

## ARTESANATOS DA MEMÓRIA: LITERATURA E IMAGEM EM JOSÉ DE ALENCAR

Profa. Dra. Danielle Cristina Mendes Pereira Ramos (UNESA)<sup>1</sup>

Ao relembrar o caminho percorrido na infância em dias de sol, pela rua dos Perchamps, a voz narrativa de *Em busca do tempo perdido* revela o seu desconcerto frente à sua extinção: “em vão buscaríamos na Combray de hoje porque no lugar de seu antigo traçado se ergue a escola” (PROUST, 1992, p.157) .

A possibilidade de reconstituição dos quadros de sua infância reside em percorrer os caminhos da memória, vias labirínticas a se constituírem em um jogo dialético entre o resgate e a recriação. A tessitura da teia da memória, dependente do aspecto involuntário para se erguer, será comparada pela voz narrativa ao trabalho artístico dos restauradores:

Porém, meu devaneio (semelhante a esses arquitetos que seguiram a escola de Viollet –Le- Duc, que, julgando encontrar sob um púlpito renascentista e um altar do século XVII os traços de um coro romano, repõem todo o prédio no estado que devia estar no século XII) não deixa uma só pedra da nova construção de pé, e torna a abrir e “restitui” a rua dos Perchamps. Aliás, para essas reconstituições ela dispõe de dados mais precisos do que geralmente têm os restauradores: algumas imagens conservadas na minha memória, as últimas que talvez existam hoje, e votadas a desaparecer em breve, do que era Combray na minha infância(...) (PROUST, 1992, p.157).

O devaneio permite ao narrador reconstituir a rua dos Perchamps, e garante a sua sobrevivência simbólica. Esta reconstituição é comparada não gratuitamente ao processo de restauração arquitetônico romântico, liderado pelo francês Eugène Emmanuel Viollet-Le-Duc, autor do verbete “Restauração”, do *Dictionnaire Raisonné de l’Architecture Française du XI ao XVI siècle*, publicado entre 1854 e 1868.

Na história da arte, o conceito de restauração coaduna-se às relações entre passado e presente e à preservação da memória, pelo menos desde o século XVIII. Este senso de preservação da memória foi posto em xeque pela prática polêmica de Viollet-le-Duc: o arquiteto propunha grandes intervenções nos monumentos e prédios, por vezes descaracterizando o projeto original, já que procurava restaurá-los imaginando como este seria se os arquitetos da época possuísem os conhecimentos do século XIX.

A imaginação é elemento fundamental na prática de Viollet-Le-Duc. Proust, ao comparar as suas práticas de restauro ao movimento de construção da memória –não à toa chamado de restituição entre aspas – destaca a condição de criação deste processo. Ao mesmo tempo, expõe a força e a tenuidade das imagens psíquicas: mais precisas do que os dados históricos, porém lábeis, devem ser agarradas no instante do devaneio, reveladas em todo o seu esplendor.

Dentro desta sensibilidade, partilhada por Proust e Viollet-Le-Duc, o retorno ao original é sempre um desvio. Restaurar é recriar, e não resgatar, pois o restauro não seria a conservação da matéria, mas do espírito da construção – inapreensível exceto pela

---

<sup>1</sup> Docente na área de Literatura Brasileira e Teoria Literária na Universidade Estácio de Sá. Endereço eletrônico: dcmpereira@bol.com.br.

imaginação. Restaurar, seja a arquitetura na proposta simplista de Viollet-Le-Duc, seja a memória no jogo complexo arquitetado por Proust, é reconstruir o sonho e não a realidade.

Alencar já era morto em 1913, ano de lançamento do primeiro volume da obra prima de Proust e é muito provável que jamais tenha ouvido falar sobre a proposta do arquiteto francês. Entretanto, podemos perceber traços de intersecção entre esta nova conceituação de restauração e a proposta poética de Alencar.

Em seus textos, a idéia de restauração não está ligada à noção de recuperação de algo pré-estabelecido, mas da modulação de novos sentidos através da articulação dos mecanismos de memória e esquecimento. Em torno desta proposta, Alencar constrói o que percebemos como uma poética da restauração.<sup>2</sup>

A poética da restauração instaura-se na obra de Alencar como metáfora para o trabalho do artista. Opõe-se à concepção clássica do trabalho do restauro como a possibilidade de resgate do pretérito. Na poética alencariana, restaurar é ressignificar, reordenar ruínas e fazer emergir novos sentidos acerca do nacional.

