

**CENTRO DE ENSINO SUPERIOR DE JUIZ DE FORA
ELISETE RITTI**

**LITERATURA E HISTÓRIA: MEMORIALISMO EM A MAIS BELA NOIVA DE VILA
RICA, DE JOSUÉ MONTELLO E EM MARÍLIA DE DIRCEU, DE TOMÁS ANTÔNIO
GONZAGA**

**juiz de Fora
2017**

ELISETE RITTI

LITERATURA E HISTÓRIA: MEMORIALISMO EM A MAIS BELA NOIVA DE VILA RICA, DE JOSUÉ MONTELLO E EM MARÍLIA DE DIRCEU, DE TOMÁS ANTÔNIO GONZAGA

Dissertação apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Letras, do Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora, CES/JF, área de concentração: Literatura Brasileira. Linha de pesquisa Literatura Brasileira: tradição e ruptura.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Maria Aparecida Nogueira Schmitt

**Juiz de Fora
2017**

Ficha Catalográfica elaborada pela Biblioteca CES/JF – CES/JF

R615

Ritti, Elisete,

Literatura e história: memorialismo em A mais bela noiva de Vila Rica de Josué Montello e em Marília de Dirceu de Tomás Antônio Gonzaga; orientadora Maria Aparecida Nogueira Schmitt. – Juiz de Fora : 2017.

105 p.

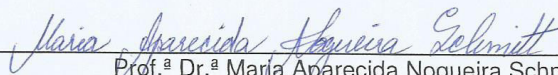
Dissertação (Mestrado – Mestrado em Letras: Literatura brasileira) – Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora, 2017.

1. Literatura. 2. História. 3. Ficção. 4. Memória. 5. Lirismo I. Schmitt, Maria Aparecida Nogueira, orient. II. Título.

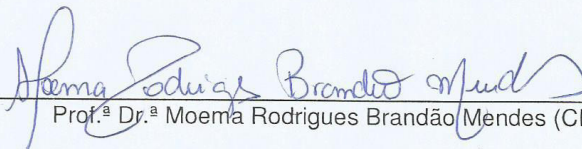
CDD: 869.3

RITTI, Elisete. **Literatura e história:** memorialismo em **A mais bela noiva de Vila Rica**, de Josué Montello e em **Marília de Dirceu**, de Tomás Antônio Gonzaga. Dissertação apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Letras, do Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora, CES/JF, área de concentração: Literatura Brasileira. Linha de pesquisa: Literatura Brasileira, tradição e ruptura, realizada no 2º semestre de 2017.

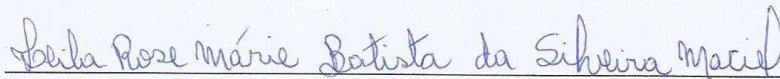
BANCA EXAMINADORA



Prof.ª Dr.ª Maria Aparecida Nogueira Schmitt (CES/JF)



Prof.ª Dr.ª Moema Rodrigues Brandão Mendes (CES/JF)



Prof.ª Dr.ª Leila Rose Márie Batista da Silveira Maciel (IF SUDESTE/MG)

Examinado(a) em: 08 / 11 / 2017.

Dedico este trabalho com muito amor, à
minha irmã Janete Ritti.

AGRADECIMENTOS

Uma luz trilhou meus caminhos, agradeço a Deus, a Jesus Cristo e à Virgem Maria desatadora dos nós pelos momentos difíceis dessa jornada.

Ao meu pai, com saudades. A minha mãe pelo incentivo e apoio moral.

As minhas irmãs Valdete Ritti, com saudades dos momentos vividos, a Ivete Ritti pelo companheirismo e a Janete Ritti, em especial, pela atenção e palavras de incentivo.

À Prof.^a Dr.^a Leila Rose Márie Batista da Silveira Maciel, pelo carinho, confiança e atenção.

À Coordenadora do Programa de Mestrado do CES/JF, Prof.^a Dr.^a Moema Rodrigues Brandão Mendes, pelas palavras de carinho e amizade ao transmitir conhecimentos.

À Prof.^a Dr.^a Maria Aparecida Nogueira Schmitt, minha orientadora, pelo dedicado ensinamento, orientação, estímulo e amizade, que me transmitiu incansáveis informações.

A todos os professores do programa de Mestrado do CES/JF, que contribuíram com as informações complementares de estudos.

Aos colegas do Mestrado pela atenção e incentivo, em especial, para Rita Florentino, Luiza Helena Moraes Barbosa e Maria de Lurdes. A amiga da fé, Danielle Miranda.

Agradeço por tudo na vida, pois sem o bom não saberia sorrir e sem o mau não entenderia o valor desse sorrir.

RESUMO

RITTI, Elisete. **Literatura e história**: memorialismo em *A mais bela noiva de Vila Rica*, de Josué Montello e em *Marília de Dirceu*, de Tomás Antônio Gonzaga 105 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Mestrado em Letras) - Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2017.

Refletir sobre os recursos autorais na estrutura narrativa de **A mais bela noiva de Vila Rica**, romance de Josué Montello, ao estabelecer o diálogo com **Marília de Dirceu**, obra lírica de Tomás Antônio Gonzaga, constitui o escopo deste estudo. Tomando por norte o memorialismo histórico e individual, consolida-se a possibilidade de leitura ao promover a aproximação dos gêneros discursivos, em uma prosa enxertada de lirismo, ao mesmo tempo em que se dissolvem as fronteiras da história e da ficção. As relações intertextuais na obra de Montello abrem espaço para considerações na esteira de Lucien Dällenbach e Laurent Jenny enquanto recurso de aproximações textuais. Concepções epocais das artes em geral e dos costumes são examinadas sob as lentes críticas com embasamento teórico em Antonio Candido. O memorialismo, elemento axial na trama de Montello, busca validação histórica em Le Goff e legitimação individual na subdivisão proustiana da memória voluntária e involuntária. Os limites da história e da ficção oscilam em **A mais bela noiva de Vila Rica** e os estudos de Luiz Costa Lima e Mario Vargas Llosa alicerçam a pesquisa.

Palavras-chave: Literatura. História. Ficção. Memória. Lirismo.

ABSTRACT

Reflect about the author's resources on the narrative structure of **A mais bela noiva de Vila Rica**, a Josué Montello's novel when establishing the dialogue with **Marília de Dirceu**, a lyric work by Tomás Antônio Gonzaga, constituted the scope of this study. Taking as a guide the historical and individual memorialism is consolidated the possibility of reading promoting the approximation of discursive genres, in a prose grafted with lyricism, at the same time that the frontiers of history and fiction are dissolved. The intertextual relations in Montello's work make room for considerations in the track of Lucien Dällenbach and Laurent Jenny as a resource of textual approximations. Epochal conceptions of the arts in general and customs are examined from the perspective with a theoretical foundation in Antonio Candido. The memorialism, an axial element in Montello's plot, seeks historical validation in Le Goff and individual legitimation in the Proustian subdivision of voluntary and involuntary memory. The limits of history and fiction Oscillate on **A mais bela noiva de Vila Rica** and the researches of Luiz Costa Lima and Mario Vargas Llosa supported the research.

Keywords: Literature. History. Fiction. Memory. Lyricism.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	8
2	HISTÓRIA E FICÇÃO	11
2.1	O CONTEXTO HISTÓRICO DA INCONFIDÊNCIA MINEIRA.....	14
2.2	A HISTÓRIA DA INCONFIDÊNCIA, NA TRAMA FICCIONAL DE A MAIS BELA NOIVA DE VILA RICA.....	26
2.3	AUTONOMIA DA PERSONAGEM COMO SER DE FICÇÃO NO ESPAÇO ROMANESCO.....	36
3	MEMORIALISMO	42
3.1	MEMÓRIA HISTÓRICA.....	51
3.2	MEMÓRIA INDIVIDUAL	56
3.3	TEMPO HISTORICO E TEMPO FICCIONAL.....	70
4	INTERTEXTUALIDADE	80
4.1	A POESIA DE TOMÁS ANTÔNIO GONZAGA, EM MARÍLIA DE DIRCEU.....	83
4.2	RESGATE DA POESIA ÁRCADÉ, EM A MAIS BELA NOIVA DE VILA RICA ..	91
5	CONCLUSÃO	101
	REFERÊNCIAS	103

1 INTRODUÇÃO

No ambiente literário, escritores que abraçam suas causas podem revelar profundos sentimentos ao leitor por meio de suas narrativas. Josué Montello faz parte desses escritores, ao concretizar um sonho de leitor adolescente, então estudante do Liceu Maranhense, com a memória dos primeiros contatos com a obra, **Marília de Dirceu**, de Tomás Antônio Gonzaga, por meios escolares. Com um estilo próprio, criou uma prosa enxertada de lirismo, capaz de tornar aprazível a leitura quando reúne história e ficção no contexto do enredo de **A mais bela noiva de Vila Rica**. Montello (2001) convoca para sua trama romanesca personagens, cujos nomes não constam da lírica de Tomás Antônio Gonzaga e, quando emprega os existentes, faz isso mesclando poesia no relato, como se resgatasse, na tessitura ficcional, a emoção do autor, enquanto leitor que se envolve, ao receber esteticamente uma obra por ele tomada como especular.

O romancista empregou o contexto histórico da Inconfidência Mineira, vivenciado no século XVIII, mais especificamente na cidade de Vila Rica, ao entrelaçar realidade na ficção. O movimento libertário na obra desencadeia sentimentos de patriotismo e do amor vivenciado por Gonzaga com sua Maria Dorotéia, personagens centrais que representam o casal amoroso do romance. Nutrida da realidade brasileira da época, a obra se abre à imaginação do leitor, ao enveredar pelas zonas oníricas da ficção memorialística e inclui as venturas e as desventuras dos amantes, marcadas por harmonias e desarmonias, sobrevindas dos desmandos da Coroa Portuguesa no Brasil Colônia, a atingir pessoas envolvidas no processo que, articuladas na trama romanesca, tornam-se personagens.

Investigar os recursos de que se valeu o autor para a elaboração de sua obra interpenetrada de história e ficção, sob a égide do memorialismo, constitui o escopo deste estudo.

O desenvolvimento do trabalho recorre à fundamentação teórica da intertextualidade, sob o aporte de Lucien Dällenbach e Laurent Jenny (1979), cujos conceitos nortearam percepções, ao se promover o diálogo entre as obras **A mais bela noiva de Vila Rica**, de Josué Montello (2001), e **Marília de Dirceu**, de Tomás Antônio Gonzaga (1972), sendo que esta foi tomada pelo romancista como nascedouro daquela. As reflexões dos citados teóricos contribuíram para que se

reconhecesse, no romance, elementos da poesia árcade revistos na construção de uma obra em prosa da contemporaneidade. Montello (2001) apresenta o enredo do romance de forma tal que desperta no leitor o interesse, se não pela história com a trágica morte de Joaquim José da Silva Xavier, o herói Tiradentes, pela maneira de conduzir uma bela história de amor.

Na sequência do estudo, a segunda sessão reflete sobre a penetrabilidade da história na ficção. São considerados, para tal, os costumes tradicionais do século XVIII, a cultura, a linguagem e a música como veículos de comunicação, no enredamento da história no contexto da Inconfidência Mineira, onde se desenrola o idílio amoroso dos protagonistas. Como fundamentação teórica para o desenvolvimento dessa sessão que reflete sobre fatos extraídos da realidade para se fazerem de sustentáculos da trama ficcional, a contribuição de estudos críticos é requisitada. Para o desvelar da personagem Maria Dorotéia, os conceitos de Antonio Candido (1976) validam percepções de leitura vinculadas aos costumes da época. Ligia Chiappini Moraes Leite (1977) apresenta a concepção sobre a liberdade de o narrador se postar como condutor da vida e dos costumes dos participantes do enredo. Para se considerar a cultura em suas várias formas de manifestações, buscaram-se subsídios nos estudos de Walter Benjamin (1994), Alfredo Bosi (2006), Linda Hutcheon (1991), Beth Brait (1987). Antonio Candido (1985) concorre para o registro e a observância dos efeitos da música no contexto social em que se insere o romance como veículo de comunicação. Contribui para o estudo crítico na visão geral do romance, uma vez que há determinado comprometimento no que se refere tanto ao objeto quanto à atuação da personagem na trama narrativa, o pensamento de Mikhail Bakhtin (2010). Os limites da história e da ficção oscilam em **A mais bela noiva de Vila Rica** e os estudos de Luiz Costa Lima (2006), Mario Vargas Llosa (2004) e Stephen Vizinczey (2011), alicerçam a pesquisa. O memorialismo com significado literário compõe a terceira sessão, que tem como foco a subdivisão proustiana da memória individual como voluntária e involuntária. Procuram-se os conceitos de Gilles Deleuze (2006) quando propõe o sentido da palavra como **busca da verdade** com base na *Recherche*, de Proust. Jacques Le Goff (1996) é requisitado como aporte teórico, ao se refletir sobre a memória histórica, extraída da ação e reação dos povos, por intermédio dos registros sobrevividos da oralidade e documentação que, no caso de **A mais bela noiva de Vila Rica**, tem como marco os episódios referentes ao contexto da Inconfidência Mineira.

Estabeleceu-se a importância dessas memórias no desenrolar do tempo histórico e ficcional, na trama a que elas pertencem, assoladas, muitas vezes, pelos mandos, desmandos e pelas traições que atravessam o século XVIII, em Vila Rica.

A abordagem intertextual foi contemplada na quarta sessão ao se deter no diálogo estabelecido por Montello (2001) entre a poesia contida em **Marília de Dirceu** e a prosa de **A mais bela noiva de Vila Rica**, recorrendo-se como fundamentação teórica às concepções de Lucien Dällenbach e Laurent Jenny (1979).

No romance, ressaltou-se a releitura dos cânones formais árcades, ao ser elaborada uma obra que tem por mote a lira gonzaguiana de onde parte o romancista transportado pela inspiração juvenil de criar uma arte como fruto da recepção hedônica e, ao mesmo tempo, perpassada pelo testemunhal.

2 HISTÓRIA E FICÇÃO

Ao discorrer de história e ficção, percebe-se que esses conceitos estão inseridos em campos semânticos antitéticos, mas que não se excluem, uma vez que, embora contrários, coabitam. Os extremos de conceitos fortes seguem paralelos, já que, se existe a verdade, é porque encontra-se a mentira sobre um determinado fato e vice-versa.

Ao escrever sobre história, há de ter um fundamento na verdade dos fatos, oriundos de pesquisa dos historiadores sobre os episódios narrados, ainda que se considere a subjetividade a permear os relatos históricos. Já a ficção permite ao escritor fazer a arte na narrativa de reconfigurar o fato acontecido da maneira que lhe convém, a partir da fantasia, da imaginação, ou, até mesmo, da mentira.

Sobre esse enfoque, Mário Vargas Llosa (2004), em sua obra **A verdade das mentiras**, afirma que o romance mente, mas que há dois lados delimitando a história. Segundo o autor, o romance não pode fazer outra coisa, porém essa não é a única face da história, e afirma: “A outra é que, mentindo, expressam uma curiosa verdade, que somente pode se expressar escondida, disfarçada do que não é” (VARGAS LLOSA, 2004, p. 16).

A mais bela noiva de Vila Rica é um romance que mente, porém é uma mentira que se torna verdade, porque, como foi escrita por Montello (2001), envolve o leitor, permitindo-lhe caminhar pelo mundo da imaginação. Vargas Llosa (2004), entretanto, também alerta para as armadilhas do caminho das verdades e das mentiras no mundo da ficção, como observado na obra de Montello (2001), por exemplo, com o sofrimento da personagem Maria Dorotéia, que pode ser o motivo para que os leitores se comovam com esse sofrimento.

Vargas Llosa (2004) esclarece que o homem, de maneira geral, gostaria de ter uma vida diferente da que vive e é dessa vontade que surgiu a ficção, para satisfazê-lo. Segundo o autor, “sair de si mesmo, ser outro, ainda que seja ilusoriamente, é uma maneira de ser menos escravo e de experimentar os riscos da liberdade” (VARGAS LLOSA, 2004, p. 23). Assim, o autor ilustra, na citação a seguir, a questão da ficção na literatura:

Uma obra de ficção perfeita encarna a subjetividade de uma época, e por isso os romances, ainda que cotejados com a história, mentem, comunicam verdades fugidias e evanescentes, que sempre escapam das descrições científicas da realidade. Somente a literatura dispõe de técnicas e de poderes para destilar esse delicado elixir da vida: a verdade escondida no coração das mentiras humanas. Porque nos enganos da literatura não existe nenhum engano. Não deveria havê-lo, pelo menos, a não ser para os ingênuos, que acreditam que a literatura deve ser objetivamente fiel à vida e tão dependente da realidade quanto a história. E não existe engano porque, quando abrimos um livro de ficção, acomodamos nosso ânimo para assistir a uma representação na qual, sabemos muito bem, nossas lágrimas ou nossos bocejos dependerão exclusivamente da boa ou da má feitiçaria do narrador, para nos fazer viver como verdades, suas mentiras, e não da sua capacidade para reproduzir fidedignamente o vivido (VARGAS LLOSA, 2004, p. 25-26).

A referida citação valida a busca autoral de prender o leitor nas malhas da ficção, fazendo com que ele se envolva, assim como entrar na armadilha da ficção e aceitar a mentira, considerando-a verdade.

O escritor Stephen Vizinczey (2011, p. XIV), de maneira direta, complementa que: “É preciso haver um conjunto de elementos históricos para que haja história”.

A escrita e a leitura estão literalmente ligadas, pois, para se ler bem, é preciso: “[...] ‘pensar, imaginar e sentir’[...]”. (VIZINCZEY, 2011, p. XV, grifo do autor). O estudioso salienta a verdade absoluta da arte da ficção, mostrando a importância do narrador no sentido de induzir o leitor a imaginar e sentir, como registrado abaixo:

[...] o narrador deve fazer o leitor [...] entrar na cena não só com os olhos, ou apenas com os olhos, mas com a mente — ‘pensar’ —, com o espírito — ‘imaginar’ — que o levará ao entendimento e à compreensão — e ‘sentir’ — sem que nada seja explicado, sem que nada seja dito, sem que nada seja afirmado (VIZINCZEY, 2011, p. XV, grifo do autor).

As palavras de Vizinczey induzem a uma percepção da obra de Montello (2001), sobre as lembranças evocadas pelo narrador que levam o leitor a impressões que, por sua vez, afloram nas emoções e no pensamento das personagens.

O estudioso Luiz Costa Lima (2006), em sua obra **História. Ficção. Literatura**, discorre em seus enfoques sobre a teoria do ficcional, registrando alguns pontos relevantes como a linguagem, por exemplo, que, segundo ele, é muito importante para se estruturar uma ficção. O autor afirma que: “A linguagem, por conseguinte, deixa de ser entendida como uma simples mediadora para se tornar engendradora; não de ilusões, mas, antes delas, de... ficções” (LIMA, 2006, p. 264).

Lima (2006) discursa sobre as formas híbridas ao registrar que a literatura não se classifica de sentido unívoco, pois se acentua na expressividade da linguagem, ressaltando que:

[...] diferenciação discursiva não é a-histórica, mas, ao contrário, permite uma nova alocação de seus produtos; subsidiariamente, mostrou-se que a heterogeneidade da literatura facilita que ela acolha obras que a princípio tinham outra destinação (LIMA, 2006, p. 350).

Sobre o contexto da heterogeneidade, o teórico Mikhail Bakhtin (2010) salienta, em sua obra **Estética da criação verbal**, que em todos os distintos meios da atividade humana se insere a linguagem. O autor também menciona a heterogeneidade dos gêneros do discurso, registrando que:

Cabe salientar em especial a extrema heterogeneidade dos gêneros do discurso (orais e escritos), nos quais devemos incluir as breves réplicas do diálogo do cotidiano (saliente-se que a diversidade das modalidades de diálogo cotidiano é extraordinariamente grande em função de seu tema, da situação e da composição dos participantes) [...] o romance de muitos volumes [...] e uma obra lírica profundamente individual, etc. (BAKHTIN, 2010, p. 262).

Bakhtin (2010) discorre sobre os gêneros discursivos secundários, como o romance, que surge das condições de um convívio cultural de estrutura complexa que “No processo de sua formação eles incorporam e reelaboram diversos gêneros primários (simples), que se formaram nas condições da comunicação discursiva imediata” (BAKHTIN, 2010, p. 263).

Pode-se constatar a legitimidade da afirmação de Bakhtin (2010) sobre os gêneros discursivos em **A mais bela noiva de Vila Rica**, uma vez que Montello (2001) baseou-se em uma obra primária, **Marília de Dirceu** (1972), de Tomás Antônio Gonzaga, incorporando-a e, após isso, reelaborando-a, ao criar o seu discurso no romance.

Com relação aos conceitos de Lima (2006) sobre a história e ficção, observa-se a existência deles no contexto de **A mais bela noiva de Vila Rica**, uma vez que Montello (2001) menciona a questão da História do Brasil, o que, de fato, aconteceu no país. A partir de sua obra, mesmo com a inserção dos discursos diretos observados ao longo de toda a narrativa, sabe-se que esses diálogos sobre a história apresentam-se ficcionalmente, pois não é possível certificar se é o que verdadeiramente aconteceu, como faria um historiador por meio de documentos.

Montello (2001) apresenta, em sua obra, como se pode verificar que esse historiador só conseguiria prová-los caso houvesse um registro documentado:

— Meu pai voltou da rua preocupado com o que soube sobre a reação do povo contra a derrama [...] — O Visconde de Barbacena já sabe o que vai acontecer, aqui, contra a cobrança do ouro, e está preocupado [...] — É verdade. Está bem informado. Até mesmo com algum exagero, para agravar ainda mais a murmuração. E um dos informantes do governador é pessoa que o meu caro dr. Gonzaga bem conhece. Chama-se Joaquim Silvério dos Reis (MONTELLO, 2001, p. 101).

Lima (2006), dessa forma, registra que: “Disciplina autônoma, a escrita da história não se confunde com a história” (LIMA, 2006, p.116). Percebe-se que o diálogo da obra de Montello (2001) é ficcional, porque ele não poderia ter a certeza desse discurso. Em outras palavras, a escrita da história é voltada, ficcionalmente, por um discurso interno, por meio do recurso da linguagem que lhe é própria.

Montello (2001), alicerçado ao recurso da linguagem, desenvolve uma escrita da história tomando por referência os poemas de **Marília de Dirceu**, de Tomás Antônio Gonzaga. Percebe-se o caráter híbrido da realidade com a ficção, deixando ao leitor a escolha de enveredar-se pela leitura de um contexto histórico ou deixar-se levar, hedonicamente, por uma linda história de amor. Outra observação na obra é que, mesmo sendo originada a partir de poemas, um gênero lírico, o romance alcança igual valor na literatura de ficção. A *Inconfidência Mineira*, em ambas as obras, caminhou pela imaginação, caracterizando, assim, os elementos de igual valor. Com isso, mantém-se, em Montello (2001), a identidade entre literatura e linguagem ficcional. Pode-se perceber, então, que a escrita da história, em Montello (2001), não foi capaz de desfazer o caráter literário e ficcional da obra.

2.1 O CONTEXTO HISTÓRICO DA INCONFIDÊNCIA MINEIRA

De acordo com a literatura, é de conhecimento que a História do Brasil começou com a sua descoberta, no ano de 1500. Mary Del Priore e Renato Venancio, na obra **Uma breve história do Brasil** (2016), rememoram essa descoberta na seguinte passagem:

No dia 22 de Abril de 1500, chegando ao sul do atual estado da Bahia, os portugueses jogaram âncora na embocadura de um pequeno rio. Depois de navegar por dez léguas ao longo da costa, fundearam numa baía a que se deu o nome de Porto Seguro (PRIORE; VENANCIO, 2016, p.19).

O descobrimento foi descrito em outras passagens. Os estudiosos salientam que, ao baixar a âncora, os portugueses começaram a reconhecer a terra descoberta. O escrivão Pero Vaz de Caminha, que acompanhava a tripulação da caravela, descreveu a presença de vários homens que acenavam para a tripulação, totalmente nus. Nem branco, nem negro, esses homens aparentavam cor parda “Registram-se, assim, as primeiras impressões sobre uma gente que logo se revelaria nova e desconhecida” (PRIORE; VENANCIO, 2016, p. 19). Ainda de acordo com os estudiosos, de imediato, esses homens mostravam-se pacíficos, pois repousaram no chão seus arcos e flechas que carregavam na mão, o que encorajou os portugueses a se aproximarem.

A magnitude da selva deixou o escrivão Pero Vaz de Caminha admirado, tão admirado, que continuou seu registro sobre a terra nova encontrada:

A vastidão da selva, invadindo a praia, impressionou: ‘As árvores são muitas e grandes’, anotava um atônito Caminha. No dia 26 de abril, uma missa celebrada pelo franciscano Henrique Soares de Coimbra marcou os festejos do domingo de Páscoa. Em primeiro de maio, uma cruz foi plantada. No ar, o som de araras, maritacas, tuins e pica-paus; era ‘a terra dos papagaios’, terra ruidosa que, em cor de incontáveis ‘prumagens’, figurará em vários mapas. No dia seguinte, Cabral zarpava para a Calitute. O Brasil havia sido ‘oficialmente descoberto’. (PRIORE; VENANCIO, 2016, p.18, grifo do autor).

Na passagem acima, os autores descrevem a admiração perturbada de Pero Vaz de Caminha diante da terra encontrada, que, devido à grande beleza, encantava-o. A partir de então, Priore e Venancio (2016) apresentam um panorama literário dos fatos importantes de nossa história, que foi do Brasil Colonial até a sua última fase a repercutir a conspiração da Inconfidência Mineira, que aqui é destaque. Tais fatos são de suma importância para se entender a Inconfidência Mineira, assim como o porquê de ela ter acontecido.

A partir dos conceitos de Priore e Venancio (2016), em um primeiro momento, os brancos portugueses eram aliados dos índios para sua sobrevivência e troca de mercadoria, ou seja, praticavam o escambo. Até que 34 anos após o Brasil ser descoberto, os portugueses passaram a ter o domínio na vida dos nativos, implantando o estilo de vida e as instituições sociais europeias, com o objetivo do regime de donatárias ou de capitanias hereditárias. Com isso, substituíram o escambo pela agricultura, começando, assim, uma economia, “[...] voltada ao suprimento de matérias-primas para Portugal e seu comércio internacional”

(PRIORE; VENANCIO, 2016, p. 304). Esse momento na história mostra o início do Brasil Colonial.

Segundo os estudiosos, começou, então, uma economia com base no modelo das ilhas da Madeira e de São Tomé, cultivando a cana-de-açúcar, recorrendo à mão de obra escrava e construindo engenhos. Nesse estágio, começa a rendosa caça ao índio, e, paralelamente, o tráfico de negros da terra, que, segundo os estudiosos, diferenciava do termo negros africanos. Estes, no ano de 1550, começavam a chegar ao Brasil a fim de suprir a estrutura de abastecimento de colonização. Com a perseguição, os índios se revoltaram e destruíram boa parte das capitanias, fazendo com que a Coroa Portuguesa criasse em 1549 “[...] o governo-geral, estrutura administrativa que incluía um governador-geral, um punhado de magistrados e funcionários dependentes do rei” (PRIORE; VENANCIO, 2016, p. 25).

Observa-se, ainda, segundo os escritores, que não apenas os portugueses cobiçavam o açúcar brasileiro, que possuía uma excelente produção, mas outros povos também, como os holandeses e os flamengos. Os primeiros comerciaram durante anos, no litoral do país, e alguns deles mostravam interesse em tomar conta da empresa do açúcar totalmente; já os segundos eram inimigos dos portugueses e, por volta de 1630 e 1632, ficaram dependentes de uma guerra que foi feita a partir de emboscada e assaltos compostas de: “[...] negros, índios e soldados da terra que os mantinham nas praças fortes do litoral, mas que deixavam os engenhos e a produção de açúcar fora de seu alcance” (PRIORE; VENANCIO, 2016, p. 54).

Donatello Grieco (1990), em sua obra **História sincera da Inconfidência Mineira**, complementa a passagem acima. Para os estudiosos, trata-se de um sentimento de amor à terra natal sobre as ideias nativistas dos homens dessa terra, que são pessoas nascidas no Brasil. Os sentimentos de carinho dos filhos de cor branca dos portugueses, dos filhos dos africanos, mestiços, índios, mamalucos e dos mulatos mostravam um amor nato, que só crescia com as imposições de autoritarismo dos colonialistas de várias origens do Velho Mundo.

Grieco (1990) ilustra essas origens na seguinte passagem:

Quando os holandeses, primeiro os corsários e depois os soldados bem alimentados e fortemente armados da Companhia das Índias Ocidentais, se estabeleceram, a partir de 1624, em extensa região nordestina, a ação guerrilheira dos portugueses, dos filhos dos brancos, dos índios, dos negros, dos mamalucos e dos mulatos logo passou a constituir o foco mais importante da resistência à dominação flamenga, resistência que nunca

cessaria até a Batalha dos Guararapes (1649), vencida pela bravura dos filhos da terra (GRIECO, 1990, p. 16, grifo do autor).

De acordo com os estudos do escritor, desde meados do século XVIII, com a Insurreição Pernambucana, fase final do domínio holandês, foi possível confirmar esse sentimento nativista, que já começava a crescer, como se pode observar na seguinte passagem:

[...] alicerçando o espírito irredentista em valores sociais e religiosos que vinham se robustecendo desde que, no país, as diversas etnias haviam começado a se mesclarem e os tipos puros ou mestiços das três raças se sentiram donos da terra em que nasceram (GRIECO, 1990, p. 16).

Priore e Venancio (2016) esclarecem que as guerras do açúcar fizeram com que comerciantes judeus, bem como os agricultores holandeses, transferissem as técnicas de conhecimento agrícolas do plantio do açúcar para as Antilhas, o que impactou uma grande crise na economia da Colônia “[...] da qual só sairia com a descoberta do ouro em Minas Gerais” (PRIORE; VENANCIO, 2016, p. 58).

