhas visões e, se não fosse por suas orações e fé, ela teria se perdido em desespero – pois, quando rezava, os fantasmas que lhe assombravam desapareciam. Ao fim de dois anos e cinco meses, Marguerite viu se aproximar da ilha alguns navios franceses de pesca. Ela gritou por socorro e fez sinais com fumaça e fogo. Os pescadores, inicialmente, acreditaram estar vendo ilusões produzidas pelo espaço

²¹ Jean-François de La Rocque era muito próximo ao Rei François I; atualmente, dentre os 310 retratos de membros da corte francesa na coleção do Castelo de Chantilly, há um, de autoria de Jean Clouet (1485-1541) (ANEXO L), dedicado a La Rocque (ROQUEBRUNE, 2003). Além disso, uma cidade em Quebec, Roberval, é nomeada em sua homenagem.

²² Jacques Cartier é o marinheiro cujas explorações da costa canadense e do rio Saint Lawrence serviram de base para posteriores reivindicações francesas quanto à América do Norte. Também a Cartier é creditado o nome Canadá, derivado da palavra indígena *kanata*, a qual o explorador utilizou na época para se referir à área próxima do que hoje é a cidade de Quebec (ECCLES, 2021).

assombrado, mas acabaram se aproximando e recebendo Marguerite no navio, trazendo-a de volta à França, onde ela fez seu relato a Thevet durante a estadia do padre em Nontron.

Esse breve resumo da narrativa de Thevet permite destacar alguns dos principais pontos em comum entre a crônica e o romance de Dinah: a participação de Marguerite na viagem empreendida por Roberval, o envolvimento amoroso entre a personagem e um membro da expedição, a descoberta do relacionamento por Roberval, a punição com o abandono na ilha dos demônios, a gravidez, os espíritos e seres estranhos da ilha, a sobrevivência de Marguerite após a morte de seu amante, de sua serva e de seu filho, o resgate feito por pescadores e o retorno à França. Além disso, as duas personagens históricas de destaque citadas pelo padre, Jacques Cartier e Jean-François de La Rocque, sieur de Roberval, também surgem em *Margarida La Rocque*. Contudo, diferentemente de Cartier e de Roberval, a Marguerite referida por Thevet não tem sua existência histórica completamente comprovada. Isso porque, apesar de o relato acerca de Marguerite estar em um número expressivo de obras que, de diferentes modos, se apresentam como Histórias, a fonte central para a maior parte dessas é *La cosmographie*.

No campo da História, há uma extensa discussão a respeito do uso de obras como a de Thevet enquanto fonte²³. Apesar de não haver necessariamente um consenso, fato é que essas crônicas são utilizadas pela História há centenas de anos. Tal contribuição se percebe no próprio caso aqui abordado: Thevet é referência para informações sobre Marguerite em obras como *Cours d'histoire du Canada* (1861), de Jean-Baptiste-Antoine Ferland – que afirma, no entanto, que a narrativa do padre francês contém mais invenção do que verdade; *Les vrais Robinsons: naufrages, solitude, voyages* (1862), de Ferdinand Denis e Victor Chauvin; *The pioneers of France in the new world* (1865), de Francis Parkman; *Desperate journeys, abandoned souls: true stories of castaways and other survivors* (1988), de Edward E. Leslie; *Phantom islands of the Atlantic: the legends of seven lands that never were* (1994), de Donald S. Johnson – o qual afirma que, enquanto o relato de Thevet é considerado produto de invenção, a existência propriamente de Marguerite seria factual; *Dictionary of Canadian Biography*, elaborado pelas universidades de Toronto e de Laval, no qual há um verbete com uma breve biografia da personagem, concluído, entretanto, com a incerta afirmação de que historiadores – sem informar quais – admitiram que a história de Marguerite narrada por Thevet era baseada em um

²³ Alguns exemplos dessas discussões estão em FRANCO, Stella Maris Scatena. Relatos de viagem: reflexões sobre seu uso como fonte documental. In: JUNQUEIRA, Mary Anne. FRANCO, Stella Maris Scatena (Orgs.). **Cadernos de seminários de pesquisa**. São Paulo: Departamento de História da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo; Humanitas, 2011, e CONSTANTINO, Núncia Santoro de (Org.). **Relatos de viagem como fontes à história**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2012.

acontecimento real; *Every trail has a story: heritage travel in Canada* (2005), de Bob Henderson – que classifica o episódio como um esparsos evento histórico; *Canada Exposed* (2009), organizado por Pierre Anctil, André Loiselle e Christofer Rolfe; *The hero and the historians: historiography and the uses of Jacques Cartier* (2010), de Alan Gordon; *Fierce: women who shaped Canada* (2019), de Lisa Dalrymple. Em *Heroines of Canadian history* (1909), de Walter Stevens Herrington, também é narrada a história de Marguerite. No entanto, a única referência mencionada é a anteriormente citada obra de Parkman. Herrington, ademais, afirma que alguns historiadores consideram a personagem como puramente ficcional; o autor, contudo, parece inclinado a crer na autenticidade histórica de Marguerite ao destacar que “an careful investigator as Parkman does not hesitate to accept the story as one of the actual events of our early history” (HERRINGTON, 1910, p. 7). Além dessas referências, também é relevante mencionar que há um sucinto verbete sobre Marguerite na *Canadian Encyclopedia* e uma obra toda dedicada a pesquisas documentais sobre ela, *A colony of one: the history of a brave woman* (1983), escrita por Elizabeth Boyer²⁴.

Outra fonte referida em parte significativa dessas obras é *L’Heptamerón*, de autoria da Rainha francesa Marguerite de Navarre (1492-1549), e publicado em 1559 – logo, anterior ao relato de Thevet. Esse livro, constituído por pequenas narrativas, foi inspirado n’*O Decamerão*, de Giovanni Boccaccio. No conto de número 67 de *Heptamerón* (Anexo M – tradução; Anexo N – original), também é registrada a história da mulher abandonada em uma ilha, que, segundo é informado ao final do conto 66, foi contada, em um momento anterior, por Roberval e outros de seus companheiros de viagem. No entanto, entre o texto de Navarre e o de Thevet há variadas diferenças. No conto de *L’Heptamerón*, primeiramente, a heroína não possui nome próprio, e é casada com um dos tripulantes da expedição de Roberval. Este, ao descobrir que o marido da protagonista estava conspirando contra ele, o condena à morte. O homem, porém, é salvo pela esposa que implora a Roberval por sua vida. A punição então é substituída pelo exílio dos dois na ilha. O casal, assim como no texto de Thevet, também constrói uma moradia improvisada e passa a se alimentar da caça. No conto, entretanto, Navarre somente menciona que eles precisavam se defender de animais selvagens, não fazendo referência aos espíritos ou seres estranhos que assombravam a Marguerite de Thevet. Passado algum tempo – não se especifica quanto – o homem, devido à alimentação precária e água de má qualidade, acaba adoecendo e

²⁴ Até a conclusão desta tese, não foi possível ter acesso a obra de Boyer. Por isso, não é possível afirmar se a documentação por ela apresentada comprova a história de Marguerite. Entretanto, considerando que obras posteriores à da autora seguem indicando incerteza em relação à personagem, é possível inferir que sua existência permanece indeterminada.

vem a falecer. A mulher segue vivendo sozinha na ilha, onde passa seus dias em meio a orações e a leituras de um exemplar do Novo Testamento. Posteriormente, a tripulação de uma das embarcações da expedição de Roberval, ao passar novamente pela ilha, visualiza fumaça. Com isso, lembra-se do casal abandonado e aproxima-se do local, de onde resgatam a mulher. Após uma extensa viagem, eles chegam até La Rochelle, onde a história de perseverança e lealdade da heroína faz com que ela seja recebida com honras pelas habitantes locais de famílias privilegiadas, que passam a enviar suas filhas para aprender a ler e a escrever com a mulher.

Dinah conhecia a obra da Navarre, conforme declara no texto anteriormente referido para o *Jornal do Commercio* do Amazonas (Anexo I). Ao se referir à utilização da crônica de Thevet para a escrita de Margarida, a autora afirma: “Dizem que nela se inspirou Daniel Defoe, no seu *Robinson*²⁵. E Margarida de Navarra, contemporânea do acontecimento, fez uma curiosa e ruim mistura narrando o episódio em um dos contos do *Heptamerón*” (QUEIROZ, 1949a, p. 10). Ao criticar negativamente o conto de Navarre e não o indicar, juntamente à crônica de Thevet, na abertura de *Margarida La Rocque*, a autora aparentemente renega *L’Heptamerón* como uma referência para o seu romance. No entanto, ela incorporou algumas especificidades da obra de Navarre em sua própria. Exemplo disso pode ser identificado na semelhança entre o sepultamento do marido da protagonista do texto francês e o sepultamento do filho de Margarida – episódio não referido por Thevet. No primeiro, é narrado que a personagem enterrou o corpo de seu esposo o mais fundo que conseguiu, o que, entretanto, não evitou que animais selvagens fossem atraídos pelo odor. Para defender a sepultura, a mulher dispara uma arma contra as feras que se aproximavam. Em *Margarida La Rocque*, a heroína escolhe o ponto mais alto e coberto por gelo de uma montanha como o local para o enterro de seu filho; dessa forma, o acesso de animais seria impedido: “Não viriam animais desenterrá-lo, e por isso eu o pusera lá. À nevada altura não subiam os bichos” (p. 110). Mais adiante, Margarida retorna ao local, e acaba entrando em luta com um cão selvagem para defender o cadáver de Joãozinho.

Outro ponto em comum entre *Margarida La Rocque* e *L’Heptamerón* está relacionado à menção, na obra de Navarre, ao fato de a protagonista ler o Novo Testamento como forma de consolo – ação que também não consta em Thevet. Em *Margarida La Rocque*, é afirmado que

²⁵ Diferentemente do que especula Queiroz, variadas fontes, atualmente, afirmam que a inspiração para o romance de Defoe teria sido o marinheiro Alexander Selkirk, que passou alguns anos em uma ilha deserta localizada no Oceano Pacífico, próxima ao Chile. Entretanto, segundo Mary Baine Campbell (1999) é válido considerar *Robinson Crusoe* enquanto uma transformação dos relatos acerca de Marguerite. Para a estudiosa, a crônica de Thevet ressoa na obra de Defoe, por exemplo, na listagem de itens necessários à sobrevivência na ilha que parece aprazer ambos autores: “Thevet clearly enjoys what Defoe will later elaborate to its most satisfying proportions, the list of ‘commodities’ and civilized necessities with which his character proposes to maintain himself in the blank space of the desert isle” (CAMPBELL, 1999, p. 38).

um dos marinheiros que levaram as duas mulheres até a ilha aconselhou que: “E quanto a perigos do inferno, era só abrir o Evangelho de São João” (p. 42). Apesar de essa ser a única alusão ao texto bíblico dentre os pertences levados, é significativa a referência justamente a uma passagem pertencente ao Novo Testamento, bem como a sua utilização também como forma de conforto. Outra particularidade comum entre as duas narrativas está na circunstância em que a protagonista leva os homens que a resgataram para conhecer a cabana em que vivia – detalhe também ausente no texto de Thevet. Um pormenor que igualmente não consta na obra do religioso, mas está presente na obra da Rainha Marguerite, é a ligação entre a morte do marido da personagem principal e a água que ele consumia, que lhe causou grande inchaço. No romance de Dinah, dentre os já referidos aconselhamentos do marinheiro à Margarida, a protagonista narra: “Preveniu-me o Português contra certas águas que ele descreveu como dando febres e inchaço” (p. 42). Mais adiante, ao descrever o aspecto de João Maria, ela afirma: “Tinha antes crescido o ventre, e a pele amarelada. Sua cor voltava, e o inchaço desaparecia” (p. 82). Essa, assim, é mais uma minúcia da qual Dinah aparentemente se apropriou de *L’Heptaméron*, ainda que a autora não o tenha declarado especificamente. Além disso, por fim, é interessante observar que as protagonistas de Queiroz e de Navarre têm como elemento fundamental de sua constituição, de diferentes modos, a subversão dos papéis tipicamente femininos²⁶, o que constitui mais um elemento que aproxima as duas narrativas.

A obra de Marguerite de Navarre, ademais, parece não ser o único texto não explicitado como referência para a elaboração de *Margarida La Rocque*. De autoria de François de Belleforest, *Histoires tragiques*²⁷ (1570) – igualmente anterior à *La cosmographie* – também

²⁶ Para mais informações sobre isso, consultar os seguintes estudos: FERGUSON, Margaret W. Making the world a new female literacy as reformation and translation in Marguerite de Navarre’s *Heptaméron*. In: FERGUSON, Margaret W. **Dido’s daughters**: literacy, gender, and empire in early modern England and France. Chicago; Londres: The University of Chicago Press, 2003; STEFFEN, Ana Cristina. **Quando a mulher tem voz**: a narradora-personagem de *Margarida La Rocque*: a ilha dos demônios, de Dinah Silveira de Queiroz. 2019. Dissertação (Mestrado em Letras - Teoria da Literatura) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Escola de Humanidades, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2019; ALMEIDA, Denise Lezan. **Apareceu a Margarida...** A trajetória da mulher nas obras de Marguerite de Navarra, Dinah Silveira de Queiroz e Anne Hébert. 1989. Dissertação (Mestrado em Literaturas Francófonas) – Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura, Instituto de Letras, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 1989. Este último trabalho, aborda, inclusive, a intertextualidade entre a obra de Queiroz e Navarre.

²⁷ Apesar de aparentemente vaga, a expressão *histoires tragiques* designa uma forma literária específica produzida durante os séculos XVI e XVII, próxima do conto, mas distinguida deste por uma estética hiperbólica da violência e do horror. Além disso, as “histórias trágicas” também se definem pela presença de um propósito edificante. Assim sendo, o objetivo, tal como o da tragédia definido na *Poética* de Aristóteles, era despertar no leitor medo e piedade ao ver as atrocidades, e assim conduzi-lo ao bem. Para além destes critérios, esse tipo de narrativa sempre carrega em si a noção de “coleção”: as histórias trágicas sempre são compreendidas no plural, dentro de um todo que forma a conjunto. Exemplos desse tipo de forma literária são, além da obra de Belleforest, *Nouvelles histoires tant tragiques que comiques* (1585), de Vérité Habanc, e *Nouvelles histoires tragiques* (1586), de Bénigne Poissenot (FERRARI, 2003).

tem dentre suas narrativas uma dedicada à história da mulher punida com o exílio em uma ilha deserta. Comparando a obra de Belleforest com a de Dinah, é possível identificar certos detalhes muito particulares compartilhados pelos dois textos que não estão presentes nem na obra de Thevet, nem na de Navarre. Dentre os mais significativos está, por exemplo, a curiosidade da protagonista de Belleforest a respeito dos países estrangeiros, que constitui a principal motivação para sua participação na expedição marítima (BELLEFOREST, 1572 apud BIDEAUX, 2009). A personagem principal de Queiroz, por sua vez, também possui essa característica, conforme é demonstrado em passagens como:

Cristiano, tal era o seu nome, contava coisas estranhas, e o Pai o levava lá para que ele me divertisse com suas histórias. Não tanto quanto vós, Padre, mas assim mesmo o bastante para que isso fosse razão de deslumbramento para quem, como eu, só conhecia as estradas e os horizontes da nossa aldeia, Cristiano sabia de países extraordinários. (...) Ah, como me agradavam aquelas histórias! (p. 17).

Além disso, a personagem também manifesta intenção de participar das expedições de Cristiano. Mais tarde, ao narrar a procura pelo marido, em uma afirmação carregada de ironia, Margarida declara não ser o gosto por aventura, ou a curiosidade, os motivos de sua viagem – colocação que é contradita por suas atitudes. Outros pormenores compartilhados por *Histoires tragiques* e *Margarida La Rocque* estão em características bastante específicas dos homens por quem as protagonistas se apaixonam durante o trajeto. A primeira é o fato de tanto João Maria quanto a personagem de Belleforest possuírem um alaúde. Além disso, ambos tocavam o instrumento como acompanhamento a versos de sua autoria também por eles cantados. Em *Histoires*, a personagem principal tem seu interesse despertado em seu futuro par romântico após ouvi-lo cantar. Por sua vez, em *Margarida*, a narradora acorda Juliana certa noite ao ouvir alguém cantando. Num primeiro momento, a protagonista acredita ser o “Gago” – personagem não nomeada – quem cantava, visto que a música o mencionava: “A canção... essa linda voz é daquele homem feioso e gago!” (p. 24). Mais adiante, entretanto, constata-se um mal-entendido: “Pela manhã Jacques veio com a novidade: o Gago se indispusera com João Maria! E isso porque João Maria troçara dele, vezes seguidas, inventando uma porção de versos cômicos... Então sorri para mim mesma. Havia encontrado o verdadeiro dono daquela voz tão bela!” (p. 27). Os versos cômicos referidos por Margarida, ainda, são dispostos no livro em um formato característico do gênero lírico:

“A ti ofertei um fruto,

Como fez o Pai Adão...
Não penses que sou um bruto!
Aceita meu coração!
Confesso este amor cantando!
Porque não posso – falando!
Animo-me com um bom trago!
E canto – porque sou gago!” (p. 24)

Esse recurso é também utilizado na obra de Belleforest na transcrição dos versos cantados por sua personagem, indicando assim mais uma simetria entre seu texto e o de Queiroz. Essa e as demais semelhanças citadas, reitero, não estão presentes nas duas narrativas mencionadas por Dinah – *La cosmographie* e *L’Heptamerón*. Ainda que não se possa fazer afirmações categóricas, é pouco provável que se tratem apenas de coincidências, dada a singularidade dessas afinidades. Essa possibilidade é ainda potencializada pelo fato de Belleforest (mas não *Histoires tragiques*) ser referido na obra de Chinard – possivelmente a fonte primeira do contato de Dinah com a narrativa de Thevet, conforme já foi aludido. Além disso, Belleforest e Thevet possuíam uma famosa rivalidade – fato que poderia ser de conhecimento de Dinah – e, inclusive, se especula que a menção às “histórias trágicas” feita por este último ao fim de sua narrativa acerca de Marguerite, possivelmente seja uma crítica às *Histoires tragiques* do primeiro (BIDEAUX, 2009; STABLER, 1972).

É relevante registrar que a utilização da história de Marguerite como enredo literário não é exclusividade das obras de Belleforest, Navarre e Queiroz. A personagem é motivo de textos dos mais variados gêneros: poesia, romance, drama; alguns desses são: “The legend of Marguerite” (1887), um poema de longa extensão de autoria de George Martin; *De Roberval* (1888), de John Hunter-Duvar; *Marguerite de Roberval: a romance of the days of Jacques Cartier* (1899), de Thomas Guthrie Marquis; “Marguerite de Roberval” (1907), de Isabel Ecclestone Mackay – texto que recebeu o prêmio canadense *Globe* de melhor poema histórico; *Isle Of Demons* (1953), de John Clarke Bowman; *Marguerite de La Roque: a story of survival* (1975), de Elizabeth Boyer; *The Island of Demons* (1977), de George Woodcock; *L’île de la demoiselle* (1979), de Anne Hébert; *The fire, the sword and the devil* (1981), de Janet Rosenstock e Dennis Adair; “Lament” (1985), de bpNichol – poema presente no livro *Zygal: a book of mysteries & translations*; *Marguerite de Roberval* (1990), de Shirley Barrie; *The Isle of Demons* (2000), de Charles Goulet; *Elle* (2003), de Douglas Glover – laureado no Canadá

com o *Governor General's Literary Award*; *Isle des Demons* (2004), de Robert Chafe; *Paradise* (2006), de Joan Elizabeth Goodman; *Marguerite of the Isle of Demons* (2007), de Earl B. Pilgrim; *Silence of stone* (2008), de Annamarie Beckel; *La noble sur l'île déserte* (2011), de Rosette Laberge; *I am Marguerite* (2015), de Shirley Barrie; *Björnkvinnan* (2019), de Karolina Ramqvist; *La plume rouge* (2020), de Angèle Delaunois. A história de Marguerite também é mencionada na obra autobiográfica *A book of silence* (2008) e no conto “The tale of the valiant demoiselle”, ambos de autoria de Sara Maitland. Conforme fica evidente, tais obras pertencem a literaturas de língua inglesa ou francesa, originárias, especificamente, dos Estados Unidos e, principalmente, e por razões óbvias, do Canadá – exceções são a inglesa Maitland e a sueca Ramqvist.

As diferentes figurações de Marguerite em obras literárias e não literárias apresentam a possibilidade de variadas, e certamente interessantes, pesquisas²⁸. Dinah Silveira de Queiroz, além da obra de Thevet, conhecia também o texto de Navarre e provavelmente o de Belleforest. Não é despropositado considerar que talvez a autora ainda tenha conhecido outras das obras dedicadas a Marguerite que antecederam *Margarida La Rocque*. Mais importante do que isso, no entanto, é a constatação de que o caráter indefinido da existência histórica de Marguerite não parece ter sido uma preocupação de Queiroz – e tampouco é objetivo deste trabalho alcançar qualquer tipo de resposta definitiva sobre a veracidade ou não da personagem. O fato de esse não ter constituído um ponto de interesse da escritora se explica, possivelmente, pela intenção – anterior ao seu conhecimento acerca de Marguerite – de escrever uma narrativa com elementos do fantástico, conforme será tratado a seguir. Assim, não sendo o histórico o componente principal de seu projeto – diferentemente do que viria a realizar posteriormente em *A muralha* e *Os invasores* –, a relação entre *Margarida La Rocque* e a História também não foi objeto das reflexões de maior relevo da autora sobre a obra. E, influenciada por Dinah ou não,

²⁸ Alguns estudos já realizados a respeito dessa temática são *The legend of Marguerite de Roberval* (1972), livro publicado a partir da tese de Arthur Phillips Stabler, no qual é abordado o desenvolvimento da história de Marguerite por meio de três das obras literárias já referidas (“The legend of Marguerite”; *De Roberval*; *Marguerite de Roberval*: a romance of the days of Jacques Cartier); “Quatre versions d’une légende canadienne”, artigo de D.W. Russel publicado na revista *Canadian Literature* número 94 (1982), também sobre alguns dos textos já referidos (*L’Heptaméron*, *The Island of Demons* e *L’île de la demoiselle*); *Roberval, la Damoiselle et le Gentilhomme* (2009), de Michel de Bideaux, que tem como objetos principais os textos de Navarre, Thevet e Belleforest. Também há um curta-metragem canadense, *Marooned in the land God gave to Cain* (1979), dirigido por Peter Rowe, dedicado ao assunto. Além disso, também é importante mencionar o website *Marguerite de Roberval: a web-based approach to teaching a renaissance heroine* (<https://teachingmargueritederoberval.com/>), mantido pela professora Leanna Bridge Rezvani, do Massachusetts Institute of Technology (MIT), em que há uma compilação de referências bibliográficas e informações referentes também à personagem.

a crítica também não coloca o histórico como uma perspectiva de maior expressão dentre as suas ponderações.

3.2 A CRÍTICA E O PROJETO DE DINAH

O fato de a protagonista de *Margarida La Rocque* ter sido inspirada em uma mulher que talvez tenha existido não foi discutido ou registrado por nenhuma das críticas ou estudos localizados a respeito do romance. Uma razão para isso possivelmente seja a ausência de uma edição em língua portuguesa do trecho de *La cosmographie universelle* em que há o relato sobre Marguerite. Na própria França, a obra ficou esquecida por quase quatro séculos: apenas em 1953 ela ganhou uma reedição da Presses Universitaires de France. Em 2009, uma edição dedicada à passagem de Thevet pelo Brasil foi realizada pela Fundação Darcy Ribeiro, sendo a primeira tradução para o português (CALLADO, 2009). Contudo, por ser restrita às páginas sobre a viagem em terras brasileiras, não contempla o relato do padre acerca de Marguerite. Outra explicação para a ausência desse tópico nas críticas pode ser vista no fato de as personagens não serem originárias do Brasil e não transitarem por territórios do país – elementos provavelmente decisivos para que tenha sido ignorada qualquer possível ligação com a História, visto que mesmo o caráter histórico das personagens Roberval e Cartier não foi sublinhado nos textos sobre o livro. Além disso, é relevante mencionar que, a despeito do número de obras produzidas no Canadá, literárias ou não, que abordam Marguerite, Henderson (2005) afirma que sua história não é familiar à maior parte dos habitantes desse país. Assim sendo, mais compreensível se torna o desconhecimento da crítica brasileira a respeito do suposto episódio.

Nos textos da imprensa – tanto nos da época da publicação de *Margarida La Rocque* quanto naqueles de anos posteriores, escritos por ocasião do lançamento de novas edições²⁹ –, recorrentemente foram destacadas a presença do aventuresco e do lirismo na obra, a originalidade dentro da literatura brasileira – devido à presença dos elementos do fantástico –, a elaboração consistente da psicologia das personagens, dentre outras particularidades. Em nenhum desses artigos, no entanto, o livro é classificado como ficção histórica. Eventualmente, é feita alguma referência sucinta à presença de componentes da História, sem, contudo, estabelecer nenhuma observação mais profunda a respeito desses. Em um desses textos, por

²⁹ Foram localizados mais de 30 textos, dentre críticas e notas de divulgação, em pesquisa realizada na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional do Brasil e nos arquivos dos jornais *Folha de São Paulo*, *O Estado de São Paulo* e *O Globo*.

exemplo, escrito por Wilson Lousada (Anexo O) e publicado em 12 de fevereiro de 1949 para o jornal *A manhã* (RJ), o autor afirma que o romance não se trata de uma obra histórica:

A ação, que se passa no século XVI, época muito propícia à vagabundagem das imaginações excitadas pela existência de terras novas além dos mares, não o coloca naturalmente dentro de um espaço e de um tempo rigidamente demarcados. Não se trata, no caso, de uma *novela histórica*, com todos os atributos peculiares ao gênero, e sim de um livro cujo valor maior reside na psicologia da personagem principal, que intitula a obra (LOUSADA, 1949, p. 4, grifo meu).

A colocação é feita de forma um pouco ambígua, visto que o crítico afirma que a obra não tem “todos os atributos peculiares ao gênero” (LOUSADA, 1949, p. 4). Com isso, é posta a possibilidade de uma compreensão de que, apesar de não possuir todos os atributos, possuiria alguns. No entanto, por sua ênfase, o que prevalece é a afirmação primeira: “Não se trata, no caso, de uma novela histórica” (LOUSADA, 1949, p. 4). O texto de Lousada, assim, sinaliza a presença de elementos da ficção histórica, indicando, por outro lado, que a ausência de parte de tais elementos inviabiliza a classificação do livro nessa categoria. Um posicionamento análogo pode ser observado em dois dos textos integrantes do livro *Dinah, caríssima Dinah* – obra que reúne artigos sobre a literatura da escritora, dentre os quais estão alguns dos trabalhos apresentados em um seminário em homenagem a Queiroz, realizado em 1983 nos Estados Unidos. Nesses estudos, os elementos históricos são apenas aludidos com brevidade, sem com isso levar ao apontamento do romance como histórico. No capítulo “Os temas históricos na ficção de Dinah Silveira de Queiroz”, é afirmado que “Dentro da grande variedade temática da ficção de Dinah Silveira de Queiroz, observa-se uma frequente utilização de temas históricos. Em *Margarida La Rocque*, contribuem ao tom fantástico da narração” (MARTINEZ, 1989, p. 49). Já no capítulo “A imagem da mulher na ficção de Dinah Silveira de Queiroz”, é declarado que

As circunstâncias da realidade social ou os fatores externos aqui não desempenham papel preponderante já que em *A Ilha dos Demônios* uma estranha intriga se desenrola, muito mais perto do mito do que da realidade. O ambiente social do século XVI na Europa, com a agitação produzida pelos descobrimentos e toda a excitação de viagens e aventuras, condicionou e situa a obra historicamente mas não determina os seus valores estéticos, não são agentes da estrutura do romance (ABREU, 1989, p. 32).

Desse modo, ainda que a presença da História seja eventualmente reconhecida no romance, esse não é um atributo para o qual tenha sido dada maior importância ou, ainda, a

julgar pelas observações de Abreu, não foi considerado dentre aqueles de maior relevância na composição da obra. Assim, também é possível ponderar que a crítica tenha simplesmente optado por dar menos atenção a esse aspecto, visto que a referência a Thevet, por exemplo, consta em evidência na abertura do próprio livro. Estudos ainda mais recentes do que aqueles de *Dinah*, *caríssima Dinah* – publicado em 1989 – também não abordam os componentes históricos de *Margarida*; há apenas dois casos identificados em que o exame do romance destoaria dessa regra. O primeiro deles está no anteriormente referido *O romance histórico brasileiro contemporâneo (1975-2000)*, de Esteves (2010); nesse livro, porém, *Margarida La Rocque* é apenas citado em meio a uma listagem de romances históricos brasileiros. A segunda exceção está em *Dinah Silveira de Queiroz*, cadeira 7, ocupante 7 (2014), de autoria de Alcmeno Bastos. Nesse breve estudo, ao apresentar um panorama da obra de Queiroz, Bastos expõe as diferenças que observa entre *Floradas na serra* e *Margarida La Rocque*, afirmando:

De início, porque se afasta do cenário urbano e da interiorização da personagem central, mas também por admitir, até certo ponto, a classificação de romance histórico. Até certo ponto, dizemos nós, pois não há, na estória da *Margarida*, um acontecimento que possa ser tido como matéria de extração histórica, a despeito de a epígrafe informar-nos de que o romance “fora inspirado numa breve passagem da ‘cosmografia’ do Padre André Thevet”. Acresce a circunstância de a dimensão histórica do acontecimento ser justamente esbatida pelo fato de a ação do romance passar-se predominantemente numa ilha deserta (...). Na atribuição à época histórica da condição de “maravilhosa” fundem-se a dimensão histórica e o reconhecimento de uma atmosfera de maravilhosidade que afasta a narrativa do rigor documental (BASTOS, 2014, p. 13).

Nessa passagem é possível verificar que a classificação do livro enquanto romance histórico, e a devida limitação quanto a esse título – ressaltada por Bastos – está fundamentalmente ligada ao conceito que o autor tem desse tipo de narrativa. Isso porque, para além daquilo que na sua visão afasta *Margarida* do histórico – a predominância dos eventos passados na ilha e o afastamento de um rigor documental causado pela presença do maravilhoso –, também é mencionado o conceito de “matéria de extração histórica”. Tal concepção está presente no livro *Introdução ao romance histórico*, publicado por Bastos em 2007, e é apontada como uma das definidoras da historicidade do romance histórico, devendo ser aquela predominantemente narrada. Conforme Bastos, a matéria de extração histórica é compreendida como aquela em que

Os elementos que a constituem deverão ter sido objeto de registro documental, escrito ou não, e apresentar satisfatório grau de familiaridade para o leitor

medianamente informado sobre a história de uma determinada comunidade, preferencialmente de uma comunidade nacional. Dizemos da matéria narrada que ela deve ser *de extração* histórica e não simplesmente *histórica*, para, ao mesmo tempo, assinalar sua procedência, seu lugar de origem – a história –, e realçar o fato de que ela é submetida a um traslado semiótico que provoca alterações qualitativas na sua substância (BASTOS, 2007, p. 84, grifos do autor).

Ao aproximar o conceito postulado e a relação que Bastos estabelece com o romance de Dinah, é possível observar que ele desconsidera, em suas observações, as expedições de Cartier e Roberval – referidas em *Margarida La Rocque* –, como matéria de extração histórica. Analisando as proposições do estudioso, isso pode ser ligado ao desconhecimento, conforme já referido anteriormente, dos leitores de modo geral em relação aos eventos históricos, ou possivelmente históricos, abordados no livro. Esse afastamento, então, de um predomínio na narração de uma matéria de extração histórica, acrescido das demais limitações referidas pelo autor, tem como consequência a classificação, em sua análise, de *Margarida La Rocque* como romance histórico *até certo ponto*. Mais adiante, ao concluir sua exposição a respeito da obra, Bastos declara que “Se *Margarida La Rocque* não pode ser classificado, a rigor, como romance histórico, nenhuma dúvida cabe quanto aos já mencionados romances comemorativos, *A muralha* e *Os invasores*” (2014, p. 15). O estudioso, assim, no curto espaço dedicado à análise da obra – o que se justifica, dada a também a extensão sintética de seu livro –, apesar de chamar atenção para a possibilidade de compreensão de *Margarida* enquanto romance histórico, dá maior foco aos aspectos que o afastam desse tipo de narrativa do que àqueles que propriamente o aproximam.

Ao comparar o romance da autora brasileira, bem como a sua respectiva crítica, com as demais obras literárias que trazem a história de Marguerite, anteriormente listadas, um contraste se estabelece. Isso porque parte significativa dos textos referidos se constituem, de diferentes modos, enquanto ficções históricas, e são assim apresentados por seus autores e editores, e do mesmo modo recebidos pela crítica. Esse posicionamento, no entanto, pode ser compreendido como resultado de duas diferenças básicas entre a obra de Dinah e as demais citadas. A primeira delas seria o fato de, diferentemente de *Margarida La Rocque*, apresentarem uma proposta que as aproximam de maneira mais significativa do formato de um romance histórico clássico, como é o caso de *Marguerite de Roberval*: a romance of the days of Jacques Cartier, de Thomas Guthrie Marquis. A segunda diferença, no polo oposto, se apresenta naqueles textos mais recentes: sua escrita vai ao encontro das características propostas por Linda Hutcheon e outros estudiosos das novas formas de ficção histórica, como é o caso de *Elle*, de Douglas Glover. Em

ambos os casos, ainda, pode também ser determinante o fato de circunstâncias e personagens tradicionalmente históricas terem um maior espaço do que aquele ocupado em *Margarida La Rocque*.

É possível considerar a hipótese de que a atitude da crítica de dar menor espaço aos aspectos históricos de *Margarida La Rocque* seja resultado da influência de Dinah: a escritora era presença forte e constante nos círculos intelectuais e culturais de sua época e, assim, próxima a muitos críticos. Somado a isso, há o fato, anteriormente aludido, de Queiroz habitualmente escrever e dar entrevistas sobre as suas obras, e, em suas declarações a respeito de *Margarida*, o elemento histórico foi preterido em relação ao fantástico. Isso pode ser observado no artigo, já citado, publicado no *Jornal do Commercio* do Amazonas (Anexo I):

Na verdade, havia muito que me preocupava com a ausência do maravilhoso em nossos romances. De leitura das *Mil e uma noites* ficara-me aquela visão do fantástico unido a um realismo perfeito. E se alguém ousasse escrever um romance assim? Há pouco mais de um ano e meio, meu marido, tendo na mão uma obra sobre o período dos Descobrimentos, apontou uma pequena passagem do Padre André Thevet: – “Isto daria um conto”. Disse-me. E eu, lendo com atenção a breve crônica da jovem desterrada numa ilha “Mas dará um romance” Respondi. Eu achara, enfim, o material precioso sobre o qual minha imaginação haveria de trabalhar! A cena era grandiosa, e o fundo de sentimentos, perfeito, para o que eu queria: Um mundo apenas saído da Idade Média, varrido pelas lendas, um mar, assanhado pelas fábulas. A era do maravilhoso trançada à vida cotidiana. Quando nas estalagens o recém-chegado distribuía com o vinho farto as ilusões de um mundo de riquezas e de liberdade, para onde se poderia fugir. Era o tempo em que os tribunais se acusavam os possuídos dos demônios, ou os lobisomens. E as criaturas se dividiam unicamente entre as que iriam para Deus ou para o Satanás. Entretanto, essa pequena base “real” de uma realidade à Thevet, o cronista que viu portentos no Brasil do século dezesseis já foi aproveitada na literatura. (...) Mas – o mais curioso, é que aquilo se tornou a perseguição de Margarida, os “demônios que tomavam forma de animais, e vinham disputar com ela”, não foi nunca explorado. No entanto, vi com especial alegria, quando já estava muito adiantada pelo romance, lendo o livro de Cartier, sobre os seus descobrimentos, a carta onde figurava a “Ilha dos Demônios”! Ela estava lá, com seus diabos soltos pelos campos, a ilha maldita, que os pescadores temiam. Era uma realidade cartográfica. É possível que o leitor, ao fechar o romance, deseje saber: Mais ou menos – onde ficava a ilha de Margarida La Rocque? E eu explicarei: Pelo próprio padre Thevet, que contou a passagem na parte Cosmográfica que trata da “Terra do Bacalhau”, parece indicado que a ilha mal-assombrada se situava próximo à Terra Nova. Talvez entre esta e o Labrador³⁰ (QUEIROZ, 1949a, p. 10).

³⁰ Conforme Ferguson (2003), a Ilha dos Demônios é referida variadas vezes na obra de Thevet – tanto em *La cosmographie universelle* quanto em *Grand insulaire* (de 1586-1587, texto que nunca ganhou impressão completa), nas quais também varia sua suposta localização. O registro desse espaço, entretanto, não é exclusividade do padre francês; em um mapa de 1556 da Nova França, de Giovanni Battista Ramusio e Giacomo Gastaldi, consta a *Isola de Demoni* (ANEXO P), por exemplo. Em diversos textos, incluindo aqueles aqui citados que abordam a suposta Marguerite histórica, se especula a localização exata da ilha; em todos esses, incluindo os diferentes locais informados por Thevet, a Ilha dos Demônios está situada na costa do

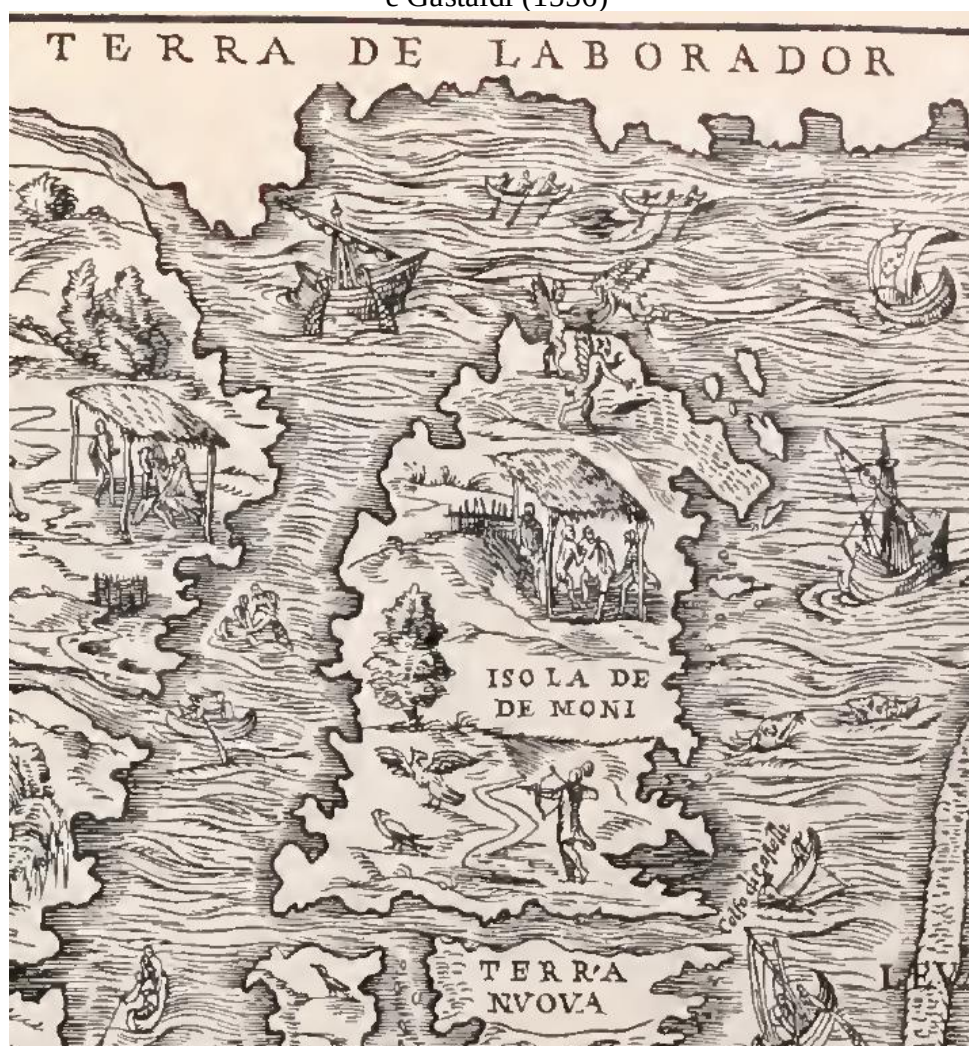
A preocupação central da escritora, conforme fica evidente, foi o que ela chama de “maravilhoso”; Dinah já tinha intenção de escrever uma narrativa nesse campo, e encontrou na crônica de Thevet a base que desejava. Os elementos da História, em especial as narrativas que se construíram a partir da chegada dos europeus a localidades até então desconhecidas por eles, estão sobretudo a serviço da ambientação construída, a partir da qual emerge o fantástico. Esse uso que a escritora faz das particularidades de uma Europa do século XVI é ainda mencionado em outro depoimento sobre *Margarida* (Anexo H): “Apaixonara-me por esse século dezesseis, cujas terras-novas pareciam conter o segredo da felicidade do mundo. Um tempo em que havia quem lutasse corpo a corpo com o demônio, e quem se confessasse lobisomem perante os tribunais” (QUEIROZ, 1949 apud CONDÉ, 1949, p. 6).

Também no texto para o *Jornal do Commercio* do Amazonas, a autora ainda declara: “é bom não esquecer que é a própria Margarida quem conta o caso. Uma bem urdida mentira dos tempos mais mentirosos, também pode ser a narrativa!” (QUEIROZ, 1949a, p. 10). Essa última colocação está diretamente relacionada com a maneira como é empregada, em referência à cosmografia, a palavra “real”: entre aspas, e seguida da observação “de uma realidade à Thevet” (QUEIROZ, 1949a, p. 10). A partir dessa afirmação, infere-se que a autora a um só tempo reconhece a base de seu romance em um suposto acontecimento real, mas também tem consciência de que essa realidade é aquela em particular dos cronistas de viagem do século XVI, com todas as suas peculiaridades, preconceitos e visão de mundo frente aos territórios até então desconhecidos pelos europeus. Dinah ainda revela ter encontrado em um livro do próprio Cartier o registro da ilha dos demônios. Ao fazer referência a esse fato, a autora não esconde seu entusiasmo com o achado, pois ele trazia “realidade cartográfica” à localidade – o que reforça a percepção da dúvida da autora quanto à autenticidade do relato de Thevet. Entretanto, ainda que Dinah demonstre estabelecer uma oposição entre as narrativas de um e outro, ambas são fruto de uma mesma época, e igualmente de concepções europeias em relação às “novas terras” bastante próximas, se não idênticas. Ainda que Dinah não forneça mais informações sobre qual das diferentes edições com as narrativas de Cartier ela tenha acessado, é possível inferir que a autora tenha lido *A memoir of Jacques Cartier* (1906), organizado por James Phinney Baxter. Isso porque, nessa obra, além dos relatos e outros dados sobre as viagens do

Canadá. Atualmente, inclusive, há no território de Quebec uma *Île de la Demoiselle* – nome atribuído, em algumas das obras, à ilha onde Marguerite teria passado seu exílio. Sobre isso, consultar: GILBERT, Rémy. L’incroyable et romanesque aventure de demoiselle Marguerite de La Roque en Basse-Côte-Nord (1542–1543). *L’Estuaire*, Rimouski, v. XXII, n. 2, p. 26–28, jun. 1999.

explorador francês, também consta uma série de documentos adicionais, dentre os quais o mapa da Nova França (anteriormente referido na nota de rodapé número 25) de autoria de Ramusio e Gastaldi³¹ (ANEXO P). Conforme é possível observar na imagem, a *Isola de Demoni*, além de ser ilustrada com os demônios referidos por Dinah (na parte superior da ilustração), também está localizada na posição descrita por ela, entre a Terra Nova e a Terra do Labrador (Figura 4).

Figura 4 - Recorte referente à Isola de Demoni no mapa da Nova França de Ramusio e Gastaldi (1556)



Fonte: Ramusio e Gastaldi (1556)

³¹ Outras obras acerca das viagens de Cartier que Dinah poderia ter conhecido são: *Bref récit et succincte narration de la navigation faite en 1535 et 1536 parle capitaine Jacques Cartier aux îles de Canada, Hochelaga, Saguenay et autres* (1545), em que consta o relato sobre sua segunda viagem; *Relation originale du voyage de Jacques Cartier au Canada en 1534* (1867), publicado por Henri Victor Michelant e Alfred Ramé; *The mariner of Saint Malo: a chronicle of the voyages of Jacques Cartier* (1920), em que Stephen Leacock transforma em narrativa os dados biográficos e os registros sobre as viagens do francês; *The voyages of Jacques Cartier* (1924), organizado por Henry Percival Biggar. Em nenhuma dessas, entretanto, consta o mapa mencionado pela escritora.

Nesse sentido, é interessante conjecturar sobre o porquê de Dinah levantar dúvidas sobre o relato de Thevet e, simultaneamente, considerar fidedignos os documentos elaborados por contemporâneos do cosmógrafo. Primeiramente, reitero, a autora faz questionamentos sobre *La cosmographie*. Além disso, ela possuía uma extensa e variada bagagem de leituras. Assim sendo, é possível afirmar que ela certamente não era ingênua a ponto de considerar fiel a imagem registrada por Ramusio e Gastaldi em seu mapa. Porém, contraditoriamente, Dinah ao mesmo tempo que desacredita a primeira, respalda a segunda. Logo, fica latente um posicionamento em que a autora transita por suas fontes, ora as questionando, ora as reafirmando, conforme é conveniente aos argumentos e ideias de seus textos.

Essas constatações são parte do que permite afirmar que Dinah – de modo muito semelhante a outros artistas – parece empreender uma espécie de ficcionalização acerca do seu processo de criação literária. Exemplos disso também são as diferentes bases apontadas por ela como referências ao romance – em certo momento Chinard, e posteriormente em Thevet. Da mesma forma, a autora também acrescenta ou omite detalhes conforme varia o texto ou a entrevista por ela dada; em depoimento para a revista *Carioca* (Anexo Q) de 12 de maio de 1949, por exemplo, depois de narrar o encontro com a passagem de Thevet já registrado em outros escritos, Dinah acrescenta: “Primeiro, era para ser uma novela, apenas. Depois, fui me empolgando e fui à Biblioteca Nacional, onde está, *no cofre forte das obras raras*, o livro de Thevet, de onde haviam saído as citações aludidas. Lido o livro, a novela inicial se transformou em romance” (QUEIROZ, 1949b, p. 56, grifo meu). É interessante observar que a menção a uma visita à Biblioteca Nacional não foi registrada em nenhum dos outros textos encontrados; além disso, nessa fala, o destaque dado ao local onde era armazenada a obra de Thevet pode ser lido como mais um procedimento da autora para a construção da atmosfera de mistério que ela destacava em relação ao enredo do romance. O apelo a componentes misteriosos também pode ser contemplado em uma crônica escrita por Dinah em 1950, “A casa do Morro do Encanto” (Anexo R), publicada em sua coluna “Café da Manhã”. A casa a qual se refere o título diz respeito a uma residência de propriedade da escritora, localizada na cidade de Petrópolis (RJ)³². Nesse texto, ela narra duas histórias: a da chamada “ninfã do Morro do Encanto”, uma bela moça que fugia de casa para caminhar pelas matas, e a de um gambá que aparecia na casa todos os dias em um mesmo horário. Próximo ao final do texto, afirma:

³² Essa mesma casa também seria referência para a obra *A noite do Morro do Encanto*, coletânea de contos da autora, publicada em 1957.

Querida casa esta, onde, pelas noites impregnadas da umidade das plantas, escrevi *Margarida La Rocque* e alguns contos. Dizem que meu último romance nada tem de minha vida, que em nenhum momento de sua narração a existência da autora está presente. Também pensei assim. Agora, fazendo um exame de consciência, posso aproximar a Dama Verde da Ninfa do Morro do Encanto. Sendo a personagem do romance apenas uma pérfida encarnação da verdadeira. E a lebre-assombração, a lebre-mágica de *Margarida La Rocque* talvez não seja senão o gambá-fantasma estilizado (QUEIROZ, 1950, p. 4).

A conexão da ninfa do Morro do Encanto e do gambá com os seres estranhos de *Margarida La Rocque* também pode ser lida como um registro da autora de possíveis outras inspirações ou mesmo referências empíricas para os elementos do romance – o que também se dá quando Dinah assinala a realidade cartográfica da ilha dos demônios. Assim, ao discorrer sobre o processo de criação de *Margarida La Rocque*, Dinah engendra uma narrativa outra, na qual também pode ser entrevisto o componente da ficção. Tal narrativa pode ser compreendida como um suporte para um prolongamento, uma continuidade do ficcional e do pacto de leitura³³ estabelecido pela obra – numa estratégia que se assemelha àquela utilizada pela autora posteriormente, em textos a respeito do processo de criação de *A muralha* e de *Os invasores*. A partir dessas constatações, ganha também outra importância a opção de Queiroz em destacar a ligação do romance ao fantástico e não ao histórico. Pode-se considerar que, assim como aos demais aspectos narrados acerca da escrita de *Margarida*, o valor dado ao fantástico está ligado ao que era conveniente a Dinah pôr em relevo. Esse elemento era o que compunha o centro do projeto de seu romance, conforme a escritora afirma. O histórico, além de não ser o principal componente do que ela pretendia, também não poderia ser combinado com o fantástico de modo que o resultado fosse uma ficção histórica; segundo a concepção desse tipo de narrativa que emerge das reflexões de Queiroz, isso seria algo contraditório.

Em *Margarida La Rocque* é possível identificar ainda outro artifício que não se adequa à concepção da autora desse tipo de narrativa: a modificação de fatos da História. Dinah, apesar de não declarar explicitamente, inseriu informações históricas a respeito das expedições francesas ao Canadá em seu romance; há variados episódios referentes a essas viagens que estão presentes de alguma maneira. Alguns deles são: a cruz com a flor-de-lis colocada pelos franceses no território canadense; a doença que vitimou parte da tripulação de uma das viagens

³³ “Pacto de leitura” ou “pacto narrativo” são expressões que designam o contrato que se estabelece por meio de um enunciado literário entre o emissor e o receptor de tal enunciado, ou seja, entre autor, texto e leitor. Esse acordo resulta em uma relação de cumplicidade entre o leitor e o texto literário, que se difere daquela mantida com a realidade empírica. Assim, o leitor se permite crer e deixar ser envolvido pelo mundo fictício criado pelo discurso (MUCCI, 2009).

de Cartier; a navegação pelos rios recém encontrados; a captura de indígenas que acabam morrendo na França. No volume dos relatos de Cartier organizado por Baxter (1906), possivelmente aquele consultado por Dinah, constam, além desses fatos, também informações sobre a viagem de Roberval³⁴. Dentre essas está o dado de que, em sua expedição, havia tanto homens quanto mulheres, pois um dos objetivos era iniciar a ocupação francesa no território canadense. Em *Margarida La Rocque*, contrariamente, a ausência de mulheres é um detalhe de grande relevância para o desenvolvimento da narrativa: é ela que justifica o isolamento de Margarida e Juliana na embarcação, seguido do posterior convite por parte de Roberval para que sua prima cantasse ou contasse histórias para distrair a ele e os outros homens da tripulação. A inexistência de mulheres no grupo, ainda, é o que motiva Roberval a fazer o seguinte alerta a Margarida:

Certa vez admiti uma velha feia, tão seca como um peixe seco, por julgar que aquilo fosse menos que uma mulher, e não causasse transtornos... Eis que, tempos depois, esquecidas as feições das belezas que deixaram em terra, os homens de meu navio se põem a porfiar por sua preferência. E tantos conflitos se deram, que não tive remédio senão deixar a velha numa ilha... (p. 21).

Desse modo, ao alterar um fato importante das expedições de Roberval, Queiroz procedeu de forma oposta ao que defendia ser o modo apropriado ao ficcionista em um romance histórico, o que constitui possivelmente mais um motivo para que a autora não classificasse a obra desse modo. Por outro lado, é relevante observar o quanto o processo de criação de *Margarida* se assemelha àqueles narrados pela escritora referentes *A muralha* e *Os invasores*. Primeiramente há a consulta de Dinah a obras como a de Cartier e a de Thevet que, em menor ou maior medida, são consideradas como fontes históricas. Além disso, apesar de utilizar parte significativa dos pormenores da crônica de *La cosmographie*, a autora também preenche seus “espaços em branco”. Exemplo disso é a já referida vida da protagonista anterior à sua presença na expedição marítima, nos quais são incluídos a profecia em relação ao seu destino e o seu casamento com Cristiano. Essas particularidades, fundamentais para a elaboração do romance, ainda distinguem Margarida da Marguerite de Thevet – principalmente o fato de ser casada – apontando, assim, uma vez mais a modificação da História por parte da ficcionista. Também é relevante destacar que o romance emprega um artifício bastante comum, segundo Jerome de Groot (2010) em ficções históricas: algum tipo de nota explicativa descrevendo a relação do

³⁴ A presença dessas informações, entretanto, não é exclusividade da obra de Baxter: o relato acerca da viagem de Roberval também está presente no anteriormente referido *The voyages of Jacques Cartier* (1924), organizado por Henry Percival Biggar.

escritor com o período em questão, a qual muitas vezes se desenvolve por meio de leituras e pesquisas. Esse tipo de texto é denominado por Diana Wallace (2005) como “nota do autor”, e pode surgir como prefácio, notas de rodapé, *post scriptum*. Segundo a estudiosa, a nota do autor é o que em primeiro plano manifesta o oxímoro formado pelo termo “ficção histórica”: a tensão entre o que é inventado (ficção) e o que é fato (histórico) é evidenciada quando é assinalado, por meio desses paratextos, aquilo que é historicamente documentado e o que foi criado para a narrativa em questão. No caso de *Margarida*, conforme já foi exposto, o breve prefácio do livro informa que este é baseado em uma passagem da cosmografia de Thevet. Assim, Dinah, ao fazer referência a obra do francês, além de usar um recurso tradicional da ficção histórica, acaba pondo em relevo a tensão entre fatos e invenção presente nesse tipo de obra literária e, igualmente, em seu próprio romance.

Outro motivo que também pode explicar o porquê de o livro não ser considerado um romance histórico – tanto pela crítica, quanto por sua própria autora – está ligado à concepção da época acerca desse tipo de narrativa. No momento em que Dinah escreveu suas obras, a discussão acerca de novas formas de ficção histórica era praticamente inexistente. Somado a isso, reitero, houve uma deliberada intenção da autora em uma criação em que os elementos do fantástico fossem o componente central. Segundo já foi anteriormente assinalado, é sabido que a interpretação de uma obra não está subordinada ao que disse seu autor sobre ela. A própria Dinah demonstrou concordar com essa proposição quando, ao discutir as diferentes possibilidades de significado do fantástico em *Margarida* (Anexo I), proclamou: “fui eu apenas a médium dessa infeliz Margarida. Que o leitor a interprete” (QUEIROZ, 1949a, p. 10). Na leitura de *Margarida La Rocque* proposta a seguir, essa compreensão será ilustrada pelo fato de que, independentemente daquilo que a escritora pretendia realizar ou daquilo que entendia como romance histórico, essa narrativa tem em sua composição características que a aproximam tanto de formas mais tradicionais quanto daquelas mais contemporâneas de ficção histórica.

3.3 MARGARIDA LA ROCQUE: UM ROMANCE HISTÓRICO?

Margarida La Rocque tem uma forma bastante diferente daquela de *Os noivos*. Apesar disso, os postulados de seu autor, Alessandro Manzoni, acerca do romance histórico, não excluíam o livro de Queiroz dessa categoria, visto que os apontamentos do escritor italiano têm uma amplitude que contempla diferentes formas desse tipo de narrativa. Primeiramente,

Margarida combina, conforme propõe Manzoni (2012), ficção e fatos – estes últimos manifestados por meio de detalhes como aqueles acerca das expedições dos franceses ao Canadá. Ademais, é relevante sublinhar a observação do autor de que os fatos utilizados pelo romancista devem ser provenientes da História ou “de documentos de qualquer gênero” (2012, p. 34). Logo, a base de *Margarida* em Thevet – considerado em alguma medida enquanto documentação – não afasta o livro de Dinah do histórico. Aliada às circunstâncias retiradas da crônica do cosmógrafo, se tem a criação de Dinah em que, por exemplo, é dado amplo espaço aos eventos envolvendo a presença dos seres encantados, abordados apenas brevemente pelo padre. Além disso, também é narrada a vida pregressa da protagonista, período que não consta no relato original. Essas constatações tornam possível afirmar que no romance prevalece a criação da autora, também conforme Manzoni estabelecia ser necessário.

Porém, não se podem fazer juízos definitivos no que diz respeito às exigências do autor de *Os noivos* de que personagens históricas devam se comportar conforme agiram e/ou poderiam ter agido os indivíduos com existência real. Conforme colocado anteriormente, essas determinações de Manzoni não são completamente exequíveis ou tampouco verificáveis. No romance estudado, apenas parte das ações de João Francisco de La Rocque, Senhor de Roberval, por exemplo, encontram afinidade na trajetória de Jean-François de La Rocque, sieur de Roberval. A principal delas está no fato de que ambos lideraram expedições marítimas destinadas à terra anteriormente encontrada por Jacques Cartier. A protagonista, por sua vez, permanecendo em uma posição entre a ficção/mito e a História, poderia ser examinada apenas em relação a sua referência em Thevet. Em contrapartida, independentemente da maneira como *Margarida* é interpretada, é viável uma avaliação da personagem em relação ao imaginário da época. Durante a narrativa, a concepção europeia em relação às “novas terras” e aos povos que nelas habitavam – cercados pelo misterioso, pelo exótico, pelo animalesco e o monstruoso – é manifestada em diversos momentos da narração da *Margarida*:

Não conseguia imaginar, com clareza, a terra para onde ele [Cristiano] deveria ir. Tudo, na minha cabeça, era confusão. Via florestas enormes com mulheres-serpentes que se enrolavam em meu marido, lascivas. Via feiticeiros capazes de fazer prodígios, pintados de todas as cores... E, em pensamento, assistia a lutas sangrentas, desenroladas sob a luz verde das matas (p. 19).

Outro aspecto da psicologia da época também evocado pela protagonista diz respeito aos conhecimentos de astronomia daquele momento:

Na aldeia, quando era menina, certa vez vira uma terrível imagem. Um navio chegara ao termo do mundo, onde, numa cascata horrenda, o mar se precipitava no abismo. Viam-se homens caindo do despenhadeiro sem fim. Outros, como formigas, lutando por escapar à torrente, e o navio pendendo, derramando a carga humana (p. 23).

Considerando que a narrativa se passa no século XVI e o fato de que Margarida aparentemente não recebeu nenhuma instrução formal, é bastante plausível considerar não somente a existência de imagens como as descritas pela personagem, como também a forte impressão que nela deixariam. No entanto, também é possível ligar a alusão à crença na Terra plana a uma ideia, incorreta, que séculos mais recentes tiveram sobre o XVI, e que talvez fosse compartilhada por Dinah: o de que, contemporaneamente a sua personagem, havia um desconhecimento geral a respeito da verdadeira forma do planeta³⁵. Independentemente da origem dessa referência, esses exemplos demonstram de que modo a presença de um possível imaginário da época – ou, pelo menos, a tentativa de ilustrá-lo – surge no romance. Um maior exemplo desse imaginário, ainda, é a própria ilha dos demônios. Esse espaço é apresentado com atributos que o ligam, igualmente, ao exotismo e à exuberância típica da visão europeia em relação às terras encontradas. Ao mesmo tempo, ele também é cercado por mistérios, e pelo temor causado pelos supostos demônios que o habitam. Margarida, durante o período em que se encontra na ilha, é visitada e estabelece contato com seres estranhos e mágicos. Além disso, em mais de um episódio há algum tipo de enfrentamento ou contato também com animais selvagens, muitas vezes identificados apenas como “feras” – colocando-os, assim, como espécies desconhecidas para as personagens procedentes da Europa. Esses aspectos foram ressaltados em algumas das críticas recebidas pelo livro. O texto de Lousada, anteriormente referido, afirma que

Criatura ávida de sensações, governada mais pelos instintos do que pela razão, solicitada por um ambiente de lendas e superstições, Margarida La Rocque foi colocada na moldura em que de fato devia estar. Isto é, numa atmosfera e num período da história em que as alucinações e o mistério viviam empapando a realidade cotidiana. Eis a razão natural desse afastamento do livro no tempo, do seu recuo ao século em que se iniciavam as grandes descobertas pelas vias marítimas, levando ao delírio as imaginações mais exaltadas (LOUSADA, 1949, p. 4).

³⁵ Sobre isso, consultar Russell, Jeffrey Burton. **Inventing the flat earth: Columbus and modern historians**. Nova Iorque: Praeger, 1991 e ROCHA, Carlos Henrique Oliveira da. A figura da Terra no pensamento medieval europeu. **Revista Brasileira de Geomática**, Curitiba, v. 5, n. 1, p. 103-123, jan/mar. 2017. Disponível em: <https://periodicos.utfpr.edu.br/rbgeo/article/view/5497>. Acesso em: 7 mai. 2021.

Em outras palavras, o crítico vê a localização temporal do romance como necessária à presença do elemento do fantástico, o qual ele compreende como resultado dos delírios da imaginação exaltada de Margarida, estimulada pelo contexto em que se encontrava. Essa interpretação também é proposta por uma crítica sem autoria publicada no *Correio da Manhã* (RJ) em 10 de fevereiro de 1949 (Anexo S):

Margarida La Rocque é uma francesa desses tempos heroicos e cruéis dos descobrimentos. Viveu saturada pelo que ouviu de verossímil e inverossímil. E se deixou atrair pelo que lhe era desconhecido, dominada pela curiosidade irresistível de ver e sentir o mundo novo que aparecia na tragédia das conquistas, dos sacrifícios e dos crimes (LIVROS, 1949, p. 17).

A compreensão da psicologia e das atitudes de Margarida como diretamente tributárias da época histórica em que se passa sua narrativa aproxima a obra daquilo que Manzoni prescreveu a respeito do romance histórico. Além disso, essa caracterização da protagonista – comum também às demais personagens em posição de “descobridoras” – concilia o romance também com a proposta de Lukács (2011). Mais do que cenário ou tema, a História, para o estudioso húngaro, é elementar para a psicologia das personagens e, conforme já foi exposto, é o que diferencia a obra de Walter Scott daqueles com temática histórica que o antecederam. Adicionalmente, o estudioso também não afasta da categoria romance histórico aqueles títulos que, de modos diversos, se distinguem do modelo clássico. Logo, é possível apreender que a concepção do autor a respeito desse tipo de narrativa é bastante abrangente, o que torna viável afirmar que *Margarida La Rocque* – o livro dentre os três analisados mais distante de um modelo ortodoxo de romance histórico – não seria excluído dessa categorização, segundo a visão de Lukács.

Essa leitura também pode ser apoiada no fato de *Margarida La Rocque* possuir particularidades dos diferentes períodos que Lukács considera como participantes da “evolução” do romance histórico – essa evolução não sendo sinônimo necessariamente de melhoramento, mas de continuidade. Na obra de Queiroz se identificam características dos três momentos examinados pelo autor: clássico, decadência burguesa e humanismo democrático. Do modelo clássico, primeiramente, é possível traçar afinidades com a protagonista escolhida por Dinah. Isso porque, para Lukács, “o papel de destaque é desempenhado justamente por personagens históricas desconhecidas, históricas apenas em parte ou puramente fictícias” (2011, p. 55), conforme já foi apontado. A incerteza a respeito da existência de Marguerite coloca a personagem do romance em uma posição de apenas parcialmente histórica ou, ainda,

ficcional. Porém, caso se opte por considerá-la integralmente real, ela também seria contemplada pela afirmação do estudioso, enquanto “histórica desconhecida”. No entanto, Margarida nada tem do herói mediano identificado por Lukács nas obras clássicas. A heroína, nesse caso, é uma personagem bastante conflituosa – dotada tanto de virtudes quanto de imperfeições –, movida por suas paixões individuais, como o interesse pelo aventuresco que a acompanha desde a infância – quando ela ouvia a leitura de “romances de destemidos cavaleiros de eras passadas” (p. 16), e como os sentimentos em relação a João Maria – que a levam a cometer adultério. Ademais, ao abordar especificamente as heroínas de Scott, Lukács afirma que todas “representam o mesmo tipo de mulher inglesa filistamente correta e normal”³⁶ (LUKÁCS, 2011, p. 51), o que também afasta a obra de Dinah do romance histórico tradicional. A heroína, tendo em consideração os papéis tipicamente femininos³⁷ de uma Europa do século XVI, nada tem de “correta” e “normal”: ela não se restringe a ocupar o espaço doméstico e ser devotada à família; ela não nutre aspirações em relação à maternidade; ela assume o risco de sair em uma perigosa viagem marítima; infeliz em seu casamento, ela inicia um relacionamento extraconjugal; após a morte das personagens com ela exiladas, ela sobrevive sozinha no ambiente hostil da ilha, até ser resgatada.

As grandes personagens históricas, por sua vez, surgem em obras como as de Scott “a partir do ser da época, jamais explicando a época a partir de seus grandes representantes, como faziam os adoradores românticos dos heróis. Por isso, eles nunca podem ser figuras centrais do ponto de vista do enredo” (LUKÁCS, 2011, p. 56). *Margarida La Rocque*, desse modo, se aproxima do modelo clássico também nesse aspecto: mesmo se a protagonista for reconhecida como criada a partir de uma mulher que teve existência histórica, trata-se de uma personagem pouco conhecida. Somado a isso, há o fato de que Roberval e Cartier – personagens reconhecidamente históricas –, terem papéis secundários no romance, principalmente Cartier – o mais ilustre dentre eles – que é apenas citado. Além disso, ainda se referindo às grandes personalidades históricas da obra de Scott, Lukács aponta que ele “não estiliza essas personagens, não as coloca em um pedestal romântico, mas retrata-as como pessoas dotadas de

³⁶ Ao longo de *O romance histórico*, essa é a única observação de Lukács voltada especificamente às personagens femininas e, além disso, é passível de réplica. Isso porque as mulheres de uma obra como *Ivanhoé* (1819), de Scott, não se adequam necessariamente a essa descrição – o que pode ser ilustrado pelas figuras de Rebeca e de Ulrica, personagens que, mesmo não sendo as heroínas, têm grande relevância para o romance. Nesse sentido, é interessante refletir sobre a maneira como grandes críticos e teóricos, como Lukács, abordaram e abordam questões do feminino em seus textos e o quanto e o que isso diz a respeito do tratamento da presença da mulher na ficção.

³⁷ O “tipicamente feminino”, nesse caso, está ligado exclusivamente àquele no qual a protagonista de *Margarida La Rocque* é concebida: branca, cisgênero, heterossexual e em uma posição privilegiada social e economicamente.

virtudes e fraquezas, de boas e más qualidades” (LUKÁCS, 2011, p. 63). Nesse sentido, a personagem de Roberval é emblemática. Margarida assim o descreve: “Era um homem sem fraquezas, e impunha terrível disciplina à tripulação. Católico fervoroso, e, entretanto, aquele chefe não conhecia o significado da palavra ‘perdão’” (p. 26). Ademais, ao punir Margarida com o abandono na ilha, manifesta uma atitude cruel e tirânica que completa o perfil de uma personagem distante do herói romântico em seu pedestal.

Margarida La Rocque, em menor medida, também apresenta alguns aspectos descritos por Lukács como característicos do romance histórico burguês. As colocações do autor a respeito da perda da historicidade nos romances que se concentram em circunstâncias privadas são expandidas com o exame de *Frau Marie Grubbe* (1876) de Jens Peter Jacobsen (1847-1885). Nessa obra, as ações centrais, para Lukács, não têm nenhuma relação com os acontecimentos do pano de fundo histórico que se apresenta. Essa narrativa, assim, possui uma particularidade que o teórico também atribui a *Salambô*, de Flaubert:

como o romance não parte dos problemas da vida do povo, mas trata dos problemas psicológicos de uma classe elevada, sem conexão com os problemas sócio-históricos universais, rompe-se todo laço entre os acontecimentos históricos e os destinos privados. Como Flaubert, Jacobsen também toma *uma pessoa solitária como heroína* (LUKÁCS, 2011, p. 245, grifo meu).

É possível identificar uma consonância entre essas observações a respeito do modelo de romance histórico da decadência burguesa – negativamente críticas – e o livro de Queiroz. Considerando a visão de Lukács, a obra perderia sua historicidade ao colocar o foco no destino pessoal de Margarida no período em que ela está exilada na ilha, momento em que sua trajetória não estabelece maiores relações com acontecimentos históricos. Ainda que a narrativa não apresente uma moldura detalhada da época – aspecto criticado por Lukács em obras como a de Flaubert –, seu ponto central é a vida privada da protagonista, que, por causa de certas singularidades – sua permanência completamente sozinha na ilha, por exemplo –, pode ser compreendida como a heroína solitária mencionada por Lukács. Ainda relacionado a isso, o autor também explica, ao referir-se à obra de Conrad Ferdinand Meyer, que “a escolha da temática histórica é de teor puramente artístico (...): escolhe-se um período da história em que a incorporação decorativa desses sentimentos pode se ajustar do modo mais adequado às intenções subjetivas do ficcionista” (LUKÁCS, 2011, p. 289). Conforme já foi aludido, a escolha de Dinah baseou-se em um desejo prévio de escrever uma obra de teor maravilhoso, e a crônica de Thevet forneceu uma premissa que lhe interessou. A escolha do material histórico,

assim, está ligada às intenções subjetivas da escritora: a época das grandes expedições marítimas em busca de outras terras trazia consigo todo um imaginário condizente com o fantástico que Dinah buscava. Por outro lado, essa afirmação de Lukács também pode ser questionada no sentido de que, de uma maneira ou outra, independentemente do tipo de tratamento dado à História, sempre haverá alguma intenção subjetiva por parte de seu autor.

A aproximação da obra de Dinah com os aspectos criticados por Lukács no romance histórico burguês, por outro lado, possibilita o exame das propostas do estudioso desde um outro ponto de vista. Isso porque, a partir dos anos 1970, principalmente, se desenvolve um campo dentro da História dedicado ao estudo das mulheres. Parte desses estudos empreende um amplo questionamento a respeito das metodologias empregadas tradicionalmente pela História. Segundo diversas pesquisadoras, essa disciplina, ao privilegiar a esfera pública – as guerras, os acontecimentos políticos –, acabou por excluir de sua narrativa as mulheres, a quem tal espaço era negado (GORDON; BUHLE; DYE, 1976; KELLY, 1984; PERROT, 1989; 2007; RAGO, 1995, SOIHET, 1997). A autora de *A mulher brasileira e suas lutas sociais e políticas: 1850-1937*, June E. Hahner (1981, p. 16) afirma que

Em vez de perguntar por que a mulher detém tão poucas realizações de “importância histórica”, devemos questionar os padrões que foram e estão sendo utilizados para avaliar o que é efetivamente de significação histórica. Se as mulheres são virtualmente invisíveis na esfera pública, então até que ponto será significativa esta esfera? A história das mulheres precisa enfocar também locais particulares. Em lugar de perguntar qual foi o papel das mulheres em determinado movimento, devemos indagar que luz aquelas atividades irradiaram sobre os papéis das mulheres.

Desse modo, é possível considerar que na concepção de História de Lukács vigorava a visão canonicamente masculina de acontecimentos históricos, de modo que as mulheres ocupavam pouco ou nenhum espaço. Esse entendimento, obviamente, impactou diretamente nas propostas do teórico acerca do romance histórico, dentre as quais é significativo o ínfimo espaço reservado às personagens femininas.

Ao estabelecer um diálogo entre *Margarida La Rocque* e o que apontam as estudiosas da historiografia feminista, torna-se viável ainda outra leitura do romance no que ele tem de histórico. Isso porque a segunda e maior parte do livro, em que o foco está nas experiências de Margarida na ilha, pode ser lida como uma narrativa que ilustra a história das mulheres que enquanto os homens partiam em expedições marítimas, permaneciam a sua espera – consta que o próprio Jacques Cartier, por exemplo, era casado no período de suas expedições. Essa narrativa pode ser interpretada, também, como relato das opressões sofridas no século XVI por

uma parcela das europeias. Nessa perspectiva, os “demônios” com os quais a protagonista se depara na ilha podem ser compreendidos como representantes das violências às quais as mulheres eram submetidas. Segundo Rita Lenira Bittencourt, em *Margarida La Rocque*

Alegoricamente, os elementos fantásticos e as forças naturais evocadas pela narradora também podem ser lidos como panorama de uma subjetividade em crise, transformada pelas cobranças, pelas hostilidades e pelas limitações do desejo. Em sentido amplo, os elementos fantásticos evocados na narrativa podem ser lidos como disfarces a uma série de abusos cometidos em relação à personagem, em nome de valores morais da justiça dos homens (2018, p. 48).

Considerando o momento de produção do romance de Dinah, cabe também a reflexão acerca da situação feminina naquele final da década de 1940. Em determinada passagem, por exemplo, Margarida descreve sua vida após o casamento:

Estava instalada com o luxo que poderia desejar. Tinha junto de mim, Juliana, e bastante dinheiro guardado para não viver com sobressaltos. Não pensava na tremenda profecia de minha tia – mas me sentia apreensiva, e, consultando meu coração, julgava-me um tanto roubada. Que me faltava? (p. 19-20).

A descrição e o questionamento final – não respondido – se aproximam do que no início da década de 1960 Betty Friedan iria denominar de “problema sem nome”, em seu *A mística feminina*. No primeiro capítulo do livro, Friedan reproduz o depoimento de uma jovem mãe e dona de casa muito semelhante à fala de Margarida: “Eu me pergunto por que estou tão insatisfeita. Tenho saúde, filhos ótimos, uma linda casa nova, dinheiro suficiente” (FRIEDAN, 2020, loc. 238). O problema investigado em *A mística*, em resumo, está relacionado à frustração enfrentada pelas mulheres estadunidenses que eram donas de casa e mães (privilegiadas social e financeiramente) no período que se seguiu ao término da Segunda Guerra Mundial. Assim, a obra de Dinah, apesar de apresentar uma protagonista distante da realidade pesquisada por Friedan, demonstra um incômodo bastante similar em relação ao papel ocupado por uma parcela das mulheres. A afinidade entre os sentimentos expostos nos dois livros, ainda, também pode ser lida como reflexo do fato de o romance ter sido escrito em 1949, praticamente o mesmo período ao qual se voltam as observações de Friedan. Logo, apesar das diferenças marcantes entre Brasil e Estados Unidos daquela época, é possível estabelecer pontos de encontro nas condições de parte da população feminina. Em contrapartida, a possibilidade de aproximação do romance antes com o tempo de sua produção do que propriamente com o século XVI é um dos aspectos justamente criticados por Lukács em certos romances históricos burgueses. Logo,

mais uma vez é evidenciado que as características dessa categoria presentes em *Margarida La Rocque* são aquelas vistas como falhas pelo teórico.

O momento seguinte demarcado por Lukács, denominado “humanismo democrático”, tem igualmente em comum com a obra de Queiroz o que seria um dos desacertos dessa fase, na visão do estudioso: a tendência à biografia – nesse caso, de personagens históricas célebres. Em *Margarida La Rocque*, ainda que a protagonista não se trate de uma personagem ilustre, se observa tal tendência à biografia – ou, mais apropriadamente, à autobiografia. A autobiografia, conforme Philippe Lejeune, pode ser definida como uma “narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando focaliza sua história individual, em particular a história de sua personalidade” (2008, p. 14). Não se entrará aqui na problematização a respeito da concepção de “pessoa real” ou da própria definição apresentada, as quais ultrapassariam os limites desta tese. Isso posto, é possível afirmar que esse conceito de autobiografia encontra analogia na forma do romance examinado, no que ele pode ser compreendido enquanto uma autobiografia ficcional. Segundo Vandevoorde (2019), *fictional autobiography*, em uma definição restrita, é uma narrativa que simula o discurso autobiográfico, mas em que não há qualquer sugestão de correspondência entre o autor e o narrador/protagonista, principalmente aquela que se dá por meio dos nomes próprios de um e outro. Essa definição, assim sendo, contempla *Margarida La Rocque*, uma obra em que não há equivalência entre Dinah e Margarida, e em que esta realiza uma narrativa retrospectiva em prosa sobre sua própria existência, focalizando sua história individual³⁸.

Essas características, assim, permitem a associação do romance examinado com o gênero autobiográfico. Entretanto, essa constatação é justamente parte daquilo que Lukács aponta como limitações das obras do humanismo democrático. Enquanto a vida privada da personagem é o centro da narrativa, as circunstâncias históricas que a cercam, apesar de abundantes, têm um espaço restrito, e eventos históricos de maior importância, bem como os conflitos que os envolvem, não são retratados. Na concepção de Lukács, é fundamental que o romance histórico apresente, nos destinos individuais, a expressão dos problemas vitais e do destino do povo da época em que se passa a obra. Em *Margarida La Rocque*, se por um lado pode ser observada na protagonista a possibilidade do retrato do microcosmo daquelas mulheres

³⁸ Essa discussão poderia ganhar maior proporção e complexidade se nela forem incluídas declarações de Dinah como a presente na anteriormente citada carta a João Condé: “desse romance, afinal, com o qual eu mais intimamente estava ligada bem poderia dizer, com profundas desculpas pedidas a Flaubert e a sua *Bovary*: MARGARIDA LA ROCQUE sou eu! Aliás, faço essa afirmação sem receio, pois dado o teor do livro – ninguém o tomará por autobiográfico...” (QUEIROZ, 1949 apud CONDÉ, 1949, p. 6). Entretanto, esse debate ficará reservado para algum futuro estudo.

que ficavam à espera enquanto seus maridos partiam em expedições às “novas terras”, por outro lado, a narrativa que se desenvolve é muito particular, centrada na individualidade da heroína; é significativo, nesse sentido, que a maior parte dos capítulos se ocupe do período passado na ilha, desligando as personagens de possíveis conexões com a coletividade. Assim, a ação torna-se puramente privada e é eliminada sua historicidade – na visão do estudioso húngaro.

Para além dos questionamentos já feitos a respeito do conceito de História de Lukács, essas limitações de *Margarida La Rocque*, no entanto, não impossibilitam a obra participe da categoria “romance histórico” conforme postula o autor. Isso porque tais limitações já eram assinaladas por ele em romances anteriores, sem com isso serem desassociados dessa classificação. Logo, aqueles aspectos que, em comparação com o modelo clássico, são considerados como deficiências, não impedem que o texto seja lido enquanto histórico. Essa talvez seja uma das razões por que *Margarida La Rocque* conste na relação elaborada por Esteves (2010). Além disso, esse talvez seja o motivo pelo qual certos críticos, ainda que com relutância, tenham registrado as afinidades do livro com o romance histórico. Consequentemente, torna-se justificável concluir que *Margarida La Rocque* pode ser incluído no conjunto ao qual pertencem *A muralha* e *Os invasores*, mesmo quando analisado a partir de visões mais ortodoxas de ficção histórica, como as de Manzoni e Lukács.

3.4 MARGARIDA LA ROCQUE E AS NOVAS FORMAS DE FICÇÃO HISTÓRICA

Assim como Dinah Silveira de Queiroz não considerava *Margarida La Rocque* como um de seus romances históricos, menos ainda a autora expressava ter intenção deliberada de construir uma obra que renovasse ou questionasse a tradição desse tipo de narrativa. Mas, contrariando o posicionamento da própria Queiroz, o livro carrega em si uma série de marcas bastante características do que mais tarde receberia denominações como metaficção historiográfica ou *nueva novela histórica*, incluindo aqueles aspectos que se contrapõem ao modelo clássico de Walter Scott. Entretanto, é importante sublinhar que, evitando incorrer em uma distensão equivocada e/ou excessiva dos apontamentos dos estudiosos das novas formas de ficção histórica evocados na análise a seguir, antecipo que, no romance de Queiroz, o que se identifica é antes uma manifestação *avant la lettre* dessas novas formas – e, igualmente, do que essas carregam de características que são consideradas como típicas do pós-modernismo –, do que uma obra que, reitero, ambicione estabelecer uma ruptura com modelos anteriores. Em outras palavras, ainda que em *Margarida La Rocque* possa ser lido, por exemplo, o

questionamento de verdades únicas e absolutas da História – ação típica das chamadas ficções históricas pós-modernas –, as reflexões de Queiroz a respeito de sua produção literária indicam que tal questionamento aconteceu mais de forma acidental e menos integrando propriamente o que era o projeto da escritora. Essa observação, por outro lado, faz necessária a reafirmação do entendimento anteriormente declarado de que a leitura de uma obra não se reduz ao que sobre ela disse o seu autor.

Esclarecidas essas questões, é relevante também assinalar a coexistência, já referida, de aspectos tanto das propostas mais tradicionais acerca da ficção histórica quanto daquelas mais recentes. Ainda que, em alguns casos, a manifestação de características dos primeiros modelos possa eliminar a possibilidade da presença dos segundos, isso não constitui uma regra. Em *Margarida La Rocque*, um exemplo disso está no fato de o desenvolvimento de uma psicologia da época em que se passa o romance, conforme postulam Manzoni e Lukács, não se opor àquelas particularidades apontadas pelos estudos acerca das novas formas de ficção histórica utilizados nesta tese. A concomitância desses diferentes aspectos – que também se encontra em *A muralha* e *Os invasores*, conforme será discutido nas análises subsequentes – também pode ser constatada em obras de outros autores. É o que aponta Grützmacher (2006) que, ao realizar uma crítica ao estudo de Menton (1993), defende que a maioria dos romances históricos hispano-americanos da segunda metade do século XX está antes localizada entre o tradicional e o pós-moderno do que exclusivamente em apenas um desses dois polos. Aínsa (2003), conforme já foi apontado, também considera que no novo romance histórico latino-americano, diferentemente do que ocorreu em outros momentos da ficção histórica, há uma variedade de estilos e modalidades os quais podem, inclusive, se manifestarem dentro de uma mesma obra literária, mesmo quando isso instaura uma contradição.

Assim sendo, reafirmo a possibilidade de ocorrer um diálogo entre *Margarida La Rocque* e as ideias apresentadas por Manzoni e Lukács, simultaneamente à manifestação de significativas afinidades estabelecidas com propostas surgidas a partir da década de 1980 sobre a ficção histórica. Um primeiro exemplo dessa constatação pode ser observado em relação à metaficção historiográfica, de Hutcheon (1991). Inicialmente, é possível identificar em *Margarida La Rocque* uma das formas de narração apontadas pela estudiosa como privilegiadas pelas metaficções historiográficas: um narrador onipotente. A narradora do romance examinado alcança esse caráter ao fazer o relato de sua vida pregressa a um padre que é apenas ouvinte, não tendo falas nem estabelecendo diálogo com Margarida. Sua história, assim, não é interrompida ou questionada. Adicionalmente, os demais envolvidos – Juliana, Cristiano,

Roberval, João Maria – estão ausentes ou mortos, o que impossibilita outros pontos de vista sobre o que aconteceu, sobretudo no que diz respeito ao período mais significativo de sua narrativa, passado na ilha.

Em nenhuma das formas de narração empregadas pela metaficção historiográfica há “um indivíduo confiante em sua capacidade de conhecer o passado com um mínimo de certeza. Isso não é uma transcendência em relação à história, mas sim uma inserção problematizada da subjetividade na história” (HUTCHEON, 1991, p. 156). Essa incapacidade de conhecer o passado, que assinala e discute o elemento subjetivo da narrativa histórica, pode ser vista no relato de Margarida. Inicialmente, há um discurso em primeira pessoa que marca uma perspectiva subjetiva em que a ilusão de objetividade, e aquela de uma memória sem falhas, é desfeita. Nas histórias híbridas, outra das categorias das novas formas de ficção histórica, a narração em primeira pessoa demonstra, de acordo com Perkowska (2008), que a memória vivida é alicerçada em uma visão e uma perspectiva específicas e individualizadas; em outras palavras: tal memória não é imparcial ou isenta de equívocos. No romance, essa percepção é reforçada por um comentário da protagonista a respeito de uma ocasião em que ela está narrando histórias aos homens do navio: “Se eu chegava num ponto onde a memória fraquejava, inventava uma passagem. À medida que avançava na história, ia-me pondo mais ousada” (p. 28). Esse trecho a um só tempo reconhece o fato de que lapsos de memória, em meio à narrativa de uma história, podem ocorrer, e o fato de que tais lapsos podem ser ocupados com invenção. Essa observação mais uma vez aproxima o livro de Dinah das histórias híbridas de Perkowska (2008), nas quais o destaque dado à participação da imaginação no processo de rememoração é um dos responsáveis por suscitar dúvidas sobre a fidelidade daquilo que é recordado; isso acontece porque, segundo a autora, ainda que as diferentes operações da memória busquem pela verdade, tal busca é sempre afetada pelo imaginário e por aquilo que é imaginado.

Em segundo lugar, a protagonista de *Margarida La Rocque* recorrentemente manifesta sua incerteza sobre os acontecimentos e os seres da ilha. Em determinado momento, por exemplo, a personagem questiona o fato de Juliana e João Maria não perceberem a presença da lebre Filho: “Resmungava qualquer coisa, estranhamente. (...) Mas... por que não o ouvem os outros?” (p. 51). Logo na sequência, ela compara o contato com Filho a um mau sonho: “Senti um medo irreprimível. Quis gritar. A voz, como nos pesadelos, não saiu de mim” (p. 51). Posteriormente, Margarida procura as pegadas da lebre depois de ter estado com ela, mas não as localiza: “Procurei seus rastinhos breves. Nada encontrei” (p. 85). Em um momento próximo ao final do romance, mais uma vez a protagonista registra um episódio a partir do qual sua

narrativa é ligada à invenção e ao que chama de “fingimento”: Margarida pensa ver uma embarcação perto da ilha, e por causa disso tenta fazer um sinal com fogo. Passado algum tempo, ao constatar que o suposto barco permanecia imóvel, ela afirma: “Levou muito tempo para que eu me convencesse. *Acostumara-me a crer nas coisas que meu coração inventava*. Todas as minhas dores, eu as adiava, meu Padre, num *fingimento insensato com minha própria consciência*” (p. 119, grifos meus). Em um trecho mais adiante, anteriormente referido, Margarida narra ter lutado com um animal para proteger a sepultura de Joãozinho. No entanto, essas circunstâncias também são apresentadas com certa dubiedade: “Atirei-me então sobre a fera, cega de ódio (...). Lutava eu contra... tal pensamento minha cabeça se recusava a concluir. De súbito – vi-me só” (p. 123). As reticências, bem como a inconclusão a respeito do ocorrido, além do fato de que, ao fim desse momento, a protagonista encontra-se sozinha, resultam em um sentido de indefinição sobre o que propriamente ocorreu. Esse tipo de passagem, assim, ilustra de que maneira a própria narradora levanta dúvidas sobre sua história, o que pode ainda ser associado aos comentários do narrador acerca de seu relato, apontados por Menton (1993) como uma das características da *nueva novela historica de América Latina*.

É relevante observar que a presença do fantástico está no núcleo desses questionamentos: são os seres e os eventos da ilha dos demônios as suas principais causas de hesitação. Consequentemente, os elementos fantásticos em *Margarida La Rocque*, enquanto motivo central da incerteza da protagonista, colaboram para uma possível reflexão acerca da História. A utilização do fantástico, segundo Esteves (2010), está dentre as “artimanhas ficcionais” presentes de maneira geral no romance histórico contemporâneo como forma de reinterpretar a História. Weldt-Basson (2013), por sua vez, aponta o fantástico na associação entre História e mito presente dentre as categorias de romances históricos por ela estudados. Nesse grupo de narrativas estão incluídas aquelas do chamado realismo mágico latino-americano. Ainda que *Margarida La Rocque* não se enquadre nessa categoria³⁹, é importante

³⁹ É importante destacar que, em alguns estudos, *Margarida La Rocque* é apontado como precursor ou vinculado à tradição do realismo mágico latino-americano – posicionamento do qual discordo, e por isso a obra não será considerada neste trabalho sob essa perspectiva. Entretanto, a presença do elemento fantástico, além da anteriormente referida declaração de Dinah de que há algum tempo ela se preocupava com a falta do componente maravilhoso na literatura brasileira (QUEIROZ, 1949a), podem ser indícios de que a escritora de alguma forma foi influenciada ou buscou participar das manifestações literárias que vinham surgindo em diferentes localidades da América Latina, nas quais havia uma “ruptura com o esquema tradicional do discurso realista” (CHIAMPI, 2015, p. 20). São exemplares disso as obras *Ficções* (1944) de Jorge Luis Borges (1899-1986) e a já citada *O reino deste mundo*. Antes dessas publicações, no entanto, autores como o próprio Borges já se preocupavam com questões envolvendo o que mais tarde seria conhecido como realismo mágico: em 1932, na prestigiada revista argentina *Sur*, o escritor publicou o ensaio “El arte narrativo y la magia” no qual abordava a temática. Logo, é possível conjecturar que Dinah, reconhecidamente uma grande leitura, além de acompanhar os acontecimentos dos meios culturais tanto do Brasil quanto de outros países, quando escreveu seu romance, tinha consciência do início do movimento no qual anos mais tarde participariam obras como *Cem*

registrar como diferentes estudiosos não consideram a presença do fantástico, em suas variadas formas, como um impeditivo ao caráter de “histórico” de uma ficção. O entendimento do fantástico como possibilidade da ficção histórica, inclusive, data já de algumas décadas: conforme Weldt-Basson, *The character of truth: historical figures in contemporary fiction* (1990), de Naomi Jacobs, foi uma das primeiras obras a incluir dentre romances históricos aqueles em que há presença do mito e de elementos fantásticos.

De maneira geral, a função do fantástico, de acordo com Rosalba Campra (2001), tanto em 1700 ou contemporaneamente, é criar incertezas em todas as realidades. Em um posicionamento semelhante, David Roas define a literatura fantástica como “aquela que oferece uma temática tendente a pôr em dúvida nossa percepção do real” (2014, p. 51). Assim, ao contestar realidades, a presença do fantástico em uma narrativa histórica pode ser alinhada àquilo que se manifesta na metaficção historiográfica, quando esta “não reconhece o paradoxo da *realidade* do passado, mas sua *acessibilidade textualizada* para nós atualmente” (HUTCHEON, 1991, p. 152, grifos da autora). Logo, se o fantástico, *per se*, desestabiliza o nosso conhecimento da realidade empírica, o fantástico enquanto elemento de uma ficção histórica pode ser compreendido como um fator que desestabiliza o conhecimento que se tem da realidade passada. Em *Margarida La Rocque*, esse tópico surge desde a abertura do romance, quando é apresentada em seu prefácio a seguinte explicação:

Este romance foi inspirado numa breve passagem da “cosmografia” do Padre André Thevet. É uma história de seu tempo. Traz a *realidade maravilhosa* de uma época em que a Europa vivia abalada pelos *sonhos* dos descobrimentos, quando as paredes das tavernas e hospedarias eram cobertas de desenhos representando índios, monstros, serpentes e demônios que os marinheiros *teriam* conhecido nas jovens terras pagãs. Cada viajante trazia seu extraordinário episódio. Margarida La Rocque conta a um padre sua pungente história. Estão os dois sob as arcadas de um convento. Vai a meio o século dezesseis... (p. 1, grifos meus).

Esse pequeno texto, ao fim do qual consta a assinatura “D.S.Q.”, introduz tanto a presença do elemento fantástico – ao evocar uma *realidade maravilhosa* – quanto as incertezas por essa ocasionadas – o que fica marcado pela alusão a sonhos, e pelo emprego do verbo “ter” no futuro do pretérito, indicando dúvida acerca do que os marinheiros narravam. Em uma passagem previamente referida do artigo de Queiroz para o *Jornal do Commercio* amazonense,

anos de solidão (1967), de Gabriel García Márquez (1927-2014). A autora, em prefácio para a edição portuguesa de 1979 de *Margarida*, chegou a afirmar: “Sem dúvida, escrito em 1948, o livro precedeu, de mais de vinte anos, o realismo fantástico dos latino-americanos, escritores entre os quais sobressai um García Marquez. Já era, entretanto, o realismo fantástico em toda a sua plenitude” (QUEIROZ, 1979, p. 10).

a escritora afirma: “é bom não esquecer que é a própria Margarida quem conta o caso. Uma bem urdida mentira dos tempos mais mentirosos, também pode ser a narrativa!” (QUEIROZ, 1949a, p. 10). Ao classificar o momento histórico em que o romance é situado como “tempos mais mentirosos”, Dinah demonstra novamente o mesmo tipo de ceticismo anteriormente manifestado em relação à narrativa de Thevet. Contudo, pela amplitude da afirmação, é admissível inferir que a visão cética da escritora não se restringia ao cosmógrafo: se considerados em conjunto esse depoimento e o prefácio de *Margarida* assinado por Queiroz, emerge um posicionamento em que as narrativas europeias acerca dos “descobrimentos” são vistas, de forma geral, com descrença.

Ao mesmo tempo, essa constatação pode ser alinhada ao que Hutcheon postula sobre a metaficção historiográfica quando afirma que “esse tipo de romance nos pede que lembremos que a própria história e a própria ficção são termos históricos e suas definições e suas inter-relações são determinadas historicamente e variam ao longo do tempo” (1991, p. 141). Em se tratando especificamente do século XVI – quando se passa *Margarida La Rocque* –, Celia Fernández Prieto afirma que, até esse momento da História, “no hay preocupación por trazar las fronteras entre lo real y lo inventado, lo verdadero y lo ficticio. Por lo mismo, tampoco cabe hablar de separación entre narrativa histórica y narrativa romance, ni por los hechos que se narraban, pues ambas incluían elementos maravillosos” (1998, p. 50). Assim, se a narrativa de Thevet é utilizada por Dinah justamente por conter um elemento que a autora – a partir de sua posição enquanto um indivíduo do século XX – considerou enquanto fantástico, essa possivelmente não foi a leitura que dela fizeram os contemporâneos do francês. A não separação entre literatura e História, bem como a participação em ambos do maravilhoso, conforme aponta Prieto (1998), potencializada pela visão que a Europa tinha das terras recém encontradas, faziam de *La cosmographie*, presumivelmente, um relato fidedigno aos olhos dos leitores de sua época: segundo Todorov (2006), as cosmografias, na ocasião em que eram publicadas, eram bastante conhecidas e davam suporte às narrativas de novos viajantes, que as consideravam como informação precisa. Logo, enquanto *Margarida La Rocque* pode ser julgado atualmente como um romance de caráter fantástico, tal caráter não o distinguiria de um texto histórico no contexto em que transcorre sua narrativa.

Na citação do *Jornal do Commercio*, ainda, pode ser lida uma forte sugestão de que a narração de Margarida não é confiável. Dinah, sublinhando o fato de ser a própria protagonista também a narradora, parece insinuar o descrédito de uma história sem outras testemunhas que comprovem seus fatos – no que pode também ser estabelecida uma relação com a problemática

da subjetividade na História apontada por Hutcheon. Adicionalmente, em sequência, o romance é referido como “Uma bem urdida mentira dos tempos mais mentirosos”, o que ressalta ainda mais a não confiabilidade do relato. Essa dupla menção à mentira, também, pode ser associada a uma advertência feita por Margarida ao iniciar sua narrativa ao padre: “Confio em que não me haveis por *mentirosa*, e sedenta de ofuscar os outros com minhas narrativas. Neste século de maravilhas e de viagens estupendas, talvez ninguém tenha história mais espantosa do que a minha” (p. 15, grifo meu). Ao colocar esta passagem lado a lado com a afirmação anterior de Dinah, primeiramente, há uma ampliação do sentido irônico da observação feita pela personagem. Tal sentido é uma característica usual das novas formas de ficção histórica, como a metaficção historiográfica, e também das chamadas narrativas históricas do renascimento, conforme definição de Cunha (2004). Em segundo lugar, conforme Hutcheon, a metaficção historiográfica tem dentre os seus temas constantes a mentira, que pode ser associada à “preocupação pós-moderna em relação à multiplicidade e à dispersão da(s) verdade(s), verdade(s) referente(s) à especificidade do local e da cultura” (1991, p. 145). Com essa preocupação, ainda, surge deliberadamente em alguns romances a afirmação de “que só existem verdades no plural, e jamais uma só Verdade; e raramente existe a falsidade *per se*, apenas as verdades alheias” (HUTCHEON, 1991, p. 146). Esse apontamento dá maior relevância ao seguinte comentário da protagonista ao padre: “Trago-vos verdade não só do tempo, tocada, vivida, acontecida. Mas verdade que foi tão minha, que tão minha é quanto estes pobres olhos que vos fitam” (p. 78). Tal observação, assim, deixa em evidência o caráter particularizado da “verdade” narrada por Margarida.

Hutcheon também aponta que a metaficção historiográfica faz uso tanto das verdades quanto das mentiras dos registros históricos e, em alguns de seus exemplares, “certos detalhes históricos conhecidos são deliberadamente falsificados para ressaltar as possíveis falhas mnemônicas da história registrada e o constante potencial para o erro proposital ou inadvertido” (HUTCHEON, 1991, p. 152). Assim, a alusão à mentira logo no início do romance, somada ao anteriormente citado comentário da protagonista sobre seus lapsos de memória, indicam o emprego, no romance de Dinah, de recursos afins àqueles da metaficção historiográfica no que diz respeito à problematização das eventuais falhas da História. Além disso, em *Margarida La Rocque* se tem a apropriação justamente de “mentiras” do registro histórico – se considerada como registro *La cosmographie* e outros textos semelhantes da época, e se considerado o relato sobre Marguerite enquanto invenção. Isso porque Queiroz constrói seu romance a partir de uma passagem de Thevet questionada repetidamente por ela. Somado a isso, é significativa a

conclusão da escritora de que “também pode ser a narrativa” uma bem urdida mentira. Ou seja: a falta da verdade não exclui a narração.

O ato narrativo, ademais, tem presença constante em *Margarida La Rocque*. Isso se nota, em primeiro lugar, nos pontos em que a narradora reflete sobre o relato que está sendo feito. Além das já referidas passagens em que Margarida põe em dúvida sua história, a protagonista também faz considerações gerais sobre como está sendo construído seu testemunho:

Bom Padre, já agora afundada neste teor de maravilhas e bruxedos, tenho que melhor farei se for cuidando de pequenos fatos. Haveis notado que de começo saltei sobre muitos dias, e nem caminhei, senão deslizei sobre os casos que antecederam meu triste exílio na ilha. Se aqui é que era a terra dos encantos, se aqui vim conceber, parir, conhecer profundezas de solidão de alma, e ter a prova mais firme do amor de um cavaleiro, bem natural me parece que me demore contando tudo. Espero que não vos fatigueis (p. 78).

Nesse trecho, ademais, também pode ser interpretada novamente a presença da problematização acerca da subjetividade na História: Margarida destaca o fato de não haver incluído certas passagens de tempo e de ter dedicado pouco tempo a outras, visando dar maior atenção aos acontecimentos que, do seu ponto de vista, julga serem de maior importância. De forma análoga, o tipo de opção feita por Margarida também se encontra no discurso histórico, o que é exposto pelas novas formas de ficção histórica – dentre as quais a metaficção historiográfica e as histórias híbridas. Nestas últimas, segundo Perkowska (2008), o confronto da memória de um indivíduo com a História redonda na reescrita desta. Adicionalmente, a utilização da narração em primeira pessoa, presente em *Margarida La Rocque*, também pode sinalizar o fato de que “el discurso histórico busca nuevos caminos de representación del pasado” (PERKOWSKA, 2008, p. 172). Com isso, é destacada, conforme a estudiosa, a precariedade da suposta objetividade do discurso histórico em terceira pessoa em que se empreende uma tentativa de dissimular a subjetividade daqueles que o escrevem: “La subjetividad de la primera persona desafía la aparente transparencia de la impersonalidad indicando que detrás de cada enunciado se sitúa un ‘yo’ que selecciona, analiza, organiza e interpreta los hechos, construyendo una realidad textual” (PERKOWSKA, 2008, p. 172)

A ação de narrar, em segundo lugar, manifesta-se em um número significativo de cenas do romance: no decurso de todo o livro, há variadas ocasiões em que uma personagem conta uma história às demais. A própria inspiração para a escrita da obra, conforme registrado em sua abertura, foi uma história relatada por Thevet em sua cosmografia, que havia (supostamente)

sido contada a ele por Marguerite. O início de *Margarida*, também, se dá dessa forma: a protagonista está narrando sua vida a um padre. Antes disso, no prefácio já citado, também são aludidos os relatos feitos pelos exploradores europeus. Ao longo do texto propriamente, outras situações em que há momentos de narração podem ser observadas quando: a tia de Margarida narra à mãe da protagonista o sonho que teve; Juliana lê para Margarida romances de cavalaria que, posteriormente, memorizados pela heroína, são narrados a Roberval e outros homens de sua tripulação; Cristiano narra as histórias de suas viagens a Margarida e aos pais dela; alguns homens que participaram das mesmas expedições de Cristiano contam sobre os territórios em que estiveram; Roberval narra a Margarida o caso da velha mulher abandonada em um ilha; Jacques conta a Margarida histórias sobre piratas e sobre Roberval; um marinheiro português conta a Margarida e a Juliana as histórias sobre a ilha dos demônios; Filho fala a Margarida sobre a presença, no passado, de outros humanos na ilha; Juliana fala a Margarida e João Maria sobre as lendas que ouvia em sua aldeia, sobre fantasmas e também sobre as mulheres de sua aldeia que ficavam loucas durante seus períodos de gestação. Juliana, ainda, conta histórias de sua juventude a Joãozinho; João Maria conta a Margarida e Juliana sobre sua luta contra os espanhóis, suas aventuras nas praias francesas, sua infância, seus relacionamentos com outras mulheres e sobre quando esteve com os indígenas trazidos do Canadá por Cartier. João Maria, também, narra a Margarida e a Juliana a história de um homem francês que havia sido seduzido por uma criatura sobrenatural. Antes disso, a história havia sido narrada pelo próprio homem a Roberval, que posteriormente a contou para João Maria, que, por fim, fez o relato às duas mulheres.

Assim, o narrar se constitui enquanto matéria fundamental da obra: contar histórias consta naquilo que a motivou, na forma como é feita sua narração, e nas variadas circunstâncias em que personagens executam tal ação. Somado a isso, grande parte das histórias relatadas atua como uma forma de *mise en abyme* (ALMEIDA, 1989), definida como o procedimento em que em uma obra literária “observa-se a própria narrativa ou um dos seus aspectos significativos, como se no discurso se projetasse ‘em profundidade’ uma representação reduzida, ligeiramente alterada ou figurada da história em curso ou do seu desfecho” (REIS; LOPES, 1990, p. 225). A *mise en abyme* pode exercer diferentes funções em um texto. Dentre essas, pode ser citada, primeiramente, o efeito de redundância (DÄLLENBACH, 1991). Tal efeito pode ser observado principalmente nas diversas histórias relatadas em que surge o fantástico, reiterando, assim, a relevância desse componente na elaboração do romance. A *mise en abyme*, também, pode atuar exercendo a função de profecia (REIS; LOPES, 1990). No romance estudado, esta assume uma

dimensão bastante expressiva: a primeira parte da obra, conforme já foi mencionado, tem justamente o título de “A profecia”. Para além disso, diversas das passagens em que se observa a ocorrência de *mise en abyme* carregam esse caráter profético. Quando a tia de Margarida, por exemplo, narra à mãe da protagonista seu sonho, e quando Roberval conta a ela a história da velha, está sendo ao mesmo tempo sintetizado e antecipado o desfecho de Margarida; quando João Maria conta a ela sobre a morte dos indígenas canadenses que foram levados para a França, dentre os quais apenas uma mulher sobreviveu, mais uma vez é prenunciado o destino da personagem (ALMEIDA, 1989). O cunho de antecipação ainda pode ser identificado em outros momentos, como quando a descrição de uma das mulheres com quem João Maria narrara ter se relacionado coincide com aspectos que em sequência seriam atribuídos à Dama Verde.

Outra das possíveis funções da *mise en abyme* é a autocontemplação (REIS; LOPES, 1990). Esta é manifestada em passagens como a já citada em que, Margarida, ao narrar ao padre o episódio no qual está contando histórias à tripulação de Roberval, redundando em refletir sobre a narrativa que está realizando ao religioso naquele momento. Na conjunção dessa propriedade autocontemplativa – proporcionada pelo recurso da *mise en abyme* – com uma narradora que põe em dúvida a própria história – apontando, inclusive, falhas de sua memória –, pode ser entrevista a autorreflexividade apontada por Hutcheon na metaficção historiográfica. E a manifestação da incerteza sobre a história de Margarida, para além de reflexão sobre si mesma, também pode ser expandida para a narrativa de Thevet – como a própria Dinah o faz – e, por consequência, para outros relatos análogos feitos pelos europeus em relação aos territórios até então desconhecidos. Em consequência, acaba sendo questionada a visão fantasiosa por meio da qual os primeiros exploradores descreviam tais espaços, bem sintetizada na descrição de Margarida: “as maravilhosas terras que ficam além dos mares, com florestas soberbas e animais estranhos, e criaturas que, semelhantes a homens, vivem como feras” (p. 15). Nesse questionamento, ainda, pode ser vista uma crítica às práticas colonialistas, que também é identificada em outros momentos do romance:

Na ilha havia muitas espécies de pássaros que se não misturavam uns com os outros. Aqui ficavam os azuis – mais adiante moravam as lindas aves de cor castanha. E as brancas voadoras se iam para sítio diferente. Como os homens também se organizavam em nações, e amavam os seus palmos de terra ou as suas árvores. *Mas vi que se respeitavam umas às outras, e não invadiam o alheio domínio* (p. 50, grifo meu).

Essa passagem, primeiramente, demonstra um sentido irônico, característica assídua das novas formas de ficção histórica, segundo Hutcheon (1991) e Cunha (2004), ao colocar os

animais – seres irracionais – como detentores de uma atitude mais ética do que aquela dos humanos – seres racionais. Esse tipo de inversão é apontado, inclusive, comparativamente em relação ao comportamento de Margarida e da lebre Filho. Conforme Silverman (1981, p. 48), “Ele é a voz da razão e da racionalidade, em oposição ao comportamento progressivamente bestial de Margarida. Paradoxalmente, Filho se torna mais humano à medida que ela mais e mais se animaliza”. Além disso, ao censurar as invasões a domínios de outrem, é dirigida, ainda que sutilmente, uma crítica aos empreendimentos coloniais de maneira ampla – aos quais se ligavam Thevet e as personagens históricas presentes no livro, Roberval e Cartier. Essa mesma crítica também pode ser lida em uma passagem posterior, quando uma enorme nuvem de aves de rapina surge no horizonte, de quem se escondem os pássaros azuis típicos da ilha:

Os rasteiros pássaros azuis se haviam dissimulado não sei onde. Os recém-vindos, que semelhavam falcões, com suas caras agudas e más, brigavam entre si por folhas, sementes ou bichinhos. Bicavam-se furiosamente, e se maldiziam alto, como seres humanos, abrindo e fechando o bico, num grasnar surdo (p. 70).

Essas mesmas aves atacam João Maria, em um episódio a partir do qual inicia a degradação de sua saúde – fato em que pode ser lida uma analogia às doenças trazidas pelos europeus aos povos com quem estabeleciam novos contatos. Pouco depois disso, a personagem ainda narra a Margarida e a Juliana sobre quando foi ver as pessoas trazidas do Canadá por Cartier: “Assisti *atormentarem* a essas pobres criaturas. Queriam aprender a sua língua, para *dominar* o seu povo. O próprio Roberval se interessou muito por essa experiência” (p. 71, grifos meus). A crítica, nessa passagem, é visível principalmente nas expressões grifadas, por meio das quais a presença dos indígenas canadenses é caracterizada pelo flagelo ao qual foram submetidos e pelo objetivo de servirem de instrumento à dominação francesa. Também ganha relevo o comentário a respeito do interesse de Roberval na experiência: dado o caráter vilanesco desta personagem, é ratificada a perversidade da ação. João Maria conclui sua narrativa afirmando que pensa estar com a doença que matou os homens capturados por Cartier: uma tristeza causada pelo afastamento de seu país, segundo a personagem (a causa real das mortes não é informada nos relatos de viagem de Cartier e permanece desconhecida).