A idéia de restauração em Alencar aproxima-se da percepção benjaminiana do conceito de origem (*Ursprung*), compreendido como dinâmica que se opõe à gênese (*Entstehung*). A origem não é o retorno que redime; é promessa, potência de revelação:

a origem, apesar de ser uma categoria totalmente histórica, não tem nada que ver com a gênese. O termo origem não designa o vir-a-ser daquilo que se origina, e sim algo que emerge do vir-a-ser e da extinção (BENJAMIN, 1984, p.67)

Deste modo, percebemos a possibilidade de refletir acerca da idéia de **restauração** a partir do conceito de **origem**, que não postula o retorno a uma dimensão temporal imobilizada a se resgatar, constituindo-se como remissão a um passado mediado pela lembrança: “A origem benjaminiana visa, portanto, mais que um projeto restaurativo ingênuo, ela é, sim, uma retomada do passado, mas ao mesmo tempo (...) abertura sobre o futuro, acabamento constitutivo”. (GAGNEBIN, 1994, p. 17) Prenhe de temporalidade e concebível em sua aliança com o presente, a origem é promessa, sobretudo, em seu inacabamento, a exigir para além da leitura do passado a mudança no presente.

O conceito de origem nos permite perceber a poética alencarina como algo que se instaura em um campo de forças temporais que trazem em si o choque entre o resgate e a destruição, pois só a partir desta dialética – entre o revelar e a ruína há a compreensão deste conceito, uma vez que “não se destaca dos fatos, mas se relaciona com sua pré e pós – história” (BENJAMIN, 1984, p. 68).

Em torno do que foi dito, o conceito benjaminiano de alegoria nos auxilia na compreensão da leitura alencarina frente às ruínas do imaginário, em sua potência de se darem como objeto significante àquele que puder lê-las como constelação, em uma reflexão capaz de estabelecer relações a gerarem novas significações. A leitura alegórica permite a mobilidade dos sentidos ao dizer o outro, fala a emergir na relação entre o lúdico e o luto, percebidos pelo olhar benjaminiano no *trauerspiel* barroco.

Em **O nosso cancioneiro** (1874), compilação de cartas trocadas com Joaquim Serra sobre a cultura popular nordestina, Alencar alude à metáfora da restauração para falar do

---

<sup>2</sup> Conceito desenvolvido em nossa dissertação de Mestrado, “O tempo e o palimpsesto: mito, memória, ficção e história em José de Alencar”.

papel do artista frente aos silêncios e ruínas de uma cultura perdida, como a rua de Combray.

Ao tentar coletar as canções ouvidas em sua infância, ao propor-se a editar o folclore de seu povo e assim salvá-lo do esquecimento pelo suporte escrito, Alencar deparou-se com a dificuldade de coletar material. Decepcionado, confessa nas cartas encontrar apenas vestígios das canções, ainda assim perdidos e “deformados” pela transmissão oral.

Frente à impossibilidade da essência e à tentativa de reconstruir as tradições do povo, o escritor criou um método de trabalho, que o capacitaria a enfrentar as ruínas de uma cultura reelaborada na transmissão oral e perdida no esquecimento:

Este método comparava o trabalho do pesquisador da tradição popular ao do restaurador de quadros e sugeria a interferência direta do primeiro, retocando o material coletado, inventando e complementando-o, visando com isto restabelecer o (seu) traço primitivo (ALENCAR, 1966, p. 972).

Como o restaurador, a “interferência” do artista na reconstrução da tradição seria legítima. A analogia traz em si a interseção entre memória e imaginação: a sobrevivência das imagens do passado só é possível pela recriação. A interdição de um resgate absoluto instaura-se junto à aporia de uma tradição que precisa ser reinventada.

A necessidade de reinventar tradições, como visto no primeiro capítulo, liga-se a um momento em que a memória coletiva se esvanece. A perplexidade frente à escassez de material (de uma certa forma, reflexo deste esvanecimento) revela os limites de um escritor que assumiu a tarefa de mapear e tentar reconstruir a memória de seu país – que tem na tradição oral uma de suas peças de resistência.