Os autores ainda observam que, ao longo do período colonial, apesar dos diversos conflitos, a Colônia se diversificava. As atividades que garantiam a presença dos portugueses entre os séculos XVI e XVII eram o latifúndio, a monocultura e a mineração do ouro e do diamante.

Márcio Jardim (1989), em sua obra **A Inconfidência Mineira: uma síntese factual**, apresenta um panorama do progresso urbano, que aconteceu em Minas Gerais, no final do século XVII, quando o ouro, nessa região, foi descoberto. Com isso, ainda na primeira metade do século XVIII, Minas Gerais ocupava uma posição de crescimento devido à sua riqueza pelo o ouro, sendo considerada uma das mais evoluídas do mundo o que “[...] atraiu um número de imigrantes sem igual na história do reino. [...] esse movimento migratório visou a estabelecer uma ocupação estável, em pleno sertão de proporções continentais [...]” (JARDIM, 1989, p. 23).

No mesmo contexto, André João Antonil (1976), em sua obra **Cultura e opulência do Brasil: por suas drogas e minas**, complementa sobre esse urbanismo:

Cada ano vêm nas frotas quantidade de portugueses e de estrangeiros, para passarem às minas. Das cidades, vilas, recôncavos e sertões do Brasil, vão brancos, pardos e pretos, e muitos índios, de que os paulistas se servem. A mistura é de toda a condição de pessoas: homens e mulheres, moços e velhos, pobres e ricos, nobres e plebeus, seculares e clérigos, e religiosos de diversos institutos, muitos dos quais não têm no Brasil convento e nem casa (ANTONIL, 1976, p. 167).

O autor também registra que, em 1702, a população mineira poderia ser calculada entre 2 e 3 mil pessoas e, em 1709, sua estimativa seria de mais de 30 mil, isso em menos de 10 anos. Além disso, em 1770, essa população poderia chegar a 320 mil habitantes.

Outro fato importante analisado na obra de Priore e Venancio (2016), que cabe ser destacado foi a instalação dos conventos dos Jesuítas. Com os religiosos, vieram os primeiros livros, usados para ensinar e catequisar. Na literatura, grandes nomes surgiram no período, como se pode verificar:

A 'escola mineira' produziu intelectuais bem mais expressivos, como Cláudio Manoel da Costa (obras, 1768; Vila Rica, 1773) [...] Tomás Antônio Gonzaga (Cartas Chilenas, 1788-9; Marília de Dirceu, 1792) [...] Quando começaram a poetar, vicejava em Portugal, um estilo, o arcadismo, cujos cânones recomendavam que, tal como ocorrera com os clássicos, a arte deveria imitar a natureza, identificando-se com a vida bucólica do campo; a obra de arte tinha também de possuir fim mora [sic] e edificante. Nossos líricos somaram a tais características um 'nativismo comovido', como disse importante crítico (PRIORE; VENANCIO, 2016, p. 106, grifo do autor).

Priore e Venancio (2016), em suas escritas, registram que o Brasil Colônia vivenciou uma série de manifestações e revoltas devido ao descontentamento do povo com as autoridades coloniais na imposição das práticas mercantilistas que “[...] se traduziam em arrocho fiscal, associadas à corrupção, nepotismo e prepotência” (PRIORE; VENANCIO, 2016, p. 110). Segundo os autores, tais ações decorriam da decadência do Império Português que explorava o país.

Jardim (1989), ainda sobre o mercantilismo, complementa que era o sistema econômico que regulava as relações entre a Colônia e a Metrópole. Para o estudioso, é um pressuposto para compreender a Inconfidência Mineira, pois as Colônias eram a retaguarda econômica da Metrópole e suas integralizações ao sistema mercantilista obrigavam-nas a permanecerem sob monopólio, para que tornasse possível “[...] à Metrópole competir em nível de igualdade com as demais potências econômicas, as quais também praticavam o mesmo sistema monopolista” (JARDIM, 1989, p. 34). O autor afirma que o Mercantilismo era visto como política metalista, porém sua compreensão é de que a especialização de áreas produtivas é outra característica, tão ou mais importante quanto o ouro. O Estado do Brasil, como sendo uma província de todo um império colonial em escala mundial, tinha como cultura básica produtos agrícolas, sendo, desde o século XVIII, não só o maior produtor de açúcar, como também o maior fornecedor de toda a Europa. Conforme o

autor, a prosperidade do Portugal metropolitano era garantida pelas flutuações da economia colonial. No século XVIII, o ouro, o fumo e o açúcar brasileiros formavam a base da comercialização no Atlântico Sul. Nesse complexo, o ouro intermediava o desequilíbrio do intercâmbio e do pagamento das importações.

Outro fato sobre o ouro no século XVIII, conforme Jardim (1989), é que ele se constituía como o principal sustentáculo da economia portuguesa, com a crença de que suas reservas eram inesgotáveis. Sua decadência, entretanto, na segunda metade desse século, muito desastrosa para a comunidade mineira, não foi muito compreendida pela Metrópole, que não aceitava a situação. Essa não compreensão é justificada pelo estudioso, que afirma:

O sistema mercantilista causava essa demora na percepção do fenômeno rapidíssimo do esgotamento das minas. O tipo de exploração econômica das Minas exigiria maiores e vultosos dispêndios de capital, que os mineiros não possuíam mais. 'A economia mineira tinha ficado encerrada, realmente em sua própria espiral descendente autoperpetuadora. E daí dificilmente poderia fugir. Uma imperiosa necessidade de custos de produção mais baixos forçara os empresários e os burocratas a buscarem substituir as importações por produtos locais: no que dizia respeito ao ferro, ele estava ali, bem perto, ao alcance da mão"' (JARDIM, 1989, p. 36, grifo do autor).

A população, dessa forma, começa a sentir um descontentamento, que se deu pelas pressões que ocorreram em Minas Gerais. De acordo com Priore e Venancio, as razões para os motins e revoltas decorriam: "[...] do fato de a voracidade fiscal se vincular a crises de abastecimento de alimentos" (PRIORE; VENANCIO, 2016, p. 111). Assim, a extorsão fiscal, que gerou muitas tensões e fome coletiva, estimulou a população a mobilizar-se. Muitos homens no sertão mineiro, armados e apoiados por escravos, eram capazes de fazer a lei com as próprias mãos. Questionavam por ordem e pelos impostos exigidos. A escassez do ouro de Minas também foi outro fato que contribuiu para revoltas no século XVIII. Priore e Venancio registram que, após a guerra dos emboabas (1708-9), Minas Gerais transformou-se em um palco de diversas violências coletivas. Uma das que mais marcaram o cenário de Minas foi o conflito entre os diversos grupos pertencentes à burocracia, tais como "[...] governadores, agentes do Fisco ou da Justiça, funcionários e clero" (PRIORE; VENANCIO, 2016, p.120). Os estudiosos também expõem os motivos de tamanha violência que colocavam em risco regras que determinavam as relações de intermediação entre as Colônias e a Metrópole, pois os focos de poder fora do Estado interferiam e impediam que a autoridade e o

controle fossem praticados totalmente, surgindo, a partir disso, o chamado **acordo de cavalheiros**, um tipo de consenso entre as autoridades e o povo sobre determinadas questões como: pagamento de impostos, distribuição de terras e abastecimentos nas áreas urbanas. Cabe ressaltar que, quando um desses acordos não era respeitado, ocorriam revoltas, como se pode verificar na seguinte passagem:

Foi este, por exemplo, o caso ocorrido na Vila do Carmo em 1713. O ouvidor-geral, dr. Manoel da Costa Amorim, resolveu redistribuir algumas lavras, desalojando os mineiros que nelas trabalhavam, e teve como resposta uma revolta generalizada. O mesmo se deu em Itaverava, quando o escrivão das datas, responsável pela repartição de 'algumas lavras velhas', resolveu distribuí-las à revelia do desejo dos moradores. Em 1715, o povo das Minas se levantou contra o pagamento dos quintos por bateias, exigindo do governador, d. Brás Baltasar da Silveira, que as declarasse isentas desta forma de cobrança. As autoridades ficavam em apuros a cada vez que tentavam quebrar as regras impostas pelo uso e pelo costume (PRIORE; VENANCIO, 2016, p. 120-121, grifo do autor).

Na última fase do século XVIII, o Brasil começava a sofrer influência internacional de alguns movimentos de independência e luta contra a escravidão. Priore e Venancio (2016, p. 143) explicam que: "Em 1776, as treze colônias romperam o domínio inglês, aprovando a Declaração de Independência dos Estados Unidos da América". Por sua vez, a Inglaterra se envolveu no processo industrial em meados do século XVIII, e, após sérios conflitos, acatou a independência, acelerando, assim, a luta contra o término do tráfico de escravos, precursoramente, em 1807. Ilustra-se, então, o que precedia o fim do regime colonial, a somar que no Brasil começa a passagem do regime de monopólio para o regime de livre concorrência e o trabalho escravo era substituído pelo trabalho assalariado. Por causa disso, a situação econômica e política começava a se agravar.

Acrescentam Priore e Venancio (2016) que o nascente capital industrial em que a Inglaterra tinha a maior representatividade fazia-se necessário para que as colônias abrissem seus mercados, tanto para adquirir matérias-primas como para vender manufaturados. Com a licença de Portugal, os ingleses instalaram-se nos portos brasileiros e graças a isso navios estrangeiros carregavam e descarregavam suas variedades de alimentos, ferramentas, tecidos e aço. Assim, partiam levando vários produtos como: açúcar, tabaco, anil, madeira, cacau, pimenta, ouro e diamantes. Com toda liberdade, sangravam o mercantilismo, sem se preocuparem com a indignação que causavam em Lisboa, muito menos com as leis e regras

monopolísticas que se abatiam sobre os brasileiros. Pelos atenuantes entre as relações metropolitanas com a Colônia, os estudiosos acenam para fatos de uma crise:

das transações metropolitanas com A presença britânica, em detrimento do monopólio luso, o enorme contrabando de ouro e açúcar — o mais importante produto de exportação, mais relevante do que o próprio ouro —, o incremento do comércio interno que, [...] aumentara o caráter deficitário a Colônia, acentuavam as características de uma crise do sistema, crise que foi explorada por três conspirações, todas com efeitos imediatos insignificantes, mas capazes de revelar não só a grande influência dos ideais de liberdade disseminados pela Revolução Francesa, como a ideia de que uma eventual independência da América portuguesa começava a tomar forma (PRIORE, VENANCIO, 2016, p. 144).

Das conspirações sucedidas, a Inconfidência Mineira, conforme consta na escrita de Priore e Venancio (2016), a primeira, ocorreu em Minas Gerais, em 1788-89, com a presença de um governador recém-chegado de Portugal, cujo nome era Furtado de Mendonça. As articulações e motivações internas e externas dessas conspirações fizeram a diferença, tendo destacado, por exemplo, alguns estudiosos brasileiros que, na Europa, aproximaram-se dos ideais iluministas, inspirados na Revolução Francesa.

Conforme Jardim (1989), é possível entender que o Iluminismo, um movimento de grande expressão cultural e intelectual, passaria uma ideia impulsionadora que: “[...] era reduzir à razão toda a atividade humana, na política, na economia, na vida comunitária [...]” (JARDIM, 1989, p. 41). Em seu entendimento, o centro que irradiou esse movimento foi a França, apesar de essa ideia ter nascido na Inglaterra.

Outra informação importante de Jardim (1989) é que a Universidade de Coimbra tinha papel fundamental e decisivo na divulgação dessas ideias iluministas. Além disso, outro fato relevante pode ser apontado em: “A geração de estudantes mineiros em Coimbra participou intensamente do movimento revolucionário de 1789” (JARDIM, 1989, p. 43).

Em outras palavras, na visão do escritor, a ideia iluminista foi muito absorvida em Minas Gerais pela existência de um contingente humano capaz de recebê-las, dentre os quais se destacaram doutores, filósofos, artistas, poetas, historiadores e padres esclarecidos: “O Iluminismo foi a base teórica de uma revolução política sem precedentes” (JARDIM, 1989, p. 44).

Retornando ao Brasil, os estudantes de nomes Domingos Vidal Barbosa e José Álvares Maciel encontram um espaço favorável às novas ideias em meio a uma comunidade, destacando figuras importantes como os sacerdotes, militares, intelectuais e moradores de Minas. Dessa forma, os homens instruídos em Coimbra, mais os leitores locais possuidores de bibliotecas com livros proibidos pelo governo português, por esses conterem informações libertárias, formavam uma elite culta, com uma grande fonte de riqueza. Priore e Venancio (2016) registram que, no ano de 1786, dos 27 brasileiros que estudavam em Coimbra, 12 eram mineiros e: “[...] dos 24 envolvidos na Inconfidência Mineira oito lá haviam estudado” (PRIORE; VENANCIO, 2016, p. 145). Observa-se na escrita dos estudiosos um ambiente cultural em Minas, onde circulava entre os futuros homens inconfidentes, inclusive José Joaquim da Silva Xavier, uma bagagem literária com destaque para “[...] um exemplar da obra *Recueil des lois constitutives des États-Unis de l’Amérique*, publicada em Filadélfia, em 1778, contendo leis e artigos da Confederação” (PRIORE; VENANCIO, 2016, p. 145, grifo do autor).

Grieco (1990) também faz referência a essa obra, em **História sincera da Inconfidência Mineira**, afirmando que ela tem muita importância para o ambiente intelectual de Vila Rica, registrando a seguinte passagem:

O Recueil, publicado em 1778, é dedicado a Benjamin Franklin pelo advogado Claude Ambroise Régnier, que afirma: “As leis reunidas neste livro valem por um dos mais belos monumentos da sabedoria humana; elas constituem a democracia mais pura de todos os tempos” (GRIECO, 1990, p. 33-34, grifo do autor).

José Joaquim da Silva Xavier, na obra de Grieco (1990), é referenciado em suas movimentações e participações na conspiração da Independência Mineira. Nascido em 12 de novembro de 1746, em Santa Rita do Rio Abaixo, entre “[...] São José-del-Rei (hoje Tiradentes) e São João-del-Rei, Capitania das Minas Gerais” (GRIECO, 1990, p. 80), é filho de pai português e mãe brasileira, de quem ficou órfão aos 9 anos de idade e, aos 15 anos, do pai. Perito no ofício de dentista prático, arrancava dentes com muita destreza e isso explica o porquê de seu apelido Tiradentes.

Movimenta-se desde cedo com os que se manifestam contrários ao extorsivo sistema de cobrança dos impostos, e também aos vingadores da opressão fiscal, “[...] debicando do Governador Luís da Cunha Menezes – o “Fanfarrão Minésio” das Cartas Chilenas – e de seus conselheiros, espiões e paus-mandados

[...]” (GRIECO, 1990, p. 82, grifo do autor). Em 1788, Tiradentes firma seu estado de ideias nativistas e suas aspirações republicanas. Aproxima-se do padre José da Silva e Oliveira Rolim e de Álvares Maciel, recém-chegados da Europa, que lhe presenteiam com os livros de Recueil, estes, da coletânea básica dos princípios políticos do Sistema Constitucional norte-americano. Das conversas com Tiradentes, o padre e Álvares Maciel acenderam-lhe, então, uma luz de esperança de ver o sonho de liberdade se concretizar. O estudioso Grieco (1990) assevera:

As idéias que a emancipação da América Inglesa provoca nas conversas de Tiradentes, de Maciel e do Padre Rolim conduzem irresistivelmente a uma pergunta ousada: por que razão as Minas Gerais, então mais ricas que as antigas treze Colônias Inglesas, também não se poderiam tornar autônomas e republicanas? E, mais ainda, havendo, como havia, promessas de ajuda dos Estados Unidos e de comerciantes franceses de Bordeaux? (GRIECO, 1990, p.82).

A comoção de Tiradentes para o estudioso não o limitava a pregar sua política apenas em recintos fechados, mas publicamente também: nas vendas, em pequenos grupos, em ruas, em praças e em reuniões abertas, ou seja, em locais sem que a porta fosse fechada. Suas falas passam a correr de boca em boca, manifestando rancores e descontentamento dos reinóis. Pregava em Vila Rica e no Rio de Janeiro, em alto e bom som, contra a tirania do governo e a defesa do povo. De acordo com Grieco (1990), algumas partes do discurso público de Tiradentes foram da seguinte maneira:

[...] — ‘... as Minas estavam muito revoltas... as Minas estavam perdidas... os Governadores vinham enviados de Portugal para acabrunharem os homens e nunca os deixar levantar a cabeça... cada Governador que vinha ia cheio... cada três anos vinha um com máquina de criados, indo todos cheios de dinheiro, e os Ministros da mesma forma, sendo os filhos de Portugal os senhores de todo o ouro que tirava nesta terra, e que assim que estavam cheias se iam embora, ficando sempre esta terra miserável, pois tudo saía dela ... a não ser assim, se podiam calçar as ruas de ouro...’
— ‘... fazem de nós negros... não havia necessidade [em Minas Gerais] de Gerais ...’ (GRIECO, 1990, p. 83-84, grifo do autor).

As palavras de Tiradentes exprimem o seu desejo de ver Minas Gerais livre. Também mostram seu sentimento nativista na defesa das riquezas minerais, para que não fossem levadas para a Europa.

As ideias libertárias não foram o único fator importante para o movimento da conspiração, pois houve outros fatores entrelaçados que desequilibraram a

sociedade de Vila Rica, registrados por Priore e Venancio (2016) na seguinte passagem:

Fatores regionais e internos, sobretudo econômicos, vieram rapidamente somar-se aos externos. O declínio da extração aurífera provocava violenta reação da população, permanentemente obrigada ao pagamento anual do imposto de cem arrobas de ouro (1500 quilos) à Real Fazenda. Diante da resistência dos mineiros, foi aprovada em 1750 a temida derrama, isto é, a cobrança forçada e geral das arrobas deficitárias (PRIORE; VENANCIO, 2016, p. 145, grifo do autor).

Essa citação mostra o que culminou na revolta da população para a conspiração, em 1789, que, segundo Priore e Venancio (2016), nessa época, para se cobrar o atraso de 528 arrobas de ouro, o secretário de Estado Martinho de Melo e Castro orientou enérgicas medidas acatadas pelo então governador de Minas, Luís da Cunha e Menezes, o fanfarrão Minésio, que, não sendo benquisto aos olhos de Tomás Antônio Gonzaga, um dos envolvidos na conspiração, manifestou essa oposição ao fanfarrão nas **Cartas Chilenas**. A aplicação da derrama, porém, efetivada pelo novo governador, Luís Antônio Furtado de Mendonça, Visconde de Barbacena, que se tornara malvisto por esse ofício que deveria cumprir, e também por se isolar na Fazenda da Cachoeira do campo, por medo de represália. Começaram, assim, os encontros secretos em que os conjurados mais discutiam teoria do que a prática de um plano que abordava assuntos duvidosos para alguns do grupo, como é o caso da forma de governo e a abolição da escravidão.

Priore e Venancio (2016) afirmam que a Inconfidência Mineira teve um total de três delatores, a começar por Joaquim Silvério dos Reis, que era português e obteve o perdão de sua dívida com a Fazenda Real. Outros denunciantes foram Basílio de Brito Malheiros do Lago, português, e Inácio Correia Pamplona, que nasceu nos Açores. Os autores registram os inquéritos ou devassas de acordo com a culpa dos conjurados, mostrando que, após serem presos, os envolvidos sofreram as penalidades, e, com medo, alguns tentaram se isentar de suas culpas revelando tudo que sabiam. O advogado da Santa Casa de Misericórdia, José de Oliveira Fagundes, que, na defesa dos réus, tentou diminuir os crimes praticados com a justificativa de que a conspiração “[...] ‘não havia passado de conversas e loucas cogitações, sem que houvesse ato próximo nem remoto começo de execução” (PRIORE, VENANCIO, 2016, p. 147). Assim, no dia 18 de abril 1792 aconteceu a leitura da sentença: onze conjurados, inclusive Tiradentes, foram condenados à

morte pela força. Também, ao degredo perpétuo na África, foram sentenciados sete réus, incluindo Tomás Antônio Gonzaga. Um fato diferenciado sobre os conjurados pode ser observado em:

Desde 1790, a rainha d. Maria havia decidido comutar a pena de morte dos chefes da conjura em degredo perpétuo, com exceção dos que apresentassem agravantes. Estava neste caso, por sua própria vontade o alferes Silva Xavier (PRIORE, VENANCIO, 2016, p. 147).

Grieco (1990, p. 88) descreve a vontade de Tiradentes na passagem da sua inquisição. O inconfidente confessa sua culpa, já que até então negava inquisições, o que está comprovado na citação:

Sete meses e meio mais tarde, em 18 de janeiro de 90, Tiradentes confessa ter sido 'cabeça do motim'. Até então negara, 'por querer encobrir a sua culpa, e não querer perder ninguém'. À vista, porém, das fortíssimas instâncias com que se vê atacado, e a que não pode responder corretamente senão falando clara, e conhecidamente, a verdade, resolve-se a dizê-la, como ela é: que é verdade que se premeditava o levante... que confessa ter sido quem ideou tudo, sem que nenhuma outra pessoa o movesse, nem lhe inspirasse coisa alguma... a primeira pessoa a quem falou, propondo-lhe o intento da sublevação, foi, nesta cidade (RJ), a José Álvares Maciel, filho do Capitão-Mor de Vila Rica, o qual aprovou o projeto da premeditada sublevação e motim (GRIECO, 1990, p. 88, grifo do autor).

Tiradentes, com essa confissão, não poderia esperar senão sua morte, decretada pela rainha de Portugal. Assim, à força do autoritarismo do reino de Portugal, prevalece a punição para aquele que venha a cometer crime contra sua instituição.

A história da Inconfidência Mineira, segundo Grieco (1990), não foi uma luta de choques armados com derramamento de sangue. O estudioso considera que:

É uma curtíssima conspiração de poucos meses e de poucas pessoas – a que se segue uma infindável sucessão (três anos!) de audiências judiciais. denúncias, depoimentos, acareações, assentadas, diligências, conclusões, sentenças, degredos e um cruelíssimo enforcamento” (GRIECO, 1990, p. 11, grifo do autor).

O estudioso registrou, ainda, em sua obra, que sangue ocorreu sim, na tortura e no suplício dos conjurados que lutaram com as armas de seus ideais libertários: o “[...] ‘sangue vivo do herói Tiradentes’ [...]” (GRIECO, 1990, p. 11, grifo do autor). Quanto aos envolvidos, são pessoas sonhadoras que se uniram com o mesmo objetivo de libertar o Brasil da tirania das autoridades de Portugal. Para o estudioso, na verdade, os inconfidentes não uniram seus ombros para uma luta

armada, para uma guerra cruel, “Apenas alimentavam a aspiração pela liberdade; [...]” (GRIECO, 1990, p. 11). Eles se uniram em torno da defesa do país, por ideias liberais que, infelizmente, não foram possíveis de se concretizar, por serem violentamente punidos ao rigor da Coroa Portuguesa.

2.2 A HISTÓRIA DA INCONFIDÊNCIA, NA TRAMA FICCIONAL DE A MAIS BELA NOIVA DE VILA RICA

A Inconfidência Mineira, entrelaçada à história de amor do casal protagonista Tomás Antônio Gonzaga e Maria Dorotéia Joaquina de Seixas, em **A mais bela noiva de Vila Rica** remete aos sonhos e às fantasias do autor, que confere liberdade a um narrador onisciente para conduzir as personagens, ao expô-las em suas idas e vindas, a caminho dos respectivos desempenhos na obra.

O enredo de **A mais bela noiva de Vila Rica** gira em torno do romance frustrado do casal protagonista Tomás Antônio Gonzaga e Maria Dorotéia Joaquina de Seixas, na cidade mineira de Vila Rica, no período do Brasil colonial, em que a história da Inconfidência Mineira motivou para que esse casal não concretizasse o grande sonho de amor idealizado para uma vida feliz com a realização do casamento. Tomás Antônio Gonzaga era um representante enviado de Portugal para atender os compromissos com a Coroa Portuguesa e envolveu-se com os movimentos da conspiração, que ocasionou o desfecho dessa relação amorosa, em consequência de seu degredo para Moçambique.

De acordo com Ligia Chiappini Moraes Leite (1997), o narrador onisciente tem a superioridade de narrar, adotando posições, ou seja, é livre para narrar à vontade, fora dos limites do tempo e espaço, dentro ou fora dos acontecimentos. Suas palavras, pensamentos e percepções têm influência na comunicação das informações. Segundo a autora: “Seu traço característico é a intrusão, ou seja, seus comentários sobre a vida, os costumes, os caracteres, a moral, que podem ou não estar entrosados com a história narrada” (LEITE, 1997, p. 27). Na obra **A mais bela noiva de Vila Rica**, essa característica foi de fundamental importância para fazer a ligação entre a história da Inconfidência Mineira e a história de amor de Maria Dorotéia e Tomás Antônio Gonzaga.

Sobre esse contexto, Leite (1997), em sua obra **O foco narrativo**, registra o seguinte:

Uma FICÇÃO que, por isso mesmo, inventa ou retorna ao passado (é o caso da volta à moda do ONISCIENTE INTRUSO no século XX), técnicas não ilusionistas para dar lugar às múltiplas leituras do real a produzir-reproduzir pelo discurso ficcional (LEITE, 1997, p. 85, grifo do autor).

Montello (2001), dessa forma, produz sua ficção no presente de uma ação do passado, possibilitando ao narrador, suas criatividade para as articulações das personagens em sua trama romanesca. A linguagem simples, e às vezes coloquial, foi um dos recursos utilizados pelo autor para a comunicação e desenvoltura das personagens pelas articulações na trama, sozinho ou em relação a outras personagens.

Por introspecção do narrador, as vozes das personagens nessas relações os personalizam, dando-lhes especificidades para a receptividade do leitor. Alguns se envolvem diretamente no foco principal da trama, como é o caso da Maria Dorotéia Joaquina de Seixas, representante de uma sociedade mineira com seu envolvimento amoroso e lírico com Tomás Antônio Gonzaga, representante da sociedade portuguesa. Essas duas personagens principais conjugam relações sociais entre si e com outras personagens, que, apesar de não estarem ligados ao foco principal do enredo, também participam de maneira bem direta na trama ficcional de Montello (2001).

Beth Brait (1987), em sua obra **A personagem**, classifica esse ser fictício com forma particular de existência no enredo e que os autores têm que as situar conforme seus desempenhos e características dentro do texto. De acordo com a autora: "O enfrentamento da questão se dá através do destaque das relações existentes entre as personagens, os lugares e os objetos e as relações existentes entre cada uma das personagens de um romance" (BRAIT, 1987, p. 47).

A linguagem, dessa forma, é vista pela autora como princípio básico na relação personagem-pessoa em seu espaço de atuação. De acordo com a estudiosa, ao se deparar com a questão, os autores procuram salientar dois aspectos fundamentais:

- o problema da personagem é antes de tudo um problema lingüístico, pois a personagem não existe fora das palavras;
- as personagens representam pessoas, segundo modalidades próprias da ficção (BRAIT, 1987, p. 11).

Na obra **A mais bela noiva de Vila Rica**, algumas passagens mostram essa influência da linguagem para demonstrar relações no enredo como acontece na atuação da personagem Genoveva, mulher idosa, que usa da palavra protetora para dar notícias à sua afilhada sobre o poeta. “- Faça de conta que não sabe de nada [...] Mas o dr. Tomás Antônio Gonzaga não esconde para quem quiser ouvir, que vosmecê é a moça mais bonita de Vila Rica” (MONTELLO, 2001, p. 77).

Maria Dorotéia era admirada por sua beleza física. No dia da recepção para seu noivo, entre os presentes, ouviu-se a expressão: é a mais bela noiva de Vila Rica. Na obra **A mais bela noiva de Vila Rica**, o dr. Tomás Antônio Gonzaga também a valorizou com esses dotes, por meio de alguns versos do poema: “Os seus compridos cabelos,/ que sobre as costas ondeiam,/ são que os de Apolo mais belos; [...]” (MONTELLO, 2001, p. 81). Para essas passagens, foram elaboradas pelo autor descrições que apontam para a relação pessoa-personagem, ao empregar o recurso da linguagem no trânsito desses seres de papel no mundo ficcional.

Outro foco na obra de Montello (2001) diz respeito à interpretação das personagens, relacionado à estética da narrativa. Em **A mais bela noiva de Vila Rica**, percebe-se que o autor designou Maria Dorotéia Joaquina de Seixas e Tomás Antônio Gonzaga como personagens do contexto do enredo, na visão de um todo espacial do elemento da obra.

Mikhail Bakhtin (2010), em **Estética da criação verbal**, salienta que cada elemento de uma obra é apresentado na resposta que o autor dá ao leitor, na qual engloba tanto o objeto quanto a resposta que a personagem dá a ele mesmo. Nesse sentido, para o teórico, o autor acentua cada característica por menor que seja da sua personagem: um traço seu, um acontecimento, um ato de sua vida, os seus pensamentos e sentimentos “[...], porém essas respostas são de natureza dispersa, são precisamente respostas a manifestações particulares e não ao todo do homem [...]” (BAKHTIN, 2010, p. 3). Percebe-se, segundo o autor, apenas serem impressões fortuitas na vida de alguém. Quanto à obra de arte, a resposta para essas manifestações isoladas da personagem pelo autor se refere a apenas uma única resposta que é “[...] ao *todo* da personagem [...]” (BAKHTIN, 2010, p. 4, grifo do autor), pois elas são todas essenciais para a caracterização desse todo como elemento da obra. De acordo com o teórico:

É especificamente estética essa resposta ao todo da personagem, e essa resposta reúne todas as definições e avaliações ético-cognitivas e lhes dá acabamento em um todo concreto-conceitual singular e único e também semântico. Essa resposta total à personagem tem um caráter criador, produtivo e de princípio. De modo geral, toda relação de princípio é de natureza produtiva e criadora (BAKHTIN, 2010, p. 4).