Ao fazer esse tipo de crítica partindo justamente de uma história presente na cosmografia de Thevet, *Margarida La Rocque* mais uma vez mostra-se alinhado aos pressupostos das metaficção historiográfica. Segundo Hutcheon,

A paródia intertextual dos clássicos canônicos americanos e europeus é uma das formas de se apropriar da cultura dominante branca, masculina, classe-média, heterossexual e eurocêntrica, e reformulá-la com mudanças significativas. Ela não rejeita essa cultura, pois não pode fazê-lo. O pós-modernismo indica sua dependência com seu uso do cânone, mas revela sua rebelião com seu irônico *abuso* desse mesmo cânone (1991, p. 170, grifo da autora).

A escrita do romance de Queiroz baseada em *La cosmographie universelle* – texto compreendido enquanto registro exemplar das expedições de colonização – contempla a paródia intertextual e a apropriação de uma cultura dominante apontadas na citação de Hutcheon. A apropriação feita em *Margarida* é ainda acentuada pela utilização de outras narrativas europeias (*L'Heptaméron* e *Histoires tragiques*) que também trazem a história da protagonista de Dinah. Além disso, é importante destacar que o emprego da paródia pode ser lido como mais uma das possibilidades de identificação do caráter autorreflexivo do romance. Isso porque, segundo Hutcheon,

Talvez a paródia tenha chegado a ser uma modalidade privilegiada da autorreflexividade formal do pós-modernismo porque sua incorporação paradoxal do passado em suas próprias estruturas muitas vezes aponta para esses contextos ideológicos de maneira um pouco mais óbvia, mais didática, do que as outras formas. A paródia parece oferecer, em relação ao presente e ao passado, uma perspectiva que permite ao artista falar para um discurso a partir de dentro desse discurso, mas sem ser totalmente recuperado por ele (1991, p. 58).

Desse modo, na obra de Dinah, a partir de um tipo de texto estreitamente ligado aos empreendimentos coloniais, são traçadas as já mencionadas críticas a esses mesmos empreendimentos. Os anteriormente referidos estudos de Menton (1993), Aínsa (2003), Cunha (2004), Perkowska (2008) e Esteves (2010), também apontam a paródia como um dos recursos das ficções históricas mais recentes, como forma de revisitar o passado a partir de um outro contexto e de outras perspectivas, questionar verdades únicas, desestabilizar crenças estabelecidas. Aínsa, ao abordar esse aspecto da reescrita do passado pelo novo romance, explica que

lo que distingue una parodia de una imitación mimética es la relación dialéctica que la parodia establece con su modelo. Al ser sólo parcialmente “superpuesto” por la copia, el modelo propone una nueva relación, un nuevo sentido. En la parodia el intersticio es deliberado y de la exhibición de la parodia, surge el sentido nuevo. La parodia supone, por lo tanto, un “comentario crítico” sobre lo peculiar de una textualidad asumida. (...) la parodia no debe verse siempre como una imitación burlesca, sino también en

su sentido etimológico; el *paraeido*, el “canto paralelo”. (...) En el intersticio deliberado de la “segunda escritura” de la parodia surge un sentido nuevo, un comentario crítico sobre lo peculiar de una textualidad asumida (2003, p. 105-106).

Em primeiro lugar, as críticas, mesmo que veladas, às práticas coloniais que podem ser lidas em *Margarida La Rocque* estabelecem a relação dialética em que, conforme Aínsa, surge um outro significado, além daquele do texto original. Isso é posto em evidência também pelo fato de que o romance, para além de uma paródia de *La cosmographie*, também pode ser lido como uma paródia das crônicas de viagem da época de Thevet. Claude Kappler (1993) em *Monstros, demônios e encantamentos no fim da Idade Média*, estudo em que visou principalmente as narrativas de viagem do século XIII ao início do século XVI, aponta algumas particularidades desse tipo de texto, sobretudo aquelas relacionadas com a temática de seu livro – a qual também aqui se mostra relevante dados certos aspectos do romance examinado. A primeira dessas particularidades mostra uma afinidade óbvia com *Margarida*: segundo Kappler (1993), os monstros – que tem entre seus polos demônios e seres maravilhosos – surgem com frequência nos relatos de viajantes, o que é favorecido pelo alto estímulo à imaginação desse contexto. A segunda correlação está no fato de que essas narrativas “são adornadas com protestos de veracidade e muitas vezes começam com uma tomada de posição nitidamente favorável à objetividade” (KAPPLER, 1993, p. 66). Da mesma maneira, no início do romance, conforme já foi referido, a protagonista diz ao padre: “Confio em que não me haveis por mentirosa” (p. 15).

Os relatos dos viajantes, em contrapartida, não são livres de certos julgamentos: “se, em dados momentos, conseguem escapar ao contexto imaginário e mítico de sua época, com grande frequência ainda são influenciados pelos conjuntos de fábulas que lhes parecem críveis” (KAPPLER, 1993, p. 68-69), o que se dá tanto pela familiaridade que esses narradores tinham com o folclore e com as concepções a respeito da natureza em vigor no momento, quanto por outras variadas e profundas motivações. Analogamente, *Margarida* também carrega o imaginário de seu contexto histórico desenvolvido a partir da visão que tinha, em especial, dos territórios por ela desconhecidos. Adicionalmente, de acordo com Kappler, “Se a viagem se presta tão facilmente ao maravilhoso é porque a partida para o desconhecido é um momento essencial da aventura humana. A viagem representa, ao mesmo tempo, certo número de dados reais e uma grande parte de extraordinário, no sentido primeiro do termo” (1993, p. 103). Segundo também o que já foi discutido neste capítulo, a escolha da época e das circunstâncias em que se desenvolve a narrativa estava diretamente alinhada ao projeto da construção de um

romance no qual o fantástico fosse um elemento de destaque. Por fim, a estudiosa também aponta que “viajar não é apenas ver, observar e contar, mas também ouvir e memorizar as histórias de algum hábil contador encontrado por acaso durante a viagem. (...) o relato de viagem é adornado com diversos contos ou narrativas de substrato mítico que o tornam atraente (KAPPLER, 1993, p. 103). Logo, o fato de *Margarida La Rocque* carregar em si numerosas pequenas narrativas pode ser compreendido enquanto mais uma conexão deste com as crônicas de viagem. Exemplar disso é o próprio trecho de Thevet que inspirou o romance: o autor, dentre os relatos de suas expedições, inclui a história que a ele foi narrada por Marguerite.

De acordo com o que afirma Aínsa (2003), em segundo lugar, o texto de Dinah, enquanto uma outra escritura do texto de Thevet, apresenta o sentido novo e crítico de um relato de viagem feito do ponto de vista de uma mulher. Enquanto no texto do francês é ele próprio quem narra a história que ouviu de Marguerite – e não considero que poderia ser diferente – a autora brasileira opta por reescrever o texto em primeira pessoa, preservando vários dos seus aspectos originais, mas a partir da voz de Margarida. Assim, é dado espaço a um indivíduo completamente marginalizado, se for considerada a época em que a narrativa se passa e o tipo de fábula que se desenrola: a esposa do explorador das “novas terras” – o que também permite alinhar a personagem aos habituais protagonistas da metaficção historiográfica, “os excêntricos, os marginalizados, as figuras periféricas da história ficcional” (HUTCHEON, 1991, p. 151). As companheiras desses homens usualmente não tinham voz, nem espaço, nas expedições marítimas, conforme é apontado no próprio romance:

[Diz Cristiano] – Senhora, assim deve proceder o marido que anda por terras distantes. Em vossa candura não sabeis quanto sofrem os varões que, por força de seu ofício, *deixam suas esposas em casa*, para revê-las às vezes ao cabo de longos anos de separação!...

Tendo Cristiano mencionado “separação por longos anos”, eu fiquei aterrada: – Senhor – disse-lhe. – Acaso tendes em mente passar anos longe de mim? Não ficou combinado que, sempre que fosse possível, eu vos acompanharia? – Sim – disse Cristiano. – *Farei de modo diverso que os outros companheiros do mar, levando, algumas vezes, minha esposa*. Mas, desta vez não será possível... (p. 19, grifos meus).

Ainda que, segundo já foi exposto, tanto homens como mulheres estavam presentes na viagem liderada pelo Roberval histórico, essa não era a realidade de grande parte das expedições europeias que exploravam outras localidades⁴⁰. No caso da Nova França, em

⁴⁰ A título de exemplo, segundo Amélia Polónia (2002), em Portugal, a presença de mulheres nas embarcações sem o consentimento do poder régio era proibida e sujeita a punições severas, sendo submetida à condenação religiosa e civil, conforme a legislação que data do início do século XVI. Outro exemplo pode ser visto na

particular, é resultado dessa ausência feminina uma iniciativa chamada *Filles du Roi*: entre 1663 e 1673, um grupo de cerca de 800 mulheres formado por viúvas e, principalmente, por mulheres solteiras (órfãs pobres) teve sua imigração para esse território financiada pela coroa francesa. Como os interesses envolvidos haviam priorizado até então trabalhadores homens, deu-se um grande desequilíbrio entre o número destes e o de mulheres na colônia estabelecida. Desse modo, com o envio das *Filles du Roi* o governo da França tentou corrigir essa assimetria, ao mesmo tempo que consolidava a ocupação da região a partir das famílias formadas pelo casamento entre essas mulheres e os franceses que lá trabalhavam (WIEN; GOUSSE, 2015). Ademais, é relevante observar que, tanto no caso das *Filles du Roi* quanto no da expedição de Roberval, a presença feminina tinha como objetivo o deslocamento para residência na nova colônia, diferente do que pode ser constatado na intenção de Margarida de apenas acompanhar Cristiano em suas viagens, ou de procurá-lo, quando ela e Juliana partem rumo à Nova França. Segundo Susan Bassnet,

The adventure quest in the sixteenth and seventeenth centuries, when men journeyed in search of fortune and renown to the new worlds that were opening up beyond the frontiers of Europe, was explicitly gendered, since the idea of man as heroic risk-taking traveller underpinned not only the great travel narratives of the next centuries, but much of the travel writing of the twentieth century also (2002, p. 225).

Logo, a narrativa de Thevet é parodiada de forma não somente a destacar o protagonismo de Margarida em um tempo, espaços e circunstâncias não usuais para uma personagem feminina, mas também de forma em que apresenta uma mulher dando voz a sua própria narrativa – o que se torna possível a partir do contexto no qual Queiroz produziu sua obra. O fato de a história estar sendo narrada por uma personagem feminina também oportuniza a leitura de certas observações enquanto outras marcas da ironia presente no romance – e assim, novamente, este se aproxima das novas formas de ficção histórica. Em determinada passagem, por exemplo, após descrever alguns dos detalhes de sua residência em Paris, Margarida declara: “Ai, bom Padre! Chamai-me a atenção, eu vos rogo, quando me perder em minúcias insignificantes. Sou mulher, e vós, tão compreensivo, tomais como natural esse excesso...” (p. 18). A ironia, nesse caso, se encontra no fato de a presença de minúcias ser uma particularidade

história da botânica francesa Jeanne Baret (1740-1807), primeira mulher a circum-navegar o globo terrestre. Baret precisou se fazer passar por um homem para integrar uma viagem que buscava territórios desconhecidos ao redor do mundo, pois na época vigoravam ordenanças reais que proibiam mulheres nas expedições navais da França (RIDLEY, 2020).

dos mais variados autores – independentemente de seu gênero –, e é eminente, e indispensável, no tipo de obra escrita pelo próprio Thevet.

Menton (1993), ao abordar a paródia no novo romance histórico, a inclui dentre os variados postulados de Bakhtin – o dialogismo, o carnavalesco, a heteroglossia – presentes nesse tipo de narrativa. O teórico russo, aliás, é um nome de grande importância no que diz respeito aos estudos dedicados às novas formas de ficção histórica. Seus postulados são associados, por exemplo, às narrativas pós-modernas na obra de Hutcheon (1991), às *historias híbridas*, conforme o definido por Perkowska (2008), ao romance histórico brasileiro contemporâneo, segundo Esteves (2010). Aínsa (2003) e Cunha (2004), embora mencionem algumas das noções caras a Bakhtin, como a paródia e o grotesco, não fazem referência direta ao nome do estudioso. É importante destacar que, apesar das recorrentes alusões aos seus conceitos dentre os aspectos atribuídos às novas formas de ficção histórica, as propostas do autor não se restringem a esse tipo de narrativa. Em capítulos de *Problemas da poética de Dostoiévski* e *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*, por exemplo, ao estudar os referidos escritores, Bakhtin constrói digressões históricas que redundam em revelar o nascimento do gênero romanesco e de muitas de suas particularidades de maneira geral. Ou seja: mesmo naqueles romances não históricos ou naqueles que seguem o formato mais clássico de histórico, podem ser identificadas, em maior ou menor medida, as características apontadas por Bakhtin. No entanto, dada a frequente menção ao teórico, é possível considerar que, nas novas formas de ficção histórica, há o emprego mais acentuado de suas ideias. Como afirma Hutcheon,

Talvez a recente popularidade das teorias de Mikhail Bakhtin deva muito ao fato de, ao mesmo tempo, apresentarem uma estrutura na qual se pode lidar com aquelas formas paródicas, irônicas e paradoxais da prática pós-modernista e também evidenciarem o vínculo entre o estético e o social, o histórico e o institucional (1991, p. 81).

No entanto, ainda se poderia argumentar que a maior profusão das concepções bakhtianas, conforme a citação de Hutcheon sinaliza, é algo que pode ser observado no chamado romance pós-moderno como um todo – novamente, não se restringindo àqueles de caráter histórico. Porém, visando não alongar uma discussão que vai além da proposta desta tese, para concluir esse tópico, utilizo o fato que, independentemente de outras questões, o que se constata é a reiterada alusão a Bakhtin em diferentes estudos que se detêm sobre as novas formas de ficção histórica. E, ademais, parte dos postulados do teórico apontados como

característicos de tais formas surgem de maneira significativa em *A muralha*, *Os invasores* e, principalmente, em *Margarida La Rocque*. Neste último romance, isso se manifesta, inicialmente, pela utilização do discurso paródico, conforme já foi indicado. Contudo, mais do que uma paródia das crônicas de viagem e de Thevet, há outras particularidades, distinguidas por Bakhtin, que possibilitam a aproximação entre o livro de Dinah e as proposições do autor sobre esse tópico. Para além de seu aspecto ligado ao cômico, esse elemento pode surgir no texto literário, conforme Bakhtin (2010), por meio dos “duplos parodiadores”, que também dizem respeito à carnavalização na literatura – outra das concepções do teórico evocada sistematicamente pelas novas formas de ficção histórica. Nos romances de Dostoiévski, explica Bakhtin, quase todas as personagens principais “têm vários duplos, que as parodiam de diferentes maneiras” (BAKHTIN, 2010, 145). Em *Margarida*, os duplos parodiadores manifestam-se, sobretudo, por meio dos seres estranhos que habitam a ilha: determinada circunstância, vivenciada pela protagonista, imediatamente ganha réplica na figura ou na fala de alguma dessas personagens. Exemplo disso pode ser observado ao se comparar uma mulher com quem João Maria havia se relacionado e a Dama Verde:

Entrou em seguida a contar das mulheres que tivera, e que – parece – foram muitas. Especialmente demorou na descrição de uma, sardenta e vermelha, que tinha seios redondos e cheirosos como belas maçãs, e um corpo tão formoso e atraente quanto era feio e repulsivo o seu rosto (p. 60).

Ela não tem face... e sim um nevoeirozinho suspenso. (...)

– Mas, se eu a ouvi cantar?

– Sim, a Dama Verde canta assim mesmo. Que é que tem? Tem a voz morando dentro do corpo (...).

Lembrei-me daquele corpo que fascinara João Maria. Um corpo só... “Os seios, como maçãs cheirosas”. A face feia... Uma face feia – ou nula, e a escuridão sobre os ombros redondos da Dama Verde... Ambas as visões se confundiam em minha ideia (p. 67).

Além disso, a personagem da Dama Verde também se confunde com Juliana, pois ora o canto ouvido por Margarida é atribuído a uma, ora a outra. Em outras passagens, situações vivenciadas pela protagonista surgem de diferentes modos em falas de Filho, o que torna possível, para além da *mise en abyme*, identificar na lebre um duplo da própria Margarida. Também se observa um duplo desta personagem no animal que surge quase ao fim do romance:

Comia a carne sem cozinhá-la. E a mesma fera, que parecia um cão peludo, surgiu, como se viesse de trás da cabana. Postou-se, desviada, sentada nas patas traseiras. (...) O feio animal fitava-me. Atirei-lhe um pedaço de carne. Não a abocanhou. Mostrou-me seus dentes, arregaçando os beiços. E havia

semelhança de riso humano em sua cara. Com a morte de Joãozinho, a ilha me revelou seu último segredo. Tornei-me de sua natureza. Antes havia uma divisa, entre nós e os bichos. Agora já nada havia. As aves de Deus me tomavam como uma árvore movente, e aquela fera não me queria atacar. Talvez quisesse companhia. Eu podia matá-la. Mas não tive desejos de comer sua carne. Já estava farta. Havia deixado a porta aberta. O cão – era cão, ou hiena? – esgueirou-se, e entrou, sem que eu o impedisse. (...) Na cabana vi a fera encolhida no meu leito, e não a expulsei (p. 111).

A fera, nessa circunstância, remete justamente ao abandonar-se de Margarida a sua condição na ilha, o que pode ser observado na ingestão de alimentos crus, por parte da personagem, e igualmente na sua integração a esse espaço enquanto parte de sua natureza – ambas atitudes análogas às do animal referido na passagem citada. Esse último aspecto também viabiliza o estabelecimento de uma relação entre o romance e o realismo grotesco; o grotesco, conforme já foi mencionado, está dentre as características que contribuem para um questionamento do discurso histórico estabelecido, conforme afirma Cunha (2004) acerca das *narrativas históricas del renacimiento*. Aínsa (2003), de maneira similar, considera que nos novos romances históricos latino-americanos, a reescritura paródica, irônica, cômica, grotesca atua de forma a desestruturar valores e crenças consolidados.

O realismo grotesco, para Bakhtin, é definido por um “tipo específico de imagens da cultura cômica popular [em que se incluem os festejos carnavalescos] em todas as suas manifestações” (BAKHTIN, 1987, p. 27). Segundo o autor,

No realismo grotesco, o elemento material e corporal é um princípio profundamente *positivo* (...). O *princípio material e corporal* é percebido como *universal e popular*, e como tal opõe-se a toda *separação das raízes materiais e corporais do mundo*, a todo *isolamento e confinamento em si mesmo*, a todo caráter ideal abstrato, a toda *pretensão de significação destacada e independente da terra e do corpo* (BAKHTIN, 1987, p. 17, grifos do autor).

Na concepção grotesca, ainda, o corpo é sempre incompleto e imperfeito, e “não está nitidamente delimitado do mundo: está misturado ao mundo, confundido com os animais e as coisas” (BAKHTIN, 1987, p. 24). Logo, o fato de Margarida redundar em integrar-se à natureza da ilha, dentre seus animais e demais seres, coloca seu corpo como agregado a esse mundo. São significativas, nesse sentido, as duas vezes em que Margarida presencia um extraordinário fenômeno da ilha. A primeira delas é assim narrada:

Bem mais longe, próximo à rocha, cuidei ver um remoinho de folhas, formando densa nuvem escura, de onde saía um confuso rumor. (...) Nunca

pus meus olhos em espetáculo igual. Padre! Contaram-me a respeito de sabás e feitiçarias; conheci fatos que se passaram nas florestas de nossa terra. Como este, tão hediondo e ao mesmo tempo tão fascinante, não poderia ser! Calculai uma vasta roda, tal corrente constituída por seres vários, a girar com fúria. Fazia ela um zumbido, um cantar entre o urro do animal e a voz humana. Embora girasse com rapidez – aquela atropelada multidão – eu podia distinguir ásperos e agudos cornos, caudas estrebuchantes, dorsos que ondulavam frenéticos de prazer, mamas e ventres bambos. Animais e assemelhados humanos compunham aquele agrupamento. Eram bichos e espíritos da ilha, gozando de uma festa, e alumiados pela lua. Baixava, rente à tira viva, uma estrela saltitante, pula daqui e dacolá, e vi que era o “Cabeleira”. No centro, quando parou a sarabanda em que se uniam frenéticos os seres, distingui o gracioso vulto em que a lua batia em cheio. Todo o corpo da Dama Verde, retorcido, vibrante, tal arco, dançava em desejo. Dava-se à noite, ao luar, e trotava, e escavava furiosa o chão, para nele mansa tombar após, quebrada, lânguida de gestos, exprimindo o supremo gozo das bestas próximas, mas dos humanos podendo ser compreendida, e atizar com seus sinais qualquer espécie de criação. Às pausas da enlouquecida dança da Dama Verde se sucedia aquele rodar espesso e incerto, furioso, das almas embruxadas e animais. Agora, obscurecida pelo voltear dos negros corpos, se ignorava a dançarina mágica. Mas sua voz, como um queixume, falando, parecia de todas as sedes do desejo carnal. E após, como se saciasse a invisível, seu canto se fazia débil, era gostosura, morria no frenesi da dança, enquanto se açulava, na noite lívida, o remexer de seres, e de almas a meio mostradas. Feras, parece, sacudiam-se unidas, contorciam-se, lúbricas, delas escorrendo o excremento, e girava e tornava a girar aquela tão íntima união de espíritos e torvas formas, celebrando, possessos, da carne toda a fúria (p. 75-76).

Margarida, ao se deparar com o remoinho, fica de tal maneira perturbada que o susto acaba por antecipar o parto de seu filho. No entanto, próximo ao final do romance, quando novamente ela presencia o acontecimento, sua atitude modifica-se:

Avançava, e além, no areal, uma baixa correnteza de vento levantava um delírio de coisas e de seres. Não era noite de luar, mas era clara. Saltando leve como uma pluma, eu me aproximei da voragem. No centro, dela, sobre uma pedra, a mesma fera e crescida; seus pelos maiores, seus dentes aumentados, dominando a torrente que girava com violência, como um senhor entre servos. Acima das formas vagas, dos cornos, das cabeças horrendas, das longas formas brancas, havia um rodopiar de morcegos. Fiz parte da roda, nela caí e me esvaí, até quando me despejaram pelo areal afora, como atirada pela própria força daquela cadeia (p. 121).

Nessa segunda ocasião, Margarida participa do redemoinho, entre os diferentes elementos que o compõem. Assim, uma vez mais seu corpo apresenta-se misturado ao mundo da ilha, aproximando a narrativa da concepção grotesca exposta por Bakhtin. Adicionalmente, é interessante observar como a manifestação é interpretada pela protagonista como um “sabá”, evento presente nos registros inquisitoriais de parte dos acusados de bruxaria no continente

européu pelo menos desde o século XIV. Segundo Laura de Mello e Souza, em *A feitiçaria na Europa Moderna*,

Apesar de sua descrição sofrer variações, o sabbat era uma grande assembleia demoníaca realizada numa clareira e frequentada por homens e mulheres das mais diversas condições sociais. Presidia-o o Demônio ou então um dos demônios auxiliares, que sempre se achavam presentes em número considerável. A forma demoníaca variava: ora humana, ora animal, como um grande bode negro. O mais comum, entretanto, é que congregasse elementos humanos e zoomorfos, somando-se num todo disparatado e desarmonioso (1987, p. 21).

Essa caracterização permite identificar certas afinidades entre o sabá e o fenômeno da ilha. A presença desse evento, assim sendo, para além de um paradigma da integração entre o corpo de Margarida e o espaço da ilha, é mais um elemento dentre aqueles que compõem a psicologia do século XVI presente no romance. Ademais, é pertinente registrar que a combinação dos diferentes componentes que dão forma ao remoinho visualizado pela protagonista também pode ser associada à origem do termo “grotesco”. Segundo Bakhtin, escavações feitas em Roma no final do século XV revelaram um tipo de pintura ornamental desconhecida até então. A descoberta foi denominada de *grottesca*, originada em *grotta* – “gruta” em italiano. Diversos artistas, dentre eles grandes nomes como Rafael (1483-1520), se inspiraram nesses ornamentos e criaram suas próprias imagens grotescas. Esse motivo ornamental tem como característica o

jogo insólito, fantástico e livre das formas vegetais, animais e humanas que se confundiam e transformavam entre si. Não se distinguem as fronteiras claras e inertes que dividem esses “reinos naturais” no quadro habitual do mundo: no grotesco, essas fronteiras são audaciosamente superadas. Tampouco se percebe a imobilidade habitual típica da pintura da realidade: o movimento deixa de ser o de formas completamente acabadas – vegetais e animais – num universo também totalmente acabado e estável; metamorfoseia-se em movimento interno da própria existência e exprime-se na transmutação de certas formas em outras, no eterno *inacabamento* da existência (BAKHTIN, 1987, p. 28, grifo do autor).

Ao considerar as particularidades expostas por Bakhtin, e conforme pode ser observado em variados casos desse tipo de arte – do qual um exemplo é apresentado na Figura 5 –, é possível identificar uma afinidade entre o grotesco, em sua origem na pintura, e o fenômeno que se manifesta na ilha, no qual se combinam, em alguns momentos de modo inseparável,

Figura 5 - Paineis ornamentais grotescos, de Agostino dei Musi (1520)



Fonte: Musi (1520)

formas animais, vegetais e humanas. Esse tipo de combinação se aproxima, ainda, das descrições das personagens Dama Verde e Cabeleira:

Vi-a, trotando como uma esperta corça, uma veadinha mágica que quase não tocasse o chão. Tinha a aparência humana, e apenas os ombros mais curtos e redondos. Caía sombra sobre a cabeça, e desse escuro rebentava uma sonora cantiga. Parecia vestida de musgo fresco ou talvez fossem pelos verdes. Dançava, bamboleava, as ancas fugidias, a cintura fina, e se enrolava pelas árvores na sua dança, espécie de irmãzinha do arvoredo, folgando da natureza, enroscando-se e confundindo sua graciosa pessoa com os matos e as plantas (p. 64).

Padre, já vistes a estrela que lembra a que anunciou a Nosso Senhor? Uma grande estrela com adelgado corpo luminoso, que se espraia pelo céu? Era assim aquela luminosidade! Mais acima – uma pesada cabeça brilhante, e uma

haste de luz baça que vinha até o chão. Se a aparição se chegasse mais... eu morreria de medo, pensava. E aí aquela roda de luz escureceu mais ligeiramente no centro. Em tons verdes se desenhou uma face bestial e risonha, que baixou do alto, enquanto o fino corpo se encolhia de si próprio, sem dobrar, apagando-se aos poucos (p. 68-69).

O corpo dessas personagens, além da associação de diferentes elementos que os aproxima da arte ornamental italiana, também carrega o componente da incompletude – a Dama Verde não possui face, e o Cabeleira “pouco tem de corpo” (p. 73). O corpo incompleto, em oposição a uma concepção de acabamento e perfeição clássica, é aquele que compõe o sistema de imagens grotescas:

o coito, a gravidez, o parto, o crescimento corporal, a velhice, a desagregação e o despedaçamento corporal, etc., com toda sua materialidade imediata, continuam sendo os elementos fundamentais do sistema de imagens grotescas. São imagens que se opõem às imagens clássicas do corpo humano acabado, perfeito e em plena maturidade, depurado das escórias do nascimento e do desenvolvimento (BAKHTIN, 1987, p. 22).

Bakhtin explica que no corpo grotesco é dada ênfase àquelas partes em que “ele se abre ao mundo exterior, isto é, onde o mundo penetra nele ou dele sai ou ele mesmo sai para o mundo, através de orifícios, protuberâncias, ramificações e excrescências, tais como a boca aberta, os órgãos genitais, seios, falo, barriga e nariz” (BAKHTIN, 1987, p. 23). A isso, o teórico acrescenta que o comer, o beber, a satisfação das necessidades naturais, as excreções – urina, suor, etc. – revelam o essencial do corpo em crescimento que ultrapassa seus limites. Elementos dessa concepção grotesca do corpo, bem como as circunstâncias a ele relacionados, são reconhecidos não somente na Dama Verde e no Cabeleira, mas também nas demais personagens. Exemplar disso é a cena do nascimento de Joãozinho:

Quando já avistava a cabana partiu-se a carne como golpe de espada. Gritei, e avancei em desespero, atirando-me ao leito. A proteção fazia-me falta; chamei desarvorada por minha Mãe. Curioso, meu Padre. Naquele instante, era dela que me vinha a lembrança. Experimentava um certo ódio, que a dor exacerbava, por João Maria e Juliana. Estava no abandono, eles me haviam traído. Minha Mãe nunca deixaria sua filha em tal estado, tivesse ela razões boas e fortes. As dores se repetiam, como relâmpagos atravessando o meu ser. A intervalos vomitava, depois, suarenta, de pegajoso e gelado suor, caía em abatimento, e um sono de minutos se estendia como bênção sobre meu sofrimento. Ao cabo desses instantes despertava sentindo nova dor, mais violenta ainda. Passou-se a noite, chegou a alvorada, e eu sempre das dores recaindo em sonos curtos, até que me veio do corpo uma repentina energia, sorte de raivosa vontade, força que me fazia suportar o sofrer. Sentia já vir a criança; contraía-me toda, perdidamente, de olhos fechados. Punha tenção em

acabar eu mesma, com minha própria vontade, aquele martírio. Fechava os olhos; mordida-me nos punhos, geniosa e louca. Na luta em vencer a própria Natureza, tombavam as horas. Quando fui perdendo as forças e minha cabeça rolava no chão como coisa morta e largada, senti a quentura de uma presença. A lebre, a dois passos de mim, se encolhia como uma velha num xale, com as patinhas sob o corpo e me olhava fixamente. Sorri grata para Filho, e, num limbo de sonho e realidade, percebi o Cabeleira clareando, no teto, toda a cabana. E lá na porta, como estátua mutilada, vi a Dama Verde. Sacudi-me toda, então; não me envergonharia de estar assim numa feira pública, quanto mais diante daqueles duendes; fora-se-me toda espécie de vergonha. Compreendi que o que me molestava então era a cabeça da criança. Chegava já ao fim. E meu filho se soltou, como a noz espremida do fruto. Foi a grave chegada do mistério. Houve uma pausa. Depois, seu choro soou forte. Não sabia o que fazer, estava morta de cansaço mas docemente confortada. Sentia o leito molhado, e eu quase afundando num lago de esquecimento e bem-estar. Mas a voz da lebre sibilou: – As lebres cortam com os dentes essa tira... Referia-se ao umbigo. Lidei com ele, mastiguei-o, rompi-o. Puxei meu filho nu para o meu peito (p. 77).

Nessa passagem, para além do parto propriamente dito em que se expõe um corpo em agonia, mais uma vez Margarida mostra-se integrada à natureza da ilha e de seus seres, únicos que a acompanham nesse momento. Essa integração também pode ser notada no proceder da protagonista em relação ao cordão umbilical: aconselhada pela lebre, ela o corta com os dentes, do mesmo modo como o fazem os animais – logo, não há diferença e separação entre esses e ela. Além disso, ao final desse trecho é aludida a amamentação, evocada também posteriormente em variados momentos: “O menino era guloso, e me puxava o seio com força” (p. 79); “Depois de banhá-lo, dei o seio ao menino. O leite escorria farto, pelos cantos de sua boca” (p. 84); “Espremi a mama, e deixei que o leite descesse. Nela firmou-se a boca de meu filho” (p. 89). Nessas citações se observa parte dos componentes centrais do corpo grotesco: os seios, a boca aberta, a satisfação da fome, além do próprio leite materno.

A concepção corporal explicada por Bakhtin perpassa toda a narrativa. Manifestações disso podem ser constatadas, por exemplo, nas cenas em que as personagens se alimentam: “Mastigavam deliciados a carne rosada do peixe, e me lembravam vagamente, ao se fazerem saciados, a expressão dos nossos bons cães lá de casa, na aldeia, festejando toda refeição como se fosse sempre a primeira vez que comessem” (p. 55) e “Era um pouco dura a carne, porém seu gosto vinha compensar a força dos dentes. João Maria não tomou nenhum interesse em banquetear-se conosco. Fiz que bebesse ele uma grande porção de sangue do animal” (p. 87); na gravidez de Margarida, bem como nas observações da protagonista a respeito de seu corpo deformado (p. 67), com suas “pernas de veias inchadas e pretas” (p. 74); no corpo adoecido de João Maria: “Seus dentes se tornaram maiores, e os lábios recuavam. Parecia que nem podia

fechar mais a boca. Atrás de sua pele, rente, visível, quase, estava a representação da figura medonha” (p. 88); e, em sequência, no corpo morto da personagem: “A cabana conteve a última nudez do homem, humilhado em sua morte, flácido, suas partes vergonhosas amesquinhas e sem valor, frágil, magro, todo consumido já, como se negando ao mundo, a quem legaria, enfim, um mínimo de si” (p. 91). Nessa última passagem, é significativo o fato de a narradora associar a fragilidade do amante justamente a um negar-se ao mundo, demonstrando uma visão que pode ser associada ao corpo grotesco que, em oposição, ultrapassando seus limites, se projeta para o mundo. Ademais, após a morte da personagem, Juliana declara: “Devemos mandá-lo ao mar, para livrar-se da ilha. Era seu desejo” (p. 91). Desse modo, de maneira contrária à Margarida que gradualmente redonda em integrar-se à ilha, João Maria pede que seu corpo seja jogado na água, para se desprender daquele espaço.

Bakhtin, ainda sobre as imagens grotescas, esclarece que essas caracterizam

um fenômeno em estado de transformação, de metamorfose ainda incompleta, no estágio da morte e do nascimento, do crescimento e da evolução. A atitude em relação ao *tempo*, à *evolução*, é um traço constitutivo (determinante) indispensável da imagem grotesca. Seu segundo traço indispensável, que decorre do primeiro, é sua ambivalência: os dois polos da mudança – *o antigo e o novo, o que morre e o que nasce, o princípio e o fim da metamorfose* – são expressados (ou esboçados) em uma ou outra forma (BAKHTIN, 1987, p. 22, grifos do autor)

A morte de João Maria também carrega os dois polos da mudança referidos pelo autor: o falecimento da personagem ocorre pouco depois do nascimento de seu próprio filho. Essa ambivalência também se manifesta na cena em que seu corpo é lançado ao mar por Margarida e Juliana: “chegávamos aos rochedos. Ali pousamos o corpo. (...) Havíamos trazido João Maria inerte, desmaiado para ali, quando chegara à ilha. A lembrança unia o passado tão fortemente ao presente! (...) O mar trouxera-me João Maria. Levara-o ele de mim” (p. 92). O mesmo local da ilha, assim, representa tanto a chegada de João Maria quanto a sua partida: seu nascimento – por analogia – e a sua morte; pelo mar ele havia chegado àquela terra, e pelo mar a deixa. Esse tipo de imagem ambivalente também perpassa todo o romance. Sua presença pode ser observada, primeiramente, pelo emprego de antíteses: “Ninguém sabe se Roberval é de *Deus* ou do *Demônio*. Parece ser de Deus, porque é sempre justo, mas também parece ser do Diabo, porque tem o coração mais duro que uma pedra!” (p. 26, grifos meus); “Contra meu *ódio* lutavam meu *amor* e minha esperança” (p. 88, grifos meus); “Foi o fim da luta, aquela dor depois da *gargalhada*. Ficamos ausentes de nós mesmas, Joãozinho *chorou*” (p. 101, grifos meus).

Em segundo lugar, há uma série de circunstâncias que podem ser associadas ao estado de metamorfose referido por Bakhtin. Algumas dessas estão presentes nas seguintes reflexões de Margarida: “E são tantas as manhas do Demônio, que eu não sentia a íntima contradição. Viajava para procurar meu esposo – e já aceitava, com toda naturalidade, a suposição de estar viúva, e livre, portanto, de me agradar de qualquer homem” (p. 29); “o que prende os povos ao mundo são os filhos, que alongam a vida de cada um. É a cadeia que vai de passado a futuro. Tornara-me a vida, sem o amor de meu amante, e o ódio de Juliana, uma vida essencial. Tudo caíra, como as pétalas de uma flor amolecida, mas a semente ali estava” (p. 104). Na primeira citação, há tanto a passagem da morte – a viuvez – ao nascimento – o surgimento de um novo relacionamento – quanto a atitude contraditória, apontada pela própria personagem, de se buscar por um marido, teoricamente vivo, mas que já é considerado – e desejado – morto. O último trecho, por sua vez, apresenta o elemento da ambivalência e da transformação por meio dos sentimentos de amor e de ódio – os quais, em conjunto, davam sentido à vida de Margarida –, e também por meio das imagens da semente e da flor de pétalas murchas, em que a última, apesar de seu fim, tem sua continuidade assegurada por meio da primeira. Nesse sentido, é igualmente importante a menção feita aos filhos enquanto continuidade da vida dos pais. Essas circunstâncias podem igualmente ser associadas ao caráter cíclico da História apontado por Menton (1993) como uma das ideias filosóficas recorrentes no novo romance histórico.

Essa proposição também pode ser relacionada ao que Bakhtin afirma ser o núcleo da cosmovisão carnavalesca, o qual reside na “ênfase das mudanças e transformações, da morte e da renovação. O carnaval é a festa do tempo que tudo destrói e tudo renova” (BAKHTIN, 2010, p. 141). Logo, a continuidade dos seres referidos nessa passagem pode ser relacionada à proposição do autor. Essa leitura é também ratificada pela já referida morte de João Maria, ocorrida pouco depois do nascimento de Joãozinho – nesse caso, a renovação é observada, inclusive, por meio dos nomes das personagens. O núcleo da cosmovisão carnavalesca é também a base para o que Bakhtin aponta como a principal ação carnavalesca: “a coroação bufa e o posterior destronamento do rei do carnaval” (BAKHTIN, 2010, p. 141). Esse ritual é ambivalente e biunívoco, pois

Na coroação já está contida a ideia do futuro destronamento; ela é ambivalente desde o começo. Coroa-se o antípoda do verdadeiro rei – o escravo ou o bobo, como que inaugurando-se e consagrando-se o mundo carnavalesco às avessas. (...) O rito de destronamento é como se encerrasse a coroação, da qual é inseparável (repito: trata-se de um rito biunívoco). Através dela transparece uma nova coroação. O carnaval triunfa sobre a mudança sobre o processo propriamente dito de mudança e não precisamente sobre aquilo que muda. O

carnaval, por assim dizer, não é substancial mas funcional. Nada absolutiza, apenas proclama a alegre relatividade de tudo. O cerimonial do rito do destronamento se opõe ao rito da coroação; o destronado é despojado de suas vestes reais, da coroa e de outros símbolos de poder, ridicularizado e surrado. (...) Além do mais, era precisamente no ritual do destronamento que se manifestava com nitidez especial a ênfase carnavalesca nas mudanças e renovações, a imagem da morte criadora. Por este motivo a imagem do destronamento era a mais frequentemente transposta para a literatura (BAKHTIN, 2010, p. 141-142).

Em *Margarida La Rocque*, há uma sucessão de coroações-destronamentos envolvendo a protagonista. O primeiro deles pode ser observado ao se comparar a caracterização da personagem no início da obra com aquela presente em seu final. Nas primeiras páginas, Margarida narra ao padre:

Era com prazer que eu tratava da minha pele. Na aldeia não havia nenhuma tão branca, nem mais acetinada. Meus cabelos, negros, tão longos que me chegavam quase aos pés, luziam esfregados com azeites. Gostava de trançá-los com flores. Minhas mãos eram tratadas com toda a espécie de unguentos e pomadas. Só saía à tardinha, para que o sol não me queimasse, tornando tão feia e manchada quanto as outras raparigas, Meus Pais, tão bons, facilitavam o gosto que eu tinha por conservar a beleza que Deus me dera. Nos trabalhos de casa, e em outras canseiras, eu era poupada. Tinha, ao contrário das outras jovens do lugar, uma aia para meus serviços (p. 16).

Conforme o romance avança, principalmente nos momentos finais na ilha, a personagem se encontra em um estado bastante distinto, como pode ser observado na passagem em que afirma: “Olhava minhas mãos. Havia terra ainda dentro das unhas. Estavam queimadas do gelo. Escuras, pisadas” (p. 110). Além disso, os marinheiros que a resgatam referem-se a ela primeiramente como “bruxa” e posteriormente como “velha”, de modo que a imagem inicial de juventude e beleza é contrariada. Além disso, após subir na embarcação, a fazem substituir suas vestes: “Logo nos aproximamos do sujo e negro veleiro. Quando eu nele me achei, o velho – que depois soube ser o dono – fez-me vestir roupas de homem, dizendo: – Estás imoral, com teus rasgões!” (p. 126) – Margarida, na ocasião, estava coberta com as peles dos animais que haviam sido caçados na ilha. Ao fim, a personagem diz ao padre: “Numa aldeia longínqua, acaso encontraria eu a vaidosa donzela em cujas faces nem tocava o sol? Não – essa estava perdida, morta; a sua história feliz acontecera havia muito, muitos anos” (p. 127). Ao comparar os dois momentos, fica evidente, antes de tudo, uma ênfase na transformação ocorrida com a personagem. Identifica-se, também, a “morte criadora” explicada por Bakhtin: como afirma a própria Margarida, aquela do início da narrativa estava morta. No entanto, uma outra agora

seguia em vida. A manifestação da coroação-destronamento, aqui, é percebida nesse processo de transformação, ganhando sua caracterização mais típica ao se considerar, também, a aparência da protagonista, agora despojada dos cuidados que inicialmente possuía, aproximando-se, assim, do ridículo e do humilhante característico do ritual de destronamento. Outra circunstância que se mostra análoga a essa ação carnavalesca é o momento em que a narradora é retirada do navio, com destino à ilha:

No fundo do bote eu me sentia uma coisa miserável e perdida. Ainda tinha nos ouvidos a brutal zoeira dos marinheiros. Era um resumo da covardia humana aquela multidão que nos apupava. *De parenta e protegida de Roberval eu passara a réproba*, até para aqueles homens assassinos e dementes, vindos diretamente dos cárceres para o navio. Guardava um sorriso insolente o Gago à nossa passagem, quando íamos descer a escada, e aquela boca repugnante e vermelha parecia querer vomitar, numa careta infernal e escarnecedora (p. 39, grifo meu).

No trecho grifado, se observa justamente a passagem da coroação ao destronamento, demonstrando a relatividade de tudo, referida por Bakhtin. A alusão ao destronamento encontra-se inclusive nos locais pelos quais passa Margarida: o fundo do bote e a escada, em sentido de descida, logo, rebaixamento. Além disso, o elemento da ridicularização também aqui é constatado no comportamento escarnecedor dos marinheiros.

Além dos aspectos já citados – a presença dos duplos parodiadores, do grotesco, a ênfase nas transformações, a ação da coroação bufa – outra característica da *Margarida La Rocque* que pode ser ligada à carnavalização diz respeito à associação entre o sagrado e o profano. Dentre as categorias da cosmovisão carnavalesca, Bakhtin (2010) aponta as *mésalliances*, nas quais a livre relação familiar é estendida a tudo: valores, ideias, fenômenos. Desse modo, é estabelecido contato entre elementos antes distantes pela hierarquia em vigor na cosmovisão extracarnavalesca: “O carnaval aproxima, reúne, celebra os esposais e combina o sagrado com o profano, o elevado com o baixo, o grande com o insignificante, o sábio com o tolo, etc” (BAKHTIN, 2010, p. 140). No romance de Dinah, as atitudes da protagonista se alternam intensa e constantemente entre a religiosidade católica e comportamentos que contradizem essa fé (STEFFEN; PAZ FILHO, 2021). Isso pode ser exemplificado por uma declaração de Margarida feita já no início do romance: “Nasci sob um mau fado. Bem sei que arrisco, com esta declaração, ser chamada de supersticiosa!” (p. 15).

Assim, desde o seu nascimento há a marca da concorrência entre a superstição e a fé cristã: motivados pela má profecia, os pais da protagonista a batizam com o mesmo nome de Santa Margarida, para que fique sob sua proteção; Margarida, em variados momentos da

narrativa, invoca o amparo da Santa. Ao mesmo tempo que a personagem leva em seu próprio nome um elemento associado ao sagrado, e dá constantes demonstrações de sua religiosidade, ela também estabelece um forte vínculo com os seres estranhos – e profanos – da ilha, em especial com a lebre, animal que, devido a sua fertilidade, é ligado ao amor profano e carnal em oposição ao amor divino e espiritual (CHAUI, 1991). Outro exemplo pode ser visto no fato de a narradora fazer seu relato a um padre, porém não enquanto uma confissão. Logo, a personagem procura o religioso não em busca do sacramento – ligado ao seu papel vinculado ao sagrado – mas sim enquanto um ouvinte que não duvidaria de sua história, sendo ele próprio um viajante experiente em outros territórios – o que está relacionado a sua atuação associada ao mundo profano.

A convivência entre sagrado e profano também pode ser observada nas relações do romance com outros textos. Em *Margarida La Rocque* é possível identificar, de modo mais ou menos explícito, variados intertextos. Dentre esses, há diversas referências a circunstâncias e personagens bíblicas, como “o oferecimento sugestivo de uma maçã; a semelhança física entre João Maria e um desenho de Cristo; a alusão a Adão e Eva, à arca de Noé, ao Menino Jesus, a Judas, à expulsão do paraíso e às pragas do Egito” (STEFFEN; PAZ FILHO, 2021, p. 171). Ao mesmo tempo, se observa igualmente o diálogo, conforme já foi referido, com aquelas obras que em alguma medida podem ser consideradas enquanto fontes históricas, como *La cosmographie* ou os registros de Cartier. Também pode ser constatada a intertextualidade com a mitologia grega, com os romances de cavalaria, e com importantes obras da literatura, dentre as quais *As mil e uma noites*, *Dom Quixote*, *Madame Bovary*, *O primo Basílio*, *Robinson Crusoe*, além das relações anteriormente discutidas com Belleforest e Navarre. Logo, a utilização simultânea da Bíblia, da literatura, da História enquanto intertextos, colocam as narrativas sagradas em um mesmo nível das narrativas profanas: no nível de textos outros, de histórias outras, os quais são retomados de alguma maneira em *Margarida*. Com isso, se estabelece a livre relação familiar característica das *mésalliances* carnavalescas. Ademais, a convivência entre textos sagrados e profanos, e entre textos históricos, religiosos, mitológicos e literários, oferece uma possibilidade de aproximação com as histórias híbridas, segundo postula Perkowska (2008). De acordo com a autora, o emprego de diferentes gêneros é utilizado como estratégia por parte de alguns desses romances como forma de obscurecer as fronteiras entre ficção e História. De modo análogo, Hutcheon (1991) afirma que na metaficção historiográfica tanto a História quanto a literatura são fontes de intertextos; entretanto, “não se cogita nenhuma hierarquia, implícita ou não. Ambas fazem parte dos sistemas de significação

de nossa cultura, e aí está seu sentido e seu valor” (HUTCHEON, 1991, p. 182). Consequentemente, no romance em questão, a convivência entre as diferentes relações intertextuais, de diferentes gêneros, resulta também no posicionamento de todos os textos aludidos em um mesmo nível – o textual – no qual a separação entre o literário e o histórico é incerta. A livre convivência entre esses textos, assim, pode ser lida como indicativa da impossibilidade de verdades únicas e absolutas, mesmo quando se tratam daquelas narrativas empreendidas pela História.

Dentre as relações intertextuais enumeradas, além disso, há algumas que se mostram particularmente importantes. A primeira delas está na alusão a romances de cavalaria, pois o fato de a protagonista conhecê-los e apreciá-los permite inferir o emprego de aspectos pertinentes a essas obras na própria narrativa que ela faz ao padre. De maneira geral, o enredo dessa categoria de romance é caracterizado, segundo Marcos Antônio Lopes (2011), pelo destaque dado para gloriosas vitórias do herói em relação aos opressores dos desamparados: “Decorrido um certo tempo da narrativa, ouve-se apenas o pranto dos inocentes oprimidos pelos sequazes de algum poderoso de péssima índole, até que o paladino toma ciência das injustiças cometidas.” (LOPES, 2011, p. 156). Além disso, outras duas características são apontadas:

A presença de uma dama de excepcional beleza é um dos elementos vitais da estrutura do romance (...). À beleza superlativa da mulher é preciso acrescentar as virtudes do sexo frágil: fidelidade e pureza em primeiro plano. A figura feminina era indispensável ao cavaleiro, porque só se realizavam verdadeiras façanhas se existisse o combustível da paixão por uma donzela. (...) As recorrências do fantástico e do maravilhoso – monstros, espíritos, gigantes – completam o tripé dos motivos dessa literatura, que não sabia distinguir o que era realidade efetiva e o que pertencia à criação ficcional (LOPES, 2011, p. 157).

No romance de Dinah, inicialmente, consta a personagem feminina de grande beleza na figura da própria protagonista. Além disso, em Roberval é observada o que seria a atuação do poderoso de má índole. Em oposição a ele, há João Maria que, por exemplo, foge da embarcação a nado para unir-se a Margarida na ilha, empreendendo assim uma façanha cavaleiresca movida por seus sentimentos. Por fim, o fantástico também se encontra presente em *Margarida La Rocque*, de modo análogo à indeterminação entre a realidade e ficção existente nos romances de cavalaria. No entanto, o uso de tais recursos também pode ser compreendido enquanto paródico. Margarida, se por um lado está alinhada ao reconhecido ideal de beleza, comete adultério, contrariando a conduta padrão esperada. Além disso, se João Maria pode ser compreendido enquanto representante do herói presente nesses romances – Margarida chega a

referir-se a ele como “cavaleiro” – ele é uma personagem de menor importância dentro da narrativa. Adicionalmente, as típicas façanhas surgem de modo muito mais expressivo nas ações de Juliana e da própria Margarida, subvertendo assim a ocupação da posição de um herói por um personagem masculino. Nesse sentido, também é interessante considerar a relação intertextual que se estabelece entre *Margarida La Rocque* e *Dom Quixote*, obra que justamente parodia os romances de cavalaria. Os protagonistas dos dois livros, entusiastas desse tipo de narrativa, saem em viagem motivados pelo interesse no aventureiro estimulado por essas histórias. Além disso, a possibilidade de leitura dos seres e fenômenos estranhos narrados por Margarida enquanto ilusórios, também aproxima a personagem dos delírios do herói de Cervantes.

Outras relações intertextuais significativas para o romance também se manifestam nos nomes das personagens. Dentre esses, o caso de Juliana mostra-se o mais expressivo, pois é possível identificar na aia diversas afinidades com a também Juliana, empregada da protagonista Luísa de *O primo Basílio*, de Eça de Queiroz. Exemplares de tais afinidades são: os casos extraconjugais de suas empregadoras que chegam ao conhecimento de ambas as Julianas; a relação de subalternidade destas em relação às protagonistas; o crescente rancor entre as personagens femininas principais e sua empregada/aia; o final trágico de morte também para as duas Julianas. A possibilidade de essa escolha não ter sido acidental também é reforçada pelo fato de que, no texto de Thevet, a aia de Marguerite possuía um nome próprio: Damienne. Logo, contrariamente à forma como procedeu em diversas passagens do romance – preservando os pormenores da narrativa de *La cosmographie* –, Dinah deliberadamente optou por alterar esse detalhe.

Cabe ainda assinalar que os demais nomes presentes no romance, de modo geral, também carregam em si a alusão a outras personagens e/ou simbologias. Em Jacques, por exemplo, membro da tripulação que leva informações para Margarida e Juliana sobre o que acontece na embarcação, se tem o emprego do primeiro nome de Jacques Cartier, outra personagem referida no romance; na gaivota Polo, pode ser lida uma referência ao explorador italiano Marco Polo; já a Dama Verde pode ser associada ao monstro de olhos verdes, sinônimo de ciúme, mencionado em uma fala da personagem Iago de Otelo, de William Shakespeare; a lebre Filho pode ter seu nome ligado à perspectiva de essa personagem ter sido gerada por Margarida, uma criação de sua mente; o Cabeleira, “Uma grande estrela com adelgado corpo luminoso, que se espalha pelo céu” (p. 68), tem em seu nome aquilo que é a denominação de uma das partes dos cometas, a “cabeleira”, nuvem formada em sua volta pelos gases e grãos

libertos do seu núcleo (LAS CASAS, 2004), que coincide com a descrição da personagem. Não poderia ser descartada, também, a possibilidade de uma ligação do Cabeleira com a personagem de mesmo nome que inspirou a conhecida obra de Franklin Távora, dado o caráter vilanesco compartilhado por ambas as personagens.

A intertextualidade, ademais, é uma característica importante para as novas formas de ficção histórica. No entanto, é importante recuperar a conhecida afirmação de Julia Kristeva de que “todo o texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto” (KRISTEVA, 2005, p. 68). Além disso, conforme apontam variados estudiosos, o romance histórico é intertextual por excelência, visto que sempre ocorre, no mínimo, a referência a algum evento narrado pela História. Assim sendo, de modo semelhante ao que ocorre com as ideias de Bakhtin, a intertextualidade não é uma marca exclusiva dessas novas ficções. No entanto, a intertextualidade destas se distinguiria por certos atributos. Segundo Hutcheon, “a intertextualidade pós-moderna é uma manifestação de um desejo de reduzir a distância entre o passado e o presente do leitor e também um desejo de reescrever o passado dentro de um novo contexto” (1991, p. 157).

A relação intertextual mais relevante de *Margarida La Rocque*, obviamente, se dá com a obra de Thevet. Assim, em um outro contexto, é oportunizada a reescrita da história de Marguerite a partir da experiência e da voz da própria personagem. Com isso, são possibilitadas, conforme já foi discutido, o debate acerca da condição feminina e a crítica às práticas coloniais. Menton (1991) registra o palimpsesto como uma forma extrema de intertextualidade encontrada no novo romance histórico. O palimpsesto consiste na reescritura de outro texto; um caso exemplar, conforme o autor, está em *A guerra do fim do mundo* (1981), de Llosa, reescrito a partir de *Os sertões* (1902), de Euclides da Cunha. Considerando as já mencionadas expressivas semelhanças entre o romance de Dinah e o texto de Thevet, é possível afirmar que o primeiro constitui, conforme a proposta de Menton, um palimpsesto do segundo, ratificando, desse modo, o papel fundamental da intertextualidade para a elaboração de *Margarida La Rocque*.

Já na concepção de Cunha (2004), a presença da intertextualidade é manifestada nas narrativas históricas do renascimento por meio, sobretudo, da presença da paródia. Esteves (2010) também identifica na paródia, e igualmente na carnavalização, os principais meios de intertextualidade do romance histórico contemporâneo. Weldt-Basson (2013), por fim, aponta a intertextualidade como uma dentre as quatro categorias de romances históricos por ela indicadas como aquelas que empreendem uma tentativa de redefinição do gênero na América Latina. Segundo a autora, nesse caso, a intertextualidade coloca-se na contramão daqueles

livros em que a referência e a utilização de documentos tinham como objetivo a precisão dos fatos históricos. Esse tipo de propósito didático é negado nos romances históricos da pós-modernidade, sendo superado pela presença de diferentes realidades e subjetividades históricas. Em *Margarida La Rocque* o recurso da intertextualidade com fontes históricas – a obra de Thevet, ou mesmo os escritos de Cartier – também não busca o rigor dos fatos registrados. No entanto, Queiroz tampouco expressava realizar qualquer tipo de problematização a respeito de discursos históricos únicos. Porém, apesar disso, seu romance oferece a possibilidade de uma leitura em que se manifesta tal problematização.

As relações intertextuais de *Margarida La Rocque* referentes à presença da protagonista como personagem de variados outros textos também permitem associar o livro com outro recurso característico de alguns exemplares das novas formas de ficção histórica: a interlocução com a História da literatura. Weinhardt (1998), em estudo sobre a ficção histórica brasileira das décadas finais do século XX, destaca o diálogo estabelecido com a História literária, manifestado de duas maneiras: “ficcionalizando personagens cuja existência empírica marcou a história literária e/ou fazendo com que personagens ficcionais migrem dos textos canônicos para os novos textos” (WEINHARDT, 1998). Em *Margarida*, temos uma personagem posicionada entre a ficção e a realidade empírica, a qual já tivera sua história anteriormente narrada em textos como o de André Thevet, François de Belleforest e Marguerite de Navarre. Dinah, ao escrever sua própria versão de tal história, utilizou tanto os pormenores da narrativa empreendida por Thevet – sua declarada base – como alguns de Belleforest e Navarre, que não constam em *La cosmographie universelle*. As obras destes dois últimos autores têm um caráter ficcional que as colocam em uma posição diferente daquela ocupada pela de Thevet. Assim, ao elaborar a sua *Margarida La Rocque*, Dinah valeu-se, também, da ficcionalização que outros escritores já haviam feito da personagem. Além disso, ainda referente às colocações de Weinhardt, também deve ser ressaltado o papel de Thevet enquanto personagem do romance: conforme já foi referido, o padre que ouve o relato de Margarida é uma referência a ele, e o seu nome e o de sua cosmografia são referidos no texto que serve de prefácio ao livro. Logo, o romance, para além de incorporar uma personagem oriunda de outras obras, também contempla a presença de Thevet – que tem de comprovada existência histórica – e de sua obra, *La cosmographie*.

Além disso, a aproximação de *Margarida La Rocque* com *L’Heptaméron* permite estabelecer um diálogo adicional com a História da literatura, mais precisamente com a chamada *querelle des femmes*. Esta consistiu em

um debate literário e político sobre a natureza feminina, a representação das mulheres nos discursos oficiais e a diferença entre os sexos, iniciado no limiar do século XV, na França, e que se estendeu por aproximadamente quatro séculos. Trata-se de uma querela literária, envolvendo vários escritores e escritoras que se ocuparam da elaboração de argumentos para defender ou para criticar o sexo feminino, registrados em manuscritos, livros, panfletos, epístolas etc. É designada “querela” pelo fato de as obras envolvidas atuarem em resposta a uma obra anterior cujo teor apresentava propósitos misóginos ou, ao contrário, apologia às mulheres (DEPLAGNE, 2021, p. 28).

A obra de Christine de Pizan (1364-1430) *L'Épître au Dieu d'amours* (1399) é considerada o marco inicial desse debate. Ainda que não seja um consenso entre os estudiosos da *querelle des femmes* – conforme aponta Judy Kem no artigo “Marguerite de Navarre and the *Querelle des femmes*” (2017) – a obra de Marguerite de Navarre é considerada integrante do conjunto de textos participantes do movimento iniciado por Pizan. Segundo Kem (2017), apesar de Navarre não fazer nenhuma referência direta a Pizan, é possível identificar numerosas semelhanças na forma como ambas abordaram as questões referentes à mulher. Além disso, a pesquisadora também aponta que Navarre, apesar que não elaborar uma defesa contundente das mulheres, como havia feito anteriormente Pizan, questiona de modo sutil as normas sociais dominantes por meio de suas personagens femininas fortes; ademais, também oferece novas perspectivas como contraponto aos discursos misóginos de longa data, e retrata os desafios vividos pelas mulheres na França do século XVI.

Segundo Joan Kelly (1986), os textos da *querelle des femmes* apresentavam uma visão conceitual que se opunha à cultura dominante de três maneiras específicas: 1) Dizem quase sempre respeito a alguma polêmica, no sentido de que respondem a ataques específicos publicados contra elas, ou no sentido de que argumentavam contra restrições culturais e sociais sobre as mulheres que tais ataques justificavam. As autoras, assim, assumiram uma posição consciente e dialética em oposição à difamação exercida pelos homens e à subjugação das mulheres; 2) Concentravam-se no que atualmente é chamado de “gênero”, visto que as autoras dos textos consideravam que os sexos eram formados culturalmente, e não apenas biologicamente; 3) Tinham como objetivo imediato a condenação aos abusos contra as mulheres, tendo intuito de que elas detivessem o conhecimento e a confiança necessários para rejeitar as reivindicações misóginas.

A protagonista de *Margarida La Rocque*, conforme já foi aludido, pode ser compreendida enquanto uma personagem feminina transgressora. Essa característica, somada ao diálogo com *L'Heptaméron*, aproxima a obra de Queiroz de um debate contemporâneo ao

período em que se situa a sua narrativa, no século XVI. Logo, a insubmissão da protagonista do romance pode ser lida como uma marca do momento em que esse foi escrito – final da década de 1949 –, mas também como característica do debate que já se desenvolvia na França desde os escritos de Christine de Pizan. É indicativo de ambas as possibilidades, por exemplo, o momento em que Margarida questiona: “Seria, desde o começo do mundo, mais duro o castigo do pecado para a mulher que para o homem?” (p. 40). Desse modo, ainda que Dinah não tenha tido necessariamente a intenção de estabelecer um diálogo entre seu romance e a *querelle des femmes*, é possível considerar esse paralelo.

A ligação com a problemática da opressão feminina em conjunção com a escrita paródica da narrativa de viagem – que permite dar voz à mulher nesse tipo de espaço – também permite uma associação específica de *Margarida La Rocque* com as novas formas da ficção histórica. Hutcheon (1991), conforme já foi mencionado, afirma ser a paródia uma das principais estratégias pelas quais as mulheres e outros ex-cêntricos desafiam o cânone masculino: “a utilização dada à paródia pelas mulheres e pelos artistas afro-americanos com o objetivo de desafiar a tradição branca masculina a partir de seu próprio interior, de empregar a ironia para comprometer e também para criticar, é visivelmente paradoxal e pós-modernista” (p. 35). Esteves (2010), ao abordar aqueles romances contemporâneos brasileiros que considera fazerem uma proposta de revisão crítica da História, inclui aqueles de autoria feminina, sobre personagens femininas, considerados dentre os que buscam “devolver a palavra a setores que tradicionalmente têm sido silenciados pelo discurso oficial” (ESTEVES, 2010, p. 181). Ainda que Esteves não inclua nenhuma obra de Dinah dentre aquelas escritas por mulheres examinadas nesse espaço de seu trabalho, as ficções históricas da autora reservam um espaço de relevo para as personagens femininas. *Margarida La Rocque* é um primeiro exemplo disso, não somente pela posição de protagonista e narradora da personagem título, mas também porque, alinhada ao que registra Esteves, dá voz a uma personagem feminina, além de colocá-la em espaços e papéis os quais, geralmente, ela não ocupava. Esse tipo de constatação também poderá ser observado, conforme já mencionado, com as leituras de *A muralha* e *Os invasores*.

A forma como é elaborada a narradora e personagem feminina em *Margarida La Rocque* também possibilita sua aproximação com outra dentre aquelas que podem ser consideradas enquanto novas formas de ficção histórica: o romance intra-histórico. Categoria proposta por Luz Marina Rivas, a *novela intrahistórica* se caracteriza pela “narración ficcional de la historia desde la perspectiva de los subalternos sociales, que aunque víctimas de la misma, no son sus agentes pasivos” (2004, p. 87). Algumas das características da poética do romance

intra-histórico, segundo Rivas, são a frequente presença de narradores em primeira pessoa – realizada por seus personagens subalternos – e a apropriação dos gêneros qualificados pela intimidade, dentre os quais o testemunho, o diário e o relato autobiográfico. Assim, a narração em primeira pessoa do romance de Dinah, feita por uma mulher, subalterna, além de sua relação com a autobiografia, são dois primeiros pontos que permitem aproximar o livro com a proposta de Rivas. Adicionalmente, o diálogo com a autobiografia é também significativo na relação que esse tipo de texto estabelece com o feminino. Michelle Perrot, em *Minha história das mulheres*, ao se referir aos documentos de autoria feminina presentes em um determinado depósito de arquivos privados, afirma que

é uma escrita privada, e mesmo íntima, ligada à família, praticada à noite, no silêncio do quarto, para responder às cartas recebidas, manter um diário, e mais excepcionalmente, contar sua vida. Correspondência, diário íntimo, autobiografia não são gêneros especificamente femininos, mas se tornam mais adequados às mulheres justamente por seu caráter privado” (2007, p. 28).

Assim, ao empregar uma forma de relato autobiográfico na narrativa, *Margarida La Rocque* mimetiza o que por muito tempo foi a forma quase que única de registro histórico de mulheres: uma narração bastante subjetiva de sua experiência, de sua vida privada. Além disso, é empregado um recurso característico de parte da produção das ficções históricas de autoria feminina: o uso de personagens ficcionais – se assim for considerada Margarida – em um cenário histórico factual, com a finalidade de empreender uma recuperação imaginária ou a recriação da História perdida ou não registrada das mulheres (WALLACE, 2005). O fato de essa narrativa ser feita oralmente também pode ser ligado ao feminino, pois “A memória das mulheres é o verbo. Ela está ligada à oralidade das sociedades tradicionais que lhes confiava a missão de narradoras da comunidade aldeã” (PERROT, 1989, p. 15). Por outro lado, Perrot aponta que, dentre tais gêneros de escrita, a autobiografia é o mais raramente escrito por mulheres, pois “O olhar voltado para si, numa fase de mudança ou ao final de uma vida, mais frequente em pessoas públicas que querem fazer o balanço de sua existência e marcar sua trajetória, é uma atitude pouco feminina” (2007, p. 28). Assim, é possível considerar que em *Margarida La Rocque* ao mesmo tempo em que é feito uso de recursos de um tipo de narrativa privilegiadamente feminino, é utilizado especificamente o relato autobiográfico, o mais raramente empregado dentre tais tipos. Nessa atitude pode ser lida a marca da necessidade de dar voz própria a Margarida como forma de tirá-la do silêncio a que ela e tantas outras mulheres foram relegadas na História – o que pode ser lido como uma forma de questionamento desse

discurso. É significativo, por esse ângulo, o fato de, ao transferir a narração para Margarida, ser possibilitado o conhecimento de outros episódios de sua vida – ausentes em Thevet – como detalhes anteriores à participação na expedição de Roberval.

Além disso, é relevante assinalar que no romance são constatados certos aspectos pertinentes às autobiografias de mulheres. Segundo Estelle Jelinek em *Women's autobiography: essays in criticism* (1980), um traço que distingue parte significativa das autobiografias femininas das masculinas está no fato de as primeiras terem maior ênfase na vida pessoal: aqueles com quem se relacionaram, detalhes domésticos, dificuldades familiares – singularidade que, segundo a estudiosa, foi utilizada para desqualificar as autobiografias de mulheres, avaliadas pelos parâmetros de um cânone masculino em que a vida pública era preponderante. Em *Margarida La Rocque*, a predominância de detalhes da vida pessoal da protagonista permite, assim, associar seu relato não somente à autobiografia de maneira geral, mas também à autobiografia escrita por mulheres em particular, o que reforça a ligação entre a forma da narrativa empreendida e o feminino. Perkowska afirma que nas histórias híbridas “El relato autobiográfico es el mejor cauce para el fluir de la memoria vivida que es de orden personal, a diferencia de la memoria oficial (historia) cuya referencia es la nación, por lo cual suele relacionarse con la esfera pública” (2008, p. 172).

A relação com a autobiografia, além disso, não é o único aspecto que aproxima *Margarida La Rocque* do romance intra-histórico. Este é definido pela presença da consciência histórica em um texto que reescreva a narrativa de personagens anônimos bem como de suas vidas privadas, afetadas pela História. Logo, o romance intra-histórico permite que seja realizado o relato do passado por perspectivas distantes do poder, favorecendo as visões a partir das posições de subalternidade social, dos vencidos, daqueles excluídos do fazer da chamada “grande História”; dentre esses, as mulheres. Nesse sentido, a obra estudada neste capítulo apresenta como figura central uma protagonista feminina, excluída da narrativa histórica dos “grandes acontecimentos”; é indicativo, por esse ângulo, o fato de a personagem estar em uma posição entre a lenda e o histórico. Se isso pode ser, por um lado, indício de que os acontecimentos envolvendo a mulher abandonada em uma ilha sejam pura invenção, por outro, pode também ser resultado da escassez ou da ausência de registros sobre mulheres. Além disso, de modo afim ao que aponta Rivas, em *Margarida* é focalizada a vida privada de sua personagem principal e de que forma ela foi impactada por acontecimentos da História. As expedições francesas que se dirigiam à América, nesse caso, são eventos decisivos nas circunstâncias sucedidas com a protagonista: a participação de seu marido em uma das

expedições de Cartier, e a sua própria na viagem de Roberval são apenas dois exemplos. Segundo Rivas,

Lo histórico es concebido dentro de la novela intrahistórica como un todo, en el cual lo cotidiano, lo ritual, lo doméstico, la vida interior, la cultura, son tan historizables como la política, la economía o las guerras, en el sentido de que ese todo que se alimenta de la tradición y de la vida cotidiana, define la identidad dentro de cada período histórico (2004, p.100-101).

O romance intra-histórico, assim, questiona e propõe a expansão daquilo que é compreendido como passível de importância histórica, historicizável. Essa proposta ainda encontra afinidade nos postulados de Perkowska (2008) a respeito de seu conceito de histórias híbridas. Segundo a autora, nesses romances se observa um deslocamento das fronteiras que usualmente delimitavam o território da história em conjunto com a multiplicação e a heterogeneidade dos objetos considerados históricos e historicizáveis. As histórias híbridas, assim, “amplían la noción del espacio histórico incorporando acontecimientos y/o personajes que desplazan los límites y reorganizan el interior de lo que la tradición consideraba como historia” (PERKOWSKA, 2008, p. 451). Com isso, segundo a estudiosa, é proposto um espaço ficcional aberto para outras realidades, como “el espacio privado y/o femenino, las existencias y culturas marginadas, las masas anónimas, la cultura popular, el cuerpo, la obsesión y la locura, lo personal y lo subjetivo” (2008, p. 461). Dessa maneira, é possível considerar que *Margarida* amplia os objetos historicizáveis ao apresentar a história privada de uma mulher, narrada a partir de sua experiência subjetiva e, mais do que isso, de uma personagem que está entre o real e a invenção, o mito e a História. E assim, uma vez mais, torna-se viável a compreensão de *Margarida La Rocque* enquanto um exemplar de ficção histórica.

Ao aproximar esse romance de Dinah, por fim, das mais diversas teorias e críticas acerca da ficção histórica é possível afirmar e reconhecer a obra enquanto exemplo desse tipo de narrativa. Apesar das declarações da própria autora, que identificava em *A muralha* sua primeira obra nessa categoria, e da visão da maior parte dos críticos, *Margarida* possui aspectos que o associam a variadas formas de ficção histórica. Dentre o que é proposto por Lukács em *O romance histórico*, podem ser constatados aspectos como o desenvolvimento de uma psicologia da época; a tendência à biografia relativa à fase do que o autor chama de humanismo democrático; o papel secundário ocupado por personagens históricas de maior relevo, ao mesmo tempo que o protagonismo reside naquelas personagens historicamente pouco conhecidas ou puramente ficcionais – o que redundaria em contemplar a protagonista de Queiroz

em sua indefinição. Já dentre as novas formas de ficção histórica, da metaficção historiográfica, por exemplo, se observam a personagem ex-cêntrica, a autorreflexividade, a narradora onipotente, a presença da mentira, a intertextualidade, a paródia, a ironia, a problematização da subjetividade na história, dentre outros. Além disso, ainda que não seja exclusividade das obras de caráter histórico, é relevante a abundância dos conceitos de Bakhtin que surge na análise do romance, e apontados por variados estudiosos dentre as particularidades das novas formas. Assim, ainda que Dinah, possivelmente, não tenha empregado todos esses recursos tendo em vista questionar o discurso da História – por meio do apagamento das fronteiras entre tal discurso e a ficção, da concessão de voz a uma personagem feminina, da escrita em palimpsesto a partir de outro ponto de vista – o romance permite a leitura de tal questionamento. Com isso, ainda que de modo fortuito, essa obra antecipou características que mais tarde seriam observadas nos chamados novos romances históricos, romances intra-históricos, histórias híbridas. Mas, para além disso, Dinah também antecipou alguns dos elementos fundamentais e comuns às demais ficções históricas presentes em sua obra, conforme será exposto ao longo deste trabalho.

4 TUDO O QUE ESTÁ NESSE LIVRO ACONTECEU: A MURALHA

A muralha, o mais extenso dentre os três romances examinados nesta tese, tem como pano de fundo a Guerra dos Emboabas, ocorrida entre 1708 e 1709, motivada pela disputa da exploração do ouro em regiões atualmente pertencentes a Minas Gerais. O embate se deu entre paulistas – bandeirantes em grande parte – e emboabas – como eram denominados os portugueses e outros europeus, bem como os seus aliados brasileiros de outras localidades⁴¹. Os primeiros reivindicavam que, sendo eles os descobridores das minas, deveriam ter o privilégio em sua exploração. Assim, com a chegada dos chamados emboabas ao território, tiveram início as disputas armadas pela sua posse. Dom Fernando Martins Mascarenhas de Lencastre, então governador da Capitania do Rio de Janeiro, realizou uma tentativa falha de controlar a situação e, em sequência, os emboabas aclamaram Manuel Nunes Viana, um de seus líderes, como governador das Minas⁴². Entretanto, conforme narra Laura de Mello e Souza, “A secessão não foi adiante e a Coroa conseguiu retomar as rédeas na zona mineradora. Manuel Nunes teve que sumir por uns tempos, mas não foi punido” (2006, p. 83), assim como também não foram punidos outros envolvidos no conflito. Um dos episódios mais violentos e conhecidos do confronto é o chamado Capão da Traição, um incidente que é motivo de controvérsia entre diferentes historiadores – conforme será abordado posteriormente –, no qual parte dos emboabas, liderada por Bento do Amaral Coutinho, teria massacrado um grupo de paulistas após este ter aceitado a rendição. Ainda conforme Souza, apesar de os emissários reais portugueses terem simulado neutralidade, seu alinhamento com os emboabas era evidente. Ao final da guerra, mesmo os paulistas não tendo obtido êxito em suas exigências, as circunstâncias do embate resultaram, segundo Boris Fausto (2006), na criação, ainda em 1709, da Capitania de São Paulo e Minas do Ouro, separada do Rio de Janeiro, e na posterior elevação da Vila de São Paulo à posição de cidade, em 1711.

A trama de *A muralha*, além de ocorrer durante o período da Guerra dos Emboabas, tem bandeirantes dentre seus principais personagens, que participam ativamente do embate, envolvidos nas buscas e disputas por minas. O romance desenvolve-se a partir da história de Cristina, portuguesa que vem ao Brasil para se casar com o primo Tiago, proveniente de uma

⁴¹ A origem e o significado do termo “emboaba” são incertos, apesar das numerosas (e divergentes) afirmações de variados autores. A palavra, além disso, aparece registrada de diferentes maneiras: imbuaba, amboaba, emboyaba, buava, boaba, dentre outras. Contudo, no contexto da Guerra dos Emboabas, a expressão, para os paulistas, era um termo pejorativo com os significados de “estrangeiro” e “inimigo” (TAUNAY, 1948).

⁴² A aclamação de Manuel Nunes Viana é tida como um caso “extraordinário: (...) nunca, até então, os habitantes da América haviam ensaiado tomar o freio nos dentes, afrontando o poder metropolitano” (SOUZA, 2006, p. 121).

família paulista de bandeirantes. O livro é dividido em três partes. A primeira delas, “Descoberta da terra”, é formada por 15 capítulos e cobre os acontecimentos desde a chegada de Cristina até a realização de seu casamento. Parte significativa dos episódios tem lugar na fazenda Lagoa Serena, local onde vivem Tiago e sua família: Dom Braz Olinto, seu pai, Cândida, sua mãe, Basília e Rosália, suas irmãs, Leonel e Margarida, seu irmão e sua cunhada, e Isabel, sua prima. Os três homens da família passam a maior parte do tempo fora de Lagoa Serena, liderando alguns grupos das bandeiras. Desde a chegada de Cristina ao país, quando se depara com “a muralha” da Serra do Mar paulista, a protagonista sofre uma série de decepções. A primeira delas acontece já no porto, em que, diferentemente do que esperava, Tiago não está aguardando para recepcioná-la. Ao chegar na fazenda, é bem recebida pelas mulheres. Contudo, seu noivo estava ausente, participando de uma das expedições. Quando Tiago finalmente retorna, mostra-se bastante indiferente a Cristina. Apesar disso, e das hesitações da noiva, o casamento entre os dois é realizado. Durante as celebrações, Rosália conhece a personagem Bento Coutinho, e surge um mútuo interesse entre eles.

A segunda parte, “A Madama do Anjo”, narra em 16 capítulos os eventos iniciados a partir da união da protagonista com Tiago até o chamado episódio do Capão da Traição. No início do primeiro capítulo, Isabel revela estar grávida, notícia que causa grande comoção devido ao fato de a personagem não ser casada. O pai de seu filho, segundo ela revela, era Apingorá, um indígena que tinha relações com sua família. Pouco depois, os bandeirantes de Lagoa Serena partem em uma nova expedição. Antes disso, Dom Braz alerta Rosália sobre a má reputação de Bento Coutinho, e pede que a filha não mantenha contato com ele. Pouco depois, porém, Rosália foge para casar-se com Coutinho. Mais adiante, o filho de Isabel nasce e com isso surgem suspeitas de que o pai não seja Apingorá. Margarida, abalada pela desconfiança de que o verdadeiro pai seja Leonel, sofre um mal súbito e morre. Posteriormente, entretanto, é revelado que Tiago era o pai do filho de Isabel, o que leva Cristina, que já era infeliz com o marido antes dessa descoberta, a decidir abandoná-lo e retornar a Portugal. Em meio a esses acontecimentos, se desenvolve parte dos conflitos entre paulistas e emboabas. Quando estavam voltando a Piratininga, o grupo no qual estavam Dom Braz e Tiago sofre uma emboscada por aquele liderado por Bento Coutinho. Este é então o responsável por ordenar o massacre do Capão da Traição. A ordem é motivada pelo desejo de Coutinho de punir a família de Rosália quando ele descobre, pouco antes, ter sido deixado pela esposa. Dom Braz é um dos assassinados, enquanto Tiago sobrevive.

A terceira e mais breve das partes, “Canção de Margarida”, é composta por seis capítulos nos quais surgem as consequências de tal episódio e o desfecho da problemática relação entre o par romântico principal. Após o ocorrido, Rosália reencontra-se com suas familiares, e dá a notícia da morte do seu pai e, equivocadamente, também da de Tiago. As mulheres da vila não aceitam receber em suas casas os homens paulistas que retornavam do conflito, acusando-os de covardes e exigindo vingança. Tiago reaparece e então é esclarecido que, apesar de gravemente ferido, ele havia sobrevivido. Mãe Cândida, no entanto, se recusa a receber o filho em casa por acreditar que ele tinha se omitido na luta junto a Dom Braz. Assim, é Cristina, prestes a embarcar de volta para Europa, quem acaba cuidando do marido, na então desabitada casa que pertencera à Margarida e Leonel. Depois de recuperado, ele aceita levar Cristina até o porto para que ela enfim retorne ao seu país de origem. No entanto, a protagonista descobre estar grávida de Tiago e assim desiste de deixar o Brasil. A obra é então concluída com uma espécie de declaração profética da protagonista, a respeito de São Paulo: “Com homens assim, assim loucos e teimosos, e mulheres tão atrevidas e obstinadas... sabes o que me veio agora à cabeça? Que esta sujeira (...) bem pode tornar-se, um dia, uma grande cidade” (QUEIROZ, 2000, p. 414⁴³). Com essa trama, *A muralha* tornou-se um dos livros e o romance histórico de maior notoriedade de Dinah Silveira de Queiroz. Além de variadas edições, dentro e fora do país, a obra foi adaptada para televisão e rádio, além de trazer à autora algumas premiações.

4.1 A MURALHA: UM ROMANCE, MUITOS CAMINHOS

A muralha foi publicado primeiramente em capítulos semanais entre 18 de julho de 1953 e 27 de fevereiro de 1954 na revista *O Cruzeiro*. Este periódico, um semanário do Rio de Janeiro que esteve em circulação entre 1928 e 1985, é considerado até hoje um dos maiores que o país já possuiu, tendo alcançado, à época de *A muralha*, tiragens de mais de 500 mil exemplares – número que não voltou a ser repetido por nenhuma outra revista nacional (BUITONI, 2009). Parte da publicação dos capítulos do romance era acompanhada de ilustrações que chegavam a ocupar duas páginas, como pode ser observado na Figura 6. A edição em livro ocorreu logo após a conclusão de *A muralha* nas páginas de *O Cruzeiro* e, segundo o estudo realizado na tese de Samantha Borges (2016), o texto não sofreu alterações entre as duas diferentes formas de

⁴³ QUEIROZ, Dinah Silveira de. **A muralha**. Rio de Janeiro: Record, 2000. Todas as citações subsequentes do romance referem-se a essa edição.

Figura 6 - Capítulo de *A muralha* na revista *O Cruzeiro*



Fonte: *O Cruzeiro* (1953)

publicação; exceções são apenas eventuais correções ortográficas e a exclusão de recursos característicos da publicação em revista.

O livro obteve grande êxito: a primeira edição foi esgotada em 20 dias, e a terceira chegava ao público cerca de um ano e meio depois. Quando Dinah foi laureada com o Machado de Assis em 1954, diversos veículos destacaram que a publicação de *A muralha* tinha sido decisiva para a sua escolha como a premiada daquele ano. Por esse livro, também recebeu a Ordem da Princesa Leopoldina, concedida pelo Instituto Histórico de São Paulo. Logo após o lançamento de *A muralha*, a obra recebeu um número expressivo de apreciações críticas na imprensa, incluindo artigos escritos por nomes de prestígio como Lucia Benedetti (Anexo T), Rachel de Queiroz (Anexo U) e o já mencionado Wilson Martins (Anexo G). Em sua maior parte, os pareceres foram bastante favoráveis. Os principais pontos elogiados diziam respeito, primeiramente, à fidelidade aos fatos históricos: “Digna de especial menção é a rigorosa probidade com que se houve a autora em relação à verdade histórica, integralmente respeitada” (BARRETO, 1954, p. 6) (Anexo V); “no que se refere à reconstituição dos acontecimentos históricos, a felicidade com que Dinah Silveira de Queiroz soube concatená-los não os torcendo

para justificar um enredo ou o modo como se houve para dar verossimilhança a passagens lacunosas da História” (PEREZ, 1954, p. 2) (Anexo W); Outro ponto destacado com recorrência pelos críticos foi a articulação entre personagens históricas e ficcionais: “As figuras históricas conhecidas renasceram ao contato com as personagens fictícias que se apresentam tão vivas como se de fato tivessem existido, graças ao admirável poder visual de imaginação que a romancista de *A muralha* demonstrou possuir” (JUREMA, 1954, p. 2) (Anexo X). Esse aspecto também foi ressaltado em artigo de João Clímaco Bezerra (Anexo Y):

Duas humanidades desfilam pelas páginas de *A muralha*. Aqueles velhos personagens que fizeram as bandeiras e as criaturas saídas da sensibilidade e inteligência da sra. Dinah Silveira de Queiroz. Mas a fronteira é apenas formal. Todas as criaturas se identificam e vivem no mesmo clima de humanidade e no mesmo calor. Homens que construíram uma pátria e homens que foram construídos pela miraculosa narrativa de uma romancista de raça. Não há divórcio entre Borba Gato, os Bento Coutinho, os Nuno Viana, com toda sua autenticidade, e a figura singular e cordial de Mãe Cândida, talvez mais real do que os que viveram de fato (1954, p. 1).

Contudo, também houve críticas bastante severas dirigidas principalmente à construção das personagens e de suas ações. Exemplo disso está no texto de autoria de Olivio Montenegro (Anexo Z):

Não sei o tempo que Dinah Silveira teria levado para escrever seu último romance. Não é, porém, o escrever um tão longo romance o que admira; é não ter se deixado vencer pelo tédio, não lhe ter a pena caído das mãos na convivência de tanto tempo com os fantasmas do seu *A muralha*. Porque, este, ao meu ver é o maior defeito do livro; não ter personagens que o animem: ser um romance sem contatos vitais (MONTENEGRO, 1954, p. 1).

Em outro artigo (Anexo AA), em que o crítico Fábio Lucas se divide entre enaltecer e reprovar o romance, é afirmado que

Pena é que, nesta obra, *A muralha*, tenha havido a penetração de valores humanos para a descrição dos quais não estava Dinah Silveira de Queiroz suficientemente equipada. Isto se nota com facilidade, quando, por exemplo, da pág. 283 a pág. 288 descreve os movimentos da expedição e especialmente de Tiago, transformado, de repente, em verdadeiro herói de *far-west* sobrevivendo galhardamente a todos os obstáculos (...). Generalizando, pode-se dizer que toda cena de heroísmo violento, de conflito entre homens, ficou imperfeita ou foi descrita apressadamente neste livro, onde, o que é realmente notável é o heroísmo feminino (LUCAS, 1956, p. 3).

Os apontamentos de Lucas estão em certa medida alinhados com aqueles de Wilson Martins, a qual Dinah respondeu em pelo menos duas ocasiões (Anexos E e F), conforme foi referido no segundo capítulo deste trabalho. Martins inicia seu texto (Anexo G) emitindo um parecer negativo quanto ao romance histórico de maneira geral: “Criação romântica do velho Walter Scott, o romance histórico é, sem nenhuma dúvida, um gênero bastardo e contraditório em si mesmo” (MARTINS, 1954, p. 6). Mais adiante, afirma que

Como o homem romântico encarava o passado através da bruma romanesca de sua imaginação – que os conhecimentos mais precisos da segunda metade do século [XIX] viriam em grande parte dispersar – e como, ao lado dos Walter Scott, apareceram os Alexandre Dumas e os Victor Hugo, que de um só golpe levaram o gênero à maior perfeição que lhe era possível, nada mais natural do que o prestígio por ele adquirido, apesar da sua natureza dúbia (MARTINS, 1954, p. 6).

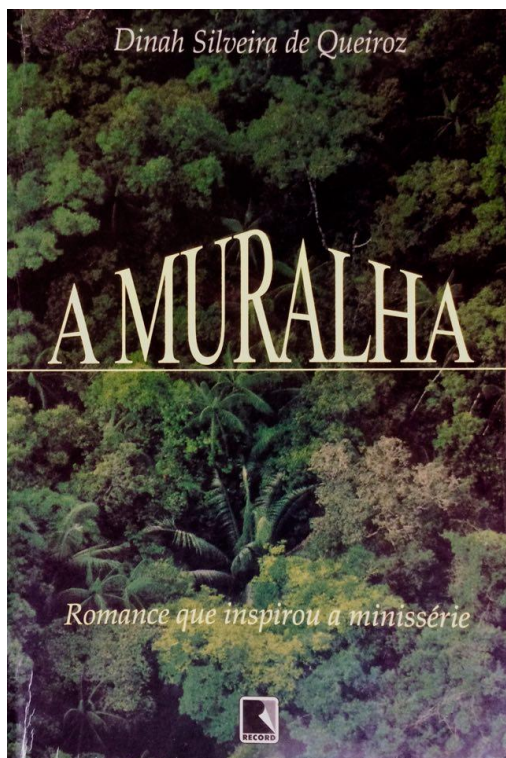
Sobre *A muralha*, a despeito de afirmar ser um romance com muitos aspectos positivos, que o colocam “em alto nível em nossa moderna literatura de ficção” (MARTINS, 1954, p. 6), o crítico centra suas observações no que considera como as imperfeições da obra. Além dos anteriormente referidos anacronismos, dos quais são apontados por Martins variados exemplos do que ele classifica como “inverossimilhanças históricas”, ele declara sobre Queiroz:

O seu livro tem a estrutura, o arcabouço de um grande, de um admirável romance: se a imaginação for a primeira condição do romancista, a autora pode sentir-se satisfeita. Criar uma história inteiramente romanesca de acontecimentos tantas vezes remoídos e repisados por uma legião de escritores medíocres (e, por uma espécie de compensação, os escritores medíocres preferem sempre os grandes assuntos), já é uma vitória digna do seu talento. Mas, infelizmente, esse grande, esse admirável romance não foi escrito, não foi realizado: a história, segundo penso, era masculina demais para o seu temperamento. Nela perpassa como que um sopro de epopeia, inapreensível, longínquo e como que oculto: faltou à sra. Dinah Silveira de Queiroz o dom mágico de captá-lo. Mais ainda: cometeu o grande erro de encará-lo como um tema lírico. O tratamento do motivo está sempre um ponto abaixo do que desejaríamos, e nem poderia ser de outra forma, faltando-lhe, como mulher (e o digo sem nenhuma intenção diminutiva, ao contrário), a “experiência humana”, digamos, a maturidade romanesca necessária para fazê-lo. Nessas histórias um pouco rudes e, por consequência, grosseiras, dos velhos tempos, a delicadeza de sentimentos é contraindicada: é preciso ter passado por um quartel, por uma trincheira, para enfrentá-las com a curiosa *goguenarderie* admirativa dos antigos soldados. E não é apenas com relação aos personagens masculinos que aplico essa observação: também as mulheres criadas pela sra. Dinah Silveira de Queiroz se ressentem dos quatro séculos de civilização que a autora leva sobre elas (MARTINS, 1954, p. 6).

Essa passagem da crítica tecida por Martins, plena de um machismo característico de sua época, faz refletir, primeiramente, sobre quais eventuais diferenças a avaliação poderia conter caso ele desconhecesse que o texto fosse de autoria feminina: condicionaria, ele, a qualidade do livro a uma experiência vivida por seu escritor em quartéis e trincheiras? O tema do romance, ainda assim, seria considerado demasiadamente “lírico”? Em segundo lugar, é interessante observar a completa oposição que se estabelece entre as críticas positivas e negativas em relação ao romance de Queiroz: enquanto estas desaprovam a maneira como as personagens foram concebidas, aquelas a exaltam. Tamanhas eram as divergências em relação ao livro que o tema se tornou assunto, inclusive, de um artigo de Carlos David, publicado em 22 de agosto de 1954 no *Diário Carioca* (Anexo AB).

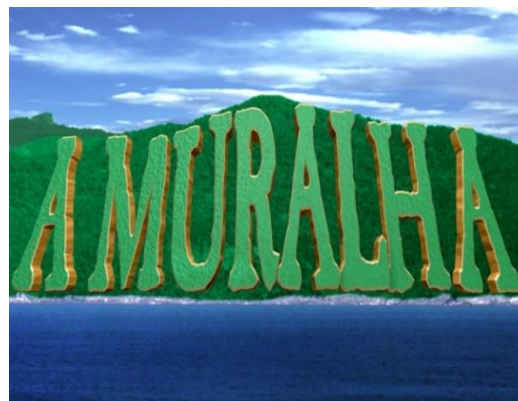
Independentemente de quais foram os juízos críticos, *A muralha* foi um inegável sucesso de público. Além da publicação de novas edições em um curto espaço de tempo, o romance também já foi transposto para o rádio como novela, e ganhou adaptações para a televisão em cinco ocasiões: em 1954, pela TV Record, em 1958, pela TV Tupi; em 1963, pela TV Cultura; em 1968, pela TV Excelsior; em 2000, pela TV Globo (GUIMARÃES; 1996-97; MEMÓRIA GLOBO, 2019). Segundo o *website* da TV Globo, a adaptação mais recente, de autoria de Maria Adelaide Amaral, era parte dos eventos em comemoração aos 500 anos do “descobrimento do Brasil”. O sucesso de audiência superou as expectativas da própria emissora, e nos anos seguintes *A muralha* foi comercializada por meio de canais de *pay-per-view* e lançada em DVD, além de ser vendida para países como Chile, Costa Rica, Guatemala, Letônia, Moçambique, Nicarágua, Paraguai, Peru, Portugal, República Dominicana e Venezuela. O sucesso também acompanhou a edição do romance publicada por ocasião do lançamento do programa televisivo. Com selo da editora Record, o livro teve sua capa ilustrada com uma imagem alusiva à abertura da minissérie (Figuras 7 e 8, respectivamente) e, adicionalmente, apresentava a indicação “Romance que inspirou a minissérie”. Essa reedição, ainda, acabou figurando nas listas dos livros mais vendidos do início do ano 2000. Na listagem apresentada pelo jornal *O Estado de São Paulo*, *A muralha* permaneceu 13 semanas dentre as 10 obras mais vendidas de ficção, chegando a atingir a primeira posição da lista nas terceiras e quartas semanas dos meses de fevereiro e de março. Já no levantamento realizado pela revista *Veja*, o romance esteve sete semanas entre os textos ficcionais mais vendidos, ocupando o segundo lugar da lista em três semanas diferentes. Após a edição da Record, o livro retornou apenas em 2020, pela Editora Instante.

Figura 7 - Primeira capa do livro *A muralha* (Record, 2000)



Fonte: Record (2000)

Figura 8 - Imagem da abertura da minissérie *A muralha* (TV Globo, 2000)



Fonte: Memória Globo (2021)

A adaptação televisiva ainda originou uma série de estudos acadêmicos a respeito de *A muralha*. Em busca realizada no Catálogo de Teses e Dissertações da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), foram localizados oito títulos dedicados à minissérie e, em diferentes medidas, suas relações com o romance de Dinah⁴⁴; considerando que o total de dissertações e teses sobre a autora não chega a 20, conforme o indicado pelo mesmo catálogo da CAPES, esse número torna-se expressivo. Além dessa temática, também chama atenção o fato de haver um conjunto significativo de pesquisas

⁴⁴ *Imagens do Brasil* (uma análise do nacionalismo na adaptação de um romance histórico para a televisão) (Dissertação – 2005), de Gisele Novaes Frighetto; *O processo de produção em minisséries históricas: o passado romantizado* (Dissertação – 2007), de Maria Angela Raus; *A arte de transformar palavras em imagens: um estudo sobre a adaptação do romance A Muralha para televisão* (Dissertação – 2011), de Murilo Luiz Ferreira; *O Brasil das minisséries: a gente se vê por ali? Um estudo sobre a minissérie A Muralha* (Tese – 2012), de Veronica Eloí de Almeida; *A muralha: a personagem Isabel do texto literário para o texto televisivo* (Dissertação – 2012), de Rivia Bianca da Costa Freitas; *Literatura em rede nacional: a adaptação da obra A muralha para a televisão* (Dissertação – 2013) e a já referida *Da revista à televisão: a linguagem folhetinesca sob uma perspectiva transmidiática em A muralha* (Tese – 2016), ambas de Samantha Orquelita de Oliveira Borges; *Aproximações à história do gênero épico na TV brasileira: um estudo sobre a minissérie A Muralha* (TV Globo, 2000), (Dissertação – 2014), de Cid José Machado dos Santos Junior.

realizadas sobre a personagem feminina no livro: há pelo menos uma dissertação⁴⁵ e quatro artigos⁴⁶ sobre o assunto. Nesse sentido, é interessante observar que, dentre todos os trabalhos encontrados que envolvem *A muralha* – em uma busca não exaustiva – apenas um artigo propõe uma leitura à luz das teorias da ficção histórica⁴⁷. Além deste, também é dedicado ao assunto o capítulo “Os temas históricos na ficção de Dinah Silveira de Queiroz”, de autoria de Maria Teresa Leal de Martinez, presente no livro *Dinah, caríssima Dinah*, anteriormente citado.

Além da minissérie, a obra também foi adaptada como história em quadrinhos em pelo menos duas ocasiões pela Editora Brasil-América. Em abril de 1957, *A muralha* foi a revista de número 146 da Edição Maravilhosa (Figura 9), série com adaptações de obras literárias. Posteriormente, uma nova edição (Figura 10), também pela Brasil-América, foi publicada na coleção Clássicos Ilustrados, que incluía títulos como *A moreninha*, de Joaquim Manuel Macedo, e *Gabriela, cravo e canela*, de Jorge Amado. A adaptação do texto e as ilustrações de ambas as edições foram realizadas por André Le Blanc (1921-1988), responsável também pela quadrinização de outras obras dessas coleções, e por ilustrar o conjunto das obras de Monteiro Lobato, publicado em 1947 pela Brasiliense.

A muralha também é o livro de Queiroz com o maior número de traduções, tendo sido editado em países como Argentina (*La muralla*, 1977), Bangladesh (*Pracheer*, 1981), Coreia do Sul (*Na-e-ma-um Dae-ji Ae*, 1977), Estados Unidos (*The women of Brazil*, 1980), Japão (*Hahanaru Okuchi*, 1975), Paquistão (*Diwaar*, 1979) e Portugal (*Terra violenta*, 1972). Por ocasião do lançamento da terceira edição japonesa, em 1977, a escritora chegou a realizar sessões de autógrafos e conferências em variadas cidades do país e, em sequência a essa viagem, teve uma breve estadia em Seul (Figura 11), onde pouco antes *A muralha* havia tido sua primeira edição em coreano lançada, também alcançando boa repercussão. Esses eventos, bem como detalhes a respeito da publicação da obra no Japão e na Coreia do Sul, foram registrados em uma entrevista concedida pela autora à revista *Manchete* de 20 de agosto de 1977 (Anexo AC). Além disso, o texto “Itinerário asiático de *A muralha*”, de autoria de Luiz Palmary, presente no

⁴⁵ *Pelas trilhas de Lagoa Serena: a construção do mito da mulher bandeirante na obra A Muralha e na revista O Cruzeiro* (2016), de Cíntia da Silva Vaz.

⁴⁶ “Aspectos da formação feminina no romance *A muralha* de Dinah Silveira de Queiroz” (2011), de Maria Braga Barbosa; “Da autoria às personagens: a marca do feminino na adaptação da obra *A muralha*, de Dinah Silveira de Queiroz” (2014), de Samantha Borges; “O lugar social da mulher na obra *A muralha*, de Dinah Silveira de Queiroz” (2016), de Cristiane Gonçalves Blum Figueiredo, Elisandra Benedita Szubris e Neuza Benedita da Silva Zattar; “Representações femininas em *A muralha* de Dinah Queiroz” (2017), de Mônica Cardoso Silva e Algemira de Macedo Mendes.

⁴⁷ “Teoria lukacsiana e o “herói medíocre” na obra *A muralha*” (2011), de Samantha Borges.

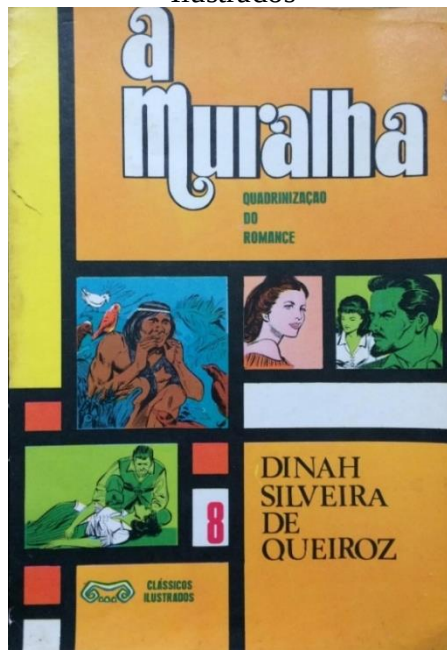
livro *Dinah*, *caríssima Dinah*, também registra informações sobre a edição do romance nesses países.

Figura 9 - Primeira capa da versão em quadrinhos de *A muralha*, da Edição Maravilhosa



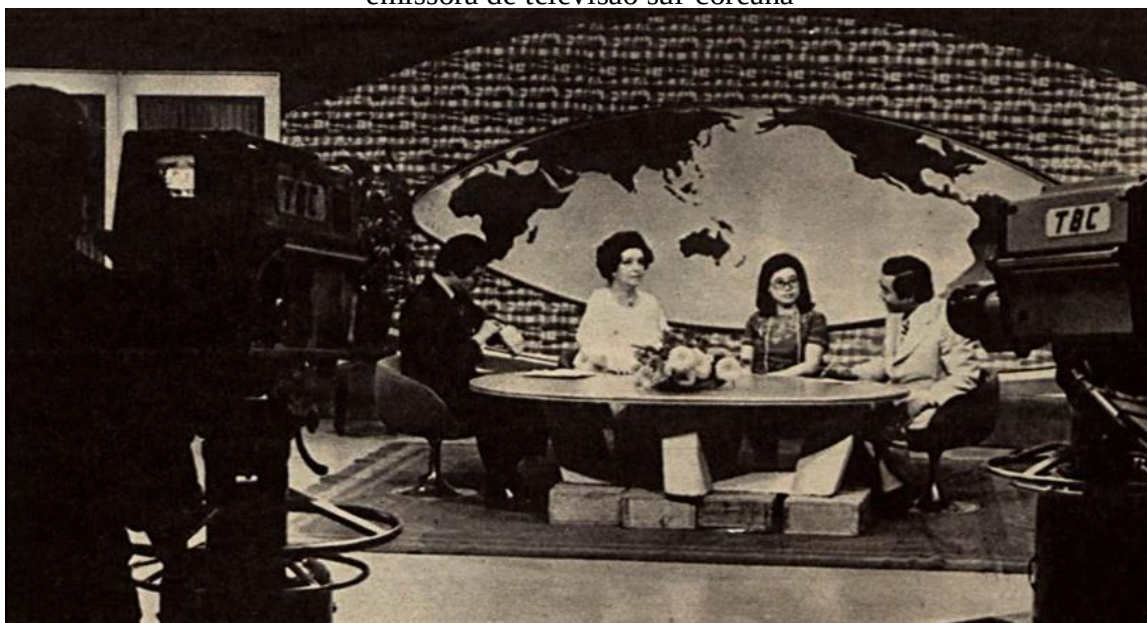
Fonte: Brasil-América (1957)

Figura 10 - Primeira capa da versão em quadrinhos de *A muralha*, da Clássicos Ilustrados



Fonte: Brasil-América ([S.I.])

Figura 11 - Dinah Silveira de Queiroz em entrevista para uma emissora de televisão sul-coreana



Fonte: *Manchete* (1977)

A muralha, além de ser referido como “romance histórico” pelas críticas da época de seu lançamento e pelos estudos citados que se debruçam sobre o conjunto da obra de Dinah, também consta nas listas, anteriormente mencionadas, apresentadas nas obras de Esteves (2010) e Menton (1993). Na relação deste último, conforme já foi exposto, a obra é colocada dentre aquelas narrativas alinhadas a uma proposta mais tradicional de romance histórico. O próprio autor destaca, entretanto, que essa categorização é questionável em muitos casos, e o exame de *A muralha* aqui proposto vai justamente ao encontro dessa afirmação. Isso porque, se o livro se adequa a uma concepção mais conversadora com a qual a própria Dinah concordava em muitos aspectos, também antecipa características das novas formas de ficção histórica.

4.2 A MURALHA: ENTRE DOIS POLOS DA FICÇÃO HISTÓRICA

Conforme anunciado no capítulo dedicado ao exame de *Margarida La Rocque*, *A muralha* tem em sua composição aspectos que podem ser associados a variados modelos de ficção histórica. O romance cabe, em primeiro lugar, na ampla definição proposta por Manzoni (2012), segundo a qual esse tipo de narrativa consiste em uma combinação de invenção e eventos históricos, em que deve predominar a história elaborada por seu autor. Na obra de Queiroz, as personagens e acontecimentos de maior destaque são, de fato, aqueles criados pela escritora – a maior parte do texto é voltada aos habitantes, ficcionais, de Lagoa Serena. É interessante observar, nesse sentido, que personagens e acontecimentos da História permeiam toda a narrativa, mas, em parte significativa das vezes, surgem de maneira discreta. Um exemplo disso pode ser observado no fato anteriormente referido do insucesso de Lencastre em controlar os conflitos entre paulistas e emboabas. O ocorrido é registrado no romance; porém, apenas de forma breve, na fala de uma personagem: “Dizem que se os paulistas não tomarem uma providência, o Governador não faz nada. Ele parece que está com medo dos dois lados. Dizem que ele não é homem de pulso, para acabar com a questão...” (p. 273).

Assim, de modo semelhante ao que acontece na obra examinada no capítulo anterior, em *A muralha* há alusão constante à História, porém, em grande parcela das vezes, de maneira contida, predominando o foco nos eventos e personagens totalmente criados por Dinah. A centralidade dada a essas personagens também associa o livro ao modelo clássico de romance histórico descrito por Lukács (2011); ainda que haja personagens históricas com uma atuação decisiva em *A muralha* – como Bento Coutinho –, seu protagonismo é restrito a passagens breves, assim como ocorre nos clássicos apontados pelo teórico.

A ligação entre o romance e a forma scottiana, contudo, não se restringe às posições ocupadas pelas figuras históricas ou não. Conforme explica Cunha (2004), no modelo do escritor escocês, personagens e fatos fictícios – dentre os quais, usualmente, estão episódios envolvendo relacionamentos amorosos – estão enquadrados em uma realidade histórica passada em que há recriação fiel de episódios verídicos de um período afastado temporalmente do romancista, além de personagens históricas reconhecidas. Todos esses atributos podem ser encontrados no livro: a narrativa do relacionamento entre Cristina e Tiago – personagens ficcionais – atravessa toda a obra. Além disso, seus acontecimentos se desenvolvem em meio aos eventos que desencadeiam a Guerra dos Emboabas – da qual Dinah encontrava-se distante em mais de dois séculos –, conflito em que tiveram participação de destaque nomes como Bento do Amaral Coutinho e Manuel Nunes Viana – os quais encontram correspondência em personagens de *A muralha*.

Também segundo Cunha (2004), essa forma de romance histórico – majoritariamente empregada pelas narrativas históricas do nascimento – cumpria, na América Latina pós-independências, o objetivo de buscar por Histórias e identidades próprias. Na escrita de *A muralha*, é possível identificar alguns paralelos com essa busca – apesar de sua criação ter acontecido mais de cem anos após o marco de 7 de setembro de 1822. Dinah, em uma passagem do anteriormente referido depoimento para o jornal *A noite* (Anexo D), declara: “Vários episódios romanceados uniriam fortemente o povo brasileiro à sua tradição histórica. O que há de mais nosso é o nosso Passado, é claro. Infelizmente, a linguagem dos historiadores é geralmente demasiadamente fechada ao leitor comum” (QUEIROZ, 1954 apud UM ROMANCISTA, 1954, p. 4). Com essas afirmações, a escritora registra um posicionamento em que fica explícita a importância que ela dava não somente à História, mas ao conhecimento da História por parte do povo. Em sua visão, reitero, a linguagem hermética dos historiadores torna esse conhecimento inacessível. Romances como *A muralha*, dessa forma, seriam um meio de popularizá-lo, aproximando os brasileiros do seu passado – o que há de mais seu, para Queiroz. Assim, mesmo escrevendo na década de 1950, essas afirmações deixam entrever que a busca por uma identidade e, principalmente, por uma História própria, não era apreendida como um processo concluído, finalizado.

Essa busca, conforme Cunha (2004), nas narrativas históricas do nascimento também passava pela tentativa de realizar uma recuperação “fiel” do passado. Em *A muralha*, para além da pesquisa e incorporação daquilo encontrado em diferentes Histórias sobre os fatos apresentados no romance, a busca por um retrato fidedigno do passado também pode ser notada

em outros aspectos do livro. Dentre estes, tem uma dimensão importante o registro de especificidades do Brasil – nesse caso, relacionadas a espaço, costumes, cultura. Em outras palavras, Dinah emprega o uso da cor local, “Descrição pormenorizada de traços característicos de uma dada região ou do pitoresco de uma paisagem, ou descrição de particularidades dos costumes ou dialectos de certas comunidades” (CEIA, [2009]). Porém, mais do que descrições puramente decorativas – da forma como Lukács (2011) critica ocorrer no romance histórico da decadência burguesa –, em *A muralha* a cor local alinha-se ao propósito, apontado por Cunha (2004), de estabelecer uma identidade própria enquanto nação.