No quebra-cabeça do passado, Alencar conta com poucas peças: os relatos dos cronistas e viajantes, os documentos/monumentos oficiais, os ruídos de uma memória oculta nestes textos e anunciada nos ecos da toponímia, das quadrinhas, do canto popular. A sua escrita orquestrará estes elementos, alocando-os e ressignificando-os em textos que tentam decifrar as lacunas do passado.

Em alguns textos, como **Alfarrábios e Guerra dos mascates**, o narrador apresenta-se como mediador capaz de recuperar tradições e, assim, de desmobilizar a leitura historicista do Instituto Histórico Brasileiro que, em sua retórica cientificista e formal, coloca em segundo plano a memória popular. Tais textos apontam a discrepância entre o conhecimento oficial, predestinado a confinar-se na poeira dos arquivos e uma memória “viva”, representada geralmente na imagem do ancião.

Há um paradoxo no desejo do narrador em transmitir a experiência coletiva e estabelecer laços com a comunidade, pois esta construção é despida do caráter original e único da narração oral de histórias<sup>3</sup>; a experiência do passado foi arruinada pela colonização e há um vazio capaz de ser transformado pelo desejo de adivinhá-lo. A experiência autêntica, a *erfahrung* na complexa leitura benjaminiana, dissolve-se no novo ritmo de vida imposto pela civilização capitalista. Este tipo de experiência, calcada na tradição cultural, é paulatinamente substituída por uma vivência imediata (a *erlebnis*) e pela vivência de choque.

---

<sup>3</sup> Evidentemente nos remetemos ao artigo seminal de Walter Benjamin, “O narrador”.

A imaginação emerge como meio criativo de dialogar com um passado abafado por séculos de domínio colonial; a leitura deste passado aceita a ficção e a subjetividade autoral como peças integrantes de seu processo. A sensibilidade do artista também colabora, pois “sem uma rigorosa intuição do pensamento, que produziu o poema popular, e do centro em que ele vivia, não é possível conseguir essa ressurreição da obra literária” (ALENCAR, 1966, p. 972).

Podemos estabelecer um paralelo entre a homologia construída por Alencar em relação ao exercício das tarefas do artista-pintor e do artista-escritor, veiculada em **O nosso cancionista**, e a proposta desenvolvida paulatinamente em seus textos de crítica literária. Nestes, a função do escritor / artista está vinculada a uma perspectiva “restauradora”.

Entretanto, como já alertamos, esta idéia não significa a recuperação de uma ordem pré-estabelecida, mas a organização de um novo sentido, através da manipulação dos mecanismos de memória e esquecimento: forjar através da “raspagem da crosta” o que se quer esquecer, “suprir a lacuna” projetando seus desejos e apenas retocando o que parece já estar completo, o que é eleito como válido de ser rememorado:

Na apuração das cantigas populares, penso eu que deve proceder-se de modo idêntico à restauração dos antigos painéis. Onde o texto está completo é somente espoá-las e raspar alguma crosta que porventura lhe embote a cor ou desfigure o desenho. Se aparecerem soluções de continuidades provenientes de escaras de tintas que se despegou da tela é preciso suprir a lacuna, mas com a condição de restabelecer o traço primitivo. Esse traço primitivo e original, como conhecê-lo quem não tenha o dom de adivinhar?

(ALENCAR, 1966, p.972).

Ao defender a sua peça **O jesuíta**<sup>4</sup>, Alencar sublinhou a relação entre as narrativas histórica e literária, metaforizadas no jogo de luz e sombra:

*O domínio da arte na história é a penumbra em que esta deixou os acontecimentos, da qual a adivinhação surge por uma admirável intuição, por uma exumação do pretérito, a imagem da sociedade extinta. Só aí é que a Arte pode criar, e que o poeta tem o direito de inventar, mas o fato autêntico, não se altera sem mentir à história* (ALENCAR, 1966, p. 1013).

Contrariando a proposta aristotélica do poeta como fabulador, com liberdade para falar dos fatos não como são, mas como poderiam ser, Alencar limita a possibilidade mimética ao interditar a recriação do “fato autêntico”, termo que, aliás, vai ao encontro da percepção historicista. O “direito de inventar” só seria recomendável nos campos silenciados da História: “Para mim essa escola que falseia a história, que adultera a verdade dos fatos, e faz dos homens do passado manequins de fantasia, deve ser banida”. (ALENCAR, 1966, p. 1013).