Bakhtin ressalta a elaboração da personagem de forma que atua de maneira integral sem deixar arestas ou contradições na totalidade da figura que representa na tessitura narrativa, uma vez que “[...] tudo é percebido como um elemento de caracterização da personagem [...]” (BAKHTIN, 2010, p. 160).

Na obra **A mais bela noiva de Vila Rica**, ações e sentimentos norteiam atos isolados, mas que no todo colaboram para a elaboração da personagem em sua totalidade. Tomás Antônio Gonzaga age de tal forma que configura a solidificação do eterno apaixonado por Maria Dorotéia.

De uma daquelas janelas, no pavimento superior, aprimorava a sua paixão pela Maria Dorotéia [...] No correr de dois anos, aprendera a amar a Marília ainda mais, admirando-lhe a beleza, os modos, a inteligência, as leituras, a energia (MONTELLO, 2001, p. 116).

O mesmo acontecia com Maria Dorotéia Joaquina de Seixas, que olhava Tomás Antônio Gonzaga também como um todo interior e exterior.

E vou lhe dizer minha verdade sobre o dr. Gonzaga. Admiro a inteligência dele, a educação. E inda acrescento: é ele, hoje, o poeta que eu mais admiro. Quando eu o vi pela primeira vez, com aqueles trajés, aquele cabelo comprido, aqueles sapatos, aquelas unhas muito cuidadas, e mais baixo do que eu, achei-o ridículo. Depois, quando o ouvi recitar alguns de seus poemas, cheguei a bater palmas. Hoje, já me acostumei com ele [...] É possível que eu venha a gostar dele. Mas ainda não gosto. Admiro a inteligência dele, a cultura, os modos. E bato palmas para o poeta. O grande poeta [...] (MONTELLO, 2001, p. 78).

Montello (2001) expressa em sua narrativa uma estética na esteira do amor para o desempenho dessas personagens, no tempo e espaço da trama romanesca. Percebe-se que, para o autor, a Inconfidência Mineira no enredo de **A mais bela noiva de Vila Rica** não é o foco muito forte, pois esse movimento, na obra, é retratado muito superficialmente com acontecimentos fragmentados da história, como o caso de Tiradentes, que, apesar de ter sido verídica a sua existência, muito pouco se falou dele, da sua origem. Na verdade, o autor destina mais ênfase na história de amor do casal apaixonado, fazendo com que o movimento da Inconfidência Mineira, no bojo do enredo, colaborasse para a separação dos

enamorados. Mostrou-se, assim, a Inconfidência como pano de fundo de um redesenho dos sonhos e lembranças do autor.

No início do livro, observam-se as lembranças de Alvarenga Peixoto, dos poemas recitados entre as casas do dr. Tomás Antônio Gonzaga e do dr. Cláudio Manoel da Costa. Montello (2001), dessa forma, registra:

[...] Alvarenga Peixoto, em meio aos debates sobre livros e autores, não faltavam as declamações adequadas, com os novos poemas sentidamente recitados. Foi ali que se ouviram os primeiros versos do ouvidor àquela que passaria a ser a Marília de Dirceu – sem esquecer-se que ele próprio então o Dirceu — [...] (MONTELLO, 2001, p. 18).

A obra inicia-se com o capitão Baltazar Mayrink, deixando a sua filha Maria Dorotéia Joaquina de Seixas confiada a parentes próximos, indo residir na fazenda da família nos arredores da cidade. A boa música, acompanhada pelo cravo, um dos instrumentos musicais de referência do século XVIII, aconchegava as vozes líricas nas noites de luar de Vila Rica como se a convertesse em um grande espaço de espetáculos, apesar de a população se encontrar em clima de tensão pelo desejo de liberdade, uma vez que era subjugada aos mandos da Coroa Portuguesa. O som poético da música, porém, era como um antídoto e funcionava, para os indivíduos, como um amenizador no convívio dos grupos sociais de Vila Rica.

De acordo com Antonio Candido (1985), em seu livro **Literatura e sociedade**, a música é uma técnica de comunicação presente na sociedade, influenciando uma obra, principalmente na condição e viabilidade de atuar-se no meio. Sendo imaterial, essa técnica pode gravar-se na memória, ou pode também juntar-se a um instrumento musical.

A música distrai, mas não é suficiente para tirar a expectativa dos moradores de Vila Rica em saber quem era o novo ouvidor que chegaria à cidade, enviado por Portugal, que tinha a fama de ser um homem culto e também um bom poeta. A personagem Genoveva, a mais ansiosa de sua chegada, é que dá a notícia a Maria Dorotéia Joaquina de Seixas:

Agora, já na sala, e com um ar ainda mais alvoroçado, a velha Genoveva não conteve o aviso da grande novidade: — Sabem quem já chegou aqui? Não adivinham? Preparem-se. A grande notícia, depois de tardar a ser ouvida, durante tanto tempo, afinal já pode ser dada, como se fosse trazida, desde a noite de ontem, com o último aguaceiro. E rodando o corpo, a acompanhar o movimento dos olhos — Já está na cidade o novo ouvidor: chegou de surpresa. E foi recebido pelo maior temporal que já desabou em nossa terra (MONTELLO, 2001, p. 46).

A população de Vila Rica aceita o ouvidor, mesmo com sua excêntrica aparência, cativando sua amizade, como mostra a passagem abaixo:

[...] já se ia atenuando a estranheza da cidade aos seus modos, aos seus trajes [...] crescia em seu redor o aplauso espontâneo por seus atos, à frente da ouvidoria, quer pela atitude com que sabia julgar, quer pela coerência de suas decisões (MONTELLO, 2001, p. 61).

O poeta, ao conhecer a geografia de Vila Rica, encanta-se e compara a cidade a uma obra de arte:

E todo aquele conjunto equilibrado harmoniosamente nas ladeiras inumeráveis, com o lampião aceso à porta das casas, levava a supor que a cidade fora erguida por seus artistas. E como o silêncio das noites incomparáveis dava a entender que reclamava vozes e instrumentos, também eles irrompiam, completando Vila Rica como obra de arte (MONTELLO, 2001, p. 60).

Tomás Antônio Gonzaga, com isso, chegou a desejar ter nascido em Vila Rica, se não existisse em sua vida o seu Portugal, tamanho o seu encantamento pela cidade.

A arte na cidade de Vila Rica também era reconhecida por diversos artistas plásticos como o escultor, cujo nome era Antônio Francisco Lisboa, reconhecido como “[...] Aleijadinho, pelas deformações físicas que a enfermidade implacável lhe impusera e que ele conseguira suplantar, a ponto de ser considerado, com justiça, a maior figura da arte sacra barroca no Brasil” (MONTELLO, 2001, p. 75).

Alfredo Bosi (2006), em sua obra **História concisa da literatura brasileira**, apresenta um Barroco no Brasil com ecos europeu no período dos séculos XVII e XVIII. Mas, na segunda metade do século XVIII, por influência do ouro, começaram a aparecer traços à arquitetura, à escultura e à vida musical “[...] um ‘Barroco brasileiro’ e, até mesmo ‘mineiro’, cujos exemplos mais significativos foram alguns trabalhos do Aleijadinho [...]” (BOSI, 2006, p. 34, grifo do autor).

Tão logo chegou a Vila Rica, o ouvidor conheceu Maria Dorotéia Joaquina de Seixas e lhe adiantou que conheceu um de seus tios, demonstrando-lhe interesse em visitá-los na casa grande: “— E ali espero revê-la para ter a honra de tornar a saudá-la” (MONTELLO, 2001, p. 64). Tomás Antônio Gonzaga ficou encantado pela moça, principalmente depois de saber do seu gosto por poesia, presenteando-a com poemas “— Eu estava no jardim, regando os canteiros, quando ele saltou, me entregou o pacote e fez questão de dizer que ele mesmo tinha vindo aqui”

(MONTELLO, 2001, p. 67). O ouvidor, já perto dos 40 anos, desejava casar-se com Maria Dorotéia, como já era ali o Tomás Antônio Gonzaga senhor de si, falava para quem quisesse ouvir de sua beleza, não escondendo a admiração que tinha por ela. Na noite de sua recepção, na casa grande, recitou seus poemas, confessando seu amor. “[...] para Maria Dorotéia, a maior emoção da noite foi a que lhe proporcionou o ouvidor quando, aclamado, não hesitou em recitar, senhor de si, os versos que Maria Dorotéia já conhecia” (MONTELLO, 2001, p. 81).

Tomás Antonio Gonzaga, enviado a Vila Rica a mando de Portugal, com o cargo de ouvidor para defender os interesses da Coroa Portuguesa, foi envolvendo-se devagar nos conflitos da conspiração, já instalados na cidade, e resolveu criar uma associação com o nome de Ultramarina, assemelhada ao modelo da Arcádia Lusitana da cidade de Lisboa. Essa associação serviu para dar pseudônimos aos homens de letras de Vila Rica, “[...] Nela, o dr. Cláudio passou a ser Glauceste Satúrnio, enquanto Gonzaga passou a ser Dirceu” (MONTELLO, 2001, p. 86). Maria Dorotéia Joaquina de Seixas, que também ganhou um pseudônimo, ficou assustada ao saber qual seria o seu “— Você vai ser Marília nas poesias do dr. Gonzaga” (MONTELLO, 2001, p. 86), disse a Genoveva para acalmá-la.

Candido (1989), em sua obra **A educação pela noite**: e outros ensaios, mostra que, no século XVIII, foi exatamente com o universal dos árcades que a literatura teve sua semente de glória. Segundo o autor:

A essa luz a literatura dos árcades ganha o seu pleno significado histórico de tradução daquele local naquele universal, que permitiria elaborar bem a inflação de pitoresco e particularismo, promovida dali a pouco pela moda romântica, num movimento dialético oportuno. Foi sobretudo por obra do eixo universalizante dos clássicos (no caso brasileiro, ligado de maneira decisiva à civilização urbana de Minas) que se desenvolveu em condições favoráveis a dialética da nossa literatura no correr do decisivo século XIX (CANDIDO, 1989, p. 52, grifo do autor).

Montello (2001) utilizou a fonte da Arcádia Ultramarina como forma de dar um contexto universal poético na narrativa de **A mais bela noiva de Vila Rica**.

Em Vila Rica, Gonzaga firmava sua amizade com Cláudio Manoel da Costa, solidários na defesa da cidade. Tiradentes também é simpático a Tomás Antônio Gonzaga, cumprimentando-lhe amavelmente “— Uma terra, com uma brasileira tão linda, tem de ser uma pátria livre. Parabéns ao poeta” (MONTELLO, 2001, p. 110). Gonzaga, dessa forma, também muito simpático ao alferes, retribuiu-lhe com louvor “— E vai ser meu bom amigo” (MONTELLO, 2001, p. 110).

A nomeação de Tomás Antônio Gonzaga para o cargo de desembargador da Relação na Bahia, que estava para sair, antecipou o casamento. Enquanto a noiva cuidava dos preparativos da casa, o noivo bordava o vestido dela, devido, “[...] à tradição que, em Vila Rica, atribuía ao noivo a tarefa de bordar o vestido da noiva” (MONTELLO, 2001, p. 97). Os preparativos continuam, mas os excessos das autoridades portuguesas também, e, por isso, Tomás Antônio Gonzaga é mais solidário ainda com o povo, contra exageros do governo, ao concordar com a noiva que já era hora de se fazer alguma coisa. O capitão Mayrink, pai de Dorotéia, pede cautela à filha “- Não esqueça, Maria Dorotéia, que o dr. Gonzaga, por ser português, tem obrigação de dar razão aos seus patrícios” (MONTELLO, 2001, p. 99). E a resposta de Tomás foi decisiva:

— Sim, sim- concordou. — Sou português, mas também sou magistrado. E hoje tenho uma razão a mais para amar o Brasil, sobretudo considerando que encontrei aqui, na pessoa de Maria Dorotéia, a única mulher que realmente amei e amo e que, hoje é também a minha própria vida (MONTELO, 2001, p. 99).

Gonzaga informa ao capitão Mayrink sobre as notícias da última reunião na casa do dr. Cláudio, e fala que ali foi decidido que haveria a emancipação do Brasil, sendo visto em: “Depois do Fanfarrão Minésio, com as suas tropelias e suas crueldades, suportavam agora a prepotência do Visconde de Barbacena, cobrando o imposto excessivo que ninguém, em Vila Rica, poderia pagar? Era demais!” (MONTELLO, 2001, p. 100).

A nomeação como desembargador de Tomás Antônio Gonzaga é confirmada, e, por isso, com o casamento antecipado, toda a família acelerava os preparativos: “Assim, já ao findar o mês seguinte, graças à boa vontade geral, os dois estariam a caminho da Bahia, como marido e mulher, longe do ambiente tenso que já se sentia em Vila Rica [...] com as providências da derrama (MONTELLO, 2001, p. 107).

A passagem de Tiradentes pelas cidades, fazendas e povoados continuava a acontecer com o seguinte discurso de que, em breve, o mundo estaria livre, com mais justiça, mais humano e mais unido, como forma de protestar mais uma vez pela “[...] derrama, já anunciada por Barbacena, parecia hesitar quanto às cobranças extorsivas, sem que o povo soubesse como pagar a conta real [...]” (MONTELLO, 2001, p. 109).

O Visconde de Barbacena finalmente implantara mesmo a derrama, e, apesar de existir a conspiração, os envolvidos não sabiam como proceder com segurança “[...] como levar adiante a insurreição armada, que o Tiradentes continuava pregando nas cidades e povoada” (MONTELLO, 2001, p. 114).

Tomás Antônio Gonzaga frequentava todas as tardes a casa grande, ajudando nos preparativos para a viagem, sem ignorar a conspiração. Não deixava de exaltar, porém, seus poemas que o remoçavam.

[...] pouco antes do cair da tarde, ainda sob a proteção de dona Antônia Cláudia, os dois namorados se encontravam no quintal arborizado, com os canteiros floridos ao redor, e tudo lhes parecia propício, sobretudo quando o poeta lia para a Marília os seus novos versos (MONTELLO, 2001, p. 117).

O poeta, com todo o conflito na cidade e prestes a assumir o novo cargo de desembargador, começou a moderar sua conduta. Dava a entender que ele ia se resvalar na política, quando no poema, ao se dirigir à Marília, dava um novo desfecho. Essa atitude era natural, pois estava ele prestes a assumir o novo posto, longe de Vila Rica:

[...] e como arremate natural de sua carreira judiciária, se esquivasse de uma conspiração política que poria em risco no mesmo instante, o seu casamento com a Maria Dorotéia, assim como o cargo que condizia com a sua competência como magistrado (MONTELLO, 2001, p. 123).

Tomás Antônio Gonzaga, em uma das reuniões na casa do Cláudio Manoel da Costa, foi surpreendido pela presença de Joaquim Silvério dos Reis, um patricio que ele tinha punido por dívidas com a fazenda real, quando ainda no cargo da ouvidoria. Sua presença o deixou preocupado pela possibilidade de esse patricio contar para o governador sobre a sua presença na reunião, pois já sabia que sua dívida já havia sido perdoada, mas, mesmo preocupado, continuou a desenvolver o bordado: “[...] dando ao vestido longo as minúcias da obra de arte. [...] tinha ele a certeza de que, em Vila Rica, e mesmo em Lisboa, ou no Rio de Janeiro, ninguém estaria tão bem vestida quanto a Maria Dorotéia” (MONTELLO, 2001, p. 127).

O poeta não se cansava de apreciar a composição do bordado do traje solene. Desde o primeiro dia em que começou a bordá-lo, já estava certo de que não haveria, em Vila Rica, noiva mais bonita “[...] realçada por um vestido como aquele que ele próprio ia compondo com os requintes de uma autêntica obra-prima” (MONTELLO, 2001, p.127). Entre os bordados e a admiração, o noivo viu pela

janela alguém que ele não poderia reconhecer, dando-lhe o aviso: “— Queime os papéis que possam comprometê-lo. Hoje. Agora. Antes seja tarde” (MONTELLO, 2001, p. 130). Após o aviso, o poeta resolveu queimar alguns papéis comprometedores e logo soube que o governador iria receber novamente o Joaquim Silvério dos Reis. Paralelo a isso, a cidade começa a se esvaziar por conta dos moradores irem se esconder nas fazendas, até mesmo o Tiradentes teria desaparecido.

Tomás Antônio Gonzaga, aguardando o casamento, tinha consciência de si mesmo que não deveria dar as costas para o novo cargo, a título de insurgir-se contra o Visconde de Barbacena.

Ele, poeta de extrema fluência métrica, não havia escrito um só verso, uma só quadra, um só poema, em plena fermentação rebelde, e que trouxesse em si qualquer conotação política. Era, sim, um poeta lírico, a quem bastaria a paixão amorosa como inspiração (MONTELLO, 2001, p. 138).

O poeta, novamente, recebeu o aviso para queimar os papéis. Dias depois, ao bater em sua porta, reparou que os vizinhos olhavam a ostentação militar à sua frente, que o próprio coronel não sabia explicar o porquê e então lhe disse: “— A ordem que recebi foi para levar o senhor, ou por bem, ou por mal, para o Rio de Janeiro, nesta madrugada” (MONTELLO, 2001, p. 141).

Tomás Antônio Gonzaga indagava ao coronel se ele sabia quem era ele. Dizia ao militar que ele era, então, o desembargador da Bahia e que, portanto, não poderia ser preso. O poeta continuava dizendo ser uma autoridade que não tinha culpa. “E o coronel, senhor de si: — A ordem que me deram é para levar o senhor, ou por bem, ou por mal, como um preso qualquer” (MONTELLO, 2001, p. 141). Foi encaminhado ao Rio de Janeiro na Ilha das Cobras “— Recolha o preso à cela que já lhe está reservada” (MONTELLO, 2001, p. 153). E lá permaneceu até seu degredo, por ser considerado a cabeça dos conjurados. Sua sentença foi diferente das dos demais condenados, pois não foi para a forca como Tiradentes: “No caso de Gonzaga, a sentença de sua condenação [...] para o exílio em Moçambique, pelo prazo de dez anos” (MONTELLO, 2001, p. 178).

A passagem acima mostra uma injustiça de referência do século XVIII, fora dos padrões atuais da narrativa de Montello (2001), uma vez que na atualidade haveria um julgamento decente para os conjurados, incluindo Gonzaga. Uma contradição que, no século XVIII, deixou clara a força da lei arbitrária da Coroa,

desumana à vida do homem, ou como manifesta Vizinczey (2011, p. 464), “[...] como valia muito pouco a vida [...] no século XVIII” (VIZINCZEY, 2011, p. 464).

O degrado de Tomás Antônio Gonzaga deixa Maria Dorotéia com suas lembranças, após lhe ter devolvido as cartas e os poemas, findando, assim, o romance lírico que os envolveu completamente, apenas, “deixando como memória no coração de ambos [...] o testemunho da mais comovedora história de amor que acontecera em Vila Rica” (MONTELLO, 2001, p. 197).

Ao final da obra Montello (2001) mostra Maria Dorotéia Joaquina de Seixas sendo retratada não como uma velha senhora, mas sim como Marília de Dirceu. O autor mostrou o fazer literário pelo olhar da poesia, permitindo ao pintor, eternizar a jovem noiva de Dirceu:

[...] quando se viu retratada, não como uma velha senhora, e sim como a Marília de Dirceu, novamente bela, despojada das rugas que lhe atenuavam a beleza dos olhos, conseguiu dizer a si mesma e em silêncio, que bem merecera ser amada e cantada por seu poeta (MONTELLO, 2001, p. 205).

Walter Benjamin (1994), em sua obra **Magia e técnica, arte e política**, menciona a estética dessa arte que transporta à história.

A pintura já conhecia há muitos rostos desse tipo se os quadros permaneciam no patrimônio da família, havia ainda uma certa curiosidade pelo retrato. [...] os quadros valiam como testemunho do talento artístico do seu autor (BENJAMIN, 1994, p. 93).

Montello (2001) buscou na pintura subsídio para situar sua ficção em um tempo prenhe de história, como forma de transportar a ficção para um mundo real em via de mão dupla. Paradoxalmente, a realidade se faz cúmplice na elaboração da verdade contada artisticamente.

2.3 AUTONOMIA DA PERSONAGEM COMO SER DE FICÇÃO NO ESPAÇO ROMANESCO

Candido (1976), em sua obra **A personagem de ficção**, salienta que a personagem torna a ficção evidente e, por meio dela, a camada imaginária se adensa, como se cristaliza também. Segundo o autor, o enredo só existe pelas personagens que vivem dentro dele e dão a conhecer o que quer o romance “[...] a

visão da vida que decorre dele, os significados e valores que o animam” (CANDIDO, 1976, p. 53-54).

O autor mostra a importância dessa personagem, como forma de atrair e manter inspiração, para modelá-la, possibilitando, assim, que o leitor a identifique como ingrediente necessário ao seu prazer de leitura. Em sua obra, Candido (1976) apresenta esse ser da seguinte maneira:

A personagem é um ser fictício, — expressão que soa como paradoxo. De fato, como pode uma ficção ser? Como pode existir o que não existe? No entanto, a criação literária repousa sobre este paradoxo, e o problema da verossimilhança no romance depende dessa possibilidade de um ser fictício, isto é, algo que, sendo uma criação da fantasia, comunica a impressão da mais lídima verdade existencial. Podemos dizer, portanto, que o romance se baseia, antes de mais nada, num certo tipo de relação entre o ser vivo e o ser fictício, manifestada através da personagem, que é a concretização deste (CANDIDO, 1976, p. 55).

De acordo com o autor, é preciso que a personagem, dentro da estrutura do romance, dependa mais de sua organização interna, para que a verossimilhança cumpra o seu papel “[...] de comparar o mundo do romance com o mundo real, (ficção igual a vida) [...]” (CANDIDO, 1976, p. 75, grifo do autor).

Ao que se refere à verossimilhança, Lígia Militz da Costa (1992), em sua obra **A poética de Aristóteles: mímese e verossimilhança**, apresenta por intermédio de seus estudos, que a mímese, como representação de uma poética literária, é resultante de um processo específico de construção, a partir do princípio de determinadas regras, objetivando alguma coisa. Segundo a autora:

— a construção mimética é presidida por um critério fundamental: a verossimilhança:
— a verossimilhança situa a mímese nas fronteiras ilimitadas do ‘possível’, e não o verdadeiro, como objeto temático da mímese [...] (COSTA, 1992, p. 53-54, grifo do autor).

Em **A mais bela noiva de Vila Rica**, Montello (2001) cria um narrador que mostra o limite possível das características exteriores, pela imitação da beleza de Maria Dorotéia Joaquina de Seixas, comparada à da Marília de Dirceu, como nesses versos da obra: “[...] Têm a cor da negra noite;/ e com o branco do rosto/ fazem, Marília, um composto/ da mais formosa união” (MONTELLO, 2001, p. 81). O autor mostra também o limite possível das características interiores das semelhanças dos sentimentos de Tomás Antônio Gonzaga, tanto em relação à Maria Dorotéia quanto à Marília de Dirceu.

Candido (1976) discorre que no romance o escritor deve traçar para a personagem uma coerência de acontecimentos que: “[...] estabelece algo mais coeso, menos variável que é a lógica da personagem” (CANDIDO, 1976, p. 58).

Montello (2001), na obra, mostra a personagem Maria Dorotéia Joaquina de Seixas, desde o início da história do romance, descomprometida com os movimentos da Inconfidência Mineira, porém, mesmo assim, sua vida mudou completamente, conforme mostra esta passagem romanesca:

Nos últimos dias já com a consciência plena de que ia ser em breve, e para toda a vida, a companheira do poeta, intimamente reconhecia que era outra Maria Dorotéia, como se todo o seu ser se houvesse alterado, com uma nova consciência do mundo que a cercava. Fisicamente seria a mesma Maria Dorotéia, com seu rigor, sua consciência da vida que ia viver, sua determinação de ser fiel a si mesma, ao lado do companheiro que a vida havia colocado no seu caminho, e com o qual compartilharia os dias de uma nova vida Em outra terra, como mulher do desembargador Tomás Antônio Gonzaga, não podia ser mais a Maria Dorotéia de seu passado, e sim uma nova Maria Dorotéia, Pronta para ser mãe, apoiar-se no braço de seu marido (MONTELLO, 2001, p. 99-100).

No romance moderno, do século XVIII ao começo do século XX, de acordo com Candido, há uma tentativa de vários escritores em construir suas personagens com uma natureza mais aberta. Com base nessa visão, existem dois modos de tratamentos das personagens:

1) Como seres íntegros e facilmente delimitáveis, marcados duma vez por todas com certos traços que os caracterizam; 2) como seres complicados, que não se esgotam nos traços característicos, mas têm certos poços profundos, e de onde pode jorrar a cada instante o desconhecido e o mistério (CANDIDO, 1976, p. 60).

Percebe-se, na obra de Montello (2001), que Maria Dorotéia Joaquina de Seixas permeia no enredo como uma personagem mais aberta como é apresentada na passagem: “— De início, quando minha filha se ofereceu para acompanhar as obras da casa, tive minhas hesitações e dúvidas; depois, à medida que ia vendo o trabalho pronto, fiquei orgulhoso de ser pai da Maria Dorotéia” (MONTELLO, 2001, p. 73).

O autor ainda registra o surgimento de duas famílias das personagens no século XVIII: as de costumes, que são apresentadas por traços fortemente marcados, vistos de fora, por um processo fundamental da caricatura; e as

personagens de natureza que apresentam, além dos traços superficiais, seu jeito íntimo de ser, o que difere das outras personagens.

De acordo com Candido (1976), a natureza da personagem depende, em parte, das pretensões do romancista, quanto ao seu panorama do enredo.

Conforme o autor:

Quando, por exemplo, êste está interessado em traçar um panorama de costumes, a personagem dependerá provàvelmente mais da sua visão dos meios que conhece, e da observação de pessoas cujo comportamento lhe parece significativo. Será, em conseqüência, menos aprofundado psicologicamente, menos imaginado nas camadas subjacentes do espírito, — embora o autor pretenda o contrário. Inversamente, se está interessado menos no panorama social do que os problemas humanos, como são vividos pelas pessoas, a personagem tenderá a avultar, complicar-se, destacando-se com a sua singularidade sobre o pano de fundo social (CANDIDO, 1976, p. 74).

A citação anterior cria a expectativa do romancista na escolha da coerência interna e/ou externa da estrutura do romance, portanto, a natureza da personagem depende dessa coerência.

Na obra **A mais bela noiva de Vila Rica**, percebe-se que Montello (2001) optou por se interessar menos pelo panorama social, dando liberdade à personagem Maria Dorotéia para destacar-se contra as convenções sociais da época, fazendo críticas.

Há uma preocupação dessa personagem com os problemas que envolviam as dívidas dos impostos, por exemplo, como a do seu pai, o capitão Mayrink, sem ter os recursos totais que teria de pagar:

À primeira claridade do novo dia, já Maria Dorotéia estava de pé, pronta para as iniciativas e os cuidados que deveria ter, e era para o quarto do pai que ia primeiro, sabendo-o às voltas com as obrigações da derrama, ainda sem os recursos totais que teria de pagar (MONTELLO, 2001, p. 98).

Existem passagens no romance de Montello (2001) que resgatam do passado para o presente acontecimentos das personagens que configuram uma relação contraditória, a partir do momento em que o discurso poético feminino do passado não condiz de forma geral, com o da atualidade. No século XVIII, a mulher era condicionada aos tabus e às cobranças do sistema patriarcal.

A personagem Maria Dorotéia Joaquina de Seixas, com apenas 16 anos, embora aparentando 18, mostra-se na obra além do seu tempo, uma vez que

apresenta pensamentos e atitudes aos acontecimentos ao seu redor com certa autonomia diante de seus familiares e da sociedade de Vila Rica. Essa autonomia da personagem pode ser constada:

A Maria Dorotéia, aos dezesseis anos, dava a impressão de já ter feito dezoito, e tanto era bela de corpo quanto de rosto. Não lhe faltando o gosto da boa leitura, tinha a sua biblioteca, bem escolhida e bem cuidada. Viva, inteligente, já se sentia cortejada, embora ela própria insistisse em dizer que só pensaria em casamento quando fosse mais velha. Por enquanto, não. Queria ser dona de si mesma, com seus gostos e suas vontades. Sonhava viajar, indo ao norte e ao sul, para ter como remate uma temporada em Lisboa (MONTELLO, 2001, p. 44- 45).

Na citação, a forma de ser e de pensar da personagem não era compatível com as regras da sociedade daquela época, uma vez que o hábito de leituras era, em parte, proibido pela desconfiança das autoridades reais de estimular as ideias de liberdade. “[...] Além de ter sempre um livro para ler, ao alcance da mão. Já fazia quase 1 ano que a própria Maria Dorotéia se havia entusiasmado com o projeto de ir a Lisboa” (MONTELLO, 2001, p. 34). A independência almejada também era outra forma de se distanciar dos padrões comportamentais da época porque, ao contrário, a sociedade clamava a dependência das mulheres sujeitas às vontades dos maridos.

Outra situação que cabe destaque em relação à cultura da época do romance diz respeito ao fato de Tomás Antônio Gonzaga ser o responsável pelo bordado do vestido da noiva, como já visto na página 33 deste trabalho, o que na época era tradição “[...] retraído na sua casa, o Gonzaga tratava de apressar a urdidura do vestido da noiva, que já lhe competia, por tradição” (MONTELLO, 2001, p. 111).

Linda Hutcheon (1991), em sua obra **Poética do pós-modernismo**: história, teoria, ficção, registra que a escrita pós-moderna, tanto da história quanto da literatura, formam elementos capazes de dar sentido ao passado. Segundo a estudiosa:

[...] o sentido e a forma não estão nos ‘acontecimentos’, mas nos sistemas que transformam esses ‘acontecimentos’ passados em ‘fatos’ históricos presentes. Isso não é um ‘desonesto refúgio para escapar à verdade’, mas um reconhecimento da função de produção de sentido dos construtos humanos (HUTCHEON, 1991, p. 122, grifo do autor).