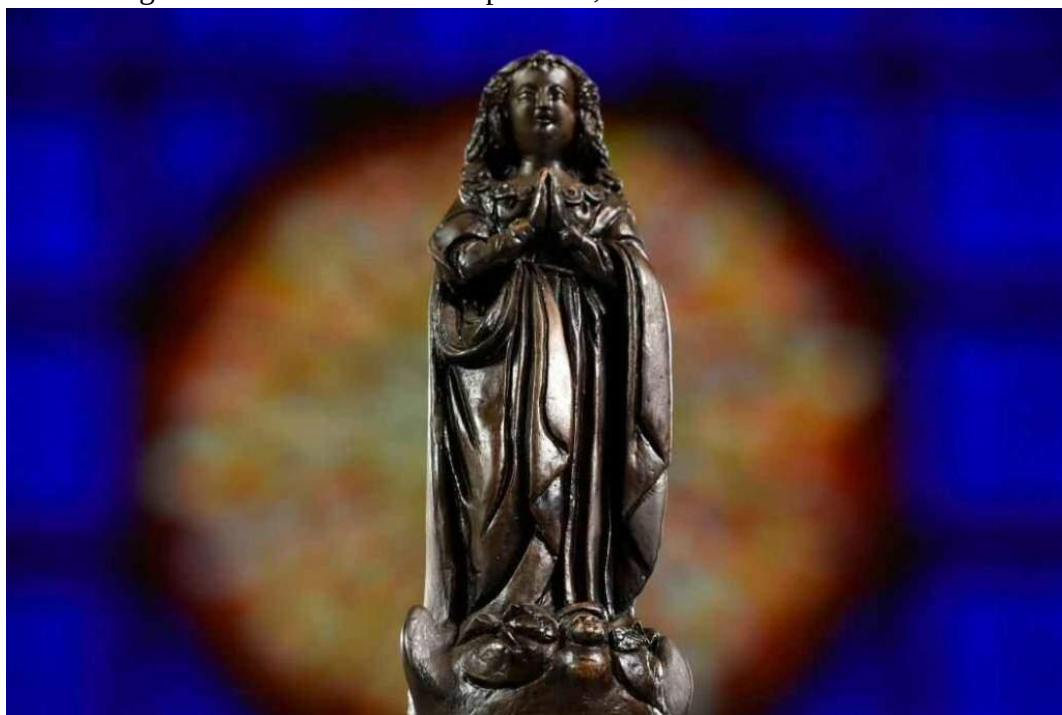
A presença de tais particularidades pode ser identificada, primeiramente, em uma santa que é objeto de devoção dos habitantes de Lagoa Serena, a Madama do Anjo. Essa santa, que dá nome à segunda parte do romance, fica localizada em um pequeno oratório da casa da fazenda e tem uma lamparina a ela acendida quando os homens saem em suas viagens. Além disso, ela é evocada com recorrência nas orações e agradecimentos das personagens, e um estandarte com a sua imagem é levado nas expedições de Dom Braz. A Madama do Anjo é descrita como uma “imagem da Virgem, tendo aos pés um anjo” (p. 57-58). Essa breve descrição poderia ligá-la a diferentes santas, como Nossa Senhora dos Anjos ou Nossa Senhora da Conceição. No entanto, ela não é referida por uma dessas ou de outras denominações utilizadas pela religião católica em referência à mãe de Jesus Cristo. Esse pormenor e, adicionalmente, a importância da imagem da Madama do Anjo para a narrativa, indicam a possibilidade de uma leitura em que a santa de *A muralha* seja uma alusão a Nossa Senhora de Aparecida, padroeira do Brasil.

Segundo conta a tradição, em meados de outubro de 1717, o pescador João Alves, ao retirar sua rede do Rio Paraíba do Sul, encontra o corpo da imagem de uma santa, sem a cabeça. Alves segue navegando pelo rio na tentativa de encontrar peixes, e ao lançar novamente sua rede, se depara com a cabeça da imagem há pouco localizada. Depois disso, ele e outros dois pescadores, Domingos Garcia e Filipe Pedroso, que até então não tinham obtido sucesso, veem peixes abundarem em suas redes, o que é compreendido como um milagre da santa recém-descoberta. A partir desse ocorrido, teria iniciado a devoção à Nossa Senhora de Aparecida, que viria a ser proclamada padroeira do país em 1930 (PREFEITURA, [S. l.]).

Algumas particularidades respaldam a possibilidade de se ler na Madama do Anjo uma alusão à Nossa Senhora Aparecida. A primeira delas diz respeito à proximidade de datas entre o período retratado em *A muralha* e o episódio que deu início ao culto da santa. A adoração à Madama, assim, pode ser compreendida enquanto uma manifestação precoce, segundo a

fabulação do romance, daquela que não muito depois seria dedicada à Aparecida. Além disso, a imagem desta possui um anjo aos seus pés (Figura 12), do mesmo modo que aquela do romance. Em terceiro lugar há o fato de a imagem de Nossa Senhora Aparecida ter sido encontrada em território de São Paulo, mesmo espaço em que se desenvolve a maior parte do romance e onde está localizada Lagoa Serena. Por fim, se tem a ligação entre a santa retirada do rio e Nossa Senhora da Conceição. Os pescadores que encontraram a imagem reconheceram nela esta última, visto que ela era bastante popular na região, pois em 1646 Dom João IV havia declarado Nossa Senhora da Conceição como a padroeira de Portugal e, por extensão, de suas colônias. Teriam sido os pescadores que então a teriam designado Nossa Senhora da Conceição “Aparecida” no Rio Paraíba do Sul (PREFEITURA, [S. l.]).

Figura 12 - Nossa Senhora Aparecida, sem o seu conhecido manto



Fonte: Leon (2020)

Logo, pode ser lida na apresentação de uma santa de devoção dos habitantes de Lagoa Serena a intenção de diferenciá-la da padroeira portuguesa visto que, se cotejado o romance com os fatos históricos, seria pouco provável que uma família religiosa como a de Dom Braz não identificasse Nossa Senhora da Conceição caso fosse ela a santa a quem oravam; e, menos provável ainda seria Cristina, portuguesa e também bastante religiosa, não reconhecer em Madama do Anjo a padroeira de seu país. Somado a isso, há o fato extraliterário de Dinah Silveira de Queiroz ser ela própria uma católica bastante fervorosa. Esse dado, acrescido da já

referida vasta bagagem cultural da escritora, respalda a indicação de que a santa de Lagoa Serena era outra que não Conceição. Assim, na *Madama do Anjo* é possível ler os antecedentes da santa que foi encontrada no rio alguns anos depois da Guerra dos Emboabas, e que viria a se tornar a padroeira especificamente brasileira, distinta daquela de Portugal.

A *Madama do Anjo*, desse modo, pode ser compreendida como um primeiro aspecto de *A muralha* em que se observa estabelecimento de marcadas diferenças entre Portugal e Brasil – atitude bastante característica de uma escrita a partir de uma ex-colônia, pós independência. Outro exemplo dessa conduta está em uma passagem em que Margarida diz à recém-chegada Cristina: “Também sabemos que lá no Reino a moda é dos cheiros e da esfregação da pele com unguentos e perfumes. Mas aqui os índios nos ensinam o banho da água fresca” (p. 50). Nesse trecho, também, pode ser identificada outra finalidade na cor local em *A muralha*: prestar tributo ou, pelo menos, recuperar o fato de a cultura brasileira ser resultado da combinação de outras. É relevante, nesse sentido, a menção, em meio às festividades do casamento das personagens Joana Antônia e Davidão, ao cateretê, um gênero, primitivo de música sertaneja, segundo Rodrigo Faour (2021), o qual acredita-se ter surgido a partir da combinação entre música indígena e cânticos portugueses utilizados na catequese religiosa.

A apresentação de elementos indígenas na cultura brasileira surge de modo ainda mais evidente na seguinte explicação de Dom Guilherme a Cristina: “Aprendeí que nossos costumes não ficam sempre tão puros, nem os de comer, nem os de vestir. Os índios nos ensinam algumas coisas boas. Esta carne faz a delícia dos bugres. É carne de anta, um animal que tanto tem de mula como de porco” (p. 25). Posteriormente, essa concepção é novamente evocada – agora incluindo outras culturas além da indígena – na descrição do almoço que acontece no dia seguinte ao casamento de Tiago e Cristina:

Ainda houve um grande almoço. Nele se comeram restos do banquete da véspera e se experimentaram novos pratos, numa combinação de gostos d’África, de Europa e da jovem terra. Havia bolos de farinha, à manteiga africana; outros assados em folha de bananeira eram receitas nativas. Ainda se provavam grandes cozidos, ao gosto do Reino. Depois disso, vinham o melado da terra e os alfenins coloridos, descendentes dos mouros (p. 160).

A exposição dessa combinação de variadas culturas também pode ser lida na menção, feita pelo menos quatro vezes, à lenda do Saci-pererê. Essa personagem, segundo Cascudo (2012), tem seus atributos – o cachimbo, a carapuça vermelha, a cor da pele, a ausência de uma das pernas – originados em mitos de variadas localidades, incluindo diferentes regiões do Brasil, países da América do Sul e Portugal, além das culturas provenientes dos povos indígenas

e das populações africanas escravizadas trazidas ao Brasil. Entretanto, o autor afirma que o Saci, diferentemente de outras lendas, não é registrado pelos cronistas do início do período colonial, surgindo tal como se conhece hoje apenas no final do século XVIII, e ganhando maior relevância somente durante o XIX – posteriormente, portanto, ao período em que se passa o romance. Contudo, mais importante do que o aparente anacronismo, é a opção feita: é interessante pensar que, dentre as variadas lendas que poderiam figurar no livro, surge justamente uma que não participa do período histórico abordado. A escolha de uma lenda mais recente – talvez feita de maneira consciente por Dinah –, assim, diz respeito antes ao que simbolizava do que propriamente à época narrada: para além de um componente da cor local que busca constituir uma identidade brasileira, o Saci atua como um elemento característico da mistura de culturas referida também em outros episódios do romance.

Além da lenda do Saci, é possível ler em *A muralha* um intertexto com a lenda de origem da mandioca, segundo a qual uma menina indígena chamada Mani, de pele muito branca, morre precocemente e é enterrada dentro da própria casa. Decorrido algum tempo, uma planta desconhecida nasce em sua sepultura, e suas raízes, brancas como a menina, passam então a ser consumidas pelos indígenas, e recebe o nome de mandioca (CASCUDO, 1999). Margarida, de modo análogo a Mani, é enterrada próxima à casa em que vivia. Cristina, quando busca abrigo com Tiago na casa da falecida cunhada, encontra justamente nesse vegetal o suprimento para alimentação dela e do marido:

Quando se acentuaram as melhoras de Tiago, já se acabava a pequena provisão de farinha. Isso coincidia com a descoberta de Cristina: no pomar arruinado e invadido pelo mato, reconheceu a planta cuja raiz era comida à mesa da Lagoa Serena, com mel de açúcar, e da qual – sabia – também se extraía farinha. Desenterrou algumas dessas raízes, e depois que terminou a provisão, foi este o sustento maior que tiveram (p. 388).

Para além da descrição presente nesse trecho, o fato de a planta não ter seu nome mencionado reforça a possibilidade de compreendê-la como a mandioca: Cristina, portuguesa, ainda que reconhecesse o vegetal, não era totalmente familiar a ele, dada a origem sul-americana do alimento. Além disso, as frutas anteriormente plantadas por Margarida, no mesmo espaço em que agora ela jazia, também nutrem Cristina e Tiago:

Eram uma bênção de Deus as frutas plantadas por Margarida. Aprendeu a subir nas árvores e apanhou sapotis e gostosas frutas-de-conde. Vinha-lhe uma frescura venturosa de infância. Cada dia fazia uma pequena descoberta. Aquela casa era um mundo. Resguardada por uma trepadeira que baixava de um pé de marmelo, e que carpia seu pranto verde pelo chão, ficava a cruz de

Margarida. Cristina descobriu-a, afastou as folhas e lhe trouxe oferendas de rosas frescas. Como a terra era muito mais forte do que a vontade humana! Na despesa, o que haviam guardado se perdera. Mas a terra largada em abandono vivia por si mesma e cumpria seus frutos e suas flores na obrigação de servir (p. 388-389).

Na parte final dessa citação do romance, é possível também ler um intertexto com a *Carta de Pêro Vaz de Caminha a el-rei D. Manuel sobre o achamento do Brasil* em sua referência à boa terra encontrada, em que tudo aquilo que for cultivado “dar-se-á nela” (CAMINHA, 2002, p. 118). No romance, mesmo as plantações e pomares pelos quais ninguém mais zelava na casa de Margarida, seguiam dando frutos, tamanha a força da terra onde estavam; logo, uma vez mais é estabelecida uma comparação, ainda que implícita, em que o Brasil é caracterizado como dotado de mais atributos positivos do que Portugal.

A exemplo dos trechos citados, em *A muralha* a cultura mais recorrentemente aludida é aquela dos povos indígenas. Ainda que a maneira como essa cultura é referida seja passível de muitas críticas, é relevante observar a presença desse componente como forma de assinalar sua presença na identidade paulista – e brasileira – que se constrói ao longo do romance. Um primeiro caso de como isso é expresso está no uso de expressões de origem tupi: quiriri, iacitatá, xerimbabo, dentre outras. A utilização dessas palavras é realizada no texto não somente por indígenas, mas, e sobretudo, por personagens descritas como brancas paulistas – aquelas, é importante enfatizar, que têm maior espaço na narrativa. A presença desses termos no vocabulário dos paulistas, no romance, é algo percebido como peculiar por aqueles pertencentes a outras localidades: “Os forasteiros olhavam, pasmados, subir a onda maciça de paulistas, que gritavam, entusiasmadamente, entre ditos, risadas nervosas e *expressões dos índios*” (p. 262, grifo meu).

Além disso, também são empregadas palavras que, atualmente, são utilizadas de modo corriqueiro na língua portuguesa falada no Brasil. No romance, tais palavras também contribuem, em certos momentos, para marcar a separação entre o país e Portugal; há pelo menos duas cenas em que pode ser lido esse propósito. A primeira, no início da narrativa, acontece quando Mãe Cândida faz as orações que antecedem uma refeição: “Santa Cruçara angau arecê” (p. 51), diz. Cristina, desconhecendo a prática, se surpreende com o uso dessas palavras. A matriarca, percebendo o seu constrangimento, fala às demais mulheres: “Cristina ainda não sabe. Vamos dizer mesmo na *língua dela*” (p. 51, grifo meu). Ao colocar a língua da protagonista como uma outra, é também aludido o fato de que, na data e local em que se passa a narrativa, a língua falada não era o português. Isso porque, segundo Rodrigues (1996), a maior

parte dos bandeirantes, senão todos, falavam a língua geral⁴⁸ paulista, surgida a partir da união entre homens portugueses e mulheres indígenas tupis no início da colonização. A segunda cena ocorre ao final do romance, quando Cristina comenta com Tiago: “Este capim está a cheirar tão mal...” (p. 411). Presenciando o que disse a personagem, uma jovem portuguesa, que acabara de chegar ao Brasil, questiona o que significa “capim”. Assim, esses dois episódios registram a existência, no país, tanto de uma língua outra que não o português, quanto a de um outro português no qual expressões desconhecidas dos europeus são incorporadas.

A referência a um componente indígena dentre os paulistas, percebido por aqueles originários de outros locais, é um outro exemplo da marca de tal componente no romance. Em determinada passagem, por exemplo, um emboaba afirma que “essa cruza de bugre com homem não pode ter cabeça igual à nossa, que é de gente fina da Europa” (p. 307-308). Mais adiante, novamente uma personagem emboaba comenta: “Esses paulistas têm tudo de índio – até o modo de mandar seus recados, de longe” (p. 327). O fato de os paulistas bandeirantes serem associados aos povos nativos – seja como filhos das relações entre brancos e indígenas, seja como adeptos dos seus costumes – é uma concepção que está presente na historiografia das bandeiras desde as suas manifestações iniciais. Katia Maria Abud, em seu estudo *O sangue intemorato e as nobilíssimas tradições: a construção de um símbolo paulista, o bandeirante* (2019), ao se referir às obras de Pedro Taques de Almeida Paes Leme e de Frei Gaspar da Madre de Deus como as primeiras que significativamente se dedicaram ao bandeirismo, estabelece uma distinção importante entre os dois autores. Enquanto o primeiro buscava provas do que compreendia como uma “pureza” da raça paulista, o segundo “pretendeu evidenciar, como resposta aos que atacavam os paulistas, que a miscigenação com o índio, ao contrário de conspurcar, tinha enobrecido o sangue português, com as virtudes indígenas” (ABUD, 2019, p. 91). A abordagem de Madre de Deus, posteriormente, será retomada por historiadores do século XX, dentre os quais aqueles que procuravam inserir inclusive a presença africana nas bandeiras. Assim, a cada uma das três raças – o branco, o indígena, o negro – eram atribuídas aquelas características psicológicas das quais, em seu entendimento – em grande parte permeado por um racismo reducionista –, derivariam as qualidades positivas dos paulistas (ABUD, 2019).

Essa construção acerca dos bandeirantes foi também retomada de diferentes maneiras em meio às homenagens do IV centenário da cidade de São Paulo, ocasião em que Dinah

⁴⁸ Conforme Rodrigues (1996, p. 6), “A expressão língua geral tomou um sentido bem definido no Brasil nos séculos XVII e XVIII, quando, tanto em São Paulo como no Maranhão e Pará, passou a designar as línguas de origem indígena faladas, nas respectivas províncias, por toda a população originada no cruzamento de europeus e índios tupi-guaranis”.

escreve *A muralha*. Na anteriormente referida coluna de João Condé na revista *O Cruzeiro* (Anexo C), a autora revela que, apesar de a intenção de escrever um romance sobre os bandeirantes ser um desejo antigo, o aniversário da capital paulista foi o que a levou a concretizar o projeto:

Acho que a primeira pessoa a ser informada sobre meus projetos em relação *A muralha* – foi você. Há cinco anos atrás (...), respondi a sua pergunta sobre – “Qual o livro que desejaria escrever?”, dizendo que seria “O Romance das Bandeiras”. Havia alguns anos – eu meditava sobre a grandeza do tema das bandeiras paulistas. Já havia lido alguma coisa. Mas a obra a ser feita me parecia, então, acima de minhas forças. Com a vizinhança, porém, do Quarto Centenário de São Paulo, resolvi apelar para toda a minha energia de romancista e principiar o trabalho (QUEIROZ, [1954?] apud CONDÉ, 1954, p. 65).

As homenagens aos 400 anos da cidade tiveram uma grande dimensão em sua época. Segundo Silvio Luiz Lofego, o expressivo número de atividades desse período incluía “museus, feiras, teatros, musicais, encontros, congressos, hinos, inaugurações em série, (...) concursos escolares, propagandas em jornais, rádio e cinema” (2000, p. 306). A comemoração, conforme aponta Ana Cláudia Castilho Barone (2009), era motivo de atenção do poder público municipal paulistano desde 1948; em 1951, o então governador Lucas Nogueira Garcez elegeu o influente Francisco Matarazzo Sobrinho como coordenador da Comissão do IV Centenário da Cidade de São Paulo, o que o tornava responsável pelas atividades relacionadas às comemorações de maneira geral. Dentre essas, estava a inauguração do Parque Ibirapuera, ocorrida em 1954, em meio às festividades. As iniciativas relacionadas aos 400 anos de São Paulo, entretanto, não se restringiram àquelas dos setores públicos. Além da propaganda oficial e dos trabalhos executados pela Comissão, de acordo com Lofego (2006), empresas privadas também se apropriaram, com os mais variados intuitos, das ideias e símbolos evocados pela celebração. Exemplo disso foi a publicidade de “lojas varejistas, que procuravam na ideologia consumista vender a ideia de modernização e progresso através da aquisição de aparelhos elétricos” (LOFEGO, 2006, p. 29). Também segundo Lofego,

No período, entre 1953 e 1955, a produção em torno da comemoração, num sentido lato, abarca praticamente toda vida material e subjetiva da cidade. A materialidade produzida, então, causa um efeito de grande magnitude, talvez o maior em toda a História do Brasil, pela penetração alcançada em todo território nacional. Todos os espaços da vida coletiva são bombardeados por uma constante celebração, afetando profundamente toda a sociabilidade de São Paulo, com repercussões por todos os cantos do país, numa época em que a TV não existia para grande maioria da população (2006, p. 27).

A amplitude das comemorações estava diretamente relacionada, segundo Lofego (2000), à construção de uma imagem da cidade de São Paulo enquanto modelo da nacionalidade brasileira e de uma metrópole do futuro. Para a concretização desse objetivo, também houve a recuperação de um suposto passado grandioso que confirmava a cidade como predestinada, também, à grandiosidade: “Se a cidade de São Paulo era a que mais crescia no mundo, isso tinha uma razão. A razão, que naturalizava o crescimento e o tornava uma predestinação, era a força e a bravura da ‘raça bandeirante’” (LOFEGO, 2006, p. 35). O emprego do bandeirante enquanto símbolo da identidade paulista, segundo o autor, surgiu em variadas manifestações associadas ao IV centenário – é relevante, nesse sentido, a conclusão em 1953, já em meio às comemorações, da famosa obra do escultor Victor Brecheret, *Monumento às Bandeiras*, localizada no Parque do Ibirapuera. Nesse contexto, a imagem do bandeirante era apresentada como sinônimo de força, bravura, resistência: em outras palavras, ele surgia retratado como um herói revestido exclusivamente de virtudes. Assim, como ressalta Lofego, “a história foi, sem nenhum pudor, romantizada, deixando de lado outros aspectos dos bandeirantes, como o de caçador de índios. Esse episódio é ‘esquecido’” (2006, p. 35).

A construção de uma imagem positiva dos bandeirantes, porém, não tem sua origem na ocasião das homenagens à efeméride paulistana. Conforme estudo de Abud (2019), nos séculos XVII e XVIII, por meio de relatos de variados religiosos que tiveram suas organizações missionárias atacadas por bandeirantes, a imagem destes foi revestida de uma carga negativa pelos crimes praticados. Ainda no século XVIII, no entanto, surge uma nova versão em que os paulistas e suas expedições eram apresentados de maneira favorável, como aqueles que foram os responsáveis por terem liderado a expansão da posse portuguesa na América para além do Meridiano de Tordesilhas. Com isso, os bandeirantes assumiram um papel de destaque não somente na História de São Paulo, mas na do Brasil, uma vez que suas viagens exploratórias foram determinantes para definição do território do país. Textos de Frei Gaspar da Madre de Deus e de Pedro Taques de Almeida Paes Leme, na segunda metade do século XVIII, “os primeiros documentos historiográficos significativos centrados no bandeirismo” (ABUD, 2019, p. 19), faziam a defesa dos ataques anteriormente realizados pelas narrativas dos jesuítas, iniciando, assim, “o processo de conformação da imagem do bandeirante que foi, mais tarde, reforçada pelos historiadores que se seguiram, ao fazer dele o símbolo da sociedade paulista” (ABUD, 2019, p. 19).

De acordo também com Abud, ainda, as três primeiras décadas do século XX foram o período áureo da produção referente ao tema, que surgiu com vigor nas obras de autores como Afonso d'Escagnolle Taunay, Alfredo Ellis Júnior, José de Alcântara Machado e Paulo Prado. A construção histórica empreendida por esses estudiosos, em muito tributária das interpretações positivas das obras de Madre de Deus e Paes Leme, fez “emergir um símbolo que haveria de ser utilizado pela elite política, cada vez que houvesse necessidade de se estabelecer o sentimento de nacionalidade e de homogeneidade não somente entre paulistas, mas também entre eles e os brasileiros de outros estados” (ABUD, 2019, p. 20). Essa estratégia pode ser observada, por exemplo, na Revolução Constitucionalista de 1932, cuja iconografia “não dispensou a utilização do bandeirante para ilustrar toda sorte de papéis avulsos, volantes, cartazes, cartões e até partituras musicais que incitavam à luta” (ABUD, 2019, p. 172). Paradoxalmente, a imagem do bandeirante também foi empregada por um fato histórico que tinha um projeto oposto ao da referida revolução: o Estado Novo (1937-1945). Neste contexto, variados intelectuais “procuravam na História justificativas para a implantação daquele sistema de governo. E o bandeirante, que tinha simbolizado o estado de São Paulo e a luta pela federação, retornaria, dessa vez, e contraditoriamente, simbolizando um governo centralizador” (ABUD, 2019, p. 174).

Desse modo, a imagem e a simbologia do bandeirante foram interpretadas, reinterpretada, distorcida, de acordo com os interesses e/ou crenças daqueles que fizeram seu uso, dentre os quais pesquisadores sérios, que “procuraram seguir rigorosamente as orientações de método histórico considerado correto – não mistificaram, nem inventaram fatos históricos. Escreveram aquilo que consideravam verídico, dando-lhe um *significado* que apontava a valorização de sua gente” (ABUD, 2019, p. 184, grifo da autora). Na escrita de *A muralha*, do mesmo modo – e não poderia ser diferente – Dinah apresenta a partir da ficção por ela criada um posicionamento acerca dos eventos históricos que surgem em sua narrativa. E para o exame do romance enquanto ficção histórica, é de grande relevância analisar de que maneira os bandeirantes, a Guerra dos Emboabas, dentre outros aspectos, são retratados.

O livro, em primeiro lugar, de modo análogo ao projeto das celebrações do IV centenário, empreende na recuperação do passado a justificativa de um futuro triunfante para São Paulo; é emblemática, nesse sentido, a já citada frase profética que encerra o romance: “Com homens assim, assim loucos e teimosos, e mulheres tão atrevidas e obstinadas... sabes o que me veio agora à cabeça? Que esta sujeira (...) bem pode tornar-se, um dia, uma grande cidade” (p. 414). Dinah, ademais, ressaltou em seus depoimentos o intento de evidenciar a face

heroica do povo brasileiro. Desse modo, em meio às celebrações dos quatrocentos anos da capital paulista, escolhe voltar-se a um episódio por ela considerado como símbolo de coragem: “Resolvi escrever um romance que pusesse em evidência o lado heroico, o lado épico do povo brasileiro, justamente como oposição à literatura de tipos covardes e acabrunhados” (QUEIROZ, 1954 apud UM ROMANCISTA, 1954, p. 4). Essa intenção torna-se bastante notória por meio das páginas do romance – não somente por meio das ações dos bandeirantes, mas também daquelas das personagens femininas, conforme será abordado oportunamente. A escritora, logo, também buscava, além de homenagear a cidade e contribuir para a popularização de sua História, engendrar uma identidade nacional que levasse a marca da bravura. Assim, fica manifesta ao longo da obra uma percepção que reconhece nos bandeirantes representantes do país – e não exclusivamente de São Paulo –, detentores, sobretudo, de atributos positivos. Esse entendimento, de modo intencional ou não, redonda em alinhar-se aos ideais das celebrações dos 400 anos paulistanos.

A busca por uma identidade nacional e igualmente por uma História própria, segundo Cunha (2004), nas narrativas do nascimento, acontece sem o emprego de críticas ou questionamentos sobre o passado. Em *A muralha*, marcas desse aspecto são identificadas justamente no que diz respeito à violência dos bandeirantes na busca e na escravização de indígenas – fato “esquecido” durante as homenagens do aniversário de São Paulo, segundo Lofego (2006). Mesmo tendo em vista que o romance tenha sido escrito em meados da década de 1950 – ou talvez porque a obra tenha sido escrita nesse momento, quase dois séculos e meio depois do período narrado – ainda assim é necessário apontar que ele não reflete criticamente, de maneira categórica, sobre esses pontos. Os bandeirantes, em primeiro lugar, são colocados em uma posição de coragem e heroísmo. Exemplar disso é o modo como Manuel de Borba Gato, alvo de recentes protestos⁴⁹, surge no texto. Mesmo sendo uma personagem com participação restrita – assim como as demais personagens históricas, reitero –, sua atuação, concentrada em circunstâncias referentes ao conflito entre paulistas e emboabas, é motivo de enaltecimento por outras personagens: “A gente de Nunes Viana querendo à viva força romper o cerco que lhe fizera Borba Gato. Eles queriam... os boavas, se apoderar do gado que esperavam pois já estavam famintos. Porém Borba Gato foi duro. Homem de fôlego, aquele!” (p. 307). Além disso, é significativo que as personagens masculinas ficcionais de maior relevância, como Dom Braz e Tiago, sejam também bandeirantes. Ainda que esses não se

⁴⁹ MERCIER, Daniela. Estátua de Borba Gato, símbolo da escravidão em São Paulo, é incendiada por ativistas. **El País**, 24 jul. 2021. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/brasil/2021-07-24/estatua-do-borba-gato-simbolo-da-escravidao-em-sao-paulo-e-incendiada-por-ativistas.html>. Acesso em 23 ago. 2021.

alinhem a uma proposta de herói romântico – dotado quase exclusivamente de virtudes –, eles também desempenham o papel de bravura que Dinah buscava dar aos paulistas.

No entanto, ainda que o romance não realize críticas mais acentuadas, é possível ler uma certa condenação às práticas das bandeiras, eventualmente, em alguns episódios do livro. Um exemplo está na alusão ao desentendimento entre Dom Braz e os padres locais, motivado pela captura de indígenas com a finalidade de escravização: “Já de uma vez padre Manuel, do púlpito, criticara Dom Braz mor da caça ao gentio, que ele era ainda muito de fazer, *apesar de que agora já preferissem todos comprar a caçar*” (p. 115, grifo meu). No trecho destacado pode ser ainda percebida uma referência ao fato de que, no período em que se passa *A muralha*, o objetivo das expedições bandeirantes era menos voltado à captura de indígenas – e mais à busca por minas. Com isso, é possível considerar que, talvez intencionalmente, Dinah, ao criar seu romance, tenha optado por um momento da História em que era possível – seguindo a fidelidade aos fatos que a autora afirmava observar – concentrar a narrativa nos feitos dos bandeirantes que envolviam a busca por ouro e não por indígenas, tirando o foco, assim, do papel exercido pelos heróis de seu romance na escravização dos povos nativos – papel, esse, criminoso mesmo para os padrões do século XVIII, visto que essa prática era ilegal desde 1570 (ABUD, 2019).

Outro momento de *A muralha* em que pode ser lida uma alusão aos crimes dos bandeirantes está na passagem em que Margarida, ao lamentar-se pelo fato de ainda não ter gerado filhos, compara-se a mulheres indígenas e negras que “Têm filhos do amor, têm filhos do desamor...” (p. 63). A menção a “filhos do desamor” pode ser compreendida como uma referência, bastante sutil, aos sistemáticos estupros sofridos por escravizadas e/ou indígenas por parte dos homens brancos e, especificamente nesse caso, dos bandeirantes em meio aos quais a personagem estava inserida. Outro exemplo pode ser observado na reflexão de Leonel, após ter assassinado Apingorá: “Não sentia a menor sombra de acusação da consciência: Apingorá merecera. Índios inocentes haviam tombado – quantas vezes! – na luta com o senhor branco. E aquele ingrato e canalha Apingorá deveria ter, então, melhor sorte do que esses?” (p. 229). Leonel mata o indígena por vingança quando Isabel revela ser este o pai de seu filho. No entanto, posteriormente se descobre que essa informação não era verdadeira e, então, Apingorá não era culpado do suposto crime de manter um relacionamento com uma mulher branca. Logo, assim como referido nas afirmações de Leonel, mais um inocente havia sido morto pelo “senhor branco”. Não muito depois do ocorrido, acontece a morte de Margarida, esposa do assassino. Quando recebe a notícia do falecimento, o viúvo diz a Mãe Cândida:

– Não compreendo, mãe, porque Deus me tenha punido desta forma. Se Deus sabe castigar, se ele também põe a vingança no nosso coração, que é a sombra de Sua Justiça, por que Deus me tirou Margarida... quando eu matei Apingorá? Será Deus tão cego, minha mãe, tão diferente da ideia que fazemos d’Ele, que ponha na mesma balança as vidas de Apingorá e de Margarida?
O choro lhe voltou, violento:
– Como pode Deus punir com a morte uma alma tão pura e tão boa como a de Margarida, só porque um bruto, um cão infeliz como Apingorá foi morto por estas mãos? (p. 234)

Desse modo, a morte de Margarida, além de simbolizar uma punição a Leonel, pode ser vista como análoga às consequências trágicas da morte de indígenas inocentes – ainda que, na prática, as grandes vítimas de tais consequências trágicas sejam os próprios povos nativos. Ademais, olhando esses acontecimentos a partir da perspectiva religiosa evocada pela declaração de Leonel, é possível apreender que, confirmando o que ele diz, perante Deus todas as vidas têm o mesmo valor, contrariando as crenças racistas da personagem. Ao examinar os últimos trechos transcritos, é possível avistar a possibilidade de uma condenação em algum nível às práticas dos bandeirantes. Contudo, dada a sutileza e a ambiguidade dessas passagens, as considero insuficientes para confirmar a expressão irrefutável de uma crítica, principalmente do modo como ela acontece nas novas formas de ficção histórica. Assim, antes do que propriamente um juízo questionador, é mais razoável distinguir que, ao mesmo tempo em que o romance pretendeu colocar os bandeirantes como figuras de bravura, também não quis alçá-los ao pedestal de heróis idealizados – o que, mais uma vez, aproxima *A muralha* dos postulados de Lukács (2011).

Em *A muralha*, se não há uma crítica contundente à violência desses indivíduos, tampouco são justificadas ou excluídas da narrativa tais violências, conforme o realizado por alguns estudiosos favoráveis aos exploradores paulistas. Exemplos disso podem ser constatados em meio às fontes consultadas por Dinah. Na declaração da escritora a Condé (Anexo C), anteriormente aludida, ela informa: “Dois anos levei eu reunindo uma pequena biblioteca sobre assuntos do tempo dos bandeirantes” (QUEIROZ, [1954?] apud CONDÉ, 1954, p. 65). Também nesse mesmo texto, ela cita dentre as obras consultadas para a escrita do romance a *Paulística*, de Paulo Prado – publicada primeiramente em 1925 e posteriormente em 1934, em versão ampliada. Em outro artigo sobre o livro, também já referido, “Ficção e realidade em *A muralha*” (Anexo A), Dinah menciona mais dois autores que estudaram os bandeirantes e a Guerra dos Emboabas. Dirigindo-se ao estudante que lhe fizera o questionamento que a motivou a escrever a crônica, a escritora declara: “Agora, meu caro estudante, penso que nada mais terei a dizer, senão enviá-lo a Afonso E. Taunay e a Soares de Melo, que tão bem cuidaram desse

período misterioso que é a Guerra dos Emboabas”. (QUEIROZ, 1953, p. 3). Ainda que Dinah não identifique a quais obras faz referência, é muito provável que esteja aludindo ao livro *Emboabas* (1929), de José Soares de Mello; de Afonso d'Escagnolle Taunay, por sua vez, há um número significativo de obras dedicadas à História de São Paulo e à dos bandeirantes, as quais abordam a Guerra dos Emboabas. Dentre elas, estão: *São Paulo nos primeiros anos* (1920); *Na era das bandeiras* (1922); *Piratininga: aspectos sociais de São Paulo seiscentista* (1923); *História geral das bandeiras paulistas* (1924-1950); *São Paulo em quatro séculos* (1953).

Tendo em vista ser *História geral das bandeiras paulistas* a maior – 11 tomos – e mais significativa obra dentre aquelas de Taunay dedicadas ao tema, é possível especular que, ainda que não tenha sido a única do autor consultada por Queiroz, possivelmente tenha sido uma das utilizadas por ela. Nesse estudo, o autor negligencia o fato de as expedições bandeirantes do século XVII terem como grande parte de seus objetivos a escravização de indígenas. Segundo Abud (2019), ao colocar o foco dessas viagens exploratórias na busca por terras, Taunay descaracterizou a procura por nativos, enobrecendo, assim, “a atividade bandeirista, impedindo que a escravização do primeiro habitante da terra maculasse sua imagem” (ABUD, 2019, p. 153). Em Soares de Mello, a questão é reduzida à afirmativa de que os bandeirantes “vão converter às normas de governo as raças aborígenes, para aproveitá-las nas explorações” (1979, p. 10). Prado, por sua vez, em ensaio de nome “Bandeiras” presente em *Paulística* (2004), faz uma tentativa de minimizar a captura de indivíduos dos povos nativos com justificativas que passam, por exemplo, pelo argumento de que as expedições espanholas na América eram muito mais cruéis. Logo, ao constatar as críticas, mesmo sutis, aos bandeirantes, e, além disso, o fato de em *A muralha* não haver uma tentativa de apagar a escravização de indígenas por eles empreendida, é reforçada a hipótese de leitura de que, se Dinah buscou homenagear São Paulo recuperando o que considerava feitos heroicos das bandeiras, nem por isso deixou de registrar também sua violência.

Esse é um traço que, aliás, encontra-se presente na grande maioria das personagens: não há indivíduos que sejam exclusivamente bons ou maus; majoritariamente, as personalidades da narrativa são plenas de incongruências e falhas. A própria Cristina, ocupante do que seria uma posição de heroína, em mais de uma ocasião tem condutas bastante incoerentes. A maior dessas acontece quando, depois de revoltar-se e planejar a denúncia de um assassinato cometido por Isabel, ela própria ameaça a personagem Aimbé:

– Pois eu digo que tu vais ajudar a levar este desgraçado daqui, seja para onde for... nem que seja para o inferno! E se fizeres corpo mole, eu juro que te mato!
– e ela continuava a empunhar a faca, com fúria.
Aimbé não parecia tão amedrontado quanto ela desejava:
– Sinhazinha está doente de raiva. Aimbé gosta de sinhozinho... Dona não tem coragem de matar ninguém. (...)
Aquilo que dissera há pouco não fora força da raiva. Era a verdade (p. 375-376, grifo meu).

Outra temática em relação a qual se identifica um tom de desaprovação está na forma como os escravizados eram tratados. Essa reprovação, também manifestada de modo limitado, surge principalmente nos episódios em que Cristina choca-se com o tratamento dispensado a negros e indígenas: “Posta fora de casa, no terreiro, estava uma enorme gamela, a mesma bacia cavada na madeira, onde, na sua quinta, iam comer os animais. Mas ali comiam homens!” (p. 15); “Cristina estava assustada. O pior amo em sua terra não trataria assim o último servo” (p. 16). O fato de essas observações partirem de Cristina, contudo, levanta outras reflexões. A primeira delas seria questionar o porquê de o assombro perante essas situações degradantes partir justamente de uma personagem portuguesa, recém-chegada ao Brasil. Por um lado, pode-se especular que Dinah tenha empregado como recurso narrativo o olhar vindo de outro continente como forma de denunciar uma realidade cruel. Entretanto, ao proceder dessa forma, a narrativa acaba por reforçar o binarismo civilização *versus* barbárie que se estabelece nas comparações entre Europa e outros territórios, principalmente aqueles que foram suas colônias: cabe à personagem nascida em Portugal a censura aos procedimentos empregados em terras brasileiras. Em contrapartida, é interessante observar que, em outros momentos, essa lógica parece ser invertida, como quando é descrita a exposição do cadáver de um condenado à força:

Fora em Ibirapuera, onde a Justiça de El-Rei havia enforcado um soldado da própria guarda que matara um missionário para roubar. A força ainda pendia com sua carga humana, para exemplo da terra jovem e descuidosa. Contaram-lhe que não se gostavam muito – como na Europa se gostam – desses espetáculos e que essa força, a balançar seu fruto humano⁵⁰, fora despejada de vários sítios de ruas principais. Ninguém a queria como atração. Era ainda

⁵⁰ Na menção a um “fruto humano” pode ser lida, ainda, uma referência à canção *Strange fruit*, composta por Abel Meeropol e popularizada na interpretação de Billie Holiday. A música, do final da década de 1930, era um protesto contra os linchamentos de pessoas negras ocorridos nos Estados Unidos. Sua letra faz alusão aos corpos dos assassinados, suspensos em árvores – de modo semelhante ao que acontece com o enforcado no romance: Southern trees bear a strange fruit/ Blood on the leaves and blood at the root/ Black bodies swinging in the southern breeze/ Strange fruit hangin' from the poplar trees/ Pastoral scene of the gallant South/ The bulging eyes and the twisted mouth/ Scent of magnolias sweet and fresh/ Then the sudden smell of burning flesh/ Here is a fruit for the crows to pluck/ For the rain to gather/ For the wind to suck/ For the sun to rot/ For the tree to drop/ Here is a strange and bitter crop. Logo, a possível alusão à música, reforça a possibilidade da leitura da referida passagem de *A muralha* no que ela destaca da violência presente em práticas comuns na Europa.

uma diferença essa execução feita fora da cidadezinha, que não queria punir com a mesma solenidade de outros lugares (p. 118).

O gosto por enforcamentos públicos, nessa passagem, diferencia os europeus dos habitantes do Brasil. Tendo *A muralha* sido publicado em uma época em que esse tipo de prática já não era corrente e tinha a sua brutalidade reconhecida, a qualidade de “não civilizado” recai, então, sobre o “velho continente”. Esse trecho, ainda, é narrado a partir da perspectiva de Cristina, que não esboça nenhuma reação diante da cena, além de curiosidade pela movimentação maior do que o normal na vila, causada pela presença do corpo do soldado.

É também importante observar que a personagem, apesar de se comover com o modo como os escravizados eram tratados, condena antes tal tratamento do que propriamente a escravidão. Somado a isso, há o fato de indígenas e negros serem retratados de modo submisso e animalizado: “O índio respondeu manso, com o queixo caído; ainda que Dom Braz não lhe visse o rosto submisso, sua voz era doce e afetuosa” (p. 65); “Anda acompanhado por uns negrões taludos, que a gente olha de baixo para cima, uns negrões que urram, pulam, que nem bichos” (p. 307); “Alguém conseguira, em agilidade espantosa, furar a espessa cadeia humana e tentava alcançar o rio. Fora Tuiú. Um reinol se divertiu com aquela esperteza de macaco” (p. 337). Essas peculiaridades, por um lado, podem ser compreendidas como uma tentativa de elaborar personagens com uma mentalidade fiel àquela do início do século XVIII – tal como Lukács (2011) afirma ser o ideal no romance histórico.

Porém, podem igualmente ser apreendidas como traços do apelo a estereótipos e discursos racistas ainda não superados na época da publicação de *A muralha*. Sobre isso, Silverman comenta: “Ironicamente, enquanto as habilidades naturais dos índios lhes emprestem virtudes sobre-humanas, por exemplo nas proezas de Aimbé, Parati e Tuiú, nem eles, nem a população branca, nem o narrador onisciente esquecem a sua posição social ‘evidentemente’ inferior” (1981, p. 50). Entretanto, é interessante observar que, ao mesmo tempo, os indígenas e africanos escravizados envolvidos no embate entre paulistas e emboabas estão posicionados como aliados dos primeiros – os “heróis” da narrativa. Nesse sentido, é relevante considerar a possibilidade de um diálogo intertextual entre *A muralha* e outro romance histórico, *Padre Belchior de Pontes* (1876), de Júlio Ribeiro. A obra de Ribeiro, assim como a de Queiroz, também tem como parte de seu pano de fundo a Guerra dos Emboabas. Em *Padre Belchior*, a ocasião em que os paulistas são descobertos na mata por seus oponentes – fato que antecede o Capão da Traição – é narrada da seguinte maneira:

Entre o risco de verem a prole perecer de inanição, como lobos em tempos de inverno, e o de morrerem com as armas na mão escolheram o mais nobre... Os tiros com que derrubaram alguns magros veados serviram também para revelar a sua presença a um índio... O índio é a traição: ser visto por um índio é ser denunciado... (RIBEIRO, p. 108, [1930?])

Em *A muralha*, os emboabas também encontram os paulistas escondidos por causa da ação de um indígena – Tuiú. Entretanto, nesse romance, o indígena está ao lado dos paulistas, e, diferentemente da qualidade de traidor do indígena descrito em *Padre Belchior*, Tuiú involuntariamente revela o grupo do qual ele próprio faz parte. Assim, na obra de Dinah, a ação do indígena no Capão da Traição é modificada de modo a colocá-lo não somente como inocente, como também enquanto aliado dos paulistas, grupo que, ao fim da narrativa, compreende a conciliação e a união entre brasileiros ante seus opositores portugueses. Esse desenlace, em alguma medida, harmoniza brancos e indígenas, revelando uma visão extremamente romantizada das relações raciais no Brasil – mesmo para o atual, da segunda década do século XXI. Entretanto, é importante considerar que tal visão pode também ser relacionada à criação da simbologia do movimento bandeirista, surgida a partir de diferentes estudos históricos, na qual, como pano de fundo, estavam as unificações territorial e política, econômica e racial – esta, derivada de uma compreensão de que da composição das bandeiras participariam brancos, indígenas, mestiços e negros (ABUD, 2019). Adicionalmente, há as narrativas e imagens produzidas em meio às comemorações do IV centenário da fundação de São Paulo, em que muitas vezes bandeirantes e indígenas eram posicionados lado a lado (LOFEGO, 2000).

Para além dessas questões, a possibilidade de diálogo entre Queiroz e Ribeiro evoca uma intertextualidade característica das novas formas de ficção histórica, em que é exposta a busca por uma recriação do passado a partir de um outro contexto (HUTCHEON, 1991). Em *A muralha*, independentemente de qual for a motivação – o entendimento de uma suposta unificação racial, as imagens produzidas durante as festividades dos 400 anos paulistanos, dentre outras possibilidades –, a aproximação com o texto de Júlio Ribeiro assinala a marca de um reexame da História; nesse sentido, é significativo, também, considerar a intertextualidade entre as duas obras enquanto a reescrita de um romance histórico a partir de um anterior, recurso empregado pelos novos romances históricos latino-americanos (AÍNSA, 2003; MENTON, 1993). E tal reescrita – para a qual é indispensável os quase 80 anos que separam *Padre Belchior de Pontes* do romance de Queiroz – é mais um elemento que, ainda que de maneira (novamente) sutil, sinaliza uma mudança de visão, nesse caso, daquela acerca dos povos indígenas e de sua participação na História do país.

Se, por um lado, a obra de Dinah não realiza uma crítica mais incisiva em relação à escravidão de indígenas e africanos, ou mesmo à forma como estes eram vistos pelo homem branco, por outro, o romance apresenta um posicionamento crítico bastante pertinente em relação a outros tópicos. Uma dessas críticas aborda a questão dos filhos tidos pelos homens em relações extraconjugais com indígenas e africanas escravizadas. Dessa circunstância são criticados principalmente dois pontos. O primeiro deles é o fato de, muitas vezes, a responsabilidade de criar tais filhos recair sobre as esposas traídas:

Teria vosmecê coragem de criar um bastardo? As mulheres daqui... as casadas... São todas hábeis nesse mister. Elas criam os filhos dos maridos com as negras e as índias. Não seria este um trabalho igual, mas sempre vosmecê poderia praticar. Quando acontecesse a Tiago isso, que acontece aos homens: um filho do mato... (p. 215).

O segundo ponto diz respeito ao tratamento dado a esses filhos, considerados inferiores, e vítimas de desprezo e agressões constantes: “Dom Braz... Ele também, naquela fingida amizade à sua dona, não tinha tido outras aventuras e menos que aventuras, encontros, meros encontros de corpo com bugras⁵¹? Depois dava o próprio couro, no couro de seus filhos, para que Basília o fustigasse com seu relho” (p. 295). Essa crítica é exemplarmente expressa no seguinte diálogo entre Isabel e Mãe Cândida:

– (...) Como eu, que não sou nem lá de dentro nem dos escravos. Deveria estar reunida a Aimbé, que, como eu, não pertence nem à sala nem à cozinha e até tem o meu sangue.

Mãe Cândida se indignou. Levantou-se:

– Vosmecê, filha do irmão de dom Braz, filha de casamento, se quiser comparar a esse mestiço filho do mato!

Isabel disse com tristeza:

– Filho do mato, mas também filho de meu pai. E ele, que vive afastado de todos... conforme vosmecê mesma disse, apesar de ter cara de índio, tem a cor e o ruivo de meu pai. Nem eu mesma saí ruiva, mas vosmecê não considera Aimbé gente. Aimbé nem é gente dentro desse orgulho da família. Se fosse certo o que a soberba da Lagoa Serena ensina, então filho do mato devia ser que nem híbrido, que não se reproduz. Mas é igual a qualquer infante que nasce sob dossel de cetim.

– Vosmecê sempre com suas ideias perigosas. Somos nós, as mulheres, que defendemos os filhos do casamento, porque defendemos assim nosso próprio casamento. Será que vosmecê não entende?...

– Entendo. Entendo muito bem. Fingem misericórdia com a miuçalha que tem o sangue do chefe da casa. Mas é só fingimento, porque querem mais aos bichos (p. 159).

⁵¹ Segundo Guisard (1999), “bugre” é um termo que tem origem na Idade Média europeia, com carga pejorativa, e que passou a ser utilizado em referência aos indígenas da América, incluindo os do Brasil.

A fala de Isabel mostra-se como um contraponto aos discursos perpetrados por seus familiares e, de maneira geral, contra as manifestações de teor racista que surgem tanto na voz de personagens quanto na do(a) narrador(a). O questionamento de tais discursos é significativamente classificado por Mãe Cândida como “ideias perigosas”, sublinhando a quão subversiva soava a ideia de igualdade presente nas colocações de Isabel num Brasil do século XVIII – e, em diferentes medidas, no do XX, quando o romance é publicado, e no atual do XXI. Na abordagem crítica dada no romance aos chamados “filhos mestiços” se desestabiliza a ideia da mestiçagem como um processo pacífico, da forma como é apresentada em obras como *Casa-grande & senzala*, de Gilberto Freyre (2003) – de quem Dinah declarava ser admiradora. Além disso, nos dois pontos dessa crítica também fica registrada a perspectiva feminina, em que as mulheres são colocadas ora como vítimas, ora como algozes. Se, por um lado, cabia a elas acolher e criar os filhos resultantes das traições de seus maridos, por outro, elas também são responsáveis por manterem tais filhos, por causa da origem de suas mães, em uma posição subalterna, com a justificativa de proteção ao casamento.

Outra questão que no romance é motivo de críticas recorrentes é a conduta de representantes da Igreja Católica, caracterizada no texto como incoerente com os princípios dessa mesma instituição. Isso porque, em *A muralha*, apesar da indicação da desaprovação por parte dos religiosos de certas práticas – como a escravização de indígenas –, o clero associava-se àqueles que as utilizavam quando era conveniente, como é apontado pelo Capitão-Mor a Cristina, quando a precaveu para que não tivesse ilusões sobre a terra em que chegava, onde seguiam “Os padres disputando com os brancos, mas lhes dizendo as missas” (p. 12). Essa incoerência na relação entre religiosos e bandeirantes também pode ser constatada no fato de haver uma “costumeira missa” (p. 189), que incluía a bênção de um estandarte, que marcava o início de cada nova expedição dos paulistas em busca de metais e pedras preciosas. Mais adiante, ainda, apesar da discordância dos jesuítas em relação a Dom Braz, conforme já foi referido, eles aceitam realizar a cerimônia do casamento de Tiago quando a eles é prometida a doação de cinco bois. Além disso, há certos episódios que demonstram posturas que contrariam os preceitos que deveriam ser seguidos pelos religiosos. Um desses está na passagem em que uma personagem afirma que “Parece que os Padres de cá estão a recear os Padres de lá das minas, que têm mais parte com o demônio que com Deus. Uns diabos que vestem batina, mas que andam atrás de ouro e só pensam em arrancar a pele do cristão, negociando alimento por

um preço absurdo” (p. 188). Outro caso está na descrição do Padre Pompeu⁵², que contrasta com o chamado “voto de pobreza”:

Agora, na estrada, Aimbé se lembrava com pena de que haviam deixado aquele paraíso de riqueza e de conforto, dentro de Parnaíba:
– Meu sinhozinho estava lá com mais vantagem do que nunca teve em casa. Padre Pompeu, decerto, quando morrer, vai bem depressa para o céu. Mas como custa ainda, padre Pompeu já tem as gostosuras do céu em casa. Conheço gente – já ouvi falar de muita gente! – que sonha, até, vir a Parnaíba e passar só um dia na casa do padre Pompeu. Oh, fartura, oh, boniteza! Oh, riqueza! Eu acho que o padre Pompeu é o homem mais rico do mundo! (p. 229).

Em outra cena, a personagem Bento Coutinho ataca um homem, batendo sua cabeça contra a parede de uma igreja. Um frade, presenciando o ocorrido, exige que a agressão seja encerrada, mas não por motivo de compaixão ou condenação à violência praticada:

Bento Coutinho foi atacado de fúria e, apertando as mãos em torno do pescoço do pobre, bateu com a cabeça do paulista no próprio edital, repetidas vezes e com onda de raiva que parecia não se estancar. Só desapertou o laço férreo quando o frade lhe bateu no ombro:
— Não estás vendo que sujas a Casa de Deus, com sangue podre? Larga este demônio! (p. 246).

As contradições na atuação dos religiosos são bem sintetizadas na passagem em que Basília questiona Padre Manuel quanto ao fato de sua família não ter sido comunicada sobre o correr dos trâmites do casamento de Rosália. O padre, um desafeto de Dom Braz, alega: “Não será minha culpa, se a gente de Lagoa Serena e seus amigos e conhecidos pensam mais em negócios de ouro do que em vir à igreja” (p. 195). Basília, então, lhe responde: “Como vosmecê concilia bem a religião de Deus com sua vingança de homem!” (p. 195). Nesta fala da personagem, assim como em outras circunstâncias em que são percebidas críticas aos religiosos, pode ser apreendida, também, a combinação entre o sagrado e o profano, característica das *mésalliances* da literatura carnalizada. Assim como acontece em *Margarida La Rocque*, conforme foi abordado no capítulo anterior, a associação entre o sagrado e o profano marca a coexistência de elementos em princípio contraditórios. É significativo, nesse sentido, o emprego da simultaneidade desses dois elementos como forma de exame crítico, emulando uma ideia de que um não poderia existir sem o outro, em uma forma paradoxal que se aproxima das

⁵² Essa personagem é baseada em Guilherme Pompeu de Almeida (1656-1713), padre que, assim como o do romance, contribuía para o financiamento dos bandeirantes.

práticas pós-modernistas apontadas por Hutcheon (1991), as quais dialogam justamente com as teorias bakhtinianas.

Essas e as demais críticas que surgem ao longo do romance, assinalam que, se por um lado o romance é pouco questionador quanto a certos aspectos do passado brasileiro, não se furta, por outro, em examinar de maneira mais decisiva a atuação da Igreja Católica, a sociedade patriarcal, a temática da mestiçagem – fundamentais para a forma como o país se desenvolveu. A existência desse posicionamento crítico, assim, aproxima o romance do aspecto central das novas formas de ficção histórica, o questionamento que faz surgir novas propostas de elaboração da História, conforme apontam, por exemplo Aínsa (2003) e Cunha (2004). A constatação de um questionamento do discurso histórico também é favorecida por meio da forma como a Guerra dos Emboabas surge nas páginas do romance, na qual os paulistas, conforme já foi mencionado, apesar de serem exaltados, não são colocados em uma posição canonizada.

Conforme Adriana Romeiro (2009), distintos estudiosos e historiadores se dividem, muitas vezes, em posicionar-se contra ou a favor de paulistas ou de emboabas. Os autores referidos por Dinah, guardadas as diferenças entre suas obras, são todos partidários dos bandeirantes paulistas. Soares de Mello (1979), por exemplo, realiza em sua narrativa uma construção em que é notório um maniqueísmo em que paulistas, em um oposto, são os heróis, enquanto os emboabas, vilões. Em *A muralha*, diferentemente, é possível identificar uma tentativa de mostrar mais de um lado do conflito, sem converter o embate a dualidades reducionistas – ainda que os paulistas se sobressaíam enquanto heróis da narrativa. Isso pode ser observado em algumas falas das personagens, como na ocasião em que Bento Coutinho, um dos líderes emboabas, declara a um grupo de pessoas: “Os paulistas estão a enxotar-nos por onde passam, como se na partilha do mundo, nascer paulista já fosse ter vantagens e direitos que ninguém mais poderá contestar. Querem-se mais poderosos que El-Rei” (p. 245). Também é exemplar da presença das variadas faces do conflito o fato de a autora engendrar acontecimentos que de alguma maneira expliquem as motivações de Bento Coutinho para ter dado a ordem de massacre aos paulistas no Capão da Traição. Esse pormenor do romance também foi utilizado por Dinah como exemplo para a distinção feita por ela – já referida no capítulo 2 – entre as verdades das narrativas históricas e romanescas:

Mostro a diferença que existe entre verdade histórica e verdade de romance, com um exemplo: Quando estava escrevendo *A muralha*, me detive no estudo da personalidade de Bento Coutinho, o impiedoso, o terrível traidor, jamais perdoado pelos paulistas – o autor do massacre do Capão da Traição. O

dicionário de Alarico Silveira (...) ofereceu-me, em muitos casos, preciosas informações. Nele encontrei algo de impressionante. *Meu pai ali dizia que o mesmo Bento Coutinho que houvera sido o tremendo vilão da guerra dos Emboabas, fora herói, pouco tempo depois, da defesa do Rio de Janeiro, contra os franceses.* Determinados historiadores não queriam reconhecer isso, porque a História já decretou que Bento Coutinho é um infame, um réprobo. O Bento Coutinho da defesa do Rio de Janeiro seria outro – diziam esses historiadores – e não o mesmo. Baseada nesta descoberta de um único Bento Coutinho, *tracerei a verdade de romance* da personagem, como *um aventureiro levado ao calor do momento*. Procurei explicar o que houvera determinado sua traição aos paulistas; e estou segura que hoje os leitores que leram *A muralha* têm uma explicação que não é propriamente absurda de sua atitude impiedosa (QUEIROZ, 1954a, p. 6, grifos da autora).

Primeiramente é necessário recuperar a fonte citada pela autora: sua referência a um dicionário de autoria de seu pai diz respeito à *Enciclopédia Brasileira*. Essa obra nunca chegou a ter sua edição totalmente concluída – apenas o volume da letra “A” foi publicado em 1958; posteriormente, portanto, ao lançamento de *A muralha*. Dinah, entretanto, era uma das herdeiras dos originais de Alarico Silveira, falecido em 1943 – logo, tinha acesso ao seu conteúdo. Dentre esses materiais, estavam incluídas cerca de 100 mil fichas manuscritas que compunham o projeto da enciclopédia (LACOMBE, 1958). No único tomo publicado, consta um verbete dedicado a (Bento do) Amaral Coutinho. Dada sua relevância, o reproduzo aqui integralmente:

Importante personagem da Guerra dos Emboabas e da luta contra a invasão de Duguay-Trouin no Rio de Janeiro. Em 1691, o governador Luís César de Meneses o denunciava por inúmeros atos de violência, como o assalto a fazendas das cercanias do Rio de Janeiro para o furto de escravos. Coautor era seu irmão Francisco do Amaral, com o qual fugiu para o sertão escapando ambos, por esse processo, à justiça real que os mandara deter e prender. De São Paulo é que devem ter passado às Minas, onde Francisco juntou grande fortuna, tornando-se pessoa de prol. Tanto que, apesar dos antecedentes, foi escolhido em 1706 para capitão-mor das Minas. A atuação de Bento do Amaral Coutinho foi saliente no período da conflagração dos emboabas e paulistas, iniciada em 1708. De sua lavra se conhece uma carta ao governador Dom Fernando Lencastre, onde narra a seu modo os acontecimentos, e que é de 16 de janeiro de 1709. Nessa missiva anunciava que, com sua gente, perseguiria os paulistas e que a sublevação dos forasteiros só objetivava defender a lei. (...) Manuel Nunes Viana, usurpador do governo de Minas, para o qual o aclamaram os forasteiros, fez de Bento do Amaral Coutinho sargento-mor de batalha. Nesse posto é que cometeu o hediondo massacre do “Capão da Traição”, que deve ter ocorrido em janeiro de 1709 e no qual os paulistas, que se renderam sob garantia de vida, foram passados pelas armas. No perdão régio de 27 de novembro de 1709 não foi incluído Bento do Amaral, que, nesse pormenor, teve a acompanhá-lo o próprio Nunes Viana. Desaparecera, então, não se sabe para onde. Quando, a 19 de setembro de 1710, Duclerc atacou a cidade do Rio de Janeiro, B. Amaral Coutinho portou-se com a bravura que nunca lhe faltara, comandando a companhia de estudantes, que tanto contribuiu para o encurralamento do inimigo no Trapiche. Por ocasião

do ataque de Duguay-Trouin, no ano seguinte, novamente demonstrou sua capacidade combativa, lutando denodadamente até o dia 23 de setembro, quando morreu em peleja. Nessa oposição a Duguay-Trouin manteve 150 homens à sua custa. A Câmara assinalou-o em carta ao Rei de 28 de novembro de 1711 como “uma das pessoas principais da cidade”. Muita confusão têm feito os historiadores a propósito de Amaral Coutinho, já escrevendo, erroneamente, Bento do Amaral Gurgel (como Baltasar Lisboa), Bento Gurgel do Amaral (como Pizarro, que também o chama Bento Gurgel do Amaral Coutinho), já estabelecendo distinção entre o herói do Rio de Janeiro e o emboaba famoso (como fez Rio Branco, no *Esquisse de l’Histoire du Brésil*). Entretanto, a carta citada da Câmara do Rio de Janeiro não permite dúvidas sobre ser Bento do Amaral Coutinho o nome certo. Quanto a ser o mesmo o personagem de Minas, (...) Taunay, Lamego e Diogo de Vasconcelos concluem pela existência de uma só pessoa que atuou em ambos os casos (SILVEIRA, 1958, p. 415).

Ao final do verbete, constam os títulos das obras dos três autores referidos por Silveira: de Taunay, *História geral das bandeiras paulistas*; de Alberto Lamego, o artigo “As invasões francesas no Rio de Janeiro, Duclerc e Duguay-Trouin”, parte dos Anais do IV Congresso de História Nacional; de Vasconcelos, *História antiga das Minas Gerais*. Apesar da conclusão de Silveira – obtida a partir, também, de igual conclusão de outros autores –, não há consenso entre historiadores no que diz respeito à personagem histórica se tratar ou não de duas pessoas diferentes. Fabio dos Santos, em dissertação intitulada *Entre honras, heróis e covardes: invasões francesas e disputas político-familiares* (2012), apresenta uma ampla revisão dos diferentes pareceres sobre esse tópico. Ao concluir esse levantamento, o autor assume a posição de considerar que o Bento de um e outro evento histórico eram indivíduos distintos, mas com ligação familiar.

Dinah, do mesmo modo que Silveira, concorda com aqueles historiadores, bem como com o próprio autor da *Enciclopédia Brasileira*, que acreditam ser um mesmo o Bento do Amaral Coutinho envolvido na Guerra dos Emboabas e nas invasões francesas. Independentemente de qual das versões é a correta, para o exame de *A muralha* e, para o capítulo que analisará *Os invasores* – romance em que Coutinho volta a surgir –, maior relevância tem o fato de que Dinah declarava acreditar que o responsável pelo Capão da Traição e por defender o Rio de Janeiro de Duclerc e de Duguay-Trouin se tratava de um mesmo indivíduo. A autora, assim, ao se deparar com esses fatos a respeito da personagem histórica, elabora em seu romance aquilo que teria motivado a ação cruel de Bento Coutinho. Com isso, Dinah, além de preencher lacunas da História, também a questiona. No depoimento da escritora, essa atitude pode ser verificada na passagem em que afirma: “Determinados historiadores não queriam reconhecer isso, porque a História já decretou que Bento Coutinho é um infame, um

réprobo” (QUEIROZ, 1954a, p. 6). Um dos historiadores a quem Dinah pode estar fazendo alusão é Soares de Mello, que descreve da seguinte maneira a conduta de Coutinho momentos antes da chacina: “A cara afocinhada e o olhar feroz, olhar de fogo, de Amaral Coutinho, iluminam-se da maior alegria. O criminoso vê aproximar-se a hora do crime, crime tão estudado, hora tão esperada. Não lhe é possível ocultar o júbilo. Agora sim, pronunciar-lhe-ão o nome com terror!” (1979, p. 67). Comparando especificamente essa passagem com a forma como a atuação de Bento Coutinho, no romance de Dinah, é elaborada, mais evidente torna-se a oposição entre o que foi registrado por um dos historiadores consultados pela autora e o modo como ela escolheu narrar o fato: no texto literário, diversamente do que narra Soares de Mello, o crime do Capão da Traição não havia sido premeditado.

As circunstâncias relacionadas a Bento Coutinho, em *A muralha*, têm grande importância no que diz respeito ao questionamento da História. Para além do episódio do Capão da Traição, há outros momentos significativos envolvendo a personagem em que é expressa a contestação do discurso historiográfico. É exemplar, nesse sentido, a passagem em que Rosália, recém-casada com Bento Coutinho, diz a ele que talvez seja louca por estar “Fugindo com um homem fugido” (p. 197). Coutinho então lhe responde:

Não quero que vosmecê brinque, falando desta maneira. Afinal, qual é o meu crime? De que me acusam? De tomar, à força, escravos alheios? Mas seu pai também não pegou índio, não fez escravidão proibida? E tanto faz tomar gente da casa alheia, como de suas próprias casas no mato. Até acho mais cômodo e muito menos arriscado buscar o bugre no mato, do que apanhar escravo preto, que vale mais, mas também dá muito mais risco, em se obter dos que os compraram. E se sobrevêm tiros e há mortes, tudo é risco neste tempo difícil. Não tenho culpa se me julgam bandido e matador. São maneiras de ver, minha querida. Infelizmente não existe um julgamento só no mundo. O que eu lhe posso garantir é que estou perfeitamente bem com minha consciência (p. 197).

Ao comparar seus crimes com as ações de outros, além de afirmar a existência de diferentes visões e julgamentos, a personagem estabelece uma ligação com as diferentes formas de se narrar histórias e, conseqüentemente, de se narrar a própria História. Nesse posicionamento também se distingue uma afinidade com aquelas propostas teóricas, das quais Hayden White (1994) é um exemplo, que expõem o fato de as narrativas históricas serem impactadas pelas diferentes compreensões que os diferentes historiadores fazem de acontecimentos passados. A existência dessas variadas interpretações é um dos pontos centrais, também, da definição de metaficção historiográfica. A fala de Bento Coutinho encontra consonância nos apontamentos de Hutcheon (1991) sobre a inexistência de verdades únicas e

sobre a marca ideológica nas reconstituições do passado – sejam eles feitas a partir da História ou da ficção. Quando afirma “São maneiras de ver (...). Infelizmente não existe um julgamento só no mundo” (p. 197), a personagem redundante em sintetizar essas concepções. Além disso, essa fala também pode ser igualmente compreendida como síntese do caráter dubio da personagem para o qual não somente é construída uma razão que o levou a cometer um crime bárbaro, como também é feita sua introdução em *Os invasores* com uma outra aura, a de herói.

O emprego de fatos pouco claros ou conhecidos da História não se restringe no romance às questões relacionadas a Bento Coutinho; em variados episódios da narrativa, pode ser notada a opção por circunstâncias que não sejam necessariamente amplamente conhecidas. É exemplar disso o que é contado sobre a origem da cama que viria a ser de Cristina e Tiago após seu matrimônio. Tiago, em determinada cena, diz ao pai que o móvel em questão era muito velho, ao que Dom Braz responde:

É velha, mas já foi, no tempo de meu pai, que Deus haja, a mais importante de São Paulo! Ela pertenceu a um parente de nome Gonçalo, que tinha o meu gênio – quebrava, mas não envergava. Meu parente levou os últimos anos de sua vida a brigar com a Câmara e todas as pessoas importantes, porque lhe tomaram a cama para a hospedagem de um Senhor Ouvidor, que vinha a São Paulo. E ele, Gonçalo, achava que não a devolviam em condições. Chamavam artesãos para lustrá-la, poli-la, mas ele sempre via nela algum arranhão. Novamente a lustravam e a poliam. Nunca ficava a seu gosto. (...) O que ele queria era acabrunhar um sem-fim de tempo os vereadores e oficiais que lhe tomaram a cama à força. E durante anos ele o conseguiu, sobejamente, porque ninguém sossegava com os diz-que-diz, as ofensas, as ameaças e as humilhações, que infligiu à Câmara (p. 128).

O pitoresco episódio, curiosamente, é inspirado em um fato registrado por historiadores. Taunay, no primeiro volume de *História geral das bandeiras paulistas* (1924), dedica mais de três páginas à narração envolvendo a cama de Gonçalo Pires que mais tarde serviria de base para *A muralha*. Outro exemplo está em *Vida e morte do bandeirante*, de Alcântara Machado. O autor, ao tratar da caracterização dos móveis existentes na São Paulo do século XVII, resume o ocorrido na seguinte passagem:

Prova não há melhor da pobreza do mobiliário do que o famoso incidente, ocorrido em 1620, de que dão conta as atas da municipalidade, vulgarizadas por Taunay. É o caso da cama de Gonçalo Pires, requisitada pela edilidade paulistana, para uso do Ouvidor-geral Dr. Amâncio Rebelo Coelho, vindo a São Paulo em correição. O traste era o único da vila, condigno do ilustre visitante. Daí a requisição. Mas Gonçalo Pires não queria sacrificar as suas comodidades ao bem da república. Daí a resistência. Resistência que o procurador da Câmara venceu afinal, fazendo, à frente de esbirros, a apreensão

do leito cobijado e de seus acessórios: colchão, travesseiro, cobertor, lençol. Quando, partido o ouvidor, quis a Câmara fazer a restituição, Gonçalo se negou a receber a cama: “que lha dessem como a tomaram, que então a receberia”. Durante sete anos a fio andou ele a questionar com a municipalidade, reclamando perdas e danos (2013, p. 40-41).

O caráter em certa medida obscuro desse episódio também pode ser atribuído à Guerra dos Emboabas, acontecimento histórico de maior importância para o romance. Isso porque, apesar da expressiva bibliografia dedicada ao conflito, ele é considerado capítulo pouco claro da História brasileira: seus detalhes são motivo de discussão entre diferentes historiadores. Taunay, consultado por Dinah, já afirmava: “Até hoje, acha-se a Guerra dos Emboabas mal esclarecida, embora sobre ela já existam alguns estudos, mais e menos valiosos” (1948, p. 453). Soares de Mello, do mesmo modo, declara: “Pouco, muito pouco, quase nada, se tem escrito sobre a guerra dos emboabas. As Histórias do Brasil consagram-lhe, geralmente, notas demasiadamente concisas e, as mais das vezes, errôneas” (1979, p. 207). O anteriormente referido estudo de Adriana Romeiro (2009), bem mais recente do que os de Taunay e Soares de Mello, também afirma que a Guerra dos Emboabas sofreu interpretações diversas ao longo do tempo, que podem ser associadas às também diversas tendências políticas e inclinações dos historiadores que se detiveram sobre o episódio. Adicionalmente, muitos dos estudos produzidos tiveram como fontes principais as obras de historiadores que lhes antecederam, dada a escassez de registros sobre o conflito:

Infelizmente, o *corpus* documental dos velhos historiadores continua a ser, em linhas gerais, o único conjunto de evidências *diretamente* relacionado com a Guerra dos Emboabas. Surpreendentemente, sobretudo se comparado à Guerra dos Mascates, ocorrida pouco depois, o levante emboaba foi muito mal documentado: não há registros precisos, por exemplo, sobre as batalhas e confrontos entre paulistas e emboabas e a condução do governo emboaba. Tampouco existem relatos sobre a versão paulista – que pode ser rastreada apenas em fontes indiretas (ROMEIRO, 2009, p. 115, grifos da autora).

Ainda no mesmo artigo de Romeiro (2009), a estudiosa aponta alguns dos principais pontos de discordância entre historiadores. Um deles diz respeito à classificação do ocorrido como “guerra”, pois, nas narrativas registradas no século XVIII, foi “descrito apenas como um levante dos emboabas contra os paulistas – e não como uma guerra propriamente dita” (ROMEIRO, 2009, p. 116). Segundo a autora, é somente no século XIX, especialmente a partir da publicação de *História geral do Brasil antes da sua separação e independência de Portugal*, de autoria de Francisco Adolfo de Varnhagen, que o episódio passa a ser chamado de “guerra

civil”. Outro dos pontos de divergência é um dos tópicos centrais da tese defendida por Romeiro: a motivação do confronto. Conforme a estudiosa, mais do que uma simples disputa por territórios e minas, “a Guerra dos Emboabas foi, sobretudo, um conflito entre práticas e concepções políticas de paulistas e forasteiros, as quais, provenientes de experiências históricas diferentes, desembocariam em fins do século XVII no cenário explosivo das Minas” (2009, p. 114).

No que pode ser relacionado ao romance de Queiroz, ainda é relevante apontar outra das questões sobre as quais não há consenso: a Guerra dos Emboabas ser ou não caracterizada como uma revolta nativista. Esta designação refere-se aos “movimentos coloniais que tinham em sua origem o sentimento de amor à pátria e que se opunham à opressão da metrópole” (ROMEIRO, 2009, p. 108). Romeiro afirma não ser possível atribuir “aos paulistas o sentimento de amor à pátria – que, de resto, não cultivavam nem mesmo à vila de São Paulo, pois que viviam em busca de novas terras, onde quer que fossem, para ali se instalarem com a família e agregados” (2009, p. 116). Entretanto, o conflito é colocado na categoria de revolta nativista por alguns historiadores; exemplo disso é Soares de Mello, para quem o embate entre paulistas e emboabas foi: “a primeira repulsa ao português” (1979, p. 45), “o primeiro sintoma do movimento libertador na América portuguesa” (1979, p. 207). Taunay, por sua vez, inicia o capítulo dedicado à Guerra dos Emboabas afirmando que “Por intermédio dos paulistas surgiram as primeiras demonstrações nativistas ocorridas no Brasil” (1948, p. 451). Essa interpretação acerca do conflito também é encontrada em parte das críticas sobre *A muralha*, conforme pode ser observado em uma passagem do artigo já referido de Aderbal Jurema (Anexo X): “Romance da época das entradas, das bandeiras e das guerras nativistas, *A muralha* é um livro inspirado na força telúrica dos paulistas que dilataram as fronteiras da Pátria em formação” (1954, p. 2).

Nesse sentido, é relevante observar como o romance replica a compreensão da Guerra dos Emboabas enquanto uma revolta nativista, mas, simultaneamente, também registra o desapego dos paulistas à terra referido por Romeiro (2009). Em determinada passagem, por exemplo, Leonel comenta a respeito de uma fazenda vizinha à Lagoa Serena: “Veja vosmecê, Mãe Cândida, o trigal que não foi nem ao menos sagrado! Tudo oferecendo fortuna, e no entanto o dono tudo abandonou e se mudou para as minas...” (p. 132). Posteriormente, em uma discussão entre Dom Braz e Tiago, este afirma: “Meu pai vosmecê acha que é fácil unir gente que tenha a mesma ambição? Cada paulista que vem às minas vem pensando, de certo, mais em si mesmo do que em honra de São Paulo” (p. 300). Pouco depois, no entanto, desencadeado

pelos conflitos entre emboabas e paulistas, surge uma espécie de patriotismo por parte destes. Exemplo disso está na seguinte fala, também de Tiago: “Não cabem mais agora quizílias e ressentimentos passados. São Paulo é uma família só, que está sendo perseguida e escorraçada pela cobiça e atrevimento dos reinóis” (p. 302).

Independentemente de a classificação como revolta nativista ser adequada ou não, fato é que a compreensão da Guerra dos Emboabas, em *A muralha*, como pertencente a essa categoria de conflito assinala a marca de uma narrativa em que se busca expor a perspectiva brasileira frente à exploração portuguesa. Outros exemplos da expressão de tal perspectiva também surgem no romance por meio de falas de diferentes personagens. É o caso de uma cena passada durante a festa de casamento de Cristina e Tiago, em que um dos convidados sugere que seja feito um brinde ao rei português, causando desconforto entre os demais. Um dos homens presentes, então, declara:

– Que grande falta de respeito por nossa qualidade se vê nesta provocação! Não faz uma semana que recebi carta de Lisboa, onde meu irmão Gabriel de Góis não encontra valia. Ele, que tanto serviu ao Rei nestas bandas, está lá em desespero, e os do Reino, que se levantam da miséria, graças aos quintos que pagamos⁵³, não têm com ele nem complacência nem piedade. Chorei ao ler a carta. Meu irmão, homem de prol, de respeito de quantos o conheciam, não é senão um mendigo do Reino, e o tratam como o pior e o mais desprezível dos mendigos! Por que haveremos de levantar brindes e falsear nossa palavra se ela sempre foi limpa e honrada? (p. 147).

Nessa declaração é afirmado o mau tratamento dado pelos colonizadores aos colonizados, além de colocar em evidência a percepção da exploração da então colônia brasileira pelo reino português. Tal percepção também se manifesta de maneira bastante evidente quando Cristina chega à Lagoa Serena, e os seguintes comentários são feitos sobre sua aparência física:

– Nós aqui apostávamos como vosmecê devia ser. Mana Rosália dizia que vosmecê devia ser muito gorda.
Basília, a filha mais velha da casa, muito parecida com Mãe Cândida, um pouco seca, disse, meio amuada:
– Não era por mal. *Nós sempre ouvimos falar que tudo que se ganha é para engordar o povo do Reino* (p. 48, grifo meu).

⁵³ Referência à cobrança pela Coroa Portuguesa do imposto no valor de um quinto da produção de pedras e metais preciosos obtidos no Brasil (CARRARA, 2018).

Ao longo do romance, é sobretudo a partir da figura de Cristina que são exteriorizadas as críticas a Portugal: “Alisou a saia salpicada, sacudiu-a, desempenou-se, e com *violência portuguesa* nos olhos escuros, desafiou – com um longe de admiração – a visão enorme” (p. 414, grifo meu). A inclusão do adjetivo “portuguesa” para qualificar “violência” teria importância menor se não fosse pela existência de uma série de outros episódios da narrativa, como aqueles dos trechos citados, em que se expressa de modo indicativo a condenação da exploração colonial. Essa censura é manifestada de forma emblemática em outro episódio também envolvendo a protagonista:

Ao chegar em casa, Cristina, forçando-se a conversar com Basília, disse:

– Acho que as mulheres estão passando da conta. Se vosmecê estivesse na igreja hoje, veria que dissipação de gritos e de choros... até o padre teve de suspender a missa! Não posso compreender tanta fúria. Portugal tem perdido batalhas... ai de nós!... e nem por isso as mulheres do Reino tangem para fora seus maridos e fazem esse escarcéu que aqui se passa!

Basília ia falar... Fechou a boca. Continha a própria língua. Esperou um segundo, mas a torrente foi mais forte do que ela:

– Por tua boca falam os reinóis, que aqui vieram sugar o ouro descoberto pelos paulistas. Achas pouco o que aconteceu? Trezentos paulistas sacrificados por uma vil traição? És mesmo bem diferente de nós. Fazes bem em voltar, já que não te compadece com a imagem da dor alheia (p. 362-363).

Assim, mais uma vez por meio da personagem Cristina, as ações portuguesas em relação ao Brasil são censuradas – neste caso, especificamente a apropriação das minas de ouro das quais os paulistas se consideravam donos. É relevante relacionar esse posicionamento à breve passagem em que, conforme abordado no capítulo anterior, Margarida La Rocque comenta que os pássaros “Como os homens também se organizavam em nações, e amavam os seus palmos de terra ou as suas árvores. Mas vi que se respeitavam umas às outras, e não invadiam o alheio domínio” (p. 50). Nesse trecho, igualmente como se dá no romance tema deste capítulo, também pode ser lida uma crítica às práticas de colonização. É relevante, nesse sentido, o fato de que em *A muralha* é destacado que os “baienses” – aqueles originários da região da Bahia – em um primeiro momento participantes do grupo dos emboabas, e aliados dos portugueses, com o avançar da narrativa vão mudando de posicionamento e associando-se aos paulistas. São exemplares disso duas passagens em particular; a primeira delas consta no relato feito pela personagem Davidão quando encontra o grupo de bandeirantes liderado por Dom Braz: “Vosmecê imagine que aquela peste de Bento Coutinho e de uns frades que andam às voltas com ele fizeram uma intriga tremenda entre baienses e paulistas. Mas, esses próprios baienses conheceram, de perto, quem estava com a razão. E se aliaram a nós” (p. 283). Em um trecho

posterior, próximo ao final do romance, esse cenário também é exposto em uma fala de Tiago: “Manuel Nunes Viana, o pretensioso que ousara ser ungido como um monarca, estava caindo em infortúnio; que os baienses já lhe voltavam as costas, e que os reinóis sentiam sobre si volverem as espadas dos nascidos na terra” (p. 408).

Nessa conciliação final entre paulistas e baienses, os “nascidos na terra”, em oposição aos portugueses, pode ser lido mais um elemento da construção da Guerra dos Emboabas, em *A muralha*, enquanto uma revolta nativista. Assim, a exposição em certos momentos do romance de mais de um lado do conflito pode também ser compreendida como a tentativa de demonstrar a união entre brasileiros, presentes não somente dentre os paulistas envolvidos na Guerra dos Emboabas. Ao final do livro, diferentemente daquilo realizado por alguns historiadores consultados por Dinah, não é estabelecida uma oposição que reside entre paulistas e emboabas necessariamente, mas sim entre brasileiros e portugueses. É potencializada, desse modo, a existência, em *A muralha*, do entendimento do conflito como uma revolta nativista. Aínsa (2003) afirma que uma das variadas formas pela qual se expressa o questionamento do discurso histórico está na busca de respostas “a la necesidad de recuperar un origen, justificar una identidad” (AÍNSA, 2003, p. 84). Em *A muralha*, desse modo, pode ser lida a busca por recuperar uma identidade brasileira – paulista, principalmente – dotada de características como a bravura a qual inclui uma atitude em algum nível de resistência perante violências e abusos perpetrados pelo colonizador, Portugal. O fato de a Guerra dos Emboabas ser elaborada, no romance, com características que a aproximem da definição de uma revolta nativista reforça o caráter de revisão crítica da história em que se busca dar voz ao colonizado. Tal entendimento confirma a possibilidade do desenvolvimento de uma narrativa em que, por meio de um episódio bastante específico da História, é registrada a manifestação de bravura e insurreição do povo brasileiro frente à exploração a que era submetido.

Essa construção também fica sugerida na fala de uma personagem baiense, não identificada, no episódio do Capão da Traição, quando Bento Coutinho ordena que sejam mortos os paulistas, após estes terem se rendido: “Um baiense, que estava próximo, escancarou para ele [Bento Coutinho] a sua face horrorizada, apresentando a própria espada: – Não sou homem de matar infelizes desarmados como estes! Antes disso, recebe tu minha espada!” (p. 335). A ausência de nome e a atuação pontual desse indivíduo torna possível associá-lo à concepção de uma personagem tipo ou personagem plana, na medida em que “funciona como representação de um grupo ou de uma classe social sem se individualizar em relação aos mesmos” (BARBUDO, 2009). Assim, o posicionamento baiense em questão é a ilustração

daquele que seria o modo de proceder e pensar de todos aqueles pertencentes a esse grupo presente no Capão da Traição. É significativa, de maneira oposta, a forma como são retratados os portugueses frente ao ocorrido: “Houve alguma debandada entre os reinóis. Mas o sangue derramado incitou a inconsciência dos demais” (p. 335). Essa passagem destaca que, apesar de alguns poucos portugueses não terem participado – o que fica sugerido na expressão “houve alguma debandada” –, em sua maior parte eles foram atraídos pela violência iniciada. A fala da personagem baiense, representativa de seu grupo, redundante, portanto, em sintetizar o que se intenta construir como um posicionamento geral destes na circunstância da chacina, isentando-os, assim, de responsabilidade pela situação. A expressão de tal posicionamento também ganha maior relevo dada a importância que o episódio do Capão da Traição tem para o romance, pois a partir dele são traçados os rumos de seu desfecho tanto no que ele dialoga com fatos registrados pela História, quanto por aqueles referentes ao destino das personagens exclusivamente ficcionais.

Dentre os variados episódios da Guerra dos Emboabas, o Capão da Traição e a consequente reação das mulheres paulistas, especificamente, são outros dos motivos recorrentes de discussão entre diferentes estudiosos no que diz respeito à História do conflito. A recepção severa das paulistas aos homens que retornavam, é avaliada como um evento “famoso” por Dinah (QUEIROZ, 1954 apud UM ROMANCISTA, 1954) em um de seus depoimentos anteriormente citados. Além disso, esse ocorrido também é narrado por alguns historiadores. Contudo, o episódio carece de registros que ofereçam mais informações sobre o fato. Isso pode ser constatado nas próprias obras de Prado, Taunay e Soares de Mello, referidas pela autora. Na primeira, não foi localizada alusão ao episódio – na *Paulística*, aliás, é pequeno o espaço reservado à Guerra dos Emboabas de maneira geral. Já Taunay comenta que

É tradição que foram estes [os paulistas que conseguiram fugir do Capão da Traição] pessimamente acolhidos pelos concidadãos e até mesmo por seus parentes, sobretudo os do sexo feminino, que não cessavam de lhes exprobrar a covardia. Jamais achamos na documentação municipal paulistana referência alguma, concreta, a um episódio que no entanto deve ter causado imensa impressão em toda a terra paulista. Eco pitoresco deste sentimento feminino encontramos num tópico da *História da América Portuguesa* que já transcrevemos (1948, p. 574-575).

O autor, como fica demonstrado nesse trecho, assinala que nunca foi encontrado registro formal do ocorrido. Ademais, o início da citação permite inferir que Taunay interpreta o evento como antes ligado ao mito, à lenda, à tradição do que a fatos históricos documentados. A obra aludida pelo historiador, *História da América Portuguesa*, é de autoria de Sebastião Rocha Pita

e foi publicada ainda no século XVIII. No trecho referido em *História geral das bandeiras paulistas*, é narrado que

Os paulistas, pela ausência de D. Fernando Martins Mascarenhas vendo totalmente destituído de poder e forças o seu partido, se tinham retirado para São Paulo, mas foram recebidos com desprezo até das próprias mulheres, que blasonando de Pentesileias, Semíramis e Zenóbias, os injuriavam por se haverem ausentado das minas fugitivos, e sem tomarem vingança dos seus agravos, estimulando-os a voltar na satisfação deles com o estrago dos forasteiros. Este fogo, soprado por aquele sexo em que se acha mais pronto o furor vingativo, e em que mais ardem os corações dos homens, crescendo nos paulistas com a consideração do crédito que deixaram ultrajado, e da fama que tinham perdido (chama interior que os não abrasava menos pelos seus naturais brios), os fez juntar um numeroso exército de paisanos, para tornarem de novo à palestra com os seus contendores (PITA, 2011, p. 385-386).

Segundo Romeiro (2008), não há comprovação do que é narrado por Rocha Pita, tendo sido ele “o primeiro a invocar o mito das mulheres paulistas que obrigam os maridos a se vingarem dos emboabas” (p. 194). A autora também afirma que o episódio, inspirado na mitologia clássica, foi posteriormente integrado à memória do conflito e, se por um lado apresenta as mulheres enquanto fortes e dignas, por outro, põe em evidência a covardia dos homens paulistas; Rocha Pita, é relevante destacar, é um dos historiadores que se posiciona favoravelmente aos emboabas.

Soares de Mello, por fim, relata o ocorrido nesta breve passagem:

Não os acolhem as espartanas de Piratininga. Não lhes escutam as torturas sofridas. Trancaram-lhes as portas, dizendo que eles não deviam ter regressado. Como podiam voltar se não estava tudo acabado? A impiedade do Rio das Mortes continua impune. E enquanto não for bem vingada a perversidade da dura gente lusitana os corações das mulheres de S. Paulo ficarão de luto. Sofrem os paulistas aquelas humilhações bem mais insofríveis que as cruezas emboabas ainda vivíssimas aos seus olhos. Em silêncio tragaram as lágrimas mais ardentes. Mas não tardou reação. Ninguém lhes chamará covardes (MELLO, 1979, p. 157-158).

O Capão da Traição, por sua vez, provoca pareceres diametralmente opostos entre pesquisadores. Exemplo disso consta na obra *Guerra dos Emboabas*: a primeira guerra civil nas Américas, publicada originalmente em 1956 por Isaías Golgher, para quem o massacre simplesmente não ocorreu. Taunay (1948), ao discutir o episódio, registra as divergências presentes em diferentes relatos sobre o Capão da Traição – sobre a data do ocorrido, sobre o número de mortos, dentre outros. O seu posicionamento redunda em assumir algumas definições como as verdadeiras. No que diz respeito à quando o evento teria acontecido, o autor

declara que “o morticínio do Capão deve ter ocorrido em fins de 1708 ou nos primeiros dias de Janeiro de 1709” (TAUNAY, 1948, p. 551). Além disso, Taunay discorda de autores como Diogo Vasconcelos, em seu *História antiga das Minas Gerais* (1904), quanto a alguns dados. Segundo Taunay, conforme foi registrado por uma testemunha ocular, o número de integrantes da tropa de Bento Coutinho ficava em cerca de 200, e não em mil conforme relata Vasconcelos. Além disso, também discorda do número de paulistas assassinados: “Não nos parece de todo possível que o número das vítimas do Capão da Traição haja atingido a enorme cifra de trezentos. Pensamos que talvez não tenha chegado a cinquenta, o que já é imenso” (1948, p. 552). Taunay, também é importante destacar, estabelece um juízo próprio a respeito de quem seriam as vítimas da chacina:

estamos certos de que muito poucos brancos e homens de posição haveria entre os imolados pelo sanguinarismo de Bento do Amaral. Devem ter sido os degolados humildes bastardos, carijós e tapanhunos, escravos e administrados do chefe da pequena manga apanhada (...). Em reforço de nossa argumentação de que entre os assassinados só havia gente humilde, queremos advertir que um só nome de destaque aparece entre as vítimas, o de Gabriel de Goes (1948, p. 552).

Já Soares de Mello (1979) informa que o episódio aconteceu em fevereiro de 1708, no qual cerca de 300 paulistas foram assassinados por mil emboabas, liderados por Bento do Amaral Coutinho. O autor ainda acrescenta que a violência teria sido incitada por Nunes Viana. A narrativa do episódio – assim como parte significativa da obra, conforme pode ser observado em passagens anteriormente citadas – é carregada de cores dramáticas e traços literários; um exemplo disso pode ser observado no seguinte trecho:

O sol ia entrando em agonia. Confiadamente os paulistas acabam de depor as armas. E é então que se realiza o espetáculo medonho. Açulados por Coutinho, contra os paulistas, desprevenidos, sem armas, exaustos de pelejar, lançam-se os emboabas em fúria vertiginosa. A feridade não ficaria sem testemunha. Presenciou-a o Rio das Mortes, a cujas margens, caminho das Minas, outras mortes, negras, traiçoeiras, covardes, haviam sido praticadas. Nenhuma, porém, que de longe se aproximasse da infâmia emboaba (1979, p. 67-68).

Tendo em vista as divergências entre Taunay e Soares de Mello, é possível afirmar que Dinah fez algumas opções ao incluir os episódios do Capão da Traição e da acolhida ríspida àqueles que retornavam. A primeira dessas opções foi aproximar sua narrativa do relato de Soares de Mello no que diz respeito ao número de envolvidos: em *A muralha*, consta que “Marchava Bento Coutinho à frente de seus mil homens” (p. 323) e, posteriormente, que

“Trezentos paulistas, naquele dia, à beira do Rio das Mortes, foram passados a espada e a faca” (p. 337). Além disso, a autora, do mesmo modo que Soares de Mello, estabelece o mês de fevereiro como aquele do ocorrido; nessa escolha, Dinah também contraria aquilo que consta na enciclopédia de autoria de seu pai, em que é apontado o mês de janeiro como data do episódio. Assim sendo, dentre suas referências citadas, elege replicar, para essas circunstâncias, os dados informados por Soares de Mello e não aqueles de outros estudiosos. Também no que se refere ao evento envolvendo as mulheres paulistas, a autora opta pela narrativa de Soares de Mello que, de modo diverso de Taunay, não aponta dúvidas sobre o ocorrido. Entretanto, se para Mello, Nunes Viana não só incitou a violência contra os paulistas como também é descrito como um “ditador arrogante e bronco” (MELLO, 1979, p. 114), o qual tem em seu passado “baixeiras e crueldades” (MELLO, 1979, p. 117), em *A muralha* é narrado que “Ele não é mau homem. Está é cercado por uma corja” (p. 324).

Essas observações suscitam algumas constatações relevantes. A primeira delas diz respeito à opção por circunstâncias sobre as quais não se tem muitos detalhes e que são motivo de questionamentos. Tal opção pode ser lida como resultado da concepção de Dinah de romance histórico. Isso porque as informações imprecisas, ou mesmo inexistentes, sobre certas particularidades da Guerra dos Emboabas ofereciam as lacunas que a autora afirmava serem o espaço de criação do romancista, não praticando, assim, a deformação da História que, na visão de Dinah, era uma ação condenável por parte do ficcionista. Relacionado a isso, em segundo lugar, se tem o fato de que, de forma análoga ao que acontece nas narrativas históricas do nascimento, conforme define Cunha (2004), Queiroz empreende a recriação de um passado que buscava ser fiel a personagens e eventos históricos. Essa busca igualmente aproxima sua obra dos apontamentos de Manzoni (2012), para quem os fatos históricos deveriam ser condizentes com o que aconteceu. A concretização da fidelidade à História em um romance – ou mesmo em uma narrativa histórica, segundo o que foi discutido no capítulo 2 – não é algo que possa ser totalmente alcançado. Tendo essa limitação em vista, ainda assim é possível constatar que em *A muralha* há reflexos da tentativa de recriação de um passado que contenha tal fidelidade. Isso pode ser percebido, por exemplo, no emprego de informações ou circunstâncias que repetem aquilo que já havia sido narrado por variados historiadores. Entretanto, paradoxalmente, o trânsito por diferentes (e divergentes) estudiosos pode ser lido igualmente como um artifício de questionamento do discurso histórico.

É ostensivo que a escritora, a fim de realizar a pesquisa para sua obra, consultou diferentes historiadores. Entre estes há evidentes discordâncias: um exemplo está na diferença

entre o número de pessoas assassinadas no Capão da Traição segundo Taunay e aquele segundo Soares de Mello. Queiroz, então, opta por uma determinada versão da História para incorporar ao seu romance. Mas, mesmo tendo feito uma opção, a autora ainda assim distorce ou mesmo questiona deliberadamente certas afirmações de suas fontes: é o caso do que fez em relação a Nunes Viana e Bento Coutinho, quando comparada a narrativa de *A muralha* com aquela do texto de Soares de Mello. Desse modo, ainda que em seus artigos de imprensa a autora declare que o romancista não deve modificar fatos históricos, Queiroz redunda em realizar tal ação. Isso se dá quando, primeiramente, a exemplo da personagem Coutinho, Dinah encontra uma fonte que julga mais adequada do que outras – nesse caso, o projeto da enciclopédia de seu pai. Em segundo lugar, é possível (apenas) especular que a escritora opta, em determinados momentos, por aquela narrativa histórica mais conveniente à construção de sua obra: para o romance épico que pretendia construir, o número de 300 paulistas assassinados causa maior impacto do que 50. Sobre isso, Maria Teresa Martinez, em seu já referido artigo sobre os temas históricos na ficção de Queiroz, declara:

Quando a própria História faz oscilar entre 50 e 300 quanto ao número de paulistas mortos, entre mestiços ou membros da “fina flor” das famílias patricias, é óbvio o processo de mitificação do acontecimento. A liberdade da autora frente aos dados lhe permite escolher pela versão mais grandiosa e trágica (1989, p. 54)

Por fim, é de grande relevância que, ainda que muito possivelmente tenha chegado a seu conhecimento a passagem em que Taunay afirma não haver encontrado “na documentação municipal paulistana referência alguma, concreta” (1948, p. 575) à revolta das mulheres que exigiam vingança, Dinah escolhe, novamente, a narrativa de Soares de Mello – que, diferentemente de Taunay, dá o fato como certo. A partir dessas constatações, é possível estabelecer mais uma vez a ligação entre *A muralha* e a metaficção historiográfica, no que esta afirma a respeito da inexistência de uma verdade única, mas sim de verdades plurais (HUTCHEON, 1991). A autora, ao se deparar com distintas verdades entre os historiadores que são fonte de pesquisa para a elaboração de seu romance, seleciona conforme seu próprio arbítrio quais informações seriam replicadas em *A muralha*.

Essas considerações também permitem reconhecer outra afinidade entre o romance e a metaficção historiográfica, naquilo que diz respeito ao emprego tanto de verdades quanto de mentiras da História (HUTCHEON, 1991). Do mesmo modo como o faz em *Margarida La Rocque*, Queiroz dá destaque a um episódio da História – a Guerra dos Emboabas – sobre o

qual não há certezas definitivas, apesar de constar em diferentes documentos. Logo, mais uma vez de maneira análoga às metaficções, o romance utiliza fatos incertos: nos casos do Capão da Traição e na reação das paulistas, especialmente, não é possível precisar quais informações não passam de pura invenção. Em *A muralha*, é possível verificar a manifestação da incerteza acerca do episódio – e do conflito como um todo – em uma passagem que o(a) narrador(a) afirma sobre Cristina: “Seus ouvidos estavam cheios daqueles gritos furiosos e daquela enredada conversa em que não se sabia onde acabava a verdade e onde principiava a mentira, porque o menor reparo, já no momento seguinte passava a certeza, e corria pelas bocas” (p. 347). Pouco depois, ocorre ainda o seguinte diálogo entre as personagens Cristina e Basília, após o Capão da Traição:

- Vamos entrar e esperar um pouco. Desde que cheguei aqui, tenho ouvido a mentira correr e atizar aflições. No dia seguinte, sabemos que foi mentira. Se ontem de manhã veio a nova que os paulistas haviam acabado com a guerra, a haviam ganho definitivamente dos forasteiros... não é estranho que hoje mesmo se diga coisa tão monstruosamente contrária?
- Sim – disse Basília –, vosmecê tem razão. Nunca ouvi tanta mentira em minha vida quanto agora. Para cada um que conta uma verdade, há pelo menos quatro ou cinco que sopram suas mentiras. Mas de qualquer maneira a pouca verdade sabida já chega para que fiquemos sempre de coração alerta (p. 349).

É possível notar a repetida menção à palavra “mentira”: ela está presente no primeiro trecho citado e, no segundo, aparece quatro vezes – além disso, há o emprego de expressões que lhe são sinônimas. Conforme já foi apontado, a presença da mentira é tema relevante na metaficção historiográfica (HUTCHEON, 1991) e assinala a inexistência de verdades únicas, absolutas. Assim, a alusão a mentiras em *A muralha*, além de mais um aspecto que aproxima o romance das metaficções historiográficas, é mais um elemento que indica a marca da dúvida a respeito daquilo que é narrado.

É também importante destacar que essa não é a única circunstância em que a mentira tem um papel de destaque no romance. Outros exemplos de situações em que ela surge acontecem quando Isabel afirma ser Apingorá o pai de seu filho, e quando Cristina usa uma inverdade para explicar a razão de não estar com os presentes trazidos aos habitantes de Lagoa Serena. Quando descoberta esta última circunstância, Rosália, enfurecida, diz à Cristina: “Bem nosso pai contou sobre as mentiras do seu irmão! Vosmecê é tão mentirosa quanto ele, ou, quem sabe, até, se é de raça mais apurada!” (p. 92). É relevante observar que, apesar de Rosália recriminar severamente Cristina, o mentir era uma prática a ela atribuída corriqueiramente. A partir da perspectiva da portuguesa, é afirmado que “A mais comunicativa da família era

Rosália. Margarida dizia que ela mentia sem maldade, para se enganar (...). Procurava embasbacar Cristina, falando de assombrações que visitavam a Fazenda” (p. 58-59). Além disso, a personagem mente a respeito do rompimento de sua relação com Bento Coutinho, com quem acaba se casando, apesar de não muito antes ter declarado a Dom Braz que não era necessário pedir que ela não se encontrasse mais com “homem tão mentiroso” (p. 175).

A mentira ainda surge de modo significativo em um episódio posterior, quando Tiago, ao procurar um padre para fazer parte de uma das expedições lideradas por seu pai, encontra um religioso que se voluntaria a acompanhá-lo. Mais adiante, entretanto, um viajante de passagem por Lagoa Serena revela às mulheres da família que o homem não era realmente padre:

Eu tenho uma novidade para vosmecê. Soube no Rio de Janeiro, na última viagem que fiz, que Dom Braz foi miseravelmente enganado... O padre que ele levou, o capelão da Bandeira – é tão padre quanto eu sou, ou a senhora! Quem me disse isto foi pessoa muito bem informada. Ele andou querendo estudar pra padre, no Reino, mas alguma coisa um senhor seu Bispo viu dentro da cabeça dele, e achou que não podia ser ordenado. Ele, então, veio aqui para São Paulo do Campo, e como não desse um jeito na situação, se ofereceu para capelão de Dom Braz (p. 271-272).

Mãe Cândida, ao receber esse aviso, pergunta ao homem se mais alguém conhecia a verdade. Ele então responde: “Ainda não sabem (...). Mas (...) vai ser um atropelo quando eu contar em São Paulo!... Vosmecê já pensou... nas donas de lá, quando souberem que os maridos estão desamparados do serviço de Deus? Já que eu soube, tenho que contar” (p. 272). O viajante, logo após despedir-se das habitantes da fazenda, é alvejado com um disparo que o mata. Pouco depois, é descoberto que a responsável pelo assassinato é Isabel, que se justifica afirmando que tinha como objetivo proteger Dom Braz e evitar o sofrimento das mulheres que, caso soubessem, “nunca mais terão sossego, por saber que seus maridos estão queimando no Inferno” (p. 276), em referência aqueles que morreram nos embates sem contar com a presença de um padre (real) que lhes encomendasse a alma a Deus. Além disso, é relevante observar que a bandeira da qual faz parte o falso sacerdote é justamente aquela encerrada com o Capão da Traição, na qual ele próprio é morto. Esse desfecho trágico para a expedição pode ser ligado a uma história narrada por Rosália no início do romance. Segundo conta a personagem, havia em Lagoa Serena o fantasma de

um padre excomungado, que havia muitos anos morrera numa tocaia, ali perto, e que perambulava ao redor da Fazenda. Muitos o haviam visto: ele estava

sempre recitando uma litania, não a Deus, mas a Satanás. Até diziam que a gente ruim do lugar, quando queria fazer algum malefício, invocava o padre endemoninhado, que era muito generoso na caridade do Mal (p. 59).

Assim, no homem que se fazia passar por sacerdote, pode ser identificado o padre excomungado do relato de Rosália. A presença do falso religioso em meio à expedição de Dom Braz sinaliza seu destino nefasto. Nessa leitura, ademais, também pode ser distinguido o emprego do recurso da *mise en abyme*, no qual a lenda do religioso a quem se roga por malefícios ao mesmo tempo sumariza e profetiza o momento que posteriormente seria o clímax do romance. O caráter de profecia envolvendo os eventos sombrios do Capão da Traição também é anunciado em outra circunstância referente ao impostor: a personagem relata aos demais homens da bandeira um sonho macabro que teve, no qual, em um açougue, ele via suculentas postas de carne, mas deixa de comprá-las pois, segundo lhe revela uma mulher em segredo, são de pessoas paulistas. Nessas circunstâncias envolvendo o homem que mentia ser sacerdote, para além da *mise en abyme*, também pode ser constatada a manifestação do ato de narrar – de modo afim ao que ocorre em *Margarida La Rocque*. O viajante conta às mulheres de Lagoa Serena o relato que havia ouvido antes no Rio de Janeiro, o qual ele também pretendia contar em São Paulo. Antes disso, Rosália havia narrado a história do padre excomungado à Cristina e, mais adiante, o falso religioso revela seu pesadelo aos homens da bandeira.

A ação de contar histórias e fazer relatos, bem como as incertezas que os permeiam, mais uma vez de maneira semelhante ao que ocorre no romance estudado no capítulo anterior, marca presença constante em *A muralha*. Para além dos acontecimentos envolvendo o padre farsante, tais ações surgem repetidamente, assumindo diferentes magnitudes – tanto no que diz respeito a suas consequências para o desenvolvimento da narrativa quanto nos significados evocados. Também enquanto *mise en abyme* de caráter premonitório, por exemplo, se tem uma cena em que Margarida narra um sonho em que ela se via morta, pouco antes de, de fato, a personagem vir a falecer. Outro exemplo envolvendo o ato de narrar se dá quando Davidão, ao encontrar-se com o grupo da bandeira de Dom Braz, o atualiza sobre os últimos acontecimentos da guerra, além de expor os desafios enfrentados até conseguir localizá-lo: “Lá no rancho, cercado por alguns homens, Davidão contou sua odisseia, depois de ter descansado um pouco e de se ter alimentado” (p. 282); a menção à “odisseia”, nesse contexto, é significativa. Outro caso está ligado a Rosália, que carrega a reputação de contar histórias mentirosas, conforme já foi mencionado, e acaba justamente se casando com Bento Coutinho, descrito como dono de “passo gingado, cabelos a cair na testa, falante e desenvolto, a contar histórias e enredos às damas” (p. 144). Coutinho, para além disso, é justamente a personagem sobre quem se conta –

no romance e na História – divergentes enredos. Outro exemplo, ainda, surge na voz de Dom Braz, quando este narra a história pregressa da cama que viria a ser de Cristina e Tiago após o casamento – segundo passagem anteriormente citada.

O ato de narrar e as imprecisões que dele participam, em minha leitura, têm sua importância em *A muralha* marcada de maneira definitiva em outro episódio também envolvendo Dom Braz. No capítulo X da primeira parte do livro, acontece o retorno da personagem e dos demais homens de sua expedição à Lagoa Serena. Pouco depois de sua chegada, Dom Braz dita à Basília, que faz o registro no “livro de assentamentos” (p. 99), “sobre a viagem, os sucessos, a entrada no Sertão, a gente que levava, o negro que morreu, o ouro que trouxe” (p. 100). Mais adiante, o bandeirante conclui seu relato da seguinte maneira:

– Neste dia da chegada à Lagoa Serena, se fizeram prometidos para tomar bênção dentro de dez dias, na igreja do Colégio, na Vila de São Paulo, meu filho – Tiago Olinto, e Dona Cristina de Godói, que, com toda solenidade se obrigaram, sob minhas vistas, a manter sua fé, amor e obrigação, um pelo outro.

Ao terminar esta extraordinária declaração, Dom Braz se espreguiçou:

– Agora pode ir embora, que eu vou dar gosto à minha rede.

Era uma espécie de recado a Cristina, que então, o rosto em fogo, e subitamente corajosa, o interpelou:

– Dom Braz, bem sabeis... Vosmecê bem sabe que não celebramos nossos esponsais e que por trato só temos cartas trocadas.

A nuvem doce passou pelo rosto de linhas rígidas:

– *Minha filha, tudo o que acontece eu ponho neste livro. E se não acontece, estando no livro, é o mesmo que ter acontecido* (p. 100, grifo meu).

A personagem, na espécie de diário que mantém, opera o relato de ocorridos reais e imaginários de seu cotidiano, sem fazer distinção entre eles. Tal distinção não é importante: no momento em que um fato é narrado em seu livro, ele ganha o *status* de verdade. Esse caráter de legitimidade pode também ser associado à função assumida pelos registros escritos no momento histórico em que os bandeirantes iniciaram a busca por metais e pedras preciosas. Segundo Abud, “O Bandeirante do seiscentismo não escreve sobre si mesmo. A bibliografia do século XVII, no Brasil, produzida pelos colonos, é muito pobre, uma vez que não restaram escritos particulares, memórias ou relatos dos que participaram” (2019, p. 29). Entretanto, posteriormente, “a descoberta das minas e sua exploração obrigaram que os testemunhos se fizessem no sentido de garantir a propriedade aos que se julgavam legítimos donos” (ABUD, 2019, p. 62). De maneira correlata, o relato de Dom Braz apresenta os resultados de sua mais recente expedição, no qual significativamente está incluída a informação sobre o ouro obtido.