Se por um lado, na concepção alencarina, o autor que reinventasse o fato historicizado incorreria em mentira, por outro a ficção recupera a sua força ao ser eleita, nesta concepção, a única via capaz de recriar, em meio à “penumbra” e as ruínas, a imagem

---

<sup>4</sup> Parte da famosa polêmica entre Alencar e Joaquim Nabuco.

perdida do passado<sup>5</sup>.

Talvez fosse possível apontar traços em comum entre Alencar e “*a few writers, who wished save both the premises of positivism and the validity of poetry*”<sup>6</sup> (ABRAMS, s.d., p. 320) em sua sugestão de uma poesia que não fosse “*neither true nor false*”<sup>7</sup>.

Suspensa entre os espaços do mito e da História, a ficção de Alencar delineia-se em contraste com as sombras da História, o que o faz afirmar a necessidade do escritor enfrentar estes silêncios buscando a leitura alegórica dos laivos do passado, pensados como peças de um processo que permanecia em seu tempo, como escreveu na nota ao segundo volume de **Guerra dos Mascates**:

Para descrever a nossa sociedade colonial é necessário reconstruí-la pelo mesmo processo de que usam os naturalistas com os animais antediluvianos. De um osso, eles recompõem a carcaça, guiados pela analogia e pela ciência.

O escritor que no Brasil tenta o romance histórico, há de cometer antes de tudo essa árdua tarefa de recompor com os fragmentos catados nos velhos cronistas a colônia portuguesa da América, tal como ela existiu, a separar-se dia a dia da mãe pátria e já preparando o futuro império. (ALENCAR, 1966, p. 109).

A poética da restauração propõe ao escritor brasileiro a tarefa de fazer da arte uma maneira de preencher a “penumbra” deixada pela História. A arte, aliada por excelência da imaginação, seria, pois, o espaço organizador das imagens que substituiriam os silêncios em que mergulhava, no Brasil, a memória de um tempo passado, convertido em ruínas pela experiência da colonização.

Em seus textos críticos – e em alguns ficcionais, Alencar trabalha com a questão da restauração a partir da apropriação da metáfora pictórica do claro-escuro. O autor organiza, a partir desta metáfora, uma série de reflexões sobre a representação do nacional, em torno das modulações tecidas pela História e pela literatura.

Alencar propõe, como visto, que o escritor não altere o que já se sabe, ou seja, o que a História já teria iluminado (trabalhando assim com uma noção de representação que liga História à luz, iluminação, verdade), mas que trabalhe a partir das sombras desta História, buscando na liberdade ficcional da literatura a sanção para iluminar a penumbra do que precisa ser adivinhado (no sentido de criado e intuído). Também podemos pensar este jogo de claro-escuro relacionando-o ao interior desesperado da postura romântica, e ao fato de que, neste movimento, a História e a arte não remetiam a idéias claras, já que o Romantismo alimentava-se na tensão entre o eu e a sociedade, a utopia e o terror, a vida e a morte - o claro e o escuro.

As imagens e termos relacionados à pintura são muitas vezes metáforas empregadas por Alencar em seus textos para a reflexão acerca do artesanato literário. Uma destas metáforas remete a um jogo entre a sombra e a luz, onde o claro-escuro extrapolaria seu sentido, saindo do universo da pintura e abrangendo o do romance. Este jogo de claro-escuro na narrativa de Alencar desdobra-se em três níveis; o mais explícito dentre eles é, nos textos ficcionais, a ambientação da narrativa, pintada como um quadro, em seus jogos

---

<sup>5</sup> Os textos ficcionais de Alencar alimentam e são alimentados por elementos do discurso histórico, dada a circularidade entre esses discursos.

<sup>6</sup> “Uns poucos escritores, desejosos de salvar as premissas do positivismo e a validade da poesia”.

<sup>7</sup> “Nem mentira, nem verdade”.

de sombra e luz, em inúmeras passagens em seus livros, como em *Iracema*, ao apresentar a protagonista em um cenário de pura harmonia, pintada em equilibrados tons de claro-escuro:

Um dia, ao pino do sol, ela repousava em um claro da floresta. Banhava-lhe o corpo a sombra da oiticica, mais fresca do que o orvalho da noite. Os ramos de acácia silvestre esparziam flores sobre os úmidos cabelos. Escondidos na folhagem os pássaros ameigavam o canto (ALENCAR, s.d., p.14)

Pura natureza, em seu espaço natural Iracema é o foco de luz da paisagem selvagem; ao final do livro, frente ao espaço limite do litoral, deslocada e prestes a ser abandonada, a personagem figura-se como sombra na vida de Martim e representa-se visualmente como tal: “Iracema é a folha escura que faz sombra em tua alma; deve cair para que a alegria alumie teu seio” (ALENCAR, s.d., p. 77).