Na obra de Montello (2001), dessa forma, o papel fundamental foi o do narrador que ilustrou e valorizou a escrita atual, reportando-se aos tempos das personagens Maria Dorotéia e Gonzaga.

No final da história de **A mais bela noiva de Vila de Rica**, mais uma vez, o narrador, na parte do reencontro com Marília, usa de sua liberdade ao apresentar a personagem Maria Dorotéia Joaquina de Seixas, uma senhora bem cuidada, com bom gosto ao se vestir. Em uma noite fria, a personagem, ao apanhar o casaco, instantaneamente, quando passa por um espelho, depara-se com a sua imagem, a imagem de Marília ainda jovem. Essa passagem mostra que a memória da personagem é tão profunda que a reconduziu ao seu passado, na pessoa de Marília.

3 MEMORIALISMO

Na Grécia antiga, a memória constitui um símbolo sagrado da identidade cultural grega: “[...] era a deusa Minemosyne, mãe das Musas, que protege as Artes e a História. A deusa Memória dava aos poetas e adivinhos o poder de voltar ao passado e de lembrá-lo para a coletividade” (CHAUI, 1995, p. 126).

Vargas Llosa (2004), em sua obra **A verdade das mentiras**, cita Valle-Inclán para o seguinte verso: “As coisas não são como as vemos, mas como as recordamos” (VARGAS LLOSA, 2004, p. 23, grifo do autor). Segundo o autor, a irrealidade dá o poder da persuasão ao bom escritor e ao bom leitor, a credulidade de uma precária realidade. Assim, o memorialismo, como meio de trabalhar a união da literatura à história, tem a memória como uma força que estimula a maioria dos autores a enveredarem-se para o caminho da imaginação sem se preocuparem onde esta vai parar. Vargas Llosa afirma que: “Para quase todos os escritores, a memória é o ponto de partida da fantasia, o trampolim que impulsiona a imaginação em seu vôo imprevisível até a ficção” (VARGAS LLOSA, 2004, p. 23).

Tomando como base os conceitos de Vargas Llosa (2004), a obra **A mais bela noiva de Vila Rica** ilustra bem a sua memória como ponto inicial da ficção com a passagem: “Mas já foi nesse mundo novo que um de meus mestres, como se quisesse apresentar-me ao passado, me fez reler, ainda adolescente, o romance da Marília de Dirceu, e por ela também me apaixonei” (MONTELLO, 2001, p. 19).

Percebe-se nessa passagem do romance que o autor inspirou-se em uma obra já existente, do poeta árcade Tomás Antônio Gonzaga, resgatando suas memórias de adolescente quando fez a leitura do livro **Marília de Dirceu** (1972).

As memórias no romance de Montello (2001) apresentam fatos sociais e históricos, por meio da atuação das personagens e do enredo que as insere em um grupo social, no caso, o dos moradores de Vila Rica e que estão presentes na trama narrativa a envolver passado, espaço, tempo e cultura. Ao resgatar essas ações, a memória constitui-se como elemento primordial, responsável pela articulação das personagens em todo o romance.

Baseando-se no resgate memorialístico dessas ações, Montello (2001) cria um romance interpenetrado de lirismo, com efeito poético, ao tratar de realidade e ficção, extraídas da cultura mineira, proporcionando às personagens o envolvimento

de uns com os outros, entre ações harmônicas e desarmônicas na realização do amor, ou seja, da união Maria Dorotéia e Tomás Antônio Gonzaga. No entrelaçamento da literatura com a história, o amor dos amantes se finda em meio ao movimento histórico da Inconfidência Mineira.

A mais bela noiva de Vila Rica tem seu significado literário no memorialismo, recurso que percorre os capítulos, promovendo a fragmentação do tempo narrativo na trama ficcional, contextualizada em acontecimentos que tomavam conta da sociedade brasileira no período colonial.

O romance de Montello (2001) apresenta componentes ficcionais e históricos enovelados nos fios do tempo que se subverte ao presentificar o passado e ao arremessar o hoje nos braços do ontem. Traça um paralelo entre o registro de fatos históricos da Inconfidência Mineira correlacionando-os com o idílio amoroso que envolveu o inconfidente Tomás Antônio Gonzaga e Maria Dorotéia Joaquina de Seixas, a moça recatada da sociedade da Vila Rica, tomados de um sentimento intenso de amor. A história de amor protagonizada por Marília e Dirceu dos versos árcades, representados na vida real e no romance por Maria Dorotéia Joaquina de Seixas e Tomás Antônio Gonzaga, respectivamente, acaba por envolver vozes murmurantes, vozes solidárias, vozes protetoras do sentimento brotado entre a musa e o poeta do movimento libertário mineiro.

A mais bela noiva de Vila Rica traz marcas da realidade, extraídas do contexto da política imperial em uma região castigada pela ambição a gerar vidência que, por sua vez, tingem com cores de morte os movimentos na direção da igualdade de direitos do ser humano. O romance apresenta o memorialismo cultivado pelo autor na voz de um narrador que transpõe o passado para o presente e para o plano literário, fatos extraídos da cotidianidade de uma época em que a sociedade anseia por independência do jugo de um imperialismo cruel que reage com violência geradora de mártires.

Percebe-se que, assim como Montello (2001), outros escritores têm a memória como objeto de investigação, no que diz respeito às formas como ela se manifesta no presente, por muitos filósofos e cientistas, dos quais alguns são destaques.

Marilena Chauí (2001) apresenta, em sua obra **Convite à filosofia**, lembrança e identidade do Eu. Percebe-se, em seus estudos, a memória como a capacidade do ser humano em manter e resgatar o tempo vivido e que não volta

mais, salvando-o da perda total. Nessa visão, a escritora destaca que a lembrança é como um fio condutor de memória:

A lembrança conserva aquilo que se foi e não retornará jamais. É nossa primeira e mais fundamental experiência do tempo e uma das obras mais significativas da literatura universal contemporânea é dedicada a ela: *Em busca do tempo perdido*, do escritor francês Marcel Proust (CHAUI, 1995, p. 125, grifo do autor).

A memória é capaz de guardar o tempo que já passou e, assim, toda a consciência do passado preserva-se dentro dela, sendo buscada minuciosamente, a partir das lembranças. Ao homem, torna-se permitido resgatar a memória, revivendo diversos valores de uma sociedade, tais como os hábitos, costumes, pensamentos e sentimentos.

Ecléa Bosi (1979) traduz as lembranças dos velhos como um verdadeiro tesouro para o estudo da memória psicossocial. Nessas lembranças, encontra-se uma verdadeira história de vida social, com marcas de experiências muito relevantes, deixadas no decorrer da passagem da vida familiar e cultural de uma sociedade. A memória atual das pessoas mais velhas é mais definida que a de uma pessoa mais jovem, ou mesmo adulta, por esta ainda estar envolvida com os ideais e contravenções de um presente que lhe cobra muito mais do que é cobrado a uma pessoa com mais idade.

Segundo Bosi (1979), quando o velho está recordando o seu passado, ele não descansa e não está em fuga à entrega do sonho, pois, ao contrário, ele conscientiza-se atento ao passado de sua própria vida. O velho, dessa forma, não espera as lembranças despertá-lo, ele as procura com os recursos que tem como correspondência antiga retorna a locais frequentados na infância e juventude ou, mais importante ainda, ele conta do que se lembra quando não escreveu.

Em **A mais bela noiva de Vila Rica**, a personagem Genoveva, uma velha senhora, é um exemplo desse tesouro de memória de velhos. Na obra, ela é possuidora de muita experiência dos acontecimentos passados, vividos na vida social de Vila Rica, Minas Gerais.

Montello (2001) narra:

Nessa hora, na reclusão de sua pequena casa, e já preparada para deitar-se, sempre sentindo as gordas pernas lhe pesarem, após subir e descer sucessivas ladeiras, a velha Genoveva tentava atenuar na memória as notícias aflitivas que havia recolhido na casa do dr. Cláudio, quando fora vê-lo em busca de fatos novos que ela se encarregaria de passar adiante e que

sempre lhe rendiam o necessário para pagar as suas contas (MONTELLO, 2001, p. 56).

Em determinado tempo da vida, as pessoas mais velhas passam a não fazer mais parte dos grupos na sociedade. Bosi (1979) salienta: “Há um momento em que o homem maduro deixa de ser um membro ativo da sociedade, deixa de ser um propulsor da vida presente do seu grupo [...]” (BOSI, 1979, p. 23). Os mais velhos, nesse momento, passam a exercer na sociedade suas lembranças do passado, retornando, assim, à memória da família e dos grupos institucionais sociais.

Maurice Halbwachs (2004) considera a memória coletiva fundamentalmente distinta da individual, uma vez que os testemunhos complementam o que se sabe e que, de alguma forma, encontra-se obscuro. O autor salienta que a primeira testemunha com que sempre se pode contar é a do próprio indivíduo, pois, segundo ele, uma pessoa, ao falar que não crê na luz dos seus próprios olhos, sente na verdade que possui duplicidade do seu ser:

[...] um, o ser sensível, é como uma testemunha que vem depor sobre aquilo que viu, diante do ‘eu’ que não viu atualmente, mas que talvez tenha visto no passado e, talvez, tenha feito uma opinião apoiando-se nos depoimentos dos outros (HALBWACHS, 2004, p. 29, grifo do autor).

Ao retornarmos então a algum lugar onde já estivemos, o que encontramos, ou nos ajuda a refazer tudo o que vimos, ou parte do que estava esquecido. Assim, se o que é enxergado hoje tivesse que ocupar lugar das lembranças passadas, inversamente essas lembranças se adequariam ao conjunto das atuais percepções do indivíduo. O que acontece é como se fossem confrontados vários depoimentos e isso sucede porque concordam no essencial, apesar de algumas contradições, por meio das quais se podem restituir lembranças. Quando a visão puder basear-se também nas lembranças dos outros, tem-se mais confiança para evocar como se a mesma experiência estivesse recomeçando, não por uma única pessoa e sim por várias. Logo, quando se encontra uma pessoa que não se vê há muito tempo, à primeira vista, tem-se alguma dificuldade para que os laços de amizade e experiências em comum sejam recuperados. Quando, porém, evoca-se simultaneamente o que foi vivido, cada um do grupo se recorda, e, mesmo que as coisas lembradas não sejam mais as mesmas, ainda assim permanecem coletivas e são recordadas pelos demais.

Na obra de Montello (2001), o dr. Cláudio Manoel da Costa, sempre que recebia em Vila Rica o amigo Alvarenga Peixoto, evocava as lembranças de Coimbra, repetindo os versos: “Toda mortal fadiga adormecia / no silêncio que a noite convidava...” (MONTELLO, 2001, p. 26). Os dois, caminhando noite adentro, requisitavam os parceiros de outrora, lembrando colegas, mestres, reconstituindo a vida boêmia, a que associavam à saudade da convivência em sala de aula e às experiências vividas, que refluíam à memória do tempo.

Segundo Halbwachs (2004), a memória individual se apoia na memória coletiva, pois um homem, para evocar seu próprio passado, necessita das lembranças dos outros. A memória coletiva envolve a memória individual, porém sem se confundir com ela. Halbwachs apresenta um fato pessoal, como exemplo:

Durante o curso de minha vida, o grupo nacional de que eu fazia parte foi o teatro de um certo número de acontecimentos, dos quais digo que me lembro, mas que não conheci a não ser pelos jornais ou pelos depoimentos daqueles que deles participaram diretamente. Eles ocupam um lugar na memória da nação. Porém eu mesmo não os assisti. Quando eu os evoco, sou obrigado a confiar inteiramente na memória dos outros, que não vem aqui completar ou fortalecer a minha, mas que é a única fonte daquilo que eu quero repetir (HALBWACHS, 2004, p. 58).

Ao contexto social, tal exemplo é uma memória emprestada de acontecimentos que deixaram marcas e que sobrevivem nas classes sociais mantidas pelas tradições dos grupos, na família e também, com alguns indivíduos que foram próximos às testemunhas dos acontecimentos.

Uma importante contribuição sobre a memória coletiva relaciona-se ao espaço religioso na sociedade, registrada por Halbwachs (2004), que assevera:

Uma igreja é como um livro do qual somente um pequeno número pode soletrar e decifrar todos os caracteres. De qualquer modo, como praticamos o culto e como recebemos ensino religioso no interior desses edifícios, todos os pensamentos do grupo tomam a forma dos objetos sobre os quais eles concentram. Já que encontram por toda parte imagens de Deus, dos apóstolos, dos santos, e dentro num cenário de luzes, paramentos e vestimentas eclesiásticas, eles se imaginam assim e dentro desse quadro os seres sagrados e o paraíso, e transpõem para tais quadros as verdades transcendentais do dogma. A religião se expressa portanto sob formas simbólicas que se desenrolam e se aproximam no espaço [...] (HALBWACHS, 2004, p.163-164).

A sociedade do século XVIII era muito religiosa e a crença dos cidadãos manifestava-se pela devoção aos santos e pelas missas realizadas, por exemplo, nas igrejas da cidade de Vila Rica.

Na obra **A mais bela noiva de Vila Rica**, a personagem Genoveva, em uma conversa com Maria Dorotéia, demonstra seu fervor religioso quando fala, com emoção, da promessa feita para a concretização do seu casamento. De acordo com a obra, é possível observar a força dessa crença, nesse exemplo:

— E linda, linda. Sempre linda. Só eu sei a alegria com que volto a olhar a minha menina. Sempre disse a você que eu apostava o que minha afilhada quisesse, com a certeza de que solteira você não ficaria. E agora, quando tudo deu certo, já estou pagando a promessa que fiz: assisto a uma missa em cada igreja, só para agradecer, já perto do seu casamento, a graça de Nossa Senhora e de Santo Antônio, a quem prometi que o faria, assim que eu soubesse que minha afilhada iria casar com homem do seu agrado (MONTELLO, 2001, p. 104).

Sendo a missa realizada em uma igreja, segundo Halbwachs (2004), o cristão sabe que, ao entrar nesse ambiente, encontrará um estado de espírito já experimentado anteriormente e, ao unir-se com os outros fiéis, reconstruirá no mesmo momento, lembranças e pensamentos afins em um espaço coletivo.

Ainda sobre as memórias, Paul Ricoeur (2007) discorre sobre a questão do esquecimento e destaca que, se alguém avaliar os pressupostos maléficos evidentes e os benefícios presumidos dele, deparar-se-á em primeira instância com: “[...] uma polissemia opressiva da palavra ‘esquecimento’, cuja abundância é atestada na história literária [...]” (RICOEUR, 2007, p. 424, grifo do autor). Então, a fim de que se livre da opressão, profusão e a inconstância que a linguagem acrescenta ao tema do esquecimento, há um direcionamento de leitura da ideia de grau de profundidade do esquecimento.

Ricoeur (2007), com o intuito de melhor esclarecimento dessa distinção, afirma:

[...] eu a colocarei em relação com a que presidiu, anteriormente, à descrição dos fenômenos mnemônicos considerados sob seu ângulo ‘objetal’ (segundo o uso substantivo do termo ‘lembrança’), a distinção entre abordagem cognitiva e abordagem pragmática [...] (RICOEUR, 2007, p. 424, grifo do autor).

Com relação à abordagem cognitiva, a memória assimila sua ambição de representar fielmente o passado, e a abordagem pragmática representa o lado operatório da memória, o seu exercício e seus usos. O estudioso salienta que o esquecimento faz um convite à releitura dessas abordagens e de sua articulação, dado aos níveis de profundidade e de manifestação:

De fato, o esquecimento propõe uma nova significação dada à idéia de profundidade que a fenomenologia da memória tende a identificar com a distância, com o afastamento, segundo uma fórmula horizontal da profundidade; o esquecimento propõe, no plano existencial, uma espécie de perspectivação que a metáfora da profundidade vertical tenta exprimir. (RICOEUR, 2007, p. 424).

No romance **A mais bela noiva de Vila Rica**, pode-se verificar, em certas passagens, resistência ao esquecimento, uma vez que não ocorre uma releitura dos fatos vividos no passado da personagem Maria Dorotéia, que busca em detalhes a presentificação do intensamente vivido com seu amado. Na citação abaixo, essa resistência pode ser verificada:

O bordado que havia escolhido como adorno de seu vestido de noiva, para ver se lhe voltava o gosto de outrora, havia sido uma sugestão do Gonzaga, dias antes de sua última vinda à Casa Grande. De propósito, sempre em busca de si mesma, ela voltara a sentar no mesmo canto do sofá, e tinha na mão a mesma agulha, com o mesmo novelo de lã sobre a almofada. Ensaiaava o ponto, e errava. Sem acertar com a laçada natural (MONTELLO, 2001, p. 212).

Um momento de hesitação profunda da personagem Maria Dorotéia está presente em: “E houve por fim um momento em que o novelo resvalou para o chão, como se alguém, invisível, lho houvesse tomado” (MONTELLO, 2001, p. 212). A memória voluntária do passado é presentificada por fantasmas, e é quando o narrador busca os caminhos do fantástico, deixando o leitor com a hesitação, de que para Tzvetan Todorov: “A hesitação do leitor é pois a primeira condição do fantástico” (TODOROV, 1975, p. 37). Ainda de acordo com o autor: “O fantástico é a hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, face a um acontecimento aparentemente sobrenatural” (TODOROV, 1975, p. 31).

Analisando o acontecimento vivido por Maria Dorotéia, com base na citação acima, pode-se explicar o caminho do fantástico pelo gênero maravilhoso, uma vez que a personagem viveu o lado místico de um fato que Todorov “[...] se caracterizará pela existência exclusiva de fatos sobrenaturais, sem implicar a reação que provoquem nas personagens” (TODOROV, 1975, p. 53).

Soma-se a essa abordagem do maravilhoso todoroviano a contribuição da herança popular que desafia o tempo atravessando o imaginário de um povo. Segundo Leila Rose Márie Batista da Silveira Maciel (2013):

Além dos trágicos episódios registrados na História do Brasil sobre a Inconfidência Mineira e outros conflitos ocorridos em razão da exploração

do povo brasileiro pelos portugueses, juntam-se as lendas, os relatos sobre fantasmas e assombrações, que fazem parte do imaginário dos habitantes e que passam a geração a geração (MACIEL, 2013, p. 59).

Maria Dorotéia não escapa a influência dos contemporâneos e junta à de um povo que conta acreditando em tudo que a tradição oral apresenta e que Montello (2001) transforma em matéria-prima romanesca.

Acerca dos acontecimentos passados, os seres humanos podem optar entre lembrar e esquecer, consciente ou inconscientemente. De acordo com Ricoeur (2007), uma existência inconsciente da lembrança, presença do passado ausente, será postulada independentemente do sentido que a atribuiu:

É essa hipótese da preservação por si, constitutiva da própria duração, que tentarei estender a outros fenômenos de latência, até o ponto em que essa latência possa ser considerada como uma figura positiva do esquecimento que denomino esquecimento de reserva. Efetivamente, é a esse tesouro do esquecimento que recorro quando tenho o prazer de me lembrar do que, certa vez, vi, ouvi, experimentei, aprendi, adquiri (RICOEUR, 2007, p. 427).

Ricoeur (2007), em seus estudos, destaca alguns tipos de esquecimento: o definitivo, que se caracteriza por apagamento de rastros, ou seja, uma ameaça que a memória tem de trabalhar a fim de retardá-lo, ou até mesmo imobilizá-lo; e o esquecimento reversível que se define como o esquecimento de reserva, pois qualquer fato ocorrido pode ressurgir em algum momento, saindo da reserva da memória. O crítico afirma:

[...] o esquecimento é deplorado da mesma forma que o envelhecimento ou a morte: é uma das faces do inelutável, do irremediável. No entanto, o esquecimento está associado à memória [...] fazem com que não seja possível classificar, simplesmente, o esquecimento por apagamento de rastros entre as disfunções ao lado da amnésia, nem entre as distorções da memória que afetam sua confiabilidade (RICOEUR, 2007, p. 435).

Assim, o esquecer de tudo nos amedronta, bem como o esquecer arrancado pode deixar o indivíduo confortável. O autor evoca outra ideia paradoxal sobre o esquecimento que também pode estar tão estreitamente confundido com a memória, considerando-se como a uma de suas condições. Essa disposição do esquecimento com a memória explica o silêncio da neurociência com as experiências tão inquietas e opostas do esquecimento comum. Conforme o autor, sendo o primeiro silêncio o dos órgãos, então a esse respeito o esquecimento comum acompanha o destino da memória feliz, que é muda em sua base neuronal. Já os fenômenos mnemônicos que têm suas vidas no silêncio dos órgãos, assim como o esquecimento comum

está sob esse aspecto, do mesmo lado silencioso que a memória comum, sendo esse o diferencial entre amnésias. “Mesmo a infelicidade do esquecimento definitivo continua a ser uma infelicidade existencial que convida mais à poesia e à sabedoria do que à ciência” (RICOEUR, 2007, p. 435).

O estudioso menciona outra problemática, que não a biológica e médica, sobre o esquecimento com relação ao silêncio: “a das situações-limite em que o esquecimento vem se juntar ao envelhecimento e à mortalidade [...]” (RICOEUR, 2007, p. 435).

Na obra **A mais bela noiva de Vila Rica**, a personagem Maria Dorotéia Joaquina de Seixas mostra sinais de seu envelhecimento na trama ficcional, como segue:

A Casa Grande, antes sempre repleta, agora se convertera numa imensidão silenciosa, com os velhos móveis, o grande espelho no salão principal, os retratos solenes de antepassados desaparecidos, e que somente ela, Maria Dorotéia, ainda sabia identificar, embora não soubesse repetir o nome inteiro de muitos dos retratados (MONTELLO, 2001, p. 203-204)

Nessa época, em seu percurso de vida, a personagem já se encontrava com 50 anos de idade e se tornou com o passar do tempo uma mulher calma identificada com uma memória feliz, por ter arrancado da alma os sentimentos de tristeza que tanto lhe faziam sofrer: “Felizmente, com o passar do tempo, as mágoas se haviam desfeito, para só ficar a mulher serena, acima de seus reveses, e com a consciência de que o tempo apaga o próprio tempo” (MONTELLO, 2001, p. 214).

Ricoeur (2007), ao tratar da memória feliz, mostra que ela é a estrela norteadora de toda fenomenologia da memória e esta se encontra associada à memória pela fidelidade ao passado que, segundo ele, não é um dado, mas um voto. O estudioso assevera que:

Como todos os votos, pode ser frustrado, e até mesmo traído. A originalidade desse voto é que ele consiste não numa ação, mas numa representação retomada numa seqüência de atos de linguagem constitutivos da dimensão declarativa da memória. Como todos os atos de discurso, os da memória declarativa também podem ter êxito ou fracassar. Nessa condição, esse desejo não é primeiro vislumbrado como um voto, mas como uma pretensão, uma reivindicação [...] que constitui a representação presente de uma coisa ausente marcada pelo selo da anterioridade, da distância temporal (RICOEUR, 2007, p. 502).

As lembranças do amor de Maria Dorotéia repercutem em uma memória feliz, não tendo tido impasse e sim um processo mnemônico que ultrapassa o dilema da presença e da ausência física de Tomás Antônio Gonzaga, o seu noivo, ao longo do tempo e passando a lembrá-lo sem sofrimento. Montello (2001) registra:

Daí em diante, a Maria Dorotéia, já de cabeça branca, e ainda deixando transparecer a tranqüila beleza que lhe sobrara, na luz dos olhos, na cabeça erguida, na doçura do semblante, voltou a ser a Marília de Dirceu – na constância com que, à mesma hora do cair da tarde, no aconchego da mesma cadeira, reabria o livro, para reler o que saberia de cor, com as novas saudades que sempre a faziam feliz (MONTELLO, 2001, p. 207).

Maria Dorotéia mostra, assim, lembranças afetuosas da ausência de Tomás Antônio Gonzaga como na passagem: “E ainda hoje, se puxo pela memória, reconheço que algo sobrou, nos meus sentimentos, para dar vida nova às minhas saudades, devolvendo-me a poesia das recordações” (MONTELLO, 2001, p. 199). Dessa forma, o amor de Maria Dorotéia Joaquina de Seixas por Tomás Antônio Gonzaga, sempre que relembrado por ela, a faz sentir novamente o amor da vida do poeta.

3.1 MEMÓRIA HISTÓRICA

A história como registro da vida do homem no percurso dos dias transita pela memória transmitida pela ação e reação dos povos registrados a princípio, nas sociedades ágrafas. Com o aparecimento da escrita, o fundamento nos mitos de origem, o prestígio dos grupos dominantes e o saber decorrentes de fórmulas ligadas à magia religiosa cedem lugar à profunda transformação da memória coletiva, criando-se uma história vinculada em documentos escritos.

Conforme Benedito Nunes (1995), os fatos históricos que já decorreram no passado apenas são conhecidos por intermédio dos documentos ao longo dos tempos e que a narrativa assinala no presente a distância dos fatos históricos. De acordo com o autor:

Por definição, a História é ciência factual, e é, a esse título, diametralmente oposta à ficção; como ciência, deve formular enunciados explicativos acerca de eventos singulares, os fatos históricos, já decorridos, não mais existentes, pertencendo ao passado. Conhecemo-los de maneira indireta por meio dos *traços* (documentos) que deixaram. O primeiro divisor entre história e ficção é o recurso aos documentos, que avalizam a reconstrução do passado (NUNES, 1995, p. 41-42, grifo do autor).

Jacques Le Goff (1996), em sua obra **História e memória**, apresenta a memória coletiva como o fato de se ocupar mais dela em seus estudos do que das memórias individuais: “A memória, como propriedade de conservar certas informações, remete-nos em primeiro lugar a um conjunto de funções psíquicas [...]” (LE GOFF, 1996, p. 423), que, segundo o estudioso, o homem pode atualizá-las como impressões ou informações passadas ou que ele imagina como passadas.

Le Goff (1996) destaca que a memória pode ser estudada em diversas áreas de conhecimento, como: psicologia, psicofisiologia, neurofisiologia, biologia e psiquiatria, dentre as quais a amnésia é a principal. Outros aspectos dos estudos da memória podem requisitar, de forma metafórica ou de forma mais concreta, traços e problemas da memória histórica ou da memória social. O autor assinala também que: “O estudo da memória social é um dos meios fundamentais de abordar os problemas do tempo e da história, relativamente aos quais a memória está ora em retraimento, ora em transbordamento” (LE GOFF, 1996, p. 426).

Quanto ao estudo da memória histórica, torna-se imprescindível uma ênfase nas diferenças entre as sociedades de memória essencialmente oral e as sociedades de memória essencialmente escrita. No que se refere às considerações da diferença entre essas culturas:

Esta distinção [...] parece fundada no fato de as relações entre estas culturas se situarem a meio caminho de duas correntes igualmente erradas pelo seu radicalismo, ‘uma afirmando que todos os homens têm as mesmas possibilidades; a outra estabelecendo, implícita ou explicitamente, uma distinção maior entre ‘eles’ e ‘nós’ [ibid., p. 15]. A verdade é que a cultura dos homens sem escrita é diferente, mas não absolutamente diversa (LE GOFF, 1996, p. 428, grifo do autor).

As formas de memórias apresentadas na obra de Le Goff (1996) ligadas à escrita são as por inscrições e as por documentos. Em suma, a memória por inscrição nasce na época moderna como uma ciência auxiliar da história, a epigrafia, ligada aos monumentos. Já a outra forma de memória, ligada à escrita, é o documento que, para Le Goff (1996), era escrito em um suporte especialmente destinado à escrita (depois de tentativas sobre ossos, estofos, peles, na Rússia antiga; sobre folhas de palmeira, na Índia; carapaça de tartaruga, na China; até chegar, finalmente, ao papiro, pergaminho e papel). De acordo com o escritor:

Neste tipo de documento a escrita tem duas funções principais: ‘Uma é o armazenamento de informações, que permite comunicar através do tempo e do espaço, e fornece ao homem um processo de marcação, memorização e

registro'; a outra, 'ao assegurar a passagem da esfera auditiva à visual', permite 'reexaminar, reordenar, retificar frases e até palavras isoladas' (GOODY, 1977, p. 78 apud LE GOFF, 1996, p. 433).

Os documentos e os monumentos são os materiais aplicados à memória coletiva e a sua forma científica, bem como à história. Respectivamente, esses materiais apresentam-se sob duas formas principais como escolha do historiador e herança do passado. Conforme Le Goff (1996):

O *monumento* tem como características o ligar-se ao poder de perpetuação, voluntária ou involuntária, das sociedades históricas (é um legado à memória coletiva) e o reenviar a testemunhos que só numa parcela mínima são testemunhos escritos (LE GOFF, 1996, p. 536, grifo do autor).

Já o documento pode ser considerado um testemunho dos fatos históricos. Com relação ao historiador, o documento lhe é de muita valia para eternizar a memória desses fatos como literatura. Le Goff (1996) registra que:

O documento que, para a escola histórica positivista do fim do século XIX e do início do século XX, será o fundamento do fato histórico, ainda que resulte da escolha, de uma decisão do historiador, parece apresentar-se por si mesmo como prova histórica. A sua objetividade parece opor-se à intencionalidade do monumento. Além do mais, afirma-se essencialmente como um testemunho *escrito* (LE GOFF, 1996, p. 536, grifo do autor).

A memória histórica na obra de Montello (2001) está presente como o ficcional do real. O fato histórico da Inconfidência Mineira aconteceu e, até os dias atuais, é lembrado e rememorado pelo marco da história, conhecido pelos indivíduos por intermédio do patrimônio cultural da memória histórica social e coletiva.