Essa passagem também ganha maior importância por conter o trecho que foi utilizado como epígrafe do romance, conforme foi discutido no capítulo 2 deste trabalho: “Tudo o que acontece eu ponho neste livro. E se não acontece, estando no livro, é o mesmo que ter acontecido” (p. 5). A citação, colocada entre aspas na página do livro, também é acompanhada do crédito ao seu autor: “DOM BRAZ OLINTO” (p. 5). Ao empregar a declaração de sua personagem como epígrafe, além de utilizá-la como resposta ao leitor que a questionou sobre quais personagens do romance seriam verdadeiras (QUEIROZ, 1953), segundo já aludido, Dinah demonstra como atua a “verdade de romance” por ela defendida. Nessa afirmação, ademais, também pode ser reconhecido um jogo estabelecido pela escritora com aquelas informações que, conforme ela mesmo narrava em textos para a imprensa, pertenciam a sua biografia: “Um grande inspirador dessa obra foi meu pai. Falecido há dez anos, Alarico Silveira habita nas entrelinhas de *A muralha*. Velhas conversas desde a infância me conduziram a este romance, onde faço reviver meu sexto avô – Carlos Pedroso da Silveira” (QUEIROZ, 1954 apud UM ROMANCISTA, 1954, p. 4). A presença de seu pai também pode ser percebida em outros depoimentos, como naquele em que a autora referencia a utilização do conteúdo do que viria a ser a enciclopédia de Alarico como fonte de pesquisa para *A muralha*. Já a menção a Carlos Pedroso da Silveira, bandeirante personagem do romance que possui referente na História, é retomada em variadas declarações da autora (UMA INTELLECTUAL, 1953; QUEIROZ 1954 apud DEFENDE-SE, 1954, dentre outras) – e repetida por alguns dos críticos. Segundo Dinah, além de ser seu antepassado, Silveira foi a primeira pessoa a cunhar moedas de ouro no Brasil. Em um datiloscrito que consta no arquivo de Queiroz na Academia Brasileira de Letras, em documento em que constam, aparentemente, respostas a uma entrevista, mais uma vez ela faz alusão aos dois homens:

descendente que sou do bandeirante Carlos Pedroso da Silveira e possuindo a família um caderno com anotações desse primeiro fundidor de moedas de ouro que tivemos (viveu em Taubaté), muito do que escrevi, além de ser rigidamente histórico, foi recolhido da boca do meu pai, conhecedor profundo desses tempos heroicos.

Nessa declaração, além de retomar as afirmações sobre seus antepassados, ela insere mais um elemento: haver, em posse da família, um caderno com anotações de Carlos Pedroso da Silveira. Tal material, caso realmente existisse, seria um documento histórico de inestimável valor; ademais, tal afirmação instiga o questionamento de se não estaria esse caderno em alguma das caixas de materiais da escritora ainda não tratados da Academia Brasileira de Letras.

Essas dúvidas, pelo menos por ora, não podem ser esclarecidas. Independentemente disso, fato é que Dinah insere em sua fala, além de mais uma associação do romance com a sua biografia, a menção a mais uma suposta fonte que respaldaria o caráter “rigidamente histórico”, como ela própria declara, de *A muralha*.

Outra particularidade que pode ser relacionada à vida da escritora é o fato de Cândida e Cristina, nomes de duas personagens de grande importância em *A muralha*, terem sido os nomes de sua bisavó e de sua avó, respectivamente – conforme também Queiroz informava em suas falas sobre a obra. Com isso, Dinah também atribui outros significados aos nomes das personagens: se, em *Margarida La Rocque*, pode ser compreendido, por exemplo, o intertexto do romance com a obra *O primo Basílio* por meio da personagem Juliana, o intertexto, em *A muralha*, se dá com aquilo que Queiroz narra de sua própria vida. Relacionado a isso, até mesmo Morena, a jaguatirica que no romance pertence à personagem Isabel, foi inspirada em um felino da mesma espécie tido pela autora como animal de estimação (Figura 13), conforme ela informava. Assim, se nos depoimentos da escritora acerca de *Margarida La Rocque* pode ser observado um prolongamento do pacto de leitura por meio da evocação a componentes

Figura 13 - Dinah Silveira de Queiroz e sua jaguatirica



Fonte: Maia (1953)

misteriosos – característica compartilhada com elementos do romance –, a autora também emprega recurso semelhante em *A muralha*. Porém, nesse caso, busca aludir os atributos que reforcem o caráter de veracidade histórica da narrativa – vista a relação entre a História e o livro – ao citar não somente as fontes por ela empregadas, mas também as informações de sua própria

biografia que encontram afinidade com aquilo que é narrado, como é o caso da personagem Carlos Pedroso da Silveira.

Mesmo quando a escritora se refere a personagens exclusivamente ficcionais, como Dom Braz ou Mãe Cândida, as associa a possíveis “realidades”. Em artigo anteriormente referido para a revista *O Cruzeiro*, Dinah afirmou: “Ainda hoje se descobrem em documentos guardados em Portugal, novos nomes de audazes bandeirantes que não são conhecidos no Brasil. Quem sabe se um dia uma prova relativa aos descobrimentos de Dom Braz não vai aparecer?” (QUEIROZ, 1953, p. 3). Mãe Cândida, por sua vez, é associada pela romancista a sua bisavó e às “matronas paulistas” da época das bandeiras (QUEIROZ, 1953). A partir disso, é reafirmado o caráter “verdadeiro” dessas personagens, de maneira análoga àquilo que Dom Braz realiza em seu “livro de assentamentos”. Além disso, na epígrafe-declaração de Dom Braz, encontra-se um outro aspecto da metaficção historiográfica (HUTCHEON, 1991), compartilhado também, de acordo com Cunha (2004), com as narrativas históricas do renascimento: o apagamento da fronteira entre ficção e História. Zahidé Lupinacci Muzart (2011), em conferência sobre a obra de Dinah Silveira de Queiroz, declara que essas palavras de Dom Braz são o mote de *A muralha*: sua afirmação, segundo a pesquisadora, aponta o favorecimento da criação de um mundo possível em que ficção e realidade se misturam.

O apagamento da fronteira referido por Cunha e Hutcheon também pode ser constatado na ausência de uma relação de referências bibliográficas ao fim do texto ou de notas explicativas (em formato de introdução ou rodapé) em que se prestam esclarecimentos sobre os fatos históricos presentes na obra. Conforme Groot (2010), muitos romances históricos se valem dessas práticas, por meio das quais o escritor usualmente descreve seu vínculo com o período temporal em questão, quase sempre resultado de leituras e pesquisas. Esse tipo de aparato acadêmico, segundo o autor, aparece naquele que por muitos é considerado o primeiro romance histórico: *Waverley* (1814), de Walter Scott. Em *A muralha*, a despeito dos numerosos escritos de Dinah em que a autora abordou detalhes do romance, incluindo fontes consultadas, esse tipo de recurso não é empregado. Logo, não é demarcado o que pertence exclusivamente ao território da criação literária e o que foi baseado em acontecimentos históricos; não há separação entre um e outro elemento.

O cruzamento de ficção e História, ademais, também se manifesta na convivência entre personagens históricas e fictícias – um dos pontos elogiados pelas críticas produzidas na época do lançamento da obra. A coexistência desses dois tipos de personagem é um dos aspectos utilizados pelas narrativas históricas do renascimento, segundo Cunha (2004), como forma de

empreender o questionamento da História – aspecto também apontado por Esteves (2010) como característico dos romances históricos brasileiros contemporâneos que têm uma atitude crítica em relação à História. Em *A muralha*, a livre convivência entre personagens como Bento Coutinho, Carlos Pedroso da Silveira, Manuel Borba Gato e Dom Braz, Rosália, Basília, apenas para mencionar alguns dos nomes, é articulada no romance de modo a não distinguir o que é pura criação de Queiroz e o que encontra referente na História.

A fala de Dom Braz que serve de epígrafe, ainda, traz ao romance mais um elemento caro às novas formas de ficção histórica: a metaficcionalidade. Menton (1993) aponta a utilização da metaficção como a quarta das seis características da *nueva novela histórica*. Segundo Hutcheon (1980) a metaficção é definida como aquela em que a ficção inclui a si própria, através de comentários a respeito da narrativa que se desenvolve e/ou de sua identidade linguística; em outras palavras, uma ficção sobre a ficção. Assim, é dessa constituição que surge, na metaficção historiográfica, o elemento da autorreflexividade, fundamental neste tipo de narrativa (HUTCHEON, 1991). Logo, a afirmação de Dom Braz, mais do que referir-se ao que era colocado em seu livro, versa sobre o romance de modo geral.

É relevante observar que além dessa assertiva de Dom Braz, também existem algumas breves passagens em que reflexões desse gênero se fazem presentes. Nas vozes de diferentes personagens, são feitas afirmações como “Acho bom vosmecê dizer, porque nós somos muito pequenos para que a verdade caiba dentro da gente. A verdade ninguém fecha. Ela se derrama, sai de nossos próprios bordos” (p. 158), dita por Mãe Cândida. Posteriormente, Isabel declara a Dom Braz: “Ah, meu tio, nunca achei que vosmecê fosse homem de boca adiantada. As novidades que vosmecê traz a gente já está velha de saber. Vosmecê é que nem documento: dá valor à coisa dita. Mas quanto a histórias novas...” (p. 169); Posteriormente, outra vez na voz de Mãe Cândida, é afirmado que “Ninguém pode desprezar a vida que viveu. Se vosmecê não contar o que se passou aqui, nem por isso deixa de parte os dias que viveu” (p. 298). Outros exemplos também podem ser constatados nas seguintes passagens: “Ela [personagem sem nome] não sabia o que fora feito do marido. (...) Campeara no meio dos mortos, perguntara aflitamente – ela mal podia contar – e dizia que o inferno devia ser assim: a gente querer saber uma coisa e não ter resposta” (p. 308), e na afirmativa do(a) narrador(a) de que “Pior que a certeza era a incerteza trágica desses dias” (p. 348). É importante assinalar que essas reflexões estão majoritariamente em meio a diálogos das personagens, diferentemente do que ocorre em grande parte no novo romance histórico, conforme Menton (1993), em que esse tipo de

apontamento se manifesta em considerações do narrador. Independentemente disso, no entanto, essas colocações surgem e se interligam em uma mesma tônica.

Outra das características enumeradas pelo autor de *La nueva novela histórica de la América Latina* presente em *A muralha* é a manifestação dos conceitos estudados por Bakhtin, os quais, conforme já foi mencionado, também constam nas propostas de autores como Hutcheon (1991), Perkowska (2008) e Esteves (2010) a respeito das novas formas de ficção histórica. Uma das expressões dos conceitos bakhtinianos está na coroação bufa, núcleo da cosmovisão carnavalesca (BAKHTIN, 2010), que pode ser reconhecida em diferentes episódios do romance. Dentre esses, está a “sagração de Manuel Nunes Viana”, a respeito da qual Rosália faz o seguinte comentário:

eu me lembro do tempo em que Leonel e Basília brincavam de rei e rainha. Fazíamos uma coroa de lata, e eu era a filha deles e também tinha a minha coroa zinha... A diferença é que estamos em meio de lutas e violências, e ninguém gosta de pensar em assuntos engraçados. Mas que é engraçado, é mesmo... (p. 278).

Posteriormente, é narrado que “durante a missa cantada, [Manuel Nunes Viana] seria ungido e sagrado ditador das minas gerais, recebendo, então, a espada de generalíssimo” (p. 279). No entanto, próximo ao final do romance, com o desenlace dos eventos, “Manuel Nunes Viana, o pretensioso que ousara ser ungido como um monarca, estava caindo em infortúnio; que os baienses já lhe voltavam as costas, e que os reinóis sentiam sobre si volverem as espadas dos nascidos na terra” (p. 408). Outra circunstância em que também há afinidade com a coroação bufa é o encontro de Joana Antônia, ex-prostituta que chega ao Brasil no mesmo navio em que Cristina, e Davidão, homem com quem a personagem vinha se casar:

E de repente, como se o seu pensamento fosse uma antevisão, ela [Cristina] viu, num canto de rua de casas baixas e encostadas, surgir um cortejo composto de seres confusos, que gritavam, num tropel de cavaleiros e de homens a pé, cortejo que desceu a ruazinha e desembocou perto da ponte, aos gritos de Viva a noiva! Explodiram foguetes. “Que visão tão cômica!”, pensava ela, perplexa. “Que gente tão especial!” Aimbé lhe puxou o braço: – Olha lá atrás!

Ela se voltou. Além da ponte, Joana Antônia, ela mesma transformada numa espécie de estandarte vivo, esperava risonha e orgulhosa o magote de estranhos cortesãos. À frente, ia um cavaleiro de gibão de couro, que mal se fechava no ventre sacudido pelo andar do animal. O chapéu escapava para trás, descobrindo-lhe a face redonda. Era pachola, muito típico. “Eis Davidão”, Cristina viu logo. Ele havia também vindo de Portugal, mas agora era tão de Piratininga como um peixe pertence ao rio. Riscou pela ponte em

algazarra e estrépito o noivo Davidão com seus amigos. Cristina acompanhou o teatro de abraços e de festas (p. 40-41).

A cena, na qual é possível ler uma coroação de Joana Antônia, não tem como sequência qualquer tipo de destronamento, diferentemente do que aponta Bakhtin e do que ocorre, no romance, com Nunes Viana. Contudo, é significativo o cortejo cômico em que a “coroadada” é uma ex-prostituta. Além disso, essa passagem também remete a uma das características da sátira menipeia, gênero que “tornou-se um dos principais veículos e portadores da cosmovisão carnavalesca na literatura até os nossos dias” (BAKHTIN, 2010, p. 130). Tal característica é a presença de contrastes agudos e jogos de oxímoros, manifestados em figuras como “o imperador convertido em escravo, a decadência moral e a purificação, o luxo e a miséria, o bandido nobre, etc.” (BAKHTIN, 2010, p. 135). Desse modo, é relevante que, enquanto Joana Antônia é recebida com festividades por seu noivo, Tiago sequer está à espera na chegada de Cristina – considerada social e economicamente superior a ela: “Era muito menos importante a sua chegada do que a da pobre Joana Antônia, acolhida com tanta festa e tanta alegria” (p. 42). Outro momento em que o contraste típico da carnavalização pode ser observado está na cena em que Rosália, tendo se afastado de Coutinho e voltado para sua família, diz à Basília: “eu te proíbo que fales mal dele... diante de mim. Deves respeitar em mim meu próprio marido. E esse homem que nos fez o maior mal... foi o melhor dos maridos para mim. Foi o melhor companheiro” (p. 353-354). Nesse caso, a oposição se dá por meio do homem mau que, em certa medida, encena uma posição vilanesca no romance, o qual, por outro lado, é apresentado como um bom marido. Nesse contraste fica mais uma vez expresso o caráter ambíguo da personagem Bento Coutinho, demonstrando, assim, de que modo os elementos da carnavalização bakhtiniana atuam na configuração de múltiplas verdades e pontos de vista próprios das novas formas de ficção histórica.

Outra especificidade que liga *A muralha* à literatura carnalizada diz respeito às *mésalliances*, em particular a associação entre o sagrado e o profano – assim como acontece em *Margarida La Rocque*. A convivência entre os dois elementos, além de contar nas críticas feitas ao clero, conforme já foi apontado, pode ser observada em circunstâncias em que a devoção à fé católica é colocada paralelamente a superstições. Isso é constatado nas expedições das bandeiras em que, ao mesmo tempo que os participantes rezam e rogam proteção a uma santa da Igreja Católica, eles consultam as previsões que Tiago faz a respeito do futuro da

expedição a partir da visualização de uma estrela que ele chama de Rabudinha⁵⁴. Em determinada passagem, por exemplo, é afirmado que “Tiago era consultado sobre as suas estrelas. Corria na Bandeira que ele conhecia a magia e era capaz de ler a sorte olhando o céu. E lhe faziam mil perguntas, a que respondia com um sorriso de lado e um abanar de cabeça” (p. 303). Pouco antes do episódio do Capão da Traição, e depois do ataque dos indígenas à Lagoa Serena, Tiago não consegue visualizar a estrela, o que é interpretado por ele como sinônimo de que algo não estava bem; assim, fica marcado que, de fato, é estabelecida uma relação entre o que a personagem conseguia ler nas estrelas e aquilo que se desenvolve na narrativa.

Em Cristina também é possível observar a coexistência entre o sagrado e o profano. A personagem, católica bastante devota, também carrega certas superstições. Exemplo disso está na passagem em que Cristina afirma em relação ao papagaio de propriedade de Margarida: “Ai, tão pequenino, e tão importante de fala! Bem dizem – falou supersticiosa – que esta é uma terra de maravilhas e de assombramentos! Não esconderá esta ave alguma alma encantada?” (p. 54). Esse trecho, além disso, aproxima a protagonista daquela de *Margarida La Rocque*, no que ambas compartilham da visão europeia exotizante das consideradas “novas terras”. Um segundo exemplo está na relação de Cristina com a cor amarela. Quando a protagonista recebe a notícia de que Tiago tinha retornado e ela então enfim iria conhecer o futuro marido, mostra-se preocupada em estar vestindo uma blusa dessa cor, que não costumava usar em dias felizes. Logo depois do frustrante primeiro encontro com Tiago, ainda é revelado que Cristina havia mentido sobre o que acontecera com a arca em que trazia presentes, o que causa grande decepção a Rosália, que afronta a portuguesa. A causa dessas circunstâncias desagradáveis é vista no uso do amarelo, que “sempre lhe trouxera alguma contrariedade. Não acreditava em malefício de bruxas, mas nos malefícios da cor amarela. E por que, Santo Deus!, havia vestido aquela blusa?” (p. 92). Dentre a extensa e variada simbologia da cor, segundo Chevalier e Gheerbrant,

Quando o amarelo se detém sobre esta terra, a meio caminho entre o muito alto e o muito baixo, ele não arrasta na sua esteira mais que a perversão das virtudes de fé, de inteligência, de vida eterna. Esquecido o amor divino, chega o enxofre luciferiano, imagem da soberba e da presunção, da inteligência que só deseja alimentar a si mesma. O amarelo está ligado ao adultério, quando se desfazem os laços sagrados do casamento, à imagem dos laços sagrados

⁵⁴ O nome atribuído à estrela, um tanto esdrúxulo, possivelmente foi inspirado nas denominações “estrela de rabo”, “rabisca” ou “rabo de fogo” utilizadas, em algumas regiões do Brasil, para denominar estrelas cadentes (CARDOSO, 2021) – no que pode ser mais uma vez visualizado o projeto de marcar o uso de uma língua portuguesa particular, brasileira.

rompidos por Lúcifer, com a nuance de que a linguagem comum acabou por inverter o símbolo, atribuindo a cor amarela ao enganado, quando ela cabe, originalmente, ao enganador, como o atestam muitos outros costumes. A porta dos traidores era pintada de amarelo a fim de atrair para ela a atenção dos transeuntes, nos sécs. XVI e XVII (2015, p. 41).

Na simbologia da cor, assim, podem ser constatadas algumas afinidades com o desconforto de Cristina em relação ao amarelo. Inicialmente, a conexão da cor com o adultério pode ser ligada à sua posterior descoberta do envolvimento de Tiago com Isabel e de ser ele o pai do filho dela, um dos motivos que leva a protagonista a decidir terminar seu casamento e retornar a Portugal. No uso da cor por Cristina, assim, está a inversão do símbolo exposta por Chevalier e Gheerbrant. Por outro lado, na circunstância narrada, a personagem também é em certa medida alguém em posição daquela que engana, visto que ela tem sua mentira sobre os presentes revelada. Além disso, em sua associação com a cor, ainda pode ser vista a marca da oposição que o romance procura instituir entre brasileiros e portugueses, sendo estes últimos exploradores dos primeiros. Por fim, é possível determinar uma relação entre a simbologia negativa do amarelo, as crenças de Cristina e o ouro: o metal precioso, de cor amarela, é o motivo central das buscas empreendidas nas expedições às minas que redundam nas disputas causadoras da guerra.

Cristina, assim, para além de sua atuação como protagonista, desempenha um papel relevante na manifestação de aspectos como a combinação de sagrado e profano e na anteriormente discutida marca das críticas frente às práticas coloniais. Para além disso, Cristina também é fundamental em outras circunstâncias em que é identificado diálogo com distintas características das novas formas de ficção histórica. Um exemplo está na cena próxima ao final do romance, já aludida, em que se tem a chegada de uma jovem portuguesa ao Brasil, quando Cristina estava prestes a retornar à Europa – antes de sua desistência da viagem por causa de sua gravidez. Dentre as seis características atribuídas por Menton (1993) à *nueva novela histórica* estão certas ideias filosóficas disseminadas pelos contos de Borges; dentre essas, o caráter cíclico da História. Nesse sentido, *A muralha* termina do mesmo modo como havia iniciado: com a chegada de uma moça de Portugal – Cristina, no princípio da narrativa, que presencia ao final do texto a chegada de sua conterrânea no mesmo local onde ela havia desembarcado. O atributo da ciclicidade é sublinhado pelo comentário do(a) narrador(a) de que “A moça olhava Cristina com a mesma curiosidade com que, tanto tempo decorrido, havia – ela própria – examinado as mulheres da Lagoa Serena” (p. 411). Assim, também, fica marcado o início e o fim do romance em uma personagem feminina. E, da mesma maneira como ocorre

com a protagonista de *Margarida La Rocque*, a Cristina ao final de *A muralha* em muito se distingue daquela do início da narrativa, no que pode ser lida mais uma manifestação da ênfase nas transformações, nas renovações e na figura de uma morte criadora, segundo Bakhtin (2010). Associado a isso, também é relevante o fato de Cristina descobrir-se grávida ao final do romance, não muito depois da morte em massa de paulistas no Capão da Traição.

O fato de Cristina ser o ponto de início e de fim da narrativa é também mais um dos elementos que põe em relevo a importância das personagens femininas na obra. Segundo Aínsa, “El cuestionamiento de la legitimidad histórica puede servir para hacer ‘justicia’, al convertir personajes marginalizados de los textos historiográficos en heroes novelescos, restablecimiento de la ‘verdad histórica’ a través de la literatura” (AÍNSA, 2003, p. 84). O emprego de figuras marginalizadas em papel de destaque é, do mesmo modo, um dos pontos centrais da caracterização da metaficção historiográfica (HUTCHEON, 1991). Em *A muralha*, tais figuras marginalizadas são principalmente as mulheres, por muito tempo ocupantes de lugares menores na História e nas ficções históricas, mas que no romance de Dinah assumem funções centrais para a narrativa. Assim, para além de pôr em evidência a atuação das mulheres no Brasil colônia, Dinah reserva um local significativo para essas personagens em um tipo de narrativa – a ficção histórica – que majoritariamente as colocava em segundo plano ou as relegava a uma posição de submissão e fragilidade.

Essa particularidade é uma dentre aquelas que contribui para a construção de *A muralha* como um livro pleno de ambiguidades. Por um lado, se tem uma narrativa em que é elaborada a atuação feminina de modo a preencher o vazio da História sobre sua participação no Brasil colônia; adicionalmente, o romance também apresenta uma atitude crítica brasileira perante Portugal, em que se manifesta a contestação frente à exploração colonial. Por outro lado, entretanto, os protagonistas dessa atitude insubmissa são majoritariamente bandeirantes e as mulheres de suas famílias. Assim, apresenta-se o contraste: os bandeirantes, figuras de condutas criminosas – como a escravização de povos nativos –, ocupam a posição que seria a de heróis do romance (ainda que não imaculados), além daquela dos que em alguma medida são oprimidos e oferecem resistência à exploração colonial. Outra contradição está no fato de as personagens indígenas, bem como africanos e aqueles indivíduos apontados como mestiços, serem apresentados muitas vezes como submissos, e, em algumas ocasiões, animalizados. Essas personagens, também, ocupam espaço bem menor no romance do que as consideradas brancas. Porém, ao mesmo tempo, em *A muralha* é apresentada de forma positiva a contribuição de indígenas e africanos para a formação cultural do Brasil. Somado a isso, ainda que de modo

sutil, reitero, são registradas as violências contra esses povos perpetradas pelos bandeirantes, além de sua colocação no grupo que forma a resistência brasileira perante Portugal.

As ambiguidades de *A muralha* igualmente se dão do ponto de vista de sua elaboração enquanto ficção histórica, visto que o romance carrega tanto certas características apontadas por autores como Manzoni e Lukács, quanto aquelas abordadas por estudiosos das novas formas, como o questionamento da História. Tal questionamento, que pode ser ilustrado, por exemplo, pela personagem Bento Coutinho, se desenvolve de maneira muito significativa através da relevância atribuída ao papel das mulheres. Isso ganha ainda mais importância quando se considera que a motivação maior da publicação da obra naquele momento era a comemoração do IV centenário da fundação de São Paulo. Em um momento em que variadas iniciativas buscavam homenagear a cidade, Dinah escreve uma narrativa em que o foco está na celebração das paulistas e de sua força⁵⁵. Dessa maneira, a autora, mais do que empreender a recuperação da História de uma parte do país de modo a torná-la inteligível ao seu povo – conforme ela própria declara –, *A muralha* busca reescrever a narrativa histórica de São Paulo – e do período colonial brasileiro – de modo a corrigir a ausência de suas mulheres.

4.3 UMA HISTÓRIA DE MULHERES

Se em seus depoimentos sobre *Margarida La Rocque* Dinah Silveira de Queiroz declarava ser a criação de um romance fantástico o seu projeto, suas manifestações sobre *A muralha* comunicavam a intenção de recuperar a atuação feminina em meio ao contexto e acontecimentos históricos presentes no romance. A escritora destacou em diversas ocasiões o papel das mulheres paulistas no Brasil colônia, bem como nos eventos históricos que servem de pano de fundo para *A muralha*. Exemplos disso podem ser observados nas citações abaixo – respectivamente, Anexos AD, A, D, AE e C:

Alguns amigos que leram o trabalho consideram-no um anti-José de Alencar. Porque os meus bandeirantes aparecem com um realismo heroico, que pode

⁵⁵ Cabe registrar que o intento de celebrar as paulistas, naquele momento, não era exclusividade de Dinah Silveira de Queiroz. Se nota afinidade entre o projeto da autora e *A mulher paulista na história*, de Adalzira Bittencourt. Também em 1954, Bittencourt publicou essa obra, em que, de modo análogo aquele do romance de Queiroz, consta a observação “Contribuição às homenagens à cidade de São Paulo pela passagem do IV centenário de sua fundação” (BITTENCOURT, 1954, p. 9). Em *A mulher paulista*, são enumerados os nomes de mais de 100 mulheres de relevo na História de São Paulo, agrupadas em diferentes áreas (Livros e cultura literária; Lei e justiça; Ciência médica; Política, dentre outras), para as quais são feitas breves apresentações de suas biografias – em que se nota em diferentes graus o emprego da ficção. Apesar das aproximações possíveis, uma diferença notória é que, enquanto Bittencourt buscou registrar mulheres em alguma medida célebres, Dinah se dedicou às anônimas.

até vir a ser chocante. Naquela luta de vida e de morte não poderia, de fato, haver lugar para mocinhas bem-vestidas e arrumadinhas. Fiz questão de assinalar o papel preponderante da mulher paulista na formação daquela mentalidade paulista (QUEIROZ, 1953 apud UMA INTELECTUAL, 1953, p. 5).

Digamos, por exemplo, que Mãe Cândida não seja uma personagem histórica. Todavia, ela é uma personagem verdadeira. Tem o nome de minha bisavó e além disso simboliza, em sua altivez e sua têmpera, a matrona paulista da era da Bandeiras, a que se tornava, na ausência do marido, chefe de um pequenino Estado, como eram as fazendas da época, com a grande família, escravos e agregados (QUEIROZ, 1953, p. 3).

Ao imaginar *A muralha*, pretendi tirar do episódio famoso da rebelião das mulheres piratiningas, que incitaram seus maridos a voltar e a punir a ofensa do Capão da Traição, na Guerra dos Emboabas, a suma de uma mensagem sobre o papel da mulher no desenvolvimento do Brasil. Há poucos dias, [Raimundo] Magalhães Junior, referindo-se ao livro, disse que ele se poderia chamar de “As matriarcas”⁵⁶, reconhecendo em *A muralha* tipos femininos de força e de energia de verdadeiros chefes. À primeira vista, isso poderá parecer desagradável. A mulher mandona nunca foi nem nunca será um ser atraente. Mas, no caso de *A muralha* criei tipos femininos que à força de solidão e de abandono, estando os maridos nas suas empreitadas no sertão, tinham que ter energia e até mesmo um heroísmo extraordinário em suas desvalidas condições de esposas sem marido (QUEIROZ, 1954 apud UM ROMANCISTA, 1954, p. 4).

E enquanto os varões paulistanos rompiam a carne mesma da terra brasileira, no impacto das descobertas, a matrona de São Paulo tomava conta das fazendas, orientava os escravos e uma força se amparava de sua fraqueza de mulher. O episódio que se seguiu à desgraça do Capão da Traição, e que fez com que as mulheres paulistanas recusassem seus maridos vencidos, dá bem a medida do que significa a grandeza do lar para os paulistas (QUEIROZ, 1954b, p. 3).

Procurei (...) resguardar a mulher paulista de uma injustiça que fazem retomar sobre sua cabeça. No reino da preguiça feminina do Brasil primitivo, muita brasileira era obrigada a ter tanto heroísmo ou mais que os próprios homens. Era o caso das mulheres piratininganas. Não tinham tempo para cafunés; os maridos, sempre longe, deixavam-lhes pesados encargos. Eram, praticamente, as chefes de seus pequenos clãs. Que diria a isso nosso Gilberto Freyre? (QUEIROZ, [1954?] apud CONDÉ, 1954, p. 65).

É válido ainda recuperar um outro comentário da autora, presente em uma crônica escrita por Dinah por ocasião do quarto centenário de São Paulo (Anexo AF): “As mulheres paulistanas tiveram seu duro quinhão de heroísmo, no alastramento do Brasil. Essas matronas não celebrizadas em praças públicas foram as responsáveis de que se não perdesse uma vila,

⁵⁶ A afirmação de Dinah diz respeito a uma crítica de Magalhães Junior publicada no *Diário de Notícias* (RJ) em que ele faz tal sugestão. Relacionado a isso, é interessante observar que quando *A muralha* foi publicada no Estados Unidos, em 1980, o título dado ao romance foi *The women of Brazil*.

sacrificada pelas viagens de filhos varões” (QUEIROZ, 1954c, p 7). Para além das observações que podem ser feitas a respeito de preconceitos da época reproduzidos por Dinah, destaca-se a intenção deliberada de pôr em evidência personagens femininas não célebres, mas que tiveram participação fundamental na História de São Paulo e do país, alinhando-se, assim, ao que mais tarde postulariam estudiosas da História das mulheres. Esse posicionamento é manifestado pela escritora também em um datiloscrito, anteriormente referido, presente no arquivo da Academia Brasileira de Letras. Em certa passagem, Dinah afirma: “A tarefa do romancista histórico é a de fazer viver pessoas comuns, traçando o cotidiano de tempos distantes, pois a História se preocupa unicamente com personagens célebres, não cuidando das minúcias de existência dos que, obviamente, por ela não foram registrados”.

Ainda que a ficcionista não faça referência exclusiva, nesse trecho, a personagens femininas, essa declaração reforça, principalmente, sua postura perante tais personagens, visto também serem essas as de maior destaque em suas obras. Essa proposta, em *A muralha*, é um aspecto em que se pode observar simultaneamente a presença de características do modelo clássico do romance histórico, segundo a definição de Lukács (2011), como daquelas, por exemplo, da metaficção historiográfica e das histórias híbridas, segundo Hutcheon (1991) e Perkowska (2008), respectivamente. Isso porque, enquanto no romance de Dinah se observa, em conformidade com o apontado pelo teórico húngaro, o protagonismo ocupado por personagens ficcionais, tal protagonismo é ocupado por personagens femininas, as quais passam ocupar esse tipo de posição sobretudo com o surgimento de novas formas de ficção histórica.

Conforme Hahner (1981), uma das primeiras formas de manifestação da História das mulheres tinha caráter compensatório. Assim, nessa abordagem eram levantadas questões como: “Quem são as mulheres ausentes da história? Quais são as mulheres de feitos e que feitos realizaram?” (HAHNER, 1981, p. 19). Porém, tais questões redundaram em buscar mulheres que pudessem ser ajustadas à História cronológica já existente, bem como as suas diferentes – e masculinas – categorias. Logo, essa perspectiva, segundo a estudiosa, detém-se quase exclusivamente nas mulheres excepcionais, notáveis, não contemplando a massa de mulheres que também fizeram parte da História. Dinah, assim sendo, em *A muralha*, vai ao encontro da abordagem que visa narrar e dar espaço não às mulheres célebres, mas às (fundamentais) anônimas. Essa leitura é reforçada pela menção feita, em uma das citações transcritas, a Gilberto Freyre, em que pode ser notada uma crítica à obra do autor – ainda que, conforme já foi mencionado, Dinah fosse admiradora de seu trabalho. Tal crítica se refere, é possível especular,

ao restrito espaço ocupado pela atuação das mulheres em uma obra como *Casa-grande & senzala*. Nessa atitude da romancista, pode ser também ser lida a busca por uma valorização da importância das figuras femininas de maneira geral, visto que a narrativa não se volta somente para as mulheres históricas de relevo, que muitas vezes são colocadas sob a aura de excepcionalidade, não raro sendo apresentadas como aquelas que eram ou atuaram “como homens” (KELLY, 1984).

Ainda nos trechos citados, é destacado o fato de a autora elaborar suas personagens femininas de maneira que seu heroísmo e força fossem os elementos centrais, afastando-a, assim, do que conhecia como o modelo apresentado por José de Alencar⁵⁷, autor de consagrados romances históricos brasileiros. Somado a isso, esse caráter “anti-José de Alencar” também pode ser constatado em uma possibilidade de leitura oferecida pelo desfecho de *A muralha*. Conforme mencionado anteriormente, ao final da narrativa, Cristina, descobrindo-se grávida de Tiago, desiste de retornar a Portugal. Logo, o que se tem é a incorporação, a acomodação da personagem – ainda que não livre de conflitos –, gestando um(a) filho(a) a nascer na “jovem terra”, brasileiro(a). Nessa conclusão do romance de Dinah pode ser lida, assim, um possível diálogo intertextual com o término de *Iracema*, de José de Alencar. Nesta obra, é possível ler o mito de origem do brasileiro em Moacir, filho da união entre a indígena tabajara Iracema e o português Martim. No término do livro de Alencar, entretanto, o que prevalece é a nação europeia: após a morte de Iracema, Moacir é levado a Portugal por seu pai, Martim. Em *A muralha*, esse quadro apresenta-se de modo distinto: ao fim, a portuguesa Cristina permanece na localidade que viria ser a cidade de São Paulo e, logo, é possível inferir que também nesse espaço venha permanecer a criança que nasceria. Com isso, inverte-se a lógica do desfecho de *Iracema*: o que prevalece é o Brasil, agrupando o elemento português, ilustrado pela protagonista – a qual, conforme é marcado ao fim do texto, já incorporara aspectos brasileiros, como o emprego, em sua fala, de palavras do vocabulário do português aqui falado. Nesse sentido, também é importante sublinhar que, contrariamente ao final da obra de Alencar, não é exterminado o componente “estrangeiro” visto na protagonista, feminina, de Dinah.

Esse aspecto pode ser visto dentre aqueles que, em *A muralha*, empreendem o questionamento da História por meio de uma reescrita em que é dado o destaque, até então negado, ao papel feminino nas ficções históricas brasileiras. Nesse sentido, é significativa a

⁵⁷ Dinah, de modo recorrente, aludia a José de Alencar como exemplo daquele tipo de obra do qual ela buscava diferenciar-se. Na já citada entrevista para o programa *Os mágicos*, a escritora declarou: “Eu quis fazer um romance histórico às avessas. Os meus personagens não têm o charme, não têm aquelas belas plumas do Alencar. São personagens feitos de barro, da terra, são personagens que nasceram com a terra, são rústicos como eram os bandeirantes”.

afirmação de Cristina Sáenz de Tejada, autora do capítulo dedicado ao Brasil da obra *La narrativa histórica de escritoras latinoamericanas*, já referida. Segundo Tejada, “La primera escritora que recrea la formación nacional desde una perspectiva explícitamente femenina es Dinah Silveira de Queiroz con *A muralha*” (2004, p. 75). Ainda que, conforme já foi assinalado, apontar pioneiros com precisão possa ser algo arriscado, é relevante que a escritora seja dessa maneira reconhecida em um estudo realizado acerca da ficção histórica de autoria feminina produzida no Brasil.

A partir dessas constatações, é viável considerar que em *A muralha* a busca por uma História própria e o exame crítico do discurso histórico empreendem um esforço na constituição de uma História e identidade próprias para mulheres brasileiras, realizado por meio do questionamento e da reescrita das narrativas históricas que se tinha até então. Essa compreensão aproxima-se da definição de Perkowska sobre o ato de reescrever presente nas histórias híbridas, que têm como significado “contar de una manera diferente una historia ya familiar y arraigada en la tradición y los hábitos mentales de una colectividad” (2008, p. 148). Além disso, tendo em vista, por exemplo, a elaboração de personagens femininas que se diferenciavam daquelas de Alencar, é revelado um descontentamento com a forma como tais personagens vinham sendo retratadas nos mais tradicionais romances históricos brasileiros. Segundo Weldt-Basson (2013), exemplos contemporâneos de ficções históricas – como *Malinche* (2006), da mexicana Laura Esquivel – demonstram como as identidades produzidas por esse tipo de narrativa precisam ser reimaginadas, pois, ao buscarem por identidades nacionais plurais, sinalizam a falácia presente naqueles casos em que era construída uma identidade nacional homogênea. No caso de *A muralha*, ainda que as mulheres para as quais se reserva um espaço significativo sejam aquelas em posição de privilégio econômico e racial, a atuação feminina assinala que a busca por uma identidade nacional e pelo conhecimento de uma História própria ainda estava em curso no século XX, motivada pelo local de apagamento ao qual as mulheres do país eram relegadas em ambas.

Essa proposta pode ser associada à recuperação de figuras ou eventos esquecidos, atributo apontado por Cunha (2004) dentre aqueles empregados pelas narrativas da segunda metade do século XX como forma de questionamento da História. Em *A muralha*, essas peculiaridades se manifestam, primeiramente, por meio do protagonismo centrado nas personagens femininas. Ainda que essas, no romance, sejam todas ficcionais e não históricas, sua presença traz à luz aquelas mulheres não célebres, reitero, mas fundamentais para a História do Brasil. Essa proposta também permite aproximar o livro dos conceitos de romance intra-

histórico, de Rivas (2004), e das histórias híbridas, de Perkowska (2008), nos quais são expandidas as fronteiras daquilo que é considerado de importância histórica, de forma a incluir, por exemplo, as massas anônimas e o espaço privado e feminino.

Também é de grande relevância para essa discussão a narrativa acerca da reação severa das mulheres perante aqueles que retornavam do Capão da Traição. Mesmo não passando de uma breve – e duvidosa – nota na História, o fato é referido como célebre por Dinah. É possível considerar que o tratamento dado ao episódio pela escritora se deve ao fato de ele oferecer, a um só tempo, a possibilidade de narrar o que é expresso como os dois pontos centrais do projeto da escritora: a narrativa de um episódio de bravura e a importância do papel feminino naquele período histórico. Essa leitura é bem sintetizada na cena do romance em que mulheres iniciam uma espécie de motim na Câmara de Vereadores, exigindo uma reação depois do massacre ocorrido:

Mulheres enfurecidas arrombavam a porta da casa da Câmara e se lançavam a móveis e a livros, numa fúria de vingança. Intervieram guardas. Foram expulsas com dificuldade, mas continuaram a imprecar do lado de fora. Era a dor que assim tomava forma. A mão fora ferida pela brasa. Elas gritavam em desespero e se vingavam cegamente da afronta. Um vereador tentou acalmar. Falou na Justiça de Deus, na proteção que São Paulo merecia do céu, mas seu discurso foi recebido entre risos e chacotas. Uma lhe gritava, às ventas:

– Ajuda-te que o céu te ajudará! Não há céu para os parvos e os covardes.

Basília viu que era chegado o seu momento. Auxiliada pelo homenzarrão e pelo escravo de Fernando Pedroso, varou dificultosamente a multidão. Já terminara o infeliz discurso o vereador. Ela tomara o seu lugar, e com estrépito abria a arca, dizendo:

– Um morto envia a ajuda que os vivos não estão prestando. Dom Braz Olinto, que foi traído, manda ouro para o bem de São Paulo.

Silêncio. Todos olhavam aquela moça desfigurada pela imensa cicatriz. Ela lhes trazia o ouro – vindo dessa guerra pelo próprio ouro. Basília continuava:

– Em nossa Fazenda, precisávamos de tudo. Mas São Paulo do Campo de Piratininga precisa muito mais do que nós. Com este ouro sejam comprados mantimentos, armas e munições. Estão aí...

E ela contou, um a um:

– Aqui estão quarenta sacolas de ouro.

Basília estava enobrecida por uma força sobre-humana, que dava fulgor e viço aos olhos baços de sempre. A mão trêmula percorreu o caminho da cicatriz. Ela continuou:

– Nós, as mulheres de São Paulo, conhecemos o peso da solidão, a falta da proteção dos homens, muitas vezes em momentos tão angustiosos que temos que inventar forças para nos defender de ataques e surpresas. Aqui está uma...

– ela passava novamente a mão pelo rosto – ... que conheceu a rudeza desta vida de abandono. Nós estávamos numa fazenda de onde haviam desertado os homens pela conquista das minas. E nós nos defendemos com as forças que Deus nos deu. Esta cicatriz de abandono eu a trago no rosto, mas voscê, mulheres de São Paulo, bem a conhecem em seu próprio coração. Se nos defendemos sozinhas, como as outras mulheres não sabem fazer, também

podemos e devemos exigir que lá fora nos honrem os homens e nos defendam o nome de paulistas. Aí está o ouro, que custou o sangue de minha gente, para ajudar a vingar o sangue derramado da gente de São Paulo.

Quando Basília terminou, muitas mulheres choravam. Mas logo enxugaram os olhos, e houve naquele momento, em que a dor era ainda lancinante, uma onda quente de entusiasmo, que floresceu no desconsolo. Estrugiram aplausos e vivas. Basília acordou de repente. E só então se lembrou de puxar o xale sobre a cabeça e resguardar a face. Já um vereador, ajudado por um guarda, carregava a arca para dentro da casa. Festejavam Basília por onde passasse. Até lhe beijavam a mão, como se fosse santa. Vencido o esforço de que fora capaz, voltara a ser a mesma Basília, discreta e fugidia. Envergonhada, como se se houvesse despedido diante de todos, cobriu mais a cicatriz, baixou a cabeça e rumou para casa (p. 359-361).

Essa passagem é uma dentre aquelas que preenchem as lacunas da História no que diz respeito ao papel feminino na exigência de uma reação à traição sofrida. Além disso, também é interessante observar nesse trecho a afinidade que se estabelece entre Basília e as definições de Lukács. O teórico, abordando personagens de Scott e Goethe, afirma que esses escritores desvelam

de maneira figurada as imensas possibilidades humanas e heroicas que se encontram latentes no povo e emergem à superfície “de repente”, com fúria monstruosa, sempre que uma grande ocasião se apresenta, sempre que há uma comoção profunda na vida social ou mesmo na vida pessoal mais imediata. A grandeza dos períodos de crise da humanidade repousa, em grande medida, no fato de que tais forças ocultas permanecem latentes no povo e só necessitam de uma ocasião que as deflagre para vir à tona (LUKÁCS, 2011, p. 72).

Lukács ainda explica ser esse um fenômeno universal, sublinhado pelo fato de essas personagens retornarem à vida cotidiana e modesta após cumprida a missão heroica necessária. Desse modo, não é mostrado “nenhum ser humano excepcional, nenhum talento extraordinário erguendo-se do meio do povo para tornar-se líder de um movimento popular” (LUKÁCS, 2011, p. 72). Em lugar disso, é exposto que o heroísmo está presente

nas massas populares e muitos membros do povo vivem tranquilamente sua vida, sem nenhum salto, apenas porque não passam por uma experiência que leve a tal concentração de forças. Precisamente por isso é que as revoluções são as grandes épocas da humanidade, porque neles e por meio delas ocorrem os movimentos de ascensão das capacidades humanas (LUKÁCS, 2011, p. 72).

Basília, aparentemente não dotada de nenhum atributo que lhe confira excepcionalidade, ao se encontrar em meio a uma circunstância de crise, mostra a força latente referida por Lukács. Com o seu discurso diante da Câmara de Vereadores, seguido pela doação de recursos, a

despretensiosa personagem é temporariamente alçada ao heroísmo. Passado o momento, Basília retorna à sua condição inicial, pormenor devidamente expresso ainda no mesmo trecho citado, quando se declara que “Vencido o esforço de que fora capaz, voltara a ser a mesma Basília, discreta e fugidia” (p. 361). Esse episódio, ainda, além de ilustrar a manifestação da coragem das massas em situações críticas – conforme propõe Lukács –, concentra tal manifestação nas figuras femininas: além de Basília, as mulheres que exigiam uma tomada de ação por parte dos políticos locais, demonstrando assim sua atuação como indispensável para os eventos que se seguiram ao Capão da Traição.

O destaque às personagens femininas, entretanto, não se restringe a esse episódio. Conforme já foi registrado, *A muralha*, além de ter em Cristina o seu centro, conta com um número significativo de personagens femininas com importância fundamental para a trama: Basília, Isabel, Joana Antônia, Margarida, Mãe Cândida, Rosália. De variados modos e em variados graus, cada uma dessas mulheres carrega em si o elemento da coragem e da subversão. Isabel desvia totalmente do papel feminino estereotípico ao participar das expedições bandeirantes ao lado de Dom Braz. Joana Antônia, ex-prostituta vinda de Portugal para casar-se no Brasil, surge no romance de maneira não menos digna do que as demais mulheres, e sem julgamentos críticos a seu respeito. Margarida escreve versos em um momento em que a maior parte das pessoas (e sobretudo das mulheres) era iletrada. Mãe Cândida assumia a posição de liderança na fazenda durante as repetidas ausências de seu marido e filhos:

Mãe Cândida, então, era como a chefe de um pequeno Estado, um verdadeiro príncipe que encarnava em si todos os poderes. Estava sempre aprumada, erecta, sem dar sinais de cansaço e de fraqueza. Começava seu dia com os próprios escravos, ao toque da madrugada. Não ficava fechada em casa, a dar ordens. Ia pessoalmente fiscalizar os trabalhos de plantio e de colheita (p. 57).

Além disso, essa personagem assume também o papel essencial de curar os enfermos: “Depois do almoço, enquanto havia um ligeiro descanso para as outras mulheres, Mãe Cândida recebia seus doentes: também fazia de médico. Tinha um livro, que mandava Basília ler, e atendia aos escravos com toda espécie de chás e de unguentos feitos de banha de carneiro” (p. 58). Nesse trecho, é relevante observar que é descrito que Mãe Cândida assumia o papel de “médico”, no masculino. Em outras palavras, a narrativa se desenvolve em um momento histórico em que ela desempenhar a função de médica, no feminino, não era uma possibilidade – visto ser essa e outras profissões exclusividade dos homens. É interessante associar essa passagem a outra posterior em que Margarida diz a Cristina: “Na falta de padre, Deus me

perdoe, se me confesso a vosmecê” (p. 107). Ao relacionar as duas circunstâncias, é posta em evidência uma concepção que perpassa as entrelinhas de grande parte do romance: ainda que a atuação das mulheres fosse cerceada em diversas esferas, suas capacidades não eram restritas – o que é colocado em relevo quando elas assumem, por exemplo, aquelas funções permitidas somente aos homens.

Por fim, ainda há a personagem Rosália, que foge para casar-se com Bento Coutinho, indivíduo desaprovado pela sua família, como forma de se afastar da realidade de Lagoa Serena. Relacionado a isso, é interessante observar que, quando Rosália decide voltar para a fazenda, ela é bem recebida por suas familiares, a despeito da forma como procedeu. Em contraste, Mãe Cândida não aceita receber o filho Tiago enquanto acreditava que este havia se comportado de maneira covarde no conflito com os emboabas. Ao comparar as duas circunstâncias, é possível notar uma transgressão no que diz respeito à punição, na literatura, de mulheres subversivas. Estas são comumente penalizadas com finais de morte, loucura ou ostracismo (PINTO, 1990) – questão que é um dos objetos de crítica de *Margarida La Rocque*, quando a protagonista questiona “Seria, desde o começo do mundo, mais duro o castigo do pecado para a mulher que para o homem?” (p. 40). Logo, é relevante que enquanto Rosália encena a filha pródiga (TEJADA, 2004), Tiago, mesmo ferido, seria novamente recebido apenas quando as circunstâncias do Capão da Traição fossem esclarecidas.

A insubmissão das personagens femininas também se manifesta em *A muralha* por meio de aspectos que podem ser associadas àqueles dos postulados de Bakhtin (2010) acerca da carnavalização na literatura. Um exemplo disso está na presença de cenas de escândalo, particularidade característica da sátira menipeia. Conforme o teórico, tais cenas, assim como aquelas de comportamentos excêntricos e de declarações inoportunas, são exemplos da violação de normas de comportamento e de etiqueta e daquilo que é aceito como o curso apropriado dos acontecimentos. No romance, há variados exemplos desses tipos de circunstâncias. Dentre essas, destaca-se a referida reação das mulheres ao retorno dos homens após o Capão da Traição, em que também se distingue em algum nível o elemento cômico – repetidamente aludido por Bakhtin:

Basília não reparou, ao passar por uma pequena casa, o que havia de cômico na tristeza daquela noite. Um braço de mulher empurrava um homem para a rua, a porta se fechava, e ele, emagrecido, pálido, com velha e suja roupa, gritava do lado de fora:

– Cascavel! Deixa-me ao menos trocar de roupa!

Aquilo atraía os passantes. Havia gente a rir do pobre homem, que já mudava de tom:

– Deixa-me explicar! Eu quero minha roupa!

Formava-se o círculo de curiosos. O marido, torcendo os passos daqui e dali, se perdia na multidão. Mas, lá longe, três ou quatro pessoas o cercariam, e uma furiosa mulher o apanharia pelo ombro, dizendo:

– Que nojo! Como se atreve vosmecê a aparecer diante de sua mulher com essa carantonha de covarde? (p. 355-356).

Além dessa, há outras três desse tipo de cena que merecem ser distinguidas, todas elas ocorridas em meio às celebrações do casamento de Cristina e Tiago. A primeira delas acontece no encerramento da cerimônia religiosa:

À saída da igreja, Tiago e Cristina se defrontaram com outro cortejo, que se mesclava aos convidados Dom Braz Olinto e punha certa desordem dentro da gravidade do acontecimento. Estouravam foguetes. Uma noiva e um noivo, em grande animação, forçavam a entrada, sem paciência de esperar que os acompanhantes do cortejo nupcial da Lagoa Serena saíssem em calma. Cristina não pôde deixar de exprimir seu contentamento. Era Joana Antônia, num turbilhão de rendas brancas, toda alvura da cabeça aos pés, que entrava na igreja, num entusiasmo pouco comum entre as tímidas e recatadas jovens casadouras. Então, no atropelo do momento, houve um caso extraordinário. Cristina, a moça de prol, apertava a mão da noiva que vinha entrando, e lhe dizia ao ouvido:

– Felicidades!

Dom Braz, a acompanhar os noivos de perto, não gostou da desordem. E murmurou entre dentes (ninguém, senão Cristina, o ouviu):

– Padre Manuel me paga. Podia escolher outro dia para casar esta ciganada (p. 143).

O segundo dos três momentos é o brinde que Cristina faz ao rei de Portugal. Contrariando Dom Braz, que não concorda com a sugestão de um dos convidados de brindar ao monarca, a protagonista realiza o gesto:

– Se a noiva tem lugar na festa, lugar primeiro, como dizem, seja ela, então, quem tenha a honra de levantar o brinde a El-Rei!

E com a voz um pouco trêmula, afoita, mas enérgica para si mesma, pedindo austeridade a seu gesto e graça a sua própria determinação, se levantou da cadeira de espaldar, elevou o copo, dizendo:

– À saúde de El-Rei, Nosso Senhor.

Poucos convidados corresponderam (p. 148).

A terceira cena diz respeito à festa de casamento da Davidão e Joana Antônia, e a presença de Isabel entre os convidados:

Momentos depois, estaria diante da casa de mestre Davidão a derramar sua gente bulhenta até a rua. Leonel foi entrando, com violência contida. E, ao se achar no pátio, viu quase uma orgia. Na mesa ao fundo, Davidão, Joana

Antônia e seus convidados mais íntimos cantavam com voz já enrouquecida pelo vinho canções que a própria noiva ensinava – melodias maliciosas e pecadoras de seu tempo alegre. Ao centro do pátio, mestiços e índios se entregavam a um cateretê desempenado e enfurecido. (...) Entre o passar e o repassar das figuras do cateretê, Leonel descobriu um bizarro vulto com qualquer coisa de conhecido. A figura, agora, parava de dançar, cortava a animação da desenfreada dança e se disfarçava do outro lado dos dançarinos. Leonel a cercou e a apanhou por fim.

– Isabel – disse, tremendo de ódio –, estás possessa do demônio? Que fazes neste lugar?

E a queria puxar para si, para levá-la. Isabel teve um gesto de menino a dar de ombros e o olhou com expressão canalha:

– Deixe-me em paz. Não estou para morrer de aborrecimento na casa de meu tio. Pelo menos, isto aqui tem mais animação (p. 150-151).

Segundo Bakhtin, essas violações “destroem a integridade épica e trágica do mundo, abrem uma brecha na ordem inabalável, normal (‘agradável’) das coisas e acontecimentos humanos e livram o comportamento humano das normas e motivações que o predeterminam” (2010, p. 134-135). Desse modo, os episódios citados podem ser vistos como exemplos de transgressão das personagens femininas presentes em *A muralha*, por meio da qual se desestabilizam as regras do que se esperava do comportamento normativo de tais personagens. Além disso, as cenas da saída da igreja e da festa de Davidão e Joana Antônia também podem ser associadas a uma das categorias carnavalescas, o livre contato familiar: “Os homens, separados na vida por intransponíveis barreiras hierárquicas, entram em livre contato familiar na praça pública carnavalesca” (BAKHTIN, 2010, p. 140). Na saída da igreja, assim, se dá esse livre contato, quando os convidados do casamento de Cristina se misturam aos convidados do de Joana Antônia, dos quais se diferem não só em relação às posições sociais e econômicas ocupadas, mas também no comportamento nas celebrações matrimoniais. Tal diferença também é manifestada nas festas de casamento: enquanto uma tem aura de solenidade, a outra tem um caráter informal, que se expressa, por exemplo, nas referidas canções entoadas pela noiva e seus convidados; essa distinção pode, ainda, ser relacionada aos contrastes agudos característicos da sátira menipeia. O livre contato familiar também se apresenta de modo significativo em uma passagem em que é descrito um arraial:

Havia uma mistura extraordinária de tipos e de raças. Homens vestidos de couro, com botas altas, eram acompanhados de escravos negros, seminus. Vultos esqueléticos, cansados, cobertos de lama das estradas, sentavam-se pelos desvãos, ou se acoravam à sombra das árvores, sem ter pouso certo, comendo com sofreguidão os bocados de bolacha velha ou de pão seco. Havia, ainda, um ou outro mineiro acompanhado pela mulher. A companheira também variava de tipo e de condição. Algumas vinham de colo e braços a descoberto, ostentando joias que o ouro fácil lhes punha a brilhar no pescoço

e nas orelhas. Mulheres mestiças e brancas andavam com desenvoltura, exibindo, no povoado ainda em começo, um luxo que as paulistas não conheciam. Nenhuma delas andava embuçada em longos mantos, a figurar fantasma; porém algumas semelhavam companheiros dos maridos, em trajes quase masculinos. Elas haviam seguido os homens às minas gerais e sabiam fazer ofício rude (p. 241).

Nesse trecho, além do contato entre um grupo diverso de pessoas, se nota também o registro da atuação feminina, em mais um elemento que pode ser reconhecido como o livre contato familiar da carnavalização. Essa particularidade também se faz presente quando é retratada a atmosfera da cidade após o início da guerra:

As igrejas estavam sempre plenas de mulheres embuçadas tristemente em seus véus, a rezarem por irmãos, pais ou maridos. (...) Já não havia o mesmo resguardo, a mesma separação entre homens e mulheres naquela habitual e austera cerimônia. As paulistas não ficavam mais fechadas em casa; iam à rua como os homens, no desespero de saber notícias, de indagar (p. 348).

O arraial daqueles em busca da riqueza das minas, e a igreja, local em que as mulheres usualmente permaneciam de um lado e homens de outro, podem ser compreendidos enquanto a praça carnavalesca em que, provisoriamente – nos efeitos das expedições e da guerra – as hierarquias e as separações – incluindo aquelas motivadas por gênero – são abolidas. Essas circunstâncias, assim, são indicativas do emprego de uma particularidade da carnavalização como forma de questionamento do discurso historiográfico: mais do que extinguir a separação física no ambiente religioso, ou descrever a presença feminina em meio às buscas ao ouro, ao colocar homens e mulheres lado a lado, o romance inclui a participação feminina em uma História da qual ela era ausente.

O questionamento da História, no que diz respeito às mulheres, pode igualmente ser apreendido na declaração de Dom Braz acerca de seu livro de assentamentos: aquilo que é posto em suas páginas ganha caráter de realidade. Assim, fica em evidência a arbitrariedade daquilo que se registra dos acontecimentos. E tal arbitrariedade pode se referir, também, à inserção de fatos deturpados ou irreais, dos quais as anotações de Dom Braz são exemplo: as personagens Cristina e Tiago, de fato, se casam em alguns dias na igreja referida em suas anotações; porém, eles não reafirmaram o compromisso matrimonial da forma como o pai do noivo descreve. Nessa atitude da personagem, assim sendo, também pode ser lida uma alusão ao controle masculino exercido na escrita da História, incluindo eventuais distorções, acréscimos, exclusões, principalmente daquilo que diz respeito na narrativa histórica à atuação feminina, a qual *A muralha* empreende a recuperação por meio da escrita ficcional.

Perkowska, em seus postulados sobre as histórias híbridas, afirma que “la novela histórica latinoamericana no cancela la historia sino que redefine el espacio declarado como ‘histórico’ por la tradición, la convención y el poder” (2008, p. 41). De maneira afim às histórias híbridas, em *A muralha* o questionamento da História não a recusa, mas a interroga sobre suas verdades absolutas, sobre suas lacunas, sobre seus pontos de vista. Para Perkowska, esse questionamento está relacionado a reescritas da História, em vez da sua destruição, porque a aniquilação desse discurso tornaria inviável que grupos usualmente excluídos de sua narrativa – como as mulheres – pudessem recuperá-la para si mesmos e, assim, reescrevê-la.

Esteves aponta que um dos traços do romance histórico contemporâneo “é devolver a palavra a setores que tradicionalmente têm sido silenciados pelo discurso oficial” (2010, p. 181). Esse procedimento – dentre aqueles que buscam uma revisão crítica da História – inclui o estabelecimento da perspectiva feminina. Para o autor, “A literatura, como não poderia deixar de ser, contribuiu bastante nessa conquista de espaço e aquisição de uma consciência política e de uma nova identidade realizada pelas mulheres ao longo do século XX” (2010, p. 181). Esteves, contudo, considera que apenas na década de 1990 é que a escrita feminina de romances históricos “atinge sua maturidade, realizando rupturas significativas” (2010, p. 181). Nesse período, segundo o estudioso, os romances históricos surgem em profusão, e, dentre eles, aqueles escritos por mulheres os quais se voltavam, sobretudo, a personagens também mulheres. Exemplos disso são os três romances de autoria feminina por ele examinados nos quais, em sua compreensão, é realizada “uma releitura do papel da mulher na história do Brasil” (2010, p. 181): *Os rios turvos*, de Luzilá Gonçalves Ferreira (1993); *Desmundo*, de Ana Miranda (1996); *Rosa Maria Egípcíaca da Vera Cruz*, de Heloísa Maranhão (1997). *A muralha*, apesar de não referido por Esteves nessa parte de seu trabalho, efetua a discussão, quatro décadas antes, precisamente sobre “o lugar da mulher na sociedade colonial por meio da ficção” (ESTEVES, 2010, p. 68). A obra de Queiroz registra o papel fundamental das mulheres na História brasileira. Tal papel, é importante destacar, não se restringe à incorporação de personagens femininas em momentos históricos importantes – como a ocasião do discurso de Basília na Câmara de Vereadores. No romance, também surge por meio da narração daqueles atos que, embora restritos à vida privada, são fundamentais. Exemplo disso é registrado no sermão proferido pelo padre que celebrou o casamento de Cristina e Tiago:

Falou da responsabilidade de Cristina, a tomar parte no lugar onde as mulheres aprendiam trabalhos diferentes. Estaria na grande luta que as mulheres da Lagoa Serena, como as outras de São Paulo de Piratininga, sustentavam para defender a vila e seus habitantes de cair na fome a rondar famílias, fazendas e

todos os aglomerados humanos, que iam sendo abandonados pelos varões na ânsia da fortuna (p. 142).

Outro exemplo está em uma importante cena, ocorrida em um momento em que os homens se encontravam em uma de suas expedições, na qual Lagoa Serena é atacada por indígenas que buscam vingança pelo assassinato de Apingorá. O espaço é defendido quase exclusivamente pelas mulheres, lideradas por Mãe Cândida – de maneira análoga ao episódio em que, em *Margarida La Rocque*, a cabana que habitavam é defendida de um urso pela protagonista e, principalmente, por Juliana. Após o ocorrido, cabe também às mulheres o árduo trabalho de recuperação da fazenda – que teve vários de seus espaços incendiados durante o embate.

A denúncia das condições opressoras às quais as mulheres estavam submetidas, ainda que em menor medida do que o registro de sua atuação pública ou privada, também se manifesta no texto. Exemplares disso são a descrição da situação das mulheres feita pelo Capitão-Mor, “escondidas em casa como coelhos nas tocas, ignorantes e obstinadas” (p. 12), e a reflexão de Margarida, em que a personagem afirma “Ah! o mundo sempre foi e continua a ser dos homens, foi feito para eles...” (p. 226). Assim, de modo como aponta Esteves (2010), *A muralha* apresenta o debate acerca do local feminino no discurso histórico por meio do romance. Logo, torna-se notório o fato de que muito antes da década de 1990 havia obras de autoria feminina – mesmo que em menor número – que já vinham apresentando a problemática da mulher na História. Exemplo disso, além de Dinah – obviamente – é a própria Heloísa Maranhão, referida por Esteves, que em 1979 publicou *Lucrécia*, romance bastante experimental em que as figuras de Lucrécia Bórgia (1480-1519) e Santa Teresa d’Ávila (1515-1582) são combinadas e sobrepostas em uma ruptura temporal da qual também participa o contexto do Brasil do final dos anos 1970.

Outro aspecto que diz respeito à importância do elemento feminino em *A muralha* está relacionado à intertextualidade. Segundo Menton (1993), em alguns dos novos romances históricos latino-americanos, esse componente surge por meio da presença de personagens ficcionais de um autor na obra de um outro. No livro aqui examinado, isso se manifesta na intertextualidade com a protagonista de *Margarida La Rocque*, ou seja, com uma personagem de outro livro, mas da mesma autora. Inicialmente, podem ser vistas certas afinidades entre Cristina e La Rocque, como aponta a já referida crítica de Fábio Lucas:

Cristina pareceu-nos a reedição ou, antes, a transplantação para o clima nacional da Margarida la Rocque, outra lendária criação de Dinah Silveira de

Queiroz. Pareceu-nos que Cristina viera aqui, à maneira de Margarida na Ilha dos Demônios por um determinismo que lhe impusesse a pavorosa visão do inferno. Neste sentido, *A muralha* como *Margarida La Rocque* é a história de uma pesada frustração, da realização de um cobiçado ideal que, ao fim, se torna profundamente decepcionante. História de um pesadelo brutal (1956, p. 3).

Em minha leitura, além das afinidades apontadas por Lucas, a heroína do romance analisado no capítulo anterior também surge em *A muralha* na figura de sua homônima, Margarida. Para além de compartilharem o mesmo nome – escolha certamente não acidental por parte de Dinah⁵⁸ – ambas também dividem outras peculiaridades: enquanto Margarida La Rocque fala com uma lebre, a Margarida brasileira conversa com um papagaio; as duas personagens, também, são atormentadas pelo ciúme em relação aos seus pares românticos: a primeira, motivada pela desconfiança em relação à Juliana, e a segunda, ao imaginar que o pai do filho de Isabel é Leonel, seu marido. Enquanto o ciúme da protagonista de *Margarida La Rocque* pode ser visto como uma das causas da manifestação dos seres estranhos com quem ela se comunica, na personagem de *A muralha* o sentimento tem como consequência o mal súbito que tira sua vida.

Além disso, há algumas passagens em que, ainda que sutilmente, podem ser notadas certas alusões ao romance de 1949 na obra mais recente. A primeira delas está em uma afirmação logo no início da narrativa, feita a Cristina pelo Capitão-Mor da embarcação que a trouxe ao Brasil: “Em outros tempos, os desesperos de amor e as mágoas de família se aquietavam nos conventos. Agora, toca a passear a mágoa por um mundo diferente” (p. 12). Nesse trecho pode ser vista a possibilidade de uma referência que talvez forneça uma explicação ao fato de Margarida La Rocque acabar em um convento. Outro exemplo está em uma passagem posterior, quando Mãe Cândida diz a Cristina: “O Sertão, às vezes, é pior que a guerra, que a peste. É uma espécie de febre que dá nos homens. Saem do conforto das casas para passar fome, sofrer os riscos, às vezes sem nenhuma vantagem” (p. 81). A forma como o sentimento é descrito é semelhante com a força inexplicável que atraía Margarida para a viagem marítima, com o pretexto de reencontrar o marido. Por fim, em *A muralha*, Margarida – em mais um momento ligada à La Rocque – aconselha Leonel antes de uma viagem: “Tome cuidado com a espécie de águas que vosmecês vão beber” (p. 182). Tal conselho equivale àquele dado pelo

⁵⁸ As afinidades entre personagens e seus nomes em diferentes obras é algo que a própria escritora sublinha em uma entrevista para o jornal *O Globo*, em que compara as protagonistas de *Margarida La Rocque* e de *Guida*, *caríssima Guida*: “há uma semelhança: Margarida, Guida. Guida é o nome dela mesmo, mas tem qualquer coisa de Margarida. É um livro também muito forte, com características de maldade na personagem central, embora a maldade da Margarida seja inocente, e a de Guida meditada” (QUEIROZ, 1981, p. 19).

português que transportou Margarida La Rocque à ilha, que por sua vez encontra analogia no consumo de águas impróprias que causou a morte do marido da personagem do conto do *L'Heptamerón*.

Assim, ao estabelecer uma aproximação entre a protagonista de *Margarida La Rocque* e as figuras de Cristina ou de Margarida, se observa, primeiramente, o que pode ser compreendido como a indefinição entre a História e a ficção, colocando ambas em um mesmo plano, em que, conforme Hutcheon, é evidenciada “a natureza discursiva de todas as referências – literárias e historiográficas” (1991, p. 158). Em segundo lugar, a afinidade entre as personagens assinala uma continuidade na presença de personagens femininas insubmissas, que perpassa grande parte da obra de Queiroz. Tal continuidade, ademais, pode ser associada ao que, segundo Wallace (2005), foi possibilitado às escritoras por meio da escrita de romances históricos: reimaginar a História das mulheres, recuperando, dessa maneira, uma genealogia matrilinear que foi apagada. Em *A muralha*, o fato de Margarida escrever poesias pode ser relacionado a essa observação. Validando, de certo modo, um pormenor da crítica apresentada por Wilson Martins (1954), Abud (2019) declara que os bandeirantes do século XVII não eram propensos às letras, dada a rusticidade de suas vivências preocupadas, antes, com a própria sobrevivência. Logo, é possível que no início de 1700, quando se passa o romance, a situação fosse pouco diferente. Abud ainda destaca um dado apresentado por José de Alcântara Machado em *Vida e morte do bandeirante*: no período de 1578 e 1700, foram localizados em inventários quinze espólios em que constam livros, os quais totalizam 55 volumes, compostos, em sua maioria, “de devocionários e produções de literatura religiosa” (MACHADO, 2013, p. 67). Assim, também ganha maior singularidade o fato de Margarida demonstrar certo conhecimento literário, quando declara à Cristina que “Não há nada mais lindo no mundo do que a poesia de Camões” (p. 76).

Essas observações não buscam – como o fez equivocadamente Wilson Martins – criticar negativamente o romance a partir da distinção de eventuais anacronismos. As considerações sobre a ligação de Margarida com o mundo das letras – seja como poeta, seja enquanto leitora – procuram antes destacar a inserção de uma mulher literata, na qual pode ser lida a elaboração de uma genealogia das escritoras brasileiras. No distante início do século XVIII, apesar de todas as limitações, a personagem tinha inclinações literárias – ainda que, do mesmo modo como as demais mulheres não celebrizadas referidas por Dinah, seus feitos não tenham ultrapassado a esfera doméstica. Contudo, a personagem pode ser compreendida como uma ilustração de todas aquelas mulheres que escreviam desde as mais distantes épocas, mesmo que seus escritos não

tenham resultado em publicações ou tenham sido apagados da História – nesse caso, daquela da literatura. Uma metáfora desse apagamento pode ser lida em uma passagem significativa em que Cristina, após a morte de Margarida, se depara com seus textos: “Certa vez, tirando o pó aos objetos, encontrou numa gaveta muitas páginas escritas. Compreendeu que eram os versos de Margarida (...). Estavam ali; uns sinaizinhos meio apagados sobre o papel que ia amarelando” (p. 387).

Provavelmente não por acaso, a Margarida poeta é filha, no romance, de Carlos Pedroso da Silveira, personagem com a qual, conforme já foi exposto, Dinah declarava ter parentesco. Adicionalmente, Silveira era casado, também segundo a autora, “com uma descendente do poeta alemão Ebanos, o que deve explicar não só o pendor da personagem, como também o da vasta descendência de escritores e poetas na família Silveira, inclusive Bárbara Heliadora” (QUEIROZ, 1954 apud DEFENDE-SE, 1954, p. 10). Ao mencionar Ebanos, a autora possivelmente esteja fazendo referência a Helius Eobanus Hesus (1488-1540), professor, historiador e poeta latinista alemão, cujo filho, Heliodoros Eobanus Hesus, veio a fixar residência no Brasil (ANDRÄ, 1967). A referência a Heliadora, por sua vez, diz respeito à Bárbara Heliadora Guilhermina da Silveira. Segundo capítulo de Eliane Vasconcellos na obra *Escritoras brasileiras do século XIX* (2000), ela nasceu provavelmente no ano de 1758 e faleceu em 1819. Em torno de sua biografia, é comum surgir epíteto de “musa da Inconfidência Mineira”, difundido a partir da narrativa de um suposto episódio em que ela teria convencido seu marido, Alvarenga Peixoto, a desistir de delatar seus companheiros em troca da redução da pena a qual ele tinha sido condenado. Heliadora seria autora de uma diminuta produção literária, formada por apenas dois poemas. Entretanto, não há unanimidade entre estudiosos sobre a real autoria dos textos a ela atribuídos (VASCONCELLOS, 2000). Independentemente da efetividade ou não dos laços de parentesco de Dinah com Heliadora ou mesmo com o poeta alemão, fato é que a presença de uma personagem mulher que escrevia versos permite contemplar o projeto de um traçado de uma linha de ancestralidade da autoria feminina brasileira que, partindo da personagem do século XVIII, atravessa o tempo até chegar ao XX, em que *A muralha* foi escrita.

Com a escrita desse romance, Dinah realiza uma reescrita do passado que busca a constituição de uma identidade própria enquanto nação que incluía as mulheres. Se as ficções históricas de períodos anteriores – como os de autoria de Alencar, referidos pela escritora – já buscavam criar uma História particularmente brasileira, essas narrativas reservavam às personagens femininas pouco espaço de ação e de relevância. Assim, de modo como Perkowska

(2008) afirma ocorrer nas histórias híbridas, em *A muralha* o questionamento da História não busca sua eliminação, mas a reflexão acerca daqueles indivíduos, narrativas e perspectivas anteriormente não contemplados. No romance de Dinah, o questionamento do discurso histórico se dá, em diferentes medidas, sobretudo por meio de quatro elementos: do livro de assentamentos de Dom Braz, da personagem Bento Coutinho, da alusão a inverdades que cercavam os acontecimentos da guerra, e, especialmente, da presença e da atuação fundamental de personagens mulheres. A inclusão de mulheres na História – mesmo quando realizada por meio da ficção – age como forma de questioná-la, de apontar suas faltas, sua parcialidade, seus apagamentos, sua subjetividade, suas diferentes possibilidades de narrativa, suas verdades plurais – conforme define Hutcheon (1991). Desse modo, ainda que Dinah Silveira de Queiroz fosse filiada a uma visão clássica de romance histórico, a busca por recuperar a História não narrada das mulheres redonda em colocá-la em diálogo com as novas formas de ficção histórica. Em *Os invasores*, romance a ser examinado no próximo capítulo, a atuação feminina é igualmente motivo central da narrativa, servindo, inclusive, para explicar fatos até hoje não esclarecidos pela História.

5 UM MISTÉRIO HISTÓRICO QUE PROCUREI RESOLVER: OS INVASORES

Pouco mais de 10 anos depois da publicação de *A muralha*, *Os invasores* chegava ao público. Este romance tem como pano de fundo a invasão francesa ao Rio de Janeiro de 1710. O corsário Jean-François Duclerc, segundo Laura de Mello e Souza e Maria Fernanda Bicalho (2000), era o líder de uma esquadra de seis navios que em 17 de agosto do referido ano chegava à baía de Guanabara. No dia anterior, as autoridades locais haviam sido comunicadas por um pescador que avistou em alto-mar as embarcações com falsas bandeiras da Inglaterra – aliada de Portugal, logo, não interpretadas como uma ameaça. O artifício francês, entretanto, foi descoberto, e disparos foram feitos em direção aos navios. O ocorrido fez com que Duclerc e seu grupo se dirigissem em direção a Ilha Grande e posteriormente à praia de Guaratiba, local em que 1200 franceses conseguiram desembarcar em 11 de setembro. Quatro escravizados que haviam fugido do engenho de Bento do Amaral Coutinho guiaram Duclerc e seus homens até um ponto próximo à cidade, na qual chegaram em 19 de setembro. Coutinho, no lado brasileiro, foi uma das figuras de destaque do conflito, juntamente com frei Francisco de Menezes. Além desses dois nomes, ainda segundo Souza e Bicalho, os moradores locais “seguidos por seus escravos armados de pedras e paus, tiveram efetiva participação no combate, e os estudantes do Colégio dos Jesuítas se distinguiram por sua valorosa participação no ponto mais crítico do confronto” (2000, p. 52). As autoras também afirmam que até mesmo os padres estiveram envolvidos, “fazendo soar os sinos da igreja e conclamando os defensores à luta” (2000, p. 52).

Segundo narra Charles Boxer (1969), nas semanas que se sucederam entre o surgimento dos navios franceses, em agosto, até o momento que atingiram um ponto central da cidade, em setembro, o governador da época, Francisco de Castro Morais, tomou medidas puramente defensivas. Somente no décimo sétimo dia após a chegada dos invasores, Morais compreendeu qual tinha sido o caminho adotado por Duclerc, apesar de contar com mais de 15 mil homens para a proteção do território. No dia em que os franceses investiram finalmente contra a cidade, em 19 de setembro, o governador pouco agiu, permanecendo em trincheiras cavadas em locais que não foram atacados pelos oponentes. Após serem enfrentados por estudantes, negros escravizados e pela milícia formada pelos habitantes locais, os franceses, com quase metade de suas forças tendo sido abatidas, procuraram refúgio em um trapiche próximo à faixa costeira, em que esperavam poder aguardar até que seus navios chegassem para resgatá-los. No local, entretanto, estavam abrigados esposas e filhos de habitantes locais envolvidos no conflito. Duclerc, pouco depois, solicitou um acordo, e os franceses, rendidos, tiveram suas vidas

poupadas. De acordo com Boxer, restavam 600 franceses ainda no trapiche, dos quais mais da metade estava ferida. Já do lado dos vencedores, o registro do número de mortos varia consideravelmente. Boxer, porém, considera que a quantidade mais fidedigna é aquela indicada por Eduardo Brazão em *As expedições de Duclerc e de Duguay-Trouin ao Rio de Janeiro, 1710-1711* (1940): 270, entre mortos e feridos. Entre esses, estava Gregório Castro de Moraes, irmão do governador. Apesar das perdas, a vitória foi celebrada com grandes festejos tanto no Rio de Janeiro quanto em Portugal. Duclerc e alguns de seus oficiais, impedidos de retornar à França, foram mantidos presos no Colégio dos Jesuítas. O comandante, entretanto, se empenhou no objetivo de ser transferido de local; seu empenho incluía tentativas de fuga, suborno a sentinelas, e cartas ao governador. Tamanha foi a insistência de Duclerc que, por fim, ele foi removido para uma das melhores casas do Rio de Janeiro da época. Foi neste espaço que em 18 de março de 1711 Duclerc foi assassinado por um grupo de mascarados. Apesar dos conselheiros ultramarinos de Lisboa terem orientado Dom João V a realizar uma investigação rigorosa em busca dos culpados, o crime permanece até hoje não esclarecido. Conforme Boxer, boatos da época apontavam o envolvimento do próprio governador, havendo, dentre o grupo de assassinos, dois de seus filhos frutos de relações extraconjugais. Outros rumores afirmavam serem os responsáveis pela morte de Duclerc alguns dos maridos dos quais as esposas receberam cartas de amor do francês. Independentemente de quem tenham sido os culpados, a vingança pelo seu assassinato – e pela sua derrota na tentativa de invasão – foi utilizada como justificativa para que nesse mesmo ano mais uma vez a França invadissem o Rio de Janeiro, dessa vez obtendo sucesso.

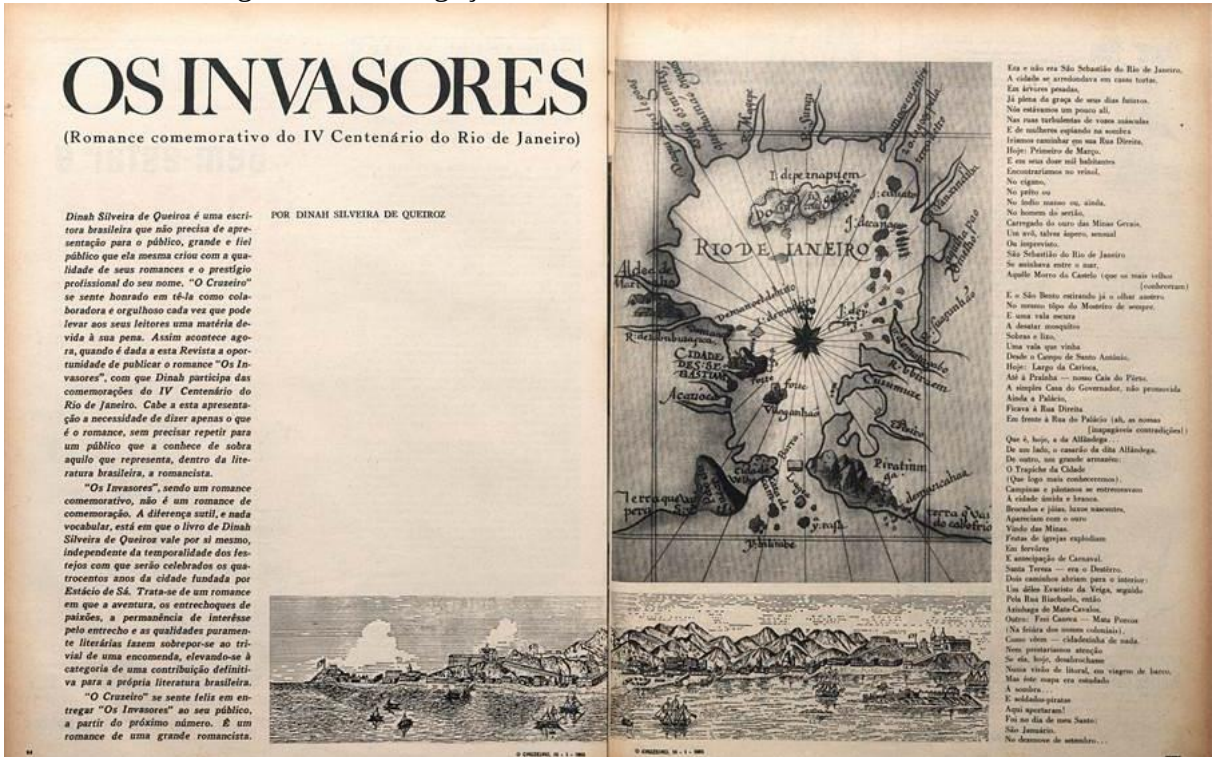
O romance *Os invasores* é dividido em duas grandes partes: “O trapiche”, constituída por 10 capítulos, e “Domingo de festa”, formada por seis. A obra tem seu início em 19 de setembro, quando há mais de uma semana os franceses já haviam começado a desembarcar no Rio, e termina logo após o assassinato de Duclerc. A primeira parte tem como foco o grupo de mulheres que buscou guarida no trapiche. Dentre essas, estão algumas das personagens centrais do romance: Daniela, uma ingênua moça que aspirava à vida religiosa, Inês, a esposa de Gregório Castro de Moraes e cunhada do governador, e Luisita, suposta descendente de franceses que serve de intérprete entre os homens de Duclerc e os habitantes locais e que, posteriormente, acaba punida por sua aliança com os invasores. A extensão do romance voltada ao trapiche é encerrada pouco depois da rendição dos franceses, com uma cena em que Daniela, em busca por Irmã Maria Teresa, sua protetora, descobre que a freira havia sido assassinada pelos invasores.

Na parte seguinte, são narrados os episódios que sucedem a derrota de Duclerc. Esses incluem as suas tentativas de mudar o local de sua prisão e o contato que se estabelece entre ele e Inês, que cuida de seus ferimentos. Além disso, também é narrada a busca de Daniela por recuperar a rosa de ouro que pertencia a Irmã Maria Teresa, que havia sido prometida pela religiosa como doação à Virgem do Rosário como agradecimento pela vitória das forças do Rio de Janeiro. Essa busca envolve o auxílio de Daniela a Luisita para que esta deixasse a prisão e fosse prestar serviços na casa onde estavam aprisionados Duclerc e De Boiron, um dos principais oficiais do comandante. Daniela, ao fim, consegue recuperar a rosa para cumprir a promessa feita. Os momentos finais da obra narram os festejos de Domingo de Ramos, quando Inês e Duclerc têm um encontro em que o francês a beija. Pouco depois, um grupo de farricocos invade a casa onde estavam, e Inês, deixando o local, passa por eles disfarçada com a mesma vestimenta. O grupo, então, descobre Duclerc morto em seu quarto. Na cena seguinte se dá um diálogo entre De Boiron e Luisita, em que este afirma que irá relatar à França o assassinato de seu conterrâneo. De Boiron, também, ordena à moça que avise aos participantes da procissão, que passavam em frente à casa, sobre o crime. Os gritos de Luisita, entretanto, se perdem em meio aos sons de flagelantes que participavam da festa.

5.1 OS INVASORES: DO FOLHETIM AO CARNAVAL

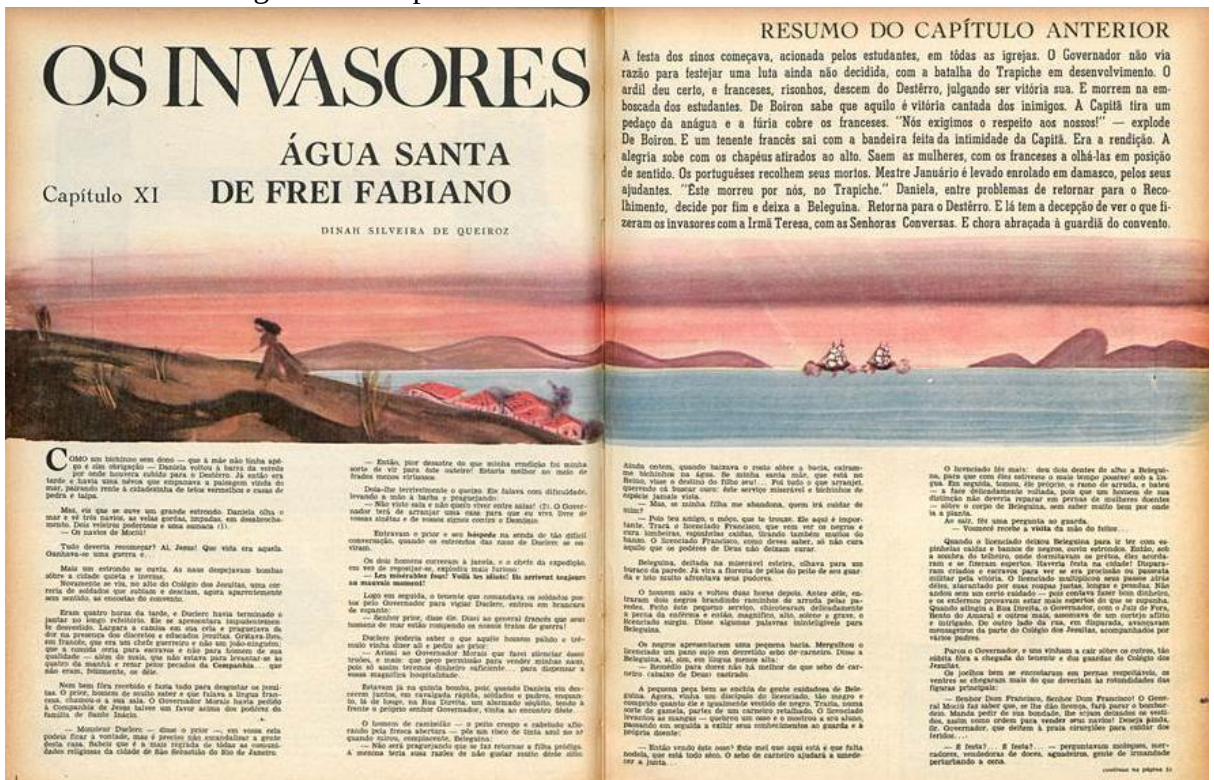
Os invasores, para além do caráter de ficção histórica, compartilha outros aspectos com *A muralha*. Assim como o romance anterior de Dinah Silveira de Queiroz, o de 1965 também teve sua publicação alinhada a uma efeméride: os 400 anos do Rio de Janeiro. Além disso, igualmente foi publicado primeiramente em capítulos semanais em *O Cruzeiro*, no período de 23 de janeiro a 22 de maio de 1965; a revista, na década de 1960, seguia como uma das mais bem sucedidas do país. Na edição de 16 de janeiro daquele ano, foi divulgado um artigo no periódico com o anúncio do início da veiculação da obra (Figura 14), além do texto de Dinah que posteriormente serviria de prólogo ao romance. Assim como foi feito em relação a *A muralha*, os capítulos da narrativa de 1965 também eram acompanhados de ilustrações, e ocupavam pelo menos duas páginas de cada número da revista (Figura 15). Em agosto também de 1965 a narrativa foi lançada em livro pela Record, ocasião em que, conforme noticiaram os periódicos da época (Figura 16), foi realizada uma sessão de autógrafos com a autora no Arco do Teles, local escolhido por ser um marco histórico da cidade do Rio de Janeiro.

Figura 14 - Divulgação de *Os invasores* na revista *O Cruzeiro*



Fonte: *O Cruzeiro* (1965)

Figura 15 - Capítulo de *Os invasores* na revista *O Cruzeiro*



Fonte: *O Cruzeiro* (1965b)

Figura 16 - Divulgação do lançamento do livro *Os invasores*



Fonte: *Manchete* (1965)

Os invasores, em comparação com o romance histórico anterior, alcançou uma repercussão de menor expressão: se *A muralha*, por exemplo, é a obra de Dinah com o maior número de traduções, do livro que homenageia o IV centenário carioca, por sua vez, não foram localizados registros de edições em outros idiomas – diferenciando-se, assim, também de outros títulos da autora, como *Margarida La Rocque*. Apesar de sua circulação ter sido bem menos significativa, *Os invasores* foi bem recebido pela crítica, destacando-se nomes como os de Lúcia Benedetti (Anexo AG), Nataniel Dantas (Anexo AH), Paulo de Medeiros e Albuquerque (Anexo AI). O número de textos críticos dedicados ao romance, é válido ressaltar, também é bem menos expressivo do que aquele dos que examinam *A muralha*: enquanto foram localizados cerca de 30 textos sobre este, voltados a *Os invasores* a quantidade mal chega a 10. Em grande parte destes, dentre as inevitáveis comparações com o romance histórico anterior, foi ressaltada reiteradamente a presença marcante do humor, como pode ser observado em texto, sem autoria identificada, publicado n’*O Jornal* (RJ) em 12 de agosto de 1965 (Anexo AJ): “Tudo feito com engenho e arte, entremeados tons de drama e comédia, realismo e lirismo, senso de humor e do patético, numa prova dos nove da maturidade de DSQ [Dinah Silveira de

Queiroz]” (ROMANCE, 1965, p. 2). Esse aspecto, além disso, também foi ressaltado em textos mais recentes, como “A diversidade da prosa de Dinah Silveira de Queiroz”, de Malcolm Silverman (1981), e “Os temas históricos na ficção de Dinah Silveira de Queiroz”, de Maria Teresa Leal de Martinez (1989), ambos já citados.

Adicionalmente, algumas das críticas faziam referência ao texto das orelhas da primeira edição, redigido por Renard Perez, em especial ao que este afirmava em relação às personagens:

é a população do Rio de Janeiro – monges e freiras, estudantes, soldados, escravos – a verdadeira personagem deste romance. Coletiva personagem na qual já gostosamente se insinua aquilo que no futuro a caracterizará tanto: o espírito carioca, com seu toque tão particular de improvisação, de malícia e de humor (PEREZ, 1965).

A referência a uma caracterização com a marca do que é considerado o “espírito carioca” é um outro aspecto que se repete nas críticas, e que também consta em um prefácio de autoria de Francisco de Assis Almeida Brasil (mais conhecido como Assis Brasil) presente em uma edição do livro publicada no final da década de 1980: “além de despertar a curiosidade pelo passado do Rio de Janeiro, mostra os sentimentos do povo carioca, o espírito de amor e galhofa, que tanto o caracterizam” ([198-], p. 8). É relevante observar que esse aspecto é um dos quais a própria Dinah mais destacava em seus textos e depoimentos sobre o romance. Além dos escritos para a imprensa, essa é a obra, dentre as estudadas nesta tese, que tem um número mais significativo de paratextos. Além do prólogo anteriormente referido, o texto, ao final, contém uma relação formada por quatro notas explicativas, e também é introduzido por um prefácio da autora intitulado “De como nasce o romance”. Neste texto, dentre outras colocações, Queiroz declara acerca do período em que se passa sua narrativa: “me enamoro de um século que iria valorizar a bufoneria tanto quanto o drama do amor e da morte. Faço uma pausa e me pergunto: teria sido o século ou o espírito do Rio de Janeiro que me impulsionou?” (QUEIROZ, [198-], p. 9⁵⁹). A seguir, no prólogo, é ainda narrado que “Festas de igreja explodiam em fervores e antecipação de carnaval” (p. 11). Essas ideias surgem também nos textos para a imprensa nos quais a autora abordou o romance. Exemplo disso está em um breve depoimento para o jornal *Correio da Manhã* (Anexo AK), em que a escritora informa: “Pretendi fazer um livro sobre o Rio de Janeiro que contivesse ao mesmo tempo a história do Rio e um tanto do próprio temperamento do povo carioca” (QUEIROZ, 1965 apud CONDÉ, 1965, p. 2). Dessa maneira,

⁵⁹ QUEIROZ, Dinah Silveira de. **Os invasores**. Rio de Janeiro: Ediouro, [198-]. Todas as citações subsequentes do romance, incluindo aquelas referentes ao prefácio e ao prólogo, referem-se a essa edição.

é possível uma vez mais questionar, assim como foi feito em relação à *Margarida La Rocque*, o quanto a crítica pode ter sido influenciada pelos posicionamentos da autora, dadas as afinidades do que é posto em relevo por ambas a respeito de *Os invasores*.

Além disso, esse projeto de retratar o que considera como o “espírito carioca” pode ser visto como uma aproximação entre a obra e as concepções que ganharam força com os festejos do IV centenário do Rio de Janeiro. Segundo Maria Inez Turazzi (2014), Ângelo Mendes de Moraes, nomeado como prefeito do então Distrito Federal entre 1946 e 1951, foi quem tomou as primeiras medidas, já no início da década de 1950, tendo em vista as comemorações dos 400 anos da cidade. Assim como havia acontecido em 1954 em São Paulo, a efeméride carioca incluiu as mais diversas manifestações. De acordo com Vicente Santos, houve

a produção de variados souvenirs, de capas de discos, a realização de eventos esportivos (como dois torneios de futebol realizados no Maracanã), de eventos de moda, seminários e eventos acadêmicos, exposições, além de suscitar uma série de suplementos e reportagens publicados em importantes veículos da imprensa nacional. O mercado livreiro foi também impulsionado, valendo notar que os livros relacionados ao evento trouxeram o logo idealizado pelo designer Aloísio Magalhães que se tornaria um dos símbolos da comemoração. (...) Outro aspecto importante das comemorações foi o desfile das escolas de samba. Ao longo dos anos, o carnaval foi se constituindo como referencial da cultura carioca, alcançando, em 1965, o reconhecimento de porta-voz das representações sobre o passado da cidade e as perspectivas para o futuro, pois o governo da Guanabara determinou que todas as escolas tivessem como tema o IV Centenário. A efeméride foi importante momento de definição da identidade urbana. Durante o mandato do governador Lacerda, foi criada a Secretaria de Turismo e a Superintendência do IV Centenário da Cidade, ainda em 1963 (2015, p. 137).

A referência ao governador Carlos Lacerda também evoca o contexto político que se desenvolvia em torno dos festejos. Isso porque, conforme Mario Brum e Rafael Gonçalves (2015), dentre os cariocas, possivelmente de maneira geral, havia um anseio em manter a importância simbólica e econômica da cidade, dada a perda de sua posição como capital do Brasil em 1960. Tal anseio estava diretamente alinhado às aspirações políticas de Lacerda, as quais visavam as eleições presidenciais de 1965. Assim, “O projeto era afirmar que a cidade poderia superar a perda do *status* de capital através de um conjunto de obras e ações que reconfigurariam a cidade e ordenariam seu espaço urbano, dotando o Rio de Janeiro da infraestrutura necessária” (BRUM; GONÇALVES, 2015, p. 41). Com isso, segundo os autores, as comemorações do IV centenário, coincidindo com um ano eleitoral, representariam o coroamento dos objetivos políticos do então governador: “O Rio chegaria aos 400 anos de existência como uma cidade moderna e renovada para o futuro, com qualidade de vida aos

moradores da cidade ao mesmo tempo em que iria impulsionar o desenvolvimento, resolvendo seus problemas crônicos, como o precário abastecimento de água e energia” (BRUM; GONÇALVES, 2015, p. 41). As transformações previstas incluíam a realização de diversas obras: a construção do Túnel Rebouças e da Rodoviária Novo Rio, o prolongamento da avenida Maracanã. Além disso, foram inaugurados espaços culturais como o Museu da Imagem e do Som e a Sala Cecília Meireles. Dentre todos os eventos, o que recebeu maior destaque foi a inauguração do Aterro do Flamengo (MESQUITA, 2014). Entretanto, parte das ações realizadas incluíram muitas vezes um plano de falso “embelezamento” da cidade, do qual participavam ações arbitrárias: “Era comum encontrar acusações contra Lacerda na mídia da época por causa, por exemplo, das apreensões de mendigos. É representativo o título do *Correio da Manhã*, de 10 de janeiro de 1965: *Mendigo não pode ver o IV Centenário*” (BRUM; GONÇALVES, 2015, p. 43).

Conforme Cláudia Mesquita (2014), a extensa programação das comemorações do IV centenário buscava consolidar aqueles que eram considerados como elementos formadores tanto da identidade da cidade quanto da de seu povo. Tais elementos, divulgados dentro e fora do Brasil, valorizavam, principalmente, os “encantos naturais” – o Pão de Açúcar, o Corcovado –, o futebol, a beleza das mulheres cariocas. Além disso, a autora aponta que um significativo grupo de intelectuais do Rio de Janeiro contribuiu para que a cidade fosse fixada “como capital cultural do país e a construir uma ‘cultura do carioquismo’ – um movimento de exaltação do caráter ou qualidade peculiar do que é ou de quem é carioca, fazendo do Rio uma comunidade de sentimentos, ou um ‘estado de espírito’” (MESQUITA, 2014, p. 87). A autora também apresenta uma importante síntese do percurso do que considera a invenção do carioca:

De origem popular, o carioca foi sendo “inventado” e atualizado ao longo do século XX, associado a diferentes estigmas e paradigmas criados pelas elites locais e de outras regiões do país, em especial nos momentos de disputa pela hegemonia em torno de uma identidade nacional. Nos anos 1920, a alegoria de cidade dionisíaca foi criada pelos “verde-amarelos” paulistas que, no cerne da disputa pela hegemonia nacional entre São Paulo e Rio de Janeiro, tomavam o carioca como um ser preguiçoso e hedonista. Nas décadas subsequentes, entretanto, com a vitoriosa tese de mestiçagem racial defendida por Gilberto Freyre e a valorização do samba como um dos principais elementos da identidade nacional, o Rio e seus habitantes tiveram suas qualidades valorizadas e as áreas boêmias da cidade como a Praça XI, praça Tiradentes, e a Lapa foram reabilitadas. A cidade do Rio de Janeiro no pós-guerra viveu um *boom* de desenvolvimento urbano-industrial e de otimismo, iniciado no segundo governo Vargas (1951-1954) e acelerado no governo de Juscelino Kubistchek (1956-1960). (...) Na década de 1960, o Rio já se tornara o “objeto de desejo” de todos os brasileiros (MESQUITA, 2014, p. 91).

Dinah Silveira de Queiroz, em *Os invasores*, alinha-se à posição daqueles intelectuais que buscavam conceber uma cultura do carioquismo – segundo o definido por Mesquita (2014). Da mesma maneira como procedeu em *A muralha*, no romance dedicado ao Rio de Janeiro, a autora buscou em situações do passado elementos que justificassem um determinado presente por ela reconhecido. Porém, em *Os invasores*, mais do que um passado que fundamente o prestígio e a relevância do Rio de Janeiro mesmo enquanto ex-capital – conforme idealizava grande parte das celebrações de 1965 –, o projeto da escritora, que se desenha ao longo das páginas da narrativa, era aquilo que em sua visão caracterizava o “espírito carioca”. Deste, na visão de Queiroz, participavam o improviso, o cômico, as manifestações religiosas – que contêm elementos que mais tarde estariam no reconhecido carnaval da cidade, conforme será abordado oportunamente –, dentre outros aspectos.

Além da referência ao que viria a ser o “espírito carioca”, outros dois tópicos são colocados com recorrência nos textos de Queiroz. O primeiro deles é a relação do romance com o teatro. Segundo a autora revela no prefácio,

Tem longa história *Os invasores*. Publicada *A muralha*, em 1954, pensei que estava apenas começando um ciclo: o do ouro. Nele, a epopeia bandeirante surgiria como a primeira fase – a do desbravamento, do sacrifício, dos iniciais movimentos de autonomia. Já *Os invasores*, retratando as expedições de Duclerc e Duguay-Trouin mostraria a segunda e terceira: isto é, a da resistência heroica do povo, de seus estudantes e depois da degradação e a da rendição pelo mesmo ouro. No período de onze anos, redigi inúmeras fichas, consultei historiadores e documentos. Mas, numa viagem à Europa, foi perdido não só o original do romance, já com vários capítulos concluídos, como o material de pesquisa histórica a que deveria recorrer, então, em Moscou, onde permanecia na qualidade de esposa de diplomata. Não me abati com tão grande revés. Escrevi uma peça histórica com os elementos que dispunha em tal distância, pois não queria deixar de homenagear o Rio, em seu IV Centenário. *Os invasores*, retratando o episódio Duclerc, foi estruturado em drama⁶⁰. Voltando ao Rio, há um ano, retomei a pesquisa e escrevi o livro, finalmente (p. 9).

Primeiramente, nessa passagem a escritora relata, assim como faz em relação aos outros dois romances estudados, o processo de pesquisa envolvido em sua escrita. É registrada, também, sua intenção de homenagear o Rio de Janeiro pela ocasião das celebrações dos seus

⁶⁰ O texto de *Os invasores* em formato de drama não chegou a ser publicado. Entretanto, duas versões de seus originais datilografados constam no acervo de Dinah Silveira de Queiroz da Academia Brasileira de Letras, aos quais pude ter acesso em pesquisa realizada no arquivo da instituição, conforme já aludido. Uma dessas duas versões, inclusive, conta com observações e correções feitas à mão que possivelmente são da própria escritora. A leitura da peça teatral revela uma série de diferenças entre este texto e aquele publicado posteriormente em romance. Um trabalho comparativo entre eles, porém, ficará a cargo de futuros estudos.

400 anos. Ademais, é empreendida a narrativa das transformações de gênero literário que o texto sofreu ao longo do tempo. Os efeitos dessa trajetória na versão final do romance são abordados na crítica de Nataniel Dantas, em passagem na qual afirma que Dinah

não oculta uma técnica já experimentada, a teatral, traduzida no clima, naquela densidade emocional, filtrada pelos diálogos, através do que, o leitor tem notícia do que vai fora, na rua, nos outeiros, nas trincheiras, na praça e no mar, sem com isto ter de fazer narrações de paisagens ou combate... E assim, é evidente que o fato, longe de prejudicar, só veio enriquecer um gênero literário, que se apoia numa outra dinâmica, cuja unidade, inteireza dos incidentes, se limitam ao autor e não a uma equipe, que lhe completa, somando-se naquilo que se denomina – um espetáculo. Equipe, expliquemos, em que se trocam atores, diretores, *décor* e os efeitos sonoplásticos (1965, p. 2).

Dantas, é relevante assinalar, foi testemunha ocular das modificações sofridas pela obra. Isso porque, conforme o informado por Dinah em variadas ocasiões – das quais se tem um exemplo na anteriormente referida entrevista para o jornal *O Globo* de 6 de abril de 1981 – a partir de *A muralha*, ela começou a ditar seus textos; antes disso, a autora escrevia à mão. Ao longo dos anos, diferentes pessoas a secretariaram e exerceram a tarefa de datilografar as narrativas ditadas por Queiroz. Uma dessas pessoas foi justamente Dantas, que relata em depoimento que introduz uma coletânea de textos da autora: “O romance *Os invasores* foi ditado a mim, ainda no Rio. Saiu de uma peça com o mesmo nome, escrita em Moscou” (DANTAS, 1982, p. 21). Talvez por isso – mas não necessariamente – a crítica do autor tenha sido a que deu maior atenção ao vínculo do romance com aspectos do texto dramático.

O segundo dos dois tópicos tratados reiteradamente por Dinah diz respeito à associação de *Os invasores* com o carnaval. Esse assunto, abordado em passagem já citada do prólogo – “Festas de igreja explodiam em fervores e antecipação de carnaval” (p. 11) – é também aludido em várias crônicas em que a escritora se detém sobre as características do Rio de Janeiro de 1710, quando tem início o romance. Dois exemplos podem ser observados nos seguintes trechos, respectivamente Anexos AL e AM:

Para fazer o ambiente de *Os invasores*, entro um pouco naquilo que antecedeu o “entrudo” e, depois, o Carnaval, isto é, no espírito do antepassado dessa coisa seríssima que paralisa ou muda a vida carioca por quatro dias seguidos. Encontramos, claramente, definida já a vocação dos préstitos nas “Alegorias”, que o público ia ver em incontida alegria. Para a gente do século dezoito, que não dispunha de carruagem, ainda, e andava de liteira, já existia, entretanto, o “carro triunfante”. Em 1710, quando houve a vitória sobre Duclerc, dois desses grandes carros fascinaram a população (QUEIROZ, 1965a, p. 5).

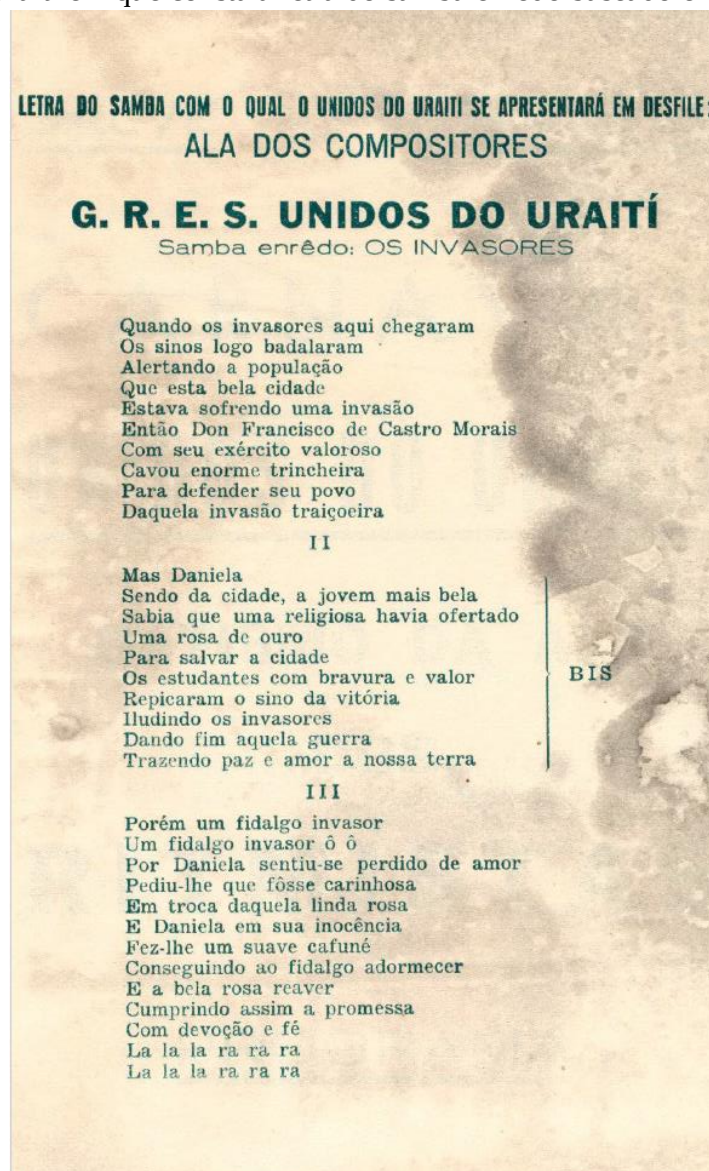
as violas cantadeiras descendo as encostas dos morros, as procissões religiosas que continham a antecipação do carnaval, os taberneiros que se reuniam para fazer carros alegóricos – exatamente como hoje algumas firmas comerciais do IV Centenário. Um destes carros, que seriam os antepassados dos préstitos carnavalescos, foi visto no desfile da vitória sobre Duclerc (QUEIROZ, 1965b, p. 3).

Curiosamente, a relação da obra com o carnaval não é referida dentre as críticas localizadas. Essa ausência torna-se ainda mais surpreendente pelo fato de que, além das repetidas menções da escritora a essa questão, os festejos das cenas finais do romance permitem a leitura de uma conexão bastante evidente entre esses e as celebrações carnavalescas. Além disso, outra particularidade que permite associar o romance à festa popular é a presença de dois conjuntos de versos, que se repetem em diferentes situações da narrativa, por diferentes personagens: “Que morra toda a canalha/Que o Demônio enterre a gente/Não há na terra quem valha/O que cuspo do meu dente” (p. 16); “Cidade inocente e forte/Não conheces teu poder” (p. 30). Esses versos podem ser associados às marchinhas carnavalescas: do mesmo modo que ocorre com as músicas típicas do carnaval, eles são popularmente disseminados e reiteradamente repetidos e/ou cantados.