Vimos que a presença da metáfora do jogo pictórico do claro-escuro é tecida nos textos críticos (a partir da necessidade de ler os claros e escuros da memória, cuja parte “verdadeira” corresponderia ao claro e à História, enquanto a penumbra, a dúvida e o oculto corresponderiam à ficção) e na práxis da escritura, na reflexão acerca da tarefa do escritor intelectual, representando seus limites e possibilidades em delinear ficcionalmente o país através do romance<sup>8</sup> (ver ALENCAR, 1966, p.863).

A imagem alencarina do artista– restaurador é construída por uma singular proposta do exercício literário através da idéia de restauração. Estabelece uma correspondência entre o artesanato ficcional e a técnica pictórica, mais precisamente, a recuperação de pinturas, abandonando a idéia tradicional de restauração, vista como o restabelecimento das origens ou como reprodução de uma ordenação pré-estabelecida. E passa a focalizá-la como uma via de reflexão sobre as possibilidades de relação entre a literatura e memória, como veremos adiante.

Alencar, em “Cartas sobre *A Confederação dos Tamoios*”, sublinha a força da constituição de um microcosmo ficcional que, tecido em torno da imaginação, faz emergir aspectos desconhecidos – a palavra é bússola e, mágica, revela o que antes mergulhado em mistério (no caso, o passado do país) é resgatado pela força criativa do artista.

Assim, Alencar se assumiria “historiador à minha maneira”, como escreve em um texto recuperado por Fábio Freixieiro, no qual lança a proposta da escrita de um romance sobre a história da cidade do Rio de Janeiro:

Não escrevo os annaes de um povo, e sim a vida de uma cidade; colijo os fatos, as lembranças, as tradições, as conjecturas, os usos e costumes; faço de uma terra selvagem, ou de uma mole de casas um livro: copio a crônica de um lugar, como escreveria as reminiscências de um homem, ou as memórias literárias de um escritor.

---

<sup>8</sup> A relação entre lembrança e esquecimento aparece representada como jogo de luz e sombra na filosofia de Friedrich Nietzsche, que escreveu em 1874, alguns anos após a morte de Alencar: Quem não se instala no limiar do instante, esquecendo todos os passados, quem não é capaz de manter-se sobre um ponto como uma deusa de vitória, sem vertigem e medo, nunca saberá o que é felicidade e, pior ainda, nunca fará algo que torne outros felizes. Pensem o exemplo extremo, um homem que não possuísse a força de esquecer (...) Todo agir requer esquecimento: assim como a vida de tudo o que é orgânico requer não somente luz, mas também escuro. (NIETZSCHE, 2000, p.273).

Vou folheando uma a uma as páginas desse álbum de pedra no qual mais de três séculos deixarão gravada a sua passagem; **no qual o tempo, esse sublime arquiteto de ruínas**, elevou umas sobre as outras estas diversas gerações de casas, de cujos tetos desaparecerão outras tantas gerações de homens.  
(ALENCAR APUD FREIXIEIRO, 1981, p. 111)

Frente às ruínas do “sublime arquiteto”, lidas no álbum de pedra da cidade em suas gerações de casas e homens desaparecidos, caberia ao artista “ligar os diversos fragmentos que se encontram nos livros para fazer deles um quadro ou uma estátua” (ALENCAR APUD FREIXIEIRO, p. 111). Como alinhavador destas ruínas e tecelão de um texto capaz de resgatar a memória, o escritor orchestra o caos dos resíduos do passado:

Tracei o meu plano, e comecei a procurar aqui e ali os elementos para a minha história; tomei notas e apontamentos, fiz lembranças, esmerilhei em todos os cronistas que me vieram a mão; e por fim de contas achei-me possuidor de um verdadeiro caos, no qual havia um mundo, se eu tivesse o poder necessário para criá-lo.  
(ALENCAR APUD FREIXIEIRO, 1981, p. 110).