Na trama, o narrador lembra esse fato histórico da seguinte forma:

O primeiro condenado, Joaquim José da Silva Xavier, o Tiradentes, teria de ser conduzido pelas ruas ao lugar da forca, para que, após a execução, fosse levado à Vila Rica e pregado num poste alto, para ser consumido pelo tempo. Seus filhos e netos, declarados infames, perderiam seus bens, enquanto a casa em que residiam seria posta abaixo proibida a construção de outro imóvel no mesmo lugar (MONTELLO, 2001, p. 177).

Le Goff (1996) fez um destaque importante sobre o contemporâneo, em que é mencionada a história com um esforço para se criar, a partir da memória coletiva, uma história científica, podendo ser ajuizada no sentido de uma revolução da memória. Segundo o estudioso:

[...] 'Uma problemática abertamente contemporânea... e uma iniciativa decididamente retrospectiva', 'a renúncia a uma temporalidade linear' em proveito dos tempos vividos múltiplos 'nos níveis em que o individual se enraíza no social e no coletivo' [...] História que fermenta a partir do estudo

dos 'lugares' da memória coletiva. [...] lugares da história, aqueles onde se deve procurar, não a sua elaboração, não a produção, mas os criadores e os denominadores da memória coletiva: 'Estados, meios sociais e políticos, comunidades de experiências históricas ou de gerações, levadas a constituir os seus arquivos em função dos usos diferentes que fazem da memória' (LE GOFF, 1996, p. 473, grifo do autor).

Vila Rica mostra-se como uma sociedade agitada, com os abusos de Portugal. "A propalada derrama, como cobrança implacável do imposto do ouro em atraso em toda a capitania, estaria chegando no momento difícil, quando mais se acentuariam os rigores da coroa na reclamação de seus tributos" (MONTELLO, 2001, p. 24-25). Os intelectuais moradores da cidade, graduados e conhecedores das ideias liberais herdadas dos estudos em Portugal, começam a difundir-las na comunidade mineira como forma de lutar contra essa injusta cobrança.

Candido (1985) destaca que o fato de os brasileiros estudarem em Portugal contribuiu para despertar uma literatura no Brasil. O autor afirma que: "Os homens que escrevem aqui [...] são, ou formados em Portugal, ou formados à portuguesa, iniciando-se no uso de instrumentos expressivos conforme os moldes da mãe-pátria" (CANDIDO, 1985, p. 90).

Segundo os estudiosos Priore e Venancio (2016), o século do ouro trouxe mudança na literatura, sobre o que afirmam: "Mariana, sede do bispado de Minas, tornara-se foco de instrução graças ao seminário ali instalado por obra de ricos proprietários [...] em garantir estudos aos seus filhos, antes de enviá-los a Coimbra" (PRIORE; VENANCIO, 2016, p. 104).

Em Vila Rica, devido ao momento difícil pelo acentuado rigor da Coroa Portuguesa, nasce um movimento:

A conspiração pela independência, atraindo intelectuais, comerciantes, sacerdotes, ajustava-se, por um lado, ao impulso liberal que se ia constituindo, ao mesmo tempo em que se ampliava a difusão das novas ideias [...] (MONTELLO, 2001, p. 25).

O advento das novas ideias políticas, que nutrem a memória histórica de um sentimento de patriotismo, insere-se na coletividade de Vila Rica. Surge a figura do alferes Joaquim José da Silva Xavier, o Tiradentes, pelo sonho de um futuro mais liberto. "O mais importante, para o sonho do idealista obstinado, era precisamente aquele: um povo livre, um território livre, um pensamento livre, e o país sabendo governar a si mesmo, senhor de seus destinos" (MONTELLO, 2001, p. 109).

Nesse sentido, na obra de Montello (2001), está registrada a introspecção de Tiradentes, símbolo patriótico dos inconfidentes e dos moradores de Vila Rica, que lutam para conquistar um futuro liberto para o Brasil. Esse compromisso de Tiradentes é destacado em:

Pouco antes, ali mesmo em Vila Rica, o alferes Joaquim José da Silva Xavier, patriota, visionário, sonhador, tinha andado pelas ruas da cidade, na companhia de uns tantos amigos e correligionários, a dar vivas à liberdade, enquanto, na casa do dr. Cláudio Manoel da Costa, numa reunião de bons amigos, se conspirava contra o regime político, então vigente, recitando poesias (MONTELLO, 2001, p. 89).

Na trama ficcional da obra, a memória histórica reflete a presença de Tiradentes, que, até sua morte, atuou juntamente com seus compatriotas, envolvido nas ações do movimento libertário. Há a presença também da personagem do dr. Gonzaga, um poeta, que chega à cidade para o cargo de novo ouvidor e, indiretamente, envolve-se também nessa luta. Conforme o movimento libertário progride na obra, o poeta toma simpatia por Tiradentes, pelo grande amor dele à pátria: “O dr. Tomás Antônio Gonzaga, que lhe admirava o fervor patriótico, gostava de vê-lo e ouvi-lo, sobretudo nas ocasiões em que dava a impressão de pensar em voz alta, anunciando a grande pátria de seu mais belo sonho” (MONTELLO, 2001, p. 109).

O governador, Visconde de Barbacena, poderia se valer das denúncias e se promover politicamente, fazendo a independência acontecer, mas, em vez disso, preferiu concretizar o fato real do desfecho. Segundo Montello (2001, p. 137): “Sem ter em si a vocação dos feitos que fazem a história, preferia ser um enigma a ser um personagem”.

Em **A mais bela noiva de Vila Rica**, a memória histórica é privilegiada por dois episódios marcantes, quando o autor registra o movimento da Inconfidência Mineira, discutida em reuniões clandestinas frequentadas pelos intelectuais, culminando em desfechos trágicos de dois principais inconfidentes.

Um dos episódios diz respeito à morte de Tiradentes, um patriota e visionário, que teve seu corpo esquartejado após seu enforcamento, o que constituiu um marco histórico de amedrontamento ao expor a cabeça do alferes pendurada em um poste para que os moradores da cidade registrassem a força do poder para aquele que cometesse crime contra a Coroa Portuguesa.

Os autores Priore e Venancio (2016) esclarecem que a morte de Tiradentes foi preparada com a seguinte afirmação:

[...] Tiradentes preparou-se para a morte. Sua execução ocorreu no antigo largo do terreiro da Polé a 21 de abril de 1792. A caminho dela, parou na igreja da Lampadosa, frequentada por 'pretos minas', para suas últimas orações. Foi enforcado e seu corpo esquartejado, sendo suas partes exibidas nos locais onde havia feito pregação revolucionária” (PRIORE; VENÂNCIO, 2016, p. 147-.148, grifo do autor).

Outro episódio histórico se refere à saga de Tomás Antônio Gonzaga, preso e degredado para Moçambique, na África, por 10 anos, após ser traído por Joaquin Silvério dos Reis, com a seguinte elucidação:

— Calma. Estou descendo.
E lá embaixo, após escancarar a porta com estrondo, deu com um aparato militar tomando a entrada do prédio, e mais oito soldados, um coronel e dois cavalos arreados, que repetiam no chão a batida das ferraduras, enquanto o oficial, sem qualquer preâmbulo elucidativo, alteava a voz enérgica:
— O senhor está preso por ordem do senhor governador da capitania e eu tenho ordem para levá-lo daqui, assim como está (MONTELLO, 2001, p. 140-141).

Nas passagens acima, pode-se constatar a força da historicidade como elemento constitutivo da ficção de Montello (2001).

3.2 MEMÓRIA INDIVIDUAL

A memória individual são as lembranças de um indivíduo que, segundo Deleuze (2006), pode ser voluntária, que é aquela que acontece por vontade própria; ou involuntária, aquela que não depende da vontade própria, mas ocorre. Deleuze (2006), em **Proust e os signos**, trabalha essas memórias.

A obra de Guiles Deleuze (2006) registra, sobre Proust, que seu tema memorialístico é a busca da verdade. A memória coloca-se como um meio condutor, para que esta busca pela verdade se concretize por meio do aprendizado dos signos que são diversificados, material e espiritualmente estruturados no tempo, processando-se para definir um tempo redescoberto.

Se aprender diz respeito aos signos, pode-se dizer que são objetos de um aprendizado na temporalidade, não abstrata, mas nas considerações de uma matéria, um objeto, um ser, agindo como se lançassem signos a serem decifrados, interpretados. Proust explora o mundo dos signos, que se estabelecem para a

exposição das memórias voluntárias e involuntárias: “A Recherche se apresenta como exploração dos diferentes mundos de signos, que se organizam em círculos e se cruzam em certos pontos” (DELEUZE, 2006, p. 4).

A memória voluntária é a de quem quer lembrar-se de alguma coisa “[...] aqueles que nos é possível evocar quando queremos [...]” (HALBWACHS, 2004, p. 53). A personagem Maria Dorotéia, dessa forma, requisita as lembranças de seu amado Tomás Antônio Gonzaga, em sua solidão, incansavelmente, como uma maneira de permanecer sempre em sua lembrança a sua paixão.

Montello (2001) registra:

Dos velhos tempos, quando ainda governava o Visconde de Barbacena, os sobreviventes já seriam poucos. Ela, Maria Dorotéia, a despeito de conservar o seu corpo enxuto, sempre de cabeça clara, sempre a recordar o Gonzaga, atribuía a própria lepeidez, na solidão da casa quase vazia, ao fato de que, à força de recordar constantemente a grande paixão de sua vida, como se a houvesse perdido na véspera, não se cansava de evocá-la, dando-lhe assim a permanência de suas lembranças (MONTELLO, 2001, p. 216).

Por precisar da inteligência, é requisitada pelas coisas mais comuns e próximas a nós como, por exemplo, fotografias, quadros de obras de arte e álbuns de família.

Segundo Deleuze (2006), para Proust:

A memória voluntária procede por instantâneos: ‘Apenas esta palavra a tornava para mim tão enfadonha como uma exposição de fotografias, e eu não sentia hoje mais gosto, mais dons para descrever o que virá outrora do que ontem para fixar imediatamente o que observava com olhos minuciosos e entediados’ (PROUST apud DELEUZE, 2006, p. 54, grifo do autor).

Quando a memória não é diretamente requisitada, fornece uma contribuição que, segundo Deleuze (2006), vem sempre tarde, decorrente da capacidade de decifração dos signos. Segundo o autor: “[...] na interpretação dos signos do amor, a memória apenas intervém sob uma forma voluntária que a condena a um patético fracasso.” (DELEUZE, 2006, p. 50).

Proust, citado por Deleuze (2006), sobre essa memória, sinaliza a falta do ser em si do passado que, segundo o estudioso: “Ela faz como se o passado se constituísse como tal depois de ter sido presente e, assim, seria necessário esperar

um novo presente para que o precedente passasse, ou se tornasse passado” (PROUST apud DELEUZE, 2006, p. 54).

Na obra **A mais bela noiva de Vila Rica**, pode-se identificar a memória voluntária quando:

Ali, naquele seu canto predileto, parecia-lhe, algumas vezes, que não seria ela, Maria Dorotéia, que chamava as recordações, revivendo-as. Elas próprias como que se aproximavam, trazidas por um nome, um quadro, um objeto, uma data, e era como se o Gonzaga, ou a Maria Emília, ou a Geneveva, ou a Maria do Rosário, ou os irmãos, as tias, os tios, as primas, subitamente ressuscitados, lhe refluíssem à consciência, com a vida de ontem e a mesma voz (MONTELLO, 2001, p. 217).

O autor mostra que a personagem Maria Dorotéia procura, nos objetos mais próximos, preencher a ausência dos seus entes queridos. Outra passagem da personagem para espantar o vazio das perdas dos seus contemporâneos, fazendo com que ela se sentisse uma sobrevivente, ocorreu na mesma sala onde outrora se reunia com Maria Emília, Maria do Rosário e a velha Geneveva e tinha, nesse ambiente, o seu canto predileto: “[...] perto de uma das janelas sobre a rua. E era também ali que reavivava as lembranças, para não sentir que estaria só” (MONTELLO, 2001, p. 216). Ao evocar vivamente as lembranças, a personagem sente fluir-lhe as boas recordações de amigos, mestres e primos.

A memória involuntária não busca recordações, mas nela acontece uma lembrança ao se deparar com alguma coisa. “[...] não atendem ao nosso apelo, se bem que, logo que os procuramos no passado, parece que nossa vontade tropeça num obstáculo” (HALBWACHS, 2004, p. 53).

No romance, dessa forma, está registrado:

De longe em longe, e de repente, ali mesmo, no amplo silêncio da casa vazia, a que o gemido do vento se associava no ermo da rua, subitamente afloravam uma lembrança, um nome, uma data, e o passado se recompunha, com a sua vida, o seu colorido (MONTELLO, 2001, p. 217).

A memória involuntária, segundo Deleuze (2006), atua em função dos signos sensíveis. Ele afirma ainda que, se apreendemos uma qualidade sensível, sentimos uma necessidade que nos leva a procurar seu sentido. “Então, a Memória involuntária, diretamente solicitada pelo signo, nos fornece seu sentido” (DELEUZE, 2006, p. 50).

Essa memória, porém, não possui o segredo de todos os signos. Uns a remetem ao desejo ou à figura da imaginação, motivo pelo qual Proust é citado por

Deleuze (2006, p. 50) distingue os dois casos de signos sensíveis: as reminiscências e as descobertas; as “ressurreições da memória” e as “verdades escritas por figuras”. Essa distinção é apresentada na seguinte exemplificação:

Pela manhã, quando o herói se levanta, não sente apenas a pressão das lembranças involuntárias que se confundem com uma luz ou com um odor, mas também o impulso dos desejos involuntários que se encarnam numa mulher que passa — padeira, lavadeira ou jovem orgulhosa, ‘uma imagem, enfim’... No início, nem mesmo podemos dizer de que lado vem o signo. A qualidade se dirige à imaginação ou, simplesmente, à memória? É preciso tudo experimentar para descobrir a faculdade que nos dará o sentido adequado; e, quando fracassamos, não podemos saber se o sentido que nos ficou velado era uma figura de sonho ou uma lembrança dissimulada na memória involuntária (PROUST apud DELEUZE, 2006, p. 50-51, grifo do autor).

Sobre Proust, é relevante registrar as considerações tecidas por Deleuze (2006), que sua obra **Proust e os signos**, “[...] é baseada não na exposição da memória, mas no aprendizado dos signos” (PROUST apud DELEUZE, p. 4). Esses signos são de quatro tipos: o mundano, o do amor, o das impressões ou sensíveis e o da arte.

Segundo Deleuze (2006), Proust afirma que os signos sensíveis e os da arte têm seus sentidos também imaginários. Os signos sensíveis, que se explicam pela memória involuntária, têm uma dupla inferioridade, não somente com relação aos signos da arte, mas também com relação aos signos sensíveis que remetem à imaginação (PROUST apud DELEUZE, 2006, p. 51).

Maria Dorotéia Joaquina de Seixas, quando repousava em sua cadeira, sempre ao cair da tarde, ao lado da cadeira que Gonzaga se sentava, ainda noivos, conseguia imaginar: “Não obstante o tempo transcorrido, era como se voltasse a ouvir a voz de Gonzaga, nas ocasiões em que ela se exaltava: — calma, querida. Tudo tem a sua hora. Não tornes a se irritar” (MONTELLO, 2001, p. 219). Ao sentar-se na cadeira, como amparo de seu aconchego, a personagem se deparava com lembranças de seu poeta fluindo do fundo de sua alma.

A memória involuntária, que intervém sob os signos sensíveis, é dotada de uma característica especial, tornando sensação antiga inseparável da sensação presente. Ao mesmo tempo em que a relação de semelhança entre os dois momentos dessas sensações excede a qualidade do idêntico, uma identidade mais profunda do estado que apresentava no momento passado se ultrapassa para uma nova sensação. Acerca da memória involuntária:

Proust nos fala da plenitude das reminiscências ou das lembranças involuntárias, da alegria celestial que nos dão os signos da Memória e do tempo que eles nos fazem bruscamente redescobrir. Os signos sensíveis que se explicam pela memória formam, na verdade, um 'começo de arte', eles nos põem 'no caminho da arte'. Nunca nosso aprendizado encontraria seu resultado na arte se não passasse por esses signos que nos dão uma antecipação do tempo redescoberto e nos preparam para a plenitude das idéias estéticas. Mas nada fazem além de nos preparar: são apenas um começo. São ainda signos de vida e não signos de arte (PROUST apud DELEUZE, 2006, p. 51, grifo do autor).

Deleuze (2006) considera que Proust valoriza o seu projeto pessoal sobre os signos da memória e expõe sobre o caráter decisivo dos signos. Assim, as reminiscências se constituem da obra de arte e integralizam-se nela na medida em que são elementos que conduzem o leitor à percepção da obra e, o artista, à percepção e unidade dessa tarefa. Segundo o autor:

As reminiscências são metáforas da vida; as metáforas são reminiscências da arte. Ambas, com efeito, têm algo em comum: determinam uma relação entre dois objetos inteiramente diferentes, 'para as subtrair às contingências do tempo'. Mas só a arte realiza plenamente o que a vida apenas esboçou. As reminiscências, na memória involuntária, são ainda vida: arte no nível da vida, conseqüentemente metáforas ruins (PROUST apud DELEUZE, 2006, p. 52, grifo do autor).

Os signos sensíveis nos levam à arte como a mais bela expressão da essência da alma, da vida e não se baseiam na memória involuntária, nem mesmo na imaginação e nas figuras inconscientes. Na concepção proustiana:

Os signos da arte se explicam pelo pensamento puro como faculdade das essências. Dos signos sensíveis em geral, quer se dirijam à memória ou mesmo à imaginação, devemos dizer ora que vêm antes da arte e que a ela nos conduzem, ora que vêm depois da arte e que dela captam apenas os reflexos mais próximos (PROUST apud DELEUZE, 2006, p. 52).

As reminiscências tratam de um funcionamento que, por um lado, associa semelhança entre uma sensação presente e, por outro, uma semelhança passada. Tem-se a continuidade da sensação passada, com um conjunto do que era vivido, que renasce sob a ação da sensação presente. "Assim, o gosto da *madeleine* é semelhante ao que sentíamos em Combray; e ele ressuscita Combray, onde o sentimos pela primeira vez" (DELEUZE, 2006, p. 53, grifo do autor).

A reminiscência apresenta uma associação de ideias que, enquanto pensamento ou impressão, não chegam a ser esquecidas entre as sensações do

presente e do passado, causando alegria por uma nova semelhança entre as duas sensações redescobertas.

Deleuze (2006) afirma que:

Essa alegria do tempo redescoberto, essa identidade da qualidade, essa verdade da reminiscência, nós as experimentamos e sentimos que elas vão além de todos os mecanismos associativos. Mas em quê? Somos incapazes de dizer. Constatamos o que se passa, mas não temos ainda meios de compreendê-lo. Com o sabor da Madeleine, Combray surgiu em seu esplendor, mas não descobrimos, de modo algum, as causas de tal aparição (DELEUZE, 2006, p. 53).

A memória involuntária, em um primeiro momento, parece fundar-se na semelhança entre dois sentimentos. De um modo mais profundo, porém, a semelhança nos remete a uma estrita identidade, de uma propriedade comum aos dois sentimentos, ou de um sentimento comum aos dois momentos: o atual e o antigo. Proust, citado por Deleuze (2006), explica mais detalhadamente esse contexto originário de sua Recherche:

Assim acontece com o sabor: dir-se-ia que ele contém um volume de duração que o estende por dois momentos ao mesmo tempo. Mas, por sua vez, a sensação, a qualidade idêntica, implica uma relação com alguma coisa *diferente*. O sabor da *madeleine* aprisionou e envolveu Combray em seu volume. Enquanto permanecemos na percepção consciente, a *madeleine* tem apenas uma relação exterior de contigüidade com Combray; enquanto permanecemos na memória voluntária, Combray se mantém exterior à *madeleine*, como o contexto separável da antiga sensação (PROUST apud DELEUZE, 2006, p. 56, grifo do autor).

Em **A mais bela noiva de Vila Rica**, uma passagem lembra um contexto de sensações diferentes: ao desfazer seu noivado, após a sentença de Gonzaga por 10 anos de degredo para Moçambique, Maria Dorotéia devolve os poemas recebidos, conforme a passagem: “Ao desfazer o noivado, fora ela que mandara de volta os poemas que dele havia recebido, e que lhe permaneciam na memória, à força de relê-los, na solidão em que se fechara” (MONTELLO, 2001, p. 207). Os poemas devolvidos retornaram para a personagem, como registrou Montello: “[...] viu que, no seu quarto, sobre a mesa-de-cabeceira, havia um pacote com seu nome e que viera de Lisboa” (MONTELLO, 2001, p. 206).

A personagem, já sabendo que era um livro, começou a abrir o pacote, e, enquanto o desamarrava, de acordo com narrador:

Era natural que ela supusesse, no primeiro momento, que ali estariam, ainda nos manuscritos, os mesmos poemas então devolvidos. E a surpresa foi imediata: não se tratava agora de uma cópia à mão, e sim de um novo texto impresso, na unidade do livro publicado, na sua esmerada edição, com cento e dezoito páginas, e esta data: 1792 (MONTELLO, 2001, p. 207).

A memória involuntária despertou na personagem Maria Dorotéia Joaquina de Seixas a memória voluntária, porque o livro sempre seria reaberto para ser relido por ela, como pode ser observado na citação da página 51 deste estudo, que se refere à memória voluntária. O extraordinário é que a memória feliz se traduz em uma relação bem interiorizada, mais profunda, conforme Deleuze (2006) explica, ela justifica que a memória involuntária tem uma característica específica:

[...] ela interioriza o contexto, torna o antigo contexto inseparável da sensação presente. Ao mesmo tempo que a semelhança entre os dois momentos se ultrapassa em direção a uma identidade mais profunda, a contigüidade que pertencia ao momento passado se ultrapassa em direção a uma diferença mais profunda (DELEUZE, 2006, p. 56).

Nesse pensamento, reminiscência é a semelhança da arte e a memória involuntária, a semelhança de uma metáfora. Segundo Deleuze (2006):

Ela toma 'dois objetos diferentes' — a *madeleine* com seu sabor, Combray com suas qualidades de cor e de temperatura — e envolve um no outro, faz da relação dos dois alguma coisa de interior (DELEUZE, 2006, p. 57, grifo do autor).

O sentido do sabor, como qualidade comum às duas sensações e comum a dois momentos, lembra outra coisa: Combray, que reaparece de maneira diferente, não semelhante ao passado, porém com a mesma qualidade.

Não mais a Combray da percepção, nem tampouco a da memória voluntária; Combray aparece como não podia ter sido vivida: não em realidade, mas em sua verdade; não em suas relações exteriores e contingentes, mas em sua diferença interiorizada, em sua essência. Combray surge em um passado puro, coexistindo com os dois presentes, mas fora de seu alcance, fora do alcance da memória voluntária atual e da percepção consciente antiga: 'Um pouco de tempo em estado puro' (DELEUZE, 2006, p. 57, grifo do autor).

Sobre a memória involuntária, Proust é citado por Deleuze: “Reais sem serem atuais ideais sem serem abstratos’. Esse real ideal, esse virtual, é a essência, que se realiza ou se encarna na lembrança involuntária” (PROUST apud DELEUZE, 2006, p. 57-58, grifo do autor).

Nesse caso, como na arte, o envolvimento continua sendo o estado mais elevado da essência, segundo Deleuze (2006):

A lembrança involuntária retém os dois poderes: a diferença no antigo momento e a repetição no atual. A essência, entretanto, se realiza na lembrança involuntária em um grau mais baixo do que na arte, se encarna em matéria mais opaca. Em primeiro lugar, a essência não mais aparece como a qualidade última de um ponto de vista singular, como era a essência artista: individual e até mesmo individualizante. Ela é, sem dúvida, particular: mas é antes princípio de localização do que de individuação; aparece como essência local [...] É também particular porque revela a verdade diferencial de um lugar, de um momento. (DELEUZE, 2006, p. 58)

Deleuze (2006), ainda sobre a essência, mostra que Proust informa sua primeira aproximação ao dizer que ela é a presença de algo com qualidade mais íntima de um ser, uma “[...] diferença interna [...]” (DELEUZE, 2006, p. 39).

Em **A mais bela noiva de Vila Rica**, o narrador apresenta Maria Dorotéia Joaquina de Seixas, em sua memória involuntária, apresentando essa essência de qualidade, conforme a seguinte passagem:

— Sabe que livro é este, minha madrinha? É o livro do Gonzaga. Olhe o título: *Marília de Dirceu*. Era assim que ele me chamava. Assim como queria que me chamassem. Foi publicado em Lisboa. Os poemas que eu guardava e que devolvi para ele, quando nos separamos, agora estão aqui. Correndo o mundo. Para serem lidos em toda parte. Onde se falar a língua portuguesa. Minha emoção foi tão grande que, nesta mesma sala, como uma doida, dancei sozinha, mostrando o livro para aquele espelho (MONTELLO, 2006, p. 200, grifo do autor).

Montello (2001) mostra a personagem Maria Dorotéia Joaquina de Seixas como um ser espiritualizado, na alegria e na emoção do momento.

Proust, citado por Deleuze (2006), destaca uma segunda diferença, agora com referência ao tempo:

Quando falamos de um ‘tempo redescoberto’, na obra de arte, referimo-nos a esse tempo primordial, que se opõe ao tempo desdobrado e desenvolvido, isto é, ao tempo sucessivo que passa ao tempo que em geral se perde. Ao contrário, a essência que se encarna na lembrança involuntária não nos revela esse tempo original; faz-nos redescobrir um outro tempo — o próprio tempo perdido. Ela surge bruscamente em um tempo já desdobrado, desenvolvido, e no âmago desse tempo que passa redescobre um centro de envolvimento, que nada mais é do que a imagem do tempo original (PROUST apud DELEUZE, 2006, p. 58-59, grifo do autor).

Ao devolver os poemas para Tomás Antônio Gonzaga, Maria Dorotéia Joaquina de Seixas deixa para trás o tempo de seu romance lírico. Quando, porém,

recebe o livro oficial, como consta na citação da página 63 deste estudo, redescobre esse tempo, que reaparece bruscamente pela essência encarnada na memória involuntária: “— Agora pelo resto de minha vida, vou reler os meus poemas, como se acabasse de recebê-los” (MONTELLO, 2001, p. 201). Maria Dorotéia Joaquina de Seixas se reencontra novamente com o seu amor.

Sobre a reminiscência, ela nos revela o passado puro, o ser-em-si do passado e, sem dúvida, esse ser transcende as dimensões do tempo baseado na experiência. Em sua ambiguidade, porém, ele é tanto o princípio, a partir do qual as dimensões se desdobram no tempo perdido, quanto o princípio, no qual se pode redescobrir esse tempo perdido, o centro em torno de que se pode enrolá-lo de novo para ter uma imagem da eternidade.

Esse passado puro é a instância que não se reduz a nenhum presente que passa, mas também a instância que faz passar todos os presentes, presidindo sua passagem; nesse sentido, ele implica ainda a contradição da sobrevivência e do nada (DELEUZE, 2006, p. 59).

De acordo com Deleuze (2006), a visão inefável de que Proust fala é feita desse amálgama:

A memória involuntária nos dá a eternidade, mas de tal forma que não tenhamos a força de suportá-la mais do que um instante, nem o meio de descobrir-lhe a natureza. O que ela nos dá é, antes, a imagem instantânea da eternidade; e todos os Eus da memória involuntária são inferiores ao Eu da arte, do ponto de vista das próprias essências (PROUST apud DELEUZE, 2006, p. 59).

Proust, citado por Deleuze (2006), ressalta que a realização da essência na lembrança involuntária não se separa de determinações que permanecem exteriores e contingentes. Segundo o estudioso: “Não depende das circunstâncias que, em virtude da potência da memória involuntária, alguma coisa surja em sua essência ou em sua verdade” (PROUST apud DELEUZE, 2006, p. 59-60).

justificando esses fatos com base em algumas áreas da ciência, subjacentes aos estudos da memória. Segundo o estudioso:

Na memória involuntária, a física ressalta a resistência das matérias e a psicologia a irredutibilidade das associações subjetivas. Por essa razão, os signos da memória constantemente nos preparam a armadilha de uma interpretação objetivista, mas também, e sobretudo, a tentação de uma interpretação inteiramente subjetiva. E por isso, enfim, que as reminiscências são metáforas inferiores: a memória, ao invés de reunir dois objetos diferentes, cuja seleção e relacionamento são inteiramente determinados por uma essência que se encarna num meio dúctil ou

transparente, reúne dois objetos ainda ligados a uma matéria opaca, cuja relação com ela depende de uma associação. Assim, a essência não é mais senhora de sua própria encarnação, de sua própria seleção, sendo ela mesma selecionada através de dados que lhe são exteriores e apresentado, assim, o mínimo de generalidade de que falávamos (DELEUZE 2006, p. 60-61).

A memória involuntária, por ocupar um lugar central, rompe com a atitude perceptiva e consciente da memória voluntária, tornando-nos sensíveis aos signos, dando-nos a vantagem de interpretar alguns deles.

No romance **A mais bela noiva de Vila Rica**, há uma passagem mostrando que o dr. Cláudio reuniu, em sua casa, com Tomás Antônio Gonzaga para uma conversa, em uma das noites em que:

[...] pela animação da conversa, evocando velhos companheiros e mestres de Coimbra, se retardou em casa do dr. Cláudio, o dr. Gonzaga quis ir por uma velha rua deserta que não conhecia. Felizmente os espaçados lampiões acesos, permitindo assim que, por vezes, sustasse a subida para olhar melhor do cimo da ladeira (MONTELLO, 2001, p. 61).

A memória voluntária levou Tomás Antônio Gonzaga à memória involuntária, quando rompeu seu sentido perceptivo, levando-o, involuntariamente, a se lembrar: “Dali, olhando em seu redor, reviu as duas torres da igreja de São Francisco de Assis pelo caminho que havia seguido dois dias antes [...]” (MONTELLO, 2001, p. 61).