O livro, ademais, teve sua relação com o carnaval definitivamente marcada quando em 1969 *Os invasores* serviu de base para a elaboração do enredo da escola de samba carioca Unidos do Uraití (Figura 17). Sobre isso, Queiroz (1969) escreveu uma interessante crônica (Anexo AN), em que além de saudar a agremiação, também aborda as dificuldades enfrentadas pelas escolas de samba com menos recursos. A ligação de *Os invasores* com o carnaval não se encerra nas associações temáticas que podem ser lidas em sua narrativa ou no fato de ter se tornado tema de samba enredo. A obra carrega em si elementos – dentre os quais, o já mencionado componente do humor – que de modo ostensivo a ligam às particularidades da literatura carnalizada, conforme propõe Bakhtin (2010). E, por meio dessa relação, surgem os primeiros dentre os traços das novas formas de ficção histórica presentes em *Os invasores*.

5.2 UMA FICÇÃO HISTÓRICA POR MEIO DA FARSA

Figura 17 - Página do folheto do programa de 1969 do batismo da ala dos ritimistas da Unidos do Uraití em que consta a letra do samba enredo baseado em *Os invasores*



Fonte: G.R.E.S. Unidos do Uraití (1969)

Mesmo sem perder de vista a afirmação de que a carnavalização na literatura não é exclusividade das novas formas de ficção histórica, ainda assim é possível afirmar que essa concepção bakhtiniana é uma primeira característica que liga *Os invasores* a tais formas. Isso se torna manifesto com a ocorrência, em primeiro lugar, da coroação bufa, seguida do destronamento, principal ação carnavalesca (BAKHTIN, 2010). No romance, essa ação pode ser vista em duas ocasiões pelo menos. A primeira delas está na circunstância em que Duclerc obriga seus prisioneiros a ficarem despidos, ato que é explicado da seguinte maneira: “aprendi com os ingleses aquilo que fizeram aos nossos em Guadalupe, tirando a roupa dos prisioneiros: porque um homem nu, deixa de ser, no próprio instante, um gentil-homem...” (p. 48). Mais

adiante, após a rendição dos franceses, são estes que passam por situações humilhantes que remetem ao destronamento: “Quando chegaram à extremidade do Largo do Carmo, principiou a entrega dos prisioneiros à luz de enormes candeias e então a população dizia-lhes coisas feias ao nariz, fazia-lhes fosquinhas ou, então, se ria porque alguns queriam parecer senhores importantes” (p. 72). Posteriormente, é o próprio comandante francês que passa por situação semelhante, ao deixar o Colégio dos Jesuítas onde estava aprisionado: “Um velho juntou saliva suficiente para silvar o longo protesto molhado por cima dos militares. (...) vaias estouraram e risos sarcásticos se fizeram ouvir, enquanto a farândula de Duclerc ganhava a ante-sala” (p. 94).

Nessas sequências pode ser constatado aquilo a que, na coroação bufa da cosmovisão carnavalesca, é dada ênfase: a renovação, as transformações, a mudança (BAKHTIN, 2010). Em um primeiro momento, aqueles que lutam ao lado da população do Rio de Janeiro, e que são capturados como prisioneiros, são conduzidos nus, pelos franceses, pelas ruas da cidade com o intuito de que deixassem de serem “gentis-homens”, expressão que remete a um caráter de fidalguia, significando um indivíduo distinto, nobre (INSTITUTO ANTÔNIO HOUAISS DE LEXICOGRAFIA, 2015). Em sequência, entretanto, a situação se transforma e aqueles então “destronados” são os franceses, anteriormente em uma posição de superioridade em relação aos habitantes locais. Ambos os casos encontram afinidade clara com a descrição do destronamento proposta por Bakhtin: “O cerimonial do rito do destronamento se opõe ao rito da coroação; o destronado é despojado de suas vestes reais, da coroa e de outros símbolos de poder, ridicularizado e surrado” (2010, p. 142). Essas alterações nas situações, assim sendo, emulam a sequência coroação-destronamento característica da coroação bufa, bem como o relevo dado à mudança que constitui o cerne de sua forma de apreender o mundo.

Além da coroação bufa, outro elemento importante em *Os invasores* é o humor, anteriormente aludido. Esse componente, que aparece discretamente em algumas passagens de *Margarida La Rocque* e de *A muralha* – como nas canções entoadas por João Maria, no primeiro, ou na descrição do casamento de Joana Antônia e Davidão, no segundo –, ganha maior atuação e relevância no romance estudado neste capítulo. Nessa característica, fica manifesta uma aproximação ainda em maior nível com as teorias bakhtianas presentes nas novas formas de ficção histórica, conforme apontam seus estudiosos. Segundo Bakhtin (2010), na linha de formação do que redundaria nas formas mais recentes de literatura carnavalesada, está a sátira menipeia, em que a participação do cômico é fundamental – ainda que a amplitude de seu espaço oscile. O humor e o cômico, é importante recuperar, não se encontram nas novas formas de ficção histórica exclusivamente entre o que se compreende como construções ligadas

aos postulados do teórico russo. Cunha (2004) aponta o humor como um dos recursos empregados pelas narrativas históricas do renascimento para questionar a História oficial. Já Perkowska (2008), em sua abordagem das histórias híbridas, afirma que o humor, com seu potencial transgressor, faz uma crítica ao “sistema de exclusión e inclusión que gobierna la historiografía, desafiando los silencios, las omisiones y las falsificaciones de las versiones oficiales para enturbiar los espacios auráticos de la historia monumental” (p. 204). Aínsa (2003), por sua vez, afirma que o sentido novo que emerge a partir da segunda escritura paródica da História pode apresentar-se como uma epopeia de mitos degradados, um drama ou uma comédia grotesca, uma epopeia bufa ou uma forte visão sarcástica. Nessas construções, conforme o autor, a História não é levada a sério ou, no polo oposto, é levada a sério excessivamente, de modo que são decodificados seus signos, despojando-a, assim, de suas verdades absolutas.

Em *Os invasores*, é desenvolvida uma combinação de vários elementos que constrói ao longo da narrativa uma atmosfera cômica. De acordo com Silverman (1981), há um evidente tom herói-cômico nesse romance, o que é explicado, segundo o autor, pela visão que Dinah tinha acerca do período em que se passam os fatos, que, conforme já foi citado, era compreendido como “um século que iria valorizar a bufoneria tanto quanto o drama do amor e da morte” (p. 9). É a partir disso que surge o “aspecto caricatural da maior parte dos fatos narrados, desde a ingenuidade da personagem-título e da liberação feminista da protagonista Inês, até os combates corpo a corpo e o contínuo pandemônio. O ambiente é de ‘alegria primitiva’” (SILVERMAN, 1981, p. 34). Segundo o autor, é exemplar de tal alegria a seguinte passagem de *Os invasores*, em que a narrativa se detém sobre o riso de um cego de dentes podres: “O cego divertia-se, parece, sentindo-lhe o medo, pois ria, um riso de dentes podres, movendo o cajado e como se excitando no jogo. Já então não cantava; dizia versos, a saliva a escorrer pelas fendas dos dentes enegrecidos” (p. 16). Além de Silverman, também Martinez, no anteriormente citado “Os temas históricos na ficção de Dinah Silveira de Queiroz”, aborda a presença do humor no livro:

Dinah Silveira de Queiroz não escreve uma sátira, mas evidentemente desenvolve a história em tom irônico. Soluções improvisadas, fortuitas, para uma situação em si trágica, é ironia pura. Acrescente-se a isso uma interpretação maliciosa, uma simpatia risonha pelo espírito desta cidade que, no futuro, iria instaurar o carnaval como uma instituição singular, universalmente famosa, e iria confirmar uma filosofia de vida – o *carioquismo*, que a própria Dinah faz motivo de um dos seus contos e temos um romance *sui-generis*, sem heróis (1989, p. 56-57, grifo da autora).

Martinez, de modo semelhante àquele declarado por Dinah, associa a presença do cômico – manifestado por meio da ironia, da malícia – ao espírito da cidade, e chega a mencionar o termo “carioquismo”, utilizado como designação da cultura que os intelectuais do Rio de Janeiro procuraram consolidar no período das comemorações dos 400 anos da cidade (MESQUITA, 2014).

Ao examinar o romance, é possível verificar que a presença do cômico surge de modo mais expressivo especialmente em determinados aspectos ou circunstâncias. O primeiro exemplo disso está no temperamento bem-humorado e/ou debochado de personagens como Dom Francisco de Castro Moraes, o governador, e Duclerc, o líder francês. Nessa particularidade também pode ser lida, segundo aponta Aínsa (2003) a abolição da distância épica, ao se retirar as personagens históricas dos pedestais em que costumavam ser colocados, recuperando, assim, sua condição humana e não a de símbolos, ou de “seres de mármore”, com que muitas vezes surgem nos manuais de História. No caso de *Os invasores*, ainda que nenhuma das duas personagens esteja em uma posição tradicional de herói romanesco, a caracterização de ambas, dotada do cômico, contribui para a eliminação dessa distância épica, tal como Aínsa afirma acontecer no novo romance histórico. Somado a isso, há a desestabilização do caráter solene e/ou dramático de certas passagens por meio da inserção também do cômico. Essa perspectiva pode ser ilustrada pela passagem em que é utilizada a anágua de uma das personagens como bandeira branca da paz:

E a capitã rasgou metade de sua anágua, acenando com ela, desafiadora. Um tenente, que estava próximo, apanhou a oferenda humilhante. (...) O tenente, trêmulo, aos arrancões, enfiava a anágua da capitã no cano de seu mosquete. (...) Brandindo a bandeira branca, feita da intimidade da dona de um finado capitão de cavalaria, ele avançava pedindo paz. A bandeira branca adejava por cima da violência, mas quando a porta foi aberta, todos se fizeram de pedra. Só ela caminhou, aquela bendita anágua, que conhecera os suores das pernas impacientes da capitã, e se refrescava, airoso, pela noitinha (p. 70-71).

Além disso, algumas das críticas presentes no romance também se manifestam por meio do humor. Isso se dá, por exemplo, em torno do que é apontado em relação à numerosa quantidade de prisioneiros franceses. Terminado o conflito, a cidade não tinha capacidade para manter tantos soldados inimigos aprisionados. Desse modo, muitos foram trabalhar em casas das famílias abastadas do local:

os carcereiros recebiam dinheiro dos franceses e os alugavam a peso de ouro às famílias desejosas de um trato mais fino. Entre o falatório da cidade

pequenina, corria que a mulher de Gaspar Soares tinha a serviço um formoso guarda-marinha que lhe ensinava ao filho e à filha – postos longe na ocasião da Guerra – e ciência das maneiras; ao filho varão o manejo mais rápido da espada; à moça donzela, talvez arte mais perigosa, ainda. Dona Inês tinha agora o melhor cozinheiro da cidade; aquele a quem contratara pessoalmente Duclerc, bastante glutão e exigente. Apodrecera a vitória como já se disse, e o Governo da Metrópole não tinha olhos para as irregularidades e delitos. Não havia com que saciar a fome de tantos prisioneiros e, enquanto se teciam planos para transportá-los à Bahia, as vastas cozinhas da pequenina cidade iam absorvendo um ou outro súdito de Luís XIV. Tudo feito na discrição da saída e da volta às horas mortas; presentes os presos, rigorosamente, às inspeções de rotina. Para muitos, que não podiam ter criados assim tão finos, o despeito sorria numa história:

– Quando o francês se atrasa, o carcereiro lhe diz: “Pois amanhã encontrarás a porta trancada e dormirás na rua!” (p. 89).

O emprego do humor para a realização de críticas também surge nas censuras em relação à personagem do governador:

Desde que o povo recebera, praticamente só, o invasor, não se soube como, bem se começou a mugir engraçado, mencionado que fosse o nome de Dom Francisco de Moraes. A cidade misturava seu riso áspero ao sangue e às lágrimas.

– *Dom Francisco se avacalhou! MUUU!*

Daquele dia em diante, ele seria chamado O VACA e uns ainda poriam no apelido uma certa ternura agridoce:

– A vaca está toda suada e brava... (p. 65, grifo da autora).

A alcunha dada à personagem no romance tem correspondente com aquilo que a História registra: Francisco de Castro Moraes, de fato, era chamado de “o vaca” em sua época, acabando por “entrar para os anais da história como alguém a quem faltava coragem e disposição” (SANTOS, 2012, p. 61). Esse caráter acabaria por ser consolidado quando, na invasão posterior à de Duclerc, liderada por Duguay-Trouin em 1711, Moraes foi responsabilizado pela entrega da cidade ao sequestro francês (SANTOS, 2012). O romance, assim, mais do que resgatar esses fatos, resgata o uso do humor pelos habitantes locais como forma de empreender críticas a seu governador.

Além do cômico, outro elemento da literatura carnavalizada que participa de *Os invasores* é o livre contato familiar. Segundo Bakhtin (2010), o livre contato familiar é uma circunstância de grande relevância dentro da cosmovisão carnavalesca. Nele, por meio da convivência entre indivíduos de esferas distantes, é forjado “*um novo modus de relações mútuas do homem com o homem*, capaz de opor-se às onipotentes relações hierárquico-sociais da vida extracarnavalesca” (BAKHTIN, 2010, p. 140, grifo do autor). No romance estudado, a

manifestação do livre contato familiar pode ser observada de modo significativo em duas passagens em especial. A primeira delas se dá em meio às comemorações pela vitória sobre os franceses:

Momentos houve de emoção, sim. Mas logo estouraram alegrias. Então, ao redor do Trapiche, neste abrir da noite de 19 de setembro de 1710, quem tinha chapéu mandou o seu para o alto. Depois dos sinos, os chapéus falaram por gente alevantada, mas parca de dizeres. De cores diferentes, maiores ou menores, com presilhas fidalgas, de couro, vindos das Minas, de civis ou de militares, o baile dos chapéus saudou a rendição. Tataranetos destes homens contaram como foi que nunca mais, mas nunca mais em toda a vida e não em toda a vez, se encontraram os chapéus. Cada um levou um outro à casa. Foi a comunhão desta noite jamais esquecida (p. 71).

Ao descrever os diferentes tipos de chapéu e seus diferentes proprietários, é demonstrado o livre contato da cosmovisão carnavalesca. Além disso, na frase “nunca mais, mas nunca mais em toda a vida e não em toda a vez, se encontraram os chapéus” (p. 71) pode ser visto um duplo sentido: o primeiro, literal, expõe o fato de que os indivíduos não conseguiram recuperar os chapéus que lhes pertenciam; o segundo, por sua vez, oferece a possibilidade de ler a afirmação de que não houve outra ocasião, na História da cidade, em que ocorreu tão intensa convivência entre essas diferentes pessoas, visto que os “chapéus” nunca mais se encontraram. No caráter extraordinário desse encontro, bem sintetizado na frase que encerra a citação, pode também ser vista uma alusão à marcante desigualdade social que separa diferentes grupos da população do Rio de Janeiro: nesses festejos, de 1710, foi a última vez que aconteceu uma genuína comunhão entre os seus variados habitantes.

O segundo momento em que se tem uma referência expressiva ao livre contato familiar se dá na procissão que encerra o romance, em que é descrita uma “multidão, onde se mesclavam todas as cores, todas as raças” (p. 114). Não por acaso, a forma como é descrita tal procissão encontra muitas afinidades com o carnaval carioca:

Os mais belos cavaleiros, os mais ricos e vistosos, cada um vestido de cor diferente, portadores das seis bandeiras vencidas e o jovem capitão de cavalaria que sucedera a da Silva, levando a gloriosa flâmula de El Rey, todos montados em cavalos com os arreios de prata, abriram o desfile que principiou no Largo do Carmo. Das sacadas pequeninas, afluía a gente acenando; tudo bulia, numa doçura de triunfo. Vendedores sem conta se haviam postado às voltas da procissão e os escravos também permaneciam em torno, vestidos em riqueza – alguns levando joias e ornatos em ouro – ainda mesmo depois da proibição do Senhor Bispo. Apareciam muitas donzelas de mantilha, a elevar aos ares ricas palmas; algumas de seda eram, outras flores verdadeiras. E esta parte da procissão demorou muito a organizar-se e a sair, porque também de

promessa dos pais pela vitória dos nossos, a eles se agregavam muitas criancinhas – anjos aureolados de ouro e prata ou meninos vestidos de santos – guardadas por parentes, que à subida da Sé as passariam aos ombros das mucamas. Não eram figuras próprias do desfile, mas testemunhavam o fervor da população (p. 112).

Conforme já foi exposto, Dinah, em suas declarações sobre *Os invasores*, aludia às festas religiosas em que constavam antevistas do que viria a ser o carnaval do Rio de Janeiro. Nessa elaboração que se desenvolve na narrativa, é possível constatar duas questões. A primeira delas é o fato de que, assim como a escritora procedeu em *A muralha*, se empreende uma construção do passado em que são verificados indícios daquilo que se podia, ou se gostaria, de observar no presente – nesse caso, o presente em que os romances foram escritos. A segunda questão é a recuperação da afinidade que há, efetivamente, entre procissões religiosas e o carnaval. José Ramos Tinhorão, em *Festa de negro em devoção de branco: do carnaval na procissão ao teatro no círio* (2012), aborda a presença e a influência de escravizados africanos em celebrações religiosas católicas em Portugal. Os tópicos discutidos pelo autor envolvem, dentre as suas observações sobre o país europeu, aquilo que encontra correlações com o Brasil. Segundo Tinhorão,

Para comportar a diversidade dos temas tirados da Bíblia e das lendas cristãs a serem encenados sob a forma de autos, evoluções coreográficas, cantos, música e exibição de alegorias, a longa forma processional do cortejo apresentava-se internamente dividida em blocos ou espaços abertos à apresentação dos diferentes ofícios. Uma solução de ordem prática que vinha antecipar por sinal, em quase seis séculos, a criação, nas escolas de samba brasileiras, das chamadas alas, destinadas exatamente a abrigar, durante as procissões carnavalescas, os vários blocos de foliões encarregados de ilustrar o enredo ou tema geral do desfile (2012, p. 17).

Também de acordo com Tinhorão, desde o século XV há registros históricos de manifestações religiosas em Portugal, em que é demonstrada a ligação entre tradições devoto-profanas de variadas camadas populares. Tais manifestações, ainda que dependentes de beneplácito ou patrocínio real, não sofriam a imposição de modelos aristocráticos. O que ocorria era justamente o oposto: eram feitas concessões – tanto pelo Rei, quanto pela Igreja –, supostamente democráticas, por meio das quais, em alguns casos, negros escravizados e alforriados participavam da festa “em pé de igualdade com a sociedade branca local” (TINHORÃO, 2012, p. 42). Na realidade, porém, esse inautêntico caráter democrático e igualitário era resultado de “um esperto pragmatismo político” (TINHORÃO, 2012, p. 42). Esse pragmatismo é explicado pelo autor da seguinte maneira: conforme o Direito romano, os

escravizados eram reduzidos ao conceito de coisa; logo, tornava-se justificável o seu comércio enquanto produtos dos territórios africanos. Ainda assim, o fato de se tratar de uma “mercadoria humana” exigia um argumento que fundamentasse moralmente a sua aquisição. Era então nesse ponto “que a Igreja de Roma entrava no negócio como sócia do Estado no empreendimento, na qualidade de interessada na conquista do bem espiritual incorporado à qualidade humana da mercadoria em figura de alma” (TINHORÃO, 2012, p. 50). Assim sendo, esse contexto era o que permitia a participação negra nas festas religiosas. Mais do que mera participação, entretanto, a presença da comunidade africana ou de descendentes de africanos introduziu em parte desses festejos ritmos desse continente. Adicionalmente, gêneros musicais de mesma origem, conforme Tinhorão, também começavam a surgir em Portugal, no início do século XVIII, oriundos da então colônia brasileira, levados por escravizados de portugueses retornados.

Logo, a analogia da procissão descrita em *Os invasores* com o que viria a ser o carnaval não se reduz ao projeto da escritora de retratar o que considera o espírito carioca. Essas celebrações religiosas de fato têm elementos em comum com os festejos populares que incluem os carnavalescos. E, no caso de Portugal – afim ao do Brasil –, são partes dos elementos compartilhados com a introdução dos ritmos de origem africana. Assim, é expressivo que, para além dos aspectos materiais que os unem – o cortejo com pessoas fantasiadas, a música, as encenações – a procissão presente no romance também representa o livre contato familiar – característica fundamental da cosmovisão carnavalesca – que igualmente se dava nesses desfiles, conforme aponta Tinhorão (2012) – ainda que sob um falseado aspecto democrático. Esse falso caráter, entretanto, também pode ser associado às definições de Bakhtin. Segundo o teórico, “As leis, proibições e restrições, que determinavam o sistema e a ordem da vida comum, isto é, extracarnavalesca, revogam-se durante o carnaval: revoga-se antes de tudo o sistema hierárquico” (2010, p. 140). Assim, do mesmo modo como acontecia nas procissões religiosas – e de modo análogo à procissão de *Os invasores*, reitero –, no espaço temporal contemplado pelos festejos carnavalescos, temporariamente eram suspensas as regras e as barreiras que separavam os indivíduos.

Da cosmovisão carnavalesca, relacionado ao livre contato familiar, em *Os invasores* há também a forte presença daquela que Bakhtin (2010) aponta como a terceira de suas quatro categorias: as *mésalliances*. Por meio destas, a livre relação familiar é estendida a tudo: diferentes ideias, fenômenos, valores. Com isso, conforme já exposto, é estabelecido contato entre “todos os elementos antes fechados, separados e distanciados uns dos outros pela

cosmovisão hierárquica extracarnavalesca. O carnaval aproxima, reúne, celebra” (BAKHTIN, 2010, p. 140). A essa categoria podem ser relacionados os jogos de oxímoros e contrastes agudos característicos da sátira menipeia – gênero que é um dos veículos fundamentais da ligação da cosmovisão carnavalesca na literatura até a atualidade (BAKHTIN, 2010). De acordo com Bakhtin, “A menipeia gosta de jogar com passagens e mudanças bruscas, o alto e o baixo, ascensões e decadências, aproximações inesperadas do distante e separado, com toda sorte de casamentos desiguais” (2010, p. 135).

Nesse sentido, ganham relevo na obra as variadas imagens que se constroem por meio de oposições e contrastes. Um exemplo disso pode ser visto na descrição da morte de Januário: “Lá embaixo, esfacelado, estava Januário; (...) a cabeça partida e a massa dela saía misturada ao sangue. Era um homem que havia passado a vida a compor os outros, a disfarçar defeitos, a melhorar a aparência alheia, e findava em tamanho desalinho” (p. 45). Além disso, há o emprego repetido de construções antitéticas, em expressões como “riem às lágrimas” (p. 45); essas antíteses também surgem em algumas das descrições atribuídas à Dona Inês, “de quem se dizia tanto bem e tanto mal” (p. 71). Outro exemplo está na comemoração da vitória sobre os franceses paralelamente ao enterro de Gregório, irmão do governador. Nessa ocasião, o bispo declara: “Caríssimos filhos, é justo que, enterrando vossos mortos, vos alegreis na vitória sobre os franceses” (p. 74). Circunstância semelhante se dá quando, durante os festejos religiosos que encerram o romance, o tenente afirma: “No meio de tantas alegrias, ainda há quem chore pelos mortos” (p. 100) e quando, Duclerc, ao ouvir a música que vinha da rua, pergunta: “Que quer dizer esta música? [Responde Luisita] – São os que fazem enterros... Também tomam parte na festa” (p. 111).

De todos os contrastes e combinações de elementos discrepantes presentes no romance, um dos mais significativos está na convivência entre o sagrado e o profano, um dos pares de opostos aproximados pelo carnaval, segundo Bakhtin (2010). Essa aproximação pode ser observada, por exemplo, no fato de terem sido concedidas patentes militares a Santo Antônio e a São Sebastião durante a invasão francesa, como forma de os habitantes do Rio de Janeiro contarem com uma proteção adicional durante o conflito. O fato, registrado por historiadores (FRAGOSO, 1950), une figuras religiosas – sagradas – a cargos militares – profanos. Essa combinação também pode ser constatada na procissão que encerra o romance, em que, no dia das celebrações católicas do Domingo de Ramos, também são comemorados os feitos militares do Rio de Janeiro frente à ameaça francesa. Além disso, por uma coincidência que de fato aconteceu, a vitória carioca sobre os franceses se deu no dia de São Januário. O ocorrido, que

é marcado no prólogo do romance – “Foi no dia do bom santo: São Januário. No dezanove de setembro...” (p. 11) –, ganha também relevância pela importância que o Santo tinha para a cidade. Em *Memórias da cidade do Rio de Janeiro*, obra que teve sua segunda edição publicada como parte dos eventos do IV centenário, Vivaldo Coaracy afirma:

Antigamente, a cidade invocava de fato dois padroeiros. Ninguém hoje mais se lembra de São Januário que, entretanto, foi santo de grande prestígio por aqui. Parte do Morro do Castelo foi chamada Morro de São Januário. Um dos fortes que defendiam a cidade estava sob a sua invocação. Numa terra onde sempre foram escolhidos nomes de santos para batizar os teatros, aqui houve um Teatro de São Januário. E até hoje é esse o nome de um dos velhos bairros, que já teve a sua nobreza, lá para as bandas de São Cristóvão. Hoje o nome de São Januário só evoca à mente do carioca a imagem do estádio do Clube Vasco da Gama. Mas noutros tempos, também o dia deste santo era comemorado, embora com menos pompa do que o do padroeiro legítimo. São Januário era assim uma espécie de assistente ou coadjutor (1988, p. 262).

Também segundo Coaracy, a ligação do santo com o Rio de Janeiro surgiu a partir da familiaridade entre o nome de um e outro. Independentemente disso, fato é que, por uma casualidade, a vitória carioca se deu no mesmo dia dedicado a São Januário, detalhe que é posto em relevo em *Os invasores*. Assim, essa é mais uma das circunstâncias que associam o sagrado e o profano por meio da combinação entre celebrações religiosas e sucessos militares.

Outra marca dessa associação está na figura de irmã Maria Teresa, protetora de Daniela. A religiosa possuía uma arca onde armazenava luxuosos vestidos, com “vieses de ouro puro” (p. 14), na qual, segundo ela, mantinha toda a sua vaidade: “Guardo minha princesa defunta com peito desafogado” (p. 14). Além disso, entre os habitantes locais corriam boatos a respeito da riqueza dos aposentos da freira, conforme é registrado em um diálogo entre Luisita e Daniela: “Disseram-me que a irmã Maria Teresa tem a cela mais provida do que o quarto de uma dona do Palácio e que o Senhor Bispo consente... É verdade? (...) [Responde Daniela] – A cela da irmã é uma riqueza. Às vezes ela me deixa lá entrar e me mostra lindas coisas” (p. 31). A descrição de irmã Maria Teresa, assim, tem afinidade com a de Padre Pompeu, de *A muralha*: ambas se contrapõem, ainda que em diferentes medidas, ao voto de pobreza praticado por religiosos. Entre as valiosas posses da freira de *Os invasores*, consta uma rosa feita de ouro:

a irmã tirou de cima de sua mesa a caixa mourisca, toda marchetada de madrepérola e antegozou a alegria incontida da pequena:

– Abre, Daniela.

Daniela elevou a mão à caixa. Possuiu-a bem, entre seus dedos, e ainda deu um instante de espera à própria paciência. Abriu-a, depois, apanhando de

dentro o tesouro dos tesouros da religiosa: a rosa de ouro das Minas Gerais. A rosa toda de ouro puro (p. 14-15).

O objeto, já no início do romance, é envolvido em uma promessa de irmã Maria Teresa: “Quando terminar a guerra, entregarei esta rosa à Virgem do Rosário. Será minha oferenda pela vitória dos nossos” (p. 15). A promessa, entretanto, é frustrada pois a freira é assassinada pelos franceses e tem a rosa de ouro roubada. Daniela, ao descobrir o ocorrido, empenha-se ao longo de toda a narrativa para recuperar a joia e assim concretizar o prometido por sua protetora – o que acontece ao final da obra. Por esse motivo, o objeto é evocado constantemente no livro: sua presença atravessa a história de *Os invasores*.

A rosa de ouro carrega diferentes significados, e parte deles pode ser lida no romance. O primeiro desses significados é aquele atribuído pela Igreja Católica: nessa instituição, a rosa de ouro (Figura 18) é ofertada pelos papas para aqueles santuários, personalidades, fatos históricos ou cidades – principalmente naqueles casos em que estes constituem motivo de reconhecida devoção – como sinônimo de apreço da autoridade máxima da Igreja. Alguns dos locais que já receberam a honraria são a Basílica de São João do Latrão, Basílica de São Pedro, Basílica de Santa Maria Maior e o Santuário de Nossa Senhora Aparecida (BETTONI, 2022). Essa prática “teve início com o Papa Leão IX, no século XI. A primeira Rosa de Ouro concedida ao Brasil foi em 1888, pelo Papa Leão XIII à Princesa Isabel, por ela ter assinado a lei Áurea, colocando fim à escravidão negra no Brasil” (RIBEIRO, 2017). A procedência da rosa de ouro, em *Os invasores*, não está em um presente do papa: sua origem, conforme pode ser observado na passagem citada, remete à exploração de metais preciosos que, na época em que se passa o romance, se desenvolvia em Minas Gerais. Ainda assim, a carga religiosa do objeto é mantida não somente por ser posse de uma freira, como também pelo fato de ser empenhada como promessa. Entretanto, a rosa de ouro não restringe à possibilidade de sua ligação apenas com o sagrado, pois ela também pode ser associada à presença dos elementos carnavalescos.

No final do século XIX, o “cordão” era a expressão mais popular do carnaval do Rio de Janeiro. Surgido na década de 1880 como um fenômeno de bairro, os cordões se espalharam rapidamente, havendo pouco depois mais de 200 localizados em diferentes pontos da cidade. Nas ruas, dançava-se ao som de diferentes melodias, que passavam por cantigas de roda, trechos

Figura 18 - Uma das rosas de ouro ofertadas ao santuário de Nossa Senhora Aparecida



Fonte: Leon (2022)

de ópera e até mesmo hinos patrióticos ou marchas fúnebres. Os cordões, próximo ao início do século XX, já entoavam canções – improvisadas ou emprestadas. Entre essas, era comum a utilização de marchas, em que era pedido para “abrir alas” e, em seguida, apresentado o nome do cordão. Assim, em 1899, a célebre compositora Chiquinha Gonzaga (1847-1935), então moradora do bairro do Andaraí, escreve, para um cordão do local, aquela que pode ser considerada a primeira marchinha e música composta exclusivamente para as festas do carnaval carioca: *Ó abre alas*. O cordão para quem Gonzaga criou sua música era chamado *Rosa de Ouro*:

Ó abre alas!

Que eu quero passar

Eu sou da lira
Não posso negar
Ó abre alas!
Que eu quero passar
Rosa de Ouro
É que vai ganhar

As informações expostas, registradas por Edinha Diniz na biografia *Chiquinha Gonzaga: uma história de vida* (2009), possibilitam a ligação da rosa de ouro de *Os invasores* com o carnaval carioca. Tal é a importância dessa imagem para essa manifestação que, também em 1965 – mesmo ano do romance de Dinah –, é lançado o disco *Rosa de Ouro*, fruto de espetáculo de mesmo nome, que havia estreado em 18 de março desse ano, produzido e roteirizado por Hermínio Bello de Carvalho, dirigido por Kléber Santos, em que se tem a retomada da carreira da cantora Aracy Cortes e o início da de Clementina de Jesus. Por meio de *Rosa de Ouro*, também são promovidos os compositores Anescarzinho do Salgueiro, Elton Medeiros, Jair do Cavaquinho, Nelson Sargento e Paulinho da Viola. O nome do espetáculo e da canção título do disco também são uma referência à composição feita por Chiquinha Gonzaga, dedicada ao cordão (ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL, 2022).

Também é interessante registrar que Dinah era conhecedora da importância de Chiquinha Gonzaga para o carnaval. Conforme datiloscrito de uma crônica intitulada “Carnaval à vista” que consta no acervo da escritora na Academia Brasileira de Letras, ao fazer um breve resumo da trajetória dessa festa popular em diferentes localidades, Queiroz afirma: “Aprofundando-me no carnaval carioca, que espalhou sua alegria pelo Brasil inteiro, mais uma vez considero a importância de uma mulher: Chiquinha Gonzaga, que compôs o *Abre alas* (sic) em 1899 e em 1900 e 1902 a marchinha pegava fogo no Rio”.

Na rosa de ouro de *Os invasores*, assim, é sintetizada a convivência entre o sagrado e o profano que é presença ao longo de todo o romance, especialmente no que se refere à combinação entre os elementos relacionados à devoção católica e aqueles relativos ao carnaval. É significativo, nesse sentido, que a promessa da irmã Maria Teresa seja paga por Daniela ao fim da procissão que encerra o romance, que, conforme já foi discutido, encontra afinidades diversas com o que posteriormente viria ser o carnaval carioca. Logo, em *Os invasores*, assim como ocorre em *Margarida La Rocque* e em *A muralha*, o contato do sagrado com o profano é nitidamente marcado. Esse contato, associado aos postulados de Bakhtin (2010) a respeito da

literatura carnavalizada, também pode ser percebido naquilo que Perkowska explica sobre as histórias híbridas: “el espacio y el discurso histórico se desinstitucionalizan y se diversifican mediante la hibridización, es decir, la disolución de los límites temáticos, discursivos y genéricos entre lo histórico y lo no-histórico (...), lo culto y lo popular/masivo, lo global (...) y lo local” (2008. p. 450). Em outras palavras, na hibridização por meio da qual são dissolvidos os limites que separam diferentes categorias – como o sagrado e o profano –, pode ser lida uma alusão à diversificação do discurso histórico – ao se colocar elementos desiguais em livre convivência.

A rosa de ouro, ainda é importante apontar, em *Os invasores* também é motivo de uma importante situação cômica – outro componente de grande relevo para o livro. Ao tentar recuperar a joia, então em posse de De Boiron, Daniela, em sua particular ingenuidade, não compreende a sugestão do francês de que, para lhe entregar a rosa de ouro, a moça, em troca, deveria lhe fazer um “carinho”. Daniela, então, oferece a De Boiron outro gesto:

– Eu... não sei fazer carinhos. Vosmecê quer um cafuné?

(...) – *Qu'est-que-c'est le cafuné?*

Centelha houve de sorriso de Daniela. E a chama aqueceu todo o quarto. A mãozinha polpuda avançou pelos cabelos de De Boiron. Ele afastou um tanto a cabeleira e o sorriso da menina aumentou vendo-lhe os fios negros, enquanto os dedos enfiavam pelos caminhos profundos e as pontas se lhe untavam de óleo. Daniela coçou-lhe assim a testa, avançou mais e mais. De Boiron abriu os braços:

– Mas... isto é novo!... *Oh! que c'est bon... le... ca... fu... né* (p. 104, grifos da autora).

De Boiron, por fim, acaba adormecendo e Daniela, então, pega a rosa de ouro e foge. A definição de cafuné, segundo Franklim (2008, p. 89), “corresponde ao ato de acariciar delicadamente a cabeça de alguém. Este ato de acariciar pode produzir um leve som ou estalido com a unha para acalmar ou fazer alguém adormecer”. Conforme a autora, diferentes estudiosos relacionam a origem da palavra com o quimbundo – uma das línguas africanas que teve grande contribuição para a formação do português brasileiro (QUEIROZ, 2008). Assim, o episódio envolvendo Daniela e De Boiron também é exemplar de outro aspecto significativo do romance: a importância e a influência de diferentes culturas. Se em *A muralha* é destacada a presença dos indígenas na formação dos paulistas, em *Os invasores* é empregado o mesmo procedimento, porém em relação às participações africanas na constituição da cultura carioca. Além do emprego de uma palavra de origem quimbundo em um momento importante da narrativa, o elemento africano é assinalado, segundo já foi apontado, por meio da apresentação de retrato

das procissões religiosas em que população negra era parte – recuperando, assim, sua influência nessas manifestações, as quais Dinah reafirma como prenúncios do carnaval.

Na obra, o componente africano é retomado também em outros momentos, ora com maior, ora com menor relevo. Um exemplo dessas referências pode ser visto no fato de a rosa de ouro ser empenhada em uma promessa à Virgem do Rosário. Conforme Juliana de Souza (2001, p. 6), “No Brasil, a devoção a Nossa Senhora do Rosário acabou tendo grande penetração entre os escravos, sendo várias as irmandades de negros consagradas a Nossa Senhora do Rosário na América portuguesa”. Além disso, segundo revisão bibliográfica realizada pela pesquisadora, Nossa Senhora do Rosário foi eleita como padroeira dos escravizados. A expressividade de tal devoção pode ser observada, atualmente, na permanência dessa associação à santa: em Minas Gerais, por exemplo, a festa de Nossa Senhora do Rosário dos homens pretos de Chapada do Norte, que ocorre desde o século XVIII, foi registrada em 2013 como patrimônio cultural imaterial mineiro; além disso, estados como Bahia, Pernambuco e São Paulo possuem igrejas que levam o nome de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos, que remonta à origem do culto por escravizados.

Além disso, também no que concerne à rosa de ouro, há a associação possível do objeto com Chiquinha Gonzaga. Conforme a biografia escrita por Diniz (2009), a musicista, apenas recentemente, teve confirmada a sua ascendência negra: sua avó materna, Tomásia, era uma escravizada, e sua mãe, Rosa, recebera a alforria quando foi batizada, como era praticado (raramente) na época. A música produzida por Gonzaga, ademais, é considerada como o elo, a transição entre a música estrangeira (europeia) que vigorava no Brasil e a música autenticamente brasileira. Essa realização pode ser relacionada justamente à origem africana da maestrina:

Nossa produção cultural se fazia ainda através da “mediunidade transatlântica”; continuávamos importadores de cultura, sobretudo a artística. (...) A música popular, no entanto, desde cedo rompeu com essa determinância. E não deixa de ser curioso que tenha se dado paralelamente ao movimento de libertação do escravo. Graças a músicos mestiços foi possível incorporar um dos traços mais fortes da cultura africana e encaminhar a música no sentido de torná-la brasileira (DINIZ, 2009, p. 93-94).

Outra marca da presença negra em *Os invasores* pode ser identificada nas alusões à capoeira. Segundo Oliveira e Leal (2009, p. 43), “A capoeira é oriunda da experiência sociocultural de africanos e seus descendentes no Brasil. Conta em sua trajetória histórica a força da resistência contra a escravidão e a síntese da expressão de diversas identidades étnicas

de origem africana”. No romance, a menção à capoeira é manifestada por meio da personagem Januário, nas cenas em que ele se defende dos franceses: “Mas que rodas e meias rodas! Quase em dança, em passo de capoeira, o alfaiate franzino, mas lépido, ia enganando a pontaria do francês” (p. 43); “Surpreendentemente, fugindo, pendendo de um lado e de outro em cadência, sempre desconcertando, Januário se livra (...). Num impulso quase delirante, investe contra o inimigo para enfrentá-lo, usando quase voo oblíquo de capoeira” (p. 44). Não é explicitado se o alfaiate poeta era negro, logo, podem ser pensadas duas hipóteses: ou ele era descendente de africanos, e por isso tinha conhecimento da luta, ou o romance concebe uma realidade em que a capoeira já estava de tal maneira incorporada que ela já não mais se restringia à população negra. Essa indefinição também se faz presente em outra circunstância envolvendo Januário, em que ele canta alguns versos que havia criado:

– Quando fazia uma farda para Dom Gregório, vieram-me uns versos à cabeça. Com meus aprendizes... Dali há pouco já cantávamos... “Cidade inocente.” Mas nem o estudante nem o tenente estão dispostos a ouvi-lo; só o soldado. Este se abisma em admiração, com aquele canto malemolente, derreado, meio feito *lundu*, de Januário, batendo com a mão compassada na grande caixa (p. 30, grifo meu).

De acordo com Faour (2021), no século XVII tiveram origem os primeiros ritmos musicais que se tornaram populares em variadas localidades do Brasil. Um deles foi o lundu, mencionado na citação transcrita do romance; o lundu nasceu na dança de mesmo nome, a qual foi “a primeira manifestação cultural negra no país a ser aceita pela sociedade branca colonial” (FAOUR, 2021, p. 20). O lundu acabou se desenvolvendo para gênero musical, sendo considerado como o “primeiro ritmo afrobrasileiro importante (mais que o maracatu, ele foi fundamental na formação de outros ritmos que o sucederam), com letras de caráter cômico, irônico e indiscreto” (FAOUR, 2021, p. 22). A referência ao lundu, assim, é mais um dos componentes que em *Os invasores* assinalam a importância da contribuição africana para as manifestações culturais do país. Nesse sentido, é também relevante que os referidos versos de Januário – “Cidade inocente e forte/Não conheces teu poder” (p. 30) –, conforme já foi apontado, estão dentre aqueles que podem ser associados, no romance, às marchinhas carnavalescas.

A atuação de escravizados no conflito com os franceses também é constantemente evocada. A participação desses indivíduos é decisiva, primeiramente, do ponto de vista dos invasores: são negros escravizados, que haviam fugido de Bento de Amaral, que servem de guia aos franceses após o seu desembarque – fato registrado por historiadores (BOXER, 1969;

SOUZA; BICALHO, 2000). A partir dessa circunstância, pode-se notar, através de falas de uma dessas personagens, críticas às situações cruéis e degradantes da escravidão. Em determinada passagem, por exemplo, acontece o seguinte diálogo entre Luisita e essa personagem: “– Teu senhor, Bento do Amaral, poderá te perdoar se tiveres juízo bastante. (...) [Responde o escravizado] – Negro vai para longe e não volta mais em porão de navio... tudo cheio de bicho” (p. 67). Logo em seguida, a dona do trapiche tenta convencer o mesmo homem, que vigiava as mulheres a pedido dos franceses, a lhes deixar fugir: “– Prometo que te comprarei a alforria se nos ajudares *agora*. Outra vez não teremos nós. [Responde o escravizado] – Sinhá, não chega perto, que negro já não é mais de ninguém” (p. 68, grifo da autora). Nessas passagens, além disso, ficam registrados, mesmo que de modo breve, os atos de resistência dos escravizados frente à condição a que eram submetidos.

Além disso, também se tem no romance o registro da forte presença dos escravizados que lutam ao lado dos habitantes locais do Rio de Janeiro. São narrados, inclusive, alguns feitos heroicos praticados por eles, como no episódio em que algumas das mulheres que estavam no trapiche se jogaram ao mar:

Entre estas houve, contudo, as que foram salvas por negros escravos, que desbravavam o mar de seus feridos. Alguns haviam sido atingidos, quando arrastavam um canhão para diante do Trapiche, mas assim mesmo, ouvindo os gritos que partiam do mar, tentaram dar salvação às donas que ali clamavam (p. 64-65).

Os escravizados, assim, são parte das forças de resistência que se constituem, principalmente pela população local do Rio de Janeiro, frente à invasão. Além disso, sua atuação no auxílio aos “inimigos” é colocada como uma ação de tentativa de resistência e fuga da condição a qual eram submetidos. Conforme o apontado por variados estudiosos, dentre eles, Kabengele Munanga (2015), a posição ocupada pela escravidão e pela cultura dos escravizados na História do Brasil é apenas marginal, não havendo de fato a incorporação a essa narrativa dos “relatos de sofrimento, de resistência, de silêncio e de participação” (MUNANGA, 2015, p. 28), dos povos africanos e de seus descendentes⁶¹. Assim, ainda que com variadas limitações – personagens de atuação reduzida e sem nome, por exemplo – em *Os invasores* se pode

⁶¹ Em 2022, tendo em vista o marco dos 200 anos da independência do Brasil, foi lançado o excelente *Projeto Querino*, *podcast* produzido pela Rádio Novelo. Ao longo de seus episódios, o programa procura recuperar a (sistematicamente apagada) atuação, a presença, a relevância de pessoas negras para fatos basilares da cultura e da História brasileiras. Dentre as numerosas referências bibliográficas citadas no *podcast*, há casos que se mostraram de grande relevância para as análises realizadas nesta tese, e assim foram incorporadas a este trabalho.

constatar a proposta de uma reescrita da História por meio da ficção: em *Os invasores*, não é excluída a atuação de escravizados em variadas situações – no embate com os franceses, na participação nas procissões – ou tampouco a presença de elementos oriundos das culturas africanas na brasileira.

Dinah Silveira de Queiroz possivelmente era tributária de uma visão que encontrava afinidade com aquela de autores como Gilberto Freyre. As possíveis associações entre os autores incluem variadas críticas que podem ser feitas em relação, por exemplo, à forma como são apresentados negros e indígenas em suas obras. Ainda assim, da mesma forma que o sociólogo pernambucano em *Casa-grande & senzala*, Dinah coloca a presença negra como elemento fundamental da formação cultural brasileira – no caso de *Os invasores*, da carioca em especial. É ainda relevante observar que, ao registrar as diferentes contribuições africanas, o romance retira dos escravizados o caráter exclusivo, e simplista, de oprimidos – ainda que, obviamente, eles tenham sido vitimados pelas violências da escravidão. O livro de Dinah, com isso, coloca a população negra nele presente em uma posição de sujeitos de ação – ao participarem ativamente do conflito, por exemplo – e de produtores/detentores de conhecimento e cultura.

Assim, o romance antecipa – mesmo que de maneira limitada, reitero – a inclusão de práticas características das novas formas de ficção histórica, como as histórias híbridas. Segundo Perkowska (2008), conforme já foi referido, o romance histórico estava associado majoritariamente à cultura dominante, na qual as produções literárias e histórias de grupos como mulheres, indígenas e africanos não eram incluídas. As histórias híbridas, de maneira oposta, abordam realidades que eram (ou são) tradicionalmente marginalizadas. Nessa atitude, segundo a autora, é expressa uma das principais questões do pensamento pós-moderno latino-americano: a ressignificação tendo em vista um contexto socialmente e culturalmente heterogêneo. Assim, reitero, ainda que os postulados de Perkowska digam respeito a obras dos últimos quinze anos do século XX, eles encontram afinidades nos romances de Dinah aqui estudados. Essa constatação pode ser compreendida como indicativa de que as questões levantadas pela estudiosa já se manifestavam décadas antes do período por ela abordado. Tal possibilidade é assinalada por Weldt-Basson (2013). Mesmo a autora reconhecendo que os anos 1980 são aqueles em que se tem na América Latina um maior impacto dos estudos feministas e pós-coloniais nos romances históricos, ela afirma que desde 1960 é possível observar, por parte da literatura, um esforço em incorporar vozes de mulheres e de minorias raciais colonizadas, retirando-as, assim, do silêncio.

Ainda sobre a atuação dos escravizados no romance, é importante sublinhar que, no registro do envolvimento dessas personagens no conflito, sua participação é associada a um elemento fundamental de *Os invasores*: a obstinada luta da população carioca frente à invasão francesa. Na obra de Dinah – e também conforme registram historiadores (BOXER, 1969; SOUZA; BICALHO, 2000) –, a participação empenhada de civis foi determinante para frustrar os planos de saque do ouro almejados por Duclerc. Esse aspecto pode ser examinado, inicialmente, enquanto um alinhamento do romance, em alguma medida, às narrativas elaboradas e/ou recuperadas em torno das celebrações dos 400 anos do Rio de Janeiro. Isso porque, de acordo com Mesquita (2014, p. 80), “A memória da cidade, com seus mitos de origem, principais fatos e personagens, foi exaustivamente reinterpretada à luz do presente, fazendo da história do Rio uma saga de conquistas e ameaças, no cumprimento de sua natureza mítica de ‘zelar pelo Brasil’”.

Mas, para além disso, em *Os invasores*, assim como acontece em *A muralha*, também é empreendida a narrativa da resistência brasileira frente ao europeu – ainda que consideradas as diferenças entre uma e outra obra. Isso porque, segundo Silverman, *Os invasores*, de maneira oposta àquela de *A muralha*, “num diapasão irônico, arrasa com as epopeias tradicionais, desmistificando eventos e personagens históricos. O Rio de Janeiro é salvo de uma invasão estrangeira a despeito dos seus tragicômicos defensores. Em vez de épico, o tom é frívolo” (1984, p. 59). Ainda assim, pode ser constatada uma linha que se desenvolve desde a escrita de *Margarida La Rocque*: críticas, mesmo que muitas vezes sutis, às práticas de exploração colonialistas. Se no livro de 1949 isso pode ser observado, por exemplo, por meio da metáfora que pode ser lida nas aves de rapina que ameaçavam os pássaros típicos da ilha, em *Os invasores* a violência da invasão está ligada à busca de riquezas fáceis, em um território em que, conforme reflete Duclerc, “o ouro era extraído em proporções tão grandes, que uma vaga de riqueza se derramava pela corte do antes pobre rei de Portugal” (p. 49). Ao mesmo tempo, é relatado um episódio em que houve sucesso no enfrentamento, por parte dos habitantes do Brasil, à tentativa europeia de saquear a cidade – ainda que o fato tenha como consequência uma segunda invasão, conforme já foi exposto, em que os franceses conseguiram concretizar seus planos.

Com isso, o romance pode ser associado ao que postula Perkowska (2008) a respeito das histórias híbridas, em que, ao serem imaginadas histórias plurais, é diversificado e descolonizado o imaginário histórico controlado, em outros momentos, unicamente pelos “vencedores”. Com isso, “Inscribe los márgenes y la otredad, explora la heterogeneidad pasada inscrita todavía en el presente, recupera los silencios, lucha contra el olvido institucionalizado,

se interesa por lo nimio y lo intrascendente en la historia” (PERKOWSKA, 2008, p. 450). Dinah, do mesmo modo que havia realizado em *A muralha*, escolhe trazer para seu romance episódios da História em que era possível de algum modo narrar a oposição brasileira frente à exploração europeia, colocando em evidência a insubmissão e a coragem da população que habitava o país – ainda que, conforme já foi apontado, essas características se manifestem em seus romances, algumas vezes, por meio de personagens como os bandeirantes. Com isso, é subvertida a lógica de uma narrativa em que o Brasil conste apenas como explorado pelo colonizador europeu, sem oferecer nenhuma resistência. Essa atitude, que pode ser interpretada como uma forma de reescritura e questionamento do discurso histórico único, segundo Hutcheon (1991), também pode ser verificada em outros aspectos do romance. Dentre esses, a contínua manifestação de situações envolvendo enganos, dúvidas, engodos, mentiras.

Essas situações, que já se apresentavam nos dois romances estudados nos capítulos anteriores, ganham uma proporção ainda maior em *Os invasores*. É exemplar, nesse sentido, um fato histórico aproveitado por Dinah, que surge já no início de seu romance: a utilização, por parte das embarcações francesas, de bandeiras da Inglaterra – aliada de Portugal – como forma de se aproximarem da costa brasileira sem serem atacadas. Além dessa circunstância, há um conjunto expressivo de quadros momentâneos em que a fala de diferentes personagens é posta em dúvida, como nas passagens em que Januário é acusado de mentir nos relatos que faz sobre os embates com os franceses. O próprio espaço onde se passa a narrativa é associado a verdades incertas: “Nesta altura, o tenente sentiu em si doer o prestígio da governança. Viu malferido o próprio brio de El Rey nesta terra de línguas desatadas. (...) [Diz o tenente] Famosa cidade esta, de tantos falatórios” (p. 29).

Outro momento em que é assinalada em *Os invasores* a alusão a circunstâncias duvidosas é a seguinte discussão entre um estudante e o tenente:

– O senhor tenente acredita que o Cabo-Maior dos franceses venha ao encontro das nossas forças, à hora marcada, no lugar aprazado, exatamente como esperamos, e faça então a guerra que nós queremos, a guerra da bela trincheira do Dom Francisco?

As palavras do estudante atingiram o alvo. O tenente ficou mais nervoso ainda:

– Não há outros caminhos e o Cabo-Maior dos franceses terá que marchar contra nossos soldados, se quiser situação.

O estudante abriu os braços, quase num desafio:

– Mas se tudo está tão bem ensaiado, ó Senhor, *para que a batalha se passe bem longe da cidade e depois apareça em pinturas com estardalhaços de canhões e de cavalgadas, que ninguém viu*, disse-me senhor tenente, o que estamos fazendo nós aqui? (p. 29, grifo meu).

No trecho destacado, pode ser lida uma referência aos registros realizados por pintores de momentos importantes da História os quais, muitas vezes, não aconteceram, ou não, pelo menos, da maneira como são apresentados, mas acabam se tornando a imagem oficial de um determinado episódio. Um exemplo emblemático, nesse sentido, é a obra *Independência ou morte* (1888), de Pedro Américo (Figura 19). Em contraste com o que é mostrado nessa pintura,

Figura 19 - *Independência ou morte*, de Pedro Américo



Fonte: Américo (1888)

“a comitiva do príncipe não usava cavalos, mas mulas, mais apropriadas ao tipo de viagem que faziam, ao subir a serra do Mar. Nem havia tanta gente com ele. Tampouco vestiam roupas formais, inadequadas à natureza da viagem e do clima” (ALBEGARIA, 2022, p. 60). Mesmo considerando que “Pedro Américo estava consciente de que produzia algo diferente de uma representação fiel da realidade” (ALBEGARIA, 2022, p. 60), é relevante observar que a imagem por ele criada veio a tornar-se o mais conhecido retrato desse marco da História brasileira, sendo reproduzido à exaustão nos mais variados manuais dessa disciplina. Assim, “Por meio desta tela criou-se o mito de uma proclamação da Independência como um evento bélico e conduzido por um benfeitor de armas em punho. Tal criação foi tão difundida que, em vez de vista como ‘invenção’, foi tomada por ‘representação’ de um fato” (SIMIONI, 2002, p. 144).

Assim, a alusão a tais tipos de pintura no romance – com batalhas e cavalgadas que ninguém viu – é um elemento em que pode ser observada uma compreensão que distingue, nas narrativas históricas, o componente da invenção – ainda que, nesse caso, tais narrativas sejam pictóricas. Na referência a essas pinturas, também, pode ser estabelecida uma relação com uma das afirmações de Hutcheon acerca da metaficção historiográfica: o relevo dado por essas narrativas às “possíveis falhas mnemônicas da história registrada e o constante potencial para o erro proposital ou inadvertido” (1991, p. 152), problematizando, com isso, as imperfeições presentes nos discursos históricos. Em *Os invasores*, é sintoma dessa problematização as já aludidas recorrentes situações que de alguma maneira envolvem incertezas. Também é significativa, nesse sentido, a passagem em que o tenente reflete acerca do fato de os prisioneiros franceses assumirem diferentes trabalhos remunerados em casas dos habitantes locais: “Estranha cidade esta, onde se esquece tão depressa” (p. 106). Em tal reflexão da personagem, é registrada a presença do esquecimento, mais um elemento dentre aqueles que causam as falhas da História referidas por Hutcheon.

Além das circunstâncias já mencionadas, outros exemplos estão no emprego da mentira – que é um dos tópicos constantes da metaficção historiográfica (HUTCHEON, 1991). Isso é manifestado, por exemplo, nas simulações feitas como forma de enganar adversários no conflito. Em um desses casos, um soldado que protegia o trapiche, frente à aproximação dos franceses, declara a respeito de Duclerc: “Um pirata é um pirata: em terra fica perdido – não sabe o que fazer. Um militar não teria gasto pólvora alguma em casa vazia de comando – a casa do Governador! Ia ao encontro do grosso das tropas. Um militar não acreditaria em mentiras, facilmente” (p. 41). Esse tipo de artifício também pode ser visto em uma circunstância que vem a ser decisiva para o desfecho do conflito: o toque dos sinos realizado pelos estudantes, em uma tentativa – improvisada e bem-sucedida – de enganar os franceses. A cena é narrada na passagem abaixo que, dada sua relevância, reproduzo aqui de maneira quase integral:

Sem que se saiba bem por quê, os sinos da cidade desatam a cantar numa alegria doida. Cantam todos a uma vez. (...) Os sinos chamavam grosso, os sinos respondiam fino. Era um canto desordenado e alvissareiro que se apressava mais e mais. Ria pesado um bronze e ripostava outro. O Governador e seus oficiais ficaram perturbados, atordoados e, mais uma vez, discordes com aquela festa sonora, feita antes de que se soubesse houvera terminado a batalha do Trapiche. (...) Fora Francisco de Castro Morais um pouco mais esperto e descobriria logo o segredo: os estudantes. A primeira voz, do primeiro sino, rompeu no Colégio dos Jesuítas. Ali se agarrava, furiosamente, às cordas, saltando, fazendo reboar as badaladas, o estudante que já conhecemos no Armazém. (...) – Vamos puxar os sinos, para ver o que acontece – e ele conclamou os companheiros para esta missão vadia, sem a

autoridade de Bento do Amaral. Sinos da vitória? Quem concordaria com eles? Só os moços poderiam ter a inspiração de tão santa loucura. E se deu que os franceses, postos em segurança lá no Desterro, cuidaram ouvir, naquela altíssima sonoridade, escrita a própria vitória do chefe Duclerc. Um *engano* bem de se esperar. Não estavam vazias aquelas igrejas e ermidas? Desceram cândidos, risos desvairados, que findavam depressa na agonia e na morte, enquanto os sinos apregoavam vitória não havida, mas preparada. Só os estudantes poderiam ter tido aquela ideia para salvar as mulheres. *É dos moços mentir e enganar sem nobreza ou com virtude.* (...) O diálogo dos sinos exacerbou até a ira perdida o ânimo de De Boiron. A *mentira* nele se implantara com convicção. Os sinos estavam contando as vitórias por sobre os soldados franceses. Não existiriam mais forças à espera. O *ardil* dos moços, sabidos nas *manhas* da cidade, pela segunda vez, sobrepujara a pouquidade do engenho do Governador (p. 69-70, grifos meus).

Após o ocorrido, se dá a rendição dos franceses que restavam. Nessa passagem – que também reitera participação fundamental de civis no embate – pode ser lida uma demonstração de que maneira o engano e a mentira se inserem de modo substancial nos rumos da História, bem como no de sua narrativa. Nesse sentido, também é expressiva uma declaração, feita próxima ao fim do romance, acerca da personagem Luisita: quando Duclerc lhe dirige uma pergunta, antes que ela responda, o(a) narrador(a) afirma que a moça “Teve que fazer um grande esforço porque, durante todo este tempo, por muito poucas vezes dissera a verdade e, assim, perdera o hábito de proclamá-la” (p. 111). Essa afirmação põe em dúvida, por exemplo, a narrativa empreendida pela personagem a respeito dos acontecimentos em torno do trapiche durante o embate com os franceses. Isso porque a Luisita é designada uma função específica durante a permanência das mulheres nesse espaço: “Delegaram, então, poderes a uma jovem de nome Luisita para que ficasse de gajeira, como se o Trapiche fosse uma nau sedenta de novas” (p. 31). A alusão ao posto de “gajeira” diz respeito a um termo náutico utilizado para designar o marinheiro responsável por vigiar o mastro da embarcação, e, subindo no cesto desse mesmo mastro, era quem também fazia o trabalho de vigiar o mar e o horizonte; a comparação do trapiche com uma nau surge dessa analogia. Luisita, de maneira equivalente, é a responsável por observar o que se passa fora do armazém e informar às demais. Tendo isso em consideração, é relevante examinar o seguinte diálogo entre a personagem e Daniela: “– Há novidade, Luisita? – Pois não há nada. Talvez tudo se decida sem que se veja coisa alguma. Deu uma risada meio cúmplice para Daniela: – Será uma pena para todas estas donas que aqui estão... que nada aconteça. Ficarão logradas de teatro” (p. 31).

Essa declaração, somada à afirmação do(a) narrador(a) sobre a perda do hábito de dizer a verdade por parte de Luisita, coloca em dúvida os variados relatos da personagem feitos ao longo do romance – como aqueles sobre o que se passava do lado de fora do trapiche e,

igualmente, aqueles sobre sua própria vida. A personagem, ao demonstrar conhecimento da língua francesa, é questionada pelas mulheres acerca da origem de tal conhecimento, ao que responde: “Saibam vosmecês que aprendi a falar o francês da santa boca de um capuchinho, a quem ajudei no jardim” (p. 51). Pouco adiante, entretanto, quando De Boiron indica a Duclerc que Luisita falava o idioma deles, a personagem oferece uma explicação diferente, afirmando ser francesa: “Eu não nasci lá, mas minha mãe era francesa. (...) Minha mãe nasceu em Saint-Malo... e meu pai, calafate de navio, a trouxe, escondida, no porão” (p. 51-52). Com o avançar da narrativa, não se tem uma confirmação objetiva de qual das duas versões de sua história era a verdadeira. Ademais, a partir do contato inicial de Luisita com Duclerc e De Boiron, ela passa a também exercer a função de intérprete entre os franceses e as demais personagens. Assim, são variadas as narrativas em sua posse: aquela que transmite às mulheres em sua função de “gajeira”, aquela sobre sua biografia, além daquelas feitas enquanto tradutora entre as línguas portuguesa e francesa. Logo, ao se apontar as inverdades de seus relatos, todos esses são postos em dúvida.

É interessante observar que as narrativas de Luisita são questionadas em mais de um momento por outras personagens, e há pelos menos duas ocasiões no trapiche em que as demais mulheres não acreditam totalmente nas informações por ela narradas: quando conta que os franceses já tinham feito prisioneiros e quando relata a ordem do governador de que as mulheres fossem libertadas naquele mesmo dia. Esses relatos, curiosamente, são confirmados como corretos por outros eventos do romance. Em outra circunstância, entretanto, Luisita é a responsável – ainda que possivelmente involuntária – por disseminar uma informação incorreta: ela insinua a um estudante que se apaixonara por Daniela que esta tinha mantido um relacionamento sexual com De Boiron – o que não aconteceu –, e o romance termina sem que o equívoco seja esclarecido.

As narrativas realizadas por Luisita e as dúvidas que as circundam podem ser relacionadas com o narrador da metaficção historiográfica (HUTCHEON, 1991), que não tem certeza sobre seu conhecimento do passado; esse tipo de narrador é um dos recursos por meio dos quais é realizada a discussão a respeito da presença da subjetividade na História. Além disso, os relatos em primeira pessoa da personagem – feitos em um romance narrado em terceira pessoa – também possibilitam uma associação com as histórias híbridas (PERKOWSKA, 2008), nas quais o uso da primeira pessoa assinala que a memória daquilo que é vivido é delineada a partir de uma perspectiva individual e não isenta de erros e parcialidades. Também nas histórias híbridas, “La reconstrucción textual de la realidad pasada es una especulación, una

maraña de verdades y mentiras entrecruzadas, una intriga de muchos pasillos, sin salida. No existen ni verdades ni mentiras absolutas sobre el pasado, remoto o cercano; sólo se presentan posibilidades” (PERKOWSKA, 2008, p. 376). Podem ser relacionadas a isso ainda as particularidades da metaficção historiográfica (HUTCHEON, 1991) que dizem respeito à preocupação tanto com a multiplicidade quanto com a dispersão das verdades – que existem justamente assim, no plural. Esses aspectos se alinham, também, às formas de questionamento do discurso historiográfico presentes, por exemplo, no novo romance histórico latino-americano, segundo Aínsa (2003), e nas narrativas históricas do renascimento, conforme Cunha (2004).

Além disso, *Os invasores*, assim como *Margarida La Rocque* e *A muralha*, tem a presença do ato de narrar enquanto um componente de relevo de sua construção, e do qual é indissociável o elemento da incerteza. São emblemáticos, nesse sentido, os episódios que cercam outra das personagens principais do romance: Dona Inês. Desde o início do romance, são apresentados indícios a respeito da suposta infidelidade da personagem em relação a seu marido, Gregório. Isso se manifesta, primeiramente, em um sonho que, conforme ele revela a seu irmão Francisco, tem repetidas vezes: “Sonhei que estava preso a um muro. Sentia até a pedra a apertar-me o peito. Mas ele era de vidro e eu podia ver Inês através dele abraçada a outro homem... (...) Estranho, não tinha rosto” (p. 22). Nessa passagem, além da desconfiança de Gregório em relação a Inês, também pode ser lida uma aproximação com a Dama Verde de *Margarida La Rocque*: tanto o ser estranho deste romance quanto o homem presente no sonho não possuem face, e sintetizam o ciúme que as personagens – Gregório e Margarida – sentem em relação aos seus pares – Inês e João Maria, respectivamente. Além disso, Gregório cerceia a liberdade de Inês de modo análogo à atitude de Cristiano em relação a Margarida. Em determinada passagem de *Os invasores*, por exemplo, é narrado que

Quando governara Gregório a cidade, e os grandes e pequenos lhe vinham fazer medidas, ele a tinha quase proibida, como se toda ela fosse pecado de abismo. Cerrava-lhe o amor de Gregório a alma e o corpo. De uma feita, quando à casa do Governador vinham pessoas visitar El Rey em efígie, e Inês vestira uma vasquinha de chamalote azul, usando diadema da mesma cor, o marido a encarara com triste ironia:

– Vens assim tão bem feitinha de corpo?

Proibira-a de descer e ela observava escondida a procissão de gente (p. 83).

Os ciúmes doentios que Gregório sentia em relação à esposa – descrita como a mulher mais bela da cidade – acabam assim por lhe gerar suspeitas não fundamentadas, o que faz com que ele imponha restrições à circulação de Inês em diferentes espaços. Além disso, há também

os boatos que a cercam, incitados por duas circunstâncias narradas no romance. A primeira delas é o hábito da personagem de tomar banhos perfumados diariamente:

- Às quatro da tarde, muitos companheiros nossos, que estudam nos jesuítas, fingem ter o que fazer, só para passar em frente da casa de Dona Inês! (...).
- (...) Nosso companheiro tem razão. Às quatro da tarde, as mucamas vêm despejar na rua o banho cheiroso de Dona Inês. – Emocionava-se com a evocação. – Às vezes, a grande bacia vem perfumada a sândalo; em outras, cheira a jasmim; e é bem possível que se surpreenda também nela uma sábia combinação de ervas agrestes. (...).
- Os homens, discretamente – disse risonho – pois de senhora tão alta... – da cunhada de Dom Francisco! – não se deve dar fé aos restos da água que se lhe passou pelo corpo... miram com olhares turvos, mas contidos, aquele caminho do banho de Dona Inês, seguindo pela sarjeta...
- (...) – As mulheres se sentem um pouco insultadas e dizem baixo, umas às outras: – “Que mau exemplo! Dama tão nobre banhar-se com cheiros, banhar-se tanto! E todos os dias, como se fosse uma índia ou uma perdida! Por isto mesmo” – dizem elas – “é que aparecem os já famosos rabiscos do muro de Dona Inês” (p. 28-29).

Em sequência a essa passagem, o tenente critica o que é falado a respeito dos banhos de Inês, afirmando que “Se Dona Inês tanto se banha, é porque sempre está às voltas com os humores dos doentes e com os cheiros das tisanas, de caridosa que é” (p. 29). Posteriormente, Inês revela que o trabalho de cuidar de doentes é o pagamento de uma promessa que ela havia feito pelo marido – não é informada qual. No trecho transcrito previamente, ainda, são aludidos os “rabiscos do muro”, a segunda das circunstâncias envolvendo boatos em torno da cunhada do governador. Em determinada passagem, Januário pergunta a um dos soldados: “Chegaste a mesmo ver as figuras marotas que andaram fazendo no muro de sua casa? Eu... nunca vi... mas, meus aprendizes, muitas vezes, me contaram. Um deles, quando voltava, de madrugada, de uma dança no Campo dos Ciganos, viu muitas delas” (p. 42). O militar, então, quase em segredo, lhe explica que “São figuras que aparecem à noite, como por encanto. Pela manhã, são lavadas... Um ou outro madrugador as pode ver. Desenhos que não honram muito o marido de Dona Inês, nosso Mestre-de-Campo. Que Deus me perdoe, mas é a pura verdade” (p. 42). Em uma cena em sequência, quando no trapiche exigem de Inês uma resposta sobre os planos de seu cunhado e seu de marido, que ela não tem, a primeira reação das mulheres é pensar: “Vai-se ver é verdade o que dizem aquelas pinturas imorais...” (p. 54).

Além disso, em mais de uma cena são registrados os descompassos presentes no relacionamento entre Inês e Gregório. Um exemplo é o momento em que este entra no trapiche com o intuito de exigir a rendição dos franceses. Duclerc, após ouvir a demanda, empurra Inês de modo que ela ficasse próxima ao marido, como forma de manipulá-lo, assinalando que um

ataque a eles também implicaria pôr em risco as mulheres que estavam naquele espaço. Entretanto, Gregório permanece irredutível e nem mesmo olha diretamente para sua esposa:

Entre ambos, marido e mulher, sempre existira um mundo difícil e misterioso, de penosos momentos a vencer, de gente entremeada, de coisas ditas que dividiam. Mas Inês, ainda que ele não a quisesse fitar, sem descair de senhoria, tomou-o pela mão, e o rodeou de si mesma, caçando-lhe a negada atenção.
– Apaga teu rancor. Elas não têm culpa! (...)
– Pelos teus sonhos, maus sonhos, deverão pagar todas estas mulheres? (p. 62).

A cena deixa entrever que há um entendimento, por parte de Inês, de que a indiferença de Gregório a respeito da possibilidade de as mulheres serem feridas ou mesmo mortas é motivado pelos desentendimentos entre os dois. Além disso, a última frase da passagem citada também aponta uma compreensão de que tal desentendimento tem dentre suas razões os repetidos sonhos de Gregório sobre o homem sem face. Pouco mais adiante, é afirmado que “Dona Inês, dorida, tentava persuadir o marido de que pelo menos olhasse seu rosto, visse seus olhos carregados de uma triste história de desencontros” (p. 63). Em seguida, entretanto, o(a) narrador(a) declara: “Teve certeza, naquele instante, de que jamais lhe seria dada a oportunidade para destrançar os infames enredos da cidade de línguas tão malignas. Ela silenciara ali, debaixo das pedras do Trapiche, e entre eles, marido e mulher, não chegaria nunca a palavra de paz e de verdade” (p. 63). O sentimento de certeza vem a se confirmar pouco depois, quando Gregório é assassinado. Em uma passagem posterior, quando Inês rememora parte de sua vida com o esposo, é narrado que ela “Sentia-se como o enredo da cidade e não sabia por quê. Suas mucamas vinham contar-lhe o que diziam de seus banhos de cheiro” (p. 83). E, adicionalmente, em uma cena seguinte, a personagem reflete: “Jamais seria livre das intrigas” (p. 86).

Dado o exposto a respeito dessa personagem, é significativo que tenha sido ela a escolhida como possível responsável pelo assassinato de Duclerc. Conforme afirmação de Dinah (Anexo B), em *Os invasores* há “o (relato de uma invasão) e a explicação da morte do invasor Duclerc, até hoje um mistério histórico que procurei resolver” (QUEIROZ, 1977, p. 2). A identidade do ou dos assassinos permanece até a atualidade, de fato, incerta. Porém, mesmo a solução oferecida pela escritora para preencher essa lacuna da História não é narrada de modo que a explicação seja inquestionável. As circunstâncias que redundam na morte de Duclerc começam com a chegada de Inês na casa onde o francês era prisioneiro, durante as procissões religiosas de Domingo de Ramos que aconteciam na cidade:

Quando Luisita se retirava, entrou o farricoco. Assustou-se com aquela criatura, que cresceu a seu encontro como sombra negra a distanciar-se da luz. (...) Quando a moça desapareceu, Duclerc, perturbado – ele também – se aproximou. Acreditava e não acreditava. Vira tantas figuras negras assim, pela rua!... Mas, nem bem saíra Luisita e já o vulto se desmanchava; o capuz deslizava e a bela face de Dona Inês florescia branca e comovida sobre o negrume que ainda lhe pesava aos ombros (p. 112).

Farricoco (Figura 20) designa aqueles indivíduos que participam de procissões religiosas vestindo um hábito de cor escura com capuz (DICIONÁRIO PRIBERAM DA LÍNGUA PORTUGUESA, 2022). Assim, Inês faz uso dessa vestimenta enquanto disfarce, para que sua visita a Duclerc passe despercebida. Nesse encontro entre os dois é quando acontece um beijo entre eles; em seguida, o francês pede que a mulher leve em segredo uma carta para

Figura 20 - Farricocos



Fonte: Santana (2022)

ser enviada à França, ao que Inês responde: “Fazes bem em ter confiança. Tens mais confiança em mim que meu marido” (p. 115). A narração do encontro entre Duclerc e Inês é interrompida nesse ponto, e pouco depois acontece a seguinte cena:

À porta de Duclerc o troço dos farricocos encontra outro mais que por ele desliza (...). O encapuzado se perde à descida da escada. Entram os homens

em grande escarcéu. (...) Aparentemente, Duclerc está dormindo, pacificado. Um outro farricoco se desvenda – é o ordenança.

– Quero que me vejas! Acorda, debochado!

Em seguida, como Duclerc continue imóvel, puxa-lhe o ombro e vê, enfim, seus grandes olhos pretos abertos; a expressão de horror imóvel na face morta. (...) Os farricocos ficam indecisos, imóveis, diante do corpo pendido, resvalando a cabeça para fora do leito. O ordenança tem um grito de decepção:

– *Já estava feito!*

E os outros se lhe acudiam, incertos:

– E a promessa? E a promessa?

Vinha o cigano e, já passado o momento de indecisão, alteava a fala:

– Silêncio também é serviço.

Atirou-lhe um saco de moedas o ordenança (p. 116, grifo da autora).

Desse modo, não é narrada propriamente a cena do assassinato de Duclerc. Porém, tendo em vista que Inês estava com ele em seu quarto, onde ele é encontrado morto pouco depois, e que ela vestia o hábito dos farricocos, aquele que “desliza” pelo grupo que encontra o cadáver pode ser compreendido como essa personagem. Porém, visto que esse indivíduo, por causa do uso do capuz, não é identificado – não sendo assim impossível que se tratasse de uma outra personagem –, a identidade do assassino (ou assassina) permanece incerta. Tal incerteza pode ser ainda mais expandida ao se considerar que, reitero, não consta na narrativa uma cena que exponha as circunstâncias do momento da morte de Duclerc; logo, é possível mesmo indagar se o farricoco que passa por aqueles que chegavam é o autor do crime. Esses questionamentos são potencializados pelo fato de que, conforme certas passagens do romance deixam entrever, outras personagens também carregavam, ou pareciam carregar, a intenção de assassinar o francês. Isso é observado, por exemplo, na última citação transcrita, em que o grupo de farricocos, liderado pelo ordenança, tinha como intuito justamente o assassinato – o que pode ser inferido pela decepção dessa personagem ao constatar que “Já estava feito” (p. 116). Em diálogo ocorrido pouco antes entre o ordenança e Inês, é revelado que ele era filho do governador, fruto de suas relações extraconjugais. Desse modo, esse pormenor relaciona o romance com algo que é registrado pela História (BOXER, 1969), conforme já foi apontado, como um dos boatos que cercam o crime: a possibilidade de haver envolvimento de Francisco de Castro Morais no assassinato de Duclerc, dada a presença de dois de seus filhos, tidos fora do casamento, entre o grupo que teria matado o francês.

De Boiron, por sua vez, é outro exemplo de personagem que demonstrava desejar a morte de Duclerc. Ao longo da narrativa, são colocadas em evidência a hostilidade e a rivalidade que existem entre os dois homens. Próximo ao final do romance, há uma cena em que o(a) narrador(a) expõe uma reflexão de De Boiron sobre Duclerc: “estava farto daquela

jactância, mas sabia que deveria concordar *uma última vez* com o ‘chefe’”(p. 107, grifo meu). O trecho grifado oferece variadas hipóteses de leitura: De Boiron iria se rebelar contra Duclerc depois desse episódio, então por isso pensa ser esta a última vez que deveria haver concordância com ele; De Boiron sabia dos planos de terceiros de assassinar Duclerc, e por isso refere-se àquela como a última vez; O próprio De Boiron é o assassino, e já tinha o crime premeditado nesse momento. De Boiron, ainda, em uma passagem na sequência, comenta com Luisita que “*Se alguma coisa acontecesse a nosso grande chefe*, seria ainda possível que um visitante ajuntasse às suas tenções de marinheiro a auréola – De Boiron revirou os grandes olhos – de uma visita de reparação moral” (p. 110, grifo meu). A afirmação, que sinaliza o que iria acontecer ainda naquele ano de 1711 – a invasão de Duguay-Trouin motivada, também, pelo objetivo de vingar a morte de Duclerc – apresenta o indício de uma previsão e de um desejo de que algo acontecesse ao líder francês.

Os episódios expostos, assim, colaboram para as dúvidas que cercam o assassinato. Logo, o romance não oferece uma resposta definitiva sobre quem teria sido o responsável pelo crime – ainda que, conforme a declaração da escritora, Queiroz tenha procurado resolver esse mistério em *Os invasores*. Mesmo considerando que as suspeitas recaem sobre Inês, sua responsabilidade pela morte não é apresentada de maneira indiscutível pelo texto. Ademais, o fato de essa suspeita incidir sobre ela também pode ser interpretado como uma reprodução do que caracteriza a personagem ao longo do romance: o envolvimento de seu nome em boatos. Dessa maneira, uma leitura da obra em que Inês seja apontada como a assassina – mesmo que isso não seja confirmado pelo texto – redundaria em replicar a forma como, na narrativa, os rumores acerca da personagem surgiam. Logo, a suposição de que ela seja a responsável pela morte de Duclerc pode ser vista como mais uma das afirmações incertas feitas acerca de Inês.

Por causa das questões expostas, a narrativa parece antes reforçar as dúvidas acerca do culpado e do motivo do assassinato do que propriamente esclarecê-los. No que diz respeito a Inês, porém, a obra ainda oferece uma possibilidade de leitura que a coloca como inocente dos boatos e acusações que a envolvem. Isso porque o nome Inês tem como significado “pura” ou “casta”. Nesse sentido, é relevante registrar que diversos dos nomes de diferentes personagens também têm algum sentido que pode ser relacionado à narrativa: Daniela significa “Deus é meu juiz” ou “É o Senhor quem me julga”. Luisita, enquanto diminutivo de Luisa, tem como significado “guerreira gloriosa” ou “célebre nas batalhas”; além disso, o nome também pode ser visto, se considerada a suposta origem francesa da personagem, como uma alusão a Luís XIV, rei da França na época em que se passa o romance; Januário, por sua vez, pode ser

compreendido como uma referência ao santo de mesmo nome que, conforme já foi discutido, tem grande importância para a cidade do Rio de Janeiro. Além disso, a vitória sobre os franceses ocorreu na data em que esse santo é celebrado.

Esses apontamentos permitem verificar a repetição de um outro aspecto nas obras de Dinah aqui examinadas: o emprego de nomes que carreguem algum valor específico. Isso se manifesta de diferentes maneiras nos três romances: em *Margarida La Rocque*, o que se observa por meio dos nomes são diálogos intertextuais, sobretudo; em *A muralha*, é estabelecida relação com antepassados da autora ou mesmo com outras de suas obras, como acontece em relação à personagem Margarida; em *Os invasores*, por fim, é possível relacionar a atuação das personagens ao significado de seus nomes próprios. Assim, se o emprego de personagens que possuem referentes na História traz para os romances diferentes enredos atrelados aos seus nomes, no que diz respeito às personagens inventadas, de modo a suprir essa lacuna, é feita opção por nomes que expressem algo sobre aquele ou aquela que o possui.

Em *Os invasores*, essa intencionalidade no uso dos nomes é relevante principalmente naquilo que reforça do caráter ambíguo da personagem Inês, sinalizando, nesse sentido, uma possibilidade de resposta. Porém, também é interessante observar que a casa onde mora a personagem é descrita como um “sobrado pintado de amarelo” (p. 28). A cor amarela, conforme foi abordado no capítulo anterior, pode ser associada ao adultério (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2015). Logo, se o nome da personagem indica que os boatos sobre seus relacionamentos extraconjugais seriam falsos, a cor de sua residência simboliza o oposto. Inês, assim, é um exemplo emblemático de personagem em que pode ser lida, no romance, uma síntese do questionamento da História característico das novas formas de ficção histórica: ela é envolvida em boatos, e informações contraditórias a cercam. Algumas personagens a difamam, outras a defendem, e outros ainda se valem dessas informações duvidosas quando é conveniente. Além de Inês, outra personagem em que é observado tal questionamento é Bento Amaral. Conforme declaração da escritora (Anexo B), a personagem, considerada uma vilã em *A muralha*, dada sua ordem do massacre do Capão da Traição, ganha outra posição em *Os invasores*: “de aventureiro e assassino passou a herói – e o foi de verdade, quando enfrentou os franceses, até dar seu sangue na defesa do Rio de Janeiro” (QUEIROZ, 1977, p. 2). Dinah, segundo já foi discutido, concorda com aqueles historiadores que consideram ser um mesmo indivíduo que lidera o assassinato em massa de paulistas e que lidera o grupo de estudantes envolvidos na defesa do Rio de Janeiro, durante a invasão de Duclerc; a mesma personagem ainda, na invasão de Duguay-Trouin, acabaria morta em um conflito com os franceses.

No romance, o fato de se tratar de uma mesma pessoa é indicado na seguinte passagem:

Longe, na cidade, havia sobre Bento do Amaral infundável controvérsia. Diziam uns que se fiassem nele; outros que não, e sustentavam que até de nome mudara. Um episódio ainda não fora devidamente esclarecido para os habitantes de São Sebastião do Rio de Janeiro. Jurara Bento pela Santíssima Trindade, faltara a seu juramento e passara a fio da espada trezentos paulistas nas Minas Gerais. Os que o amavam, sem nele ver defeito, eram os jovens: “Que os paulistas não reconheciam nem rei nem lei”, diziam. Alguns, chegavam a negar simplesmente a acusação; outros, procuravam ver nela uma forma do poder aterrador de Bento do Amaral. Para estes moços, o que apontavam como erro seria até elogio, como se Bento, sozinho, valesse uma guerra. Estavam, pois, todos eles ali reunidos. Em tempos aventureiros, em que não havia fronteira demarcada entre o herói e o renegado, ouviam ávidos os moços o que lhes dizia aquele homem bem mais velho, que trazia de sua vida – pelas funduras dos sertões – hábitos e roupas estranhas. Os cabelos crespos, grosseiro de jeito, tratava sempre com ânimo os assuntos (p. 98).

De maneira análoga àquela em que acontece uma determinada fala da personagem Bento Coutinho em *A muralha* – citada e discutida no capítulo anterior –, essa passagem alude às variadas (e diferentes) interpretações presentes também no discurso da História – conforme postulam autores como Hayden White (1994). Enquanto os paulistas viam a personagem como um criminoso devido aos seus atos envolvendo o Capão da Traição, os mesmos atos motivam a admiração dos jovens por ele liderados no Rio de Janeiro. Nesse sentido, é modelar o trecho “Em tempos aventureiros, em que não havia fronteira demarcada entre o herói e o renegado” (p. 98). Essas circunstâncias também ilustram o que Hutcheon (1991) afirma sobre as metaficções historiográficas, em que se manifesta a ausência de verdades absolutas em relação ao passado e a formas de compreender o passado. Além disso, novamente do mesmo modo como ocorre em *A muralha*, a descrição citada resume – e, em *Os invasores*, também retoma – o caráter ambíguo da personagem: vilão em uma história, herói em outra.

Ainda no que se refere a essa personagem, é interessante observar que, novamente, apesar de declarar o oposto, Dinah procede de maneira a reforçar a controvérsia a respeito de sua identidade. Isso porque, enquanto em *A muralha* ela é apresentada como Bento Coutinho, em *Os invasores*, surge como Bento do Amaral, somente. O nome completo da personagem histórica, segundo a já referida enciclopédia de Alarico Silveira (1958) – uma das principais fontes de Dinah – seria Bento do Amaral Coutinho. Por um lado, essa escolha da autora pode ser compreendida como uma confirmação de que, ainda que a personagem houvesse mudado de nome – conforme é mencionado na passagem citada – se tratava, sim, de um mesmo indivíduo, visto que apenas exibia ou ocultava um ou outro de seus dois sobrenomes – tendo

em consideração, nesse caso, a referência à personagem histórica. Entretanto, se forem desconsiderados fatores extraliterários, o que prevalece é a dúvida sobre se tratar ou não da mesma personagem de *A muralha*. Logo, de maneira correlata à que procede em relação a Inês e a sua responsabilidade pela morte de Duclerc, Dinah, mesmo se posicionando de modo diferente em suas declarações sobre a obra, não insere no texto de seu romance respostas definitivas acerca de Bento do Amaral (Coutinho?).

A narrativa, assim, é permeada em toda sua extensão por dúvidas, jogos de enganos, incertezas, boatos, embustes. Mais do que uma aproximação com o questionamento da História típico das novas formas de ficção histórica, a presença desses elementos em *Os invasores* pode ser também compreendida enquanto uma aproximação do romance com a farsa – forma que faz parte do conjunto de espetáculos populares abordados por Bakhtin (1987). Conforme definição de Massaud Moisés (2004), a farsa é um gênero bastante próximo ao da comédia e que teve maior desenvolvimento durante a Idade Média, principalmente na França. Ela surgiu, em um primeiro momento, como uma breve passagem cômica em meio aos mistérios – gênero de teatro religioso medieval. Posteriormente, as farsas passaram a ser peças autônomas. A influência da farsa pode ser percebida fortemente no teatro do século XVII – na *commedia dell'arte*, em Molière, em Shakespeare – e muitos de seus recursos característicos podem ser encontrados em variadas obras que se estendem até a atualidade.

A pesquisadora Irley Machado, no artigo “A farsa: um gênero medieval” (2009), apresenta uma descrição das características desse tipo de texto. Segundo a autora, os temas da farsa têm origem em fábulas populares da Idade Média e são carregados de obscenidades – nos gestos e na linguagem – e escatologia. Na farsa são colocadas em cena personagens populares, retiradas da realidade do cotidiano. Elas são pouco desenvolvidas, revelando alguns poucos traços distintivos de seu caráter. Seus vícios, por outro lado, muitas vezes são acentuados até o nível do ridículo. Somado a isso, um dos mecanismos empregados para fazer rir é a atitude incoerente das personagens farsescas. Dentre essas, há a inversão de papéis, em que, por exemplo, uma personagem idiota pode vir a mostrar-se esperta motivada pela situação em que está inserida. Além disso, sob formas do riso, há a denúncia de atitudes hipócritas por parte de religiosos – uma marca que também distingue o anticlericalismo explorado por muitas das farsas. Dentre os aspectos mais importantes da farsa está aquilo que constitui sua estrutura propriamente: o jogo em que alguém é ludibriado por meio de artimanhas, trapaças. E, para que a farsa seja inteiramente cumprida, segundo Machado, é obrigatório que, inicialmente, alguém

seja enganado e, em sequência, o engodo seja transferido para aquele que primeiro trapaceou. A autora ainda explica que

A farsa funda-se sobre um mecanismo de trapaça que apresenta técnicas específicas. Ela ultrapassa a etapa primária do enganador-enganado pela elaboração de um mecanismo muito mais complexo, engenhosamente conduzido segundo os diferentes artifícios da trapaça e da malícia. Os mecanismos da trapaça podem seguir combinações mais ou menos elaboradas: eles podem se resumir a um simples retorno da ação ou a um retorno duplo. Em sua estrutura, ela nos revela oposições e simetrias de estratégias que incluem diversos jogos de enganos: a uma situação inicial ocorre uma ação paralela que inverte a primeira e uma nova ação que inverte por sua vez a segunda, sem, no entanto, anulá-la. O recurso essencial inerente ao gênero é a astúcia (MACHADO, 2009. p. 125).

Outra característica da farsa medieval diz respeito a um elemento fixo de sua estrutura: em seu início, eram apresentados em formato musical versos repetidos diversas vezes como forma de atrair a atenção do público, encerrar as conversas então em andamento, além de marcar a atmosfera festiva do espetáculo a ser representado. Também é relevante registrar que, por meio do humor, a farsa empreendia críticas aos mais diversos abusos; porém, tais críticas não questionavam a natureza da realidade e não apresentavam agressividade ou indignação. Isso porque

O objetivo da farsa é, sem dúvida, alcançar um cômico imediato e espontâneo. Inúmeras farsas medievais mostram cenas de casais em que a ação se passa no interior da casa: disputas rocambolescas, artimanhas femininas, brigas entre marido e mulher. Mas, o cômico da farsa tira igualmente partido da estupidez dos simplórios enviados às escolas e cuja incompreensão da linguagem provoca equívocos divertidos. Criados oportunistas e hábeis, motivados pelo desejo do ganho, obedecem a seus patrões segundo seu interesse. Um dos temas favoritos da farsa é o da autoridade, que troca de lugar: o direito de comandar ora pertence à mulher, ora ao marido, ora ao criado ora ao patrão. Outros temas são associados a funções naturais: come-se, bebe-se, faz-se amor como se respira, por uma necessidade física. (...) Enfim e, sobretudo, trapaceamos: pois, para obter o que não se tem (a autoridade, o alimento, o amor), para reparar os erros da natureza, para aguentar as artimanhas alheias e suportar as injustiças sociais ou simplesmente para divertir-se, é preciso trapacear. As farsas se abrem também às cenas da praça pública, à vida cotidiana fora de casa, em que se revelam quadros da vida social ilustrando sempre propósitos desonestos de seus envolvidos (MACHADO, 2009. p. 127).

São diversos os paralelos que podem ser traçados entre a farsa e *Os invasores*. É interessante observar, primeiramente, que o romance tem sua origem em um texto do gênero dramático, ao qual se liga a farsa. Além disso, há sua associação com o cômico – o qual é

manifestado com recorrência no romance, conforme já foi apontado. As personagens do romance, de modo análogo àquelas da farsa, são em sua maior parte personagens populares e apenas superficialmente desenvolvidas; o caráter popular, pode ser associado ao destaque dado no romance ao fato de que a população do Rio de Janeiro de maneira geral se envolveu na resistência à tentativa de invasão francesa. Já o fato de não serem desenvolvidas em profundidade – ou personagens tipo (BARBUDO, 2009) – pode ser constatado, por exemplo, na atuação reduzida de parte significativa das personagens, além de muitas delas serem identificadas por suas posições – o estudante, o tenente, a dona do trapiche – e não por seus nomes próprios. Essa característica também permite associar o livro à forma clássica de romance histórico, segundo Lukács (2011), para quem, a exemplo do que se dá em Walter Scott, o papel de maior destaque não deve ser ocupado pelas grandes personagens da História, mas sim pelas personagens ficcionais ou históricas desconhecidas. Além disso, também sobre o autor escocês, Lukács afirma: “A grandeza de Scott está em dar vida humana a *tipos sociais históricos*” (2011, p. 51, grifo meu). Assim, do mesmo modo como o teórico afirma acontecer no modelo clássico, no romance de Dinah esses tipos históricos sociais constituem o centro da narrativa. Sobre as personagens tipo de *Os invasores*, Silverman comenta que na obra há

uma mistura desigual de picarescos tipos marginais, bravos e romanescos soldados-defensores, estudantes, e pelo menos uma heroína – a par de uma elite privilegiada, imersa em (in)característica futilidade. São todos estereótipos, mais plausíveis pelo que representam do que pelo que fazem ou pensam (1981, p. 52).

Ainda no que diz respeito às possíveis relações com as personagens farsescas no romance, também se observa a característica manifestação de atitudes incoerentes por parte de religiosos: Maria Teresa, freira, tinha aposentos luxuosos onde guardava bens preciosos. Outro aspecto das figuras da farsa também reside na inversão de papéis: um exemplo disso está na cena em que Daniela, bastante ingênua ao longo de toda a narrativa, consegue recuperar a rosa de ouro que estava em posse de De Boiron. Na atitude da protagonista, adicionalmente, mais uma vez podem ser percebidas aproximações com as definições Lukács (2011). O herói do romance histórico clássico, de acordo com o teórico, não sendo dotado de características excepcionais, demonstra sua força quando alguma situação de crise assim o exige. Passada essa circunstância, a personagem retorna a sua posição inicial – tal como se desenvolve com Daniela.

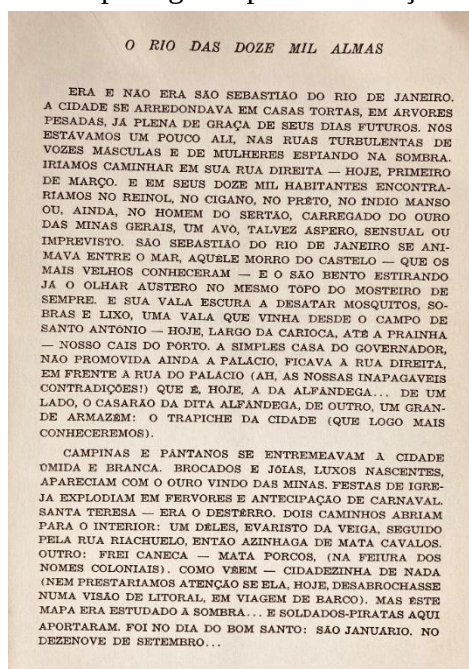
O aspecto que mais aproxima *Os invasores* do farsesco, entretanto, é justamente aquele apontado como fundamental nesse tipo de texto: alguém sendo vítima de engano, e a

consequente transposição deste para aquele que inicialmente enganou, colocando, assim, a astúcia em evidência – o que Machado (2009) aponta como essencial ao gênero. Esse tipo de situação pode ser observado em variadas circunstâncias do romance. Primeiramente, na tentativa dos franceses de se passarem por ingleses e com isso terem facilitada sua aproximação à costa brasileira; posteriormente, são os franceses os ludibriados pelo engodo causado pelos estudantes – o tocar dos sinos da cidade. Além disso, há também os já referidos episódios envolvendo a rosa de ouro: primeiramente ela é roubada por De Boiron, que depois a perde na cena em que ele adormece após receber de Daniela o então por ele desconhecido cafuné. Diz o francês sobre o ocorrido: “Era uma feiticeira sim – ela me fez dormir – dormir! Imagina! E para quê? Para furtar a rosa de ouro. Depois disto, desapareceu, exatamente como desaparecem os seres maléficos do ar e da terra, segundo contam os mais antigos” (p. 107). Outro evento em que pode ser vista essa estrutura da farsa é a morte de Duclerc, principalmente na hipótese interpretativa que considera Inês a autora do crime. O francês, primeiramente, está em posição de “enganador” em relação a Inês em pelo menos três ocasiões: são seus aliados que matam Gregório, marido da personagem; apesar de fazer insinuações românticas em relação a ela, e mesmo beijá-la, Duclerc é casado – o que aparentemente não é revelado a Inês; pouco depois do momento em que se beijam, Duclerc entrega à personagem a carta que gostaria que ela enviasse à França em segredo – no que pode ser lida a sugestão de que, na verdade, ele a está manipulando para que ela o ajude. Logo, quando Inês é tida como a assassina, seu ato se aproxima do ciclo completo da farsa em que o trapaceiro acaba por ser trapaceado.

Outra semelhança com a estrutura da farsa diz respeito ao prólogo presente em *Os invasores*, em que pode ser lida uma referência aos versos em formato musical apresentados no início dos espetáculos. Nesse sentido, é interessante comparar o formato em que o texto está na versão em livro (Figura 21) com aquele presente nas páginas de *O Cruzeiro* (Figura 22) e no datiloscrito (Figura 23) da obra em formato de peça teatral.

Enquanto no livro o texto consta distribuído em dois parágrafos, na revista e no datiloscrito ele está em versos. Além disso, outra alteração significativa diz respeito ao antepenúltimo verso destas duas últimas versões: “Foi no dia de meu Santo”. O pronome possessivo em primeira pessoa faz referência à personagem Januário, o poeta alfaiate que, conforme pode ser observado no datiloscrito, consta em rubrica como aquele que declama o texto. No livro, essa passagem foi alterada para “Foi no dia do bom santo”, deixando, assim, de vincular essa passagem a alguma personagem especificamente. Assim, ao se comparar as três

Figura 21 - Texto do prólogo na primeira edição de *Os invasores*



Fonte: Queiroz (1965)

versões do texto, ganha ainda maior relevo a familiaridade do prólogo com o recurso utilizado nas peças da farsa.

Além disso, o emprego de recursos típicos farsescos oferece a possibilidade de observar a presença da paródia no romance de Queiroz – elemento que, conforme já foi referido, é apontado quase unanimemente pelos estudiosos das novas formas de ficção histórica – Aínsa (2003), Cunha (2004), Esteves (2010), Hutcheon (1991), Menton (1993) e Perkowska (2008). Em *Os invasores*, o caráter parodiador pode ser verificado na apropriação de um gênero fortemente associado à literatura da França para elaborar uma narrativa de resistência brasileira frente, justamente, a uma invasão desse país. Assim, do mesmo modo que faz com o relato de viagem em *Margarida La Rocque*, em *Os invasores*, Dinah se apropria de um gênero de texto tipicamente europeu para, subvertendo-o, traçar críticas justamente às práticas europeias de colonização. Essa atitude se aproxima daquilo que Bakhtin (2010) afirma sobre a paródia: todos os gêneros de literatura carnalizada a tem como um elemento inseparável, dado seu caráter ambivalente e criador de um duplo destronante, de um mundo às avessas. Com isso, o romance também se alinha com aquilo que aponta Hutcheon sobre a relação da paródia com o pós-moderno: “Em certo sentido, a paródia é uma forma pós-moderna perfeita, pois, paradoxalmente, incorpora e desafia aquilo a que parodia” (1991, p. 28).

Figura 22 - Texto do prólogo na revista
O Cruzeiro de 16/01/1965

Era e não era São Sebastião do Rio de Janeiro.
A cidade se arredondava em casas tortas,
Em árvores pesadas,
Já plena da graça de seus dias futuros.
Nós estávamos um pouco ali.
Nas ruas turbulentas de vozes másculas
E de mulheres espiando na sombra
Iriamos caminhar em sua Rua Direita,
Hoje: Primeiro de Março.
E em seus doze mil habitantes
Encontrariamos no reinol,
No cigano,
No preto ou
No índio manso ou, ainda,
No homem do sertão,
Carregado do ouro das Minas Gerais,
Um avô, talvez áspero, sensual
Ou imprevisto.
São Sebastião do Rio de Janeiro
Se aninhava entre o mar,
Aquêl Morro do Castelo (que os mais velhos
[conheceram])
E o São Bento estirando já o olhar austero
No mesmo tópo do Mosteiro de sempre.
E uma vala escura
A desatar mosquitos
Sobras e lixo,
Uma vala que vinha
Desde o Campo de Santo Antônio,
Hoje: Largo da Carioca,
Até à Prainha — nosso Cais do Pôrto.
A simples Casa do Governador, não promovida
Ainda a Palácio,
Ficava à Rua Direita
Em frente à Rua do Palácio (ah, as nossas
[inapagáveis contradições!])
Que é, hoje, a da Alfândega...
De um lado, o casarão da dita Alfândega,
De outro, um grande armazém:
O Trapiche da Cidade
(Que logo mais conheceremos).
Campinas e pântanos se entremeavam
A cidade úmida e branca.
Brocados e jóias, luxos nascentes,
Apareciam com o ouro
Vindo das Minas.
Festas de igrejas explodiam
Em fervores
E antecipação de Carnaval.
Santa Tereza — era o Destêrro.
Dois caminhos abriam para o interior:
Um dêles Evaristo da Veiga, seguido
Pela Rua Riachuelo, então
Azinhaga de Mata-Cavalos.
Outro: Frei Caneca — Mata Porcos
(Na feiúra dos nomes coloniais).
Como vêem — cidadezinha de nada.
Nem prestaríamos atenção
Se ela, hoje, desabrochasse
Numa visão de litoral, em viagem de barco.
Mas êste mapa era estudado
A sombra...
E soldados-piratas
Aqui, aportaram!
Foi no dia de meu Santo:
São Januário.
No dezanove de setembro...

Fonte: Queiroz (1965c)

Figura 23 - Texto do prólogo em
datiloscrito

PRÓLOGO

Telão - mapa da Cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro, de 1710.
Em cena, a esquerda, Januário, - o alfaiate poeta.

Era e não era São Sebastião do Rio de Janeiro.
A cidade se arredondava em casas tortas,
Em árvores pesadas,
Já plena da graça de seus dias futuros.
Nós estávamos um pouco ali.
Nas ruas turbulentas de vozes másculas
E de mulheres espiando na sombra
Iriamos caminhar em sua Rua Direita,
Hoje: Primeiro de Março.
E em seus doze mil habitantes
Encontrariamos no reinol,
No cigano,
No preto ou
No índio manso ou, ainda,
No homem do sertão,
Carregado do ouro das Minas Gerais,
Um avô, talvez áspero, sensual
Ou imprevisto.
São Sebastião do Rio de Janeiro
Se aninhava entre o mar,
Aquêl Morro do Castelo (que os mais velhos conheceram)
E o São Bento estirando já o olhar austero
No mesmo tópo do Mosteiro de sempre.
E uma vala escura
a desatar mosquitos
Sobras e lixo,
Uma vala que vinha
Desde o Campo de Santo Antônio,
Hoje: Largo da Carioca,
Até à Prainha - nosso Cais do Pôrto.
A simples Casa do Governador, não promovida
Ainda a Palácio,
Ficava à Rua Direita
Em frente à Rua do Palácio (ah, as nossas inapagáveis
contradições !)
Que é, hoje, a da Alfândega ...
De um lado, o casarão da dita Alfândega,
De outro, um grande armazém:
O Trapiche da Cidade
(que logo mais conheceremos).
Campinas e pântanos se entremeavam
A cidade úmida e branca.
Brocados e jóias, luxos nascentes,
Apareciam com o ouro
Vindo das Minas.
Festas de igrejas explodiam
Em fervores
E antecipação de Carnaval.
Santa Tereza - era o Destêrro.
Dois caminhos abriam para o interior:
Um dêles Evaristo da Veiga, seguido
Pela Rua Riachuelo, então
Azinhaga de Mata-Cavalos.
Outro: Frei Caneca - Mata Porcos,
(Na feiúra dos nomes coloniais).
Como vêem - cidadezinha de nada.
Nem prestaríamos atenção
Se ela, hoje, desabrochasse
Numa visão de litoral, em viagem de barco.
Mas êste mapa era estudado
A sombra ...
E soldados-piratas
Aqui, aportaram !
Foi no dia de meu Santo:
São Januário.
No dezanove de Setembro ...

Fonte: Queiroz ([196-])

As diferentes aproximações possíveis de *Os invasores* com o farsesco, além disso, redundam em oferecer a possibilidade de uma leitura da narrativa histórica (ficcional ou não) no que ela estabelece relação com a farsa e seus jogos de enganos. Logo, a aproximação do romance de Dinah com esse gênero, para além da paródia, também reforça a leitura em que se

constata um questionamento do discurso da História, típico das novas formas, por meio da presença da mentira, da dúvida, da incerteza, da farsa. É interessante observar que esses elementos de algum modo também surgem na narrativa que a escritora constrói sobre o processo de criação da obra. Segundo Queiroz revela, o projeto de escrever um texto de maior fôlego foi abandonado depois de ela ter perdido os primeiros originais que já estavam bastante adiantados. Em alguns depoimentos, a autora fala simplesmente em “perda” desses papéis. Exemplo disso está no prefácio do romance, em passagem já citada:

No período de onze anos, redigi inúmeras fichas, consultei historiadores e documentos. Mas, numa viagem à Europa, foi perdido não só o original do romance, já com vários capítulos concluídos, como o material de pesquisa histórica a que deveria recorrer, então, em Moscou, onde permanecia na qualidade de esposa de diplomata (p. 9).

Em outras declarações, entretanto, ela afirma que os materiais referentes ao romance haviam sido roubados: “por uma dessas infelicidades que acontecem aos escritores, a pesquisa foi roubada numa sacola onde trazia os elementos preciosos de estudos de muitos anos, assim ficando até hoje apenas na primeira invasão, a de Duclerc, que teria sido o pretexto para a segunda a de Dugay-Trouin” (QUEIROZ, 1977, p. 2). Assim, de maneira semelhante à que procede em relação às obras *Margarida La Rocque* e *A muralha*, em seus textos a respeito do de *Os invasores* ela apresenta uma narrativa em que é manifestado um elemento característico do próprio romance: nesse caso, o fato de ter sido ludibriada, tal qual uma personagem farsesca, ao ter sua pesquisa e o original do livro roubados; com isso, uma vez mais a autora demonstra buscar fortalecer o pacto de leitura ao estendê-lo aos textos em que trata de seu romance. Essa atitude também pode ser observada em outras circunstâncias que a autora narra acerca de seu processo de escrita. Entre as variadas crônicas que publicou em 1965 para o *Jornal do Commercio* do Rio de Janeiro em que abordou o IV centenário da cidade – e a obra em que trabalhava em sua homenagem –, naquela de 17 de fevereiro, “Carnaval, angústia, viagem” (Anexo AO), a autora contou que

Enquanto milhares preparam suas fantasias e abrem a carteira para pagar cem mil por duas entradas no baile do Copacabana ou do Municipal, busco em aflição um lugar onde possa calmamente pensar e terminar *Os invasores*, romance comemorativo do IV Centenário, já no 6º capítulo em *O Cruzeiro*. Vertiginosamente, sonho entretanto ao ruído dos tambores. Revejo-me em meu primeiro baile, metida numa fantasia de oriental, com toda a fatalidade dos quatorze anos, a estrear batom (QUEIROZ, 1965d, p. 5).

Conforme já foi apontado, a autora em variadas ocasiões sublinhou a ligação entre *Os invasores* e o carnaval do Rio de Janeiro. A crônica citada, para além disso, traz o carnaval também como pano de fundo de momentos em que a escritora criava o romance, reforçando, desse modo, a ligação entre a obra e essa festividade. O empenho da escritora naquilo que pode ser considerado, segundo anteriormente exposto, um prolongamento do pacto de leitura, também pode ser constatado nas menções a Bento do Amaral Coutinho. Nas crônicas em que Dinah cita a personagem, ao enfatizar a comprovação de que se tratava de uma mesma pessoa – aquela do Capão da Traição e aquela das invasões francesas –, a autora reforça, além do seu ponto de vista, o elo entre seus romances – ainda que, segundo já foi discutido, a obra mantenha a incerteza sobre o fato. Relacionado a isso, também é possível novamente ler o emprego do recurso intertextual por meio do qual uma mesma personagem transita entre diferentes obras de um mesmo autor, conforme Menton (1993), e do modo como é possível notar, por exemplo, nas Margaridas de *A muralha* e *Margarida La Rocque*.

Também nos textos a respeito de *Os invasores*, especificamente em suas notas explicativas, são registradas as fontes históricas pesquisadas por Dinah: *Os franceses no Rio de Janeiro* (1950), de Augusto Tasso Fragoso, e, para a descrição do Rio de Janeiro da época, é aludido Barão do Rio Branco (José Maria da Silva Paranhos Júnior), sem especificar qual título – é possível, entretanto, que possa se tratar de *Esquisse de L'histoire du Brésil* e/ou *Efemérides brasileiras*, ambos citados também na obra de Fragoso. Este, ao enumerar os poucos registros a respeito das invasões, afirma que “São esses os documentos que reputo capitais e permitem formar-se uma ideia, *embora imperfeita*, dos sucessos em 1710 e 1711” (1950, p. 7, grifo meu). Ao associar essa afirmação aos fatos históricos que são objeto das duas obras estudadas nos capítulos anteriores desta tese, é possível visualizar um certo padrão: a utilização recorrente de eventos da História pouco claros, dos quais se tem escassos e incertos registros. No caso de *Os invasores*, além do fato de, como aponta Fragoso, haver apenas um quadro incompleto do episódio que serve de pano de fundo para o romance, há a questão jamais esclarecida da identidade do culpado pela morte de Duclerc. Assim, é possível especular que por parte de Dinah poderia haver uma preferência por Histórias obscuras e/ou incompletas que oportunizavam o exercício do romance histórico com o qual a autora declarava se alinhar: aquele em que o ficcionista preenchia com invenção somente as lacunas da História.