“Do caos surge a estrela bailarina”: o poder criativo do artista o capacita a criar um universo simbólico cuja riqueza reside em sua potência de trazer à tona imagens do passado impossíveis de emergir fora do discurso ficcional. O escritor deveria criar em sua tessitura literária um *optimum* entre os discursos histórico e estético, fazendo da arte o ponto de contraste às brechas do primeiro, imagem metaforizada na técnica artística do claro-escuro:

Era pois a poesia em toda a sua beleza plástica, e ao mesmo tempo a história em sua verdade severa; era um poema das crônicas brasileiras, ou antes um romance dos fatos reais aos quais a imaginação apenas servia de quadro para fazê-los sobressair como em relevo no fundo obscuro dos tempos.  
(ALENCAR APUD FREIXIEIRO, p. 110).

Como indicamos, a imagem do artista-restaurador é maturada por Alencar nas cartas de *O nosso cancioneiro*. Em meio ao pretexto de divagar sobre canções folclóricas nordestinas, estas cartas discutiam concepções de crítica e estética literária, como o próprio Alencar avisou: “e não estranhe se à sombra da epígrafe de nosso cancioneiro, vou dando folgas à pena para essas digressões [sobre a ‘índole literária’ brasileira]” (Alencar, 1994, p.27).

As cartas versavam sobre a poesia popular cearense, mais especificamente sobre dois romances<sup>9</sup> coletados por Alencar: “O boi Espácio” e o “Rabicho da Geralda”<sup>10</sup>. Nas epístolas, José de Alencar engendrou algumas reflexões sobre o que qualificou como pertencente ao gênero pastoril: poesias populares sertanejas, nas quais o próprio boi apareceria como herói, e não o vaqueiro.

O autor buscou encontrar caracteres específicos, que sublinhassem a questão nacional nestas poesias. Para tanto, as contrapôs ao paradigma dos clássicos greco-romanos, situando a especificidade das poesias sertanejas na estruturação diferente, no contexto que a cercava e, principalmente, na linguagem empregada e na natureza.

---

<sup>9</sup> Entenda-se o termo romance aqui como composição poética narrativa do romancelheiro popular.

<sup>10</sup> Narrativas que reaparecem em seu romance *O sertanejo*.

Ao aliar à análise da poesia popular a estilística, as condições de gênese da obra e a lingüística, é à última que Alencar enfatiza; deste modo, a análise da poesia popular funcionou como mote para a exposição de sua reflexão sobre a constituição e defesa de um idioma nacional, que perpassa toda a sua fortuna crítica.<sup>11</sup>

A discussão sobre poesia popular veiculava, então, concepções da crítica literária de Alencar, que também aparecem em outros textos: as defesas da nacionalidade literária, possibilitada pelo retorno às origens, e a de uma “língua portuguesa brasileira”, de um “dialeto brasileiro”.

O povo para o autor – parafraseando Garret, seria não só o primeiro dos clássicos, mas, especialmente, dos gramáticos. Sua poesia seria a fonte verdadeira de seu espírito, e sua língua, o instrumento de reiteração da identidade nacional e da resistência ao colonizador, marcadora por excelência das idiossincrasias nacionais.

Ao construir uma imagem da poesia popular como manancial legítimo da poesia brasileira, contrapôs o gosto nacional ao gosto luso e defendeu a criação de um universo mítico e o uso de formas e conteúdos novos e diferentes na literatura brasileira, como os presentes na poesia sertaneja. Universo mítico, que adivinharia no romance “O Rabicho da Geralda”, a contar em versos a saga de um boi fugitivo.

Para Alencar, a figura do boi no “Rabicho da Geralda”, e em poesias análogas, constituir-se-ia um mito, traçando assim o autor uma analogia em relação à construção mítico clássica dos heróis. A conferência de traços míticos ao protagonista do poema – o boi, permite entrever na análise do autor um olhar que atribui à poesia sertaneja a predominância do gênero épico sobre o lírico, mesmo se considerarmos que sua atenção na abordagem do poema está mais concentrada nos seus traços formais e estilísticos. A aposta de José de Alencar seria nos mitos e heróis do país, no veio épico brasileiro iniciado com o indianismo e que tinha no sertanejo a abertura de uma nova senda.