Neste contexto, os signos sensíveis que nos dão respostas têm uma dimensão superior aos signos mundanos e aos signos do amor. São inferiores, porém, aos astros signos não menos sensíveis como, por exemplo, os signos do desejo, os da imaginação ou os signos do sonho. Signos esses de matérias mais espirituais, que enviam associações mais interiores, mais independentes de contiguidades vividas. Ponderando sobre a razão, os signos da memória involuntária ficam inferiores aos da arte quando estão perdendo a perfeita identidade do signo e da essência. Eles representam apenas o esforço moral da vida para uma preparação para a arte e sua revelação final. Citado por Deleuze (2006), Proust afirma:

Não se deve ver na arte um meio mais profundo de explorar a memória involuntária; deve-se ver na memória involuntária uma etapa, e não a mais importante, do aprendizado da arte. É certo que essa memória nos coloca no caminho das essências; mais ainda: a reminiscência já possui a própria essência, soube capturá-la. Mas ela nos dá a essência em um estado impreciso, em um estado secundário de modo ainda tão obscuro que somos

incapazes de compreender o dom que recebemos e a alegria que experimentamos (PROUST apud DELEUZE, 2006, p. 61).

Uma vez que a memória involuntária nos dá apenas uma essência em estado impreciso, acerca de Proust, vale salientar as considerações feitas por Deleuze (2006):

Aprender é relembrar, mas relembrar nada mais é do que aprender, ter um pressentimento. Se, impulsionados pelas etapas sucessivas do aprendizado, não chegássemos à revelação final da arte, permaneceríamos incapazes de compreender a essência, até mesmo de compreender que ela já estava na lembrança involuntária ou na alegria do signo sensível (estaríamos sempre reduzidos a 'adiar' o exame das causas). É necessário que todas as etapas conduzam à arte e que atinjamos sua revelação; então tornaremos a descer os níveis, os integraremos na própria obra de arte, identificaremos a essência em suas realizações sucessivas, daremos a cada nível de realização o lugar e o sentido que lhe cabem na obra (DELEUZE, 2006, p. 61-62, grifo do autor).

A memória involuntária difere-se da voluntária, porque ela se caracteriza pela instantaneidade interior, o que não ocorre com a voluntária.

Montello (2001) mostra que:

E de repente, como ao choque de uma lembrança instantânea:
 — É na casa ao lado, de dois pavimentos, que mora o dr. Gonzaga?
 O sorriso instantâneo aumentou-lhe as bochechas ao mesmo tempo em que os olhos diminuía, com as pálpebras caídas, quase a fechá-los. E abrindo mais o sorriso, já na calçada da rua, pronta a seguir na direção da ladeira:
 — Agora sim, entendi tudo. E fiquei feliz (MONTELLO, 2001, p. 87).

Para ilustrar essa instantaneidade, a personagem Genoveva lembrou-se de que a casa da tia de Maria Dorotéia localizava-se próxima à casa de Tomás Antônio Gonzaga, manifestando felicidade, porque essa proximidade dos lares contribuía para a aproximação dos dois.

Na obra de Montello (2001), na passagem em que houve a denúncia sobre Gonzaga, percebe-se a relação de uma memória ora voluntária, ora involuntária. Em uma audiência com o governador, Joaquim Silvério já tinha, em sua memória, tudo aquilo quealaria em sua denúncia, ou seja, voluntariamente. Já era de seu desejo deixar o fato que ele considerava o mais importante para o final da denúncia.

O delator não se limitou aos fatos vulgares. E, em lugar de restringir-se às murmurações, resvalou com as minúcias convincentes, e sempre baseado nas notas que havia tomado, enquanto Barbacena, sempre silencioso, recolhia os papéis, calmo, senhor de si, sem que a mão lhe tremesse (MONTELLO, 2001, p.135-136).

Ele se esqueceu, entretanto, desse último fato e, já próximo da porta de saída, esse esquecimento o reportou para uma memória involuntária: “E como só então a lembrança lhe acudisse” (MONTELLO, 2001, p.136).

O delator, dessa forma, lembrou-se novamente daquilo que, no primeiro momento, era memória voluntária, transformando-se em memória involuntária, uma vez que ocorreu um esquecimento instantâneo, que só foi lembrado quando Joaquim Silvério estava prestes a sair da audiência e se deu conta de que ainda não tinha falado tudo aquilo que pretendia: “— O fato principal, Excelência, eu o deixei para o fim. De propósito. Por saber que será o ato mais grave. E que diz respeito a Vossa Excelência” (MONTELLO, 2001, p. 136).

Sobre os signos, Deleuze (2006) explica que o signo mundano não é homogêneo, porque, em um mesmo instante, ele pode se diferenciar por “[...] não somente segundo as classes, mas segundo ‘famílias espirituais’ ainda mais profundas” (DELEUZE, 2006, p. 5, grifo do autor). O autor ainda registra que ele é substituto de uma ação ou de um pensamento, pois: “Não se pensa, não se age, mas emitem-se signos (...) não remete alguma coisa; ele a ‘*substitui*’ (...) são vazios (...)” (DELEUZE, 2006, p. 6, grifo do autor).

Maria Dorotéia Joaquina de Seixas, sendo proibida de acompanhar Tomás Antônio Gonzaga em seu degredo, isola-se em seu quarto, não querendo, nesse momento, falar com ninguém. Recusou o convite de seu pai para ir à fazenda, preferindo ficar em Vila Rica. Em seu quarto, cansada, deitou-se na cama, e, com a cabeça aparada por travesseiros:

[...] pôs-se a reler os versos que havia inspirado, e só ela saberia dizer quanto se sentia dominada pela revolta, pelo desespero, pela consciência da vida frustrada, enquanto as lágrimas lhe molhavam o rosto, quase sem permitir-lhe as emoções da releitura (MONTELLO, 2001, p. 160).

A memória voluntária da personagem se associa à heterogeneidade do signo mundano, pois, ao mesmo instante em que ela se imobiliza em seu quarto, levada pela revolta contra seu destino, imediatamente se envolve com as emoções profundas ao reler os poemas de seu noivo.

O signo amoroso não é substituto nem da ação, nem do pensamento. Ele não é vazio, porém é mentiroso. Orienta ao outro escondendo o que exprime, isto é, a origem dos mundos desconhecidos, das ações e dos pensamentos desconhecidos

que lhes dão sentido. “Eles não suscitam uma exaltação nervosa superficial, mas o sofrimento de um aprofundamento” (DELEUZE, 2006, p. 9).

Na obra **A mais bela noiva de Vila Rica**, o signo amor é percebido quando a personagem Genoveva manifesta ciúmes ao tomar conhecimento que a sua afilhada, Maria Dorotéia, passaria uns dias na casa da tia dela. Esse sentimento é demonstrado muito intensamente em:

Desta vez, ao despedir-se da afilhada, a velha Genoveva não conseguiu reprimir a ponta de ciúme, por saber que a Maria Dorotéia, já preparada para sair, iria à casa da tia Antônia Cláudia, onde passaria o resto da semana (MONTELLLO, 2001, p. 87).

O ciúme, um sentimento do signo do amor, muitas vezes oculto, pode se manifestar para proteger o ser amado. Segundo Deleuze: “Amar é procurar explicar, desenvolver esses mundos desconhecidos que permanecem envolvidos no amado” (DELEUZE, 2012, p. 7)

O amor, um sentimento natural que não importa o tipo, na citação de quatro linhas acima, é explicado como amor fraternal, de mãe para filha, que também provoca sofrimento. Genoveva, como se comprometeu com a mãe da Maria Dorotéia a zelar pelo futuro da moça, quer ser o centro de seu universo até o seu casamento, o que explica o ciúme.

Os signos das impressões ou sensíveis dão certa alegria, ao mesmo tempo em que nos transmite um imperativo, ou seja, súplica, ordem ou necessidade:

Tudo se passa como se a qualidade envolvesse, mantivesse aprisionada, a alma de um objeto diferente daquele que ela agora designa. Nós ‘desenvolvemos’ esta qualidade, esta impressão sensível, como um pedacinho de papel japonês que se abre na água e liberta a forma aprisionada (DELEUZE, 2006, p. 11, grifo do autor).

No romance, **A mais bela noiva de Vila Rica**, Maria Dorotéia, seguindo os conselhos de sua família “[...] optou pela seguinte solução, devolvendo ao Gonzaga as cartas e os poemas que ele escrevera e nos quais deixara testemunho de seus desesperos e de sua paixão” (MONTELLLO, 2001, p.197). Essa decisão veio a partir do imperativo de uma necessidade de romper os laços afetivos com Gonzaga, deixando-o na memória, como o testemunho da mais linda história de amor como legado.

Faz-se necessário registrar sobre as qualidades sensíveis ou as impressões que, mesmo bem interpretadas, ainda não são em si signos que satisfazem.

Não são mais signos vazios, provocando-nos uma exaltação artificial, como os signos mundanos. Também não são signos enganadores que nos fazem sofrer, como os do amor, cujo verdadeiro sentido nos provoca um sofrimento cada vez maior. São signos verídicos, que imediatamente nos dão uma sensação de alegria incomum, signos plenos, afirmativos e alegres. São signos materiais (DELEUZE, 2006, p. 12).

O signo da arte encontra seu primor no interior do espírito, ou seja, desmaterializado, encontra seu sentido em uma essência do imaginário. Reage, assim, sobre os outros, principalmente sobre os signos sensíveis, integrando-os para dar-lhe sentido, uma estética. Compreendemos, então, que os signos sensíveis já remetiam a uma essência ideal que se encarnava no seu sentido material: “É por esta razão que todos os signos convergem para a arte; todos os aprendizados, pelas mais diversas vias, são aprendizados inconscientes da própria arte” (DELEUZE, 2006, p. 13).

O signo da arte é visível poeticamente na passagem do romance, já registrada na página 41 deste estudo, quando Maria Dorotéia em um momento de transcendência, encontra um sentido poético: “[...] ao passar defronte do espelho grande da penteadeira, viu a si mesma de relance, como se voltasse a ser, por um momento, a Marília jovem e bela que havia sido amada pelo Dirceu” (MONTELLO, 2001, p. 220). Nessa passagem, a espiritualidade de Maria Dorotéia, simboliza a imaginação para materializar a Marília de Dirceu.

A superioridade dos signos da arte acontece porque, em relação aos outros signos, é imaterial. “Os signos da arte são os *únicos imateriais*” (DELEUZE, 2006, p. 37, grifo do autor). Por serem imateriais, esses signos fornecem um sentimento totalmente espiritual que, diante de todos os outros, sobrecarregam-lhe uma responsabilidade muito grande e a essência é que lhes permite esse sentido tão revelador na obra de arte. Deleuze (2006) cita Proust ao registrar:

Enquanto descobrimos o sentido de um signo em outra coisa, ainda subsistirá um pouco de matéria rebelde ao espírito. Ao contrário, a Arte nos dá a verdadeira unidade: unidade de um signo imaterial e de um sentido inteiramente espiritual. A essência é exatamente essa unidade do signo e do sentido, tal qual é revelada na obra de arte (PROUST apud DELEUZE, 2006, p. 38-39).

Segundo Deleuze (2006), ainda sobre os signos, Proust não acredita que o homem e nem mesmo o espírito, supostamente puro, tenha espontaneamente uma vontade verdadeira:

Nós só procuramos a verdade quando estamos determinados a fazê-lo em função de uma situação concreta, quando sofremos uma espécie de violência que nos leva a essa busca. Quem procura a verdade? O ciumento sob a pressão das mentiras do amado. Há sempre a violência de um signo que nos força a procurar, que nos rouba a paz. A verdade não é descoberta por afinidade, nem com boa vontade, ela se *trai* por signos involuntários (PROUST apud DELEUZE, 2006, p. 14, grifo do autor).

Quando o autor cita Proust, aponta os erros da filosofia em pressupor um bemquerer pelo pensar, por um desejo, um amor natural pela verdade. Mas a filosofia, segundo ele, alcança somente verdades abstratas que não implicam em nada. As ideias, com base na inteligência pura, possuem uma verdade lógica, a qual pode se tornar arbitrária. As ideias da inteligência só têm sua valia, ou seja, seu significado explícito, quando consideradas convencionais:

Um dos temas em que Proust mais insiste é este: a verdade nunca é o produto de uma boa vontade prévia, mas o resultado de uma violência sobre o pensamento. As significações explícitas e convencionais nunca são profundas; somente é profundo o sentido, tal como aparece encoberto e implícito num signo exterior (PROUST apud DELEUZE, 2006, p. 15).

Segundo o autor, a verdade depende de um encontro com algo que nos força a pensar e ir atrás do que é verdadeiro. O acaso dos encontros e a pressão das coações são os dois temas mais importantes do objeto, pois o signo do objeto de encontro é o que nos exerce a violência.

3. 3 TEMPO HISTÓRICO E TEMPO FICCIONAL

Quando se fala de tempo, é inevitável afirmar que ele está e ocorre mundialmente a todos os episódios e indivíduos inseridos nas sociedades. O tempo, dessa forma, está diretamente ligado à história, além de resgatar o passado, fazer parte do presente e prever o futuro.

Halbwachs (2004) define essa amplitude da seguinte forma:

Mais concreto, mais definido nos aparecerá agora aquilo que poderíamos chamar o tempo universal, que se estende a todos os acontecimentos que se realizaram em todos os lugares do mundo, todos os continentes, todos

os países, dentro de cada país a todos os grupos e, através deles, a todos os indivíduos (HALBWACHS, 2004, p. 109).

De acordo com a concepção de Nunes (1995), o tempo tem presença antecipada quando lidamos com ele na atribuição de diversas coisas do cotidiano: “Direta ou indiretamente, a experiência individual, externa e interna, bem como a experiência social ou cultural, interferem na concepção do tempo” (NUNES, 1995, p.17). Assim, tanto o tempo histórico quanto o tempo ficcional fazem jus a esses conceitos.

Segundo Vargas Llosa (2004, p. 19), os romances têm princípio e fim. Em **A mais bela noiva de Vila Rica**, o início do tempo histórico e ficcional caminha paralelamente, a partir do encontro entre esses dois tempos com: “O noivado de Maria Dorotéia, chegava em boa hora, desviando a atenção de Vila Rica [...] no momento em que fervilhariam as murmurações [...]” (MONTELLO, 2001, p. 91). Os tempos vão caminhando juntos no enredo da história ou romance, na sociedade de Vila Rica, até o momento em que Tomás Antônio Gonzaga é sentenciado ao degredo para Moçambique. A partir daí, o tempo histórico e o tempo ficcional caminham juntos, porém, só nas lembranças de Maria Dorotéia.

O tempo histórico está presente continuamente nas relações da história de uma sociedade. O tempo pode ser alterado de uma sociedade para outra e cada uma, em sua base cultural, organiza-se de uma forma, seja econômica ou socialmente estruturada, bem como suas próprias visões ideológicas de mundo. De acordo com Le Goff (1996):

Matéria fundamental da história é o tempo; portanto, não é de hoje que a cronologia desempenha um papel essencial como fio condutor e ciência auxiliar da história. O instrumento principal da cronologia é o calendário, que vai muito além do âmbito do histórico, sendo mais que nada o quadro temporal do funcionamento da sociedade. O calendário revela o esforço realizado pelas sociedades humanas para domesticar o tempo natural, utilizar o movimento natural da lua ou do sol, do ciclo das estações, da alternância do dia e da noite. Porém, suas articulações mais eficazes – a hora e a semana – estão ligadas à cultura e não à natureza. O calendário é o produto e expressão da história: está ligado às origens míticas e religiosas da humanidade (festas), aos progressos tecnológicos e científicos (medida do tempo), à evolução econômica, social e cultural (tempo do trabalho e tempo de lazer). Ele manifesta o esforço das sociedades humanas para transformar o tempo cíclico da natureza e dos mitos, do eterno retorno, num tempo linear escandido por grupos de anos: lustro, olimpíadas, século, eras, etc. À história estão intimamente conectados dois progressos essenciais: a definição de pontos de partida cronológicos (fundação de Roma, era cristã, hégira e assim por diante) e a busca de uma *periodização*, a criação de unidades iguais, mensuráveis, de tempo: dia de vinte e quatro horas, século, etc. (LE GOFF, 1996, p. 12-13, grifo do autor).

Acerca disso, embora o tempo decorra de forma igual para todas as relações na sociedade, essas mesmas relações não decorrem da mesma forma. Nesse sentido, o ciclo demarca o que cada grupo de uma sociedade vivencia com relação a sua história, sua duração do tempo vivido. Le Goff (1996) enfatiza que:

Por um lado, para domesticar o tempo natural, as diversas sociedades e culturas inventaram um instrumento fundamental, que é também um dado essencial da história: o calendário; por outro, hoje os historiadores se interessam cada vez mais pelas relações entre história e memória (LE GOFF, 1996, p. 7).

Diante disso, entende-se que a relação da cronologia com os registros dos eventos históricos que refletem as mudanças na sociedade é importante para que os historiadores possam fazer uma escritura da história, dos fatos históricos, ao tempo em que eles ocorreram. De nada adianta para a humanidade se as mudanças de uma sociedade, individual ou coletiva, não forem mapeadas e registradas historicamente às épocas ocorridas, para fixar de tempo em tempo a vida de um povo. De acordo com Halbwachs (2004):

Há regiões, habitadas sem dúvida, desde há muito tempo, e que foram descobertas bem tarde. Há povos, também, dos quais conhecemos relatos muito sucintos de viajantes, e que não têm propriamente história no sentido de que não podemos neles fixar a data dos acontecimentos passados, ainda que mesmo se conserve deles alguma lembrança. Entretanto, admite-se que esses acontecimentos foram contemporâneos dos que conhecemos dentro de nossa [sic] civilizações, e que apenas nos faltam documentos escritos, inscrições sobre monumentos ou anais, para que possamos situá-los no tempo mesmo em que nossa história nos permita remontar. Encontramos aqui o tempo histórico [...] (HALBWACHS, 2004, p. 109).

O tempo histórico, dessa forma, desperta o interesse de outras ciências para equalizar sobre a duração de tempo vivido, o que será de muita valia para os historiadores registrarem o tempo em que o fato histórico ocorreu. Assim, conforme Le Goff (1996):

Hoje, a aplicação à história dos dados da filosofia, da ciência, da experiência individual e coletiva tende a introduzir, junto destes quadros mensuráveis do tempo histórico, a noção de duração, de tempo vivido, de tempos múltiplos e relativos, de tempos subjetivos ou simbólicos. O tempo histórico encontra, num nível muito sofisticado, o velho tempo da *memória*, que atravessa a história e a alimenta (LE GOFF, 1996, p. 13, grifo do autor).

Considera-se, a partir da concepção de Le Goff (1996), que a história e o tempo estão juntos em uma sociedade:

A cultura (ou mentalidade) histórica não depende apenas das relações memória-história, presente-passado. A história é a ciência do tempo. Está estritamente ligada às diferentes concepções de tempo que existem numa sociedade e são um elemento essencial da aparelhagem mental dos seus historiadores” (LE GOFF, 1996, p. 52).

Conforme o autor, então, pode-se depreender que, em qualquer alteração, o tempo reflete nas mudanças da sociedade humana, assim como nas ações do homem. O estudo da Inconfidência Mineira, fato histórico que aparece no romance **A mais bela noiva de Vila Rica**, por exemplo, é marcado pelos contextos históricos da época em que tal evento histórico ocorreu. Esse tempo histórico, em intervalo curto, tem como característica um movimento revolucionário, uma conspiração que, como memória acumulada, continua agindo sobre o presente.

A combinação entre continuidade e mudança permite conceber o *tempo histórico* como um processo de ritmo variável e não uniforme — lento na Idade Média, célere na Idade Moderna, quando se reforça com a conquista da consciência histórica, isto é, com a consciência de que os momentos passados, sob forma de herança acumulada, continuam agindo sobre o presente (NUNES, 1995, p. 21, grifo do autor).

Émile Benveniste é citada por Nunes (1995) devido as suas considerações sobre o tempo na narrativa, que, segundo a estudiosa “[...] distingue, do tempo físico e do psíquico, o cronológico (*temps chronique*), que é o tempo dos acontecimentos, englobando a nossa própria vida” (BENVENISTE apud NUNES, 1995, p. 20, grifo do autor)

Outra característica específica é considerada também por Benveniste a respeito da mesma temporalidade cronológica, que é o tempo político dos eventos cívicos, que são cíclicos e repetitivos. Esse tempo político, de acordo com a estudiosa, trata-se também de uma vertente do tempo histórico, que: “[...] se engrena ao cronológico, tomando por base os calendários, e com o qual, entretanto, não se confunde” (BENVENISTE apud NUNES, 1995, p. 21).

Nunes (1995) destaca ainda que o tempo histórico tem o efeito de representar a duração das formas históricas de vida, “[...] e podemos dividi-lo em intervalos curtos ou longos, ritmados por fatos diversos” (NUNES, 1995, p. 21). O autor também salienta que esses intervalos se regularizam a acontecimentos

singulares: as guerras, revoluções, migrações, movimentos religiosos e sucessos políticos.

Segundo Vargas Llosa (2004), em um romance não é apenas a linguagem que lhe garante a soberania, mas também o seu sistema temporal, da forma como ele reflete a existência: retendo-se ou acelerando-se, e também qual é a expectativa cronológica do narrador para fazer a descrição desse tempo inventado. Para o autor: “Se entre as palavras e os fatos existe uma distância, entre o tempo real e o da ficção existe um abismo. O tempo novelesco é um artifício fabricado para conseguir certos efeitos psicológicos” (VARGAS LLOSA, 2004, p. 19).

O autor enfatiza que o leitor sofre um efeito psicológico com relação ao tempo narrado, ou seja, o tempo ficcional faz a expectativa do leitor para com o final da leitura de uma obra. Revela que o tempo ficcional é um recurso importante para que o narrador prenda o leitor até o final da história do romance.

De acordo com Nunes (1995), o leitor é muito esperto quando a narrativa de um texto segue a história, ele é do tipo semelhante à inteligibilidade atuante da ação das personagens que atuam, relacionam-se entre si entre os atos recíprocos, os quais são agentes ou pacientes. Nunes (1995) cita Aristóteles: “O acento forte da *mímesis*, que é para Aristóteles *mímesis praxeos*, recai diretamente sobre a ação humana” (NUNES, 1995, p. 77, grifo do autor). O autor faz referência ao tempo com relação ao tempo ficcional, destaca a equivalência simbólica da ação e do tempo humano, afirmando:

Assim a mediação do *enredo* na efetuação da leitura é a mediação de uma forma compreensiva da ação humana. Desse ponto de vista, Paul Ricoeur poderá afirmar que a ‘obra narrativa é um convite para ver a nossa práxis como ordenada por tal ou qual enredo articulado em nossa literatura’. Consequentemente, esse mesmo pensador admitirá que a narrativa, como forma de linguagem, é um equivalente simbólico da ação e do tempo humano correlato. Essa função simbólica alcançaria o seu maior grau de complexidade nos romances que tematizam o tempo, que narram ‘coisas do tempo’. Neles, as variações da ação, interiorizadas nuns, mítica ou historicamente amplificadas noutros, corresponderiam a variações imaginárias das relações temporais. Essas variações imaginárias, no mundo da obra, que reconfigura o mundo real, implicam um desvendamento das modalidades do tempo humano, como as que devemos ao romance moderno, de Proust [...] (NUNES, 1995, p. 77-78, grifo do autor).

A importância acerca do tempo ficcional é por ele se tratar de uma reconfiguração para usar o imaginário, o que faz com que o leitor preencha sua leitura de acordo com a intencionalidade do texto.

Segundo Deleuze (2006), o tempo ficcional, para Proust, é muito importante na relação com os signos, a fim de que seja analisado e decifrado em sua correspondência com a verdade. Há signos que se perdem no tempo, porém, eles reaparecem idênticos em suas próprias transformações. “O tempo é sempre necessário para a interpretação de um signo, o tempo é sempre o de uma interpretação, isto é, de um desenvolvimento” (DELEUZE, 2006, p. 81).

Na linha proustiana, Deleuze (2006) destaca diferenças dessa relação que se referem à perda do tempo, como é o caso do signo mundano e o signo do amor, que perdemos tempo; o mundano pelo seu vazio, e no seu retorno: “[...] reaparecem, intactos ou idênticos, no final seu desenvolvimento. Como um monstro, como uma espiral, eles renascem de suas próprias metamorfoses” (DELEUZE, 2006, p. 81).

O signo do amor é destacado por Deleuze (2006) como um alterador dos seres e das coisas que passam. Situa-se no tempo perdido, porque ele só se desenvolve na medida em que soma o Eu que corresponde a seu sentido: “Com relação aos signos do amor, nos situamos, sobretudo, no tempo perdido: tempo que altera os seres e as coisas e que os faz passar” (DELEUZE, 2006, p. 81).

Com os signos sensíveis, muda-se sua estrutura do tempo. Apresenta-se uma nova estrutura de redescobrimento ocorrido no âmago do próprio tempo perdido, como imagem da eternidade. Segundo Deleuze (2006):

Os signos sensíveis nos apresentam uma nova estrutura do tempo: tempo que se redescobre no seio do próprio tempo perdido, imagem da eternidade. É que os signos sensíveis (por oposição aos signos amorosos) têm o poder seja de suscitar, pelo desejo e a imaginação, seja de ressuscitar, pela memória involuntária, o Eu que corresponde ao seu sentido (DELEUZE, 2006, p. 81-82, grifo do autor).

Deleuze (2006) tece sua análise na magnitude dos signos da arte, com seu sentido totalmente espiritual e o seu primor da real eternidade da arte, assim como a sua relação com o mais importante dos tempos. Com base em Proust, afirma ainda que: “[...] os signos da arte definem o tempo redescoberto: tempo primordial absoluto, verdadeira eternidade que reúne o sentido e o signo.” (DELEUZE, 2006, p. 82).

A partir da correlação entre tempo e signos, em que procurar a verdade por meio da aprendizagem de tais signos significa interpretar, decifrar e explicar e faz-se necessária uma contextualização, porque a explicação pode confundir-se com o

desenvolvimento do signo em si mesmo e, “[...] por isso a Recherche é sempre temporal e a verdade sempre uma verdade do tempo” (DELEUZE, 2006, p. 16).

O conceito de que o tempo tem sua significação no plural faz surgir a grande diferença entre o tempo perdido e o tempo redescoberto. A verdade de um não é a verdade do outro. “A sistematização final evoca o fato de que o próprio Tempo é plural. Daí a grande distinção entre o Tempo perdido e o Tempo redescoberto [...]” (DELEUZE, 2006, p. 16).

O tempo perdido se diferencia do tempo redescoberto. O primeiro, além de alterar seres e desfazer o que passou, é também o tempo que se perde, porque, ao contrário de trabalharmos e sermos artistas, perdemos tempo na vida mundana. O segundo, antes de qualquer coisa, é um tempo que redescobrimos no meio do tempo perdido, o qual não só transmite a imagem da eternidade, mas também é um tempo originariamente absoluto, verdadeiramente eterno, que se afirma na arte.

O tempo perdido não é apenas o tempo que passa, alterando os seres e anulando o que passou; é também o tempo que se perde [...] E o tempo redescoberto é, antes de tudo, um tempo que redescobrimos no âmago do tempo perdido e que nos revela a imagem da eternidade; mas é também um tempo original absoluto, verdadeira eternidade que se afirma na arte (DELEUZE, 2006, p.16).

Assim, para cada tipo de signo tem sua correspondência de tempo, um tempo específico que responde à pluralidade desse tempo. Deleuze explica a razão de Proust:

Para cada espécie de signo há uma linha de tempo privilegiado que lhe corresponde, em que o pluralismo multiplica as combinações. Cada espécie de signo participa, de modo desigual, de várias linhas de tempo; uma mesma linha mistura desigualmente várias espécies de signos (DELEUZE, 2006, p. 16).

Existem signos que nos forçam a pensar no tempo perdido, na passagem do tempo, na anulação que o tempo causa e também na alteração que ele causa nos seres humanos. Os signos sensíveis, apesar de plenos, também podem ser signos de alteração e desaparecimento.

Em Deleuze (2006), Proust é citado quando se refere ao caso da botina para expor a lembrança da avó, que, em primeira instância, nos faz sentir um desaparecimento, uma inexistência que dói na alma e que constitui o signo de um tempo perdido para sempre, em vez de constituir uma plenitude de um tempo redescoberto.

Inclinado sobre sua botina, ele sente algo de divino; tem, entretanto, os olhos marejados de lágrimas, pois a memória involuntária traz-lhe a lembrança desesperadora da avó morta. Não era senão naquele instante, mais de um ano após seu o enterro, devido a esse anacronismo que tantas vezes impede o calendário dos fatos de coincidir com o dos sentimentos – que eu acabava de saber que ela estava morta (PROUST apud DELEUZE, 2006, p. 18).

De acordo com Deleuze (2006), os signos sensíveis, apesar de serem plenos, podem também ser signos de alteração e de desaparecimento, “[...] nos faz sentir uma ausência dolorosa e constitui o signo de um Tempo perdido para sempre, ao invés de nos dar a plenitude do Tempo que redescobrimos” (DELEUZE, 2006, p. 18).

O autor com essa citação passa uma mensagem de sentimentos opostos, intervindo na memória involuntária, em que a sensação antiga tenta superar a sensação atual.

Para o autor, existem quatro estruturas que correspondem à linha de tempo de cada tipo de signo:

Os signos mundanos implicam principalmente um tempo que se perde; os signos do amor envolvem particularmente o tempo perdido. Os signos sensíveis muitas vezes nos fazem redescobrir o tempo, restituindo-o no meio do tempo perdido. Finalmente, os signos da arte nos trazem um tempo redescoberto, tempo original absoluto que compreende todos os outros (DELEUZE, 2006, p. 23).