Essa afirmação de Dinah também é acompanhada da assertiva de que o romancista não deve alterar fatos históricos, o que mais uma vez aproxima a autora de modelos mais tradicionais de romance histórico, como aquele definido por Manzoni (2012), em que deve ser

observada a fidelidade ao que é narrado pela História. Porém, de acordo com o anteriormente apontado, a autora realiza esse tipo de alteração, mesmo negando fazê-lo. Em *Os invasores*, essa conduta é uma vez mais reconhecida: por mais que a autora mantenha a narrativa em conformidade com os dados apresentados por Fragoso – como aquele que diz respeito às 60 mulheres abrigadas no trapiche – há alguns pontos importantes nos quais Queiroz não segue a narrativa do autor. Um exemplo disso está naquilo que Fragoso relata a respeito da rendição dos franceses:

Era o pôr do sol e os inimigos não cediam. O general (o governador) determinou que se ateasse fogo ao Trapiche, pois não convinha sobreviesse a noite ficando os inimigos fortes. Mandou levar 2 barris de pólvora para junto do edifício e colocar uma peça de artilharia na boca de uma travessa defronte dele. Quando se transportava mais pólvora, apareceu um Cabo do inimigo, com uma bandeira branca. Levaram-no à presença do general. Voltou depois ao Trapiche e todos se entregaram pouco antes das Aves Marias. *Os sinos repicaram nas Igrejas, anunciando a vitória* (1950, p. 25, grifo meu).

De acordo com o que já foi exposto neste capítulo, em *Os invasores* o ato de tocar os sinos, antes de concretizada a rendição, é um engodo praticado pelos estudantes, que acaba bem-sucedido. A bandeira branca feita com um pedaço de uma anágua, no romance, é exposta após o toque dos sinos. Logo, Dinah, em uma passagem importante do romance, não segue aquilo que é narrado pelo historiador por ela consultado; como apenas Fragoso (1950) é apontado dentre suas referências, não é possível saber se essa atitude estaria vinculada, ou não, à apropriação de alguma outra narrativa, com informações divergentes – como acontece na concepção de *A muralha*. Relacionado a isso, é também importante sublinhar a escolha por se dar destaque ao papel dos estudantes no romance. Conforme é registrado por diferentes historiadores (BOXER, 1969; FRAGOSO, 1950; SOUZA; BICALHO, 2000), de fato, os alunos do Colégio Jesuíta tiveram participação no conflito. Dinah, entretanto, amplia em seu romance a importância dos estudantes, os quais, além de terem a eles atribuída a ação que redundaria na vitória brasileira, são referidos em diversos dos depoimentos da escritora sobre o livro. Um exemplo disso, além dos já citados, pode ser observado em crônica de 3 de fevereiro de 1965 para o *Jornal do Commercio* (RJ), intitulada “Como e por que fiz *Os invasores*” (Anexo AP):

O que me fez fixar em 1710, neste ano, em que cujo dia de São Januário, 19 de setembro, os piratas franceses chegavam ao centro da cidadezinha e o chefe invasor com seiscentos homens tomavam de assalto um grande armazém que servia de depósito da Alfândega, prédio vizinho ao local onde se situa o II

Tribunal do Júri – ficando os franceses ali entrincheirados com sessenta mulheres que se refugiavam nesse trapiche – foi a página épica que a cidade escreveu, notadamente por seus estudantes. Quis fazer de *Os invasores*, que *O Cruzeiro* está publicando em capítulos, um romance histórico com um pouco do humor carioca. Portanto, na linguagem que pesquisei, vocês encontrarão, vez por outra, no meio do drama e da fúria desses dias remotos o lampejar de um riso, a mordacidade de uma crítica de uma personagem. Enfim, quis mostrar este povo ainda criança, partindo em sua intrepidez e em sua grandeza que independe até mesmo dos governos, nas origens remotas, mas claras, de sua vocação (QUEIROZ, 1965e, p. 5).

A participação dos estudantes pode ganhar ainda especial relevância ao se recuperar o contexto histórico do momento da publicação de *Os invasores*. Isso porque, no Brasil, o movimento estudantil, especialmente após o golpe militar de 1964, passou a sofrer repressão e ataques em função de ter assumido uma posição política contrária aos que haviam tomado o poder, conforme aponta Flávia Santana (2007). Segundo a autora, “Até as verbas oficiais, aprovadas pela Câmara dos Deputados, que as entidades estudantis recebiam antes do golpe, foram cortadas. O governo não aceitava, não dava espaço, nem mesmo se mostrava receptivo às iniciativas e ideologias da UNE [União Nacional dos Estudantes]” (SANTANA, 2007, p. 48). Apesar disso, o movimento estudantil, de diferentes formas e em diferentes medidas, manteve sua posição de resistência frente à ditadura instalada entre 1964 e 1985. Logo, chama atenção o fato de *Os invasores*, surgindo em capítulos em *O Cruzeiro* pouco menos de um ano depois do golpe, exaltar a participação ativa e decisiva de estudantes perante um opressor violento – nesse caso, os invasores franceses.

Esse aspecto permite associar o romance ao que afirma Perkowska (2008) sobre as concepções contemporâneas de História, nas quais é apontado que as diferentes visões e interpretações estão subordinadas ao presente. Segundo a autora, “aunque narre un hecho pasado, un historiador o novelista siempre habla desde el presente, sus tensiones, sus conflictos (...), sus carencias. Este presente siempre se inscribe en la visión del pasado, de hecho, la escribe o la re(escribe)” (PERKOWSKA, 2008, p. 43-44). Wallace (2005), por sua vez, aponta que qualquer romance histórico tem tanto, ou talvez até mesmo mais, a indicar a respeito do tempo em que foi produzido do que daquele em que se passa sua narrativa. Assim sendo, ao exagerar ou mesmo modificar o papel desempenhado pelos estudantes na invasão liderada por Duclerc, mais do que exprimir o exercício de liberdade de criação ficcional de Queiroz, o romance assinala a possibilidade de diálogo com o momento presente no qual ele era produzido. Além disso, a modificação daquilo que historiadores registram sobre o envolvimento dos estudantes é mais uma marca da afinidade de *Os invasores* com as novas formas de ficção histórica.

Conforme aponta Menton (1993), por exemplo, uma das características do novo romance histórico latino-americano é a distorção consciente da História por meio de recursos como o exagero. Considerando que a própria Dinah revela ser Frágoso (1950) a sua fonte histórica a respeito da invasão francesa, e que o autor narra de maneira diferente as circunstâncias que no romance envolvem os estudantes, é possível afirmar que a escritora conscientemente recorreu ao exagero ao retratar a participação dessas personagens em seu romance, construindo, assim, uma narrativa outra, em acordo com o que a escritora pretendia.

Outro dado histórico presente em *Os invasores* em que também podem ser constatadas modificações está na menção a Frei Fabiano de Cristo (1676-1747). O religioso ficou conhecido em vida como um caridoso e hábil enfermeiro do Convento de Santo Antônio do Rio de Janeiro. Após sua morte, surgiram variados relatos de devotos que atribuíam milagres a ele (MARTINS, 2019). Ainda que o Frei habitasse o Rio de Janeiro na ocasião da invasão liderada por Duclerc, não foi localizada nenhuma referência em que conste a alusão a Fabiano de Cristo dentre os episódios referentes ao conflito. Em *Os invasores*, essa personagem histórica surge diante de Daniela quando a moça está perdida na cidade, tentando localizar a casa em que tinha sido recebida com a sua mãe, Beleguina, após as mulheres serem libertadas do trapiche. Frei Fabiano não somente a ajuda a retornar como, com sua “água santa”, contribui para a recuperação de um ferimento na perna de Beleguina. No romance, o religioso surge na segunda parte do livro, no capítulo de número XI, nomeado “Água santa de Frei Fabiano”.

Nesse sentido, é interessante examinar outra ficção histórica que também aborda as invasões francesas no Brasil. Publicado em 1870, de autoria de Manuel Duarte Moreira de Azevedo, *Os franceses no Rio de Janeiro* tem como protagonista justamente Frei Fabiano de Cristo; e, o terceiro capítulo desse romance, tem o nome de “A água milagrosa”. No início dessa parte, é narrado que

Ainda existe no convento de Santo Antônio desta cidade um moringue que pertenceu a frei Fabiano. A água dessa pequena bilha de barro era considerada milagrosa pelo povo, que aplicava-a em diversas moléstias, e referiam-se curas miraculosas operadas por essa água, quer pela fé que votava-lhe o povo, quer pelos ingredientes mais ou menos ativos que pudesse conter; principalmente como aplicação externa era de incontestável virtude, mas empregava-a o povo em todos os males externos e internos, e considerava-a remédio infalível (AZEVEDO, 1870, p. 25).

Em *Os invasores*, logo que Daniela se encontra com o religioso, repara que ele “levava mui graciosa moringa de barro, pintada com rosinhas e faces de anjos” (p. 81). Ao ser questionado pela moça sobre o objeto, ele responde: “Sou enfermeiro do Santo Antônio. E esta

é a água boa que se dá aos doentes” (p. 81). Pouco depois, após a visita de Frei Fabiano a Beleguina, um guarda diz a ela e Daniela:

- Eis uma coisa de que não entendo: dizem que antes de que este enfermeiro cure, são, pronto, curadas as pessoas! Ainda ontem soube de um que o chamou por muita febre que tinha e, quando o frade apontou, o doente teve que pedir grandes desculpas, pois que o tirara de sua ocupação para coisa alguma. Daniela, já mais versada em assuntos religiosos, perguntou:
- Pois não virá nessa morninga a água santa de que tanto se fala? (p. 82)

Tendo a afinidade entre os dois romances em vista, é possível afirmar que Dinah provavelmente conhecia o texto de Moreira de Azevedo. Mas, mais do que isso, a autora utilizou um quadro histórico criado na obra deste – a inserção de Fabiano de Cristo nos eventos das invasões francesas – na elaboração de seu romance. Assim, em *Os invasores*, além dos fatos narrados por uma obra de História como a de Fragoso (1950), se tem a inclusão de fatos de uma ficção histórica. Ao inserir tais fatos em seu romance, sem fazer distinção entre um e outro, Dinah redundou em efetuar o apagamento da fronteira entre História e literatura presente nas novas formas – por meio do emprego de diferentes gêneros de texto, conforme aponta Perkowska (2008), e da não determinação de hierarquia entre ficção e História, segundo Hutcheon (1991); por esse ângulo, é (coincidentemente) simbólico que as obras de Fragoso (histórica) e a de Moreira de Azevedo (ficcional) tenham exatamente o mesmo nome: *Os franceses no Rio de Janeiro*.

Além disso, a referência à obra de Moreira de Azevedo também liga o romance a outra das características apontadas recorrentemente pelos estudiosos das novas formas de ficção histórica: a intertextualidade. Esse aspecto, segundo abordado anteriormente, é apontado por Aínsa (2003), Esteves (2010), Hutcheon (1991), Menton (1993), Perkowska (2008) e Weldt-Basson (2013) em suas obras. Em *Os invasores*, a intertextualidade se manifesta também no diálogo com outras obras da própria Dinah Silveira de Queiroz – outro recurso que também pode ser compreendido enquanto forma de eliminar a separação entre o histórico e o literário. Um exemplo emblemático disso é o que já foi discutido a respeito da personagem Bento do Amaral/Bento Coutinho. Além disso, podem ser notadas outras referências, ainda que sutis, ao romance estudado no capítulo anterior: Inês, assim como Mãe Cândida, exerce o papel de cuidado com os doentes, e esse é um aspecto importante na trajetória desenvolvida para as duas personagens. Com *Margarida La Rocque*, do mesmo modo, também podem ser percebidas algumas aproximações: o homem sem rosto do sonho de Gregório, já citado, o qual pode ser visto como análogo à Dama Verde; os delírios de febre de Beleguina em que ela vê pequenos

demônios e outros seres estranhos. Os elementos que unem os três romances, entretanto, não se limitam a essas breves afinidades. Além do já discutido emprego de incertezas, da forte convivência entre o sagrado e o profano, da importância dada ao ato de narrar e da opção por episódios obscuros da História, em *Os invasores*, do mesmo modo como ocorre nos outros dois romances, as personagens femininas são aquelas de maior destaque para a narrativa.

5.3 DANIELA E OS INVASORES

A presença feminina no espaço da História, segundo Perkowska (2008), desafia suas estratégias de excluir e marginalizar as mulheres, e desafia, igualmente, aquilo que é convencional em relação ao discurso comumente praticado nesse tipo de narrativa. Assim, em *Os invasores*, Dinah mais uma vez questiona tal discurso ao colocar as mulheres em posição de relevo ao longo de sua ficção histórica. Segundo anteriormente apontado, há três personagens femininas de grande importância para a obra. A primeira delas é Inês, em seu papel de sintetizar o caráter de incerteza que permeia o romance, incluindo a possibilidade de que ela seja a resposta para um mistério da História que permanece sem respostas. Essa personagem, também, tem uma posição de protagonista, dividida com Daniela. Esta, por sua vez, em sua procura pela rosa de ouro, acaba sendo portadora da coexistência entre o sagrado e o profano. Luisita, por fim, enquanto intérprete da língua francesa, acaba sendo o meio de comunicação entre os invasores e os habitantes locais. A personagem, ademais, em sua função de “gajeira” no trapiche, também é quem transmite as informações sobre os últimos acontecimentos. Ao examinar essas três personagens, também é possível constatar que por meio delas é expressa a convivência entre elementos opostos – verdade/mentira; sagrado/profano; aliada/inimiga – apontada por Bakhtin (2010) como característica da literatura carnalizada.

Além disso, também é possível associar o componente feminino a outro tópico apontado pelo teórico: a paródia. Conforme já foi discutido, o paródico, dentre outras questões, pode ser relacionado em *Os invasores* aos elementos farsescos. Segundo o referido estudo de Machado (2009) outro dos aspectos da farsa, que data principalmente de suas primeiras manifestações, era a misoginia: “As mulheres eram seguidamente o motivo de deboches, e a presença feminina em cena assumia caracteres diversos: por vezes eram mostradas como infiéis e sempre prontas a enganar seus maridos” (2009. p. 128). Assim, é relevante a forma como no romance essa particularidade é desestabilizada. Isso porque, ainda que se tenha em Inês aquela que poderia ser considerada enquanto exemplo dessa questão, a ausência de confirmações de seus supostos

adultérios retira a personagem da posição de afinidade com as mulheres infiéis farsescas. Além disso, as personagens femininas do romance têm diferentes e relevantes papéis, não sendo reduzidos à finalidade de chacota, como acontece na farsa. Em *Os invasores*, sua atuação pode ser antes ligada à função da paródia no novo romance histórico latino-americano, segundo Aínsa (2003): a busca de um sentido renovado, em que verdades absolutas são recusadas, e crenças e valores consolidados são destruídos; no caso do romance, é criada uma narrativa para as mulheres do Rio de Janeiro que, apesar de envolvidas na invasão francesa, não tiveram suas ações ou História registradas com mais detalhes por aqueles que se ocuparam do ocorrido.

Nesse sentido, é interessante examinar uma cena em que pode ser estabelecida uma relação intertextual, e paródica, entre uma passagem do livro e a pintura *A liberdade guiando o povo* (1830), de Eugène Delacroix (Figura 24). Na referida cena de *Os invasores*, que ocorre após a rendição dos franceses, é narrado que “Quando a porta [do trapiche] se abriu, a primeira a sair foi a capitã. De cima do tonel, ela buscara a bandeira francesa. Ninguém mais lhe tiraria o troféu, nem mesmo o Governador e em nome d’El Rey; que aquele fora obtido com o sangue de seu marido bem-amado” (p. 71). É possível distinguir na descrição da capitã carregando a bandeira da França uma alusão à famosa pintura de Delacroix. Essa referência, ademais, pode ser vista como paródica pois a célebre imagem em que a bandeira francesa é carregada em sinal de triunfo é transposta para uma ocasião em que essa mesma bandeira é empunhada após a derrota dos franceses. Assim, de maneira oposta ao que é apresentado em *A liberdade guiando o povo*, a bandeira da França não figura como estandarte, mas como um despojo de um conflito em que o país foi vencido. Com isso, essa cena do romance também pode ser vista como portadora do paradoxo pós-moderno da paródia, conforme exposto por Hutcheon (1991) em que ao mesmo tempo se incorpora e se questiona o que é parodiado.

Além disso, também de acordo com Hutcheon, a paródia “é uma das principais maneiras pelas quais as mulheres e outros ex-cêntricos usam e abusam, estabelecem e depois desafiam as tradições masculinas na arte” (p. 1991, 175). Assim, Dinah, em sua posição de escritora mulher, faz uso de uma pintura, também de um tipo de texto dramático – a farsa –, pertencentes às tradições europeias e masculinas para empreender críticas a partir de seu próprio interior, realizando, assim, uma leitura irônica do cânone. Perrot (1989), ao referir-se à iconografia

Figura 24 - *A Liberdade guiando o povo*, de Eugène Delacroix



Fonte: Delacroix (1830)

francesa de temas históricos, afirma ser esta repleta de silhuetas femininas, mas apenas como alegorias ou símbolos, as quais “coroam os grandes homens, ou se prostram a seus pés, relegando um pouco mais ao esquecimento as mulheres reais que os ampararam ou amaram, e as mulheres criadoras cujas efigies lhes lançariam sombras” (PERROT, 1989, p. 9). Assim, torna-se significativa uma proposta de leitura paródica em que, além de subverter o papel ilustrado pela bandeira francesa, é substituída a alegoria feminina da liberdade, da pintura de Delacroix, por uma personagem que, em *Os invasores*, é uma mulher comum e participante dos episódios em curso. Essa compreensão permite distinguir, ainda, a presença do elemento da autorreflexividade no romance, do modo como aponta Hutcheon (1991) acerca das metaficções historiográficas. Segundo a autora, a paródia, com seus questionamentos autorreflexivos, se constitui enquanto uma forma de intertextualidade irônica por meio da qual o passado pode ser reavaliado. Nesse caso, é reavaliada, principalmente, a atuação feminina.

O exame da participação das mulheres, em *Os invasores*, ademais, confirma a recorrência de mais um componente nos três romances analisados nesta tese: personagens femininas exercendo algum papel primordial relacionado à comunicação. Em *Margarida La Rocque*, a protagonista é a responsável por fazer o relato de sua história; em *A muralha*, Basília é quem registra no livro dos assentamentos de Dom Braz aquilo que é por ele narrado, além de ser a encarregada de ler e escrever cartas; Luisita, por fim, é tradutora e “gajeira”. Nesses elementos, pode ser vista uma metáfora daquilo que Dinah empreende em seus romances: mulheres, antes ausentes da História, ganham atuação e voz em suas narrativas. Desse modo, na afirmativa da autora, repetidamente aludida neste trabalho, de que o romancista histórico deve preencher as lacunas da História, pode ser vista uma referência ao tratamento dado às personagens femininas. Isso porque, os espaços em branco referidos por Dinah podem não se referir somente àquilo não esclarecido ou registrado por historiadores, mas também ao vazio do espaço que deveria ser – mas não era – ocupado pelas mulheres, o qual ela preenche com as suas ficções históricas.

Exemplo disso, em *Os invasores*, está sobretudo nas referidas circunstâncias envolvendo a presença das mulheres no trapiche. Historiadores como Boxer (1969) e Fragoso (1950) – referência de Dinah – apenas mencionam brevemente o fato de que 60 mulheres haviam buscado refúgio nesse espaço, onde posteriormente os franceses também encontrariam abrigo. Nessa constatação, pode ser visto aquilo que aponta Perrot (2007, p. 21): “Para escrever a história, são necessárias fontes, documentos, vestígios. E isso é uma dificuldade quando se trata da história das mulheres. Sua presença é frequentemente apagada, seus vestígios, desfeitos, seus arquivos, destruídos. Há um déficit, uma falta de vestígios”. Nas duas obras históricas aludidas, assim, são observadas as consequências desse apagamento. Dinah, por sua vez, desenvolve parte significativa de seu romance a partir da menção ao fato de um grupo de mulheres, durante os momentos finais da tentativa de invasão, ter permanecido no trapiche. São narrados os acontecimentos passados nesse espaço, quem eram as mulheres que lá estavam, quais foram as suas ações durante o embate, dentre outras situações. Com isso, é preenchido um vazio da História, pois, ainda que esta registre o fato, não fornece mais informações sobre essas mulheres e seus atos. É também relevante observar que, nesse sentido, o romance se aproxima do que define Manzoni (2012): é apresentada a inclusão de dados históricos – a presença das 60 mulheres no trapiche durante a invasão de Duclerc –, prevalecendo, entretanto, a criação da ficcionista – a História não contada dessas mesmas mulheres.

Além disso, a disposição dessas personagens lado a lado com aquelas que possuem referente na História redonda em empreender o questionamento do discurso historiográfico, conforme apontam Cunha (2004) e Esteves (2010), de modo que uma vez mais as fronteiras entre histórico e ficcional não são demarcadas. Desse modo, novamente a escritora procede de maneira a incluir personagens inventadas em um determinado contexto histórico, realizando, dessa maneira, o que Wallace (2005) aponta como prática recorrente na ficção histórica de autoria feminina: a recuperação ou a recriação da História perdida, não registrada, das mulheres. Sobre a atuação feminina em *Os invasores*, Silverman afirma que

Aqui, mulheres desempenham os papéis-chave em todos os planos, enquanto os homens ou são heróis mortos (...) ou incompetentes hedonistas vivos (...). Entre as mulheres, contam-se a resoluta Capitã, uma versão brasileira de Joana d'Arc, encarnando um alter ego feminino; a enigmática e exótica Luisita, que serve a ambas as facções, deixando todos em dúvida quanto às suas verdadeiras lealdades; e a ilusiva personagem-título, cuja simplicidade, juventude e beleza parecem simbolizar o país nascente. A personagem individualmente mais importante, que eclipsa Daniela logo no princípio do romance, é a majestosa Inês. Seu drama pessoal monopoliza a última parte da estória. Sufocada durante anos por um marido ciumento, sua viuvez, coincidindo com a derrota do inimigo, dá margem a uma súbita liberdade de ação. Segue-se uma venturosa ligação com Duclerc, o comandante inimigo prisioneiro, embora o papel exato de Inês permaneça nebuloso. Será ela apenas uma amante e enfermeira, ou também uma *provocateuse*? Naturalmente, o inexplicado assassinato de Duclerc, e a proximidade de Inês na ocasião fazem dela uma misteriosa anti-heroína (1981, p. 52-53).

Segundo Aínsa (2003), o questionamento do discurso historiográfico é uma forma de “fazer justiça” por meio da transformação de personagens marginalizados da História em heróis na ficção histórica, restabelecendo, assim, uma nova verdade por meio da literatura. Assim, seja como heroínas ou anti-heroínas, fato é que em *Os invasores* as personagens femininas são retiradas das margens da narrativa histórica e passam a principais agentes de seu curso. Além disso, também é relevante recuperar outro comentário de Silverman sobre uma cena em que Inês desobedece ao cunhado. Segundo o autor, essa circunstância faz com que ela possa ser compreendida como “um símbolo, uma alegoria, do próprio Brasil: jovem e recém-libertada, exteriormente controlada mas interiormente dona de si” (1984, p. 57). Assim sendo, a atuação de Inês seria mais um elemento do romance em que se constrói a narrativa de resistência brasileira frente ao opressor colonial. Segundo o já citado texto de Cristina Sáenz de Tejada,

En *Os invasores*, Silveira de Queiroz propone por medio de la figura de Dona Inês la solución a un misterio que han mitificado los historiadores durante siglos: el asesinato de du Clerc. (...) Los oficiales franceses son alojados en

una casa adecuada a su rango y, en un momento de descuido, Dona Inês mata a du Clerc, el comandante de los franceses, para vengarse de la muerte de su marido ocurrida durante la invasión, pero de éste también ya que era un ser celoso que siempre dudaba de su virtud. Con ello la autora testimonia el doble estándar de la honra que distingue injustamente a hombres de mujeres (2004, p. 76-77).

Na passagem transcrita, conforme fica evidente, é desenvolvida uma leitura em que se coloca como certo o fato de Inês ser a assassina de Duclerc, além de serem especificadas suas motivações para o crime. Outro texto que igualmente sublinha a atuação das mulheres é o de autoria de Maria Teresa Leal de Martinez, também já citado. A autora, em sua análise, estabelece uma relação entre as personagens femininas de *A muralha* e aquelas de *Os invasores*:

As mulheres – em grupo ou individualmente – tanto em *A muralha* como em *Os invasores*, fazem história. Dentro de uma grande variedade psicológica, desenvolvem conflitos individuais habilmente entrelaçados. É através das mulheres e suas relações com os homens que se revelam os sistemas de família, honra, religiosidade, economia, etc. Solidárias, submissas ou em oposição aos homens, elas se igualam a eles no acontecer histórico, quando o momento requer a transcendência dos destinos individuais (1989, p. 57)

Nessa passagem, a autora chama atenção para um detalhe importante: o fato de nos romances as mulheres serem muitas vezes apresentadas em grupo – as personagens de Lagoa Serena ou aquelas que, por força das circunstâncias, acabam juntas no trapiche. Longe de ser banal, o retrato de mulheres enquanto grupo por alguma razão unido é mais um elemento da marca da transgressão nos romances de Queiroz. Entretanto, mesmo essa transgressão tem limitações. Ao grupo de mulheres, em *Os invasores*, falta algo que poderia deixar o romance mais subversivo: uma maior união solidária entre elas. Essa expectativa é anulada, por exemplo, nos eventos que levam Luisita e Inês a se tornarem fruto de desconfiança e ressentimento entre as mulheres. Além disso, do mesmo modo como acontece em *A muralha*, as mulheres com participação de destaque na narrativa são somente aquelas em posição de privilégio social, racial e/ou econômico.

Ainda assim, em uma proposta que se alinha à definição das personagens excêntricas da metaficção historiográfica (HUTCHEON, 1991), aquelas com um papel central em *Os invasores* são parte periférica da História: as mulheres, as quais acabam, uma vez mais, assumindo o protagonismo do romance. E, como não poderia deixar de ser, nesse protagonismo, de modo similar ao que faz em relação aos escravizados, as personagens femininas são apresentadas como agentes dos fatos. É expressiva, nesse sentido, a atuação das três

personagens de maior importância: Inês, Daniela e Luisita. Do mesmo modo como pode ser observado nos outros dois romances estudados, ademais, é evidente a escolha por fatos da História sobre quais se tem apenas informações imprecisas, mas que carregam em si a participação de mulheres. O relevo do protagonismo dessas, em *Os invasores*, parece ter se sobressaído de tal maneira que o título do livro, em edições mais recentes, foi alterado para *Daniela e os invasores*, marcando o papel de destaque que a personagem feminina tem nesta obra de Dinah Silveira de Queiroz, assim como na maior parte de sua literatura.

6 PALAVRAS FINAIS (MAS NÃO AS ÚLTIMAS)

Georgina Albuquerque, na pintura *Sessão do Conselho de Estado*, empreende, conforme Simioni (2002), uma insólita combinação, ao empregar, além de um novo tipo de herói – a mulher –, cores e pinceladas impressionistas na composição de uma tela em que o enquadramento, a ampla dimensão e a busca pela fidelidade no retrato dos rostos estão em acordo com a pintura histórica convencional, gênero de caráter mais conservador, segundo o que apontam classificações acadêmicas. Dinah Silveira de Queiroz, de maneira análoga, além do destaque dado às personagens femininas, constrói em *Margarida La Rocque*, em *A muralha* e em *Os invasores* narrativas em que convivem traços dos modelos mais tradicionais de ficção histórica com aqueles característicos do que nesta tese denominei, por convenção, de “novas formas”. O exame desses romances, assim sendo, também reforça a perspectiva de que atribuir classificações definitivas a ficções históricas não é tarefa simples. Em acordo com o apontado por Aínsa (2003) acerca do novo romance histórico latino-americano, nas obras aqui estudadas, o que se tem é a manifestação de uma pluralidade de paradigmas e estilos, inclusive em um mesmo livro, inclusive de maneira contraditória.

A contradição, nos escritos de Queiroz, se faz presente também quando comparado o que ela afirmava a respeito do romance histórico com aquilo que ela realizou em seus romances. Se, por um lado, a leitura desses textos confirma, por exemplo, o seu declarado projeto de colocar em evidência as personagens femininas, por outro, a autora altera certos detalhes registrados pelas fontes históricas por ela consultadas – ato que, para a escritora, não era permitido aos romancistas. A prática da fidelidade à História, mesmo que ora exercida por Dinah, ora não, associa sua obra a uma linha mais ortodoxa de ficção histórica – em acordo com as definições de Lukács (2011) e Manzoni (2012). Essa associação pode ser constatada, também, na não consideração de *Margarida La Rocque* como romance histórico. A partir dos posicionamentos da autora, é possível inferir que as incertezas do relato em torno da base “real” de *Margarida* – a cosmografia de André Thevet –, bem como o caráter fantástico dessa narrativa, distanciaram o romance da classificação de histórico segundo a visão de Queiroz.

Entretanto, conforme foi abordado no terceiro capítulo desta tese, *Margarida La Rocque* pode ser colocado no mesmo grupo a que pertencem *A muralha* e *Os invasores*. Isso é reforçado não somente pela possibilidade de sua leitura por meio de diferentes aparatos teóricos e críticos sobre a ficção histórica – mesmo aqueles mais tradicionais –, como também pelo fato de ele compartilhar características importantes com os dois livros seguintes. Essas características são,

sobretudo – mas não exclusivamente –, aquelas que permitem vincular os três títulos às novas formas de ficção histórica; e é principalmente por meio dos aspectos deste tipo de narrativa, ainda, que se revela nas obras aqui analisadas uma poética em que é expressa uma concepção específica de ficção histórica. A partir do estudo desenvolvido, é possível distinguir nessa concepção sete elementos de maior relevo: 1) O protagonismo dado às personagens femininas; 2) O emprego fundamental de variadas formas de intertextualidade; 3) A crítica às práticas coloniais; 4) A coexistência de opostos, principalmente a do sagrado e o profano; 5) A opção por eventos históricos obscuros e incertos; 6) A presença constante do ato de narrar e de problematizações acerca do mesmo; 7) O questionamento da História.

O protagonismo das personagens femininas, em primeiro lugar, é aquilo que mais evidentemente liga os três romances. Desde *Margarida La Rocque*, em que há uma personagem principal que também é a narradora, o que se pode notar é que as mulheres são os indivíduos que movem as ações. Em *A muralha* e em *Os invasores*, essas personagens surgem em número ainda mais expressivo; no primeiro, a ficção permite recuperar aquelas mulheres que, embora não célebres, tiveram atuação fundamental no Brasil colônia, seja em acontecimentos públicos, seja nos privados – majoritariamente não contemplados pelos discursos históricos tradicionais. Em *Os invasores*, ambientado temporalmente pouco depois de *A muralha*, se tem não só a criação de uma narrativa para a História não contada das 60 mulheres abrigadas no trapiche, mas também a possibilidade de ser uma personagem feminina a resposta para um crime nunca solucionado. Assim, de diferentes maneiras, a elaboração das tramas envolvendo Margarida, Juliana, Cristina, Mãe Cândida, Daniela, Inês, dentre várias outras personagens, permite trazer as mulheres para o espaço da História. Com isso, também são registradas as violências e opressões a que elas eram submetidas e, na mesma medida ou mesmo em maior grandeza, seu caráter transgressor, suas vozes, sua presença e sua importância para os eventos históricos que se sucediam. Isso acontece, é importante sublinhar, não sem falhas; uma das principais dessas é o fato de que, ao mesmo tempo em que é recuperada a atuação das mulheres na História – narrativa da qual elas foram quase que completamente excluídas por muito tempo –, as personagens femininas centrais, ou mesmo grande parte daquelas de papel secundário, são brancas – privilegiadas racialmente –, e em posições favorecidas social e/ou economicamente.

O segundo componente da poética da ficção histórica da autora é a intertextualidade. Conforme já foi discutido, essa não é uma característica exclusiva dos romances que dialogam com a História e, além disso, este tipo de romance é um gênero intertextual por excelência. Apesar disso, ainda assim é possível reconhecer a intertextualidade como um dos componentes

cruciais das obras examinadas, dada a expressividade e a ampla variedade de maneiras com que pode ser observada. Em *Margarida La Rocque* há, por exemplo, o que pode ser considerada a escrita em palimpsesto – uma forma extrema de intertextualidade, segundo Menton (1993) – com a criação da obra a partir de um outro relato, o de Thevet. Com isso, também, se tem o intertexto por meio da paródia, dada a reescrita, em alguma medida, das crônicas de viagem. Outras relações intertextuais de *Margarida* estão, ainda, nos múltiplos diálogos possíveis com diferentes textos, que passam pela mitologia, por obras canônicas de diferentes literaturas, pela Bíblia. Já em *A muralha*, o intertexto se dá na breve passagem em que se pode notar uma reescrita de uma ficção histórica anterior, *Padre Belchior de Pontes*, ou mesmo na possibilidade de leitura do desfecho do romance como uma subversão daquele que consta em *Iracema*. Além disso, também se manifesta por meio das afinidades entre o romance e *Margarida La Rocque*, e daquela que posteriormente se desenvolveria em *Os invasores*, com a personagem Bento Coutinho/Bento Amaral. Neste último romance, também se tem a utilização do recurso da paródia na cena em que pode ser reconhecida a imagem da pintura de Delacroix. Porém, é na relação que a obra estabelece com o gênero farsesco que o paródico ganha ainda maior expressão. Nos romances de Dinah, uma das possibilidades de significação da intertextualidade – recurso repetidamente indicado como característico das novas formas de ficção histórica – está naquilo que é um dos aspectos das metaficções historiográficas (HUTCHEON, 1991): a constatação da textualidade dos registros do passado. O diálogo simultâneo com as fontes históricas e obras literárias, presentes nos três títulos analisados, redundava em sublinhar a posição de texto compartilhada por todas essas referências, independentemente de qual tipo sejam.

A crítica às práticas coloniais é outro dos atributos que se repetem nas obras estudadas. Ela surge tanto como metáfora – como acontece em *Margarida La Rocque* – quanto de modo mais explícito – como em *A muralha*. Neste romance, e igualmente em *Os invasores*, são narrados embates em que são retratadas a bravura e a resistência brasileiras perante um opressor europeu. Em tais embates, além disso, é incluída a participação de indígenas e negros, escrevendo assim uma narrativa histórica – ficcional – que não exclui esses indivíduos, mesmo considerando que a presença dessas personagens seja bastante limitada. Não é excluída, também, a contribuição dos povos nativos e dos africanos para a formação do que viria a ser parte capital de manifestações culturais do Brasil – como o carnaval. Assim, de modo afim ao que faz com as mulheres, Dinah coloca indígenas e negros na História, destacando sua importância, e não os reduzindo a uma posição de oprimidos. Logo, uma vez mais se torna viável a aproximação dos romances da autora com as novas formas de ficção histórica, as quais

comumente buscam narrar desde perspectivas outras que não as dominantes. Nesse sentido, também tem alta pertinência o emprego daqueles aspectos distintivos de particularidades brasileiras – surgidas como forma de cor local, em certas circunstâncias – de modo a também marcar, e às vezes até mesmo exaltar, a separação e a distinção em relação ao território colonizador, Portugal. Entretanto, cabe mais uma vez assinalar que, apesar das variadas críticas às práticas coloniais, também nesse ponto são encontradas contradições: isso porque, ainda que sejam incluídas personagens indígenas e negras, em algumas ocasiões sua caracterização reproduz estereótipos racistas e, somado a isso, os papéis de maior relevância são sempre de personagens brancas. Além disso, especificamente em *A muralha*, há a questão de grande parte dos representantes do lado brasileiro do conflito ser formada por bandeirantes, que contribuíram grandemente para a escravização dos povos nativos.

O quarto aspecto, a coexistência de opostos, ocorre nos romances estudados da maneira como Bakhtin (2010) apontou acontecer na literatura carnavalizada. Essa coexistência se dá por meio das *mésalliances*, que permitem o contato entre elementos distantes hierarquicamente fora da cosmovisão carnavalesca. Além da ocorrência, por exemplo, de imagens antitéticas, a convivência entre o sagrado e o profano é, no que se refere a esse tópico, o dado mais evidente e relevante nas obras analisadas. A combinação do sagrado com o profano é notória, primeiramente, em suas protagonistas: Margarida, Cristina e Daniela. No que concerne a esta última, é emblemática sua relação com a rosa de ouro, objeto plurissignificativo, que tem a potencialidade de unir o sagrado e o profano. Em *Os invasores* e *A muralha*, essa combinação também é usada nas críticas ao clero – o que pode ser lido como uma marca da ironia que reside nesses romances. Em *Margarida La Rocque*, por sua vez, a coexistência desses elementos também é constatada nos diálogos intertextuais que se estabelecem com obras históricas e literárias – profanas – e, ao mesmo tempo, com a Bíblia. Nisso pode ser lida uma marca característica das histórias híbridas, conforme Perkowska (2008): ao empregar diferentes categorias de texto, além da hibridização postulada pela estudiosa, é manifestada uma alusão ao enfraquecimento das fronteiras que separam, por exemplo, o ficcional do histórico.

A opção por eventos históricos obscuros e incertos é o quinto traço da poética que emerge a partir do exame das obras. Conforme foi discutido ao longo dos três capítulos de leitura dos romances, os eventos históricos presentes nos textos são amplamente reconhecidos por historiadores como desprovidos de maiores ou mais precisas fontes. Essa característica se manifesta mesmo em outros tipos de textos de Dinah relacionados com a História, como no conto “Jovita”, e pode ser associada ao que parece ser umas das preocupações centrais da

autora: a atuação do ficcionista apenas nas lacunas da História. Ao escolher episódios sobre os quais há diferentes e/ou escassos registros e versões, assim, é elevado o número e o tamanho dos espaços a serem preenchidos com ficção. Essa particularidade é uma entre aquelas que ligam Queiroz a formas mais tradicionais de ficção histórica, pois esse posicionamento também comporta a busca pela fidelidade à História – pois, a um só tempo, a escritora a referencia e atua nas questões que essa não pôde ou não soube responder. É possível observar essa atitude também nos textos em que a autora empreendia um prolongamento do pacto de leitura; a autora, em certos momentos, demonstrava procurar dar ênfase aos pormenores de suas obras que propiciavam uma ligação com um registro fidedigno do passado – o que incluía, eventualmente, relações com sua própria biografia. Apesar disso, é possível fornecer variados exemplos de casos em que a escritora não se limitou a replicar o que narravam as fontes históricas ou, ainda, de casos em que ela transitou por bibliografias que apresentavam informações divergentes que, muitas vezes, foram utilizadas alternadamente em um mesmo romance – como ocorre em *A muralha*. A opção por circunstâncias incertas, ainda, pode ser relacionada com o empenho em narrar histórias de mulheres que, devido a fatores como a precariedade ou inexistência de documentação, foram muitas vezes apagadas do discurso histórico. Assim, ao eleger eventos como a Guerra do Emboabas, a invasão francesa ao Rio de Janeiro e o abandono de uma francesa em uma ilha deserta, é viabilizado o preenchimento de espaços em branco da História, de modo a integrar, também, a atuação (apagada) das personagens femininas.

A presença constante do ato de narrar e de problematizações sobre ele é a sexta marca da poética da ficção histórica de Dinah Silveira de Queiroz. As ações de fazer relatos e de contar histórias surgem reiteradamente nos três livros analisados, sempre acompanhadas de inverdades, dúvidas, incertezas e distorções. Esse é um dos principais aspectos que permitem a ligação com as novas formas de ficção histórica: primeiramente, pelo o que pode ser ele compreendido enquanto um componente metaficcional, visto que as reflexões a respeito do narrar podem ser igualmente aplicadas às narrativas em meio às quais se desenvolvem. Os reiterados questionamentos da narradora Margarida La Rocque a respeito do seu próprio relato são um exemplo disso, bem como as repetidas menções à mentira presentes nas obras examinadas. Em segundo lugar, a referência à ação de narrar assinala as eventuais falhas, omissões e mesmo a subjetividade – da qual participa a ideologia – presentes em variados tipos de narrativa, incluindo a histórica. Essa questão está associada com a sétima das características da poética identificada: o questionamento da História.

Conforme já foi assinalado, apesar de Dinah declarar que um romancista não deveria modificar aquilo que a História registra – a ponto, por exemplo, de se apresentar uma realidade em que Napoleão ganhasse a batalha de Waterloo – a escritora recorre a esse artifício. Para além dos detalhes que surgem diferentes do que é registrado pelas fontes históricas, há outros fatores que demonstram essa marca. Dentre esses, é significativa a forma como Bento Coutinho/Bento Amaral é abordado: a própria Dinah, em seus depoimentos, censura aqueles historiadores que apresentaram uma versão diversa daquela que acredita ser a correta sobre a personagem. É significativa, também, a perspectiva oferecida em *Margarida La Rocque* por meio do fantástico: a desestabilização do conhecimento acerca do passado. Porém, em minha concepção, a forma mais importante de questionamento da História surge com a presença de destaque das personagens femininas. Por causa de razões como a restrição ao ambiente doméstico, a misoginia que inferiorizava as mulheres, a falta de registros, a narrativa histórica por muito tempo contemplou homens quase que unicamente. Assim, ao dar voz a personagens femininas – como acontece, especialmente, em *Margarida La Rocque* –, ao contemplar o espaço privado – a exemplo de *A muralha* –, e ao desenvolver uma narrativa a partir de informações mínimas – as 60 mulheres de *Os invasores* –, Dinah, além de preencher as lacunas da História, a contesta. A contestação, nesse caso, questiona sobre a História não narrada das mulheres, que passa a existir, então, por meio das possibilidades oferecidas pela ficção.

Ainda que esses sete componentes permitam distinguir uma poética da ficção histórica de Dinah Silveira de Queiroz, é relevante assinalar que em sua maior parte eles não são exclusividade da autora: sua presença também pode ser notada, reitero, nas novas formas. Assim, a recorrência dessas particularidades, em diferentes medidas, nos três romances analisados, assinala não somente a existência de uma poética da autora, como a colocação de sua obra em uma posição de pioneirismo dentro da literatura brasileira. Ainda que, segundo já foi afirmado, não se pretenda aqui fazer afirmações definitivas sobre precursores, na literatura de Dinah podem ser observados variados aspectos do que seria consolidado somente em produções literárias de décadas mais tarde, e discutido por autores como Fernando Aínsa ou Magdalena Perkowska.

Estudando os romances de Dinah Silveira de Queiroz nesses (atípicos) últimos anos, vejo surgir o aceno de uma possível resposta a uma questão por ela levantada num documento de 1971 (Figura 25). A autora, no início de um breve texto, questionou qual destino teria um escritor daquela época no século XXI. Apesar de por muito tempo ter sido relegada ao

Figura 25 - Fac-símile de uma página de Dinah Silveira de Queiroz

Brasília, 1971.

A Vocês —
do Século Vinte e Um

Que destino terá a obra de um escritor de
nossa época, quando sair o século Vinte e um?
Vocês serão criaturas maduras e entoadas, creio eu,
a imagem, hoje devoradora de tantos textos,
através do Cinema e da Televisão terá destruí-
do as letras? Vão perguntar. Haverá sempre
um saudosista que retirará de qualquer can-
to escondido um pequeno volume, pois a imagem
conclui tudo que pretende dizer, mas só as
letras oferecem o sonho interior e a meditação.

A vocês, jovens de hoje, donos do mundo
vertiginoso que vai nascer —

comorrida mensagem envia a
Dinah Silveira de Queiroz

Fonte: Queiroz (1974)

esquecimento, sua obra está recebendo uma nova vida recentemente. É indicativo disso as reedições de seus livros que vêm sendo publicadas, e os novos estudos a eles dedicados, como aqueles voltados à ficção científica de Dinah⁶². Minhas pesquisas sobre a obra da escritora, além da leitura e da análise de seus textos, incluíram numerosas buscas em jornais e revistas, principalmente naqueles da época em que ainda era viva — os quais considero a melhor fonte de recuperação de dados sobre Queiroz, visto a ausência de uma biografia a seu respeito e os raros

⁶² Dentre esses, destaco: LOUSA, Pilar Lago e; RÜSCHE, Ana. Na máquina do tempo de papel: Comba Malina e a importância da ficção científica de Dinah Silveira de Queiroz. **Abusões**, Rio de Janeiro, v. 11, n. 11, p. 10-50, 2020. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/abusoes/article/view/46421/0>; MELLO, Marlova Soares; BITTENCOURT, Rita Lenira de Freitas (orgs.). **A ficção científica de Dinah Silveira de Queiroz: leituras e perspectivas teóricas**. Porto Alegre: Class, 2022.

estudos sobre ela. Incluíram, também, a visita ao seu arquivo na Academia Brasileira de Letras, que, mesmo não estando plenamente disponível, trouxe contribuições significativas a esta tese – além da emoção de estar em mãos com alguns dos manuscritos da autora (um adicional muito bem-vindo). Após esse período de estudo da literatura de Dinah Silveira de Queiroz – iniciado em 2017, ainda no mestrado –, penso não ser exagero afirmar – parafraseando a escritora – que, em relação a sua obra, jamais haverá uma última palavra. Isso porque, além de extensa, seus textos possuem uma riqueza de significados, de leituras possíveis, de relações intertextuais que, ainda que eu os venha perseguindo ao longo dos anos, certamente estão longe de serem esgotados.

REFERÊNCIAS

- ABREU, Maria Isabel. A imagem da mulher na ficção de Dinah Silveira de Queiroz. *In*: ALVES, Dário Moreira de Castro. **Dinah, caríssima Dinah**. Brasília: Horizonte, 1989. p. 27-39.
- ABUD, Katia Maria Abud. **O sangue intemorato e as nobilíssimas tradições**: a construção de um símbolo paulista, o bandeirante. Cuiabá: EdUFMT, 2019.
- ADICHIE, Chimamanda Ngozi. **O perigo de uma história única**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- ÁINSA, Fernando. **Reescribir el pasado**: historia y ficción en América Latina. Mérida: CELARG; El otro, el mismo, 2003.
- ALBEGARIA, Danilo. As raízes do quadro *Independência ou morte!* **Pesquisa FAPESP**, São Paulo, n. 318, p. 59-63, ago. 2022. Disponível em: https://revistapesquisa.fapesp.br/revista/ver-edicao-editorias/?e_id=455. Acesso em: 20 out. 2022.
- ALBUQUERQUE, Georgina. **Sessão do Conselho de Estado**. 1922. 1 original de arte, óleo sobre tela. Disponível em: <https://artsandculture.google.com/asset/sess%C3%A3o-do-conselho-de-ministros-georgina-de-albuquerque/0gFadisN3itJrw>. Acesso em: 25 nov. 2022.
- ALBUQUERQUE, Paulo de Medeiros e. Da invasão francesa ao Ameno Resedá. **Diário Carioca**, Rio de Janeiro, p. 2, 13 nov. 1965. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/093092_05/23597. Acesso em: 17 jul. 2020.
- ALENCAR, José. **Iracema**: lenda do Ceará. 13. ed. São Paulo: Ática, 1982.
- AMÉRICO, Pedro. **Independência ou morte**. 1888. 1 original de arte, óleo sobre tela. Disponível em: <https://artsandculture.google.com/asset/independ%C3%Aancia-ou-morte-pedro-am%C3%A9rico-de-figueiredo-e-mello/xQEMjjFlwma5eQ>. Acesso em: 3 out. 2022.
- ANDERSON, Perry. Trajetos de uma forma literária. **Novos Estudos CEBRAP**, São Paulo, v. 1, n. 77, p. 205-220, mar. 2007. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/nec/a/XRts7vvR3XZ6xb8KyqWqtDn/?lang=pt>. Acesso em: 20 jul. 2020.
- ALMEIDA, Denise Lezan. **Apareceu a Margarida...** A trajetória da mulher nas obras de Marguerite de Navarra, Dinah Silveira de Queiroz e Anne Hébert. 1989. Dissertação (Mestrado em Literaturas Francófonas) – Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura, Instituto de Letras, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 1989.
- ALVES, Dário Moreira de Castro. Dinah Silveira de Queiroz. *In*: ALVES, Dário Moreira de Castro. **Dinah, caríssima Dinah**. Brasília: Horizonte, 1989. p. 17-26.
- ANCTIL, Pierre; LOISELLE, André; ROLFE, Christofer. **Canada Exposed**. [S.I.]: Peter Lang Publishing: 2009.

ANDRÄ, Helmut. Heliodor Eoban Hesse, o co-fundador do Rio de Janeiro. **Revista de História**, São Paulo, v. 35, n. 72, p. 357-376, 1967. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revhistoria/article/view/126794>. Acesso em: 20 jul. 2022.

ARISTÓTELES. **Poética**. 4. ed. Imprensa Nacional-Casa da Moeda: Lisboa, 1994.

AUSTEN, Jane. **A abadia de Northanger**. Porto Alegre: L&PM, 2011.

AZEVEDO, Manuel Duarte Moreira de. **Os franceses no Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Garnier, 1870.

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. São Paulo: Hucitec; Brasília: Universidade de Brasília, 1987.

BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoiévski**. 5. ed. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 2010.

BARBUDO, Maria Isabel. Personagem plana. In: **E-Dicionário de termos literários**, Universidade Nova de Lisboa, 2009. Disponível em: <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/personagem-plana>. Acesso em: 25 jul. 2022.

BARONE, Ana Cláudia Castilho. A oposição aos pavilhões do parque Ibirapuera (1950-1954). **Anais do Museu Paulista**, São Paulo, v. 17, n. 2, p. 295-316, jul./dez. 2009. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/anaism/p/a/xdVRchYMx7V8Sm3NjstvZMn/?lang=pt&format=pdf>. Acesso em 5 jul. 2022.

BARRETO, Leda. *A muralha*. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, p. 6, 30 jan. 1954. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/089842_06/33727. Acesso em: 15 set. 2020.

BASSNETT, Susan. Travel writing and gender. In: HULME, Peter; YOUNGS, Tim. **The Cambridge companion to travel writing**. Cambridge: Cambridge University Press, 2002. p. 225-241.

BASTOS, Alcmeno. **Dinah Silveira de Queiroz**, cadeira 7, ocupante 7. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2014 (Série Essencial).

BASTOS, Alcmeno. **Introdução ao romance histórico**. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2007 (Série Ponto de Partida).

BAXTER, James Phinney (org.). **A memoir of Jacques Cartier**. Nova Iorque: Dodd, Mead & Company, 1906.

BECKEL, Annamarie. **Silence of stone**. St. John's: Breakwater Books, 2008.

BENEDETTI, Lucia. Dois dias na vida de uma cidade. **Jornal do Commercio**, Rio de Janeiro, p. 1, 15 ago. 1965. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/364568_15/37265. Acesso em: 17 jul. 2020.

BENEDETTI, Lucia. Um romance. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, p. 7, 22 mai. 1954. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/089842_06/36604. Acesso em: 15 set. 2020.

BETTONI, Tatiana. Há 55 anos, Paulo VI oferecia a primeira rosa de ouro ao Santuário. **A12**, 15 ago. 2022. Disponível em: <https://www.a12.com/santuario/noticias/papa-paulo-vi-o-beato-que-ofereceu-a-primeira-rosa-de-ouro-ao-santuario-de-aparecida>. Acesso em: 12 out. 2022.

BEZERRA, João Clímaco. Dinah Silveira de Queiroz em grande forma – romance das bandeiras. **O Jornal**, Rio de Janeiro, p. 1;9, 6 jun. 1954. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/110523_05/28994. Acesso em: 17 set. 2020.

BIDEAUX, Michel. **Roberval, la damoiselle et le gentilhomme**. Paris: Classiques Garnier, 2009.

BIGGAR, Henry Percival Biggar (org.). **The voyages of Jacques Cartier**. Ottawa: F. A. Acland, 1924.

BITTENCOURT, Rita Lenira de Freitas. Dinah Silveira de Queiroz na máquina do tempo. In: BETTIOL, Maria Regina Barcelos. VELOSO, Maria Thereza (orgs.). **Entre livros e discursos**: a trajetória das mulheres da Academia Brasileira de Letras. Frederico Westphalen: URI, 2018. Disponível em: <http://www.fw.uri.br/NewArquivos/publicacoes/publicacoesarquivos//297.pdf>. Acesso em: 18 jun. 2021.

BORGES, Jorge Luis. El arte narrativo y la magia. **Sur**, Buenos Aires, ano II, p. 172-179, 1932. Disponível em: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/el-arte-narrativo-y-la-magia/>. Acesso em: 13 ago. 2021.

BORGES, Samantha Orquelita da Oliveira. **Da revista à televisão**: a linguagem folhetinesca sob uma perspectiva transmidiática em *A muralha*. 2016. Tese (Doutorado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Centro de Artes e Letras, Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, 2016.

BOWMAN, John Clarke. **Isle of Demons**. [S.I.]: Dial Press, 1953.

BOXER, Charles Ralph. **A idade de ouro do Brasil**: dores de crescimento de uma sociedade colonial. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1969.

BOYER, Elizabeth. **A colony of one**: the history of a brave woman. Ohio: Veritie Press, 1983.

BOYER, Elizabeth. **Marguerite de la Rocque**: a history of survival. Ohio: Veritie Press, 1975.

BPNICHO. Lament. In: BPNICHO. **Zygal**: a book of mysteries & translations. Toronto: The Coach House Press, 1985. p. 112.

BRASIL, Francisco de Assis Almeida. Introdução. In: QUEIROZ, Dinah Silveira de. **Daniela e os invasores**. Rio de Janeiro: Ediouro, [198-]. p. 7-8.

BRUM, Mario; GONÇALVES, Rafael Soares. Rio do IV Centenário aos 450 anos: novas funções da cidade e o passado como obstáculo. **Cadernos do Desenvolvimento Fluminense**, Rio de Janeiro, n. 7, p. 37-56, jan./jun. 2015. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/cdf/article/view/19709>. Acesso em: 8 jul. 2022.

BUITONI, Dulcília Schroeder. **Mulher de papel**: a representação da mulher pela imprensa feminina brasileira. São Paulo: Summus, 2009.

CALLADO, Ana Arruda. 450 anos de rivalidade. In: THEVET, André. **A cosmografia universal de André Thevet, cosmógrafo do rei**. Rio de Janeiro: Fundação Darcy Ribeiro, 2009. p. 19-23.

CAMINHA, Pero Vaz de. **Carta de Pêro Vaz de Caminha a el-rei D. Manuel sobre o achamento do Brasil**. São Paulo: Martin Claret, 2002.

CAMPBELL, Mary Baine. **Wonder and science**: imagining worlds in early modern Europe. Ithaca: Cornell University Press, 1999.

CAMPRA, Rosalba. Lo fantástico: una isotopía de la transgresión. In: ROAS, David (org.). **Teorías de lo fantástico**. Madri: Arco/Libros, 2001. p. 153-191.

CARDOSO, Suzana. “Arco-íris”, “estrela cadente” e “via láctea”: que traçados fazem do Português do Brasil?. In: AGUILERA, Vanderci de Andrade; MOTA, Jacyra Andrade; OLIVEIRA, Josane Moreira. **Suzana Cardoso**: um legado para a dialetologia brasileira. Londrina: Eduel; Salvador: EDUFBA, 2021. p. 133-154.

CARRARA, Angelo Alves. Impostos, contrabando e revoltas no setecentos colonial. **O Arquivo Nacional e a história luso-brasileira**. Rio de Janeiro, 2018. Disponível em: http://www.historiacolonial.arquivonacional.gov.br/index.php?option=com_content&view=article&id=5112&Itemid=368. Acesso em: 24 ago. 2021.

CARTIER, Jacques. **Bref récit et succincte narration de la navigation faite en 1535 et 1536 parle capitaine Jacques Cartier aux îles de Canada, Hochelaga, Saguenay et autres**. Paris: Librairie Tross, 1863.

CARTIER, Jacques. **Relation originale du voyage de Jacques Cartier au Canada en 1534**. Paris: Librairie Tross, 1867.

CARTIER, Jacques. **The voyages of Jacques Cartier**. Toronto: University of Toronto Press, 1993.

CARVALHO, José Murilo de. **Jovita Alves Feitosa**: voluntária da pátria, voluntária da morte. São Paulo: Chão Editora, 2020.

CASCUDO, Luís Câmara. **Dicionário do folclore brasileiro**. 10. ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 1999.

CASCUDO, Luís Câmara. **Geografia dos mitos brasileiros**. São Paulo: Global, 2012.

CEIA, Carlos. Cor local. In: **E-Dicionário de termos literários**, Universidade Nova de Lisboa, 2009. Disponível em: <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/cor-local/>. Acesso em: 8 jul. 2021.

CHAUÍ, Marilena. **Repressão sexual**: essa nossa (des)conhecida. 12. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991.

CHAUVIN, Victor; DENIS, Ferdinand. **Les vrais Robinsons**: naufrages, solitude, voyages. Paris: Magasin Pittoresque, 1862.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. 27. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2015.

CHIAMPÍ, Irlemar. **O realismo maravilhoso**: forma e ideologia no romance americano. São Paulo: Perspectiva, 2015.

CHINARD, Gilbert. **L'exotisme américain dans la littérature française au XVI^e siècle d'après Rabelais, Ronsard, Montaigne, etc.** Paris: Hachette, 1911.

CLOUET, Jean. [Sem título]. 1 ilustração. Disponível em: http://www.biographi.ca/en/bio/la_rocque_de_roberval_jean_francois_de_1F.html. Acesso em: 8 fev. 2021.

COARACY, Vivaldo. **Memórias da cidade do Rio de Janeiro**. 3. ed. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Editora da USP, 1988.

CONDÉ, João. Biografia do livro. **O Cruzeiro**, Rio de Janeiro, p. 65, 13 fev. 1954. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/003581/90426>. Acesso em: 11 set. 2020.

CONDÉ, José. Livros. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, p. 2, 21 jan. 1965. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/089842_07/61301. Acesso em: 17 jul. 2020.

CONDÉ, João. Os arquivos implacáveis de João Condé. **A Manhã**, Rio de Janeiro, 10 abr. 1949. Suplemento Letras e Artes, p. 6. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/114774/1544>. Acesso em: 10 abr. 2018.

CONSTANTINO, Núncia Santoro de (Org.). **Relatos de viagem como fontes à história**., 2012.

COORDENAÇÃO DE APERFEIÇOAMENTO DE PESSOAL DE NÍVEL SUPERIOR. **Catálogo de teses e dissertações**. Brasília, [2021]. Disponível em: <https://catalogodeteses.capes.gov.br/catalogo-teses/#/>. Acesso em: 1 jun. 2021.

CUNHA, Glória da. La narrativa histórica de escritoras latinoamericanas. In: CUNHA, Glória da (org.). **La narrativa histórica de escritoras latinoamericanas**. Buenos Aires: Corregidor, 2004. p. 11-27.

DÄLLENBACH, Lucien. **El relato especular**. Madri: Visor, 1991.

DALRYMPLE, Lisa. **Fierce**: women who shaped Canada. Toronto: Scholastic Canada, 2019.

DANTAS, Nataniel. Meu depoimento sobre Dinah Silveira de Queiroz. In: QUEIROZ, Dinah Silveira de. **Coletânea**. São Paulo: LISA; Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1982. p. 7-31.

DANTAS, Nataniel. *Os invasores*, de Dinah Silveira de Queiroz. **Diário Carioca**, Rio de Janeiro, p. 2, 16-17 mai. 1965. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/093092_05/20444. Acesso em: 17 jul. 2020.

DAVID, Carlos. Novas cismas de aprendiz. **Diário Carioca**, Rio de Janeiro, p. 3, 22 ago. 1954. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/093092_04/24950. Acesso em 15 set. 2020.

DEFENDE-SE a romancista. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, p. 10, 30 mar. 1954. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/089842_06/35210. Acesso em: 11 set. 2020.

DELACROIX, Eugène. **A liberdade guiando o povo**. 1830. 1 original de arte, óleo sobre tela. Disponível em: <https://www.britannica.com/topic/Liberty-Leading-the-People>. Acesso em: 3 out. 2022.

DELAUNOIS, Angèle. **La plume rouge**. Quebec: Guy Saint-Jean Editeur, 2020.

DEPLAGNE, Luciana Calado. *Querelle des femmes*: mapeamento em português. In: DEPLAGNE, Luciana Calado et al. **Blog Mulheres na Filosofia**, Campinas, 2021. Disponível em: <https://www.blogs.unicamp.br/mulheresnafilosofia/querelle-des-femmes-mapeamento-em-portugues/>. Acesso em: 22 out. 2021.

DINIZ, Edinha. **Chiquinha Gonzaga**: uma história de vida. São Paulo: Zahar, 2009.

ECCLES, William John. Jacques Cartier. In: **Encyclopedia Britannica**. 2021. Disponível em: <https://www.britannica.com/biography/Jacques-Cartier>. Acesso em: 8 fev. 2021.

EMPRESA BRASIL DE COMUNICAÇÃO. **De lá pra cá** [Dinah Silveira de Queiroz]. Brasília, TV Brasil, 4 out. 2012. Programa de TV. Disponível em: <https://tvbrasil.ebc.com.br/delapraca/episodio/dinah-silveira-de-queiroz>. Acesso em: 18 mai. 2021.

ESTEVES, Antônio R. **O romance histórico brasileiro contemporâneo (1975-2000)**. São Paulo: UNESP, 2010.

FAOUR, Rodrigo. **História da música popular brasileira sem preconceitos**: dos primórdios, em 1500, aos explosivos anos 1970. Rio de Janeiro: Record, 2021.

FARRICOCO. In: DICIONÁRIO Priberam da Língua Portuguesa. Disponível em: <https://dicionario.priberam.org/farricoco>. Acesso em: 10 out. 2022.

FAUSTO, Boris. **História do Brasil**. 12. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.

FERGUSON, Margaret W. Making the world a new female literacy as reformation and translation in Marguerite de Navarre's *Heptaméron*. In: FERGUSON, Margaret W. **Dido's daughters: literacy, gender, and empire in early modern England and France**. Chicago; Londres: The University of Chicago Press, 2003.

FERLAND, Jean-Baptiste-Antoine. **Cours d'histoire du Canada**. Quebec: N.S. Hardy, 1861.

FERRARI, Stéphan. Histoire tragique et grande histoire: rencontre de deux genres. **Dalhousie French Studies**, Halifax, v. 65, p. 18-35, 2003. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/40838325>. Acesso em: 4 abr. 2022.

FRAGOSO, Augusto Tasso. **Os franceses no Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Departamento de Imprensa Nacional, 1950.

FRANCO, Stella Maris Scatena. Relatos de viagem: reflexões sobre seu uso como fonte documental. In: JUNQUEIRA, Mary Anne. FRANCO, Stella Maris Scatena (Orgs.). **Cadernos de seminários de pesquisa**. São Paulo: Departamento de História da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo; Humanitas, 2011.

FRANKLIM, Gláucia Aparecida. Afeições. In: QUEIROZ, Sônia. **Brasilidades que vem da África**. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2008. p. 87-94.

FREYRE, Gilberto. **Casa-grande & senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal**. 48. ed. São Paulo: Global, 2003.

FRIEDAN, Betty. **A mística feminina**. Rio de Janeiro: Rosa dos tempos, 2020.

GILBERT, Rémy. L'incroyable et romanesque aventure de demoiselle Marguerite de La Roque en Basse-Côte-Nord (1542–1543). **L'Estuaire**, Rimouski, v. XXII, n. 2, p. 26–28, jun. 1999.

GLOVER, Douglas. **Elle**. Fredericton: Goose Lane Editions, 2007.

GOLGHER, Isaías. **Guerra dos Emboabas: a primeira guerra civil nas Américas**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1956.

GOODMAN, Joan Elizabeth. **Paradise**. Boston: Graphia, 2006.

GORDON, Alan. **The hero and the historians: historiography and the uses of Jacques Cartier**. Vancouver: UBC Press, 2010.

GORDON, Ann D.; BUHLE, Mary Jo.; DYE, Nancy Schrom. The problem of women's story. In: CARROLL, Berenice A (ed.). **Liberating women's story: theoretical and critical essays**. Chicago: University of Illinois, 1976. p. 75-92.

GOULET, Charles. **The Isle of Demons**. [S.I]: Writers Club Press, 2000.

G.R.E.S. Unidos do Uraití (1969). **[Sem título]**. 1969. 1 panfleto. Material disponível no arquivo de Dinah Silveira de Queiroz da Academia Brasileira de Letras, consultado em agosto de 2022.

GROOT, Jerome de. **The historical novel**. Nova Iorque: Routledge, 2010.

GRÜTZMACHER, Lukasz. Las trampas del concepto “la nueva novela histórica” y de la retórica de la *historia postoficial*. **Acta Poética**, Cidade do México, v. 27, n. 1, p. 141-167, 2006. Disponível em: <https://revistas-filologicas.unam.mx/acta-poetica/index.php/ap/article/view/193>. Acesso em: 5 jun. 2020.

GUIMARÃES, Hélio. A presença da literatura na televisão. **Revista USP**, São Paulo, n. 32, p. 190-198, dez. 1996/jan. 1997. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/26043>. Acesso em: 9 jun. 2021.

GUISARD, Luís Augusto de Mola. O bugre, um João-Ninguém: um personagem brasileiro. **São Paulo em Perspectiva**, São Paulo, v. 13, n. 4, dez. 1999. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/spp/a/jMgYnVpvBB5wLgbxYyRM4Lv/?lang=pt>. Acesso em 7 set. 2022.

HAHNER, June E. **A mulher brasileira e suas lutas sociais e políticas: 1850-1937**. São Paulo: Brasiliense, 1981.

HÉBERT, Anne. **La cage suivi de L'île de la Demoiselle**. Montreal: Boréal, 1990.

HENDERSON, Bob. **Every trail has a story: heritage travel in Canada**. Toronto: Natural Heritage Books, 2005.

HERRINGTON, Walter Stevens. **Heroines of Canadian history**. Toronto: William Briggs, 1910.

HISTÓRIA de Margarida Laroque. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 26 set. 1948. Segunda seção, p. 10. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/089842_05/43579. Acesso em: 10 abr. 2018.

HUNTER-DUVAR, John. De Roberval: a drama. [S.I.]: Wentworth Press, 2019.

HUTCHEON, Linda. **Narcissistic narrative: the metafictional paradox**. Waterloo: Wilfrid Laurier University Press, 1980.

HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção**. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

INSTITUTO ANTÔNIO HOUAISS DE LEXICOGRAFIA. **Pequeno dicionário Houaiss de lexicografia**. São Paulo: Moderna, 2015.

ISMAILOVITCH, Dimitri. **[Sem título]**. ([195-]). 1 pintura. Foto da obra disponível no arquivo de Dinah Silveira de Queiroz da Academia Brasileira de Letras, consultado em agosto de 2022.

JACOBS, Naomi. **The character of truth: historical figures in contemporary fiction**. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1990.

JELINEK, Estelle. Introduction: Women's autobiography and the male tradition. In: JELINEK, Estelle (ed.). **Women's autobiography: essays in criticism**. Bloomington: Indiana University, 1980.

JOHNSON, de Donald S. **Phantom islands of the Atlantic**: the legends of seven lands that never were. Fredericton: Goose Lane Editions, 1994.

JOZEF, Bella. A arte de Dinah Silveira de Queiroz. In: QUEIROZ, Dinah Silveira de. **Seleção**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1974. p. 160-170.

JUREMA, Aderbal. Um romance paulistano. **Diário de Notícias**, Rio de Janeiro, p. 2, 4 abr. 1954. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/093718_03/31463. Acesso em 17 set. 2020.

KAPPLER, Claude. **Monstros, demônios e encantamentos no fim da Idade Média**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

KELLY, Joan. Early feminist theory and the *Querelle des femmes*. In: KELLY, Joan. **Women, history and theory: the essays of Joan Kelly**. Chicago: The University of Chicago, 1984. p. 65-109.

KELLY, Joan. The social relation of the sexes methodological implications of women's history. In: KELLY, Joan. **Women, history and theory: the essays of Joan Kelly**. Chicago: The University of Chicago, 1984. p. 1-18.

KEM, Judy. Marguerite de Navarre and the *Querelle des femmes*. **L'Esprit Créateur**, Minneapolis, v. 57, n. 3, p. 1-7, 2017. Disponível em: <https://muse.jhu.edu/article/670566>. Acesso em: 23 mar. 2022.

KRISTEVA, Julia. **Introdução à semanálise**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

LABERGE, Rosette. **La noble sur l'île déserte**. Quebec: Les Éditions Réunies, 2011.

LACOMBE, Américo Jacobina. Prefácio. In: SILVEIRA, Alarico. **Enciclopédia brasileira**. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1958.

LAS CASAS, Renato. Cometas. In: **UFMG – Observatório Astronômico Frei Rosário**. [S. l.], 19 mai. 2004. Disponível em: <http://xingu.fisica.ufmg.br:8087/oap/public/pas56.htm>. Acesso em 28 mar. 2022.

LEACOCK, Stephen. **The mariner of Saint Malo**: a chronicle of the voyages of Jacques Cartier. Toronto: Glasgow, Brook & Company, 1920.

LEJEUNE, Philippe. **O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet**. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

LEON, Thiago. [Sem título]. 2020. 1 fotografia. Disponível em: <https://www.a12.com/redentoristas/noticias/aparecida-e-expressao-do-dna-do-povo-brasileiro>. Acesso em: 4 jul. 2022.

LEON, Thiago. [Sem título]. 2022. 1 fotografia. Disponível em: <https://www.a12.com/santuاريو/noticias/papa-paulo-vi-o-beato-que-ofereceu-a-primeira-rosa-de-ouro-ao-santuاريو-de-aparecida>. Acesso em: 12 out. 2022.

LESLIE, Edward. **Desperate journeys, abandoned souls**: true stories of castaways and other survivors. Boston: Houghton Mifflin Harcourt, 1988.

LIMA, Alceu Amoroso *et al.* **Grandes vocações 4**: apóstolos modernos. São Paulo: Donato, 1960.

LIVROS novos – Margarida La Rocque (A Ilha dos Demônios) romance da senhora Dinah Silveira de Quiroz. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 10 fev. 1949. Livros novos, p. 17. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/089842_05/45765. Acesso em: 10 abr. 2018.

LLOSA, Mario Vargas. La verdad de las mentiras. In: LLOSA, Mario Vargas. **La verdad de las mentiras**. Buenos Aires: Alfaguara, 2009.

LOFEGO, Silvio Luiz. 1954 - A cidade aniversariante e a memória coletiva: o IV centenário da cidade de São Paulo. **Projeto História**, São Paulo, v. 20, p. 301-314, 2000. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/10821/8039>. Acesso em 5 jul. 2022.

LOFEGO, Silvio Luiz. A construção da memória na publicidade do IV centenário da cidade de São Paulo. **Patrimônio e Memória**, Assis, v. 2, n. 2, p. 25-44, 2006. Disponível em: <https://pem.assis.unesp.br/index.php/pem/article/view/20>. Acesso em 5 jul. 2022.

LOPES, Marcos Antônio. Explorando um gênero literário: os romances de cavalaria. **Tempo**, Niterói, v. 16, n. 30, p. 147-165, 2011. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/tem/a/WK84DnyJvPBBSQvk8dhHyGM/>. Acesso em: 5 mai o 2022.

LOUSADA, Wilson. Margarida La Rocque. **A Manhã**, Rio de Janeiro, p. 4, 12 fev. 1949. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/116408/41554>. Acesso em: 26 nov. 2019.

LUCAS, Fábio. *A muralha* – o romance. **Diário Carioca**, Rio de Janeiro, p. 3, 4 mar. 1956. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/093092_04/31822. Acesso em 17 set. 2020.

LUKÁCS, György. **O romance histórico**. São Paulo: Boitempo, 2011.

MACHADO, Irley. A farsa: um gênero medieval. **ouvirOUver**, Uberlândia, n. 5, p. 122–137, 2009. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/ouvirouver/article/view/3190>. Acesso em: 15 set. 2022.

MACHADO, José de Alcântara. **Vida e morte do bandeirante**. Rio de Janeiro: Fundação Darcy Ribeiro, 2013.

MACKAY, de Isabel Ecclestone. Marguerite de Roberval. In: MACKAY, de Isabel Ecclestone. **The complete poems of Isabel Ecclestone Mackay**. Toronto: McClelland & Stewart, 1930.

MAGALHÃES JUNIOR, Raimundo. As matriarcas. **Diário de Notícias**, Rio de Janeiro, p. 3, 6 jan. 1954. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/093718_03/29551. Acesso em: 11 set. 2020.

MAIA, Roberto. [Sem título]. 1953. 1 fotografia. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/100331/243>. Acesso em: 11 set. 2020.

MAITLAND, Sara. **A book of silence**. Londres: Granta Books, 2008.

MANCHETE. Rio de Janeiro: Bloch Editores, n. 696, p. 117, 21 ago. 1965. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/004120/64928>. Acesso em: 17 jul. 2020.

MANZONI, Alessandro. **Sobre o romance histórico**. Porto Alegre: Tiago Tresoldi Editore, 2012.

MARANHÃO, Heloísa. **Lucrecia**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.

MARQUIS, Thomas Guthrie. **Marguerite de Roberval**: a romance of the days of Jacques Cartier. Toronto: The Copp Clark, 1899.

MARSH, James H. Marguerite de La Rocque. In: **The Canadian Encyclopedia**. Toronto: Historica Canada, 2014. Disponível em: <https://www.thecanadianencyclopedia.ca/en/article/marguerite-de-la-rocque>. Acesso em: 25 set. 2019.

MARTIN, George. **The legend of Marguerite**. St. John's: Jespersen Publishing, 1995.

MARTINS, William de Souza. A morte e os milagres de frei Fabiano de Cristo: conexões entre crenças religiosas e cura de doenças no Rio de Janeiro setecentista. **História, Ciências, Saúde**, Rio de Janeiro, v. 26, n. 4, p. 1099-1120, out./dez. 2019. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/hcsm/a/WGDpD5Ty4xvb6LKrKB6V9TD/?lang=pt>. Acesso em: 4 out. 2022.

MARTINS, Wilson. Do romance histórico. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, p. 6, 18 mar. 1954. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19540318-24189-nac-0006-999-6-note3333333333333333354>. Acesso em: 11 set. 2020.

MARTINEZ, Maria Teresa Leal de. Os temas históricos na ficção de Dinah Silveira de Queiroz. In: ALVES, Dário Moreira de Castro. **Dinah, caríssima Dinah**. Brasília: Horizonte, 1989. p. 49-58.

MEIRELES, Cecília. **Romanceiro da inconfidência**. 13. ed. São Paulo: Global, 2015.

MELLO, José Soares de. **Emboabas**. São Paulo: Governo do Estado de São Paulo, 1979.

MEMÓRIA GLOBO. **A muralha**. Rio de Janeiro, 2019. Disponível em: <http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/minisseries/a-muralha/a-muralha-inicio.htm>. Acesso em: 26 nov. 2019.

MENTON, Seymour. **La nueva novela histórica de la América Latina 1979-1992**. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.

MESQUITA, Cláudia. A Guanabara comemora os 400 anos da cidade do Rio de Janeiro. In: TURAZZI, Maria Inez; LEITE, João de Souza; MESQUITA, Cláudia. **Rio 400 + 50: comemorações e percursos de uma cidade**. Rio de Janeiro: Edições de Janeiro, 2014. p. 76-121.

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários**. 12. ed. São Paulo: Cultrix, 2004.

MONTENEGRO, Olivio. Um romance histórico: A muralha. **O Jornal**, Rio de Janeiro, p. 1;7, 4 abr. 1954. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/110523_05/27771. Acesso em 17 set. 2020.

MUCCI, Latuf Isaias. Pacto narrativo. In: CEIA, Carlos (coord.). **E-Dicionário de Termos Literários**. Lisboa, 2009. Disponível em: <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/pacto-narrativo>. Acesso em: 21 mar. 2022.

MUNANGA, Kabengele. Por que ensinar a história da África e do negro no Brasil de hoje? **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, São Paulo, n. 62, p. 20–31, dez. 2015. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rieb/a/WxGPWdcytJgSnNKJQ7dMVGz/?lang=pt&format=pdf>. Acesso em: 15 set. 2022.

MUSI, Agostino dei. [Sem título]. 1520. Disponível em <http://collections.vam.ac.uk/item/O129244/print-veneziano-agostino/>. Acesso em 5 mai. 2021.

MUZART, Zahidé Lupinacci. Dinah Silveira de Queiroz – 100 anos. In: CICLO DE CONFERÊNCIAS “A MEMÓRIA REVERENCIADA”. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2011. 1 DVD.

NAVARRE, Marguerite de. **L'Heptamerón**. [S.I.]: Norph-Nop, 2011.

O CRUZEIRO. Rio de Janeiro: Diários Associados, n. 42, p. 62-63, 1 ago. 1953. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/003581/87437>. Acesso em: 8 jul. 2020.

O CRUZEIRO. Rio de Janeiro: Diários Associados, n. 15, p. 64-65, 16 jan. 1965a. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/003581/214101>. Acesso em: 16 jan. 2023.

O CRUZEIRO. Rio de Janeiro: Diários Associados, n. 28, p. 53-54, 17 abr. 1965b. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/003581/215607>. Acesso em: 16 jan. 2023.

OLIVEIRA, Josivaldo Pires de; LEAL, Luiz Augusto Pinheiro. Capoeira e identidade nacional: de crime político à patrimônio cultural do Brasil. In: **Capoeira, identidade e gênero: ensaios sobre a história social da capoeira no Brasil**. Salvador: EDUFBA, 2009, p. 43-55.

PALMARY, Luiz. Itinerário asiático de *A muralha*. In: ALVES, Dário Moreira de Castro. **Dinah, caríssima Dinah**. Brasília: Horizonte, 1989. p. 153-155.

PARKMAN, Francis. **The pioneers of France in the new world**. Boston: Little, Brown and company, 1865.

PEREZ, Renard. A muralha. **Diário de Notícias**, Rio de Janeiro, p. 2, 31 jan. 1954. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/093718_03/30102. Acesso em: 15 set. 2020.

PEREZ, Renard. Dinah Silveira de Queiroz. In: PEREZ, Renard. **Escritores brasileiros contemporâneos**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1960. p. 113-126.

PEREZ, Renard. Os invasores. In: QUEIROZ, Dinah Silveira de. **Os invasores**. Rio de Janeiro: Record, 1965. Orelha.

PERKOWSKA, Magdalena. **Historias híbridas**: la nueva novela histórica latinoamericana (1985-2000) ante las teorías posmodernas de la historia. Madrid; Frankfurt: Iberoamericana; Vervuert, 2008.

PERROT, Michelle. **Minha história das mulheres**. São Paulo: Contexto, 2007.

PERROT, Michelle. Práticas da memória feminina. **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v. 9, n. 18, p. 9-18, ago./set. 1989. Disponível em: <https://anpuh.org.br/index.php/revistas-anpuh/rbh>. Acesso em: 29 mar. 2022.

PILGRIM, Earl B. **Marguerite of the Isle of Demons**. St. John's: DRC Publishing, 2007.

PINTO, Cristina Ferreira. **O Bildungsroman feminino**: quatro exemplos brasileiros. São Paulo: Perspectiva, 1990.

PITA, Sebastião Rocha. **História da América portuguesa**. Brasília: Senado Federal, 2011.

POLÓNIA, Amélia. Espaços de inclusão de agentes femininas no processo de expansão ultramarina portuguesa (século XVI). **Anais do XIII Congresso Internacional da AHILA**, Ponta Delgada, 2002. Disponível em: <https://repositorio-aberto.up.pt/handle/10216/13173>. Acesso em: 27 mai. 2020.

PRADO, Paulo. **Paulística etc.** 4. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

PREFEITURA DE APARECIDA. **História da cidade**. Aparecida, [S. l.]. Disponível em: <https://www.aparecida.sp.gov.br/portal/servicos/1004/historia-da-cidade/>. Acesso em: 28 jul. 2022.

PRIETO, Celia Fernández. **Historia y novela**: poética de la novela histórica. Pamplona: Ediciones Universidad de Navarra, 1998.

QUEIROZ, Dinah Silveira de. A Academia é, para o escritor, a nota dez da criança. Entrevistadora: Joana Angélica. **O Globo**, Rio de Janeiro, p. 19, 6 abr. 1981.

QUEIROZ, Dinah Silveira de. A casa do morro do encanto. **A Manhã**, Rio de Janeiro, p. 4, 12 fev. 1950. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/116408/47338>. Acesso em: 10 fev. 2022.

QUEIROZ, Dinah Silveira de. A cuíca falante. **Jornal do Commercio**, Rio de Janeiro, p. 3, 6 fev. 1969. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/364568_15/56324. Acesso em: 17 jul. 2020.

QUEIROZ, Dinah Silveira de. A ilha da paixão. In: QUEIROZ, Dinah Silveira de. **A ilha dos demônios** (Margarida La Rocque). Lisboa: Livros do Brasil, 1979. p. 9-11

QUEIROZ, Dinah Silveira de. A ilha de Margarida La Rocque. **Jornal do Commercio**, Manaus, p. 10, 20 mar. 1949a. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/170054_01/153943. Acesso em: 17 set. 2019.

QUEIROZ, Dinah Silveira de. **A muralha**. Rio de Janeiro: Brasil-América, 1957.

QUEIROZ, Dinah Silveira de. **A muralha**. Rio de Janeiro: Brasil-América, [S.I.].

QUEIROZ, Dinah Silveira de. **A muralha**. Rio de Janeiro: Record, 2000.

QUEIROZ, Dinah Silveira de. **A princesa dos escravos**: Isabel para a juventude. Rio de Janeiro: Record, [196-].

QUEIROZ, Dinah Silveira de. As alegorias. **Jornal do Commercio**, Rio de Janeiro, p. 5, 8-9 mar. 1965a. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/364568_15/33864. Acesso em: 24 set. 2022.

QUEIROZ, Dinah Silveira de. A semente. **O Cruzeiro**, Rio de Janeiro, p. 3, 23 jan. 1954b. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/003581/90084>. Acesso em: 11 set. 2020.

QUEIROZ, Dinah Silveira de. **As noites do Morro do Encanto**. São Paulo: Círculo do Livro, [198-].

QUEIROZ, Dinah Silveira de. Carnaval, angústia, viagem. **Jornal do Commercio**, Rio de Janeiro, p. 5, 17 fev. 1965d. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/364568_15/33530. Acesso em: 24 set. 2022.

QUEIROZ, Dinah Silveira de. **Carnaval à vista**. Crônica datiloscrita disponível no arquivo de Dinah Silveira de Queiroz da Academia Brasileira de Letras, consultado em agosto de 2022.

QUEIROZ, Dinah Silveira de. Como e por que fiz *Os invasores*. **Jornal do Commercio**, Rio de Janeiro, p. 5, 3 fev. 1965e. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/364568_15/33282. Acesso em: 24 set. 2022.

QUEIROZ, Dinah Silveira de. De como nasce o romance. In: QUEIROZ, Dinah Silveira de. **Daniela e os invasores**. Rio de Janeiro: Ediouro, [198-]. p. 9.

QUEIROZ, Dinah Silveira de. Diálogos possíveis com Clarice Lispector. Entrevistadora: Clarice Lispector. **Manchete**, Rio de Janeiro, n. 904, p. 116-117, 16 ago. 1969. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/004120/97033>. Acesso em: 8 fev. 2021.

QUEIROZ, Dinah Silveira de. Dinah Silveira de Queiroz fala sobre *Margarida La Rocque*. Entrevistador: Isaac Grinberg. **Carioca**, Rio de Janeiro, n. 710, p. 16; 56-57, 17 mai. 1949b. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/830259/43103>. Acesso em: 17 set. 2019.

QUEIROZ, Dinah Silveira de. Dinah Silveira de Queiroz – “os japoneses descobriram o Brasil”. Entrevistadora: Marlene Anna Galeazzi. **Manchete**, Rio de Janeiro, n. 1322, p. 102-103, 20 ago. 1977. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/004120/170212>. Acesso em: 17 set. 2020.

QUEIROZ, Dinah Silveira de. **Eu, Jesus**: memorial do Cristo II. Rio de Janeiro: José Olympio, 1977.

QUEIROZ, Dinah Silveira de. **Eu venho**: memorial do Cristo. Rio de Janeiro: José Olympio, 1974.

QUEIROZ, Dinah Silveira de. Ficção e realidade em *A muralha*. **O Cruzeiro**, Rio de Janeiro, p. 3, 21 nov. 1953. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/003581/83868>. Acesso em: 11 set. 2020.

QUEIROZ, Dinah Silveira de. **Margarida La Rocque**: a ilha dos demônios. 6. ed. Rio de Janeiro: Record, 1991.

QUEIROZ, Dinah Silveira de. O Rio das doze mil almas. In: QUEIROZ, Dinah Silveira de. **Daniela e os invasores**. Rio de Janeiro: Ediouro, [198-]. p. 11.

QUEIROZ, Dinah Silveira de. O romance histórico e os mandarins. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, p. 6, 3 abr. 1954a. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/089842_06/35287. Acesso em: 11 set. 2020.

QUEIROZ, Dinah Silveira de. Os invasores. In: **O Cruzeiro**. Rio de Janeiro: Diários Associados, n. 15, p. 64-65, 16 jan. 1965c. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/003581/214101>. Acesso em: 16 jan. 2023.

QUEIROZ, Dinah Silveira de. **Os invasores**. [196-]. Datiloscrito. Material disponível no arquivo de Dinah Silveira de Queiroz da Academia Brasileira de Letras, consultado em agosto de 2022.

QUEIROZ, Dinah Silveira de. **Os invasores**. Rio de Janeiro: Ediouro, [198-].

QUEIROZ, Dinah Silveira de. **Os invasores**. Rio de Janeiro: Record, 1965.

QUEIROZ, Dinah Silveira de. Os jovens quando julgam. **Diário do Paraná**, Paraná, p. 2, 29 nov. 1977. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/761672/125922>. Acesso em: 11 set. 2020.

QUEIROZ, Dinah Silveira de. **Respostas ao questionário**. Material datiloscrito disponível no arquivo de Dinah Silveira de Queiroz da Academia Brasileira de Letras, consultado em agosto de 2022.

QUEIROZ, Dinah Silveira de. Rio, sempre Rio. **O Jornal**, Rio de Janeiro, p. 3, 31 mar. 1965b. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/110523_06/42674. Acesso em: 17 jul. 2020.

QUEIROZ, Dinah Silveira de. **Seleta**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1974.

QUEIROZ, Dinah Silveira de. Toadinha de amor a São Paulo. **Jornal do Commercio**, Rio de Janeiro, p. 7, 24 jan. 1954c. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/364568_14/23688. Acesso em: 11 set. 2020.

QUEIROZ, Dinah Silveira de. **Verão dos infiéis**. Rio de Janeiro: Móbile, 2011.

QUEIROZ, Eça de. **O primo Basílio**. São Paulo: Scipione, 1994.

QUEIROZ, Rachel. A epopeia paulista num romance. **Diário de Notícias**, Rio de Janeiro, p. 9, 17 jan. 1954. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/093718_03/29799. Acesso em: 15 set. 2020.

QUEIROZ, Sônia. Apresentação. In: QUEIROZ, Sônia. **Brasilidades que vem da África**. Belo Horizonte: FALÉ/UFMG, 2008. p. 5-6.

RAGO, Margareth. As mulheres na historiografia brasileira. In: SILVA, Zélia Lopes (Org.). **Cultura histórica em debate**. São Paulo: UNESP, 1995. p. 81-91.

RAMQVIST, Karolina. **Björnkvinnan**. Estocolmo: Norstedts, 2019.

RAMUSIO, Giovanni Battisti; GASTALDI, Giacomo. **La Nvova Francia**. 1 ilustração. In: BAXTER, James Phinney (org.). **A memoir of Jacques Cartier**. Nova Iorque: Dodd, Mead & Company, 1906.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. **Dicionário de narratologia**. 2. ed. Coimbra: Livraria Almedina, 1990.

RIBEIRO, Julio. **Padre Belchior de Pontes**. São Paulo: J. Fagundes, [1930?].

RIBEIRO, Marília. Papa Francisco concede terceira rosa de ouro ao santuário nacional. **A12**, 9 out. 2017. Disponível em: <https://www.a12.com/santuاريو/noticias/papa-francisco-concede-terceira-rosa-de-ouro-ao-santuاريو-nacional>. Acesso em: 12 out. 2022.

RICOEUR, Paul. **Tempo e narrativa** (tomo 1). Campinas: Papirus, 1994.

RICOEUR, Paul. **Tempo e narrativa** (tomo 3). Campinas: Papirus, 1997.

RIDLEY, Glynis. **O segredo de Jeanne Baret**. São Paulo: Europa, 2020.

RIVAS, Luz Maria. **La novela intrahistórica**. Mérida: El Otro el Mismo, 2004.

ROAS, David. **A ameaça do fantástico**. São Paulo: Unesp, 2014.

RODRIGUES, Aryon Dall'Igna. As línguas gerais sul-americanas. **Papia**, São Paulo, v. 4, n. 2, p. 6-18, 1996. Disponível em: <https://repositorio.unb.br/handle/10482/9136>. Acesso 20 jul. 2021.

ROMANCE conta história do Rio no tempo dos franceses. **O Jornal**, Rio de Janeiro, p. 2, 12 ago. 1965. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/110523_06/45869. Acesso em: 17 jul. 2020.

ROMEIRO, Adriana. Guerra dos Emboabas: balanço histórico. **Revista do Arquivo Público Mineiro**, Belo Horizonte, v. 45, n. 1, p. 106-117, 2009. Disponível em: http://www.siaapm.cultura.mg.gov.br/acervo/rapm_pdf/ensaio01_2009.pdf. Acesso em: 23 ago. 2021.

ROMEIRO, Adriana. **Paulistas e emboabas no coração das Minas**. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

ROQUEBRUNE, Robert La Roque de. La Rocque de Roberval, Jean-François de. In: **Dictionary of Canadian Biography**, vol. 1, University of Toronto/Université Laval, 2003. Disponível em: http://www.biographi.ca/en/bio/la_rocque_de_roberval_jean_francois_de_1F.html. Acesso em: 8 fev. 2021.

ROQUEBRUNE, Robert La Roque de. La Rocque, Marguerite de. In: **Dictionary of Canadian Biography**, vol. 1, University of Toronto/Université Laval, 2003. Disponível em: http://www.biographi.ca/en/bio/la_roque_marguerite_de_1E.html. Acesso em: 25 set. 2019.

ROSA DE OURO. In: ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL. [São Paulo: Itaú Cultural, 2022]. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra69767/rosa-de-ouro>. Acesso em: 14 fev. 2022.

ROSENSTOCK, Janet; ADAIR, Dennis. **The fire, the sword and the devil**. Lincoln: toExcel, 2000.

RUSSEL, D. W. Quatre versions d'une légende canadienne. **Canadian Literature**, Vancouver, n. 94, p. 172-178, 1982. Disponível em: <https://canlit.ca/full-issue/?issue=94>. Acesso em 9 jul. 2020.

SANTANA, Flávia De Angelis. **Atuação política do movimento estudantil no Brasil: 1964 a 1984**. 2007. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História Social, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

SANTANA, Vitor. **Farricocos saem pela cidade de Goiás**. 2022. 1 fotografia. Disponível em: <https://g1.globo.com/go/goias/noticia/2022/04/10/cidade-de-goias-tem-procissao-do-fogareu-e-outras-atividades-presenciais-na-semana-santa-apos-dois-anos-de-eventos-suspensos.ghtml>. Acesso em: 12 out. 2022.

SANTOS, Fabio Lobão Marques dos. **Entre honras, heróis e covardes: invasões francesas e disputas político-familiares (Rio de Janeiro, século XVIII)**. Dissertação (Mestrado em

História) – Programa de Pós-Graduação em História, Instituto de História, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2012.

SANTOS, Vicente Saul Moreira dos. A cidade do Rio de Janeiro no IV centenário em algumas páginas literárias. **Acervo**, Rio de Janeiro, v. 28, n. 1, p. 132-143, jan./jun. 2015. Disponível em: <http://revista.arquivonacional.gov.br/index.php/revistaacervo/article/view/595>. Acesso em: 8 jul. 2022.

SARAMAGO, José. História e ficção. **Jornal de Letras**, Lisboa, p. 17-20, 6 mar. 1990.

SHAKESPEARE, William. **Otelo**. Porto Alegre: L&PM, 2012.

SILVEIRA, Alarico. **Enciclopédia brasileira**. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1958.

SILVERMAN, Malcolm. A diversidade da prosa de Dinah Silveira de Queiroz. In: SILVERMAN, Malcolm. **Moderna ficção brasileira 2: ensaios**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1981. p. 28-61.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. Entre convenções e discretas ousadias: Georgina de Albuquerque e a pintura histórica feminina no Brasil. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, São Paulo, v. 17, n. 50, out. 2002. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rbcsoc/a/VynXp7ZkxLLm8jSKW6kXyWQ/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 21 set. 2021.

SOIHET, Rachel. História das mulheres. In: CARDOSO, Ciro Flamarion; VAINFAS, Ronaldo (org.). **Domínios da história: ensaios de teoria e metodologia**. 5. ed. Rio de Janeiro: Campus, 1997. p. 395-424.

SOUSA, Gonçalo. 5 estratégias digitais para ter sucesso. In: SOUSA, Gonçalo et al. **Estratégia digital**. [S. l.], 8 out. 2020. Disponível em: <https://www.estrategiadigital.pt/estrategias-digitais-para-ter-sucesso>. Acesso em: 14 out. 2020.

SOUZA, Juliana Beatriz Almeida de. Viagens do rosário entre a velha cristandade e o além-mar. **Estudos Afro-Asiáticos**, Rio de Janeiro, n. 2, p. 1-17, 2001. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ea/a/tzDVQGzDMvbW9jyvy3rGyMm/?lang=pt&format=pdf>. Acesso em: 8 jul. 2022.

SOUZA, Laura de Mello e. **A feitiçaria na Europa moderna**. São Paulo: Ática, 1987.

SOUZA, Laura de Mello e; BICALHO, Maria Fernanda Baptista. **1680-1720: o império deste mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

SOUZA, Laura de Mello e. **O sol e a sombra: política e administração na América portuguesa do século XVIII**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

SOUZA, Roberto Acízelo de. Poética. In: **E-Dicionário de termos literários**, Universidade Nova de Lisboa, 2009. Disponível em: <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/poetica>. Acesso em: 25 abr. 2022.

STABLER, Arthur P. **The Legend of Marguerite de Roberval**. Pullman: Washington State University Press, 1972.

STEFFEN, Ana Cristina; PAZ FILHO, Luís Alberto dos Santos. A religiosidade entre vestígios do sagrado e considerações sobre o profano em Dinah Silveira de Queiroz e Lúcio Cardoso. **Estação Literária**, Londrina, v. 27, p. 162-184, jan./jun. 2021. Disponível em: <https://www.uel.br/revistas/uel/index.php/estacaoliteraria/article/view/43004>. Acesso em: 17 set. 2021.

STEFFEN, Ana Cristina. **Quando a mulher tem voz**: a narradora-personagem de Margarida La Rocque: a ilha dos demônios, de Dinah Silveira de Queiroz. 2019. Dissertação (Mestrado em Letras - Teoria da Literatura) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Escola de Humanidades, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2019.

TAUNAY, Afonso d'Escragnolle. **História geral das bandeiras paulistas**. São Paulo: Ideal, 1924. t. 1.

TAUNAY, Afonso d'Escragnolle. **História geral das bandeiras paulistas**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 1948. t. 9.

TEJADA, Cristina Sáenz de. Brasil. In: CUNHA, Gloria da (org.). **La narrativa histórica de escritoras latinoamericanas**. Buenos Aires: Corregidor, 2004. p. 69-98.

THEVET, André. **La cosmographie universelle d'André Thevet**, cosmographe du roy, illustrée de diverses figures des choses plus remarquables veues par l'auteur, et incogneues de noz anciens et modernes. Paris: Guillaume Chandiere, 1575.

TINHORÃO, José Ramos. **Festa de negro em devoção de branco**: do carnaval na procissão ao teatro no círio. São Paulo: Unesp, 2012.

TODOROV, Tzvetan. A viagem e seu relato. **Revista de Letras**, São Paulo, v. 46, n. 1, p. 231-244, jan./jun. 2006. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/letras/article/view/50>. Acesso em: 6 dez. 2019.

TURAZZI, Maria Inez. Aniversário da cidade: histórias e memórias que se cruzam. In: TURAZZI, Maria Inez; LEITE, João de Souza; MESQUITA, Cláudia. **Rio 400 + 50**: comemorações e percursos de uma cidade. Rio de Janeiro: Edições de Janeiro, 2014. p. 18-73.

UM ROMANCISTA e o 4º centenário de São Paulo. **A noite**, Rio de Janeiro, p. 4, 19 jan. 1954. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/348970_05/22538. Acesso em: 11 set. 2020.

UMA INTELLECTUAL pode vestir bem. **Flan**: o jornal da semana, Rio de Janeiro, p. 5, 31 mai./6 jun. 1953. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/100331/243>. Acesso em: 11 set. 2020.

VANDEVOORDE, Hans. Fictional Autobiography. *In*: Wagner-Egelhaaf, Martina (ed.). **Handbook of Autobiography/Autofiction**. Berlim: Gruyter, 2019. p. 603-610.

VASCONCELLOS, Eliane. Bárbara Heliodora. *In*: MUZART, Zahidé Lupinacci (org.). **Escritoras brasileiras do século XIX**. 2. ed. Florianópolis: Editora Mulheres; Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2000.

WALLACE, Diana. **The woman's historical novel**: British women writers, 1900–2000. Nova Iorque: Palgrave Macmillan, 2005.

WEINHARDT, Marilene. Quando a história literária vira ficção. *In*: ANTELO, Raul Antelo. CAMARGO, Maria Lúcia de Barros; ANDRADE, Ana Luiza; ALMEIDA, Tereza Virgínia de (org.). **Declínio da arte/Ascensão da cultura**. Florianópolis: Letras Contemporâneas/ABRALIC, 1998.

WEINHARDT, Marilene. Repensando o romance histórico. **Versalete**, Curitiba, v. 7, n. 12, p. 320-336, 2019. Disponível em: <http://www.revistaversalete.ufpr.br/edicoes/vol7-12/18WEINHARDT,%20Marilene.%20Repensando%20o%20romance..pdf>. Acesso em: 27 mai. 2020.

WEINHARDT, Marilene. Romance histórico: das origens escocesas ao Brasil finissecular. *In*: WEINHARDT, Marilene (org.). **Ficção histórica**: teoria e crítica. Ponta Grossa: UEPG, 2011.

WELDT-BASSON, Helene Carol. Introduction: feminism and postcolonialism – new directions in Latin American historical fiction. *In*: WELDT-BASSON, Helene Carol (org.). **Redefining Latin American historical fiction**: the impact of feminism and postcolonialism. Nova Iorque: Palgrave Macmillan, 2013. p. 1-46.

WHITE, Hayden. **Meta-história**: a imaginação histórica do século XIX. São Paulo: EDUSP, 1992.

WHITE, Hayden. **Trópicos do discurso**: ensaios sobre a crítica da cultura. São Paulo: EDUSP, 1994.

WIEN, Tom; GOUSSE, Suzanne. Filles du Roi. *In*: **The Canadian Encyclopedia**. Toronto: Historica Canada, 2020. Disponível em: <https://www.thecanadianencyclopedia.ca/en/article/filles-du-roi>. Acesso em: 25 abr. 2019.

WOODCOCK, George. The Island of Demons. *In*: WOODCOCK, George. **Two plays**. Vancouver: Talonbooks, 1977.

WOOLF, Virginia. **Orlando: uma biografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

ANEXO A

<http://memoria.bn.br/DocReader/003581/83868>

FICÇÃO E REALIDADE EM *A MURALHA*

DINAH SILVEIRA DE QUEIROZ

21/11/1953

Pedem-se os leitores esclarecimentos sobre *A muralha*. A maioria quer saber dos *segredos* antes do tempo devido:

– “Conte-me a senhora, que eu prometo guardar reserva.”

Evidentemente, a esses, em seu próprio interesse, nada direi. Ninguém vai ler um romance já sabido. Só o nosso *Amigo da Onça* poderia prestar esclarecimentos sobre esses pontos misteriosos, em *O CRUZEIRO*. Outros leitores, desde já, querem comprar o romance. Pois sigam com mais paciência os capítulos da revista, direi eu. Aliás, também enorme foi a quantidade de pedidos para que se aumentasse o texto em cada número. A direção de *O CRUZEIRO*, satisfazendo essa curiosidade, pretende alargar consideravelmente a porção semanal de *A muralha*.

Entre tantas e invariáveis questões, houve uma, bastante perturbadora, feita pelo estudante Orlando Paula Damm:

– “*O CRUZEIRO* apresentou *A muralha* como um romance histórico. Mas quais são as personagens reais e as inventadas: Para que não haja confusões, sugiro que se faça uma reportagem.”

Sou, assim, obrigada a separar o joio do trigo. Nessa família de *A muralha*, terei que apontar os filhos legítimos da criação de Deus, e os filhos ilegítimos da fantasia humilde da criadora.

No pórtico do livro, aproveitei uma citação de Dom Braz Olinto, que você, Orlando, já deve ter lido no capítulo X: ... *Tudo que acontece eu ponho neste livro. E se não acontece, estando no livro, é o mesmo que ter acontecido.*

Reunindo episódios – ainda não enfrentados pela narração de *A muralha*, pois que não chegamos aos tempos heróicos da Guerra dos Emboabas – pretendi unir a História... à Verdade. Digamos, por exemplo, que Mãe Cândida não seja uma personagem histórica. Todavia, ela é uma personagem verdadeira. Tem o nome de minha bisavó e além disso simboliza, em sua altivez e sua têmpera, a matrona paulista da era da Bandeiras, a que se tornava, na ausência do marido, chefe de um pequenino Estado, como eram as fazendas da época, com a grande família, escravos e agregados. Há passagens rigidamente históricas: exemplo – a do Capão da Traição. Entretanto nelas a romancista buscou a sua lógica e o seu porquê. A História pode dar episódios aparentemente sem nexos. Ela não necessita da coerência, porque de si mesma já é uma evidência completa. Quanto ao historiador, resolvendo arditamente tapar os buracos, enche os claros entre os acontecimentos, com imagens geradas por sua imaginação, está cometendo o seu pecado mortal. Todavia, o romancista, baseando uma narrativa num fundo histórico, tem o dever de explicar, de dar verossimilhança à própria verdade da História. É nesta verdade de romance que se agitam as personagens. Por enquanto é praticamente nula a essência rigidamente histórica de *A muralha*. Mas já estão sendo apresentadas diversas figuras que terão projeção na Guerra dos Emboabas, como Bento Coutinho e Manoel de Borba – o Borba Gato. Os leitores já conhecem Dom Carlos Pedro da Silveira (antepassado da autora), o homem que

primeiro cunhou moedas no Brasil – mas que, infelizmente, não legou ouro algum à descendência... Outras figuras históricas aparecerão, como a do Padre Pompeu, que financiava as Bandeiras; Nunes Viana; Gabriel de Góis; Valentim Pedroso; Amador Bueno da Veiga.

Se você, Orlando, houvesse perguntado quais são as personagens históricas, não estaria criando caso. Você perguntou quais as *verdadeiras*. E eu teria que responder, dizendo debaixo da minha honestidade de romancista: todas são – ou eu pretendo que sejam – verdadeiras. Cristina, tem o nome de minha avó paterna e é feita de retalhos da verdade; Dom Guilherme Saltão é um tipo muito contraditório na velha Piratininga; aqueles seus desregramentos com as índias assombravam os cronistas da época. Direi, por exemplo, que a cama de Gonçalo, que atravessa o romance como um bruxedo, vinda de um passado remoto, é uma cama histórica, e deu trabalho aos vereadores piratininganos, durante mais de dois lustros. Mas, se a cama é histórica e genuína, aquela surra de lenço, que Tiago apanhou, não sendo histórica, também é rigorosamente verdadeira. Ficou na tradição da família.

Sei que você quer saber se Dom Braz Olinto foi mesmo um bandeirante e estranha que ele não tenha monumento ou qualquer placa de rua. Ainda hoje se descobrem em documentos guardados em Portugal, novos nomes de audazes bandeirantes que não são conhecidos no Brasil. Quem sabe se um dia uma prova relativa aos descobrimentos de Dom Braz não vai aparecer?

Agora, meu caro estudante, penso que nada mais terei a dizer, senão enviá-lo a Afonso E. Taunay e a Soares de Melo, que tão bem cuidaram desse período misterioso que é a Guerra dos Emboabas.

ANEXO B

<http://memoria.bn.br/DocReader/761672/125922>

OS JOVENS QUANDO JULGAM

DINAH SILVEIRA DE QUEIROZ

29/11/1977

Eu poderia começar a crônica simplesmente dizendo: Era uma noite de tempestade ou poderia usar a linguagem popular: Caia um toró daqueles; ainda se poderia dizer: Era um tempo de cão”, embora menos certo, estilisticamente falando, o escritor estaria dentro da verdade, em qualquer uma de suas escolhas. O carro miraculosamente navegava em meio a verdadeiros rios, riachos, pequenas cascatas formadas por outros carros que passavam, quando eu me dirigi, pontualmente, para alcançar os jovens alunos de Almeida Fischer que haviam marcado encontro comigo, na intenção de ouvir-me e debater minha obra, pois durante seis meses eles a estudaram. Muitas vezes relembrei sem comentar com esses estudantes do CEUB a entrevista de Gilberto Freyre em que ele dizia (não haver crítica) no Brasil, pois se se fundasse nos comentários sobre seus livros – foi assim que entendi o mestre querido e ilustríssimo amigo – ele seria praticamente um escritor sem importância, quando o Brasil sabe de fato que ele é e continuará a ser, pelos tempos, uma das mais legítimas glórias da literatura, da sociologia e de entendimento do nosso “planeta”. Mas talvez nosso mestre Gilberto Freyre, ao dizer sobre a crítica, houvesse por um lapso esquecido toda uma mocidade que se dedica ao estudo da nossa literatura com uma meticulosidade, uma seriedade, uma paixão realmente compensadoras para aqueles que escrevem.

Primeiro houve uma saudação. Bem feita, bem urdida, sem essas hesitações e excessos, até mesmo essas línguas ocasionalmente postas de fora, que tanto vemos e ouvimos na televisão, em pessoas cujas idades e situações deveriam conferir maior experiência ao falar. Era sem dúvida uma generosa saudação que jamais esquecerei. Ramos de flores e toda esta atmosfera de amizade não impediu, entretanto, que após algumas considerações minhas, o diálogo se tornasse quente e por vezes difícil para meu lado. Uma jovem acertou em cheio quando louvando *A muralha* criticou com alguma severidade *Os invasores*, dizendo que eu havia feito de *A muralha* um monumento ao heroísmo de São Paulo nascente, e no entanto em relação aos *Invasores* (agora aparecendo nas Edições de Ouro de bolso), eu teria tido outra maneira de encarar a tragédia que se abatera sobre o Rio das Doze Mil Almas, levando a narrativa até para pontos cômicos. Sim, isto é verdade, como verdadeiros foram os fatos históricos ali descritos na invasão de Duclerc, em 1710. O governador foi um paspalhão que pagou com o exílio e a morte em “efígie”, como se fazia no tempo, a desonra de entregar o Rio a Dugay-Trouin, um ano após a primeira invasão, e tanto foi o ouro carregado pelos saqueadores da pequena cidade, que muitos navios soçobraram pelo peso do “resgate”, inteiramente desnecessários, porque já haviam chegado as tropas de socorro. Bem, ficando apenas na invasão de Duclerc e não chegando à de Dugay-Trouin, eu não completara o ciclo que me propus *A muralha*. Primeiro seria a gloriosa empreitada dos bandeirantes e depois a cobiça e a corrupção e, por fim, nesse resgate, o final de toda a trama com a elevação dos estudantes, dos pátios dos colégios, a morte de Bento Amaral Coutinho, que foi um réprobo na cena do “Capão da Traição”, de *A muralha*, como muito acontecia naquelas épocas. Mas de aventureiro e assassino passou a herói – e o foi de verdade, quando enfrentou os franceses, até dar seu sangue na defesa

do Rio de Janeiro – seria um dos traços comuns da mesma narrativa. Mas, por uma dessas infelicidades que acontecem aos escritores, a pesquisa foi roubada numa sacola onde trazia os elementos preciosos de estudos de muitos anos, assim ficando até hoje apenas na primeira invasão, a de Duclerc, que teria sido o pretexto para a segunda a de Dugay-Trouin. Portanto, o que a jovem viu, estava certo, sem contudo, ser por minha culpa. A obra ficava um tanto incompleta, embora contivesse o (relato de uma invasão) e a explicação da morte do invasor Duclerc, até hoje um mistério histórico que procurei resolver.