A poesia sertaneja seria a primeira tentativa de integrar à cultura erudita os traços estilísticos e temáticos da tradição oral. José de Alencar, assim, teve o mérito de estabelecer, uma ponte entre a cultura popular e erudita, ainda que pautado no paradigma das poesias pastoris clássicas européias.

Representante da literatura culta, o autor se aproximou da produção popular entregando-se ao que chamou de “escavações pacientes”, ou seja, a procura do que consideraria a verdadeira poesia oriunda do povo. Atribui algumas características ao que seria a cultura popular, aliás, não denominada por ele nem como cultura, nem como folclore (até mesmo porque as cartas foram escritas um pouco antes da generalização do conceito). A poesia popular para ele seria a produzida em um tempo remoto, perdida no anonimato<sup>12</sup>: “É nas trovas populares que se sente mais viva a ingênua alma de uma nação” (ALENCAR, 1994, p.19).

A atribuição da natureza ingênua, pela cultura erudita, à cultura popular revela a sua

---

<sup>11</sup> Era fundamental para movimentos nacionalistas a reivindicação de uma língua original para a pátria, utilizando-a como via de unificação e reconhecimento. Para Alencar, a questão da língua também estaria ligada à disseminação do saber: “Nós, os escritores nacionais, se quisermos ser entendidos do nosso povo, havemos de falar-lhe em sua língua, com os termos ou locuções que ele entende, e que lhe traduz os usos e sentimentos”. (ALENCAR, 1994).

<sup>12</sup> O anonimato parece ser uma característica fundamental no reconhecimento do popular por Alencar. No entanto, mais tarde, Araripe Junior retomará o romance do “Rabicho da Geralda” apontando o autor e o contextualizando espacial e temporalmente.



visão como instância dotada de pureza e transformada em objeto de desejo pela primeira, a alimentar a promessa do resgate do que se perdeu através dos tempos.

Essa visão também está ligada a uma imagem que atrela o popular à infância, seja à própria infância do autor, quase sempre ligada ao motivo ou início de seu interesse pela cultura popular<sup>13</sup>, seja à idéia do popular como germe da civilização, perspectiva que de certa maneira aponta laivos evolucionistas. Alencar, por exemplo, ao defender sua convicção de que os heróis sertanejos eram revestidos de cunho mitológico, propõe a mitologia como etapa civilizatória:

Na infância dos povos certas individualidades mais pujantes absorvem em si a tradição de fatos praticados por indivíduos cujo nome se perde; e tornam-se por esse modo símbolo de uma idéia ou de uma época.

Com o incremento da civilização, que nivela os homens, debilita-se aquela tendência; e **o mitologismo só aparece nas latitudes sociais onde ainda não dissiparam-se de todo a primitiva rudeza e ingenuidade do povo** (ALENCAR, 1994, p. 52, grifo nosso)

A metáfora da escavação, empregada por Alencar ao referir-se à recriação das imagens pretéritas, é recorrente no século dezenove, inclusive nos textos de Michelet e Freud, como visto no capítulo anterior. Se Freud a emprega para referir-se à condição de recriação da memória, Michelet a percebe como tradução do passado enquanto temporalidade passível de ressurreição; desta forma, os silêncios do passado seriam apresentados como uma continuidade do presente, através de uma ponte recriada pelo historiador<sup>14</sup>.

Alencar da mesma forma aponta para a metáfora da exumação como forma de criar um elo entre o passado e o presente, a partir de uma leitura capaz de organizar as ruínas do pretérito de forma significativa para o presente. Exumar o passado está intimamente ligado à reflexão sobre o agora<sup>15</sup>.

O *topos* da adivinhação dos silêncios da História pelo literato relaciona a divinização do autor (ou seja, o conceito de autor como Deus) à adivinhação, dotando a interpretação romântica de um caráter divinatório. A imagem do escritor como um ser capaz de adivinhar o passado e o futuro, como vimos, retoma a concepção clássica do vate.

Esta perspectiva projeta na escrita alencarina a tentativa de adivinhar os traços de nossa identidade, possível em uma poética da restauração, na construção simbólica de um passado vindo à tona no jogo entre memória e esquecimento, potencializando a reflexão sobre o nacional.

Ao pintar em seus textos os seus quadros em claro-escuro, entre o que foi dito e silenciado, a História e a história, o pictórico e o literário, a lembrança e o esquecimento, os romances do escritor cearense (mas que se quer mais do que tudo brasileiro) são fios a alinhar a unidade da nação na invenção de marcos, tradições, signos e imagens capazes de congrega a diversidade.