Algumas considerações sobre os signos são primordiais no entendimento do tempo, pois, embora cada um tenha a sua própria linha de tempo, ainda assim cada um cruza com a linha dos demais signos em outro sentido de extensão. De acordo com Deleuze (2006):

O tempo que se perde prolonga-se no amor e mesmo os signos sensíveis; o tempo perdido já aparece na mundanidade e subsiste ainda nos signos da sensibilidade. O tempo que se redescobre reage por sua vez sobre o tempo que se perde e sobre o tempo perdido. É no tempo absoluto da obra de arte que todas as outras dimensões se unem e encontram a verdade que lhes corresponde (DELEUZE, 2006, p. 23).

A felicidade é substituída pela certeza da morte e do vazio. Os sentimentos opostos, que permanecem como possibilidade da memória em todos os signos em que ela interfere, são causas da inferioridade desses signos. A própria memória, confusa com a contradição entre a sobrevivência e o nada, fica encoberta pela superposição das duas sensações.

Proust, citado por Deleuze (2006), explica, ainda, de outra maneira:

Não era senão naquele instante, mais de um ano após o seu enterro, devido a esse anacronismo que tantas vezes impede o calendário dos fatos de coincidir com o dos sentimentos — que eu acabava de saber que ela estava morta (...) que a havia perdido para sempre' (PROUST apud DELEUZE, 2006, p. 18, grifo do autor).

Há aqui uma amostra de que é no próprio signo sensível que se encontra uma ambivalência. A botina provocou a intervenção da memória involuntária e um sentimento antigo. Tenta-se desse modo, apossar do sentimento atual, estendendo-o sobre várias épocas ao mesmo tempo. Basta, entretanto, o sentimento atual colocar-se sobre o antigo sua materialidade, para que o lugar de alegria pelo apossamento dê lugar a um sentimento de fuga, de perda insuperável. O sentimento antigo é repellido para o fundo do tempo perdido. Segundo Deleuze:

Há uma ambivalência que sempre permanece como uma possibilidade da memória em todos os signos em que ela intervém (daí a inferioridade desses signos). É que a própria Memória implica 'a estranha contradição entre a sobrevivência e o nada', 'a dolorosa síntese da sobrevivência e o nada' (DELEUZE, 2006, p. 19, grifo do autor).

O tempo que se perde é considerado tempo perdido e o que se descobre é o tempo redescoberto. Com o exposto acima, faz-se necessário saber a quem determinado fato ou acontecimento o tempo corresponde: "É importante distinguir quatro estruturas do tempo, cada qual contendo sua verdade" (DELEUZE, 2006, p. 16)

Ao mesmo tempo em que o aprendizado dos signos é para *Recherche* a linha do tempo de cada um, também é o verdadeiro resgate das lembranças voluntárias e involuntárias. Na concepção da autora, a menção de Proust nos mostra que:

Os mundos de signos, os círculos da Recherche, se desdobram, então, segundo linhas do tempo, verdadeiras *linhas de aprendizado*; mas, nessas linhas, eles interferem uns nos outros, reagem uns sobre os outros. Sem se corresponderem ou simbolizarem, sem se entrecruzarem, sem entrarem em combinações complexas que constituem o sistema da verdade, os signos não se desenvolvem, não se explicam, pelas linhas do tempo (DELEUZE, 2006, p. 23-24, grifo do autor).

Segundo Deleuze (2006), citando Proust, o tempo ficcional da memória involuntária vai de um presente atual a um presente que passou, isto é, algo que foi presente, mas não é mais. Essa referência mostra que: "O passado da memória

involuntária é, pois, duplamente relativo: relativo ao presente que foi, mas também relativo ao presente com referência ao que é agora passado” (PROUST apud DELEUZE, 2006, p. 54).

A diferença de temporalidade entre as memórias voluntária e involuntária, em Proust, citado por Deleuze (2006), é: “[...] esta pensa encontrar o segredo da impressão no objeto, aquela crê descobrir o segredo da lembrança na sucessão dos presentes; são exatamente os objetos que distinguem os presentes sucessivos” (PROUST apud DELEUZE, 2006, p. 54)

Na temporalidade da memória voluntária, Deleuze (2006) faz a seguinte observação:

Dessa maneira, no entanto, a essência do tempo nos escapa, pois se o presente não fosse passado ao mesmo tempo que presente, se o mesmo momento não coexistisse consigo mesmo como presente e passado, ele nunca passaria, nunca um novo presente viria substituí-lo. O passado, tal como é em si, coexiste, não sucede ao presente que ele foi (PROUST apud DELEUZE, 2006, p. 54)

Na obra de Montello (2001), a temporalidade da memória voluntária pode ser ilustrada na relação da personagem Maria Dorotéia com os poemas: “[...] o recanto em que, todas as tardes, leria, mais uma vez, os poemas do Gonzaga [...]” (MONTELLO, 2001, p. 204). A personagem, embora já soubesse de cor todos eles, não se cansava de relê-los, porque estava resignada a isso até os seus últimos dias de vida.

[...] como se não os tivesse na memória. Relia, cerrava os olhos, avivando as emoções de outrora, já esmaecidas, e, com isso, incansavelmente, voltava a ser a Maria Dorotéia de outrora, com a mão fria na mão do Gonzaga, revivendo assim a Marília de Dirceu (MONTELLO, 2001, p. 204).

A cada lembrança, “o que vale dizer que essa memória não se apodera diretamente do passado: ela o recompõe com os presentes” (DELEUZE, 2006, p. 54). De acordo com Deleuze (2006), é importante perceber que na verdade, não se apreende alguma coisa com o passado ao mesmo instante em que ele é sentido como presente.

4 INTERTEXTUALIDADE

Na obra **A mais bela noiva de Vila Rica**, o romance se caracteriza como um entrelaçamento de textos de diferentes autorias que, tematicamente, dialogam por meio da história como nutriente da ficção.

Montello (2001), em sua obra, busca na lírica árcade de Tomás Antônio Gonzaga, o fio condutor para a tessitura romanesca de resgate da memória histórica pelas alamedas da memória individual de caráter imaginativo. Abrem-se, portanto, caminhos de leituras validados por aportes intertextuais.

Considerem-se, para tanto, as contribuições de Lucien Dällenbach (1979), cujos estudos sobre a intertextualidade, em vez de explorar os pares na relação interna e externa, sem contestar o fundamento de uma ou de outra. Segundo Ricardou, citado por Dällenbach (1979), ele considera que alguns pontos sobre a intertextualidade: o intertexto e o autotexto são estabelecidos, então, uma discriminação entre a intertextualidade geral, que são as relações intertextuais entre textos de autores, e a intertextualidade restrita, que são as relações intertextuais entre textos diferentes de um mesmo autor.

A intertextualidade externa é apresentada, como uma relação de um texto com outro texto e a intertextualidade interna, de uma relação de um texto com ele mesmo.

O objetivo principal de Dällenbach (1979), para analisar o intertexto e o autotexto, não é o de harmonizar os dois sistemas de intertextualidade, os quais só podem existir concorrentemente. A autora, comparando os domínios desses sistemas sobre o ponto de vista ao que se refere a extensão do conceito, registra:

[...] o primeiro cronologicamente concede à intertextualidade uma parte mais importante do que o segundo, e que, por isso, o único meio de evitar que passagem de um a outro se salde por uma restrição de campo seria reconhecer a existência, a par da intertextualidade *geral* e da intertextualidade *restrita*, duma intertextualidade autárquica (RICARDOU apud DÄLLENBACH, 1979, p. 52, grifo do autor).

Gérard Genette, mencionado, por Dällenbach (1979, p. 52), designa a intertextualidade autárquica por autotextualidade. Em **A mais bela noiva de Vila Rica**, essa relação autotextual não se insere à narrativa, pois se trata de uma narrativa intertextual geral e explícita, que se estabelece na relação de um texto com

outro texto. Montello (2001) interpenetra seu romance com os poemas de Gonzaga (1972), **Marília de Dirceu**.

Laurent Jenny (1979), por sua vez, salienta que o sentido e a estrutura de uma obra literária somente ficam compreensíveis se os relacionarmos com os seus arquétipos, ou seja, outros exemplares literários. Segundo a estudiosa: “Face aos modelos arquetípicos, a obra literária entra sempre numa relação de realização, de transformação ou de transgressão” (JENNY, 1979, p. 5). Nessa concepção, para a autora, é essa relação que define a obra literária como capaz da interpretação da linguagem literária, que apenas se adquire na prática, em uma multiplicidade de textos “[...] por parte do decodificador, a virgindade é, portanto, igualmente inconcebível” (JENNY, 1979, p. 6). De acordo com a autora, como hoje a crítica formal se revela sólida, assegurada aos seus fundamentos, a intertextualidade deve relativamente estabelecer um bom resultado da literatura.

A intertextualidade, ainda segundo a autora, não se condiciona apenas ao uso de código, sua relação interna com o texto da obra, mas também está presente explicitamente ao nível formalizado da mesma.

Ao que se expõe a autora, percebe-se que:

A determinação intertextual da obra é então dupla: por exemplo, uma paródia relaciona-se em simultâneo com a obra que caricatura e com todas as obras parodísticas constitutivas do seu próprio gênero. O que, evidentemente, continua problemático, é a determinação do grau de explicitação da intertextualidade nesta ou naquela obra [...] (JENNY, 1979, p. 6).

A partir dos conceitos de Laurent Jenny, em **A mais bela noiva de Vila Rica**, a intertextualidade se apresenta explicitamente, porque, em seu contexto literário, está relacionada com outro arquétipo, ou outra obra. Além do mais, sua determinação intertextual é dupla. O romance em prosa relaciona-se a uma obra de poesia: **Marília de Dirceu**, de Gonzaga (1972).

Laurent Jenny (1979), sobre o estatuto da palavra intertextual, discorre que a intertextualidade se caracteriza por introduzir um novo modo de leitura “[...] que faz estalar a linearidade do texto” (JENNY, 1979, p. 21). Conforme a autora, quaisquer que sejam os textos assimilados, seu estatuto intertextual é comparável a uma palavra superior que, ao fazer parte deste discurso em seu todo, já não são mais palavras, e sim coisas faladas e organizadas, são fragmentos intertextuais. Com isso, segundo Laurent Jenny (1979), a intertextualidade fala uma língua da qual o

vocabulário é a soma dos textos existentes. Para a autora: “o texto de origem lá está, virtualmente presente, portador de todo o seu sentido, sem que seja necessário enunciá-lo” (JENNY, 1979, p. 22).

Com referência ao enxerto textual, que, conforme Laurent Jenny (1979), não põe somente problemas de proteção do organismo em que se aloja, mas também uma construção positiva, “o discurso crítico contemporâneo, com linguagens e ideologias subjacentes bastante diversas, parece estar de acordo em ver, nestas relações de texto para texto, relações de transformação” (JENNY, 1979, p. 30).

Montello (2001), no romance **A mais bela noiva de Vila Rica**, fez transformações ao constituir personagens que não constam da obra **Marília de Dirceu** e que são apresentadas pelo narrador. Como exemplo, cita-se a personagem senhora Genoveva, protetora e guardiã da felicidade da protagonista, Maria Dorotéia Joaquina de Seixas, sua afilhada, a quem reconhece também como sua filha. Além de Dona Genoveva, outras personagens foram criadas para que a narrativa tivesse maior riqueza de detalhes. Tal criação permite que essas personagens tenham seus caminhos cruzados com as personagens protagonistas, ilustrando o porquê de haver esse cruzamento. Dona Genoveva atua como elemento de aproximação entre os apaixonados, Tomás Antônio Gonzaga e Maria Dorotéia, ao promover encontros e oportunizar reflexões.

Outras transformações que são perceptíveis na obra de Montello (2001) dizem respeito a elementos criados na urdidura da narrativa, que, na obra de Gonzaga (1972), não estão explícitas, conforme o narrador de **A mais bela noiva de Vila Rica** apresenta. Dessa forma, menciona-se, por exemplo, o espaço, que em **Marília de Dirceu** fica restrito aos seguintes locais: Portugal, Vila Rica, Rio de Janeiro, Bahia, Moçambique. Montello (2001) apresenta, em sua intertextualidade, além desses espaços citados, outros que permitem ilustrar a obra com maior riqueza de detalhes, como a Casa Grande, a fazenda do pai de Dorotéia, a igreja, entre outros locais em que transitam as personagens.

Sobre a marcação temporal, em **Marília de Dirceu** só é possível percebê-la quando o eu lírico, presente nas Liras, traz os tempos verbais do presente, passado e futuro. Como exemplos na obra, observam-se os seguintes versos: “Eu, Marília, não sou algum vaqueiro,/ Que viva de guardar alheio gado [...]” (GONZAGA, 1972, p. 3), correspondentes à Lira I; e “Eu, Marília, não fui nenhum vaqueiro/ Fui honrado pastor da tua Aldeia: [...]” (GONZAGA, 1972, p. 119), correspondentes à Lira XV.

Tais formas verbais, **sou** e **fui**, demonstram as diferentes marcações temporais em **Marília de Dirceu**. Já em **A mais bela noiva de Vila Rica**, essa marcação de tempo é apresentada da seguinte forma: “Hoje, com certeza, foi contar tudo ao visconde” (MONTELLO, 2001, p. 125). Aqui, nota-se o advérbio **hoje**, demonstrando o relato de um narrador que traz ao leitor a sequência das ações das personagens, apresentando quando cada fato ocorreu. Tal verificação leva à possibilidade de leitura em que se evidenciam alterações promovidas por Montello (2001) ao elaborar sua obra em relação aos poemas de Gonzaga.

4.1 A POESIA DE TOMÁS ANTÔNIO GONZAGA, EM MARÍLIA DE DIRCEU

O poeta Tomás Antônio Gonzaga, de acordo com Grieco (1990), “nasceu no Porto, em 11 de agosto de 1744” (GRIECO, 1990, p. 134). Já na obra **Marília de Dirceu** (2008), registra-se que era filho de pai brasileiro e mãe portuguesa. Com a morte da mãe, volta com o pai para o Brasil aos 7 anos e, ao retornar para Portugal, aos 17 anos, estudou Direito em Coimbra. Apresentou uma tese de Tratado de Direito Natural, até 1781, “[...] exerceu a função de juiz de fora em Beja, cidade portuguesa. Foi no ano seguinte que retornou ao Brasil para ser ouvidor-geral em Vila Rica, Minas Gerais” (GONZAGA, 2008, p. 155). No Brasil, o luso-brasileiro permanece até seu degredo para a África.

Segundo os autores Coutinho e Coutinho (1986), na obra **A literatura no Brasil** a forma neoclássica que mais penetrou a literatura da língua portuguesa, no século XVIII, foi a de corrente italiana, chamada Arcadismo. Essa corrente pertencia a uma região da Grécia Antiga conhecida como Arcádia, que teve um estilo de vida simples, e os seus membros “[...] chamavam-se ‘pastores’, cada um deles, adotando um nome pastoril grego ou latino [...]” (COUTINHO; COUTINHO, 1986, p. 204, grifo do autor). Considerada um lugar ideal, um belo abrigo para sonhar e um fazer espiritual, os estudiosos mostram as concepções de utopia dessa região mitológica:

O conceito básico da utopia arcádica é identidade entre a Civilização e a Natureza, nesta residindo toda a beleza, sede de vida pastoril, exótica e estranha, povoada de pastores e pastoras, contrastante com a vida das cidades, desconfortável e angustiada, da qual fugiam os que desejavam a paz do espírito e o deleite do amor (COUTINHO; COUTINHO, 1986, p. 206).

É nesse ambiente apaziguador, pastoril e bucólico, com música, dança e poesia, que os estudiosos registram infiltração da emoção por toda a literatura do século XVIII. A poesia de Gonzaga (1972) tem sido lembrada por autores através do tempo como autor da obra expressiva **Marília de Dirceu**, publicada no ano de 1792. Seus poemas respeitam os valores árcades, sem quaisquer excessos, restringindo-os ao sentimento de amor e à emoção de seu sofrimento. Com tanta expressão interior, os estudiosos registram que, assim, sua prisão na poesia torna-se uma razão descritiva exterior, como na passagem dos versos: “Nesta sombria masmorra,/ aonde, Marília vivo [...]” (GONZAGA, 1972 apud COUTINHO; COUTINHO, 1986, p. 231).

O poeta romano Quinto Horácio Fraco, com sua inspiração sobre o *carpe diem*, é referência na poesia de Gonzaga nesta estrofe do poema da Lira XIV da parte I:

Que havemos d’esperar, Marília bela?
 Que vão passando os florescentes dias?
 As glórias, que vêm tarde, já vêm frias;
 E pode enfim mudar-se a nossa estrela
 Ah! não, minha Marília,
 Aproveite-se o tempo, antes que faça
 O estrago de roubar ao corpo as forças,
 E ao semblante a graça (GONZAGA, 1972, p. 41).

O eu lírico dos versos acima mostra o presente como valorização da juventude, independente do tempo da velhice. Sobre esses versos, Afrânio Coutinho e Eduardo de Faria Coutinho (1986) mencionam ser um chamamento de amor para a preservação da espécie, ao reconhecerem que o amor do poeta por Marília não tinha nada de platônico, pois ele lembra a sua musa que as graças humanas passam rápido como o tempo, e, “[...] convida-a ao ato de amoroso, antes que seja impossível realizá-lo” (COUTINHO; COUTINHO, 1986, p. 233). Os versos apresentam o convite ao amor idealizado, perante a natureza, cenário para viver o dia, o prazer sexual.

O conceber poético do *carpe diem* é apresentado por Dante Tringali (1995) em sua obra **Horácio poeta da festa**: navegar não é preciso a qual, segundo o escritor, a morte para Horácio é a grande mestra da vida. O estudioso registra que:

Em Horácio, a idéia da morte perde o sentido negativo, despertador. Não tira o encanto de viver. Não nega a vida. Pelo contrário, ensina usufruir a

vida. Ela exerce um papel benéfico, convertendo-se num incentivo de vida. Pensa-se na morte, quando calha, para não alimentar longas esperanças, mas se desembaraçar de inúteis preocupações (TRINGALI, 1995, p. 25).

O poeta Horácio valoriza o tempo presente enquanto se vive, sem se preocupar com o que virá no amanhã. De acordo com Tringali (1995):

Fundamentalmente, a morte ensina a viver e viver o dia que passa, sem contar com o dia de amanhã que, se chegar, será um lucro. Eis a máxima orientadora: *carpe diem*, gozar o dia, colhe-o como se fosse um fruto que talvez amanhã não se possa colher (TRINGALI, 1995, p. 25, grifo do autor).

Pode-se inferir, sob o ponto de vista de Tringali (1995) e dos estudiosos Coutinho e Coutinho (1986), que Tomás Antônio Gonzaga revela profunda adesão à poesia neoclássica ao escrever seus poemas.

No que se refere à estrutura da obra de Gonzaga, Coutinho e Coutinho (1986, p. 234) destacam o valor de seus versos pelo refinamento especial e registram que: “A estrofação dos versos heróicos [...] manifesta a inclinação de Gonzaga pelas estrofes de quatro e sete versos, [...]”. Para os estudiosos, entretanto, o modo de combiná-los ficou talvez ao sabor da improvisação. Com isso, o poeta conseguiu quebrar a monotonia poética.

A obra foi dividida em três partes, e cada uma delas contém um conjunto de Liras. Na primeira parte, é possível perceber que as liras presentes denotam o amor da personagem Dirceu pela sua amada, Marília. Essas liras mostram a exaltação da beleza da musa inspiradora do eu lírico, como nos versos: “Os teus olhos espalham luz divina,/ [...] Papoila ou rosa delicada e fina/ Te cobre as faces, que são cor da neve./ Os teus cabelos são uns fios d’ouro;/ Teu lindo corpo bálsamos vapora [...]” (GONZAGA, 1972, p. 4).

Na segunda parte, devido à prisão de Tomás Antônio Gonzaga, são apresentadas também pelo eu lírico, já afastado de sua amada, algumas lembranças físicas dela, como nos versos abaixo:

Nesta cruel masmorra tenebrosa
Ainda vendo estou teu olhos belos,
A testa formosa,
Os dentes nevados,
Os negros cabelos (GONZAGA, 1972, p. 92).

Por fim, a terceira parte da obra apresenta, além das Liras, Sonetos e Odes, que demonstram as saudades de Marília, o pessimismo do eu lírico, já condenado e

ciente de que nunca mais estará perto de sua musa inspiradora. A passagem dos versos abaixo registra, por Tomás Antônio Gonzaga, esse eu lírico tão sofrido:

Ah! ensina, sim, ensina
 Ao vil mortal atrevido
 E ao peito que adora terno
 Que tem, para um inferno,
 Para o outro um Céu, Cupido.

Ao resto, Amor me convida;
 Eu chorando a mão lhe beijo,
 E lhe digo: - Amor, perdoa
 Não seguir-te, pois não voa
 A ver mais o meu desejo (GONZAGA, 1972, p. 186).

Coutinho e Coutinho (1986) enfatizam que o Arcadismo em Língua Portuguesa seguiu as linhas gerais da Arcádia romana para consolidá-las nos seguintes princípios:

[...] simplicidade, mas nobreza na linguagem; imitação da natureza, aformoseando-a, ou como diríamos hoje, estilizando-a; procura de motivos bucólicos, simples utilizando-se os poetas de vocabulário e situações mais ou menos comuns, figurando-se um pastor rendido numa choça, tratando do seu gado, etc. É possível ver nos árcades uma tendência para a linguagem, e para um realismo que não exclui o subjetivismo (COUTINHO; COUTINHO, 1986, p. 222).

Em **Marília de Dirceu**, as características apontadas pelos autores podem ser vistas em:

Irás a divertir-se na floresta,
 Sustentada, Marília, no meu braço;
 Aqui descansarei a quente sesta,
 Dormindo um leve sono em teu regaço;
 Enquanto a luta jogam os Pastôres,
 E emparelhados correm nas campinas,
 Toucarei teus cabelos de boninas,
 Nos troncos gravarei os teus louvores (GONZAGA, 1972, p. 7).

Percebe-se, nos versos acima, a simplicidade na linguagem com a exaltação da natureza: “Irás a divertir-se na floresta” e também os afazeres dos pássaros campestres, bem como os pastores, “Enquanto a luta jogam os Pastôres”.

Os autores registram que a poesia de Tomás Antônio Gonzaga, mesmo realizada dentro dessas limitações, preserva sempre um tom menor, constituído de beleza e de uma tranquilidade, apoiadas na certeza de que o bem sobreporia o mal, fazendo a justiça triunfar sobre os maldosos e prepotentes. Ainda sobre a poesia de Gonzaga, os estudiosos ressaltam que o poeta não era inquieto e a sua idade

madura amortecera-lhe o ardor. Dirceu, dessa forma, pseudônimo de autoria da obra **Marília de Dirceu**, possuía tais características, sendo uma personagem espirituosa e confiante. A poesia de Tomás Antônio Gonzaga, para os autores:

[...] tinha como clima a tranqüilidade, e quando o mundo, no qual acreditava com tanta fé, desaba, e no exílio africano o homem tem de refazer sua vida, o poeta desaparece. Foram os versos, para Dirceu, um ócio do espírito, talvez mesmo uma atração mundana. Faltou-lhes a marca mais pessoal de uma vivência (COUTINHO, COUTINHO, 1986, p. 231-232).

O poeta árcade, com isso, mesmo com toda dificuldade, porém com muito zelo, abarcou o lirismo, conseguindo poetizar, preservando a originalidade e a nobreza da linguagem pastoril, “[...] à sua obra um toque pessoal que a preservasse” (COUTINHO; COUTINHO, 1986, p. 230). Sua poesia caracteriza-se por uma tendência ao bucolismo.

O problema da imitação da natureza não foi de fácil solução para o Arcadismo demasiada fidelidade poderia atentar contra o bom gosto contra a nobreza de linguagem, pois a vida pastoril é rude e os pastores são gente simples, primitiva (COUTINHO; COUTINHO, 1986, p. 227).

Essa característica bucólica apresenta-se no geral da obra **Marília de Dirceu**, como nos destaques:

Depois que nos ferir a mão da Morte,
Ou seja neste monte, ou noutra serra,
Nossos corpos terão, terão a sorte
De consumir os dous a mesma terra.
Na campa, rodeada de ciprestes,
Lerão estas palavras os Pastôres:
“Quem quiser ser feliz nos seus amôres,
Siga os exemplos, que nos deram estes”.

Graças, Marília bela,
Graças à minha estrêla! (GONZAGA, 1972, p. 7).

Tomás Antônio Gonzaga, com referência ao Arcadismo, resgata, em sua poesia **Marília de Dirceu**, um espírito da cultura clássica em seus versos líricos. Alguns poemas são destacados como a relevância aos deuses gregos, por exemplo: “[...] Qual é a minha glória, pois igualo,/ Ou excedo no amor ao mesmo Jove?/ Amou o pai dos Deuses Soberano/ Um semblante peregrino;/ Eu adoro o teu divino,/ O teu divino rosto e sou humano” (GONZAGA, 1972, p. 11). Outros versos que ilustram a

mensagem são: “Sim, Eulina é uma deusa/ Mas anima a formosura/ De uma alma de fera/ Ou ainda mais dura [...]” (GONZAGA, 1972, p. 44).

Sobre tais características, mencionadas anteriormente, os autores Coutinho e Coutinho (1986) discorrem que:

[...] o Neoclassicismo, no propósito de recapturar o espírito dos antigos, o faz sem espontaneidade, antes como um resultado de erudição e entusiasmo intelectualista decorrente de um gosto arqueológico pela Antiguidade clássica (COUTINHO; COUTINHO, 1986, p. 203).

Em sua obra **História concisa da literatura brasileira**, do autor Alfredo Bosi (2006) consagra Tomás Antônio Gonzaga como um dos poetas ilustrados, denominando-o como um inquestionável poeta árcade, que não fica a dever nada aos confrades de escola italiana e portuguesa. Suas Liras são exemplo do ideal de *áurea mediocritas*, as quais condizem com a concepção do poeta romano Horácio, de preferir a tranquilidade decorrente da vida simples a qualquer outra condição luxuosa e, para tal ampara-se na harmonia da natureza e na elevação dos sentimentos. “A ‘paisagem’ que nasceu para a arte como evasão das cortes barrocas, recorta-se para o neoclássico nas dimensões menores da cenografia idílica” (BOSI, 2006, p. 71-72, grifo do autor). O autor explica que a idílica tem a preferência pelo mar, à selva e o regado, o bosque, assim como o horto e o jardim. Com isso, a natureza passa a ser o refúgio (*locus amoenus*).

Essa preferência, em **Marília de Dirceu**, pela vida campestre pode ser observada na passagem dos versos abaixo:

Acaso são estes
Os sítios formosos,
Aonde passava
Os anos gostosos?
São estes os prados,
Aonde brincava,
Enquanto pastava
O manso rebanho,
Que Alceu me deixou? (GONZAGA, 1972, p. 15).

De acordo com os autores Coutinho e Coutinho (1986), as saudades de Tomás Antônio Gonzaga por Marília são contadas, na poesia de Gonzaga, em expressões arcádicas, por meio da poética contemporânea, como exemplo, a Lira IX da parte II, que o poeta não faz senão repetir lugares comuns, que dizem respeito às características do Arcadismo, presentes em **Marília de Dirceu**, pelas vozes do eu

lírico, abordando assuntos como a inveja que os outros pastores tinham de seu amor:

A estas horas
Eu procurava
Os meus amôres;
Tinham-me inveja
Os mais Pastôres (GONZAGA, 1972, p. 106).

Na Lira XII, também da parte II, ao contrário da de número IX mencionada, o poeta descreve, segundo os autores, “a saudade que Marília deve estar sentindo dele” (COUTINHO; COUTINHO, 1986, p. 231). As saudades de Gonzaga por Marília e de Marília por Gonzaga tinham o mesmo tratamento árcade, segundo os estudiosos. Nos versos abaixo, o eu lírico exalta a natureza pedindo a Marília que não sinta saudades e não demonstre aflição perante a sua comunidade:

Ah! Marília, que tormento
Não tens de sentir, saudosa!
Não podem ver os teus olhos
A campina deleitosa,
Nem a tua mesma aldeia,
Que tiranos proponham
À inda inquieta idéia,
Uma imagem de aflição (GONZAGA, 1972, p. 113).

Com a exaltação da beleza de Marília, afirma que ela é mais formosa que a estrela d’alva e a fresca rosa:

Ah! que assim mesmo
Sem compostura,
É mais formosa
Que a estrela d’alva,
Que a fresca rosa! (GONZAGA, 1972, p. 106).

Também usava como lugar comum a imagem do pastor, que no campo solta o gado e ovelha, onde os animais eram tratados com amor, já que Marília tinha muito carinho por eles. Isso é mostrado nas estrofes a seguir:

Do cêrco apenas
Soltava o gado,
Eu lhe animava
Aquele ovelha
Que mais amava (GONZAGA, 1972, p. 107).

Dava-lhe sempre
No rio e fonte,

No prado e selva,
 Água mais clara
 Mais branda relva (GONZAGA, 1972, p. 107).

Na simplicidade do pastor, que lavrava o pasto para a pastora amada, no caso Marília:

Ah! quantas vezes,
 No chão sentado,
 Eu lhe lavrava
 As finas rocas,
 Em que fiava! (GONZAGA, 1972, p. 108).

O eu lírico considera-se muito feliz, comparando-se a um passarinho que canta no ninho, assim como ele canta trabalhando, como nas estrofes abaixo:

Da mesma sorte
 Que à sua amada,
 Que está no ninho,
 Fronteiro canta
 O passarinho (GONZAGA, 1972, p. 108).

Na quente sesta,
 Dela defronte,
 Eu me entretinha
 Movendo o ferro
 Da sanfoninha (GONZAGA, 1972, p. 108).