Fizeram-se muitas perguntas, entre as quais uma das mais difíceis para o escritor: – “Até onde vai o limite em que ele deverá ou poderá dizer de sua vida, de seus amigos, da verdade enfim que observou? Existirá um limite, um freio para que o escritor se fixe nele, não indo além dessa fronteira? Respondi em aula: “e um dia responderei em crônica”.

ANEXO C

<http://memoria.bn.br/DocReader/003581/90426>

BIOGRAFIA DO LIVRO (coluna de João Condé)

DINAH SILVEIRA DE QUEIROZ

13/02/1954

João Condé,

Acho que a primeira pessoa a ser informada sobre meus projetos em relação *A muralha* – foi você. Há cinco anos atrás, no *flash* que então lhe dei, respondi a sua pergunta sobre – “Qual o livro que desejaria escrever?”, dizendo que seria “O Romance das Bandeiras”.

Havia alguns anos – eu meditava sobre a grandeza do tema das bandeiras paulistas. Já havia lido alguma coisa. Mas a obra a ser feita me parecia, então, acima de minhas forças. Com a vizinhança, porém, do Quarto Centenário de São Paulo, resolvi apelar para toda a minha energia de romancista e principiar o trabalho. Dois anos levei eu reunindo uma pequena biblioteca sobre os assuntos do tempo dos bandeirantes. Já, então, havia encontrado o título definitivo. Não seria mais “O Romance das Bandeiras”, porém, *A muralha*. Na *Paulística* de Paulo Prado – primeiro livro onde eu vira exposta a importância da Serra do Mar na formação de São Paulo e do caráter paulista, recolhera o símbolo. A grande barreira da Serra seria desafiada por uma mulher, uma portuguesa. No embate com a vida rude de Piratininga, a moça do Reino olharia a perspectiva gigante, num misto de raiva de todas as atribulações por que passara na jovem terra, e ao mesmo tempo rendida por aquela força de imensidão.

Escrevi dois capítulos. O tempo corria célere. O novo amigo Aciolly Netto telefonava e pedia o romance, com urgência para *O CRUZEIRO*. Vi, então, que não o realizaria a tempo, pois, como não escrevo à máquina, a feitura de um romance, para mim, demanda um trabalho físico que às vezes é tolhido pelo cansaço das mãos já fatigadas. Foi então que resolvi ditar o romance. Lançava-me a uma empreitada diferente. Tive a sorte de contar com auxílio de Renard Perez, que passou a secretariar o livro. O trabalho não era igual, pois não deixei a minha coluna diária em *A Manhã* e meu trabalho no *Jornal do Commercio*. Quando tinha o tempo livre, conseguia ditar até dezesseis páginas por dia.

Muitas perguntas foram feitas pelos leitores de *O CRUZEIRO*. A mais comum era uma espécie de neurose coletiva dos leitores: “Quem é o pai do filho de Isabel?”. Isso, serviu-me de lição. Um escritor jamais deve desprezar o entrecho, a intriga. Eu havia feito, em *A muralha*, minha experiência no domínio da História. Mas não era a revivescência dos dias antigos que mais apaixonava o leitor: era um problema humano de todos os tempos. *A muralha* representa, para mim, paulista residente no rio, um preito de devoção à minha terra. Não se iluda, João Condé: o ficcionista que mais ama a sua terra e que mais a serve com sua pena é aquele que sai fora do quadro em que nasceu; se não, vejamos. Os fiéis escritores do Nordeste, a Rachel, o Zé Lins, Jorge de Lima, Jorge Amado, José Condé, no seu *Roteiro do Agreste*, não são todos forasteiros vivendo no Sul?

Também quis, já que vocês contavam os sacrifícios e as rudezas do sertão nordestino, contar as renúncias e os heroísmos de minha terra quando adolescente. A nossa literatura mais cheia de sangue é a literatura da saudade morando no Rio. Procurei, por outro lado, resguardar a mulher paulista de uma injustiça que fazem retomar sobre sua cabeça. No reino da preguiça

feminina do Brasil primitivo, muita brasileira era obrigada a ter tanto heroísmo ou mais que os próprios homens. Era o caso das mulheres piratininganas. Não tinham tempo para cafunés; os maridos, sempre longe, deixavam-lhes pesados encargos. Eram, praticamente, as chefes de seus pequenos clãs. Que diria a isso nosso Gilberto Freyre?

A confissão já vai longe demais. Desculpe o tumulto, o mau jeito, e receba as cordiais lembranças da

Dinah Silveira de Queiroz

ANEXO D

http://memoria.bn.br/DocReader/348970_05/22538

UM ROMANCISTA E O 4º CENTENÁRIO DE SÃO PAULO

(SEM AUTOR)

19/01/1954

Dina Silveira de Queiroz, paulista que vive no Rio, cidade que ela adora, sem diminuir o seu amor pela Paulicéia (as mulheres de sua estirpe intelectual admiravelmente sabem conciliar as mais aparentes contradições) resolveu dar às próximas comemorações do 4º Centenário de São Paulo uma alta fina e espiritual contribuição. Para isso, escreveu um romance histórico, *A muralha*, no qual recorda, com todos os coloridos do seu estilo, o amanhecer de Piratininga no vasto quadro da história do Brasil. A brilhante ficcionista a quem a nossa literatura já deve *Floradas na serra* e *Margarida La Rocque*, romances que lhe valeram os mais altos conceitos da crítica literária, realizou uma obra de apaixonante interesse histórico romanesco, ao mesmo tempo.

A muralha foi posta ontem à venda nas livrarias do Rio e de São Paulo. Ao ter notícia do acontecimento, a reportagem de *A NOITE* procurou ouvir a ilustre escritora. Ninguém mais indicado do que ela para oferecer aos leitores um resumo do livro, preparando-os para o delicioso mergulho nas páginas ricas de sentimento, imaginação e observação.

Dona Dinah, que também faz parte da vasta família dos homens de imprensa, sendo, como é, cronista cintilante, deixou que o repórter lhe anotasse as impressões de autora.

É ela, pois, que fala aos leitores de *A NOITE*.

– Nesta segunda-feira, às vésperas do Quarto Centenário de São Paulo, pela mão de José Olympio, meu editor desde *Floradas na serra*, lanço o romance *A muralha*. Será uma modestíssima celebração particular de paulista, há mais de vinte anos residente fora de sua terra. Ao imaginar *A muralha*, pretendi tirar do episódio famoso da rebelião das mulheres piratiningas, que incitaram seus maridos a voltar e a punir a ofensa do Capão da Traição, na Guerra dos Emboabas, a suma de uma mensagem sobre o papel da mulher no desenvolvimento do Brasil.

Há poucos dias, [Raimundo] Magalhães Junior, referindo-se ao livro, disse que ele se poderia chamar de “As matriarcas”, reconhecendo em *A muralha* tipos femininos de força e de energia de verdadeiros chefes.

À primeira vista, isso poderá parecer desagradável. A mulher mandona nunca foi nem nunca será um ser atraente. Mas, no caso de *A muralha* criei tipos femininos que à força de solidão e de abandono, estando os maridos nas suas empreitadas no sertão, tinham que ter energia e até mesmo um heroísmo extraordinário em suas desvalidas condições de esposas sem marido.

Um grande inspirador dessa obra foi meu pai. Falecido há dez anos, Alarico Silveira habita nas entrelinhas de *A muralha*. Velhas conversas desde a infância me conduziram a este romance, onde faço reviver meu sexto avô – Carlos Pedroso da Silveira – o homem que primeiro cunhou moedas no Brasil, o chefe taubateano. Tenho reparado, e há tempos fiz uma conferência nesse sentido, que nós temos em nossa literatura uma certa tendência para a frustração. Resolvi escrever um romance que pusesse em evidência o lado heroico, o lado épico do povo brasileiro, justamente como oposição à literatura de tipos covardes e acabrunhados. A arte deve ser

exatamente como a vida, que tem seu lado positivo e seu lado negativo. Não é justo que fiquemos apenas dentro de um negativismo sistemático. Chega a ser até aborrecido.

Lançado por *O Cruzeiro*, em capítulos semanais, *A muralha* despertou uma atenção que eu não poderia prever. Compreendi a finalidade do romance, essa evasão, essa liberdade dentro da engrenagem de cada vida acorrentada a seu cotidiano. O que mais me surpreendeu ao ser lançado o romance em folhetins foi o interesse de uma alta personalidade política, de um homem que por sua condição, tem a vida ocupada por graves problemas públicos de toda a espécie. Pois bem, este homem seguiu fielmente *A muralha*, do primeiro capítulo até a conclusão do romance, lido agora, no volume que lhe ofereci.

Essa ilustre personalidade saltava de seu mundo atribulado de hoje para a viagem pelo Brasil do fim do século XVII ao começo do século XVIII. Senti-me honrada com esta fidelidade de leitor.

Fiz em *A muralha* a minha primeira experiência no romance histórico. Acho que a História do Brasil é um manancial fabuloso e que esse gênero não tem tido, entre nós, muitos empreiteiros felizes. Vários episódios romanceados uniriam fortemente o povo brasileiro à sua tradição histórica. O que há de mais nosso é o nosso Passado, é claro. Infelizmente, a linguagem dos historiadores é geralmente demasiadamente fechada ao leitor comum. Frequentemente, ao ler, nesses últimos dois anos, obras de História, para poder realizar *A muralha*, ficava perplexa diante de um costume bastante desagradável: o historiador a referir-se a episódios, que apenas meia dúzia de pessoas conhecem no Brasil, como se fossem fatos correntes. Há uma grande diferença entre a clareza solar da História da França, por exemplo, e o cipoal, o mistério e as contradições da História do Brasil. Não se diga, porém que a História de França está assim clara porque já foi inteiramente deslindada: jamais haverá uma última palavra sobre a História.

O romance de atmosfera histórica tem, por objetivo, fazer essa ligação entre o povo e o que mais lhe pertence, que é o passado de sua terra, escrito em sofrimento e sangue. Poderá parecer pretensioso que o romance – a ficção – queira vulgarizar o que os próprios compêndios de História não vulgarizam.

Entra, aqui, um fator psicológico: como a História é a Evidência, os historiadores muitas vezes canalizam os episódios, sem dar-lhes esta coerência de vida que o romance pode dar. Eles não podem preencher as lacunas, não dispõem deste reino da invenção que nos é assegurado. Se eles quiserem tapar buracos entre acontecimentos, farão o seu pecado. Ora, tal não se dá conosco. O romance levanta atmosfera, recria ambientes e se deve prender ao fio da verdade, tem amplos poderes para fazer a História uma realidade de vida e não uma narração de prateleiras de livraria.

Tenho o prazer de anunciar que a tradução francesa de *A muralha* já está pronta, e será remetida dentro de alguns dias para Paris, à casa editora Julliard. Quem a fez foi Andrée Gama Fernandes, a mesma que se encarregou da versão francesa do meu livro *Margarida La Rocque*, editado por Julliard com o título *L'Île aux démons*.

ANEXO E

http://memoria.bn.br/DocReader/089842_06/35287

O ROMANCE HISTÓRICO E OS MANDARINS

DINAH SILVEIRA DE QUEIROZ

03/04/1954

Negar que haja, do ponto de vista literário, licenças prévias expedidas por determinadas correntes ou pessoas para que seja aceito este ou aquele escritor, esta ou aquela escola literária, seria um absurdo. O sistema de licenças prévias, que prolifera largamente nos desdêns de certos literatos, que se ufanam do “não li e não gostei”, impera em muitas igrejinhas. Talvez inconscientemente sejam estes “detentores de opinião” responsáveis pelo que nós chamamos a crise do livro no Brasil. O escrito que imediatamente agrada ao público, que vende seus livros é tido como um subliterato. Se agrada ao povo, não presta.

O absurdo se instala entre nós. Os escritores que têm um vasto público dispõem dessa licença prévia – passaporte para a glória dos entendedores. Cria-se, assim, um perigoso clima. A maioria dos escritores de vocação não desejaria ser tomada por meros comerciantes de livros. Eles não querem, apenas, o amor do público, que lhes consome as edições, mas o respeito e a aprovação dos colegas.

Os editores que se alarmem contra a onda furiosa em torno dos *best-sellers*. Como o escritor não vive no seio do público, mas no meio de seus companheiros, ele acaba preferindo agradar aos amigos, mas agradando aos amigos, ele desagrade, desgraçadamente, ao público.

Rachel de Queiroz, em sua serena grandeza, pintou muito bem esse quadro quando se referiu ao *best-seller*. Ela pode falar com absoluta isenção, pois seu *Lampião* é um caso excepcional de sucesso no Brasil, terra onde ninguém lê teatro. Juntemos a essa prevenção contra o *best-seller* uma outra que eu tive agora ocasião de descobrir. O Romance Histórico. “Gênero híbrido”, “gênero bastardo” – informa essa espécie de entendidos. E embora os romances históricos sejam grandes sucessos de livraria – lembremo-nos do caso de ...*E o vento levou*, romance de atmosfera histórica, que bateu todos os recordes de todos os tempos – os que dão licença prévia costumam torcer o nariz para eles. “se você gosta de romance histórico, disfarce, leia escondido, porque isto não é bem”. Assim chegamos a este ponto de desentendimento. Escalpela-se o *best-seller*; escalpela-se o romance histórico, fonte dos maiores sucessos entre o povo. Explica-se facilmente essa tendência de adoção do gênero histórico por parte do grande público. Ele gosta de crer naquilo que lê; e na base da ficção histórica há uma face da verdade, que o fascina.

Gostaria de conversar, bem de perto, com esses inimigos do romance histórico, que – segundo eles – *não é nem história nem ficção*. Ocorre-me a excelente opinião de Oscar Mendes, que com todo o seu juízo de mineiro, e sua argúcia de crítico, foi dizendo que, “a rigor, todo o romance, a não ser um que ocorra em Marte, ou na Lua, é histórico”. Nós sabemos bem porque ele o disse. Assim como o que se vê no céu é já passado, e o brilho das estrelas encobre, muitas vezes, mundos já extintos, o que nós vemos na vida é vida cristalizada, vida que já passou, que já foi estudada e meditada. O momento não entra no romance. Poderemos dizer que o ciclo da Cana de Açúcar, de José Lins do Rego, hoje é histórico. Por meu lado, encontro nas *Memórias do Cárcere*, de Graciliano Ramos, uma coerência de romancista e não uma coerência histórica.

Discuti esse ponto com certo amigo, que me disse que *não havia dito bem aquilo* que Graciliano Ramos registro em suas memórias, ao que lhe respondi:

– “Você não disse, mas era bem homem de o dizer”.

E o amigo concordou, rindo às gargalhadas. Assim, existe uma verdade de romance, genuína e boa verdade, bem diferente da verdade do repórter – “verdade de superfície”. Esta o romance deve buscar na própria História, riqueza em que os historiadores, dela depositários, não podem meter a mão, mas que um romancista, por direito de seu ofício, pode esbanjar largamente.

Mostro a diferença que existe entre verdade histórica e verdade de romance, com um exemplo: Quando estava escrevendo *A muralha*, me detive no estudo da personalidade de Bento Coutinho, o impiedoso, o terrível traidor, jamais perdoado pelos paulistas – o autor do massacre do Capão da Traição. O dicionário de Alarico Silveira, que o *Correio da Manhã* vai publicar, ofereceu-me, em muitos casos, preciosas informações. Nele encontrei algo de impressionante. *Meu pai ali dizia que o mesmo Bento Coutinho que houvera sido o tremendo vilão da guerra dos Emboabas, fora herói, pouco tempo depois, da defesa do Rio de Janeiro, contra os franceses*. Determinados historiadores não queriam reconhecer isso, porque a História já decretou que Bento Coutinho é um infame, um réprobo. O Bento Coutinho da defesa do Rio de Janeiro seria outro – diziam esses historiadores – e não o mesmo. Baseada nesta descoberta de um único Bento Coutinho, *tracei a verdade de romance* da personagem, como *um aventureiro levado ao calor do momento*. Procurei explicar o que houvera determinado sua traição aos paulistas; e estou segura que hoje os leitores que leram *A muralha* têm uma explicação que não é propriamente absurda de sua atitude impiedosa.

A licença prévia para o Romance Histórico, continuará a ser negada por essa espécie de mandarins, talvez porque não saibam que o gênero está com grande prestígio na França; com tal prestígio que o prêmio *Femina*, um dos mais disputados, foi dado este ano a um romance histórico passado na Idade Média.

Por outro lado, esquecem-se os mandarins de coisas simples, que categorizam o gênero, como o próprio até dos gênios. Citarei *Guerra e paz* de Tolstoi; citaria Victor Hugo. Se os que negam licença prévia, acham que a ficção não tem direito de se apropriar da História, então escorracem para fora das letras, de uma vez por todas, a Shakespeare, que usou e abusou largamente da História, em toda a sua obra, e reprovem Stendhal pelo seu ambiente histórico, e esmaguem Gustave Flaubert, por sua *Salambô*. Não queremos falar nos romances que fizeram as delícias de gerações e de gerações de um Alexandre Dumas, porque foi apenas um pigmeu diante da citada grandeza. Que os escritores conscientes de suas responsabilidades, nessa época difícil para o autor, não ponham entraves em suas licenças prévias literárias. Essas “licenças” acabarão definitivamente por matar a indústria do livro no Brasil. As requintadas seleções levam o escritor, por elas impressionado, a escrever tudo para os mandarins, que não compram livros, e nada que agrade ao público, que dá por eles seu dinheiro difícil.

ANEXO F

http://memoria.bn.br/docreader/089842_06/35211

DEFENDE-SE A ROMANCISTA

(SEM AUTOR)

30/03/1954

Dinah Silveira de Queiroz não gostou da crítica de Wilson Martins ao seu romance *A muralha* (já esgotado a primeira edição, sucesso na televisão e no rádio paulistas, também traduzido para o francês, devendo aparecer em lançamento Julliard, no começo do próximo ano) e assim falou ao redator desta coluna:

“– Wilson Martins aponta vários defeitos, vários absurdos que lhe causam estranheza: um desses é... “que Mãe Cândida, mulher branca, rezasse em tupi à hora das refeições”. O crítico mostra assim desconhecer a própria formação do povo de São Paulo, chamado pelos do tempo da América Espanhola de “los tupyas de San Pablo”; da mesma forma – prossegue Dinah – nota que a personagem central, Cristina, levante um brinde a El-Rei, no dia de seu casamento, contrariando a família do noivo. Aí, ele ignora ou finge ignorar, a profunda independência de São Paulo da Metrópole. Era natural que houvesse o choque entre a reinol e os paulistas, nada revente ao Rei.

Disse Wilson Martins achar inverossímil que a heroína portuguesa não soubesse ler. Defende-se a romancista:

“– Ora, naquela época recuada, a maioria das mulheres de Portugal era composta de analfabetas. Admira-se o crítico, por outro lado, de que uma filha de Carlos Pedroso da Silveira, o bandeirante de Taubaté, fosse letrada a ponto de fazer versos, na intimidade da família. Acontece, porém, que Carlos Pedroso (antepassado da autora), era casado com uma descendente do poeta alemão Ebanos, o que deve explicar não só o pendor da personagem, como também o da vasta descendência de escritores e poetas na família Silveira, inclusive Bárbara Heliodora.”

Outra anotação desfavorável ao livro é a referência de Isabel à Borracheira. Pergunta ele, ironicamente, se a Borracheira já seria conhecida, naquele tempo, em São Paulo. “Ora, esclarece a autora de *A muralha*, Perrault, como se sabe, nasceu em 1628 e morreu em 1703. Na época em que se desenrola esta parte do romance, o criador do conto “A Gata Borracheira” já havia falecido; aliás, como é sabido, ele se apropriou de uma lenda universal, que vem dos tempos dos egípcios, o que demonstra não ser nada inverossímil que a lenda da moça do borralho fosse uma imagem corrente na época”.

Diz-nos ainda:

“– Engana-se também Wilson Martins quando me censura pelo fato de que Cristina tratasse a um escravo – Aimbé – por vós. Nem Aimbé era escravo, pois que era um bastardo e agregado da família, nem o tratamento de vós seria lisonjeiro, naquele tempo para ele, em São Paulo, onde se usava o vosmecê. O tratamento na segunda pessoa do plural é ainda hoje usado no interior paulista: “vosso pai” e “vossa mãe” sem ter no entanto nenhum caráter de cerimônia”.

E, concluindo:

“– Continuando o seu julgamento, apesar de achar que o livro “está num alto nível em nossa moderna literatura de ficção”, W.M. faz outras considerações sobre os “senões” que

encontrou em *A muralha*: “As mulheres criadas pela sra. Dinah Silveira de Queiroz me parecem emancipadas demais para a época, e os homens rudes de menos”. “Bem, inspirando-se principalmente o romance no episódio histórico em que as mulheres paulistas expulsaram de seus lares os maridos que haviam chegado vencidos da guerra, nada podia fazer senão curvar-me diante da História. *Mas será que o crítico acha que um romance histórico deva ser tão pouco histórico, que vá aos limites de criar, por exemplo, um Napoleão que ganhe, enfim, a batalha de Waterloo?...*”

ANEXO G

<https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19540318-24189-nac-0006-999-6-not>

DO ROMANCE HISTÓRICO

WILSON MARTINS

18/03/1954

Criação romântica do velho Walter Scott, o romance histórico é, sem nenhuma dúvida, um gênero bastardo e contraditório em si mesmo. Seu êxito oitocentista se deveu a um conjunto de circunstâncias que jamais se encontrarão novamente reunidas: o gênio romanesco do seu criador, coincidindo com um interesse enorme pela história propriamente dita e com as ideias então em voga quanto a mistura dos gêneros. Nesse tempo, a própria história é romanesca; ela é mais uma reconstituição do passado [trecho ilegível]. Não admira, pois, que o romance, de seu lado, sucumbisse à tentação de ser “histórico”, tanto mais que o sucesso de Walter Scott, por um lado, e, por outro lado, o dos dramas românticos, parecia indicar naturalmente o caminho a seguir. Como o homem romântico encarava o passado através da bruma romanesca de sua imaginação – que os conhecimentos mais precisos da segunda metade do século viriam em grande parte dispersar – e como, ao lado dos Walter Scott, apareceram os Alexandre Dumas e os Victor Hugo, que de um só golpe levaram o gênero à maior perfeição que lhe era possível, nada mais natural do que o prestígio por ele adquirido, apesar da sua natureza dúbia.

Mas, o melancólico René, que ninguém certamente acusaria de não entender do assunto, já escrevia em 18[ilegíveis os dois algarismos finais do ano], isto é, no momento mesmo que que a semente do romance história ia germinar em França: “Ele (Walter Scott) parece ter criado um gênero falso, pervertendo o romance e a história; o romancista se pôs a escrever romances históricos, e o historiador, histórias romanescas...”. E, nos fins do século, quando a semente já produzira os seus melhores frutos – Hugo, Dumas, Vigny – Brunetiére retomava a questão praticamente nos mesmos termos: “O que é um romance histórico? Alguma coisa que não será nem romance nem história, ou, antes, que será história quando procurarmos o romance, e que se transformará em romance quando procurarmos a história. Porque, ou denunciaremos a inverossimilhança, e nos responderão que as coisas se passaram, entretanto, como o historiador as conta, ou acusaremos a inexatidão, e nos responderão que, por ter embora emprestado alguns traços da história, nem por isso o romancista abdicou dos direitos da imaginação”. Só existe uma maneira de vencer essa destruidora contradição, mas essa, por desgraça, não está ao alcance de todos: ela corresponde, na ordem literária, ao que o argumento de Breno significava nas letras, a grande espada pela qual se pesam todas as contribuições, é, como a outra, uma espada reservada aos generais-em-chefe, e costumamos denominá-la de gênio. Sede geniais, no romance histórico, como em qualquer outro gênero, e todo o resto vos será dado de contrapeso. Bem sei que essa condição não resolve nada, porque a genialidade não se adquire; nesse caso, a resposta já foi criada, segundo Tito Lívio, há mais de vinte séculos, pelo general Breno.

Não é sem razão que a associação de ideias traz para este debate, de que ele parecia tão longe, o nome de Tito Lívio: é que se trata de uma espécie de grande ancestral do romance histórico. Escrevendo os discursos que os grandes homens “teriam pronunciado”, Tito Lívio realizava trabalho em tudo semelhante ao do romancista que escreve os diálogos de uma época que pretende reconstituir. E nisso estão, justamente, o grande perigo e a maior dificuldade do romance histórico, porque o diálogo verossímil é a pedra de toque da ficção. Introduzir criaturas

fictícias num acontecimento real, ou personagens reais numa história inventada, é trabalho que, para o romancista, não oferece dificuldade maior: em qualquer dos casos, o material se presta docilmente às suas exigências. Mas, fazê-los falar é o problema, o mesmo problema que Tito Lívio pensava ter vencido ao construir os seus excelentes discursos de gabinete. Nesses discursos, como observava Taine, falta somente o público, que o historiador não podia criar, e é a ausência desse obstáculo, que todo orador conhece – e não o fato de jamais terem sido pronunciados – o que realmente os falseia. Da mesma forma, nos diálogos do romance, a grande dificuldade não é fazê-los “bem feitos”, mas, ao contrário, poder fazê-los tão “mal feitos” quanto a vida, e só ela os sabe criar em cada circunstância.

São essas as barreiras que a sra. Dinah Silveira de Queiroz teve de enfrentar ao escrever seu último romance; era essa, para a sua arte de romancista, e seja dito sem jogo de palavras, a verdadeira muralha. O seu livro tem a estrutura, o arcabouço de um grande, de um admirável romance: se a imaginação for a primeira condição do romancista, a autora pode sentir-se satisfeita. Criar uma história inteiramente romanesca de acontecimentos tantas vezes remoídos e repisados por uma legião de escritores medíocres (e, por uma espécie de compensação, os escritores medíocres preferem sempre os grandes assuntos), já é uma vitória digna do seu talento. Mas, infelizmente, esse grande, esse admirável romance não foi escrito, não foi realizado: a história, segundo penso, era masculina demais para o seu temperamento. Nela perpassa como que um sopro de epopeia, inapreensível, longínquo e como que oculto: faltou à sra. Dinah Silveira de Queiroz o dom mágico de captá-lo. Mais ainda: cometeu o grande erro de encará-lo como um tema lírico. O tratamento do motivo está sempre um ponto abaixo do que desejaríamos, e nem poderia ser de outra forma, faltando-lhe, como mulher (e o digo sem nenhuma intenção diminutiva, ao contrário), a “experiência humana”, digamos, a maturidade romanesca necessária para fazê-lo. Nessas histórias um pouco rudes e, por consequência, grosseiras, dos velhos tempos, a delicadeza de sentimentos é contraindicada: é preciso ter passado por um quartel, por uma trincheira, para enfrentá-las com a curiosa *goguenarderie* admirativa dos antigos soldados. E não é apenas com relação aos personagens masculinos que aplico essa observação: também as mulheres criadas pela sra. Dinah Silveira de Queiroz se ressentem dos quatro séculos de civilização que a autora leva sobre elas. A soturna coragem das velhas paulistas o silencioso devotamento que as caracterizava, a sua instintiva e, por isso, confusa compreensão do papel que representavam, o seu temperamento pouco oratório por natureza, diluem-se, no livro da sra. Dinah Silveira de Queiroz, em diálogos excessivamente lógicos, raciocinantes e expositivos, “literários” demais e, por isso mesmo, falsos. Com efeito, jamais admitirei um paulista dos velhos tempos falando assim à mulher:

– Olhe bem seu coração, e também não dê tratos demais à sua cabecinha. Quero encontrar vosmecê, na volta, bonita e forte. (...) Margarida, por favor, não chore! (pg. 195).

É esse mesmo sertanista que, ao saber da morte da mulher, “não rompeu a chorar, **como todos esperavam**” (pg. 252). “Diacho!”, diria D. Braz Olinto. A velha mãe desses paulistas não é menos diserta: “Meu filho, a vida é uma pergunta. A resposta... ninguém a dá neste mundo” (pg. 255). Ou então: “Vosmecê nasceu e viveu no conforto e na facilidade. Pensa que o amor é feito para prêmio, é gala da vida. Nós sabemos que ele é uma triste razão da vida, que é razão e não é perfeição” (pg. 326). São exemplos colhidos ao acaso, porque todos os diálogos do livro andam por esse diapasão. A sra. Dinah Silveira de Queiroz atribui, por um lado, aos seus heróis e às suas heroínas, a maneira de falar que ela crê ter sido a sua, e por outro lado, não soube, e provavelmente não podia despojar-se da própria personalidade para se encarnar em seus personagens. Mais mulher que as mulheres do seu romance, e menos homem que os seus homens, a romancista não pode vencer a dificuldade crucial que a sua criação representava.

Diga-se, de resto, que, indicar as deficiências do romance, e presumir o que ele poderia ter sido, não significa ignorar os seus aspectos positivos, que o colocam, apesar de tudo, em alto nível em nossa moderna literatura de ficção. Mas sempre é certo que ele não se pode

comparar, tecnicamente, como “romance de São Paulo”, ao “romance do Rio Grande do Sul” escrito pelo sr. Erico Verissimo. Faltou à sra. Dinah Silveira de Queiroz não a “ambientação histórica”, mas a “ambientação sociológica” com o seu tema. Sua “documentação”, que não me parece, aliás, das mais minuciosas, veio dos livros de história, os que, por paradoxo, são os menos indicados para fornecê-la. Sua visão dos tempos em que situa o romance é, por isso, uma “visão oficial”, e, por assim dizer, retrospectiva: os personagens reais já aparecem, embora sejam visíveis os esforços da autora para evitá-lo, na sua perspectiva histórica, e todos, os reais e os fictícios, demonstram possuir demais a consciência do papel que representam. Ora, captar a vida cotidiana tal como ela provavelmente teria sido, era o caminho “sociológico” a seguir, e que o sr. Erico Verissimo, já que o citei, soube tão bem interpretar na sua história romanesca do Rio Grande do Sul. Faltou à sra. Dinah Silveira de Queiroz essa espécie de ironia inconsciente que reduzisse personagens hoje históricos aos personagens simplesmente grupais e domésticos que, por convenção, deveriam ser no romance. E que, com certeza, foram na realidade. Sua grandeza maior decorre justamente do fato de terem feito simplesmente as coisas grandiosas que fizeram, e não só com simplicidade, mas ainda, pelos mais variados motivos de ordem pessoal: seria infantil negar a forte dose de egoísmo que existe na fonte de todas as grandes construções coletivas. Cada homem, trabalhando por si, resulta que afinal todos trabalharam por todos. Mas o romancista e o historiador não devem cair na armadilha e acreditar ingenuamente que todos trabalhavam pelos demais, numa espécie de “pose” histórica de há muito desmoralizada.

Prendendo-se demais à “história”, quero dizer, a história tal como ela nos é contada, tal como a podemos ver quatro séculos depois, o romance da sra. Dinah Silveira de Queiroz sofre, paradoxalmente, do que eu chamaria de “inverossimilhança histórica”, sem por isso ganhar em credibilidade romanesca. Os exemplos só podem ser colhidos em pormenores, mas é o conjunto desses pormenores que afirma a inverossimilhança. Já no começo do livro (pág. 12), aparece um capitão-mor cujo “cabelo caía em ondas de mulher”; mas, se os homens, na época, usavam cabelo assim, a comparação não viria ao espírito de ninguém. Esse mesmo ousado capitão-mor se permite “puxar o braço tremente” de uma passageira de seu navio, o que ainda hoje seria pelo menos estranho, nas condições em que a cena nos é narrada. Também não é normal que o índio Aimbé tivesse deixado para o transcurso da viagem o cuidado de examinar “o arreio da besta em que montava a moça” (pág. 21). Índio, esse, aliás, bem pouco consciente do seu papel de escravo, como todos os que leram o livro certamente notaram, e que a heroína também trata de “vós” (pág. 35). Recebendo, pela primeira vez, uma hóspede de passagem, vinda do Reino, é bem pouco crível que d. Guilherme Saltão se comportasse com a familiaridade que a autora nos descreve, inclusive cantando canções de amor depois da ceia. Se d. Guilherme se permitisse esse procedimento, Cristina provavelmente não se permitiria [palavra ilegível] num tempo em que, como diz a autora (pág. 53), existiam salas especiais em que as mulheres comiam em recato quando havia visitas masculinas. Também estranhei que Mãe Cândida, mulher branca e cristão, rezasse em tupi na hora das refeições (pág. 54), e se referisse à língua de Cristina, que era sua própria língua, como “a língua dela” (pág. 55). Marmelada não se bate, mas se mexe com colher de pau (pág. 63). É também singular que Cristina, vinda do Reino, não soubesse ler, enquanto Margarida, nascida e criada em fazenda de São Paulo, não apenas o soubesse, mas ainda fosse poeta (pág. 81). Não sei se um paulista dos velhos tempos toleraria o comportamento de Cristina quando se fala em seu casamento com Tiago, nem mesmo se ele seria imaginável (pág. 107). Isabel, afirmando não ser uma borralheira (pág. 109), levanta um problema muito sério, que é o de saber se o conto da borralheira já era conhecido em São Paulo daqueles tempos. É possível que o jesuíta a quem Cristina se confessava falasse assim: “Defendemos nossa família, e as almas a nós confiadas, com uma fúria e um zelo que os piores entre nós, os menos servidos pela graça de Deus, demonstram de maneira estupenda”? (pág. 122). Os jesuítas, em geral, não tomam por confidente o primeiro vindo. Duvido ainda que o pudor de uma moça seiscentista

se permitisse falar da “primeira noite” com o desembaraço com que Cristina o faz (pág. 148). Também Rosália, dizendo a Cristina que tinha passado “a moda das mulheres frágeis como caniço”, esquece que essa foi moda do século 19, o que constitui extraordinária premonição (pág. 145). Cristina, cujos modos feministas já conhecemos, permite-se, ainda, levantar um brinde a El-Rei, na sua festa de casamento, num momento em que a própria família do noivo recusava fazê-lo (pág. 155). Todo o diálogo Cristina-Tiago (págs. 161 e [algarismo ilegível]), na noite nupcial, me parece igualmente... inoportuno. E assim por diante. Não citei esses exemplos senão porque eram necessários para a minha argumentação. Em conjunto, as mulheres criadas pela sra. Dinah Silveira de Queiroz parecem-me emancipadas demais para a época, e os seus homens me parecem rudes de menos; os seus escravos são como essas empregadas de outrora “que comiam com a gente”, e todos falam como se estivessem representando o drama histórico que lhe cabia viver.

Eu terminaria, ainda, por uma afirmativa aparentemente absurda, e é a de que o romance histórico será bom na medida em que melhor se aproximar da sua verdadeira natureza e nos mostrar os homens que vivem e sofrem e gozam por serem homens e não por serem os comparsas de uma história que ignoram.

ANEXO H

<http://memoria.bn.br/docreader/114774/1544>

OS ARQUIVOS IMPLACÁVEIS DE JOÃO CONDÉ

MARGARIDA LA ROCQUE – DINAH SILVEIRA DE QUEIROZ

10/04/1949

João Condé

Aqui estou eu assinando uma confissão sobre um livro cuja narrativa é uma confissão de mulher... ao padre. Com você – não me mostro nem humilde como *MARGARIDA LA ROCQUE* o foi para seu sacerdote, nem fingidamente displicente – Essa atitude talvez me conviesse – a respeito do meu romance. Na verdade, Condé, até hoje *MARGARIDA LA ROCQUE* me abala profundamente. Mas, que me ponha eu no começo: Por que escrevi este livro com fantasmas, demônios, e bichos que falam? Em primeiro lugar – porque sempre desejei um tema em que eu pudesse libertar a minha imaginação, e talvez um pouco de minha poesia de quem nunca fez seus versos. Num domingo – meu marido lendo um livro de [sic] Shinard – *O exotismo americano na literatura francesa dos séculos dezesseis e dezessete*, mandou de sua poltrona uma observação – “Olhe aqui esse pequeno trecho! Quem sabe se você não poderia fazer dele um conto” Quando li a passagem da mulher numa ilha abandonada, exclamei, radiante: “Mas dá um romance”. Por fim eu encontrava o que sempre aspirava: O chão, para o meu castelo.

Comecei a fazer *MARGARIDA LA ROCQUE* secretamente receosa pela tarefa a que me propusera. Especialmente a linguagem que deveria também ter sua fisionomia arcaizante, merecia de mim um cuidado todo especial. Apaixonara-me por esse século dezesseis, cujas terras-novas pareciam conter o segredo da felicidade do mundo. Um tempo em que havia quem lutasse corpo a corpo com o demônio, e quem se confessasse lobisomem perante os tribunais. Teria eu direito de me atirar em aventura tão temerária? Especialmente eu – cujo livro mais conhecido – *FLORADAS NA SERRA* – era um romance cortado da vida comum, sem ambições, sereno?

Fiquei um tanto perplexa com o rumo absorvente que o livro foi tomando. Eu havia até escolhido um pseudônimo. Era um breve nome masculino, sob o qual eu me escudaria de minha própria violência. Também, se você quiser saber mais, pouco a pouco – levei um ano escrevendo *MARGARIDA LA ROCQUE* – fui achando que seria inútil o pseudônimo, pois desse romance, afinal, com o qual eu mais intimamente estava ligada bem poderia dizer, com profundas desculpas pedidas a Flaubert e a sua Bovary:

MARGARIDA LA ROCQUE sou eu!

Aliás, faço essa afirmação sem receio, pois dado o teor do livro – ninguém o tomará por autobiográfico...

Não quero dissimular a alegria que tive ao escrever este trabalho. Foi uma espécie de ebriedade, que me consumiu um tempo considerável, e me forneceu um novo gosto de viver. E já que as coisas estão nesse pé de franqueza: Saiba que para mim a lebre, e os outros duendes vieram à imaginação com muito mais nitidez e violência do que as personagens humanas. Cortei vários diálogos da lebre com Margarida. O bicho estava por demais saliente! Acabaria roubando o romance à heroína. No restante, quis, escrevendo a história de uma mulher que em vida foi

ao inferno, pôr à mostra essa ilha endemoniada que é cada alma humana – Cercada por mares que lembrem a sua solidão e os seus fantasmas.

Dinah Silveira de Queiroz

ANEXO I

http://memoria.bn.br/DocReader/170054_01/153943

A ILHA DE MARGARIDA LA ROCQUE

DINAH SILVEIRA DE QUEIROZ

20/03/1949

Sugeriram-me alguns amigos que eu deveria fazer um prefácio para o meu novo romance – *Margarida La Rocque*. Fugi de uma explicação mais ampla com o público no pórtico de meu livro, porque sempre, como leitora passei por cima dessas apresentações. Agora com o lançamento da obra, penso que deverei dizer algumas palavras sobre esse trabalho, que um crítico já viu como outra estreia. Imagino que atirado o livro a esmo, haverá ele de chocar, um pouco. Tencionei fazer na prosa o que fazem os poetas com seus versos. E mais: Dei aos fantasmas, ou demônios que povoam a solidão de Margarida, o lugar de personagens de destaque. Fiz a heroína conversar com sua lebre maliciosa e reprovadora, e tive nessas conversas um dos meus melhores gostos, como romancista. Todavia, é bom que me ponha no primeiro dia da criação, para que possa explicar convenientemente seus motivos.

Na verdade, havia muito que me preocupava com a ausência do maravilhoso em nossos romances. De leitura das *Mil e uma noites* ficara-me aquela visão do fantástico unido a um realismo perfeito. E se alguém ousasse escrever um romance assim?

Há pouco mais de um ano e meio, meu marido, tendo na mão uma obra sobre o período dos Descobrimentos, apontou uma pequena passagem do Padre André Thevet: – “Isto daria um conto”. Disse-me. E eu, lendo com atenção a breve crônica da jovem desterrada numa ilha “Mas dará um romance” Respondi.

Eu achara, enfim, o material precioso sobre o qual minha imaginação haveria de trabalhar! A cena era grandiosa, e o fundo de sentimentos, perfeito, para o que eu queria: Um mundo apenas saído da Idade Média, varrido pelas lendas, um mar, assanhado pelas fábulas. A era do maravilhoso trançada à vida cotidiana. Quando nas estalagens o recém-chegado distribuía com o vinho farto as ilusões de um mundo de riquezas e de liberdade, para onde se poderia fugir. Era o tempo em que os tribunais se acusavam os possuídos dos demônios, ou os lobisomens. E as criaturas se dividiam unicamente entre as que iriam para Deus ou para o Satanás. Moeda corrente deveria ser, então, uma narrativa como o que Margarida La Rocque fez ao padre. Narrativa que é o próprio romance.

Entretanto, essa pequena base “real” de uma realidade à Thevet, o cronista que viu portentos no Brasil do século dezesseis já foi aproveitada na literatura. Dizem que nela se inspirou Daniel Defoe, no seu Robinson. E Margarida de Navarra, contemporânea do acontecimento, fez uma curiosa e ruim mistura narrando o episódio em um dos contos do *Heptamerón*. Mas – o mais curioso, é que aquilo se tornou a perseguição de Margarida, os “demônios que tomavam forma de animais, e vinham disputar com ela”, não foi nunca explorado. No entanto, vi com especial alegria, quando já estava muito adiantada pelo romance, lendo o livro de Cartier, sobre os seus descobrimentos, a carta onde figurava a “Ilha dos Demônios”! Ela estava lá, com seus diabos soltos pelos campos, a ilha maldita, que os pescadores temiam. Era uma realidade cartográfica.

É possível que o leitor, ao fechar o romance, deseje saber: Mais ou menos – onde ficava a ilha de Margarida La Rocque? E eu explicarei: Pelo próprio padre Thevet, que contou a

passagem na parte Cosmográfica que trata da “Terra do Bacalhau”, parece indicado que a ilha mal-assombrada se situava próximo à Terra Nova. Talvez entre esta e o Labrador.

Mas – isso apenas interessará aos mais objetivos. Muitos perguntarão:

Afinal, você conta uma história de bruxas, para gente grande?

– Sim. – Se o leitor quiser – pode ser isso. Uma história maravilhosa, para gente grande. E bem crescida, porque há trechos que, positivamente, não devem ser lidos por pessoas demasiado jovens! Pode ser “apenas uma história”. Como também o romance da solidão aquela que humaniza até os bichos e os fantasmas... E ainda... é bom não esquecer que é a própria Margarida quem conta o caso. Uma bem urdida mentira dos tempos mais mentirosos, também pode ser a narrativa!

– “Por que a explicação hei de optar?” Perguntará o amigo.

Há mais uma ainda, de que me esqueci. Essa, achada pelo nosso grande Carlos Drummond de Andrade: “Sua ilha fantástica não será mais do que uma nova transposição artística do inferno, em que tradicionalmente o homem se debate, através das religiões, das crises políticas, das mutações históricas. Inferno que é o próprio território da literatura, o seu tema central e definitivo”.

Afinal, fui eu apenas a médium dessa infeliz Margarida. Que o leitor a interprete. Como heroína de uma extraordinária aventura ou como neurótica, à força de sofrer em solidão... Isso é lá com o amigo. Eu quis apenas mostrar o motivo que desencadeou esta minha temeridade. E aqui o tem, separado do livro, que, nestes duros tempos de crise de livrarias teve o lançamento de uma grande edição da Editora José Olympio, e do Livro do Mês – o que, positivamente é um ato de fé, no meio da insegurança. O que muito me comove.

ANEXO J

PASSAGEM DE *LA COSMOGRAPHIE UNIVERSELLE D'ANDRÉ THEVET* COM A NARRATIVA SOBRE MARGUERITE

(TRADUÇÃO: MATEUS ROBASKI TIMM; REVISÃO DA TRADUÇÃO: PATRÍCIA CHITTONI RAMOS REUILLARD)

História de três franceses, que estiveram na Terra Nova, e de um bispo nestoriano

Após a primeira viagem feita por Jacques Cartier, como o grande rei Francisco I queria conhecer e saber muito, e ouvir o que era raro e estranho nos países estrangeiros, ele quis que Roberval, fidalgo francês, fosse para a Terra Nova, e de lá passasse até à terra do Canadá, com boa companhia, e que (se possível) ele povoasse esse território com franceses naturais se o começo ali fosse bom, e o caminho desbravado. Esperava que, embora este país não lhe trouxesse um grande rendimento, ao menos lhe daria uma honra imortal e seria uma graça para Deus tirar este povo bárbaro da ignorância na qual estava mergulhado para torná-lo filho e aliado da Igreja Cristã. Roberval, meu parente, como o dito Cartier, se aparelhou para entrar neste país, tanto pelo legado do príncipe, que também empregou boa parte dos seus bens, tomou com fé boa companhia de fidalgos e artesãos de todo tipo, e algumas mulheres: entre outras, uma moça que lhe era bem próxima, chamada Marguerite, a qual ele muito respeitava, e declarava todos seus projetos, como se ela fosse do seu sangue. Entre os fidalgos que o acompanhavam, havia um de boa família, que foi na viagem mais por amor à dita moça do que a serviço do rei, ou respeito ao capitão, como bem se viu depois de um tempo.

Estando no mar, este fidalgo não hesitou em logo abordar a dita moça em privado, e não obstante os perigos e ameaças que se oferecem ordinariamente a todos os que estão à mercê dos ventos, se entenderam tão bem que foram além de promessas ou palavras vãs. Ora, tudo isto era consentido por uma velha serva da dita moça, chamada Damienne, nativa da Normandia, esperta cafetina, a qual fazia o papel de sentinela enquanto os dois namorados se encontravam. Algumas pessoas relataram o que acontecia ao dito Roberval, o qual, hábil e sábio, dissimulou a raiva que sentiu mais da sua parente do que do fidalgo. E, para puni-la, sem prejudicar o dito moço, como eles estavam próximos da Ilha dos Demônios, da qual acabo de falar no capítulo anterior, quis separá-los e pô-los em diferentes navios. Após, vendo que não poderia domar os sentimentos deles e que se tocavam mais do que antes, decidiu que fossem levados à terra firme, para alegria da serva, temente a Deus, e, cheio de desprezo, também porque ele era chefe dessa tripulação, deliberou por surpreendê-los. Por isso, tendo levantado âncora e deixado partir antes dele Jacques Cartier, içou velas depois. Mas como foi em direção à Ilha dos Demônios, ele faz lá descer a sua parente e a velha que a servia, dizendo-lhe que era o lugar que ele tinha escolhido para a penitência de seu crime e do escândalo que ela provocara e lhe deu quatro arcabuzes e munição para se defender dos animais selvagens.

A pobre mulher, chegando na França, após ter permanecido dois anos e cinco meses naquele lugar, e estando na cidade de Nautron, região de Périgord, durante a minha estadia ali, me contou todos os infortúnios sofridos e me disse, entre outras coisas, que o fidalgo, vendo aquela crueldade e temendo que lhe fosse feito o mesmo em alguma outra ilha, ficou tão transtornado que, esquecendo o risco de morte, ao qual ele se lançava, mesmo sabendo das histórias terríveis que se contava daquela terra, pegou seu arcabuz e vestes, com um fuzil, e mais alguns poucos objetos, um vasilhame de biscoito, limão, roupas de cama, ferramentas, e várias coisas necessárias, e se jogou na ilha para fazer companhia à sua amante, onde Roberval os deixou, contrariado com o dano que sua parente lhe tinha causado e feliz de tê-los punido

sem sujar as mãos de sangue. Estando lá, eles arrumam as suas coisas, constroem uma moradia com folhas, com folhas também fazem camas, chegando a matarem animais em abundância, dos quais eles comiam a carne, e viviam de frutos, pois pão eles não tinham meios de obter. Mas dava pena de ouvir as devastações que os espíritos malignos faziam ao seu redor e como eles insistiam em derrubar o pequeno abrigo, se apresentando de diversas formas e figuras de animais temíveis: mas no fim venceu a confiança e a perseverança desses cristãos constrictos de suas faltas, não os mais afligiram ou perturbaram, se não que frequentemente eles ouviam à noite gritos tão fortes que pareciam mais de cem mil homens juntos.

Durante este tempo, esta mulher engravidou (da qual eu vos apresento acima o retrato, a totalidade da ilha, com a maneira e forma como essa guerreira lutava contra estes animais, que buscavam surpreendê-la e devorá-la assim como a seu filho) e, quando o parto estava próximo, o pobre fidalgo morreu de tristeza e de desgosto, porque, em oito meses que ele estava lá, não passara navio algum do qual eles pudessem obter socorro, alívio e liberdade. Essa morte foi lamentável para a mulher: entretanto, fazendo da necessidade virtude, tanto a moça quanto a serva se defendiam muito valentemente das bestas selvagens, com os seus arcabuzes e com a espada do defunto, e estava tão hábil no tiro de arcabuz que num só dia ela me assegurou ter matado três ursos, dos quais um era tão branco quanto um ovo. Depois de ter o filho e de tê-lo batizado à sua maneira, em nome de Deus, sem cerimônias, eis que a fortuna que lhe dá um outro golpe. Aconteceu que a serviçal seguiu o caminho do gentil namorado, no décimo sexto ou décimo sétimo mês em que estavam na ilha e, pouco tempo depois, a criança seguiu o caminho dos dois primeiros. Foi então que a pobre, desorientada e desconsolada, não tinha mais ninguém com quem falar, senão com as feras, contra as quais ela lutava noite e dia; se não fosse sustentada pela graça de Deus, ela teria entrado em desespero, visto que, como me disse, por mais de dois meses teve as visões mais estranhas que um homem poderia imaginar: mas logo que ela rezava a Deus, esses fantasmas se esvaneciam. No fim, como eu já disse, tendo permanecido neste lugar dois anos e cinco meses, como alguns navios da Baixa Bretanha passavam por lá, indo pescar bacalhau, ela estava à beira-mar, gritando socorro, fez-lhes sinal com fumaça e fogo. E apesar de eles pensarem no início que eram ilusões dos Demônios, que enganam aqueles que passam, visto que a Ilha jamais tinha sido habitada por ninguém, somente por bestas ameaçadoras, e pássaros, e serpentes, finalmente eles se aproximaram e, sabendo o que se passava, receberam-na no navio e a trouxeram de volta à França: da boca da qual eu soube e ouvi esta lamentável história de sua penitência. E embora eu tenha ouvido como coisa certa, sobre estes espíritos malignos, ela me confirmou novamente e me disse, entretanto, que após as duas primeiras noites eles não se aproximavam mais do seu pequeno abrigo, nem se tinham mostrado visivelmente até ficar sozinha: e mesmo então a sua aparição não durou, senão quando ela estava muito apreensiva e triste. E me disse além disso que, quando ela embarcou nos navios da Bretanha para voltar à França, deu-lhe uma vontade de morrer naquele lugar solitário, como seu marido, seu filho e sua serva, e ela não queria estar no navio ainda, cheia de tristeza como estava. Eu sei bem que alguns loucos aventam, após terem ouvido eu narrar esta história, como ela se passou, acrescentando loucuras e mentiras, as quais eles inferiram a partir de suas fábulas e histórias trágicas, furtadas aqui e acolá. Quando essa mulher rememorava seus pesares, eu me lembrei de dois portugueses, os quais tendo perdido seu navio na Ilha dos Ratos, ficaram nela dois anos inteiros, bem como, ouvindo a narração dessa mulher, me veio também à memória um bispo nestoriano e cinco padres da mesma seita nestoriana, os quais tendo embarcado em um navio como passageiros de um mercador da Ilha do Bahrein, para passar do golfo da Arábia ao da Pérsia (estando em alto-mar, a fortuna lhes foi tão contrária devido à impetuosidade do vento Norte, acompanhado de raios e trovoadas, que parecia que o céu e a terra iam submergir nas profundezas dos abismos), aconteceu que esse navio foi jogado por este vento e tempestade bem próximo de uma ilha, tendo três léguas de extensão, nomeada pelos

árabes e marcada nos mapas, Alsobatta, porque ela possui a forma e semelhança de uma sola de sapato.

Uma hora após ter lançado âncora, um sacerdote persa maometano, fazendo sua oração segundo o costume do país, exclamou o mais alto que pôde e disse para aqueles que o acompanhavam que toda a sua tripulação corria o risco de morrer se não lançassem o dito bispo e todos os seus companheiros nas profundezas do mar. Mas outros mais piedosos desta seita não foram da mesma opinião, mas preferiam conduzi-los à ilha para que nela acabassem os seus dias: o que foi feito cortesmente sem receber deles uma única injúria. No mesmo instante em que eles tocaram a terra, o vento que aumentava mais e mais fez cair o mastro, que esmagou os principais da comitiva. O navio se abriu no mesmo instante e morreram mais de trezentos e cinquenta que estavam entre eles, com alguns escravos, que eles tinham comprado no Reino do Egito: e só sobraram vivos esses pobres cristãos, assim como me foi narrado na cidade de Tor, perto do Mar Vermelho, por um dos que se tinha salvo do perigo: e iam esses cristãos para um Sínodo, que devia contar com o seu Photeriarcha, a saber Patriarca, Gañihs e Ephesophos, que são os seus arcebispos e bispos, na Ilha de Gizere, situada no rio Detgelé, que chamamos de Tigre. Esta Ilha de Alsobatta é distante da de Curia-Muria, da qual eu falei na minha história da Ásia, aproximadamente quarenta e três léguas por mar: e assim ficaram estas pobres pessoas vinte e seis meses nesse lugar solitário, habitado apenas por alguns pássaros migratórios, e outros que lá fazem os seus filhotes, tendo sempre vivido dos ovos deles e dos de tartarugas marinhas: a sua bebida era a água que encontravam nos rochedos, e coziavam a sua carne com o Sol, esperando a ajuda daquele que os mantinha e alimentava com tão poucas coisas.

Aconteceu que dois navios indianos surgiram na ilha para se reabastecer de água ou para procurar água. Antes de desembarcarem, percebendo de longe este venerável bispo e dois dos seus companheiros, com suas barbas brancas e rostos bem magros, eles ficaram com muito medo, pensando que eram monstros selvagens que habitavam aquele lugar. Incontinente os estrangeiros prepararam as suas flechas, cimitarras e outros bastões de defesa para combater esses três exilados se eles se colocassem em posição de defesa ou não lhes dessem água. Mas chegando mais perto deles, logo viram que não eram pessoas ruins, tanto pelas suas faces lívidas, como pela sua simplicidade. E tendo lhes contado as suas fortunas e como as coisas se passaram, os indianos os receberam humanamente dentro de seus navios e depois os conduziram à Ilha de Ormuz. Isso aconteceu quando eu visitava as singularidades da Grécia, onde fiquei três anos aproximadamente e eu vos quis fazer esta digressão porque ela vinha a propósito para nada esquecer das minhas observações. Eis então as maravilhas deste país setentrional e como Satã aí exerce a sua tirania, já que visivelmente e por sua vontade ele atormenta os homens de tal maneira que eles são obrigados a deixar as suas terras e partir para outro lugar, como eu disse sobre esta Ilha dos Demônios.

ANEXO K

PASSAGEM DE LA COSMOGRAPHIE UNIVERSELLE D'ANDRÉ THEVET COM A NARRATIVA SOBRE MARGUERITE (ORIGINAL⁶³ EM LÍNGUA FRANCESA)

Histoire de trois perfonnes François, eftans em Terre-neufue & d'um Etiefque Neftorien

Après le premier voyage fair par Jaques Cartier, come le grand Roy François fut conuoiteux, & de fçauoir beaucoup, & d'entendre ce qui estoit rare & exquis par les pays efranges, voulut que Roberval, Gentilhomme François, allaft vers ce pays de Terre-neufue, & de là paffer iufques em la mefme terre de Canada, avec bonne còpagnie, & que (fi faire pouuoit) il peuplast ceste còtree de François naturels, pous que le com mencemeét y estoit fi bom, & le chemin tant dedriché: Efperát que encor que ce pays ne luy fust poiat de grand reuenu, à tout le moins ce luy feroit hõneur immortel, & grace enuers Dieu, d'auoir retiré ce peuple, barbare, d'ignorance em laquelle il estoit plongé, pour le rendre fils & allié de l'Eglise Chrestienne. Roberval mon familier, aufsi bié que ledit Cartier, f'estát mis em equipage tel, qu'il fuffifoit pour faire entrée en ce pays, tant par la liberalité de fon Prince, que aufsi y empyát bonne partie de fon bien, prift avec foy bõne còpagnie de Gentilshõmes & artifans de toutes fortes, & quelquer femmes: entre autres une Damoifelle, qui luy estoit affez proche parente, nõmmee Marguerite, laquelle il refpectoit fort, & luy declaroit toutes fes affaires, comme aftante de fon fang. Entre les Gedu Tntilsjõmes que l'accompagnoient, em y avoit um de bonne part, lequel y alla plus pòour l'amour de ladite Damoifelle, que pour le feruice du Roy, ou reſepect du Capitain ainſi que bien apparut peu de téps apres. Eftans fur mer, ce Gentilhõme ne faillit d'acofter fi priuement ladite Damoifelle, que nonobſtant les perils & dagers, que foffrent ordinaiремét à ceux qui courent à la mercy des vents, ioüerent fi bien leur roulet enfemble, qu'ils paſſerent plus auant que promeffes ou vaines paroles. Or de tout cecy estoit cofentente une vieille feruante de ladite Damoifelle, nommee Damienne, natifue de Normandie, fort acoorte maquerelle, laquelle faifoit la fantinelle, tandis que les deux amoureux estoient en leus affaires. Quelques uns feirent raport de ce audit Roberval, lequel accort & fage, diffimula fon courroux, & le cõceut plus contre fa parente, que contre le Gentilhomme. Et pour la punir, fans faire tort audit ieune hpme, comme ils furent pres l'Ile des Demons, de laquelle ie viens de parler au precedent Chapitre, les voulut ſeparer & mettre en diuers vaiſſeaux. Puis vouát ne pouuoir eſtre maĩſtre de leus affections, & qu'ils ſe carreffoirét plus que deuant, defcédúz qu'ils furent en terre ferme, par la folicitacion de la ſeruáte, luy craignant Dieu, & creuant de deſpit, auffli que'il estoit Chef d'un tel equipage, delibera les ſurpréde. Parainſi ayát trouffé baggage, & laiffé partir deuát luy Jaques Cartier, fait voile apres. Mais cõme il fut audroit de ceste Ile des Demõs, il y fait defcédre fa parente, & la vieille qui la ſeruoit, & du ſcandale qu'elle luy auoit fait > & luy fait donner quarte harquebufes & de la munition pour ſe deffendre des deſtes. La pauure femme eſtant arriuee em France, apres auoir demeuré deus ans cinq mois em ce lieu là, & venue em la ville de Nautron, pays de Perigort lors que i'y estois, me fait le difcours de toutes ſes fortunes paſſees, & me dit entre autres, que le Gentilhomme, voyant ceste cruauté, & craignant qu'il ne luy em fust fait autant em quelque autre Ile, fut fi tranſporté, que oubriant le peril de mort, auquel il ſe lançoit & les recits cipouuentables qu'on luy auoit fait de ceste terre, prift fon harquebuze & habits, avec um fuſil, & peu d'autres commoditez, quelque muid de Bifeuit, Citre, linge, ferremens, & pluſieurs chofes neceſſaires pour leur ſeruice, & ſe ietta em

⁶³ THEVET, 1575, p. 1019-1020.

i'ile, pour tenir compagnie à fa maistresse: où Roberval les laiffa, marry du tort que fa parente luy auout, & ioyeux de les auoir puniz, fans fe fouuiller les mains em leur fang. Comme ils font lá, ils dreffent leur petit mefnage, baiffent une loge de fueilles, & fe font des lits de mefme, iufques à ce qu'ils eurent occies des beftes en abundance, defquelles ils mangeoient la chair, & viuoient des fruicts: car de pain ils n'auoient moyen d'en auoir. Mais c'esftoit pitié d'ouyr les rauages, que ces maling elprits leur faifoient autour, & comme ils tafchoient d'abbattres leur logette, fe prefentans en diuerfes efpeces & figures d'animaux effroyables: mais à la fin vaincuz de la conftance & perfeuerance de des Chreftiens contrits de leurs faultes, ne les affligerent ou ingietetent dauantaige, finon que fouuent la nuiét ils oyoient des criz fi gráds, qu'il fembloit que ce fullent plus de cent mil hômes que fuffent enfemble. Durant ce temps, cefte femme deuint groffe, (de laquelle ie vous repreſente cy deffus le purtraiét, enfemble de l'ile, avec la maniere & façon que cefte guerriere combattoit contre cefte vermine, que ne tafchoit qu'à la furprédre pour la deuorer & fon enfant auffi) & comme elle eſtoit pres de fon terme, le pauvre Gentilhomme trefpaſſa de triffeſſe & faſcherie, qu'em huict mois qu'il eſtoit là, il n'eſtoit paſſé vaiffeau quelcôque, duquel ils peuſſent auoir fecours, flougagement & liberté. Cefte mort fut faſcheuſe à la femme: toutefois faifant de neceſſité vertu, tant la maistresse que feruante, fe deffendoiet, trefuaillement des beſtes farouſches, avec leurs harquebufes, & l'eſpee du deſſunct, & eſtoit fi adextre à tirer da l'harquebuze, que pour um ioun elle m'a affeuré auoir tué trois Ours, dont l'um eſtoit auffi blanc qu'un oeuf. Produit qu'elle eut fon enfant, & baptifé, à fa mode, au nom de Dieu, fan ceremonies, voicy fortune qui luy va dóner um autre affault. Ce fut que fa feriante fuiuit le chemin du gentil amoureux, le feize ou dixſeptieme mois qu'ils eſtoient dan l'ile, & peu de temps apres, l'enfant ala fuyant lar out des deus premiers. C'eſt iey que la pauvre mal auifee fe deſcórte, n'ayant plus à qui parler, f ice n'eſtoit aux beſtes, contre leſquelles ele eſtoit em guerre nuit & iour: & fi la grace de Dieu ne l'eufſt ſouſtenue, c'eſtoit pour la faire entrer em ſeſefpoir, veu que, come ele m'a dit, ele fut plus de deus mois, que touſiours elle voyoit des viſions les plus eſtranges qu'homme fçauroit imaginer: mais tout auffi toſt que'lle prioit Dieu, ces fantomes ſeſuaniuiſſoiét. A la fin, ayanc par l'eſpace, comme i'ay dit, de deus ans cinq mois demeuré em ce lieu, come quelques nauires de baſſe Brataigne paſſaffent par là, allás paſcher des daoues, elle eſtant fur le bord de l'eau, leur criant à l'aide, leur fit ſigne avec fume \$ feu. Et quoy que ai commencement ils penſaffent que ce fiſſent illuſions des Demons, que trompent les paſſans, attendu que l'ile n'auoit jamis eſté habitee d'homme viuant, que de beſtes rauiffantes, & d'oyſeaux, & de vermine, fi eſt ce que à la fin ils aprocherent, & fçachans que c'eſtoit, la receurent au navire, & ramenerent em France: de la bouche de laquelle i'ay ſeau & entédu cefte pitoyable hiſtoire de fa penitence. Et quoy que i'euffe ouy parler, côme de choſe affeuree, de ces eſpritz malins, fi eſt ce qu'elle m'en affeura dauantage, & me diſt tout fois, que depous les deus premières nuitz iamais ils n'auoient approché leur logette, n'y ne c'eſtoient monſtrez viſiblement, que iufques à ce qu'elle fuſt ſeuſe: & que lors encorcelane dura, finon tant qu'elle eſtoit fur la grande aprehéſion de ſes triffeſſes. Et me dit outre, que lors quelle ſembarque dans ces nauires de bretagne, pour ſen retourner em France, luy print une certaine volonté de ne paſſer plus auant, & mourir em ce lieu folitaire, comme fon mary, fon enfant & fa ſaruante, & que'elle deſnoit y eſtre encor, agitrr de triffeſſe côme elle eſtoit. Ieſçay bien, que quelques ſolaſtres euentez, apres m'em auoir ouy fair le diſcours, comme il eſt adueni, y ont augmenté des folies & menſonges, leſquelles ils ont inferes parmy leurs fables & hiſtoires tragiques, deſrobees deçà & delà. Lors que cefte femme me ramenteuoit ſes pouretez, me fouuint de deux Portugais, leſquels ayans perdu leu: nauire em i'ile des Rats, y demeurerent deus ans entiers ainſi qu'auéz entendu, parlant de deſteiflème vint pareillement em memoire um Eueſque Neſtorien, & cinq preſtres de la meſme ſeſte Neſtaurienne, leſquels ſeſtans embarquez dans um nauire paſſager d'un marchát de l'ile de Baharen, pour paſſer du ſein d'Arabie à celui de Perſe, (aufquels eſtans en pleine mer, fortune fut fi contraire par l'impetuofité du vent du Nord, accompagné de foudre & tónerre, qu'il

fembloit que le Ciel & la terre d'eust f'engloutir au profond des abyfmes) aduint que ce vaiffeau fut ietté par ce vét & orage, bien pres d'une Itle, ayát trois lieues de tour, nómee de Arabes, & marquee dans leurs Crtes, Alfobarra, à caufe qu'elle eft faite em la form & façó d'une carleure de foulier. Une heire apres auvoir mouillé l'áncre, um Prestre Perfian Mahometan, faifant fon oraifon felon la coaftume du paus, f'eferia fi hault qu'il peut, & dift à ceux de fa cópagnei, que tout leur equipage eftoit en danger d'estre perdi, fi l'on ne culbutoit ledit Euefque & tous fes compagnons, dans cefte mer parfonde. Mais autres plus pitoyables de cefte feote ne furent de tel aduis, ains pluftoft les conduire dans l'ile, pour y finir leurs iours: ce que fut fait afez courtoifement fans receuoir d'eux une feule iniure. Em mefme inftát qu'ils eurent mis pied à terre, le vent qui toufiours f'aigmentoit, fait choir fur le tillact le maft, que creuaffa les principaux de la troupe. Le nauire em mefme inftant fe vint à ouurir, & fe perdirét lors plus de trois cens cinquante qui reftoient d'entre eux, avec quelque nóbre d'Efcclaues, qu'ils auoiét acheptez au Royaume d'Egypte> & ne refta de viuans que ces pauvres Chreftiés, ainfi que me fut recité à la ville de Tor, pres lá mer rouge par i'um de ceux que f'estoit fauúé du peril: & alloient ces Chreftiens à un Synode, que deuoit tenir leur Photeriarcha, fçauoir Patriarche, Gafibs, & Ephefophos, qui font leurs Archeuefques & Euefques, en l'ile de Gizere, fituce em la riuere Detgelé, que nommons le Tygre. Cefte l'ile d'Alfobatta eft diftante de celle trois lieu folitaire, habite feilement de quelques oyfeaux paffagers, & autres que font là leurs petits, ayans vefeu toufiours des oeufs d'iceux, & de ceux des Tottues marines: leur breuuage eftoit d'eau qu'ils trouuoyent fut les rochers: & faifoient cuire leur viande au Soleil, attendans l'ayde de celuy que les maintenoit & nourriffoit de fi peu de chofe; Aduint que deux nauires d'Indiens, vindrent furgir en l'ifle, pour y faire aiguade, ou chercher de l'eau. Deuant que mettre pied en terre, f'apperceuans de loing de ce venerable Euefque & deux de fes compagnons, avec leurs barbes blanches & vifages for maigres, ils eurent grande fraieur, penfans que ce fuffent quelquesmonftres Sauuages que habitoient ce lieu là. Incontinent fes efrangiers prindrent leurs flefches, limetaires, & autres baftons de deffence, pour combate ces trois exillez, f'ils fe mettoient em deffence, ou ne leur vouloiet donner de l'eau; Mais les accoftant de pres, congneurent incontinente qu'ils n'estoient trop mauuais garfons, tant par leur face blefme, que par leur fimPLICITÉ: Et leur ayant cópté leurs fortunes, & comme les chofes f'estoyent paffees, les Indiens les receurent humainement dans leurs vaiffeaux, puis les conduirent em l'ile d'Ormuz; La chofe aduint lors que ie vifitois les fingularitez de Grece, où ie demeuray trois ans ou enuiron, & vous ay bien voulu faire cefte difgretion d'autant qu'elle venoit à propôs pour ne rien oublier em me obferuations. Voila dont les merueilles de ce pays Sepetentrional, & comme Sathan exerce fa tyrannie, puis que vifiblement & à fon aife il y tourmente les hommes de telle forte, qu'ils foient contraintz de vuidier leurs terres, & fe retirer ailleurs. Comme i'ay dit de cefte Ile des Demons.

ANEXO L

JEAN-FRANÇOIS DE LA ROCQUE, SIEUR DE ROBERVAL



Fonte: Clouet ([S.I])

ANEXO M

CONTO DE NÚMERO 67 DE *L'HEPTAMÉRON*, DE MARGUERITE DE NAVARRE (TRADUÇÃO: PATRÍCIA CHITTONI RAMOS REUILLARD)

Sexagésima sétima novela

Uma pobre mulher não hesitou em arriscar sua vida para salvar a do seu marido e não o abandonou até a morte.

Roberval, nomeado comandante por seu senhor, o Rei, fez uma viagem marítima até a ilha do Canadá. Ele decidira que, se o lugar fosse bom, lá ficaria para construir cidades e castelos. O início é conhecido de todos: para povoar o país com cristãos, mandou buscar todo tipo de artesãos. Dentre eles, havia um tão desonesto que traiu seu senhor Roberval a tal ponto que este quase foi pego pelos originários da região. Mas, como Deus quis que seu projeto fosse logo descoberto, ele não conseguiu prejudicar o capitão Roberval, que mandou prender o maldoso traidor e decidiu lhe infligir a punição que ele merecia. Isso teria acontecido se a mulher do traidor, que o seguira nesta perigosa viagem de mar, não tivesse pedido por ele, em lágrimas, ao capitão e a toda a comitiva. Por piedade por ela e pelos serviços que ela lhes prestara, ele decidiu que o homem vivesse. O homem e sua mulher desembarcaram numa ilhazinha habitada apenas por animais selvagens. Permitiram que levassem consigo as coisas de que precisavam.

Tendo por companhia apenas os animais selvagens e cruéis, essas pobres pessoas só tinham Deus a quem se voltar – o qual fora sempre a esperança inabalável dessa pobre mulher. E como ela encontrava Nele todo seu consolo, levou consigo o Novo Testamento, que lia sem parar como sua salvaguarda, alimento e consolo. Com o marido, construíram a melhor cabana que conseguiram. Para se protegerem dos leões e outros animais que se aproximavam para tentar devorá-los, ele utilizava seu arcabuz e ela, pedras. Eles se defendiam tão bem que os animais temiam se aproximar e até conseguiram matar alguns que eram bons de comer. Viveram assim por um tempo, alimentando-se da carne dos animais e das plantas da região depois que o pão terminou.

Ao final de um certo tempo, o marido não conseguia mais suportar aquela comida. As águas que eles bebiam o adoeceram e ele inchou tanto que morreu. Como estavam sós, sua mulher foi ao mesmo tempo seu médico e seu confessor. Quando ele passou alegremente deste deserto ao país celeste, a pobre mulher, agora sozinha, o enterrou tão profundamente quanto pôde. Mas os animais não tardaram e senti-lo e a vir devorar o cadáver. Em sua pequena cabana, a mulher defendia a carne de seu marido insepulto e se esforçava para afastá-los com tiros de arcabuz.

Vivendo assim em um corpo bestial com uma alma angelical, ela passava seu tempo em leituras, meditações, preces e orações, o espírito alegre e feliz em um corpo descarnado e semimorto. Todavia, Aquele que nunca abandona os seus e que mostra sua força para desespero dos outros não permitiu que a virtude que ele colocara naquela mulher ficasse desconhecida dos homens e quis que ela se manifestasse para sua própria glória. Fez então com que, depois de algum tempo, os ocupantes de um dos navios da armada que passavam perto da ilha vissem uma fumaça e se lembrassem daqueles que tinham deixado lá. Decidiram ir ver o que Deus fizera deles.

Vendo o navio se aproximar, a mulher correu para a beira do mar. Após agradecer a Deus, ela os levou até sua pobre cabana e lhes mostrou como vivera durante sua estadia naquele lugar. Isso lhes teria parecido impossível de acreditar se não soubessem que Deus é tão poderoso para alimentar seus servos em um deserto quanto no maior festim do mundo. Como a mulher

não podia ficar naquele lugar, eles a levaram diretamente a La Rochelle, seu destino final. Após dar a conhecer aos habitantes a fidelidade e a perseverança dessa mulher, ela foi recebida com todas as honras pelas damas, que lhes confiaram de bom grado suas filhas para aprender a ler e a escrever. Viveu dessa honesta vocação até o fim de sua vida, e seu único desejo era exortar todos a amar e a confiar em Nosso Senhor, e a dar o exemplo da grande compaixão que Ele tivera por ela.

“– Agora, Senhoras, não podeis dizer que não louvo as virtudes que Deus lhes deu, virtudes que se manifestam mais ainda quando são possuídas por uma pessoa insignificante?

– Mas não ficamos contrariadas, disse Oisille, por ouvi-la louvar as graças de Nosso Senhor, pois na verdade toda virtude vem Dele; mas é preciso confessar que o homem assiste tão pouco quanto a mulher a obra de Deus. Nem um nem outro pode, com seu coração ou sua vontade, fazer mais do que plantar. Somente Deus faz crescer.

– Se vós estudastes as Escrituras, disse Saffredent, vós sabeis que São Paulo disse: “Eu plantei, mas Apolo regou”; mas ele não fala das mulheres como tendo ajudado a obra de Deus.

– Vós seguiríeis, disse Parlemente, a opinião desses maus homens que escolhem uma passagem das Escrituras que lhes é favorável e deixam de lado uma que lhes é contrária. Se vós tivésseis lido São Paulo até o fim, teríeis visto que ele invoca as damas, que trabalharam muito com ele na obra do Evangelho.

– Seja como for, disse Longarine, essa mulher é digna de elogios, tanto pelo amor que dedicou a seu marido, pelo qual arriscou sua vida, quanto pela fé que tinha em Deus, O qual, como vimos, não a abandonou.

– Penso, disse Ennasuite, no que diz respeito ao primeiro, que não há mulher aqui que fizesse o mesmo para salvar a vida de seu marido.

– E eu penso, disse Parlemente, que alguns maridos são tão brutos que as mulheres que vivem com eles não devem achar estranho que vivam entre seus semelhantes.

Ennasuite, que tomou essas palavras como se fossem para ela, não conseguiu se impedir de dizer:

– Desde que os animais não me mordam, sua companhia me é mais agradável do que aquela dos homens coléricos e insuportáveis. Mas mantenho o que disse, se meu marido corresse tal risco, eu não o deixaria morrer.

– Cuidado, disse Nomerfide, ao amá-lo tanto: amor demais poderá enganar a vós e a ele. Há um meio termo em todas as coisas e, não sendo bem compreendido, o amor leva frequentemente ao ódio.

– Parece-me, disse Simontault, que vós não haveríeis ido tão longe em vossa declaração sem ter um exemplo para confirmar. Se conheceis um então, cedo meu lugar para que o conteis.

– Pois bem, disse Nomerfide, esse relato será, segundo meu costume, breve e feliz”.

ANEXO N

CONTO DE NÚMERO 67 DE *L'HEPTAMÉRON*, DE MARGUERITE DE NAVARRE (ORIGINAL⁶⁴ EM LÍNGUA FRANCESA)

Soixante septiesme nouvelle

Une pauvre femme, pour saubver la vie de son mary, hasarda la sienne, et ne l'abandonna jusques à la mort.

C'est que faisant le dict Robertval ung voiage sur la mer, duquel il estoit chef par le commandement du Roy son maistre, en l'isle de Canadas; auquel lieu avoit deliberé, si l'air du païs eut esté commode, de domourer et faire villes et chasteaulx; en quoy il fit tel commencement, que chacun peut sçavoir. Et, pour habituer le pays de chretiens, mena avecq luy de toutes sortes d'artisans, entre lesquelz y avoit ung homme qui fut si malheureux, qu'il trahit son maistre et le mist en danger d'estre prins des gens du pays. Mais Dieu voulut que son entreprinse fut si tost congneue, qu'elle ne peut nuyre au cappitaine Robertval, lequel feit prendre ce meschant traistre, le voulant pugnyr comme il l'avoit merité; ce qui eut esté faict, sans sa femme qui avoit suivy son mary par les perilz de la mer; et ne le voulut habandonner à la mort, mais, avecq force larmes, feit tant, avecq le cappitaine et toute la compaignie, que, tant pour la pitié d'icelle que pour le service qu'elle leur avoit faict, luy accorda sa requeste, qui fut telle que le mary et la femme furent laissez en une petite isle, sur la mer, où il n'abitoit que bestes sauvaiges; et leur fut permis de porter avecq eulx ce dont ilz avoient nécessité. Les pauvres gens, se trouvant tous seulz en la compaignie des bestes sauvaiges et cruelles, n'eurent recours que à Dieu seul, qui avoit esté toujours le ferme espoir de ceste pauvre femme. Et, comme celle qui avoit toute consolation en Dieu, porta pour sa saulve garde, norriture et consolation, le Nouveau Testament, lequel elle lisoit incessamment. Et, au demorant, avecq son mary, mectoit peine d'accoustrer ung petit logis le mieulx qu'il leur estoit possible; et, quant les lyons et aultres bestes en aprochoient pour les devorer, le mary avecq sa harquebuz, et elle, avecq des pierres, se defendoient si bien, que, non seulement les bestes ne les osoient approcher, mais bien souvent en tuerent de très bonnes à manger; ainsy, avecq telles chairs et les herbes du païs, vesquirent quelque temps. Et quant le pain leur fut failly, à la longue, le mary ne peut porter telle norriture; et, à cause des eaues qu'ilz buvoient, devint si enflé, que en peu de temps il morut, n'ayant service ne consolation que de sa femme, laquelle le servoit de medecin et de confesseur; en sorte qu'il passa joieusement de ce desert en la celeste patrie. Et la pauvre femme, demeurée seulle, l'enterra le plus profond en terre qu'il fut possible; si est-ce que les bestes en eurent incontinant le sentyment, qui vindrent pour manger la charogne. Mais la pauvre femme, en sa petite maisonnette, de coups de harquebuz, defendoit que la chair de son mary n'eust tel sepulcre. Ainsy vivant, quant au corps de vie bestiale, et, quant à l'esperit, de vie angelicque, passoit son temps en lectures, contemplations, prieres et oraisons, ayant ung esperit joieux et content dedans ung corps emmaigry et demy mort. Mais Celluy qui n'habandonne jamais les siens, et qui, au desespoir des autres, monstre sa puissance, ne permist que la vertu qu'il avoit mise en ceste femme fut ignorée des hommes, mais voulut qu'elle fut congneue à sa gloire; et feit que, au bout de quelque temps, ung des navires de ceste armée passant devant ceste isle, les gens; qui estoient dedans adviserent quelque fumée qui leur feit souvenir de ceulx qui y avoient esté laissez, et delibererent d'aller veoir ce que Dieu en avoir faict. La pauvre femme, voiant approcher le navire, se tira au bord de la mer, auquel lieu la trouverent à leur arrivée. Et, après en avoir rendu louange à Dieu, les mena en sa pauvre maisonnette, et leur

⁶⁴ NAVARRE, 2011, p. 307-309.

monstra de quoy elle vivoit durant sa demeure; ce que leur eust esté incroyable, sans la congnoissance qu'ilz avoient que Dieu est puissant de nourrir en ung desert ses serviteurs, comme aux plus grands festins du monde. Et, ne povans demeurer en tel lieu, emmenerent la pauvre femme avecq eulx droict à la Rochelle, où, après ung navigage, ilz arriverent. Et quant ilz eurent faict entendre aux habitans la fidelité et perseverance de ceste femme, elle fut receue à grand honneur de toutes les dames, qui volontiers luy baillerent leurs filles pour aprendre à lire et à escrire. Et, à cest honneste mestier-là, gaingna le surplus de sa vie, n'ayant autre desir que d'exhorter ung chascun à l'amour et confiance de Nostre Seigneur, se proposant pour exemple par la grande misericorde dont il avoit usé envers elle. «A ceste heure, mes dames, ne povez-vous pas dire que je ne loue bien les vertuz que Dieu a mises en vous, lesquelles se monstrent plus grandes que le subject est plus infirme ? - Mais ne sommes pas marries, dist Oisille, dont vous louez les graces de Nostre Seigneur en nous, car, à dire vray, toute vertu vient de luy; mais il fault passer condamnation que aussy peu favorise l'homme à l'ouvrage de Dieu, que la femme, car l'ung et l'autre, par son cueur et son vouloir, ne faict rien que planter, et Dieu seul donne l'accroissement. - Si vous avez bien veu l'Escripture, dist Saffredent, saint Pol dist que : »Apollo a planté, et qu'il a arrousé«; mais il ne parle point que les femmes ayent mis les mains à l'ouvrage de Dieu. - Vous vouldriez suyvre, dist Parlamente, l'opinion des mauvais hommes qui prennent ung passage de l'Escripture pour eulx et laissent celluy qui leur est contraire. Si vous avez leu saint Pol jusques au bout, vous trouverez qu'il se recommande aux dames, qui ont beaucoup labouré avecq luy en l'Evangille. - Quoy qu'il y ait, dist Longarine, ceste femme est bien digne de louange, tant pour l'amour qu'elle a porté à son mary, pour lequel elle a hazardé sa vie, que pour la foy qu'elle a eu à Dieu, lequel, comme nous voyons, ne l'a pas habandonnée. - Je croy, dist Ennasuite, quant au premier, il n'y a femme icy qui n'en vouldust faire autant pour saulver la vie de son mary. - Je croy, dist Parlamente, qu'il y a des mariz qui sont si bestes, que celles qui vivent avecq eulx ne doibvent point trouver estrange de vivre avecq leurs semblables.» Ennasuite ne se peut tenir de dire, comme prenant le propos pour elle : «Mais que les bestes ne me mordent point, leur compaignye m'est plus plaisante que des hommes qui sont colleres et insupportables. Mais je suyvrai mon propos, que, si mon mary estoit en tel dangier, je ne l'habandonnerois, pour morir. - Gardez-vous, dist Nomerfide, de l'aymer tant : trop d'amour trompe et luy et vous, car partout il y a le moien; et, par faulte d'estre bien entendu, souvent engendre hayne par amour. - Il me semble, dist Simontault, que vous n'avez point mené ce propos si avant, sans le confirmer de quelque exemple. Parquoy, si vous en sçavez, je vous donne ma place pour le dire. - Or doncques, dist Nomerfide, selon ma coustume, je vous le diray court et joieux.»

ANEXO O

<http://memoria.bn.br/docreader/116408/41554>

MARGARIDA LA ROCQUE

WILSON LOUSADA

12/02/1949

Antes de tudo, embora a observação não signifique julgamento de valor, não me parece que o novo livro de Dinah Silveira de Queiroz – *Margarida La Rocque* – seja rigorosamente um romance. Está claro que não pretendo reeditar velhas discussões, um tanto bizantinas, a propósito do que separa o romance da novela, nem sempre das mais conclusivas. Mas acredito não incorrer em erro classificando *Margarida La Rocque* como novela. Entretanto, como já afirmei, classificar o livro num determinado gênero não importa julgá-lo quanto ao seu valor intrínseco, às suas qualidades literárias ou até aos seus defeitos.

Esse é o caso, precisamente, de *Margarida La Rocque*, novela que não desmente, antes confirma, o renome conquistado pela autora com seu *Floradas na serra*.

Trabalhando o livro dentro de um clima onde se cruzam e se interpenetram o mistério e a realidade, Dinah Silveira de Queiroz enfrenta dificuldades bem duras, superadas entretanto pela experiência e pelo conhecimento do ofício.

A ação, que se passa no século XVI, época muito propícia à vagabundagem das imaginações excitadas pela existência de terras novas além dos mares, não o coloca naturalmente dentro de um espaço e de um tempo rigidamente demarcados. Não se trata, no caso, de uma novela histórica, com todos os atributos peculiares ao gênero, e sim de um livro cujo valor maior reside na psicologia da personagem principal, que intitula a obra. Por essa razão, aliás, a caracterização do cenário, historicamente falando, é de todo desnecessária, sendo de notar, porém, que a autora soube criar em torno da heroína uma atmosfera bastante verídica em relação à época. Dado o caráter da personagem, não há dúvida que Dinah Silveira de Queiroz escolheu bem a época, o cenário de sua história.

Criatura ávida de sensações, governada mais pelos instintos do que pela razão, solicitada por um ambiente de lendas e superstições, Margarida La Rocque foi colocada na moldura em que de fato devia estar. Isto é, numa atmosfera e num período da história em que as alucinações e o mistério viviam empapando a realidade cotidiana. Eis a razão natural desse afastamento do livro no tempo, do seu recuo ao século em que se iniciavam as grandes descobertas pelas vias marítimas, levando ao delírio as imaginações mais exaltadas.

Fora dessa necessidade de colocar as personagens dentro de um quadro histórico ajustado às lendas e superstições que as cercavam, o livro evolui apenas em torno da psicologia da heroína, que na verdade absorve todo o interesse da narrativa, ou quase todo, pois não há dúvida que a criada, como realização humana e literária, também se nos apresenta intensamente marcada. João Maria, o amante, esse sim, quase fica esquecido como um simples acessório do drama que se desenrola na Ilha dos demônios, onde animais, seres humanos e duendes se confundem e falam num mesmo plano de igualdade. O livro, entretanto, embora mergulhado numa densa atmosfera sexual, pois que Margarida La Rocque, afinal, debate-se entre visões eróticas e alucinações de posse, conclui pelo apaziguamento da heroína, ao fugir do seu pequeno mundo de sonhos e de mistério.

Margarida la Rocque, prisioneira da Ilha dos demônios, entregue às visões delirantes de duendes e seres fabulosos que a perseguem, purga-se afinal do seu erotismo, liberta-se de um subconsciente por demais carregado e estimulado talvez pela sua imaginação sem freios, pela profecia de que ela um dia viveria entre os demônios. Desse modo, sua passagem e seus sofrimentos na Ilha perdida na vastidão dos mares tem o caráter de uma provação; uma provação que para um espírito como o seu, conduzido pelo terror e pelo mistério, devia ser aceita como legítima, natural e justa. Havia pecado, esquecera os seus deveres de esposa, entregara-se solicitada pelos instintos ingovernáveis de um corpo jovem e ávido de sensações novas. A provação, em consequência, estaria de acordo com a gravidade do crime cometido, e tudo aquilo nascera afinal da profecia que lhe cercara o berço.

Ainda assim, uma dúvida podia assaltá-la: se a profecia tinha de cumprir-se, pouco, bem pouco, concorrera para o seu próprio pecado, que se lhe afiguraria talvez como instrumento destinado a fazê-la viver entre os demônios.

Se todo o livro se desenvolve assim numa vertiginosa oscilação entre o terror do mistério e do sobrenatural, e a clareza meridiana da realidade, não perde contudo o seu equilíbrio literário, a sua capacidade de comover, a sua dramática intensidade e o seu romanesco.

Por outro lado, corre por toda a narrativa um sopro do mais profundo lirismo, que não pouco contribui para acentuar-lhe a fantasia e o tom sobrenatural. Mas esse lirismo, acrescente-se flui naturalmente, não decorre de um esforço visível da vontade da autora. Envolve criaturas e cenários, atenua asperezas, passa livremente sobre tudo e todos. Daí a poesia de que se está carregada a história de Margarida la Rocque, escrita na primeira pessoa, e com uma simplicidade de estilo e de análise de sentimentos, que a torna de leitura poderosamente sugestiva para o mais enfadado dos leitores.

Estou certo, por isso mesmo, de que a autora conseguiu realizar muito bem o seu objetivo declarado – o de escrever uma história fantástica sem desprender-se da realidade e do natural – e que este seu novo livro, embora menos humanamente pungente e doloroso do que o anterior – *Floradas na serra* – ainda assim constitui uma vitória, e uma reafirmação das suas virtudes de romancista segura do próprio ofício e dos seus recursos literários, que são muitos e bons.

ANEXO P

MAPA DA NOVA FRANÇA, DE GIOVANNI BATTISTA RAMUSIO E GIACOMO GASTALDI (1556)



Fonte: Ramusio e Gastaldi (1556)

ANEXO Q

<http://memoria.bn.br/docreader/830259/43103>

DINAH SILVEIRA DE QUEIROZ FALA SOBRE MARGARIDA LA ROCQUE

ENTREVISTA PARA ISAAC GRINBERG

12/05/1949

Eu não conhecia pessoalmente a escritora Dinah Silveira de Queiroz. Conhecia-a, apenas, de seu magnífico romance *Floradas na serra* e de suas fotografias publicadas em revistas em jornais – todas elas mostrando uma franjinha que era, para mim, assim como que a “marca registrada” das feições da escritora. Há algum tempo, entretanto, cruzei na avenida Rio Branco com uma senhora que me pareceu ser a autora de *Floradas na serra*, mas no mesmo instante me pareceu que não era, pois ela não tinha a franjinha característica... Mas, e se fosse? O espírito de repórter ficou pulando aqui dentro, e resolvi abordá-la. Voltei-me depressa, segui-a, e a alguns passos, arrisquei:

– Dona Dinah...

Se não fosse, não haveria nada e, apenas, falharia o golpe. Mas era. Era porque ela se voltou e antes que do sorriso passasse a dizer qualquer coisa, já fui me adiantando:

– Sou da imprensa e gostaria de inclui-la na seção “Minha adolescência”...

Em poucos minutos, estávamos na livraria José Olympio, e aos nos despedirmos, nessa tarde, eu já havia conseguido a “Adolescência”, uma resposta para a “Uma pergunta por dia”, e mais uma entrevista sobre o seu novo romance, esse já discutidíssimo *Margarida La Rocque* – lançamento de fevereiro, do “Livro do Mês” – sobre o qual José Lins do Rego, Jorge de Lima, Roberto Alvim Corrêa, Carlos Drummond de Andrade e outros emitiram os mais elogiosos pareceres.

Aliás, o editor José Olympio prevê uma saída incomum para o novo livro de Dinah Silveira de Queiroz, seja pelo prestígio de que goza o nome da escritora, seja pelos méritos reais da obra, seja ainda pela opinião expendida por quantos tiveram a oportunidade de ler os originais. E o resultado é que fazendo um verdadeiro ato de fé no êxito do romance, José Olympio determinou que a tiragem inicial de *Margarida La Rocque* fosse um verdadeiro *best-seller*.

A ENTREVISTA

Quando, à hora marcada, chegamos ao apartamento de Copacabana, uma moça que ia saindo no momento nos atendeu:

– Viemos para uma entrevista com Dona Dinah.

A jovem nos mandou entrar, e dali a pouco regressava com um recado:

– Mamãe disse para o senhor esperar um pouco que ela já vem.

– Mamãe?! Mas nós queríamos falar com Dinah Silveira de Queiroz...

A moça riu muito e explicou que era, realmente, filha da escritora. E arrematou:

– Mas nós o que somos mesmo duas irmãs de idades bem diferentes.

Nossa entrevistada entrou no momento. Falámos-lhe do nosso espanto ao saber que aquela moça era sua filha.

– É o Diabo – tornou ela. Tendo uma filha desse tamanho eu sou a única dentre as minhas amigas que não posso esconder a idade...

Veio um café e as perguntas se foram sucedendo.

– Há muitos anos eu tinha o desejo de escrever um romance como esse *Margarida La Rocque*. Um romance onde se casassem o realismo e o maravilhoso. Um livro assim como *As mil e uma noites*, de gritante realidade e ao mesmo tempo de apaixonante fantasia. A ideia era antiga, mas faltava o assunto. Um dia, afinal, meu marido estava lendo um livro sobre as grandes descobertas quando deparou com umas citações de Thevet, que o impressionaram. Chamou-me e me disse que aquilo daria um conto.

– Um conto? Não. Isto dá é um romance!...

E assim nasceu *Margarida La Rocque*. Primeiro, era para ser uma novela, apenas. Depois, fui me empolgando e fui à Biblioteca Nacional, onde está, no cofre forte das obras raras, o livro de Thevet, de onde haviam saído as citações aludidas. Lido o livro, a novela inicial se transformou em romance. Aliás, diz-se que Daniel Defoe se inspirou no mesmo livro para escrever o seu *Robinson Crusoe*. Mas isto já é outra história...

O ENTRECHO

– E qual é, em linhas gerais, a história de *Margarida*?

– O livro é a história de uma mulher, Margarida La Rocque, que em vida foi ao inferno – uma ilha deserta, onde ela se empenha em luta com os Demônios, vivendo um drama impressionante, onde ao lado de páginas muito humanas, há passagens pelo sobrenatural. Espero reações muito diferentes de parte do público, pois não sei como receberão, por exemplo, os diálogos de Margarida com os fantasmas ou com a lebre – personagem mais malicioso do livro.

Uma coisa lhe posso afiançar: que *Margarida La Rocque* é um livro de leitura fácil. (...)

ANEXO R

<http://memoria.bn.br/docreader/116408/47338>

A CASA DO MORRO DO ENCANTO

DINAH SILVEIRA DE QUEIROZ

12/02/1950

PETRÓPOLIS – Dedicarei um livro a esta casa. Há sessenta anos foi ela levantada, solitária e branca, por este Morro do Encanto. Povoou-se depressa, o morro encravado no cento da cidade, tão próximo, e no entanto tão isolado do seu rumor. Houve um tempo em que se tornou ponto de encontros clandestinos. Ainda hoje os caseiros contam aos patrões, que desavisadas criaturas se propõem a alugar por horas as casas das assentadas famílias burguesas.

Tudo mudou. Bem lá no alto entronizaram Nossa Senhora de Fátima. Em dias santos procissões sobem as encostas cantando hinos sacros, e as vozes se derramam, ungidas de fervor, pelo alto do casario da cidade. É um morro de bons costumes, de religião, de casas pobres, de gente caprichosa e limpa, mas ainda há um resto de tradição de pecado, e um ou outro antigo veranista se engana, dirigindo aos moradores palavras inconvenientes.

A porta da entrada do Morro é a casa de Santos Dumont, fincada sobre pernas altas, não sei se lembrando uma casa lacustre, ou se parecendo uma ave doida por voo, quase já desprendida do chão. Lá dentro há uma única peça onde se vê a cama do inventor encostada quase no teto, e pelas paredes lembranças do homem genial, que em sua moradia gastava suas inspirações em inventos miúdos e engraçados, como o deu seu chuveiro.

A velha casa em que moro abre suas janelas para o verde do bambual que se projeta dos fundos ao Palace Hotel e ganha a vizinha colina. Ao começo, apenas uns bambus teriam sido plantados. Mas hoje eles ericam a fronteira elevação com uma cabeleira verde, perpetuamente acenando; bambual novo e intensamente móvel. Um dia terei coragem e penetrarei em seu segredo. Maltas de gatos habitam o cerrado, dizem. Foram bichanos de colo, hoje são ferazinhas ariscas. Proponho-me, às vezes, uma ilusão: o meu gato burguês, sedentário, afetivo, o bicho que já nem era mais bicho, era esquecido de sua condição de gato e despedia as visitas dando terríveis miados no apartamento do Rio, quando se aborrecia com conversas que lhe impediam o sono à hora habitual, o meu gato querido, de tantos anos de preciosa convivência não foi comido, como sentenciou um mendigo da praça, o homem que me pôs ao corrente desse estranho hábito de comer gatos de certa gente petropolitana. Não, ele não foi adulado e morto à traição por um comedor de gatos, mas está vivendo como um patriarca, na verde profundidade do bambual cercado por sua descendência feliz e considerado.

Para onde se volta a vista tudo é verde: verde dos jardins que sobem em terraços, pelas elevações próximas. Verde e chuva, eis a cena habitual em volta ao mirante que mandei construir no ponto mais alto do meu terreno.

Misterioso morro, este, que já teve a sua ninfa, mocinha tão linda, de olhos escorregadios, que desviavam; beleza que ninguém prendia. Estranha menina-moça que a mãe não podia segurar em casa, embriagada da paixão da liberdade, ansiosa pelo cheiro do mato, menina que fugia para correr, até voar quase, em disparada, pelas solidões úmidas cheirando a mato. Conversava-se com ela. Era inteligente, na sua prosa simples, nos instantes em que parava para dar um pouco do encanto de sua selvagem personalidade. Fugia de dia, de noite; até pela madrugada tomava posse, deliciada, de seus domínios agrestes como um cabrito que se solta no mato. A família não conseguiu deter sua fúria, sua fome de solidão. Contaram-me que para

essa pura ninfazinha do Morro do Encanto houve a maldade de um homem. Não quis saber direito como foi. Mas o morro já não conta mais com sua poesia. Ela era ainda só, alma ansiosa. E derrotaram minha menina. Onde estará: Num asilo, num reformatório? Sei que é num lugar assim que se encontra, de certo tão triste, abatida, roubando sua vista as larguezas da janela.

Vou dedicar um livro a esta velha casa sem nobreza, para onde fujo de vez em quando. Sobe-se a ela por uma escada desigual, com degraus de todos os tamanhos. De mês em mês deve ser capinada a escadaria. Flores silvestres a cobrem – as marias-sem-vergonha, que invadem aqui os jardins maltratados. E do lado da escada se situa a casa de nossa caseira, a maior admiradora das seções sociais, e que conhece os grã-finos pelo nome. Vai tecendo suas vidas, de acordo com as informações que recorta dos jornais, Maria, a lavadeira, com alma de milionária, requintada.

Tem a casa um porão, baixinho, escuro. Em certo dia alguém foi lá, carregando bagagens, e encontrou um leito humano formado de trapos e de jornais, restos de comida num prato quebrado. Dormia um vagabundo naquela escuridão, quase sem ar. Quando estivera aqui? Quanto tempo viveu em nossa casa, como um rato escondido? Nunca soubemos.

Velha casa de segredos, com seu fantasma bobo, que, à meia-noite fazia tropel. Podia-se acertar o relógio por ele. Era uma assombração que se contentava em dar sinal de sua presença... e só. Seu Otávio, marido de Maria, a caseira, desmoralizou o fantasma:

– Aquilo é gambá! Gambá é a praga das casas velhas de Petrópolis.

Quando isto foi dito estava aqui minha irmã Helena. E o gambá mereceu crônicas de Helena em São Paulo, na *Folha da Manhã*. Foi-lhe preparada uma armadilha, ao bicho, no teto. Mas o gambá – assombração não caiu nela. Uma lata com pinga também foi posta a seu alcance. Cuidávamos de pegar o pobre em plena bebedeira. Que nada! Se bebeu pouco, só para ficar mais alegre em seu retiro.

Em certa noite, chegávamos do cinema. Devia dar meia-noite. Quando abríamos a porta ouvimos barulho nos fundos da casa. Era o gambá que, pontual como um inglês, descia do teto para fazer uma esquiva refeição na lata de lixo. Vi-o face a face, ou face a focinho. Era uma lindeza de gambá, um bicho maravilhoso, que me olhava com seus olhinhos pretos, brilhantes, e um ar de malícia.

Então, aconteceu por dentro de mim uma revolução psicológica. Fiquei adorando o bichinho, eu que tanto quisera matá-lo e planejara friamente seu extermínio. Durante muito tempo – meu marido e eu púnhamos frutas frescas na lata do livro, e ficávamos esperando a chegada do bichinho que comia como o modo aristocrático de um gato.

Querida casa esta, onde, pelas noites impregnadas da umidade das plantas, escrevi *Margarida La Rocque* e alguns contos. Dizem que meu último romance nada tem de minha vida, que em nenhum momento de sua narração a existência da autora está presente. Também pensei assim. Agora, fazendo um exame de consciência, posso aproximar a Dama Verde da Ninfá do Morro do Encanto. Sendo a personagem do romance apenas uma pérfida encarnação da verdadeira. E a lebre-assombração, a lebre-mágica de *Margarida La Rocque* talvez não seja senão o gambá-fantasma estilizado.

A verdade é que esta casa me ajuda a escrever. E tenho dó por mim, e tenho dó por meus sonhos e pelos seus sonhos de casa de sessenta anos, quando penso que em breve será destruída. Está velhinha demais, poderá cair. Em memória desta vivenda de pensamentos e de histórias para não ter remorsos, escreverei um livro: *As noites do Morro do Encanto*.

ANEXO S

http://memoria.bn.br/docreader/089842_05/45765

LIVROS NOVOS – *MARGARIDA LA ROCQUE*, ROMANCE DA SENHORA DINAH SILVEIRA DE QUEIROZ

(SEM AUTOR)

10/02/1949

A própria romancista, que se estreou com êxito com as novelas *Sereia Verde* e foi premiada pela Academia Paulista de Letras com o romance *Floradas na serra*, adverte como lhe vieram a ideia e a fábula em *Margarida La Rocque*. A senhora Dinah Silveira de Queiroz inspirou-se numa breve passagem da Cosmografia de André Thevet. Com a sua técnica e a sua arte, ambas aprimoradas, a romancista refugiou-se nos meados do século XVI, vendo a Europa da Renascença e dos descobrimentos, a Europa das aventuras e das ambições de riquezas, com os seus príncipes e cordiais guerreiros, com os seus pilotos audaciosos e as lentas e superstições que enchiam a imaginação de muitos povos mal saídos da barbárie. É uma época de surpresas e sensações. A quem começa a ler o belo romance, acode logo a dúvida de que se vai inteirar de narrativas fantásticas. Engana-se. O romance, ao pé dos episódios históricos, tem mistério e realidade, mas todo ele com um acentuado sabor lírico, revelando a segurança e o sentido psicológico da pena que o escreveu. Faz, às vezes, pensar em Mérimée, quando achou, numa viagem pela Espanha, o grande motivo para escrever o seu romance *Carmen*.

Margarida La Rocque é uma francesa desses tempos heroicos e cruéis dos descobrimentos. Viveu saturada pelo que ouviu de verossímil e inverossímil. E se deixou atrair pelo que lhe era desconhecido, dominada pela curiosidade irresistível de ver e sentir o mundo novo que aparecia na tragédia das conquistas, dos sacrifícios e dos crimes. Como que esse mundo era o que estava a chamá-la dentro do seu eu.

A heroína acha na ilha dos Demônios. Os caminhos são as águas. E na ilha, quem entra-se jamais se atreveria a sair.

Pois é sua existência nessa ilha de fantasmas e terrores que a heroína conta a sua confissão ao padra. O seu companheiro, João Maria, é um brutamontes, misto de marujo e pescador criado nas praias da Bretanha dos corsários e navegadores. É o seu drama com esse João Maria que faz a heroína uma figura surpreendente e contraditória. São os seus amores violentos que dão urdidura às narrativas. Na vida, tudo são decepções. As de Margarida La Rocque seriam inevitáveis ao regressar são e salva pelos mesmos pescadores bretões que rondavam a ilha fantástica.

Livro curioso, sugere e agrada pela inteligência e pelo brilho. A romancista fê-lo de maneira a reclamar da crítica especializada um estudo de seus tipos, de seus costumes e do meio misterioso em que eles teriam existido.

ANEXO T

http://memoria.bn.br/DocReader/089842_06/36604

UM ROMANCE

LUCIA BENEDETTI

22/05/1954

Não sei se Dinah Silveira de Queiroz irá manter-se na linha dos romances históricos. Na realidade nunca se sabe o que ela irá fazer, ainda que se acompanhe de perto suas atividades. Quando publicou *Floradas na serra*, alguém esperava que aquela mocinha loura e esguia fosse apresentar um mundo de tuberculosos com seus sonhos e seus problemas? – Não foi esse o seu cartão de visitas literário e de início era desconcertante. A criaturinha vinha com um assunto porejando luta e desejo de viver, num momento em que a ocupação nordestina só produzia secas e gente se unhando. *Floradas na serra* desabou como chuva num território literário crestado de sol. Com o sucesso esperava-se que no ano seguinte Dinah tivesse outro romance pronto. Tinha um livro, sim, mas não era romance. Era uma coletânea de contos. *Sereia verde*. Também saía do ambiente comum. Eram contos levemente poéticos, levemente humanos, com uma consistência artística inviolável. Bom, se uma pessoa triunfa com um livro de contos, por que não continuar? Esperava-se que Dinah continuasse. Ela escreveu *Margarida La Rocque*. Ia corajosamente focalizar um assunto fantasmagórico, um livro de horror, uma vida atirada entre os duendes. Ainda se comentava o espantoso dessa história que a tanta gente tirou o sono – e que na França teve um êxito tão expressivo – quando Dinah, sem se perturbar, ia à aurora do mundo e trazia de lá *O oitavo dia*, uma peça em que Adão e Eva são mostrados num plano muito poético muitas vezes envolvidos pelo “humor”. E agora, *A muralha*, um livro que vinde dias depois de nascido estava esgotado e que tenho aqui comigo já em segunda edição.

Sobre *A muralha* muito se tem falado e escrito. Quando divulgado em fascículos, causava comoção a leitura em família. A ansiedade de todos era tão grande que um não podia esperar que o outro lesse. Assim, o que chegava primeiro lia tudo em voz alta para satisfazer aos demais. Sei que em Goiás, uma família recebia semanalmente os amigos para a leitura e comentário do novo capítulo de *A muralha*. Que alegria maior pode ter um autor que essa? Creio que não poderá se sentir mais compensado do seu trabalho, da sua escravidão aos roteiros históricos e de seu cuidado em dar vida a tanta gente.

E que gente, nos mostra Dinah! O povo de *A muralha* traz em si uma espécie de semente das gerações atuais. Quem não viu ainda aquele homem que de dia é civilizado e à noite se transforma num animal selvagem? A aparência de gente de bem, de Dom Guilherme Saltão d’Ajuda pulula por todos os cantos, não só na altiva Piratininga, como aquém e além mar... O natural romântico de Cristina é continuado em todas as gerações pelas mocinhas que ainda hoje enfrentam viagens para o encontro sagrado com a decepção.

Da coragem e da energia de Mãe Cândida estamos vivendo ainda. Algumas mães cândidas são postas em evidência. Outras trabalham na penumbra, muitas e muitas, milhares delas, de sol a sol se afadigam para que não pereça o patrimônio familiar e com ela o patrimônio nacional. Da revoltada Isabel existe uma família numerosa e trágica, que abandona o filho e chora a morte da onça. De quanta Isabel inconformada falam as crônicas desta terra? E Leonel, que no seu desespero, não podendo enfrentar a realidade fecha a casa e parte – não é ele tão

nosso? Não será ele o escapista, aquele que podendo, embarca para a Europa, não podendo mergulha na cachaça, contanto que desapareça de seus olhos o problema que o atormenta?

De gente assim, humana e conhecida, é habitado o livro, de ponta a ponta. E assim sendo, caiu no coração do povo que o aceitou e entendeu. Aqueles que leem Dinah Silveira de Queiroz aguardam que ela permaneça ainda na humanização dos fatos históricos. Mas, examine-se com cuidado o que tem ela produzido. Procure-se uma pista nos seus novos trabalhos. Não há. É possível que se espere por um romance e ela escreva uma comédia em três atos. Há uma expectativa em torno da continuação de *A muralha*. Há mesmo quem afirme que a autora está se preparando para enfrentar tarefa igual. Pode ser. Mas está aqui quem não bota a mão no fogo.

ANEXO U

http://memoria.bn.br/DocReader/093718_03/29799

A EPOPEIA PAULISTA NUM ROMANCE

RACHEL DE QUEIROZ

17/01/1954

Uma leitura perturbada, (porque feita aos pedaços num quarto de doente) mas que o meu carinho pela autora e sua obra não sofre adiar, concluo o último capítulo do romance *A muralha* de Dinah Silveira de Queiroz.