---

<sup>13</sup> Como o próprio José de Alencar.

<sup>14</sup> É claro o que com isto não estamos afirmando a ficção alencarina como reveladora de tudo o que foi silenciado pelo discurso histórico. O próprio texto alencarino tem também a sua penumbra e elege determinados temas como dignos de serem lembrados, enquanto outros são silenciados.

<sup>15</sup> Alguns exemplos deste elo seriam a alusão às práticas políticas do segundo reino em *Guerra dos mascates* e a proposta de uma organização política e social calcada na hierarquização e na meritocracia em *Ubirajara*.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABRAMS, M. R. **The mirror and the lamp: romantic theory and critical tradition**. Oxford: Oxford University Press, 1953.
- ALENCAR, José de. **A pata da gazela**. Rio de Janeiro: Ediouro, 1995.
- \_\_\_\_ e NABUCO, Joaquim. **A polêmica Alencar-Nabuco**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, Brasília, EdUNB, 1978.
- \_\_\_\_ **A viuvinha**. Rio de Janeiro: Ediouro, s.d. \_
- \_\_\_\_ **Cinco minutos**. Rio de Janeiro: Ediouro, 1996.
- \_\_\_\_ **Obra Completa**. Rio de Janeiro: Aguilar, 1966, volumes 1, 2,3 e 4.
- \_\_\_\_ **O Guarani**. Rio de Janeiro: Ediouro, 1995.
- \_\_\_\_ **O nosso cancioneiro**. São Paulo: Pontes, 1994.
- \_\_\_\_ **Ubirajara**. Rio de Janeiro: Ediouro, s.d.
- ANDERSON, Benedict. **Nação e consciência nacional**. São Paulo: Ática, 1999.
- ARISTÓTELES. Poética. São Paulo: Ars Poética, 1993.
- \_\_\_\_, HORÁCIO & LONGINO. **A poética clássica**. São Paulo: Cultrix, 1997.
- BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1997.
- \_\_\_\_ **Origem do drama barroco alemão**. São Paulo: Brasiliense, s.d.
- FREIXIEIRO, Fábio. **Alencar, os bastidores e a posteridade**. Rio de Janeiro: MEC, 1979.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. **História e narração em Walter Benjamin**. São Paulo: Perspectiva, 1994.
- HELENA, Lucia. A hipótese Brasil: romantismo e solidão. In: **Ipotesi**, Universidade Federal de Juiz de Fora, número 6, volume 4, número 1, 2000.
- \_\_\_\_ **Nação-Invenção: ensaios sobre o nacional em tempos de globalização**. Rio de Janeiro, Contra Capa, 2004.
- KÜHL, Beatriz M. Viollet-le-Duc e o verbete Restauração. In: VIOLLET-LE-DUC. **Restauração**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.
- LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Campinas: EdUnicamp, 1990.
- \_\_\_\_ Memória. In: **Enciclopédia Enaudi: Memória-História**. Lisboa: 1997.
- MARTIUS, Carl Friedrich Von Martius. Como se deve escrever a História do Brasil. In: **O estado de direito entre os autóctones do Brasil**. Belo Horizonte: Itatiaia, São Paulo, EdUSP, 1982.
- NIETZSCHE, Friedrich. **Nietzsche**. São Paulo: Nova Cultural, 2000, Coleção Os pensadores.
- NORA, Pierre.(org.) **Les lieux de mémoire: La République**, Paris, Gallimard, 1984.
- \_\_\_\_ Entre memória e história: a problemática dos lugares. Tradução de Yara Aun Khoury. In: **Projeto História**, 10 ( 1993), São Paulo.
- PELOGGIO, Marcelo Almeida. José de Alencar e o papel civilizador da natureza. In: HELENA, Lucia. **Nação-Invenção: ensaios sobre o nacional em tempos de globalização**. Rio de Janeiro: Contracapa, 2003.
- PROUST, Marcel. **No caminho de Swann**. Rio de Janeiro: Ediouro, 1991.
- VARNHAGEN, Francisco Adolfo de. **História geral do Brasil**. São Paulo: 1978, 3 volumes.
- VIOLLET-LE-DUC, E. E. **Restauração**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.