Os versos acima ilustram lugares comuns presentes em cenas imaginárias do eu lírico, que já estava na prisão pondo-se a pensar como seria se estivesse com Marília. Já a estrofe a seguir mostra um choque de realidade, apresentando os sentimentos de Dirceu, que afirma que tudo acabou comprovando a sua tristeza com as saudades de sua amada:

Assim vivia;
 Hoje em suspiros
 O canto mudo:
 Assim, Marília,
 Se acaba tudo! (GONZAGA, 1972, p. 109).

Nos versos a seguir, o eu lírico diz a Marília que, quando fosse levar o gado pelos mesmos caminhos que ele fazia antes da prisão, falasse a todos que por lá ele também um dia passou:

Quando lewares, Marília,
 Teu ledo rebanho ao prado,

Tu dirás: Aqui trazia
 Dirceu também o seu gado.
 Verás os sítios ditosos
 Onde, Marília, te dava
 Doces beijos amorosos
 Nos dedos da branca mão (GONZAGA, 1972, p. 113-114).

Os versos que seguem ilustram o eu lírico ainda dando recomendações a Marília, para que continue sempre se lembrando dele, solicitando que ela, quando passasse pela casa do dr. Cláudio Manuel da Costa, falasse que a vida de todos os amigos que ali se reuniam seguia, porém a do seu amado, não.

Quando vires igualmente
 Do caro Glauceste a choça,
 Onde alegres se juntavam
 Os poucos da escolha nossa,
 Pondo os olhos na varanda
 Tu dirás de mágoa cheia:

Todo o congresso ali anda,
 Só o meu Amado não [...] (GONZAGA, 1972, p. 114).

Esses versos também demonstram a imaginação de Dirceu, com Marília saudosa dele, pois nesse momento o poeta já não estava mais com ela para a concretização do que haviam planejado enquanto namorados. Uma vida familiar simples, porém muito harmoniosa junto aos filhos que sonhavam ter e curtir junto a natureza campestre.

4.2 RESGATE DA POESIA ÁRCADÉ, EM A MAIS BELA NOIVA DE VILA RICA

Montello (2001), em **A mais bela noiva de Vila Rica**, inicia sua prática intertextual antes de dar início à trama propriamente, com versos da Lira XXII da obra **Marília de Dirceu**, de Gonzaga (1972), já anunciando ao leitor a que poderiam ser tomados por epígrafe do livro:

Que belezas, Marília, florescem
 De quem nem sequer temos a memória!
 Só podem conservar um nome eterno
 os versos, ou a história.

Se não houvesse Tasso nem Petrarca,
 por mais que qualquer delas fosse linda,
 já não sabia o mundo se existiram

nem Laura, nem Clorinda (GONZAGA, 1972 apud MONTELLO, 2001, p. 09).

Os versos foram dispostos logo no início da obra, antes mesmo de o autor discorrer como conheceu a verdadeira Marília, que nunca tirou de sua memória.

Ao se ler um poema, em princípio, é necessário o entendimento de alguns recursos que viabilizem a compreensão do mesmo. Para o leitor, um exemplo disso diz respeito ao eu lírico, porque, de acordo com Candido (1976, p, 22, grifo do autor), em sua obra **A personagem de ficção**, “o poema não é uma ‘foto’ e nem sequer um ‘retrato’ de estados psíquicos; exprime uma visão estabilizada, altamente simbólica, de certas experiências”.

Montello (2001), em seu romance, subverte as fronteiras dos gêneros literários por meio de um processo intertextual ao interpenetrar a prosa romanesca com a poesia árcade de Tomás Antônio Gonzaga que passa a nutrir o enredo ficcional de **A mais bela noiva de Vila Rica**.

Na obra de Montello (2001), a intertextualidade se instala, uma vez que o romance é fundamentado na lembrança de outro texto lírico: **Marília de Dirceu**. Dessa forma, além de presentificar a obra de Tomás Antônio Gonzaga, enriquece-a com sua narrativa, dando detalhes que permitem ao leitor interpretar e compreender as passagens dos poemas, com pensamentos, falas, cenários, entre outros recursos:

Fora da intertextualidade, a obra literária seria muito simplesmente incompreensível, tal como a palavra numa língua ainda desconhecida. De facto, só se aprende o sentido e a estrutura numa obra literária se a relacionarmos com seus arquétipos - por sua vez abstraídos de longas séries de textos, de que constituem, por assim dizer, a constante (JENNY, 1979, p. 5).

Para um leitor que se defronte com a obra **A mais bela noiva de Vila Rica**, o romance falará por si, uma vez que a autonomia autoral possibilita a leitura aprazível, porém, uma vez estabelecido o diálogo intertextual da leitura hedônica, será transportado para o mundo histórico da Vila Rica no tempo da Inconfidência Mineira.

A admiração por Marília despertada em Montello (2001), quando ainda estudante do colégio Liceu Maranhense, foi proporcionada pelo professor Antônio Lopes da Cunha ao ler para ele os versos em que Gonzaga celebra e que permaneceram em sua memória. Transforma-se em matéria-prima na elaboração de

uma obra em que história e ficção transitam pelos caminhos do relato da mais bela história de amor entre Maria Dorotéia Joaquina de Seixas e Tomás Antônio Gonzaga.

Pode-se, na obra de Montello (2001), perceber a intertextualidade como recurso autoral para transformar a narrativa linear em campo aberto de inversões factuais memorialísticas do passado histórico nos poemas líricos da primeira, da segunda e da terceira parte da obra **Marília de Dirceu**.

No capítulo 10, de **A mais bela noiva de Vila Rica**, apresentam-se originalmente, de maneira intertextual, os poemas pertencentes às Liras de número II e XIV. O momento que ilustrou a Lira II marca o recebimento dos poemas entregues por Gonzaga pela primeira vez à Maria Dorotéia Joaquina de Seixas, que, ao lê-los, percebeu que o eu lírico se referia a ela: “— Sim, sim; sou eu que estou aqui.” (MONTELLO, 2001, p. 70). Relendo muito emocionada, à primeira vista, a sua emoção foi transparente com o seguinte verso: “Tem redonda e lisa testa,/ arqueadas sobranceiras,/ a voz meiga, a vista honesta,/ e seus olhos são uns sóis” (GONZAGA, 1972 apud MONTELLO, 2001, p. 70). A Lira XIV marca e apresenta a emoção de Maria Dorotéia ainda mais forte após a leitura dos versos que a fizeram perceber ser ela a Marília, na obra de Tomás Antônio Gonzaga, para viver com ele o amor carnal como indica o verso: “Que havemos de esperar, Marília bela?! [...] aproveite-se o tempo, antes que faça/ [...]” (GONZAGA, 1972 apud MONTELLO, 2001, p. 71). O autor resgata em sua obra a menção da poesia de Gonzaga à expressão latina do *carpe diem*, que significa aproveitar o dia, assinalado pelo segundo verso acima como sentido ao dia de hoje.

No capítulo 12, é apresentada a inclusão das Liras I, II e III da primeira parte de **Marília de Dirceu**. Nos preparativos que Maria Dorotéia Joaquina de Seixas organizou, para receber Tomás Antônio Gonzaga, ocorreu uma declamação dos poemas feitos por ele, destinados à sua musa inspiradora, presentes nos seguintes versos: “Os seus compridos cabelos,/ que sobre as costas ondeiam,/ são que os de Apolo mais belos; [...]” (GONZAGA, 1972 apud MONTELLO, 2001, p. 81). Tais versos ainda exaltam a beleza de Marília, que foram associados por Maria Dorotéia, com a ciência de que se tratavam dela. O eu lírico também manifesta o seu sentimento nos seguintes versos: “[...] eu adoro o teu divino,/ o teu divino rosto e sou humano, (GONZAGA, 1972 apud MONTELLO, 2001, p. 83), que Tomás oferecia a Maria Dorotéia Joaquina de Seixas e amigos.

O capítulo 18, os poemas em Montello (2001) correspondem às Liras I, II e VI de **Marília de Dirceu**, que ilustram o momento do namoro no jardim em que, apaixonado, já em fase de preparação para o casamento, Tomás recita os seguintes versos para sua amada: “Os teus olhos espalham luz divina,/ a quem a luz do sol em vão se atreve; [...]” (GONZAGA, 1972 apud MONTELLO, 2001, p. 117).

Nos versos “[...] Punha em mim os olhos, quando/ entendia eu não olhava;/ vendo que o via, baixava/ a modesta vista o chão” (GONZAGA, 1972 apud MONTELLO, 2001, p. 118), diferente da menção da exaltação da beleza de Marília, essa passagem mostra que, mesmo Tomás sendo mais velho, é correspondido.

O capítulo 19 possui a Lira XXXVI da segunda parte de **Marília de Dirceu**. O momento de intertextualidade, em Montello (2001), ocorreu quando a cidade de Vila Rica sofria a ameaça da derrama e, com isso, Tomás Antônio Gonzaga já começava a tomar mais cuidados, pois sabia que as causas políticas poderiam piorar a qualquer momento, o que pode ser visto nos seguintes versos: “De cuidados, desvelos e finezas/formava, ó minha bela, os meus guerreiros; [...]” (GONZAGA, 1972 apud MONTELLO, 2001, p. 123). Tais versos mostram que Gonzaga já estava designado a assumir o novo cargo de desembargador.

O capítulo 22 apresenta o poema que corresponde à Lira II de **Marília de Dirceu**. Nesse capítulo, é narrado o momento em que a cidade de Vila Rica está passando por momentos tensos que precediam a prisão de Gonzaga, que, apesar de tudo isso, continuava sua vida normal, porém sendo orientado pela segunda vez:

Ele, poeta de extrema influência métrica, não havia escrito um só verso, uma só quadra, um só poema, em plena fermentação rebelde, e que trouxesse em si qualquer conotação. Era, sim, um poeta lírico, a quem bastaria a paixão amorosa como inspiração (MONTELLO, 2001, p. 138).

A passagem acima ilustra que Gonzaga, embora em um momento crítico, era autêntico em seu modo de escrever, exaltando sua musa inspiradora, Marília:

Tu, Marília, agora vendo/ de Amor o lindo retrato,/ contigo estarás dizendo/ que é este o retrato teu./ Sim, Marília, a cópia é tua,/ que cupido é deus suposto:/ se há cupido, é só teu rosto,/ que ele foi quem me venceu (GONZAGA, 1972 apud MONTELLO, 2001, p. 139).

No capítulo 23 de **A mais bela noiva de Vila Rica**, a Lira de Marília de Dirceu corresponde à de número XXIII, que agora é apresentada na íntegra quando Tomás Antônio Gonzaga, sendo preso, escreveu no silêncio de seu cortejo a

caminho da prisão: “e como se manteve em silêncio, ao longo do caminho [...] compondo o poema que iria guardar na memória em louvor de seu algoz” (MONTELLO, 2001, p. 148).

Não praguejes, Marília, não praguejes
a justiceira mão, que lança os ferros;
não traz de balde a vingadora espada;
Deve punir os erros.

Virtudes de juiz, virtudes de homem
as mãos se deram e em seu peito moram.
Manda prender ao réu, a austera boca,
porém seus olhos choram.

Se à inocência denigre a vil calúnia,
que culpa que ele tem que explica a pena?
Não é julgador, é o processo
é a lei, que nos condena

Só no Averno os juízes não recebem
acusação, nem prova de outro humano;
aqui todos confessam suas culpas,
não pode haver engano.

Eu vejo as Fúrias afligindo aos tristes:
uma o fogo chega, outra as serpes move;
todos maldizem a sua estrela
nenhum a Jove.

Eu também inda adoro o grande chefe,
bem que a prisão me dá, que eu não mereço,
qual eu sou, minha bela, não me trata,
trata-me qual pareço.

Quem suspira, Marília, quando pune
ao vassalo, que julga delinqüente,
que gosto não terá, podendo dar-lhe
as honras de inocente? (GONZAGA, 1972 apud MONTELLO, 2001, p. 148-149).

Tu vences, Barbacena, os mesmos Titos
nas sãs virtudes que no peito abrigas:
não honras tão-somente a quem premeias,
honras a quem castigas (GONZAGA, 2008 apud MONTELLO, 2001, p. 150).

Nesses versos, o autor mostra a intertextualidade de um momento histórico a partir das denúncias que o Visconde de Barbacena recebeu sobre os movimentos que aconteciam em Vila Rica, envolvendo a participação de Tomás Antônio Gonzaga.

No capítulo 25, encontra-se a Lira de número XXXVII pertencente à segunda parte de **Marília de Dirceu**. Nesse momento, Montello (2001) apresenta, como na

passagem anterior, o poema em sua íntegra, que mostra o sofrimento do poeta já preso. Por causa disso, a narrativa mostra a personagem Maria Dorotéia Joaquina de Seixas, transtornada, sozinha e trancada dentro do seu quarto sem falar com ninguém, imaginando que talvez o seu amado já estivesse a caminho do exílio, já sem as algemas, dentro do navio, olhando a cidade do Rio de Janeiro, que um dia prometeu lhe apresentar. Ela ainda, ao olhar pela janela, avista pássaros e se recorda dos versos que recebera anteriormente de Gonzaga, suplicando a ajuda das aves para voltar para o seu amor.

Pode-se verificar essa súplica nos seguintes versos: “Meu sonoro passarinho,/ se sabes do meu tormento, e buscas dar-me, cantando,/ um doce contentamento” (GONZAGA, 1972 apud MONTELLO, 2001, p. 161). Esses versos mostram o eu lírico conversando com o passarinho para não cantar, mas sim ir ao encontro da sua amada, conforme o verso: “Chega então ao seu ouvido,/ disse que sou quem te mando,/ que vivo nesta masmorra,/ mas sem alívio penando” (GONZAGA, 1972 apud MONTELLO, 2001, p. 162).

O capítulo 27 de Montello (2001) contém as Liras originais de **Marília de Dirceu**, números V, XV, XIX, XXII e XXXVI, todas da segunda parte, cuja intertextualidade descreve o narrador explicando que Tomás Antônio Gonzaga, na prisão, confessou a sua culpa em mais de um poema direcionado a Maria Dorotéia Joaquina de Seixas: “Esta mão, esta mão que ré parece,/ ah, não foi só uma vez, não foi só uma,/ quem em defesa dos bens, que são do estado,/ moveu a sabiá pluma” (GONZAGA, 1972 apud MONTELLO, 2001, p. 172).

Em seguida, o narrador mostrou o descontentamento de Tomás Antônio Gonzaga com pouca esperança da liberdade, o que pode ser visto na seguinte passagem: “[...] aquela pequenina luz de esperança, que o levava a reconhecer na conversa consigo mesmo [...]” (MONTELLO, 2001, p. 173). Os versos referentes a essa passagem expressam esse desgosto da seguinte forma: “[...] Não quero já Marília, mais socorro;/ oh! ditoso sofrer, que lucrar pode/ a glória dos teus braços!” (GONZAGA, 1972 apud MONTELLO, 2001, p. 174).

A próxima passagem demonstrou o poeta que, apesar da insatisfação, escreve ainda, com um fio de esperança, mais versos para sua amada, como explica o narrador em Montello (2001): “Ele mesmo acentuava, imaginando a vida que compartilharia com a Marília, quando por fim o libertasse” (MONTELLO, 2001, p. 174). Essa imaginação do poeta foi mostrada nos seguintes versos: “Nas noites de

serão nos sentaremos/ c'os filhos, se os tivermos, à fogueira [...]” (GONZAGA, 1972 apud MONTELLO, 2001, p. 175).

Outro momento de intertextualidade apresenta Gonzaga já condenado ao degredo por 10 anos, ciente de que nunca mais voltará a se encontrar com a Maria Dorotéia Joaquina de Seixas e, por esse motivo, “[...] deixou por escrito em um de seus poemas, os versos que certamente consolaria Marília, quando, sem ele, na solidão de sua velhice, sempre em Vila Rica, os lesse” (MONTELLO, 2001, p. 178). Os seguintes versos confirmam a passagem acima: “Nesta triste masmorra,/ de um semivivo corpo sepultura,/ inda, Marília, adoro/ a tua formosura” (GONZAGA, 1972 apud MONTELLO, 2001, p. 179). De acordo com a obra de Montello (2001), aqui se explica o desespero de Gonzaga diante de tal situação.

O capítulo 28 de **A mais bela noiva de Vila Rica** dá sequência à condenação de Tomás Antônio Gonzaga, com Maria Dorotéia em memória de seu amor interrompido, imaginando como foram os momentos vividos pelo seu amado no processo da condenação. As notícias, dessa forma, deixaram Maria Dorotéia intimidada em meio ao terror que se generalizou em Vila Rica pelas péssimas notícias que: “[...] fervilhavam acentuando pânico. E não se limitaram a envolver os conjurados: estenderam-se às famílias respectivas, para ampliar ainda mais o clima de desespero em que se aturdiavam” (MONTELLO, 2001, p. 182).

O poeta árcade exprime em seus versos sua revolta com a demora de uma resolução para o seu problema, pois ainda acreditava que tudo terminaria de forma satisfatória para ele, que voltaria para a sua amada. Maria Dorotéia, ao mesmo tempo, revoltava-se com a possibilidade de não poder acompanhá-lo ao degredo e, com isso, trancava-se sempre em seu quarto para reler os poemas que Tomás Antônio Gonzaga lhe enviava, então indignado com o desmoronamento do seu destino.

Os acontecimentos mencionados podem ser observados nos versos que correspondem à Lira XX da segunda parte de **Marília de Dirceu**, que foram apresentadas por Montello (2001) em seu romance, como forma de ilustrar tal momento de turbulência por que passou Tomás Antônio Gonzaga, durante a sua prisão:

Se me visses com teus olhos
nesta masmorra metido,
de mil idéias funestas

e cuidados combatido,
qual seria, ó minha bela,
qual seria o teu pesar? (GONZAGA, 1972 apud MONTELLO, 2001, p.183).

Outra relação intertextual presente nesse capítulo mostra Gonzaga já sem esperanças de uma reviravolta em sua vida, mediante a condenação que:

[...] via aluir, com uma sentença iníqua, não apenas o seu futuro, mas igualmente o seu passado e o seu presente, torturado, eliminado, esmagado, com a impressão de que tudo quanto sonhara, como vida nobremente realizada, era agora um montão de escombros (MONTELLO, 2001, p. 185).

O narrador dá a entender que Tomás Antônio Gonzaga resignou-se do seu destino e passou a considerar-se apenas um homem comum, um advogado que estaria cumprindo a sua pena: “Não seria mais o Dirceu da Marília, como um dos mais altos poetas líricos da língua portuguesa, e sim um velho advogado [...]” (MONTELLO, 2001, p. 185). O Dirceu que escrevia as Liras para a sua musa inspiradora, Marília de Dirceu,

A partir de então, iria interagir entre as leis e os clientes, em Moçambique, enquanto que, a Marília linda e jovem, teria em sua vida a possibilidade de um novo amor.

Na última parte da obra, intitulada Reencontro da Marília, logo no capítulo 1, o narrador mostra a revolta e a melancolia de Tomás Antônio Gonzaga, que, ao mesmo tempo em que tem esperanças de um dia ser solto e voltar para Maria Dorotéia, cultiva revolta, fechando-se em um silêncio, que pode ser percebido nos seguintes versos:

Verterão os meus olhos duas fontes,
nascidas de alegria;
farão teus olhos ternos outro tanto;
então darei, Marília, frios beijos
que na formosa e pia,
que me limpar o pranto (GONZAGA, 1972 apud MONTELLO, 2001, p.189-190).

Esses versos correspondem à Lira de número XVIII, da obra **Marília de Dirceu**, constantes na primeira parte do livro.

De outro lado, Maria Dorotéia em Vila Rica, confinada, aparentemente se havia ajustado à paciência da espera, superando a dor do abandono com as

frequentes leituras dos poemas que o poeta havia lhe dedicado. O narrador insiste no discurso para a personagem Tomás Antônio Gonzaga, que ainda nutre as esperanças de um dia ser solto e, finalmente, voltar para os braços de sua amada. Como advogado que era, acreditava na lei, imaginando que, em qualquer momento, a justiça repararia o erro que o levou para a prisão e, com isso, consolava-se na solidão do seu confinamento escrevendo mais poemas:

Amor na minha idéia te retrata;
busca, extremoso, que eu assim resista
à dor imensa que me cerca e mata (GONZAGA, 1972 apud MONTELLO, 2001, p.192).

Tais versos correspondem à Lira de número XIX, constante na obra **Marília de Dirceu**, o narrador de **A mais bela noiva de Vila Rica** também apresenta um discurso com relação à personagem Maria Dorotéia Joaquina de Seixas, que igualmente tem a esperança de uma luz generosa que possa, em um futuro próximo, dar-lhe a recompensa merecida. E após tanto sofrimento, retornar para os braços de Gonzaga, para, finalmente, casar-se com ele e concretizar tudo aquilo que tanto planejavam. Para tal, ela se apoiava nos poemas que Gonzaga lhe enviara, como consolo para aguentar a solidão, lendo os seguintes versos

Tu não habitarás palácios grandes,
nem andarás nos coches voadores;
porém terás um vate que te preze,
que cante os teus louvores, (GONZAGA, 1972 apud MONTELLO, 2001, p.192-193).

Os versos correspondem à Lira XXII da primeira parte da obra **Marília de Dirceu**. Além disso, embora eles trouxessem sofrimentos a Maria Dorotéia, ela comparava sua dor à do seu amor, como um sofrimento muito maior ao seu, mediante a tudo o que ele estava passando, mas que, ao mesmo tempo, dava-lhe a certeza de que um dia terminariam marido e mulher.

A esperança dos amantes não se concretizou. Tomás Antônio Gonzaga sofre realmente o degredo para Moçambique, e Maria Dorotéia Joaquina de Seixas, já uma velha senhora, passa a ter em sua memória a sua frustrada história de amor, lembrando-se de bons momentos, como nos versos abaixo:

Eu é que sou herói, Marília bela,
seguindo da virtude a honrosa estrada:

ganhei, ganhei um trono,
ah! não manchei a espada,
não o roubei ao dono!
Erguia-o no teu peito e nos teus braços:
e valem muito mais que o mundo inteiro
uns tão ditosos laços (GONZAGA, 2008 apud MONTELLO, 2001, p. 205-
206).

Os versos acima pertencem à Lira de número XXVII da primeira parte da obra **Marília de Dirceu**.

O capítulo intitulado Reencontro de Marília, embora sugerisse que o casal fosse se unir novamente, mostra que isso não ocorreu, conforme as pistas deixadas pelo narrador. Montello (2001), dessa forma, possivelmente, criou esse capítulo como uma estratégia de causar uma expectativa no leitor. Tal reencontro, entretanto, não ocorreu com a realização da soltura de Tomás Antônio Gonzaga, tão esperada pelos enamorados, deixando apenas na memória de Maria Dorotéia tudo aquilo que viveram ao longo dos anos. Com o recebimento do livro, contudo, também chamado **Marília de Dirceu**, que após 10 anos de toda a história de amor, chegou aos braços de Dorotéia, ainda que não mais tão jovem, deixou-a se sentir novamente como Marília de Dirceu.

5 CONCLUSÃO

O estudo investigou os recursos literários que o romancista Josué Montello (2001) acionou para elaborar sua obra, **A mais bela noiva de Vila Rica**. O autor fez uso do memorialismo contido na obra de Tomás Antônio Gonzaga, **Marília de Dirceu**, para o desenvolvimento da narrativa e recorreu à relação intertextual, uma vez que esta foi tomada especularmente na estrutura do enredo daquela.

O foco narrativo foi considerado neste estudo com base na memória histórica, ainda que com laivos de subjetividade decorrentes da elaboração ficcional. A memória interpenetrada de herança popular atravessa caminhos do imaginário, instituindo-se a hesitação, desencadeada pelo fantástico oferecendo ao leitor possibilidades de opção entre a instituição do estranho ou do maravilhoso como caminhos de recepção textual.

O estudo da memória na obra permitiu que o tempo histórico e o tempo ficcional se envolvessem e caminhassem lado a lado, ao longo da trama, até o encontro de Gonzaga e Maria Dorotéia, quando, então, foram mesclados sentimentos patrióticos e amorosos. Observou-se, também, que o tempo histórico e o tempo ficcional perpetuaram, não só na vida de Gonzaga e Maria Dorotéia, mas também na vida de todas as personagens que as circundavam na sociedade de Vila Rica, precipitando-as, mantendo-as, impelindo-as aos acontecimentos, como foi o que sucedeu com a separação do casal apaixonado, em decorrência do exílio de Gonzaga.

Montello inovou em sua poética, ao articular tematicamente história e ficção, no mesmo tempo em que na forma destruiu a fronteira dos gêneros, hibridizando poesia e prosa. A obra de Montello, de forma original, apresenta, na tessitura narrativa, a poesia árcade de Gonzaga a permear o enredo o que possibilita ao leitor, no trânsito pela prosa, ter despertado o lirismo que detém a capacidade de emocionar. A trama romanesca é, de certa forma, perpassada pelos versos da obra **Marília de Dirceu**, que servem de arautos a anunciar episódios realçados pelo narrar poético.

Por possibilitar o diálogo intertextual, o romance de Montello (2001) se abre a interpretações de sentidos múltiplos, quando se trata da proximidade entre personagem e voz escriturária.

A protagonista de Montello age com autonomia até o ponto em que o interior lírico objetiva resgatar um tempo de adolescente para eternizá-lo, ao reviver uma plenitude de beleza idealizada e à prova da tangibilidade racional.

Sabendo-se que as personagens não existem fora das palavras, em **A mais bela noiva de Vila Rica**, esses entes da ficção são plasmados de tal forma que a linguagem com que se comunicam os fazem tipo de representações humanas.

Como fruto da idiosincrasia autoral, **A mais bela noiva de Vila Rica** apresenta os episódios cruciais do colonialismo português permeados de ternura e lirismo em uma bela história de amor, o que leva o leitor a transitar pelas alamedas históricas e sentimentais em uma única obra.

O presente estudo desenvolveu-se sob a possibilidade de dupla leitura, uma vez que, ao mesmo tempo em que a relação intertextual leva por caminhos de recepção bifurcados em realidade e ficção, nutridos, respectivamente, pela história e literatura, uma forma de recepção textual independe da outra.

REFERÊNCIAS

ANTONIL, André João. **Cultura e opulência do Brasil**: por suas drogas e minas. 2. ed. São Paulo: Melhoramentos/INL/MEC, 1976.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. Tradução Paulo Bezerra. 5. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010.

BRAIT, Beth. **A personagem**. 3. ed. São Paulo: Ática, 1987.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. Tradução Sérgio Paulo. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. 43. ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade**: lembranças de velhos. 1. ed. São Paulo: T.A. Queirós, 1979.

CANDIDO, Antônio. **A personagem de ficção**. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 1976.

_____. **Literatura e sociedade**. 7. ed. São Paulo: Nacional, 1985.

_____. **A educação pela noite**: e outros ensaios. 2. ed. São Paulo: Ática, 1989.

CHAUI, Marilena. **Convite à filosofia**. 6. ed. São Paulo: Ática, 1995.

COSTA, Ligia Militz da. **A poética de Aristóteles**: mímese e verossimilhança. São Paulo: Ática, 1992.

.

COUTINHO, Afrânio; COUTINHO, Eduardo Faria de. **A literatura no Brasil**. 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio; Niterói: Universidade Federal Fluminense, 1986.

DÄLLEMBACH, Lucien. Intertexto e autotexto. **Poétique**: revista de teoria e análises literárias. Tradução Clara Crabbé Rocha, Coimbra, n. 27, p. 51-76, 1979.

DELEUZE, Gilles. **Proust e os signos**. Tradução Antonio Carlos Piquet e Roberto Machado. 2. ed. Rio de Janeiro: Florense Universitária, 2006.

GONZAGA, Tomás Antônio. **Marília de Dirceu**. São Paulo: Martins, 1972.

_____. **Marília de Dirceu**. 2. ed. São Paulo: Ciranda Cultura, 2008.

GRIECO, Donatello. **História sincera da Inconfidência Mineira**. Rio de Janeiro: Record, 1990.

HALBAWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. Tradução Laís Teles Benoir. São Paulo: Centauro, 2004.

HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo**: história, teoria, ficção. Tradução Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Record: Imago, 1991.

JARDIM, Márcio. **A Inconfidência Mineira**: uma síntese factual. Rio de Janeiro: Biblioteca do Exército, 1989.

JENNY, Laurent. A estratégia da forma. **Poétique**: revista de teoria e análises literárias. Tradução Clara Crabbé Rocha, Coimbra, n. 27, p. 05-49, 1979.

LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Tradução Bernardo Leitão... [et al]. 4. ed. Campinas. São Paulo: Unicamp, 1996.

LEITE, Ligia Chiappini Moraes. **O foco narrativo**. 8. ed. São Paulo: Ática, 1997.

LIMA, Luiz Costa. **História. Ficção. Literatura**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

MACIEL, Leila Rose Márie Batista da Silveira. **Ficção, história e imaginário em tal dia é o batizado (O romance de Tiradentes), de Gilberto de Alencar**. 2013. 202 f. Tese (Doutorado em Letras) - Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2013. Disponível em:
<www1.pucminas.br/imagedb/documentos/doc_dsc_arqui20170626130404.pdf>
Acesso em: 12 set. 2017

MONTELLO, Josué. **A mais bela noiva de Vila Rica**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

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

PRIORE, Mary Del; VENANCIO, Renato. **Uma breve história do Brasil**. 2. ed. São Paulo: Planeta, 2016.

RICOEUR, Paul. **A Memória, a história, o esquecimento**. Tradução Alain François [et al]. Campinas: Unicamp, 2007.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. Tradução Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 1975.

TRINGALI, Dante. **Horácio poeta da festa: navegar não é preciso**. São Paulo: Musa, 1995.

VARGAS LLOSA, Mario. **A verdade das mentiras**. Tradução Cordelia Magalhães. São Paulo: Arx, 2004.

VIZINCZEY, Stephen. **Verdade e mentiras na literatura: os dez mandamentos do escritor**. Tradução Marcos Bagno. Campinas. São Paulo: Autores Associados, 2011.