A primeira impressão que se tem, ao contato inicial com o livro, confesso que é de inveja: um livro tão grosso, tão bonito, com tanta coisa escrita dentro, comparada com os livros magros da gente, secos, desidratados feito retirantes... E a leitura, passo a passo, vai confirmando a primeira impressão, quase material, de riqueza, de abundância, de orgia de inspiração. A escritora transpôs para o seu romance um mundo inteiro de gente, de paixões e de sucessos violentos, dentro de um cenário igualmente copioso e colorido: esse episódio da infância de um povo, turbulenta e sensacional, não é apenas um quadro, de limites curtos: é todo um grande painel – um painel de proporções portinareascas.

Trata-se de um romance histórico, focalizando o episódio da conquista das Minas Gerais pelos bandeirantes de São Paulo, e o subsequente conflito com os emboabas, terminando em apoteose trágica, com o massacre do Capão da Traição. Não sei porém se o rótulo de “romance histórico” cabe melhor a este livro de Dinah: porque ela, sem se sujeitar à secura e à rispidez do fato histórico, nos dá na realidade um saboroso romance de aventuras, cheio de movimento, de clímax, de pitoresco e de romântico.

Não sou autoridade em história do Brasil, mormente em história dos bandeirantes, para atestar o rigor maior ou menor com que os fatos históricos foram narrados pela romancista: a impressão do simples leitor ignorante é que se tudo aquilo não aconteceu, poderia ter acontecido, que de tais homens, tais mulheres e, sobretudo, tal ambiente, só se poderiam esperar tais façanhas. Mas, romance histórico, romance de aventuras, romance de amor, romance de guerra – o título não importa. O que importa é o mundo bárbaro que salta das suas páginas, e nos agride com a sua rudeza generosa e sua brutalidade heroica.

Ao terminar o livro há uma aproximação que praticamente se impõe ao leitor – e sei que não fui a única a fazê-la: é o parentesco de *A muralha* com outro livro igualmente ambicioso e bem realizado, o *Gone with the wind* de Margaret Mitchell – esse famoso ...*E o vento levou* que já deu várias vezes a volta ao mundo, e que retrata através de um caso de amor um dos episódios marcantes da história dos Estados Unidos, tal como *A muralha* retrata o estourar da luta entre paulistas e reinóis por amor do ouro das Minas Gerais.

Ambos têm muitas qualidades em comum – a largura da pincelada, o colorido audacioso e, se o ousarei dizer, uma espécie de desenho simbólico dos personagens: cada uma das figuras principais desses livros parece ao leitor que, além da sua presença específica na história, funciona também como símbolo, é a encarnação, o denominador comum, de um setor da alma coletiva. Cristina, a portuguesa, que mau grado seu integra na terra nova e cruel e se deixa absorver na sua voragem de paixões e lutas, é um símbolo da doação de si que o colono faz à pátria adotiva, numa abdicação de tudo que já foi e tudo que antes amou. Tal como Scarlett, no

livro da Mitchell, simboliza o princípio da resistência do filho do pioneiro, da sua capacidade de sobrevivência através de todas as tragédias.

Outros vultos simbólicos em *A muralha* são Isabel, a filha da terra que retorna à vida selvagem, selvagem que o é também, de instinto. E a terrível dona Cândida, a indomável matriarca que a solidão e as esmagadoras responsabilidades tornaram quase desumana. E a Basília, a da face marcada, virgem e virago, – seu avatar mais longínquo será a moça Polixena – é a donzela imolada cujo sangue é indispensável à argamassa de um povo novo, de uma cidade nova. E nesse mundo de mulheres agigantadas pelas desmedidas tarefas que enfrentavam, os homens desmerecem e se apagam, salvo talvez o patriarca, único varão absoluto, rei e senhor daquela legião de Amazonas.

Os intelectuais superfinos costumam desdenhar o chamado *best-seller*, ou o livro que cai no coração do público e é vendido e lido aos milhares, senão aos milhões de exemplares, sem distinção de qualidade no leitor, que pode ser o mais primário ou o mais cultivado. Mas esse desdém de esnobe pelo *best-seller* numa parte é feita de mágoa, e na outra por uma valorização artificial de certo refinamento artístico que, supõe-se, a massa não é capaz de atingir. Se a massa gosta – e a massa é ignara – ergo, a obra de arte é inferior, porque ao alcance de ignoros.

Mas na verdade, para um livro ser amado, lido, relido por todos, indistintamente, tem que trazer em si uma qualidade especial, uma espécie de apelo, um imponderável elemento de atração, idêntico talvez aquele que faz a “presença” no palco do ator-ídolo popular. Qualidade mágica e preciosa, e rara, essa capacidade de tocar o coração de milhões, e que só os tolos e os invejosos podem desdenhar, precisamente porque são incapazes talvez de a sentir, e muito menos de a provocar.

E note-se bem que a qualidade de *best-seller* ou livro popular, não indica baixo nível literário. Pois o que faz o *best-seller* não é propriamente a sua categoria como obra de arte, é aquela virtude intrínseca de sedução, o *it*, a atração, a simpatia, a capacidade de comover e arrastar a imaginação. É como encanto de mulher: tanto a princesa como a lavadeira o podem possuir, indistintamente. O poder de se fazer querida e desejada, de despertar os sonhos ou a cobiça dos homens – chame-se ela Cleópatra e tenha nascido rainha do Egito, chame-se Cinderela e traga ainda na roupa a cinza do borralho que a criou.

Esse dom das fadas a nossa querida Dinah transmite às suas obras: dele é extremamente rico o seu novo romance *A muralha*: e nascendo tão bem-fadado, o natural é que lhe auguremos uma consagração excepcional.

ANEXO V

http://memoria.bn.br/DocReader/093718_03/29799

A MURALHA

LEDA BARRETO

30/01/1954

O artista e mais particularmente o escritor, que usa o elemento de mais ampla difusão, a palavra, é por natureza um guia da sociedade, funcionando como antena do organismo coletivo. Assim, a sua obra deve corresponder não àquilo de que o povo gosta – pois desta maneira estaria traindo a própria missão – mas àquilo de que o povo precisa. É mister entretanto sondar com a exatidão possível, baseando-se no estudo objetivo da realidade histórico-social, as verdadeiras necessidades do público, não as confundindo com o que o escritor poderia julgar subjetivamente.

A intensa agitação da vida moderna não permite, pelo menos ao grande público, lazeres que pudessem ser destinados à leitura vadia, à leitura passatempo. Os leitores de livros se dividem hoje, “grosso modo”, entre os que procuram a literatura do baixo folhetim e os que procuram a literatura especializada. Fecham-se as livrarias e retraem-se as editoras, antes o espanto magoado dos autores, pois com o alto preço do material e a baixa procura do produto, só poderão interessar os livros que contenham boas probabilidades de êxito; os reais livros de aventuras ou os úteis livros especializados. Mergulhados no seu sonho de grandeza incompreendida, debalde choram os escritores a indiferença do povo, quando realmente são eles os indiferentes às necessidades deste mesmo povo.

Há entretanto outro caminho, que não é o da transigência derrotista nem o da obstinada incompreensão: é elevar o padrão do gosto do povo, dando-lhe, através de uma técnica compatível com as condições da sua vida – dificilmente vencidas pelo escritor porque determinadas por um complexo processo histórico – uma obra de real conteúdo artístico. É evidente: resume-se todo o problema em adaptar a técnica da literatura-arte aos tempos novos, sob o risco de torná-la restrita aos chamados círculos literários que, além dos próprios escritores solidarizados pela ameaça comum, compreendem ainda certos grupos de *snoobs* sempre em dia com as novidades literárias. A literatura enfrenta o dilema: adapta-se ou desaparece.

Os mais importantes meios da moderna difusão, o cinema, o rádio e, agora, já a televisão criaram no público um novo estado de receptividade mais direta, mais simples, fornecendo pronto o material que na literatura seria suprido pela imaginação do leitor. Ao mesmo tempo tornaram estas reações standardizadas e coletivas, pois a imagem, que, elaborada pelo leitor é variável segundo o número de indivíduos, agora é uma só, imposta à coletividade.

A principal característica que vai influir na formação da nova técnica literária deve estar justamente ligada à modificação sofrida no público por estes modernos instrumentos. A literatura deverá ser também, sem perder a sua dignidade de obra de arte – e aí está a condição mais difícil mas imprescindível – direta e simples nos seus efeitos, sendo obrigada para isto a recorrer a uma técnica muito mais complexa. Pois o que poderia ser interpretação do leitor, como complemento à narrativa, estará agora a cargo do próprio escritor, que, para conseguir este crescimento interno sem aumento de superfície, isto é, sem maior consumo de material, deverá acrescentar à palavra um valor novo, tornando-a mais sensível, mais forte e mais nítida, portanto mais eloquente.

A narração deverá ser sobretudo objetiva e para isto a ação psicológica estará implícita na própria ação física. Não se recomenda a restrição desta ação psicológica, que poderá ser tão rica através da moderna técnica quanto da antiga, mas se reclama de uma maneira objetiva de transmiti-la, o que resultará em mais profunda penetração na massa dos leitores. Pois um dos traços da mudança histórica que se opera no campo da difusão artística – fenômeno que, de resto, não é exclusivo a este setor – é que a arte passa a ter, na sua transmissão, um caráter coletivo e mais extenso, ao contrário da que se fazia, individual e restrita.

Este é mesmo, a nosso ver, o verdadeiro sentido da “arte para o povo”, ou seja: reforma da técnica da arte, tornando-a acessível às massas, com a condição, absolutamente necessária de não baixar, no mínimo que for, o nível do conteúdo da obra de arte, da sua essência. O mais é simples demagogia que, em vez de ajudar o povo, o desajuda, pervertendo o seu gosto por uma falsa educação. Desta legítima arte para o povo temos um exemplo na música de Villa-Lobos, na pintura de Portinari e na literatura de ficção em Dinah Silveira de Queiroz.

A narrativa na prosa literária, obedecendo à nova técnica imposta pelas coordenadas sociológicas, sendo extrovertida, direta e simples, deverá ser em suma fotografável. Torna-se assim o livro de ficção não uma modalidade de arte derrotada pelos veículos novos, mas sim, a par do seu valor intrínseco e autônomo, o indispensável elemento que lhes dará vida, pois, sobretudo, no caso do cinema, são o romance e o conto a matéria-prima imprescindível.

Singular figura de ficcionista é a sra. Dinah Silveira de Queiroz, que em três romances publicados se mostra como se três autores fora, tal é a diversidade na técnica narrativa e até mesmo no estilo.

Floradas na serra, o primeiro deles, é um pequeno romance do cotidiano, de vidas singelas e simples paixões enquadradas num cenário pacífico. Até a morte ali vem mansa, sem alarde, sem violência, tão despida de mistérios quanto a vida que ali se desenrola. Todo ele composto em tom lírico, é o livro mais popular da autora, tendo-se já esgotado a sua sexta edição, coisa rara em nosso meio.

Margarida La Rocque, lançado na França sob o título *L'île aux démons*, já dista consideravelmente do primeiro, tanto na concepção como na técnica. É um romance de aventuras de estranhas personagens em paragens estranhas, impregnado do elemento fantástico, que, sob o enredo alegórico, narra a história de uma mulher – podia igualmente ser um homem pois o romance é universalmente humano – jogada na solidão de uma ilha, e vivendo, fora do tempo e num lugar psicológico em que já não há distinção entre a razão e a loucura e, ainda assim, desesperadamente agarrada à vida. É um livro profundamente pessimista e cruel.

A muralha, com que agora comparece a autora, não tem nenhum ponto de contato com os precedentes e, se *Margarida La Rocque* é um romance grande em nossa literatura, este é antes grandioso, magnífico na largueza da sua trama, no sentido heroico que alcança o épico, na coordenação perfeita de todos os elementos para a construção do grande bloco.

Estamos diante de um exemplo típico da nova técnica requerida pelas atuais injunções sociológicas de que falamos acima e, neste sentido, a sra. Dinah Silveira de Queiroz se apresenta como autêntica pioneira. Mantendo-se num alto nível estético, a presente obra não se reserva no entanto apenas para um pequeno público de intelectuais, é antes um livro para as massas, para todos leitores, pois, através de um estilo seguro, disciplina e dotado de sóbria beleza, desenrola-se uma história movimentada, viva, jamais caindo na monótona descrição intelectualista mas nunca também resvalando para o sensacionalismo barato.

A muralha é romance histórico e, não sendo o primeiro, é contudo o único em nossa literatura com inteira significação de obra de arte. Digna de especial menção é a rigorosa probidade com que se houve a autora em relação à verdade histórica, integralmente respeitada. Pois a matéria do romance histórico é a ficção através da História e não uma História fictícia, distorção que ocorre frequentemente no gênero e de que há abundantes exemplos entre os *best sellers* americanos e franceses.

Aqui, onde a ficção se mescla à História é para realçá-la, revalorizá-la num sentido popular, trazendo-a de documentos só acessíveis aos estudiosos especializados para as páginas vivas e plenas de ação do romance. Os episódios imaginados em nada desmentem os acontecimentos mas, ao contrário, contribuem para iluminá-los, reavivá-los, tornando-os sensíveis ao leitor, que assim penetra na substância psicológica da História. O romancista preenche desta maneira as lacunas que o historiador, por falta de meios ao seu alcance, é obrigado a deixar, resultando daí uma História integral, viva, de significação mais próxima porque recebida através do emocional.

Trabalhando dentro dos limites naturais e das normas traçadas para o romance histórico, deve o autor realizar, por química especial, a transmutação artística do [palavra ilegível] histórico no elemento romanesco, consistindo este processo justamente em extrair da História documentária a sua essência, infundindo-a no romance, do que resulta uma nova História tão verdadeira quanto a original, somente transmitida através de veículo diferente. Assim, os episódios adicionados pela ficção se incorporam à linha central constituída dos episódios referidos pelos documentos, encontrando aqueles a sua plena justificação nas palavras de Dom Braz Olinto, personagem do presente romance: “Tudo o que acontece eu ponho neste livro. E se não acontece, estando no livro, é o mesmo que ter acontecido.”

Traz o livro no frontispício a indicação “Romance Comemorativo do IV Centenário de São Paulo”, por onde o leitor se inteira do tema a ser tratado, os começos da atual metrópole, então Vila de São Paulo de Piratininga. Consegue a sra. Dinah Silveira de Queiroz criar, em qualquer gênero já tentado, uma atmosfera realista, veraz, obtendo dessa maneira a aquiescência intelectual do leitor e preparando-o para participar emocionalmente das suas próprias criações. Como em *Margarida La Rocque*, a par do lastro histórico em que se apoia, este toque de realidade é dado sobretudo pela linguagem característica da época, com seus arcaísmos e idiotismos, não só através dos diálogos muito vivos mas até mesmo, se bem que de uma maneira mais discreta, através da própria narração.

A espontaneidade e a frescura dos diálogos, sendo uma constante estilística da autora e um dos elementos que concorrem para tornar a ficção “convvincente”, é ainda um dos traços da nova técnica. Da dialogação, bem como da descrição da ação física, decorre a ação psicológica, esta bastante significativa, apesar do tom do livro, antes social que individual. Pois *A muralha*, narrando as conquistas das bandeiras que fizeram a nossa grandeza territorial, e a guerra dos emboabas, que nos tornou conscientes do amor à nova terra, é uma verdadeira epopeia em prosa, no seu ritmo largo e no seu caráter heroico.

Apesar deste caráter épico do romance, descrevendo em traços vigorosos as lutas de um povo que se queria afirmar na sua independência e as paixões de três raças diversas caldeadas pela natureza violenta da terra, e tendo as personagens a força de símbolos, nem por isso deixam os tipos de ser reais na sua individualidade, vivos autônomos. Aliás, esta é outra característica da autora: a riqueza psicológica dos tipos, que, apresentados dentro de uma concepção ousada, num desafio ao normal e ao medíocre, são entretanto profundamente verdadeiros na sua humanidade, mesmo quando tocam os limites do anormal. Há os tipos brutais como o bandeirante Dom Braz Olinto, sempre soltando imprecações apesar do ar de patriarca, e Dom Guilherme Saltão d’Ajuda, metido em orgias com as índias. Há Cristina, a figura central, a portuguesa rebelde finalmente dominada pela magia da terra. Mãe Cândida, de mão de ferro sob a calma imperturbável, é uma figura impressionante e mostra um heroísmo inumano ao repelir o filho ferido por acreditá-lo covarde. Basília é uma heroína trágica, a mulher que abafou o sexo, transferindo toda a sua paixão para a terra. Isabel é outro tipo dotado de grande força sugestiva, um dos melhores do romance, representando a degradação do branco num mundo de seduções misteriosas vindas da terra virgem e da influência do índio e do negro. Há outros caracteres de grande vitalidade, como o caboclo Aimbé, e a jovem Rosália. E há, sobretudo, as três personagens que representam o poético e o maravilhoso, Margarida, Tiago e Tuiú.

Margarida, a doce amorosa, vivendo e morrendo pelo seu amor, é uma combinação contraditória de amor tão puro e ciúme violento. Tiago também é uma mistura de qualidades que só não destroem o todo, antes lhe dão um relevo excepcional, por causa do senso de equilíbrio da autora ao atingir o paradoxal. Será no cinema um excelente tipo central masculino, harmonizando um temperamento passional-viril combatividade a um misticismo tocante. Tuiú, se bem que apareça de vez em quando somente de passagem, sem estar no fio principal da história, é tipo fortemente original e mesmo singular, este índio “com alma de passarinho”, encantando os animais no mato, irmanando-se com eles como um pequeno São Francisco nativo, humilde e terno.

Um dos traços da nova ficção, da ficção cinematográfica, se se podem assim classificar, é a estrita economia dos adjetivos e da adjetivação, num sentido mais amplo, isto é, dos advérbios e até mesmo de frases e períodos descritivos. Predomina a oração simples, com os elementos essenciais, sujeito e predicado, até certo limite prescindindo de complementos. O romance em apreço é um exemplo desta característica, na sua linguagem enxuta, em que restam somente os complementos “visualizáveis”, os que acrescentarão alguma coisa à ação projetada numa tela.

Em resumo poderemos dizer que *A muralha*, pelas suas qualidades como obra de arte e pela sua aderência ao novo tipo de ficção determinado pelas circunstâncias histórico-sociais que condicionam a época, está destinado a ser o que se convencionou chamar um *best seller*, constituindo, ao mesmo tempo, um importante marco em nossa literatura.

ANEXO W

http://memoria.bn.br/DocReader/093718_03/30102

A MURALHA

RENARD PEREZ

31/01/1954

Uma narrativa épica, de fundo histórico, ofereceu-nos Dinah Silveira de Queiroz o seu terceiro romance – *A muralha*.

Com este livro, a autora recua – como em *Margarida La Rocque* – no tempo, vai encontrar o São Paulo primitivo, num ambiente semibárbaro, num clima de lutas, num momento de atitudes heroicas.

Na história dos bandeirantes paulistas e, particularmente, na vida de suas mulheres, havia, na realidade, um belo material a exigir fixação literária no romance. A solidão das mulheres e suas vidas frustradas, enquanto os homens se embrenhavam pelo sertão, era um grande tema. A autora o percebeu e conseguiu realizar um livro que é uma das narrativas mais empolgantes que temos lido.

A grande qualidade do romance é, a nosso ver, aquela que a própria autora já observara, ao imaginar escrevê-lo: uma aproximação maior do autor com o leitor. Aquela relação hoje quase desaparecida, porque menosprezada. E a *Muralha* é bem um retorno aos grandes temas que fizeram da literatura uma arte de participação e não hermetismos para eleitos. Encontramos, aí, todos os requisitos clássicos do verdadeiro, do grande romance popular – a arte aliada a ingredientes indispensáveis de enredo. E a autora soube realizá-lo com seu fôlego de romancista, e, principalmente, o seu grande estilo.

Dentro daquela característica, consideramos *A muralha* um ótimo livro. A autora soube enfrentar dificuldades, superá-las, atravessar, galhardamente, um terreno perigoso como é o do romance histórico. Temos, aí, um trabalho criterioso de levantamento de uma época. Dentro da maior neutralidade, apoiada em bons documentos, a autora nos apresenta a reconstituição de um momento rude e primitivo de nosso passado. Conseguiu ressurgir o São Paulo dos princípios do século XVIII. E o mais surpreendente é que, honesta com a História, soube preservar o romance da sucessão exaustiva de descrições minuciosas.

Outro ponto que queremos abordar é, ainda no que se refere à reconstituição dos acontecimentos históricos, a felicidade com que Dinah Silveira de Queiroz soube concatená-los, não os torcendo para justificar um enredo ou o modo como se houve para dar verossimilhança a passagens lacunosas da História. A figura de Bento Coutinho, por exemplo, é um feliz entrelaçamento entre História e ficção. O chefe emboaba deixa de ser aquela incógnita que os historiadores nos apresentam. A escritora, mostrando a psicologia da personagem, explica o fato registrado contraditoriamente pelos historiadores. Assim, preenche lacunas, justifica gestos. Humaniza a História, dando-lhe coerência.

O romance é, principalmente, a vida das mulheres paulistanas. Enquanto os homens abandonam a terra, no espírito de aventura e no desejo de riquezas, ficam as mulheres a trabalhá-la e a defendê-la. O livro mostra esse espírito de luta, suas vidas de abnegação e de sacrifícios, o papel importante que representaram na formação de um povo.

Dentro daquele quadro, a família do bandeirante Dom Braz Olinto simbolizará todas as famílias do São Paulo setecentista. Mãe Cândida, com sua austeridade, sua fortaleza, a

comandar a clã das mulheres, é bem o tipo matriarcal, encontradiço na época, a que São Paulo muito deveria de sua futura vitalidade: temperamento heroico, quase sobre-humano, que não se dobra, que aceita as desgraças com estoicismo. E', a nosso ver, a grande personagem do romance.

A muralha é um livro onde há muito de ternura e de pitoresco, mas é, sobretudo, um romance violento. Há, nas suas páginas, momentos de muito boa dramaticidade: a cena em que Mãe Cândida costura o rosto da filha e a do Capão da Traição, ambas fixadas vigorosamente. E as páginas da reconciliação dos esposos, na casa de Margarida: a recíproca compreensão do casal, favorecida pela atmosfera poética, a lembrar o amor ali vivido.

Temos, particularmente, uma admiração muito especial por outro livro da escritora – seu romance *Margarida La Rocque*. Mas essa profunda admiração não impede de fazermos a previsão, para *A muralha*, de um sucesso que superará qualquer outro de seus livros. E como a escritora conseguiu o que pretendia – escrever um belo romance para o povo – damos-lhe os parabéns.

ANEXO X

http://memoria.bn.br/DocReader/093718_03/31463

UM ROMANCE PAULISTANO

ADERBAL JUREMA

04/04/1954

O entranhado amor da sra. Dinah Silveira de Queiroz à sua terra do planalto de Piratininga desabrochou num belo romance, onde evoca as lutas de sua gente nos primeiros anos do século XVIII, que bem poderá ser o *best-seller* deste ano do Tricentenário da Restauração Pernambucana e do IV Centenário da fundação de São Paulo.

Romance da época das entradas, das bandeiras e das guerras nativistas, *A muralha* é um livro inspirado na força telúrica dos paulistas que dilataram as fronteiras da Pátria em formação, sem atender às conveniências dos tratados diplomáticos, na rusticidade de suas aspirações e na coragem de suas atitudes. Gente paulistana que descobriu as riquezas escondidas no ventre da terra e que, vadiando rios e desvirginando florestas, ultrapassou não somente os limites das Tordesilhas, como foi mais além na epopeia dos Raposo Tavares.

A sra. Dinah Silveira de Queiroz, vivificando uma época com absoluto senso do romanesco, escreveu um livro quase heroico, ao invés de fazer história romanceada. As figuras históricas conhecidas renasceram ao contato com as personagens fictícias que se apresentam tão vivas como se de fato tivessem existido, graças ao admirável poder visual de imaginação que a romancista de *A muralha* demonstrou possuir. E esse poder de verossimilhança, num romance que não é folhetinescamente histórico, mas que se alimenta no *humus* da gesta de um povo, coloca a sra. Dinah Silveira de Queiroz em uma posição de destaque na prosa de ficção brasileira. Fiel àquelas palavras do bandeirante Dom Braz Olinto, personagem de sua criação literária, – “Tudo o que acontece eu ponho neste livro. E se não acontece, estando o livro, é o mesmo que ter acontecido”. – soube a romancista paulistana vencer a mediocridade do romance histórico, superando os seus antecessores como Júlio Ribeiro, em *Padre Belchior de Pontes*, e Bernardo Guimarães, em *Maurício ou os paulistas de São João del Rei*, dois romancistas que, nesses livros, tomaram por tema alguns episódios das duras lutas nativistas evocadas nas páginas dramáticas e às vezes líricas de *A muralha*.

Situando as suas personagens dentro do quadro movediço das entradas, das bandeiras, da Guerra dos Emboabas e do crescimento da vila de São Paulo, e sra. Dinah Silveira de Queiroz não se limitou, apenas, a misturar os tipos de sua criação romanesca aos acontecimentos históricos. Deu-lhes uma vida autônoma, estuante de conflitos íntimos, e deixou-os lutar, amar e morrer como se de fato fossem criaturas saídas do mundo do romance para as páginas da vida. Admirável o tipo da Mãe Cândida, matriz paulistana de boa cepa, como não menos admiráveis são as figuras de dom Braz Olinto, Tiago, Leonel, Margarida, Isabel, Rosália, Basília, dom Guilherme Saltão, Davidão, Joana Antônia, o índio Tuiú e o mestiço Aimbé. Todos eles com a marca socioecológica da terra paulistana ou da origem lusa, modelados pela acuidade psicológica da romancista, mas femininos ou viris, à sua maneira e origem, sem que a paixão de sua criadora, pela sua terra, lhes ditasse uma conduta pré-determinada. As reações temperamentais de cada uma dessas personagens surgem, nesse livro, com absoluta naturalidade humana e com uma coerência familiar que surpreendem o leitor. Essa surpresa é uma força na sra. Dinah Silveira de Queiroz que se revela, assim, não uma romancista

simplesmente narradora, mas uma artista que sabe deixar ao leitor o prazer das descobertas nas deliciosas flores do imprevisto, as grandes e insubstituíveis unidades de interesse dos romances plenamente realizados, na opinião do crítico português, sr. João Gaspar Simões.

O assunto de *A muralha* obedece ao tradicional do novelesco, com enredo capaz não só de despertar a curiosidade do leitor, como, também, de fazer com que ele viva os acontecimentos as emoções por que passam as personagens criadas pela romancista. Possuidora de uma técnica de narrar realisticamente as peripécias de suas personagens, nem por isso a sra. Dinah Silveira de Queiroz perdeu o sentido poético das emoções humanas. À sua força de observação aliou-se, também, um profundo sentido de construção dramática e lírica das situações romanescas, raramente alcançado na prosa de ficção brasileira, inspirada em fatos históricos. Quero referir-me ao episódio dantesco do Capão da Traição, onde trezentos paulistas foram dizimados, covarde e traiçoeiramente, por Bento do Amaral Coutinho, o apaixonado Bento Coutinho do romance que se ajustou, sem exagero de caricatura, à discutida personagem histórica. Ajustamento tão plástico que, depois da leitura de *A muralha*, o massacre do Capão da Traição ressurgiu mais vivo do que nas dezenas de capítulos da historiografia paulistana.

Não se pense, porém, que o sangue das mulheres de São Paulo de Piratininga, surrando os desertores, não está fervente nas veias da romancista, pois a sra. Dinah Silveira de Queiroz não é nenhum lago do Canadá, como a poderíamos julgar na plácida aparência pessoal ou por sugestão da leitura de *Floradas na serra*. Embora não chegue a desfigurar os fatos, nem mesmo os episódios da guerra dos paulistas contra os emboabas, percebe-se na maneira de narrar da Sra. Dinah Silveira de Queiroz a exaltação que lhe causaram e ainda lhe causam aqueles ásperos e terríveis acontecimentos do primeiro quartel do século XVIII. A fuga de Rosália e o seu regresso impetuoso à casa paterna, depois de haver tentado matar o marido que lutava ao lado dos boabas, revelam o caráter decidido da mulher paulistana dentro e fora do romance. O que fez Rosália na ficção, faria ainda hoje a sra. Dinah Silveira de Queiroz na vida real. E essa atitude transparece e denuncia a excitação que a história de sua gente provocou na imaginação da romancista. Muito embora se observe esse galopar de velhos ódios na massa do sangue da inteligente paulistana, todavia a escritora não se perdeu em fantasias ufanistas, nem se deixou absorver pelo demônio deturpações da veracidade histórica dos acontecimentos. A sua atitude define uma escritora consciente de suas responsabilidades para com o seu público. Atitude participante até onde devia ser, sem condescendências nem complexos para com os seus contemporâneos.

É, assim, *A muralha* um livro sério; um romance de amplitude cinemática, na mobilidade de sua ação. Um livro que se mantém fiel à dignidade da prosa de ficção não apenas baseada, mas, sobretudo, estimulada pelos acontecimentos históricos. Um romance que se lê com emoção e com prazer.

ANEXO Y

http://memoria.bn.br/DocReader/110523_05/28994

DINAH SILVEIRA DE QUEIROZ EM GRANDE FORMA – ROMANCE DAS BANDEIRAS

JOÃO CLÍMACO BEZERRA

06/06/1954

Romance não é apenas história. A frase pode parecer um truísmo, mas como todo o truísmo, encerra uma verdade excessivamente proclamada. E se o romance não é apenas história, crescem de importância, para a literatura, os chamados romances históricos. Poderíamos inclusive estabelecer um silogismo: quanto mais o romance se aproxima da realidade histórica menos romance ele será. E quanto mais se aproximar da criação artística, mais se distanciará da história.

Mas na verdade existem romances cujo fundo, baseado na realidade histórica de um povo, põe o leitor diante das mais vivas e sensíveis emoções. Há uma espécie de recriação do real, um mundo fictício à margem do mundo verdadeiro. E é nesse jogo entre a realidade e a ficção que se firmará a arte do criador.

Esta é viva impressão que me deixou *A muralha*, da sra. Dinah Silveira de Queiroz.

Guardo da romancista grata recordação literária. Houve um clima de profunda receptividade quando li o seu livro de estreia *Floradas na serra*. Eu também me encontrava numa das serras do Ceará e aquele livro ecoou na minha sensibilidade doentia como uma mensagem de esperança e de fé.

Recordo ainda, através da memória, o colorido daquelas páginas. A angústia e o desespero das almas perdidas em busca da redenção. E a paixão, o amor, com a parcela mínima de alegrias frustradas, dominando e vencendo muitos dos desesperados.

Da romancista autêntica, possui a sra. Dinah Silveira de Queiroz o estilo simples, ameno, agradável. Sabe contar uma história. Uma história onde os heroísmos não se exaltam à força de adjetivos e onde a realidade não se inclina para o cotidiano chão e sem graça. Seus personagens são vivos, humanos e existem por si mesmos com a maior de todas as realidades, que é a realidade artística.

Procurei a sra. Dinah Silveira de Queiroz, logo às primeiras páginas, de *A muralha*, como quem procura uma velha conhecida. E senti que a escritora havia amadurecido, seu estilo, ainda sóbrio, era mais vigoroso, a segurança com que ela definia os seus tipos era a segurança de uma mestra na arte de escrever e de narrar.

Mas, as primeiras páginas do livro me deixaram uma vaga impressão de monotonia. Um tom cansativo que pode, infelizmente, desencorajar os leitores menos confiantes. A viagem da heroína sob a vigilância do índio Aimbé se torna um tanto cansativa. Mas toda essa impressão desaparece logo às primeiras páginas da sua chegada a Piratininga. Aí o romance começa com intensidade, apaixonando e comovendo.

A história das bandeiras é, sem dúvida alguma, a página mais viva da História do Brasil. As entradas pelas florestas intrincadas, povoadas de feras e de índios. A coragem e a bravura daqueles homens rudes, em busca de ouro ou de índios e terminando, afinal, por construir, na sua marcha para o desconhecido, as primeiras cidades, toda essa grandeza rude parece, por si mesma, legítima epopeia.

Daí o perigo para o romancista. O risco de cair no patético. De transformar todo aquele rico material numa espécie de “novela de rádio”.

No romance histórico tem o escritor de enfrentar, ainda, o problema da linguagem, notadamente no diálogo. O falar rude daqueles homens não tem a doçura do falar contemporâneo. E os “vomicês”, as senhoras e senhores, excessivamente repetidos, nos transportam, inelutavelmente, para outro mundo.

A sra. Dinah Silveira de Queiroz esteve sempre muito atenta para o difícil problema. Seus personagens falam pouco e por isso mesmo ela supre, com inteligência, o diálogo que poderia parecer obsoleto.

Duas humanidades desfilam pelas páginas de *A muralha*. Aqueles velhos personagens que fizeram as bandeiras e as criaturas saídas da sensibilidade e inteligência da sra. Dinah Silveira de Queiroz. Mas a fronteira é apenas formal. Todas as criaturas se identificam e vivem no mesmo clima de humanidade e no mesmo calor. Homens que construíram uma pátria e homens que foram construídos pela miraculosa narrativa de uma romancista de raça.

Não há divórcio entre Borba Gato, os Bento Coutinho, os Nuno Viana, com toda sua autenticidade, e a figura singular e cordial de Mãe Cândida, talvez mais real do que os que viveram de fato.

Chega-se, ao fim do livro, à sensação de que tudo foi realidade. E de que a história da fundação da terra bandeirante foi a história contada pela sra. Dinah Silveira de Queiroz.

Aliás, escolheu ela muito bem, para legenda do seu romance, a frase de Dom Braz Olinto: “Tudo o que acontece eu ponho neste livro. E se não acontece, estando no livro, é o mesmo que ter acontecido”.

A presença de uns e de outros se diluem. “Na Igreja, Borba Gato, havendo assegurado pessoalmente a leitura do edital, se retirava. Era mais uma advertência a pessoas que, entrando pela estrada proibida da Bahia, para as minas gerais, faziam nela desviar a parte de ouro devida a El-Rei. E com o seu punhado de homens sobranceiros, Manuel de Borba se retirou, desassombradamente, enquanto era seguido por alguns olhares de ódio sufocado. Logo que se foi, outro grupo se aproximou da igreja. Um moço apeou-se com empáfia, e deu uma gargalhada estrondosa, depois de ler, com um muxoxo irônico, a proclamação:

– “Mas disse-me vós, neste arraial de nosso chefe – Manuel Nunes Viana, procurador da legítima proprietária destas terras, dona Isabel Guedes – que valor tem este papelucho, aí pregado... por um ministro que só é ministro para si mesmo e para a corja de paulistas que o acompanham, mas não aqui para nós?”

Nesse clima de insubmissão é de revolta, de morte e de ambições, de coragem e de desprendimento, movem-se, com a mesma intensidade real, Dom Braz, Mãe Cândida e, principalmente, Cristina, heroína tão viva como aqueles homens rudes e cruéis.

A sra. Dinah Silveira de Queiroz, em certos lances do seu vigoroso romance, atingiu a um clima que, guardadas as proporções de espaço e de tempo, lembram as imortais páginas de Euclides. Aquela mesma força de descritivo, aquela mesma linguagem precisa e incisiva, aquela mesma dramaticidade que parecem vir mais dos homens e da terra bárbara do que da própria romancista.

Às vezes, em meio às sangrentas refregas e à desencadeada paixão humana, a sra. Dinah Silveira de Queiroz, atinge aquele clima de serenidade e ternura que tanto caracteriza o seu estilo de romancista: “A noite, agora, estava límpida. Sobre a terra, pendiam, como descidas, as estrelas. A Bandeira estava atingindo o fim do seu caminho”.

E sentimos, pela sugestão do estilo, os homens caminhando em silêncio, com a alma povoada de sonhos de riqueza e de tranquilidade.

Não se pode obscurecer que a sra. Dinah Silveira de Queiroz atinge um dos seus mais altos momentos como romancista, tornando-se, com *A muralha*, a legítima iniciadora do romance histórico no Brasil.

A muralha é um livro grande e humano. Um livro que pode ficar na literatura nacional como a expressão mais vigorosa de uma legítima escritora.

ANEXO Z

http://memoria.bn.br/DocReader/110523_05/27771

UM ROMANCE HISTÓRICO: A MURALHA

OLIVIO MONTENEGRO

04/04/1954

A muralha chama-se o último romance de Dinah Silveira de Queiroz. É um romance histórico, vindo com uma contribuição às comemorações do 4º centenário da fundação de São Paulo.

O romance, visando a ressurreição do passado, no que o passado tem de menos acidental e morto, de certo que é de uma responsabilidade bem maior do que o romance da vida presente. Mais difícil, diria, se este termo "difícil" existisse para a literatura onde o instinto criador tem que ser mais forte do que a inteligência racional ou técnica. A vida quotidiana é de uma realidade tão envolvente, que recuar-se, no romance, para uma outra idade só uma grande audácia de imaginação.

Seria o capítulo maior e mais expressivo das comemorações do 4º centenário de São Paulo, o romance de Dinah Silveira, se ela tivesse realizado o romance que pensou poder realizar. Teria sido a maior festa desse aniversário e que festa! – renovar o passado no presente que é uma maneira de restituir a vida a sua alma universal.

Mas para isto seria necessário que a muita imaginação juntasse o artista o senso agudo da história, esse miraculoso senso histórico que o põe acima de tudo o que é aberrante e superficial da vida contemporânea, do que pertence ao jornal e não ao romance ou à grande história, que ainda é, muitas vezes, outra forma de romance. O valor do romancista que faz da história o seu campo de observação está precisamente em poder ele concentrar-se no que é essencialmente humano, de uma significação psicológica permanente.

Ninguém negaria o talento, o espírito tantas vezes alerta e sagaz dessa escritora paulista, autora já de várias obras de ficção. Mas este espírito, diga-se sem fingidas palavras, a muralha de Piratininga abafou de uma maneira cruel.

Não sei o tempo que Dinah Silveira teria levado para escrever o seu último romance. Não é, porém o escrever um tão longo romance o que admira; é não ter se deixado vencer pelo tédio, não lhe ter a pena caído das mãos na convivência de tanto tempo com os fantasmas do seu *A muralha*. Porque, este, ao meu ver é o maior defeito do livro; não ter personagens que o animem: ser um romance sem contatos vitais. Ser uma muralha, uma muralha de palavras.

Personagens, no sentido, já não digo da realidade histórica que a autora procura representar, mas no sentido mesmo da vida quotidiana, é difícil identificar nesse romance. Personagens de que o leitor guarde uma imagem definida, e sejam coerentemente humanos. Que sejam do reino animado deste mundo.

Não; neste particular, o livro, por que não dizê-lo? é um deserto. O leitor depois de páginas e páginas procura ansiosamente e com aflição um ser vivo com quem possa estar, em que possa repousar um pouco, e não continua a encontrar senão formas ilusórias de gente; personagens que são uma miragem do verbo e não uma realidade da terra.

Que deve estar na base de um romance concebido de propósito para refazer um dos momentos culminantes da nossa história? Naturalmente que a recriação de fatos e figuras, que deem por uma forma dramática o essencial da terra e do homem que aí se projetam.

Ora, nenhum episódio da nossa história com as sugestões extraordinárias que tem o episódio das bandeiras, de homens que a ambição do ouro transforma em heróis menos pelo que acabam descobrindo de ouro do que pelo que acabam descobrindo do Brasil. Que se fazem mais fortes e de um mistério mais sombrio do que a natureza selvagem que vão desbravar e domesticar.

Não se vêm dessas figuras nas bandeiras do romance *A muralha*. Nenhum leitor, eu duvido, que fique com uma imagem de Manoel Borba Gato, para citar o mais importante, ou que não tenha do Dom Braz senão uma impressão ridícula. Aliás, custa-me dizê-lo, mas o traço infantil é o traço de mais cor neste longo e pobre romance em que a autora, atrás do construir uma obra monumental, fundindo o gênio da história com o gênio da ficção, acaba perdendo a consciência literária de sua arte.

O leitor, se quiser, leia com atenção o episódio, que a autora procura fazer o mais dramático possível, da defesa de Lagoa Serena por mulheres e filhas de bandeirantes contra um ataque de índios, e para provar o ânimo heroico dessas mulheres, as novas Amazonas de Piratininga. É uma cena de tragédia, e que acaba com uma impressão de mascarada, pelo artifício e o sem jeito da narração.

É fácil ter-se uma ideia por este trecho: “Cristina, a esta hora, ajudada por Mãe Cândida, carregava as armas. E Basília, para poder alcançar os índios, conservava a porta meio aberta, escondendo-se atrás dela, dali fazendo mira para os bugres que vinham chegando. Enquanto Isabel conseguia alcançar um mais distante que apontava no muro, Basília pegava o que vinha no meio do pátio e dava um pequeno grito de prazer, grito de homem desabusado. Pela porta que se descerrava, Cristina viu algo ainda mais extraordinário: um daqueles homens terríveis aparecia, vestido com roupa pesada, estranha que lhe alcançava quase os pés:

“Virgem Santíssima! Mãe Cândida! Há um homem, há um horrível índio, que está com a sua saia! É coisa inacreditável, mas juro que esta é a saia que lhe trouxe!”

Mas para que transcrever? Teríamos que começar com a primeira página, que é uma página no mesmo estilo inorgânico das outras, e em muita parte, sem nexos.

Que teria, meu Deus, induzido Dinah Silveira a escrever este romance, cujo assunto ela não tinha amadurecido no seu espírito, nem bem vivido nas suas entranhas? Sei. Foram as comemorações do 4º centenário de São Paulo. O livro veio como uma improvisação, e não como uma criação.

ANEXO AA

http://memoria.bn.br/DocReader/093092_04/31822

A MURALHA – O ROMANCE

FÁBIO LUCAS

04/03/1956

Podem-se assinalar em *A muralha* duas epopeias de naturezas diversas, sendo que a realização de uma delas convenceu plenamente, enquanto a de outra restou, a nosso ver, frustrada. E, fato curioso, o próprio *background*, o pano de fundo que interveio nas duas partes ideológicas do livro tomara cores autênticas ou não, conforme estivesse complementando uma ou outra.

Delas, a primeira é a epopeia da mulher, o trabalho humano do elemento feminino na construção direta da história de Piratininga e indireta da história do Brasil, epopeia para cuja fixação a autora jogou com o melhor de seu talento; a segunda constitui a luta dos homens empenhando-se nas bandeiras, lutando contra a resistência das condições físicas e humanas para a consecução de uma obra de desbravamento da terra, de formação de uma consciência nacional opondo-se aos desmandos dos reinóis. Embora segura na caracterização psicológica do homem como ser individual, onde, por exemplo, se destaca a figura de D. Braz Olinto como das melhores, a autora não conseguiu ainda dominar a técnica narrativa para os movimentos coletivos, onde a ação perde muito em continuidade e as figuras se desenvolvem com gestos falsos e inexpressivos, como se fossem bonecos de que o espectador visse os cordões.

As próprias anotações psicológicas e estilísticas, essas coisas miúdas que tornam grandes os romances e com que Dinah Silveira joga tão bem nos momentos em que dá vida às criaturas femininas do romance – em especial Cristina e Margarida –, se ausentam por completo quando a autora tenta dar sopro épico a uma luta, a uma batalha, ou a um deslocamento de uma multidão.

O romance, nesses momentos, cai sensivelmente e isto parece-nos que deve revelar-se ao leitor mais insensível.

Certo é que *A muralha* é uma experiência ousada e uma obra de difícil realização. Nela, o que ficou feito de bom se nos afigura definitivo. Principalmente é de justiça chamar atenção para a linguagem, que adquiriu tamanha veracidade no romance que dá ao leitor a nítida impressão de estar ouvindo os nossos avós falarem. É um dos pontos altos do romance a adaptação dos diálogos aos trejeitos e maneirismos adotados no Brasil de antanho, de sorte a não roubar a naturalidade aos interlocutores.

Bem fez Dinah Silveira em colocar no centro do romance uma mulher – Cristina – em torno da qual o romance se desenvolve com muita vivacidade, colorido fabulação. As figuras adventícias vêm em auxílio de sua própria caracterização, cada qual trazendo, em função dela, novas relações e novos conflitos que lhe determinam reações diversas e atividade em vários setores, formando de tudo isso um comportamento correspondente a uma psicologia.

Força é dizer que, aos poucos, a autora foi incutindo em outros personagens marginais qualidades e defeitos que os destacam nitidamente e lhes conferem um procedimento autônomo: D. Braz Olinto, Mãe Cândida, Basília, Margarida, Isabel, Rosália, Cristina. Principalmente as mulheres, como se vê.

A epopeia da mulher, conforme vimos assinalando desde o início encontrou neste romance uma autora de elevada estatura a lhe dar trato, ou antes, pela primeira vez entre nós encontrou quem lhe fixasse os limites e a incluísse no mundo mágico da ficção.

A vida de Margarida, o seu lirismo e a doçura com que intervém na história é algo de comovedor. Margarida é a única figura cândida e delicada do romance, ternamente reduzindo a versos a história de sua vida amargurada. As páginas que lhe são dedicadas suportam uma construção romanesca em elevado tom. O capítulo VIII, da parte “A Madama do Anjo”, com que se relata a sua morte, é de rara beleza.

Mãe Cândida é uma dessas figuras implacáveis, matrona a que uma formação moral demasiado rígida determinou atitudes exageradamente severas; é capaz, por exemplo, de recusar entrada em casa a seu filho Tiago, seriamente ferido, apenas pelo juízo sumário ou sem mais indagações de que ele tivesse sido covarde durante o massacre de que a bandeira de D. Braz Olinto fora vítima.

Isabel é uma criatura estranha, indisciplinada, vivendo uma existência à parte, diferente nos gostos e preferências de todas as mulheres da fazenda. Um tanto viril no procedimento, é calada, austera, voluntariosa. Vive no reino de uma sub-humanidade, cujos limites mais longínquos vão confinar com uma esquisita animalidade. Daí, talvez, o seu amor pela Morena, pequena onça com que se identifica a cada instante.

Rosália é leviana e atraente; Basília é bem comportada, inexpressiva como pessoa, embora presa também a severos preconceitos; os índios não se destacam muito.

E Cristina, a figura central, a frágil portuguesa que veio fazer eldorado e teve uma desilusão colossal, mas que, ao cabo de uma porfiada existência, acaba tendo um gesto de ternura em favor daquele torrão agressivo que se escondia atrás de uma muralha de densa vegetação?

Não sabemos se algum crítico já tentou a aproximação, mas Cristina pareceu-nos a reedição ou, antes, a transplantação para o clima nacional da Margarida la Rocque, outra lendária criação de Dinah Silveira de Queiroz. Pareceu-nos que Cristina viera aqui, à maneira de Margarida na Ilha dos Demônios por um determinismo que lhe impusesse a pavorosa visão do inferno. Neste sentido, *A muralha* como *Margarida La Rocque* é a história de uma pesada frustração, da realização de um cobiçado ideal que, ao fim, se torna profundamente decepcionante. História de um pesadelo brutal. Neste sentido, a obra de Dinah Silveira de Queiroz é de uma tragicidade contagiante, de um pessimismo hierático, inamovível, contundentemente violenta. De uma brutalidade ou de uma supervalorização da fatalidade que nem aquela tentativa de *happy-end* – a volta de Cristina para a “muralha” – consegue eliminar.

Pena é que, nesta obra, *A muralha*, tenha havido a penetração de valores humanos para a descrição dos quais não estava Dinah Silveira de Queiroz suficientemente equipada. Isto se nota com facilidade, quando, por exemplo, da pág. 283 à pág. 288 descreve os movimentos da expedição e especialmente de Tiago, transformado, de repente, em verdadeiro herói de *far-west* sobrevivendo galhardamente a todos os obstáculos, numa cena a que não falta o falso *frisson* do despencamento de um preto, que desde o abismo “como um chamusco de papel que brilha e se apaga”. Outro exemplo, a cena “preparada” era que Davidão surpreende Parati morto aos pés de Dom Braz, também morto, última prova de fidelidade do índio. Cenas chocantes, sem grande realidade.

Generalizando, pode-se dizer que toda cena de heroísmo violento, de conflito entre homens, ficou imperfeita ou foi descrita apressadamente neste livro, onde, o que é realmente notável é o heroísmo feminino, relatado em cada gesto, em cada palavra, suave e objetivamente, dando tempo à autora de trabalhar minúcias essenciais da psicologia humana. Aqui, inclusive, estão presentes, fartamente, dimensões históricas de rara autenticidade.

ANEXO AB

http://memoria.bn.br/DocReader/093092_04/24950

NOVAS CISMAS DE APRENDIZ

CARLOS DAVID

22/08/1954

René Wellek e Austin Warren insistem sobre a importância da crítica aos contemporâneos, pois veem aí material precioso para o futuro historiador que então não terá dificuldades em esclarecer aspectos de uma obra, medindo o prestígio que esta desfrutou em seu tempo. Prestígio não é bem o termo, mas o porquê de uma admiração. Os críticos, pois, ao tratarem de seus contemporâneos, refletiriam bem o julgamento da época. Esse futuro historiador, entretanto, aja com a máxima cautela, considerando os momentos em que a crítica andou divorciada do grande público leitor. Certos sucessos de livraria traz-nos a pergunta angustiada: os críticos não serão uma balança muito infiel da consagração literária?

E quanto às idiossincrasias? Por outro lado, como o crítico do ano dois mil e tanto se espantará com o fato de nos haveremos ocupado de autores e obras que lhe hão de parecer fora da literatura! Aqui, então, caberá consultar algum manualzinho da vida literária, no período em questão, ele esclarecerá acerca de muita celebridade cujas raízes eram puramente mundanas. Certo salão paulista ou carioca de hoje poderá apresentar muita coisa de comum com o salão da Princesa Matilde, no séc. XIX. Mas, afora a galanteria, os *jeux d'esprit*, discutíveis, aliás, onde a sombra de um Flaubert?

Para figurarmos melhor façamos esta hipótese quase absurda: nesse ano dois mil e tanto, um crítico se distorce na elaboração de um panorama do romance brasileiro no século anterior. Não encontra esse exemplar de *A muralha* nas bibliotecas públicas! Vamos descer mais ao absurdo, vamos que o crítico resolva remexer velhas coleções de jornais do Rio, na B. N., e tope com os artigos que no distante 1954 se escreveram sobre o livro, precisamente os do Olivio Montenegro e Aderbal Jurema, saídos no mesmo dia 4 de abril, um em *O Jornal*, outro no *Diário de Notícias*.

O primeiro desses críticos, pelo menos, nosso intrépido pesquisador conhecerá de sobra, mas a que conclusão chegará no final da leitura dos dois artigos? Jurema assegura-lhe, com unhas e dentes, tratar-se de um “belo romance”, “um livro inspirado na força telúrica dos paulistas que dilataram as fronteiras do Pátria”; que a sua autora, “verificando uma época com absoluto senso do romanesco, escreveu um livro quase heroico, ao invés de fazer história romanceada”.

Nosso homem, portanto, fica irritadíssimo com a má sorte de não encontrar um só exemplar de *A muralha*, pois esse romance “quase heroico” deverá ocupar lugar de destaque no seu panorama. Lê agora o artigo de Montenegro e já não cabe mais em si de tanta admiração. Este, melancólico da primeira à última linha, termina assim:

“Que teria, meu Deus, induzido Dinah Silveira de Queiroz a escrever este romance, cujo assunto ela não tinha amadurecido no seu espírito, nem bem vivido nas suas entranhas? Sei. Foram as comemorações do 4º centenário de São Paulo. O livro veio como improvisação, não como criação”.

Volta a Jurema, que afirma exatamente o contrário:

“Não se pense, porém, que o sangue das mulheres de Piratininga, surrando os desertores, não está fervendo nas veias da romancista, pois a sra. Dinah Silveira de Queiroz não é nenhum lago do Canadá, como a poderíamos julgar na plácida aparência pessoal ou por sugestão da leitura de *Floradas na serra*”.

Mais adiante: “percebe-se a exaltação que lhe causaram e ainda lhe causam aqueles ásperos e terríveis acontecimentos do primeiro quartel do século XVIII”.

O leitor já descobriu alguma saída para nosso herói? O coitado está no mato sem cachorro.

O crítico aprendiz, aos poucos, sem que ele próprio se aperceba, do entusiasta que era nos seus artigos, pode muito bem passar a explorar qualidades negativas que porventura descubra. O que antes parecia perfeito, sublime, afigura-se agora como este ou aquele remendo visível. Está direito, é mesmo o que se chama evolução. Mas, cautela, a preferência em apontar o lado ruim de um escritor, a volúpia de fazer cavalo-de-batalha de suas deficiências, leva-nos a obscurecer qualidades às vezes invulgares, que desse modo escapam à nossa observação.

Se o moço crítico não refrear as rédeas da autossuficiência, em breve não haverá novidade alguma digna de nota em nossas letras, nenhum livro onde saciar-se a contento. Coisa triste, quando bancamos o *blasé* aos vinte anos! Confundimos receptividade, sensibilidade, com frouxidão, sentimentalismo, e o autor que deveria arrancar-nos algumas notas de puro lirismo, recebe, em troca, um seco arrazoadado.

Outro dia, alguém dava excelentes conselhos a este aprendiz:

– Quando escrever sobre um livro – repare bem, sobre um livro, não sobre um autor, como vocês costumam fazer – tenha sempre a cabeça fria. Não se deixe conquistar facilmente, a fim de evitar erros no julgamento. Ao terminar a leitura, no persistir o sortilégio, passe uma vassourada na imaginação e só traga para o papel dados concretos.

Resumindo, esse leitor objetivo é o mesmo homem que ao sair do teatro, no dizer de Cocteau, torna a vestir sua soberana individualidade, sacudindo longe a “hipnose coletiva” e, desde aí, empenha-se em negar o prazer experimentado.

ANEXO AC

<http://memoria.bn.br/docreader/004120/170212>

DINAH SILVEIRA DE QUEIROZ – “OS JAPONESES DESCOBRIRAM O BRASIL”

ENTREVISTA PARA MARLENE ANNA GALEAZZI

20/08/1977

O crescente interesse pela literatura brasileira no Japão motivou a recente viagem da escritora Dinah Silveira de Queiroz àquele país. Vários dos nossos autores – especialmente Jorge Amado – foram já publicados no idioma nipônico, mas Dinah teve o privilégio de ser a primeira das nossas escritoras ali divulgadas. Seu romance histórico *A muralha* foi lançado no Japão com tal sucesso que já se encontra em terceira edição. A casa editora, Shinsekai Kenkyujo, quis solenizar o lançamento dessa última tiragem com a presença da autora, convidada a visitar Tóquio e outras cidades do Japão, a fim de autografar seu livro para os leitores japoneses.

A viagem de Dinah Silveira de Queiroz foi uma roda-viva, que durou doze dias no Japão, mas não se limitou a esse país, pois um avião a levou para uma permanência de 24 horas na República da Coreia do Sul, onde *A muralha*, logo depois da repercussão da primeira edição japonesa, estava sendo editada em coreano. Agora, de volta ao Brasil, Dinah Silveira de Queiroz lembrou, em entrevista à *Manchete*, as emoções e alegrias dessa trepidante excursão ao Extremo-Oriente:

– Essa viagem modificou a minha maneira de pensar e fez também mudar a minha ótica em relação ao Brasil. Para mim, foi uma aventura e uma descoberta. Jamais pude imaginar que o livro de uma brasileira, sobre as aventuras dos bandeirantes que desbravaram o nosso interior, pudesse interessar tão fortemente a um povo tão distante e aparentemente tão diverso do nosso...

– Como se explica tal interesse?

– Em parte porque o Brasil é hoje um dos países que acolhem imigrantes japoneses e, talvez, em maior número que os demais. E também porque os leitores japoneses comparam as mulheres do meu livro com as mulheres japonesas do tempo dos samurais...

– Como seu livro chegou ao Japão e foi aí publicado?

– Fui descoberta naquele país graças a uma japonesa, Mitsuko Kowai, nascida na província de Gummaken, a mesma em que nasceu o atual primeiro-ministro nipônico, Takeo Fukuda. Há muitos anos ela emigrou, como tantas outras, para São Paulo, onde chegou a trabalhar a terra com as mãos. Mas, com o passar do tempo, começou a fazer traduções do português para o jornal diário *Nippak*. Em 1975, esse diário publicou, em folhetim, sua tradução de *A muralha*. Logo depois, sua tradução do meu romance foi escolhida para integrar a Coleção Latino-Americana, da editora Shinsekai Kenkyujo, que tem como responsável um latino-americano, Professor Maurício Crespo, casado com uma japonesa.

– Como foi recebida pelos japoneses?

– Com a maior amabilidade e um caloroso interesse. Quando lá cheguei, em companhia de meu marido, o embaixador Dário Castro Alves, muita gente pensou que, dada a sua condição de diplomata, minha viagem tinha caráter oficial, o que, na verdade, não aconteceu. Nem por isso

deixamos de ser cercados, em toda parte, pelas maiores gentilezas, tão características da hospitalidade japonesa. Mal tivemos tempo para cumprir o intenso e magnífico programa que nos esperava. No escritório da Varig, em Tóquio, mantive o meu primeiro contato com os jornalistas, que me surpreenderam bastante, pois todos eles demonstravam profundo conhecimento do meu romance, fazendo perguntas sobre determinadas personagens e certos trechos do livro. Aliás, de alguns deles foi que eu ouvi a comparação entre as matriarcas de *A muralha* e as japonesas do tempo dos samurais. Dei entrevistas aos mais importantes jornais nipônicos, com um total de 25 milhões de leitores. Entre eles o *Asahi Shimbun*, o *Mainichi Shimbun*, o *Nikkon Keizai Shimbun*, o *Nikkon Kogyo* e o *Yukan Fuji*, todos de Tóquio; o *Kyoto Shimbun*, de Kyoto; o *Chunichi*, de Nagoya; e o *Shizuoka Shimbun*, de Shizuoka.

– Quais foram as cidades que visitou nos seus doze dias no Japão?

– Visitei, além de Tóquio, as cidades de Shizuoka, Nagoya, Kyoto e Osaka, em todas elas dando autógrafos na mais importante das livrarias locais. Inaugurei também *stands* de livros sobre o Brasil e participei de conferências na Universidade de Sofia, em Tóquio, onde existe um Centro de Estudos Brasileiros, dirigido pelo Padre Vanderlino Lorscheiter, que também preside a Associação Japonesa de Estudos Brasileiros. Naquele centro de estudo, fiz uma conferência para um grupo de 400 alunos. Na Universidade de Estudos Estrangeiros, de Kyoto, fiz outra conferência, assistida por cerca de 500 alunos. Fiquei profundamente impressionada com o grande interesse da juventude japonesa sobre as coisas do nosso país. Existe verdadeira fome de cultura brasileira. Isso foi, para mim, uma revelação inesperada e quase fantástica.

– Observou, em suas peregrinações, algum incidente pitoresco, que mereça ser relatado?

– Observei um fato interessantíssimo. Ao chegar à universidade em que falei no Centro de Estudos Brasileiros vi enormes cartazes, com grandes dizeres, e fiquei curiosa de saber o que diziam. Um intérprete logo traduziu: Faremos a greve da fome até morrer. Os dizeres eram pressões de protesto dos universitários que empunhavam tais cartazes. Mas, quando terminou a conferência e tornei a passar, de volta, pelo mesmo local, notei a ausência dos alunos. Perguntei o que havia acontecido. E o intérprete a maior naturalidade explicou: “Certamente saíram para fazer uma refeição. Logo mais, estarão de novo aqui.” Os japoneses são um dos povos mais pragmáticos do mundo. Até nos seus protestos eles são ordenados. Nessa viagem aprendi muita coisa sobre eles...

– E a mulher japonesa? Que impressão teve dela?

– No tocante à mulher japonesa também tive algumas surpresas. No Japão, a mulher é, sem dúvida, submissa. Mas, sob essa aparência de submissão, há também outro lado que poucos conhecem. Por exemplo: o marido entrega todo o seu ordenado nas mãos da esposa. Portanto, é nas mãos das mulheres que se encontra toda a economia do povo japonês, um dos mais evoluídos do mundo. Elas administram de modo sempre eficiente as finanças domésticas. E não só estas. A Constituição Nipônica criou, junto ao do primeiro-ministro, um cargo muito importante e que só pode ser exercido por mulheres. É o que trata dos assuntos referentes aos menores e às próprias mulheres. Mas o que mais me surpreendeu foi o fato de saber que mesmo no ano 1000 da nossa era já existia no Japão uma escritora. Isso foi, para mim, um verdadeiro choque. Ela era Murasaki e escreveu *As lendas de Genji*.

– Que assuntos abordou em suas conferências e entrevistas?

– Uma grande variedade de assuntos: a mulher no Brasil e mulheres dos bandeirantes e as dos samurais, personagens de *A muralha*, como Margarida e Dom Braz, para os japoneses Margarida e Burazo, pois eles sempre colocam uma vogal depois de cada consoante forte, e

ainda os japoneses no Brasil, complementação econômica entre o Brasil e o Japão, histórias em quadrinhos, televisão e literatura...

– **E sua visita à Coreia do Sul?**

– Fui a Seul a convite de um grande jornal local, o *Joong Ang Il Bo*, que mantém um importante grupo de publicações. Na Coreia do Sul, *A muralha* foi traduzida do texto japonês, em seguida cotejado com o texto original, sob a orientação do Professor Kyu Ho Chung, da Universidade Hankuk para Assuntos Estrangeiros. Duas edições foram preparadas: uma, popular, que saiu em junho, e outra, de maior aparato, encadernada, que aparecerá ainda este ano numa importante coleção de obras de sucesso da literatura mundial. O título de *A muralha*, em coreano, se afasta bastante do original. É *Simpi Ui Milrin*, o que quer dizer selva misteriosa.

– **Pretende voltar ao Japão?**

– Sim. Ainda este ano, quando ali sair outro de meus livros, o romance *Margarida La Rocque*, cujo lançamento está sendo preparado em grande estilo.

– **Viu no Japão outros livros brasileiros, além dos seus?**

– Vi livros de vários autores. Há ali uma grande sede de conhecimentos sobre o Brasil. Vi livros de Luís da Câmara Cascudo e obras sobre a nossa atualidade político-econômica, como os do General Golbery do Couto e Silva e do Embaixador Roberto Campos. E também muitos livros de japoneses e de norte-americanos sobre o Brasil. Emocionou-me muito esse interesse dos japoneses pelo nosso país. O Brasil, para eles, é uma das mais importantes regiões do mundo. Muitos deles sonham com um lar numa nova pátria de tão vastas dimensões. Os jovens japoneses, aos quais dei o maior número de autógrafos, já conhecem muito sobre a nossa terra. Tudo o que diz respeito ao Brasil é objeto da maior atenção por parte deles. E é cada vez maior o número dos jovens que estudam ou pretendem estudar a nossa língua.

ANEXO AD

<http://memoria.bn.br/DocReader/100331/243>

UMA INTELECTUAL PODE VESTIR BEM

(SEM AUTOR)

31/05 – 06/06/1953

Sobre uma mesa de trabalho num desalinho quase ordeiro havia uma encadernação escura, entreaberta. Continha um trabalho datilografado. Enquanto não nos aparecia a escritora Dinah Silveira de Queiroz, nossa reportagem com a curiosidade de profissão, bisbilhotou. Era um original de *A muralha*, o próximo romance de nossa entrevistada, que breve estará os prelos de José Olympio.

Dizia assim a apresentação da obra:

“A verdade desta narrativa lhe veio – à autora – em seu velho sangue paulista e de sua própria alma, água de uma nascente que ficou no passado de um São Paulo amanhecendo. Mas seu sangue e sua lembrança não lhe trouxeram os verdadeiros nomes das personagens e dos lugares, neste episódio em que põe sua fé”.

Como já parecia mais que natural, a entrevista deveria começar por continuarmos a espiar por essa “Muralha”. A Sra. Dinah Silveira de Queiroz fez então empenho em nos apresentar à “Morena”, um dos personagens vivos de grande relevo no desenrolar de seu último romance. “Morena” é uma onça que, na biblioteca, aguardava como a autora a interpelações da reportagem de *Flan* e os clarões dos *flashs* de Roberto Maia. A jaguatirica tem dois meses, é mansa como um gatinho e estava guardada numa bolsa de viagem, fechada a *zip*. Fora presente de seu genro Alberto Lee, trazida de Quixadá.

Não ousaríamos interrogar a autora do livro *Floradas na serra* e de *Margarida La Rocque* sobre o enredo de seu livro, porque seria uma indiscrição revelá-lo aos leitores. Mas diante de nossa vontade manifesta, disse-nos D. Dinah:

– Meu romance passa-se em S. Paulo, começa no ano de 1690 e termina no episódio do Capão da Traição na Guerra dos Emboabas.

– Alguns amigos que leram o trabalho, consideram-no um anti-José de Alencar. Porque os meus bandeirantes aparecem com um realismo heroico, que pode até vir a ser chocante. Naquela luta de vida e de morte não poderia, de fato, haver lugar para mocinhas bem-vestidas e arrumadinhas. Fiz questão de assinalar o papel preponderante da mulher paulista na formação daquela mentalidade paulista.

E quando íamos perguntar de suas raízes em São Paulo, Dinah Silveira de Queiroz falou-nos de Carlos Pedroso da Silveira que, tendo sido o primeiro brasileiro a cunhar moedas de ouro em Taubaté, aparece em *A muralha* como personagem de segunda grandeza, apesar de ser seu ancestral.

Como começou a escrever? Foi a nossa pergunta.

– Estava casada havia alguns anos. Sempre fui uma leitora infatigável. Num domingo do ano de 1938, terminara de ler um livro e comecei a perguntar a meu marido que leitura me aconselhava, Narcélio – mergulhado em seus processos, porque não houvesse mais o que me indicar para ler, disse-me: – Se você não tem o que ler, escreva. Assim comecei.

– Meu primeiro ensaio – continuou – foi um conto, que escrevi naquele mesmo domingo. Chamava-se *Pecado*. Era uma série de reminiscências de minha infância. Meu pai

encontrou influências de Dickens. E o *Pecado* foi publicado no *Correio Paulistano*. Depois, em princípios de 1939 escrevi o segundo conto *A sereia verde*, e, finalmente, em setembro daquele mesmo ano saía a primeira edição do romance *Floradas na serra*, que hoje está na sétima.

Interrompemos para esclarecer e perguntamos se tendo começado pelo *Pecado*, se... Aí fomos nós admoestados da seguinte maneira:

–Veja lá como coloca essa frase. Do contrário poderá me sair mais amigo da minha jaguatirica do que meu!

Sobre a filmagem de *As floradas na serra*, a autora só sabe informar que certas cenas já estão sendo rodadas, e que Cacilda Becker desempenha o papel principal, o que lhe traz muita esperança. E acrescentou:

– Quando eu era menina, o meu desejo normal era ser artista de cinema. Evidentemente não aconteceu, mas jamais poderia imaginar que figuraria no cinema como autora. Diz Zampari que quer levar *Floradas na serra* até Cannes no ano vindouro,

Falando nas próximas produções literárias, adiantou-nos:

Além de escrever sete artigos por semana, estou igualmente com duas peças de teatro acabadas, uma de parceria com a poetisa Adalgiza Fontes. É um drama intitulado *O oitavo dia*. E a outra é uma comédia com Lucia Benedetti, chamada *Os amores de Celeste*.

Dinah Silveira de Queiroz queria nos mostrar a neta Luciana, de dois meses, filha de Zelinda e Alberto Lee. Explicou:

– Ao contrário do que possa parecer estou radiante de ser avó. Trabalho oito horas por dia na minha literatura, mas acho sempre tempo para ser avó, dona de casa e me vestir bem. Posso afiançar que nada disso é incompatível com a carreira de escritora.

– Gosto de comer bem, mas uma comida sóbria e simples. Tenho horror a essa história de servir as refeições à francesa, onde nunca se sabe o que se irá comer depois. Sou pelo feitio brasileiro: tudo na mesa para se olhar e poder escolher. Sei e gosto de cozinhar, mas prefiro dirigir.

E como o Desembargador Narcélio de Queiroz tivesse chegado em companhia de seu genro, Alberto Lee, aconteceu um pequeno bate-papo antes das despedidas. Nessa ocasião vindo à baila o diabo que anda aparecendo pela Borda da Mata, tornara-se imprescindível a opinião da autora de *Margarida La Rocque*, obra escolhida entre as dez melhores traduções francesas do 1951, como prêmio conferido pela *Société des Gens de Lettres*, em tradução de André Gama Fernandes:

– O diabo da Borda da Mata é um subdiabo, porque diabo deve ser como polícia secreta: para ser eficiente não deve aparecer. Sim – concluiu – porque o diabo não pode usar a célebre frase que é tão nossa: – Sabe com quem está falando? Em suma, é um pobre diabo!

ANEXO AE

<http://memoria.bn.br/DocReader/003581/90084>

A SEMENTE

DINAH SILVEIRA DE QUEIROZ

23/01/1954

Aprendi a querer-te depois que me fiz distante. Cada vez que voltava e te via, São Paulo, eu te olhava com uma ternura um pouco ciumenta. Como cresceste na minha ausência, hem? Passei a compreender-te melhor depois, aqui do Rio. Conheci tua grande força. Tu não és o que os políticos querem que tu sejas – a massa humana dócil às suas manobras. Tu não serias representada nem por tuas oficinas ou tuas fábricas tão numerosas, nem pelos edifícios que cada dia mais e mais te fecham os horizontes. Tu serias representada e explicada pelo que é sempre – um lar. Nenhuma cidade no mundo talvez tenha hoje essas moradias cercadas de jardins, este prazer de morar bem como São Paulo. Desde o operário ao muito rico há, nesta cidade, um carinho maior pelo conforto e pelo mundo de cada lar. Como se arranjam os paulistanos com a vida difícil e dura, para que São Paulo se abra num verdadeiro riso feliz de casas e de casas bonitas, a abrigarem as famílias, num feitio muito seu? A verdade é que eles o conseguem como ninguém. E como tudo tem um começo, e como tudo tem uma aplicação, eu procuro remontar os séculos e trazer a semente de São Paulo de hoje, nas casas rústicas de Piratininga. Diversa da mulher do litoral, onde a sinhá tinha uma vida mais agradável, plena de ócios tranquilos, a dona de Piratininga conhecia toda a trama difícil da solidão de outrora. Era uma possuidora de pequena Senhoria. E enquanto os varões paulistanos rompiam a carne mesma da terra brasileira, no impacto das descobertas, a matrona de São Paulo tomava conta das fazendas, orientava os escravos e uma força se amparava de sua fraqueza de mulher.

O episódio que se seguiu à desgraça do Capão da Traição, que fez com que as mulheres paulistanas recusassem seus maridos vencidos, dá bem a medida do que significa a grandeza do lar para os paulistas.

Cada vez que volto a São Paulo, e observo essas casas de cinema do Jardim América, a faceirice dentro da modéstia dos lares de menores recursos, se desanuvia, para mim, o céu do passado. Foram as mulheres piratininganas que também semearam São Paulo, tanto quanto os bandeirantes. Não fora a coragem dessas esposas, e o bandeirismo, naquela ânsia de ouro e de descobertas, teria feito de São Paulo um campo arrasado, sem esperanças nem colheitas.

Quando alguém de muito tino puder, enfim, compreender São Paulo, saberá que o que faz sua grandeza é o lar – o lar que é o mesmo na macieza e no luxo, e na simplicidade das casas menos ricas. Todos querem um lar, todos vivem para ter uma casa paulistana. Afinal, toda planta deixa cair a sua semente: todos, sem exceção – paulistas de quatrocentos anos ou filhos de emigrantes – em São Paulo, são conquistados pela força daquele núcleo piratiningano, em que as mulheres impuseram a sua marca. A velha casa paulistana faz quatrocentos anos. Parece que todos mudamos muito. Na verdade, se hoje a ambição não é mais a do ouro, ouro em si mesmo, ela se reveste de outros aspectos do pioneirismo: a base é sempre a mesma. São Paulo luta muito, trabalha muito, mas volta, sempre, à velha casa bandeirante, que renasce cada vez mais bela, mais cheia de flores, e que foi, verdadeiramente, fincada para sempre no planalto por aquelas mulheres rústicas e valentes.

ANEXO AF

http://memoria.bn.br/docreader/364568_14/23688

TOADINHA DE AMOR A SÃO PAULO

DINAH SILVEIRA DE QUEIROZ

24/01/1954

Amanhã você faz anos. E eis-me aqui, amada terra paulista, orgulho de todo o país, a temperar a garganta e a tentar fazer minha arenga, que há de perder-se entre as louvações a ti entoadas neste dia. É uma festa geral, é uma festa em que são convidados vivos e mortos, e pela primeira vez eis-nos a rodopiar alegremente, a gingar com fantasmas. Para essa grande comemoração estamos nós, filhos de hoje, a voltar os olhos à geração passada, perfazendo a trilha profunda que nos levará ao bojo dessa aventura de águias, que começou quando um grupo de moços jesuítas se assentava sobre o Planalto. E nesta festa, é curioso, dentro desse São Paulo que se ergue para as nuvens, nós nos voltarmos para aquele pequenino pouso. Tange o sino do Colégio, feito de taipas; e os moços chegados ali, pela visão política de Manoel da Nobrega, cosem suas batinas feitas dos restos das velas do navio que os trouxera.

São Paulo foi estabelecido sobre um Ato de Fé. Revoam até nós as lembranças místicas de um Anchieta, a organizar o primeiro teatro do Brasil, um teatro-presépio onde o santo comandava bugrinhos e ditava obrigações às nuvens da Tempestade: “Esperai que função termine; então podeis começar a chuva.” As nuvens, pesadas de ira, se encarneiravam dóceis, formando o toldo onde Anchieta punha seus personagens a moralizar e a socializar aquele pequeno clã. E desse núcleo perdido na vastidão e no mistério, pendurado como bandeira de cristandade no cimo da muralha da Serra do Mar, a vilazinha se instalou, foi crescendo. São Paulo do Campo de Piratininga já depurava, em si, naquela altura, o povo com que teria de contar mais tarde. Habitar naquelas alturas, subir por aquelas veredas beirando despenhadeiros, era façanha que pedia fortaleza. Criou-se a cidadezinha. Os homens daquela torre espiavam a imensidão. Eram famintos de lonjuras e de descobertas. Rústicos talhados na pedra da serra, tinham suas fraquezas, que eram fraquezas do homem. Amavam suas bugras, traziam filhos dos matos, mas respeitavam suas donas que moravam na vilazinha, com uma cerimônia de quem faz de esposa a santa poderosa a perdoar fraquezas e a valer nos momentos difíceis.

As mulheres paulistanas tiveram seu duro quinhão de heroísmo, no alastramento do Brasil. Essas matronas não celebrizadas em praças públicas foram as responsáveis de que se não perdesse uma vila, sacrificada pelas viagens de filhos varões.

São Paulo continua hoje um espetáculo de Fé. É diferente, mas ainda o mesmo espírito preside suas arrojadas empresas. Ainda em Mato Grosso, no Paraná, paulistas começam vida nova e famílias inteiras se deslocam em novo *rush*. Dentro da cidade, as empreitadas fabulosas obedecem muitas vezes, mais ao sentido do que à cabeça, porque a fé vem do coração. Contaremos os paulistas de quatrocentos anos. Mas os outros paulistas, tão identificados quanto eles, na querença do nobre rincão, são incontáveis. Paulistas com sotaque italiano, árabe, polonês, japonês, de fala cantante do Norte, ou de outra qualquer parte. O ninho de águias é hoje uma suma do que o Brasil pode fazer. É um grito a vencer nosso complexo de inferioridade, e a nos fazer cantar de alegria.

ANEXO AG

http://memoria.bn.br/docreader/364568_15/37265

DOIS DIAS NA VIDA DE UMA CIDADE

LUCIA BENEDETTI

15/08/1965

As festas do quarto centenário, tão modestas, por sinal, precisavam de um livro. Foi aí que uma das mais populares revistas do Brasil, *O Cruzeiro*, foi buscar Dinah Silveira de Queiroz para fazer esse livro. E então, todas as semanas, capítulo por capítulo, o Brasil inteiro acompanhou as aventuras, as lutas, as intrigas (e a retumbante vitória) do livro de Dinah Silveira de Queiroz.

Livro diferente de tudo que a autora já fez. Até mesmo de *A muralha* que aparentemente está na mesma linha. *Os invasores* é um livro enxuto, ágil, claro, ao mesmo tempo que parece envolto em névoas, marchar lentamente e possuir pregas e dobras. Um mistério de literatura, porque também é árduo e é lírico.

Assim, pegando a história da cidade do Rio de Janeiro, num dos momentos mais terríveis, Dinah fez uma belíssima sucessão de tipos, cenas, situações e pôs tudo tão nítido no papel que se tem a impressão de estar com aquela gente, encurralada no Trapiche, sofrendo, angustiada, à espera de salvação.

Por outro lado, Dinah põe em relevo o aspecto positivo da vida política dos estudantes do Brasil. Na hora de expulsar os invasores eles estavam presentes, fiéis e valorosos. Foram eles os verdadeiros heróis da cidade. A guerra dos estudantes deflagrada contra os franceses foi realmente a alavanca da vitória. Aliás, como muito bem disse um dos personagens do livro, “Grande foi a ideia de entrega a Santo Antônio a patente de capitão e dar a ele e a S. Sebastião o comando da defesa”.

Com esses dois aliados a técnica do guerrear com pedradas e água fervente deu certo. Sem eles, seria duvidoso. Mesmo com raros e difíceis tiros de trabuco... Felizmente o governador teve o bom senso de entregar essa responsabilidade dos dois grandes santos.

Sem isso, só Deus sabe o que teria havido naqueles idos de setembro...

Não se de esforço mais digno do que o dos escritores que estão trabalhando por fazer brilhar um pouco este magro quarto centenário.

Nunca tivemos tantas obras sobre a cidade. Os escritores tomaram a peito a tarefa.

Mas, faltava um romance. E um romance desses que a gente lê sem poder largar, dos bons e vigorosos romances, que não deixam a gente nem atender ao telefone para não perder uma linha sequer.

Há romances que exigem até umas pausas dos leitores, para tomar alentos.

Alguns são tão difíceis que o leitor acaba de ler e precisar ficar de resguardo. Não haverá necessidade disso para *Os invasores*. A história chega e fica, para sempre, flutuando na sensibilidade da gente. Dona Inês, Daniela, os homens soldados que cruzam rapidamente a história, a paisagem úmida, agreste, daquela cidade tão pequena então, pobre e desventurada e que um dia seria chamada de “maravilhosa”.

São dois dias, apenas, na vida dessa cidade. Da nossa cidade. Os dois dias que decidiram o destino desta gente. O livro se escoia hora por hora, gemido por gemido, suspiro por suspiro, num roteiro estritamente dentro dos limites da história. Há um mínimo de fantasia.

Tão ouro dentro de sua realidade história que poderia servir para estudantes pouco inclinados aos livros rígidos, de pura informação. Que belo livro! E trabalho de mulher, esse pequeno grande livro com que a Editora Record entra na sua fase inaugural. De uma mulher que nós estamos habituados a ver, diariamente, na sua labuta literária. Tão habituados estamos a vê-la, sempre firme, no seu setor – tão mal-acostumados – que nem nos lembramos de dizer que se trata de uma grande mulher. Uma grande, excepcional figura feminina, que lustra com tamanha gala o quarto centenário da cidade do Rio de Janeiro.

Pois gente, Dinah Silveira de Queiroz acaba de realizar mais um grande feiao (sic). *Os invasores* é um livro estupendo. Não tardará a entrar para a lista dos *best-sellers*. E, louvado seja Deus, nada mais merecido.

A quem honra, honra – como dizia S. Paulo. E nós com ele!

ANEXO AH

http://memoria.bn.br/docreader/093092_05/20444

OS INVASORES, DE DINAH SILVEIRA DE QUEIROZ

NATANIEL DANTAS

17/05/1965

Em 1710 foi o Rio invadido por franceses, que não vinham com propósitos de estabelecer feitoria ou colônia, em bases estáveis, mas fazer proveitoso saque. E merece ressaltar que a cidade, então, já tinha importância como empório, porto e saída do ouro das Minas Gerais.

Os historiadores se referem ao fato, de raspão, sem as atenções dispensadas a um Villegagnon, dando, ao fato, mera substância episódica. A aventura vale, em importância, para o calendário da cidade, onde se ressalta o papel dos estudantes de Bento do Amaral, tomando parte ativa na refrega, ao lado da inépcia, do então governador da cidade, Dom Francisco, que o povo apelidou de O Vaca.

Vencidos os franceses, a cidade teve de aceitar a contingência de conviver com os mesmos, abarrotando conventos, cemitérios, hospitais, cadeiras e até casas gradas. Em todo este quadro, há porém, o sombrio e novelesco, um destes mistérios que só a medida do tempo, vai colorindo com as mais variadas conjecturas, como é o caso do assassinato do comandante da expedição – Jean François Duclerc. Até hoje consta, é que o homem era dado a mulheres, sendo sua crônica digna da memória e legenda à Dom Juan ou de um destes tipos dedicados e imolados pela causa picaresca e tão alardeada, no Grande Século, por uma literatura e uma gravura galante. Jean François, o “mociu”, foi morto em sua casa, por alguns embuçados, num dia de festa sacra, apesar da guarda dalguns soldados à porta, a soldo dalgum “cocu” brioso ou senhos às iminências de enfeite... Houve protestos do governo de sua majestade Luís XIV, reclamações da viúva, em França, restando à crônica, indícios graves contra o governador – o Vaca – e é só.

Dinah Silveira de Queiroz, valendo-se da distância das conjecturas e dúvidas, buscou a invasão para tecer sua história. E resultou um romance não muito extenso, cuja ação se passa num mínimo de tempo, quase em horas. Focaliza os preparativos defensivos da cidade, o nervosismo do povo e depois a invasão propriamente, da qual se tem notícia, através de um personagem, Luisita, que fica de olheira, através de uma janela, informando aos outros do que vai sucedendo nas ruas. A moça assiste a tudo, num trapiche às proximidades da praça do Mercado, entre o Castelo e o São Bento, onde se refugiavam as damas principais da cidade.

Neste cenário, vale-se a autora de uma dialogação, para dar uma visão característica de cada personagem, oferecendo um quadro tragigrotesco, sem esquecer de filtrar costumes e o acento das influências mouras, nos hábitos da sociedade de então. Tem-se – a propósito – a impressão, de que as mulheres, retidas no segundo andar do trapiche, pertencem, nos seus vigos, na parvice, na glutonia, na obesidade, no trigueiro de pele, a um serralho da fábula, do raconto islâmico ou das petas dalguns viajantes ou mesmo, do glossário de um sociólogo, a traçar paralelos das influências mouriscas nas coisas peninsulares e naturalmente, nas terras deste lado. Por outro ângulo do assunto, a escritora, não oculta uma técnica já experimentada, a teatral, traduzida no clima, naquela densidade emocional, filtrada pelos diálogos, através do que, o leitor tem notícia do que vai fora, na rua, nos outeiros, nas trincheiras, na praça e no mar, sem com isto ter de fazer narrações de paisagens ou combate...

E assim, é evidente que o fato, longe de prejudicar, só veio enriquecer um gênero literário, que se apoia numa outra dinâmica, cuja unidade, inteireza dos incidentes, se limitam ao autor e não a uma equipe, que lhe completa, somando-se naquilo que se denomina – um espetáculo. Equipe, expliquemos, em que se trocam atores, diretores, décor e os efeitos sonoplásticos.

A escritora não fez personagens da chamada gama psicológicos, não procurou deixar em nenhuma página a impressão viva de um só tipo, como em seus livros anteriores, mas os esquematizou em seus humores e singularidades, para operarem um outro, serem partes orgânicas de um só personagem, que se reparte em toda esta gente – a cidade. A CIDADE DE SÃO SEBASTIÃO DO RIO DE JANEIRO.

Poder-se-ia dizer que a autora, Dinah Silveira de Queiroz, com este livro, a ser publicado, ingressa à nova dimensão de sua carreira. E não se duvidando de que a mesma marque uma espécie de fronteira, quando se fizer levantamento de sua obra, entre os livros anteriores e os que ainda escreverá. Pois, como em *A muralha*, se ocupe de um tema histórico, mas há aqui, refinamentos no trato formal do assunto, principalmente no que se refere ao humor, à leveza do espírito carioca. Cada figura deste romance, *Os invasores*, são como já foi comentado, facetas do espírito dos habitantes da terra, como o alfaiate-poeta, Januário; Daniela, a débil e ingênuo; o estudante e o ordenança; além de Luisita, Beleguina e dona Inês.

A figura de Inês se acentua por ser o centro de uma intriga, varando as páginas do romance, como figura controvertida, de surpresas inesperadas, mas se destacando em altivez e grandeza de caráter. Há nela um travo das mulheres tão peculiares à Bíblica, as que eram guardadas para um grande papel, na luta e conquista de seu povo. No referido Livro dos livros, muitas vezes as mulheres realizam um trabalho inestimável, bem mais valioso do que a missão e luta dos exércitos. E é justamente dona Inês, a cunhada do governador, quem vinga sua cidade, em suposto justicar o marido. É, em todas as características, um personagem reservado, discreto e cujo pensamento e palavras traduzem um cuidado, um trabalho mais adensado da autora, Dinah Silveira de Queiroz.

No que implica ao estilo, a escritora dosou em gosto palavras arcaicas com as do presente, o que resultou uma linguagem leve, em que o grotesco, o sacro e o profano se harmonizam, sem por isto comprometer-se com a liberdades “históricas”. Nota-se que a escritora teve melhor cuidado de estudar os vários historiadores, viajantes e mesmo cronistas de ontem e de hoje, sem esquecer da topografia, dalguns detalhes, que só viriam dar cor à sua fabulação.

Literariamente, D. S. de Q., conseguiu o que desejou, talvez mesmo escapando à sua expectativa, escrevendo um livro ótimo e de boa ficção-histórica, se assim podemos caracterizá-lo. A um leitor atento e de bom gosto, não poderá escapar o capítulo, em que dona Inês recorda, num devaneio, os ciúmes do marido defunto. A novelista de *Sereia verde* consegue – a nosso ver – o ponto mais alto de sua história, pelo que sugere nas entrelinhas. É – sem exageros – página de antologia, linhas à machadiana, fazendo-as lembrar pela reserva, atividade, amenidades dos tons, pelo ardor sensual velado. E, como direi aquele tom *allure* de “Uns braços”, “Missa do galo” e tantos, do autor.

Se a escritora de *As noites do Morro do Encanto*, em cada livro, mostrava, através de temáticas diversas, um tratamento feminino dos assuntos e se em *Margarida La Rocque*, de certo modo, realizou o que melhor escreveu, isto porque, naquele livro fazia uma alegoria ou parábola, utilizando-se do fantástico, no trabalho em questão, *Os invasores*, é justamente um painel oposto, o dos humores da cidade. E isto é importante, denota amadurecimento e reflorescimento de seu espírito, no cuidado da frase enxuta, além da marca do humor, até aqui não observada. Portanto, *Margarida La Rocque* e o atual romance, são dois pontos altos em sua carreira. O primeiro haveria de ser singular, mas este, em questão, sugere algo de muito mais amplo, à sua frente, de mais ambicioso, se a escritora desejar explorar, toda a gama de sua

maturidade intelectual, a visão ampla das coisas contidas neste humor, neste domínio, que tão bem transparece, a tecer seu romance de um fato, da crônica-histórica, desta cidade, agora quatrocentona.

ANEXO AI

http://memoria.bn.br/docreader/093092_05/23597

DA INVASÃO FRANCESA AO AMENO RESEDÁ

PAULO DE MEDEIROS E ALBUQUERQUE

13/11/1965

Dinah Silveira de Queiroz, que já em 1954 nos havia dado um belo romance histórico, *A muralha*, comendo os 400 anos da fundação de São Paulo, agora, no IV Centenário do Rio, nos oferece outro, recuando à época da invasão francesa a esta cidade: *Os invasores*.

Não vamos aqui estabelecer paralelo entre uma e outra obra a não ser no que refere ao gênero, ou seja, a ficção histórica. Somos ainda muito pobres nesse assunto. Pouco foram os escritores que o tentaram. Poderíamos lembrar Paulo Setúbal, Viriato Correia e uns poucos outros. Todos eles no entanto ressentiam-se de uma coisa; preocupados com a realidade histórica, deixavam, muitas vezes, a parte propriamente de romance num segundo plano.

Em *Os invasores*, o talento da romancista que já nos dera *Floradas na serra* e *Margarida La Rocque* além do já citado *A muralha* faz com que não encontremos essa falha encontrada em autores anteriores ou seja, a falta do elemento romance. Ele ali existe, é mesmo o elemento principal da obra, entrando a parte histórica mais como um cenário, um adicional.

Há vários anos fiz uma série de entrevistas literárias para a *Gazeta Magazine de São Paulo*, subordinadas ao tema “como fazer um romance”? Dezesete intelectuais, entre romancistas e críticos desfilaram suas opiniões, entre eles a romancista, Dinah Silveira de Queiroz, então autora de apenas um romance: *Floradas na serra*. Falando a propósito da verdadeira inflação de literatura estrangeira então traduzida, dizia-me Dinah: “Até mesmo nos modernos romance, tipo *...E o vento levou* ou *Rebecca* encontramos muito “romance”. Não sei se estou me expressando bem. Mas os romancistas americanos têm sobre nós, brasileiros, a superioridade de fazer romances mais poderosos do ponto de vista narrativo. Aqui, poucos são adotados desse poder”.

Tal superioridade, estão apontadas pela romancista, dos autores americanos sobre os nacionais, pode poder narrativo, a própria Dinah Silveira de Queiroz o tem. Desde *Floradas na serra* esse poder vem num crescendo seja em *Margarida La Rocque* seja em *A muralha* ou ainda neste *Os invasores*.

Não poderíamos, nesta última obra, honestamente, distinguir um determinado personagem. Tanto De Boiron ou o Governador Morais ou ainda o esplêndido poeta-alfaiate Januário entre os elementos masculinos, ou entre as mulheres, a bela D. Inês ou a meiga Daniela, compõem um todo. Como bem disse Renard Perez na apresentação do livro, há um personagem coletivo: “...é a população do Rio de Janeiro – monges, freiras, estudantes, soldados, escravos – a verdadeira personagem deste romance”.

Há a acrescentar ainda a propósito de *Os invasores*, a linguagem usada por Dinah Silveira de Queiroz, linguagem da época, saborosa por excelência.

O essencial no entanto, como já frisei, é que esse livro é realmente um romance. Aproveitando fatos históricos da invasão francesa, a autora não se esqueceu nunca de fazer romance. Por outro lado não nos cansa com narrativas ou citações que ficariam muito bem, possivelmente, num trabalho puramente histórico, nunca numa obra em que a ficção tenha papel importante. Para os que desejam se embrenhar mais a fundo nesse campo, ela nos indica ao

término do volume que a descrição da cidade foi baseada em obra do Barão do Rio Branco e quanto à comprovação histórica, aconselha a leitura do livro do General Augusto Tasso Fragoso, *Os franceses no Rio de Janeiro*.

Com *Os invasores* Dinah Silveira de Queiroz se situa, brilhantemente, diga-se de passagem, como romancista histórica um gênero mundialmente explorado e que entre nós, até então, estava relegado a um segundo plano bem poucos autores se dedicando a ele. Além do mais com todas as qualidades já demonstradas em livros anteriores, como a boa romancista que ela é. (...)

ANEXO AJ

http://memoria.bn.br/DocReader/110523_06/45869

ROMANCE CONTA HISTÓRIA DO RIO NO TEMPO DOS FRANCESES

(SEM AUTOR)

12/08/1965

Ao cair da tarde, hoje, o carioca poderá observar um movimento estranho no Arco do Teles, ali na Praça 15. Não será um comício político – que não há mais. Nem uma liquidação sensacional – que há demais. Lá estará, cercada de gente, em momento de festa, uma escritora, pondo dedicatórias em livros para os amigos e admiradores – a escritora Dinah Silveira de Queiroz autografando o romance *Os invasores*. Por que ali? Porque por ali andaram os franceses da invasão de 1710; porque na realidade aquele local está referido no livro e constitui um dos pontos fundamentais da atmosfera da narrativa de fundo histórico. Quando a autora de *Floradas na serra* sentiu o sucesso popular de *A muralha* em que focalizava a epopeia bandeirante, viu que havia descoberto o mapa da mina – como antes, aliás, Paulo Setúbal. E pensou logo na realização de uma obra que, sendo de ficção, viesse a constituir a crônica viva da luta do Rio contra as expedições de Duclerc e Duguay Trouin. Durante 11 anos, enquanto desenvolvia outras atividades e tratava eventualmente de outros temas, em contos e crônicas, foi lendo tudo o que caía às mãos acerca daquele episódio histórico, revirando arquivos, frequentando bibliotecas, fazendo fichas e tomando do romance, mas por azar os perdeu, juntamente com o material documentário.

Pensam que DSQ, desolada, desistiu do plano? Qual! Para esquecer a mágoa, tendo o assunto fresco na memória e na inteligência, escreveu uma peça teatral. Mas passados uns tempos voltou à carga: retomou as pesquisas e com pouco estava preparando o romance programado, já agora no desejo de incorporar uma contribuição pessoal expressiva ao plano das comemorações culturais do IV Centenário do Rio de Janeiro.

E aí está *Os invasores* – um delicioso romance patinado, crônica de uma época, o Rio de Janeiro de princípios do século XVIII evocado à luz dos documentos e ao calor da imaginação, ficção em tempo de memória, fatos, coisas e gente reconstituídos ao sabor de uma sensibilidade excepcional de escritora. Tudo feito com engenho e arte, entremeados tons de drama e comédia, realismo e lirismo, sendo de humor e do patético, uma prova dos 9 da maturidade de DSQ.

Renard Perez, que apresenta o livro, diz bem que às personagens que realmente existiram DSQ juntou personagens que inventou, com o máximo de habilidade nesse trabalho; mas que há outras personagens do maior destaque humano no livro – aqueles subsidiários, monges e freiras, estudantes, escravos, soldados, que andam pelas ruas e dão vida à cidade dos idos de 1710 na crônica admirável de DSQ.

Adverte a romancista, num requinte de escrúpulo, que quem quiser confrontar o livro com os de história deve fazê-lo com os do Barão do Rio Branco, quando à descrição do Rio, e quanto aos episódios da invasão, propriamente, com *Os franceses no Rio de Janeiro*, do General Tasso Fragoso. O melhor, porém, é ler o romance como romance, porque assim será maior o encanto. (...)

ANEXO AK

http://memoria.bn.br/DocReader/089842_07/61301

OS INVASORES

JOSÉ CONDÉ

21/01/1965

A revista *O Cruzeiro* está publicando, em capítulos semanais, o novo romance de Dinah Silveira de Queiroz, *Os invasores*. Posteriormente, aparecera em livro, numa edição da Livraria José Olympio Editora.

Declaração de Dinah ao colunista:

– Pretendi fazer um livro sobre o Rio de Janeiro que contivesse ao mesmo tempo a história do Rio e um tanto do próprio temperamento do povo carioca. *Os invasores* foi escrito com amor e respeito – após cinco anos de pesquisas – para comemorar o quarto centenário de nossa cidade.

ANEXO AL

http://memoria.bn.br/docreader/364568_15/33864

AS ALEGORIAS

DINAH SILVEIRA DE QUEIROZ

24/09/1965

Para fazer o ambiente de *Os invasores*, entro um pouco naquilo que antecedeu o “entrudo” e, depois, o Carnaval, isto é, no espírito do antepassado dessa coisa seríssima que paralisa ou muda a vida carioca por quatro dias seguidos. Encontramos, claramente, definida já a vocação dos préstitos nas “Alegorias”, que o público ia ver em incontida alegria. Para a gente do século dezoito, que não dispunha de carruagem, ainda, e andava de liteira, já existia, entretanto, o “carro triunfante”. Em 1710, quando houve a vitória sobre Duclerc, dois desses grandes carros fascinaram a população. Tradicionalmente eles apareciam, como estou lendo agora, por exemplo, com grandes criações, como a Arca de Noé. O Noé rodeado pela bicharada, feita pelos engenhos de seus criadores e que já cumprimentava, sim senhor, o público, como fazem as mocinhas de todos os préstitos. Também os fogos, aliados aos carros que hoje se chamam “alegóricos”, mas antes se chamavam as “alegorias”, foram partes indispensáveis e a fumaça que deles sai, ardendo nos olhos ainda hoje, também irritou a mirada dos basbaques de 1700. Outra antecipação do Carnaval é o “farricoco”, o penitente da Misericórdia, ou seja, da Santa Casa de Misericórdia, que dava um grito agudo e fazia trejeito engraçado nas procissões. É uma antecipação, quase, que do sujo, do sujeito que vai fazer graça e divertir os outros, divertindo-se, ele mesmo, com isto.

A unidade, através dos tempos, do espírito carioca, é surpreendente. O Rio de 4 milhões de almas e o de 12.000, apenas, saúda o carro alegórico... e pede passagem.

ANEXO AM

http://memoria.bn.br/DocReader/110523_06/42674

RIO, SEMPRE RIO

DINAH SILVEIRA DE QUEIROZ

31/03/1965

Não vou fazer passeata erudita, com citações intercaladas e fáceis, à beira de minha mão, na estante. Entrarei com vocês, sim, pelo Rio de 1710, que tive de visualizar para fazer o cenário de *Os invasores*.

Cidadezinha pequena, esta, de 12.000 mil almas, mas já mostrando edifícios que impressionaram viajantes, como o do Colégio dos Jesuítas, no alto do morro do Castelo.

Entre o casario branco, aninhado na planície, pondo na rua Direita – hoje Primeiro de Março – as suas principais construções e a floresta com os caminhos para o interior, transcorria a vida da cidadezinha. Abalada pelos forasteiros do ouro que vinham buscar seus negros, pelo medo das invasões, pelas disputas religiosas entre as várias ordens, ela já mostrava, entretanto, a semente de uma afirmação nos moços dos pátios dos colégios, que suprimiram em escravos e civis as deficiências militares do governo da Metrópole em 1710, ali encarnado por Francisco de Castro Morais – o Vaca, como foi chamado. Avacalhou-se, Francisco, entregando no ano seguinte, a cidade aos franceses comandados por Duguay Trouin. Os cariocas já mostravam que sabiam sorrir mesmo na desgraça e o apelido foi como riso através de lágrimas. Fecho os olhos e vejo a cidadezinha: dentro das casas o mulhério segregado – pois a influência moura ainda está próxima. Os ciganos, discriminados, constituindo a ralé da cidade, postos em campo próximo de alagadiços. Os negreiros chegando em aluvião monstruosa; os pretos alimentados à força para serem bem vendidos, dóceis, quase todos, mas alguns já fugindo e constituindo perigo em sua revolta. Os índios preguiçando e brincando como crianças grandes.

As festas de igreja – e o bispo aparentemente tão bondoso, fazendo cair sobre a população o medo do castigo.

No ano seguinte, um jovem guarda-marinha de Duguay afirmaria que eles, os franceses, teriam sido o castigo merecido para este povo, de acordo com os sermões de seu bispo.

Já havia uma sorte de inflação, digamos, uma tonteira e um desequilíbrio vindos do excesso de gente que chegava para comprar coisas. O trapiche da cidade, junto da Alfândega, era já um grande depósito de mercadorias. Foi ali que Duclerc, o pirata nascido na Guadalupe, que viera com o favor do rei de França, barafustou com 600 homens (e das janelas ficou combatendo em todas as fortalezas da cidade, enquanto sem seu bojo gemiam e gritavam 60 mulheres que se haviam recolhido no armazém).

Basta este quadro, para se ter ideia das dimensões desse armazém da alfândega de uma comunidade tão pequena quanto aquela!

Procuro imaginar nossos antepassados: assolados pelos mosquitos, que subiam da enorme vala e dos alagadiços, perseguindo saguins e cachorros-do-mato que desciam da floresta para as casas, divididos entre o medo da doença e o fervor dos santos. As pestes que desabavam sobre a cidade por motivos hoje desconhecidos; porque boliam em cemitérios de índios, porque tiveram pragas, etc.

As diversões: as violas cantadeiras descendo as encostas dos morros, as procissões religiosas que continham a antecipação do carnaval, os taberneiros que se reuniam para fazer carros alegóricos – exatamente como hoje algumas firmas comerciais do IV Centenário. Um

destes carros, que seriam os antepassados dos préstitos carnavalescos, foi visto no desfile da vitória sobre Duclerc.

Recatada cidade, de namoros escondidos, mas de muitos pecados – já se vê, também, naquele tempo. Senhores de escravas as empregavam na ocupação mais antiga, para muito bem servir a forasteiros...

Ainda não aprendera a carioca a ser linda, por era criatura quase proibida. dizem que engordava demais e perdia seus dentes na gulodice dos bons pratos de origem africana, ou nos doces de calda oriundos de Portugal.

Nestes tempos longínquos, grandes acontecimentos eram, sem dúvida, as visitas de El Rey.

Mas não se pasmem, pensando que a romancista entrou demais em sua fantasia. El Rey era visitado em efígie, isto é, em retrato como era moda naquele tempo. Então na visita e nos cumprimentos a El Rey, nosso senhor, se comprazia a cidade em bela reunião social.

Ainda não havia surgido o Teatro do Padre Ventura, que pelos meados do século XVIII foi nosso conhecido precursor. Bem se sabe, no entanto, que os jesuítas faziam espetáculos teatrais e que pelo menos, no adro do São Bento, em ocasiões festivas, se assistiam a representações.

Mas a grande aventura era mesmo a procissão, quando os farricocos, os embuçados da Misericórdia, faziam trejeitos e davam seus gritos agudos, como se do bojo desta vez antiga brotasse já um apelo do Carnaval.

ANEXO AN

http://memoria.bn.br/DocReader/364568_15/56324

A CUÍCA FALANTE

DINAH SILVEIRA DE QUEIROZ

06/02/1969

No domingo que passou, tudo era trepidação e anseio de carnaval na sede a céu aberto dos Unidos do Uraití, na Estação do Colégio. Agora, que conheço com mais intimidade as lutas, as difíceis etapas da preparação de um carnaval de Escola de Samba, que não é uma das maiores e mais ricas da Guanabara – como Mangueira, Salgueiro, Portela – reconheço existir no povo do Rio de Janeiro uma vocação artística que vai da ternura ao imenso sacrifício. Nós, que estamos do lado de fora do carnaval, geralmente não sabemos quanto custa montar um enredo de Escola de Samba; quanto há de política para a eleição do enredo desejado por uns e receado por outros; quanto senso de responsabilidade nos que dirigem os ensaios ou policiam os costumes desta mesma Escola; quanto há de sonho nos que compõem os sambas que virão a ser escolhidos para a música representativa da entidade no carnaval. Tudo para mim foi maravilha, nesse domingo no qual conheci um estupendo Daniel, aquele que, com sua cuíca falante – sim, meus amigos – o homem é o demônio da cuíca, que traz incrustadas pequenas flautas. A cuíca dá risadas, fala, rosna, adverte, malícia, enquanto seu dono executa passos mirabolantes. Vi meninas que dançavam o samba – *charleston* com uma graça toda especial; vi um garoto de seus novos anos que será sem dúvida, um passista de grande fama, muito em breve, em todo carnaval. E ouvi com o coração cheio de agradecimento, os sambas inspirados no enredo de meu romance *Os invasores*, publicado pela Gráfica Record em 1965. Um deles começa assim; tendo letra e música de Altair Matos:

“Quando os Invasores aqui chegaram / Os sinos logo badalaram alertando a população”.

Um outro, de Waldir Silva diz e canta: ... “O cafuné que ela fez / O fidalgo adormeceu / E a rosa de ouro conseguiu / Pagando a promessa que a religiosa não cumpriu”.

Meus amigos, dos Unidos do Uraití, que tanto sacrifício, dedicação e generosidade venham produzir o total sucesso no carnaval de 1969!

Cantem e falem por nós a misteriosa cuíca e o estupendo tamborim dançante que vimos brilhar no terreiro da Escola de Samba. Salve os Unidos do Uraití que pedem passagem para o carnaval de 1969.

ANEXO AO

http://memoria.bn.br/docreader/364568_15/33530

CARNAVAL, ANGÚSTIA, VIAGEM

DINAH SILVEIRA DE QUEIROZ

17/02/1965

Centenário. Ainda não me amoldei a nenhuma delas. Ouço mesmo, com vivo desprazer, determinadas canções de um mau gosto exemplar e fundadas, principalmente, na vulgaridade. Mas não há de ser nada – o genial espírito do carnaval carioca triunfará desses começos e dessa equívoca malícia.

Enquanto milhares preparam suas fantasias e abrem a carteira para pagar cem mil por duas entradas no baile do Copacabana ou do Municipal, busco em aflição um lugar onde possa calmamente pensar e terminar *Os invasores*, romance comemorativo do IV centenário, já no 6º capítulo em *O Cruzeiro*. Vertiginosamente, sonho entretanto ao ruído dos tambores. Revejo-me em meu primeiro baile, metido numa fantasia de oriental, com toda a fatalidade dos quatorze anos, a estreitar batom. Aconteceu no Municipal de São Paulo e a fantasia fora adquirida em Paris, numa casa especializada no gênero, onde a menina soube que, naquele mesmo dia, uma grande vedete de Hollywood só para aparecer em cena de filme histórico, que duraria dois minutos e meio, exigira para sua capa de veludo pele de arminho verdadeiro; uma riqueza usufruída em instantes, apenas!

Lembro-me que esta festa foi um deslumbramento para mim! Que me quiseram puxar pela mão e colocar a oriental nas filas dos pretendentes aos prêmios, mas que me esquivei com o coração batendo e a grande tiara de pedras quem sabe só palpitando, também. Um pouco escondida, no meio da multidão, vi o resultado: a primeira fantasia, entre todas, foi a do “Café”: uma jovem bonita vestida de folhas e de frutos do café, com uma cornucópia de ouro e moedas douradas a escorrer pelos cabelos. Não mudou o Carnaval, não mudaram os concursos. Mas o café, este sim, mudou, e muito! Já não é cornucópia de ouro, nem primeiro prêmio.

ANEXO AP

http://memoria.bn.br/docreader/364568_15/33282

COMO E POR QUE FIZ OS INVASORES

DINAH SILVEIRA DE QUEIROZ

03/02/1965

Começam a aparecer as primeiras reações do público diante de meu livro *Os invasores* que *O Cruzeiro* está publicando em capítulos, como uma contribuição para o IV Centenário da cidade. Alguns me pedem que escreva mais; outros, que faça o resumo dos capítulos anteriores, pois, por um motivo ou outro, perderam um número e querem integrar a narrativa. Há mesmo quem me telefone sugerindo que eu faça uma reportagem sobre o tema histórico do livro, que é o da invasão de Duclerc, no Rio, em 1710, o que, quando esta crônica sair estará, provavelmente, feio, pois acabo de dar a *O Globo* uma entrevista nesse sentido. O que me fez fixar em 1710, neste ano, em que cujo dia de São Januário, 19 de setembro, os piratas franceses chegavam ao centro da cidadezinha e o chefe invasor com seiscentos homens tomavam de assalto um grande armazém que servia de depósito da Alfândega, prédio vizinho ao local onde se situa o II Tribunal do Júri – ficando os franceses ali entrincheirados com sessenta mulheres que se refugiavam nesse trapiche – foi a página épica que a cidade escreveu, notadamente por seus estudantes. Quis fazer de *Os invasores*, que *O Cruzeiro* está publicando em capítulos, um romance histórico com um pouco do humor carioca. Portanto, na linguagem que pesquisei, vocês encontrarão, vez por outra, no meio do drama e da fúria desses dias remotos o lampejar de um riso, a mordacidade de uma crítica de uma personagem. Enfim, quis mostrar este povo ainda criança, partindo em sua intrepidez e em sua grandeza que independe até mesmo dos governos, nas origens remotas, mas claras, de sua vocação



Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul
Pró-Reitoria de Graduação
Av. Ipiranga, 6681 - Prédio 1 - 3º. andar
Porto Alegre - RS - Brasil
Fone: (51) 3320-3500 - Fax: (51) 3339-1564
E-mail: prograd@pucrs.br
Site: www.pucrs.br