



QUADROS EM MOVIMENTO, ESQUADROS DA MEMÓRIA: MEMÓRIA, IMAGEM E PALAVRA EM JOSÉ DE ALENCAR

Danielle Mendes*

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 à 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.

(José de Alencar)

Conta a biografia da moça: que como recompensa por suas longas horas de estudo, ela ganhava a permissão paterna para ler romances de José de Alencar. O autor preferido da jovem Isabel, porém, era um grande desafeto de seu pai, o imperador Dom Pedro II.

O episódio da vida da princesa situa-se para além do pitoresco e da curiosidade: revela, antes, uma percepção do romance como instrumento de puro entretenimento, contra a qual o próprio Alencar contrapunha-se quer na busca incessante de um exercício literário calcado na depuração de uma forma romanesca expressiva das nuances identitárias de um país pós-colonial, quer em uma reflexão crítica orientada para a compreensão dos limites e dos possíveis campos de ação de suas experiências como escritor.

A obra crítica e ficcional de José de Alencar estabeleceu modulações capazes de impactar o processo de formação da identidade brasileira. E muitas vezes o escritor orientou-se, em sua produção, através das interfaces da literatura e da pintura, em um jogo de metáforas pictóricas que funcionavam como elo para o questionamento sobre a escritura. As imagens e termos relacionados ao pictórico, empregados por Alencar em seus textos são elementos de reflexão sobre o artesanato literário; uma relação pouco explorada pela crítica, mas que, contudo, constrói-se como o catalisador de novas questões sobre a literatura romântica brasileira.

Ao apresentarmos José de Alencar como criador de imagens ligadas à identificação nacional oitocentista, sublinhamos, em sua escritura crítica e ficcional, as reflexões acerca das relações entre memória e imagem, criadas em torno do que conceituamos como uma poética da restauração, instaurada na obra de Alencar como metáfora para o trabalho do artista. Alencar aludiu à metáfora da restauração para falar do papel do artista frente aos silêncios e as ruínas de uma cultura perdida em uma série de cartas trocadas em 1874, com Joaquim Serra. Estas cartas foram compiladas e publicadas sob o nome de *O nosso cancionero*. Nelas discutia-se sobre a possibilidade de recuperar o cancionero popular nordestino, eco de resistência à cultura do colonizador e, a partir desta discussão, teciam considerações sobre crítica e estética literária. O romancista, porém, decepcionou-se com a sua inesperada dificuldade em coletar material, pois, segundo sua visão, o cancionero teria sido parcialmente perdido ou transformado.

Sua perplexidade frente à escassez de material revelava os seus limites na condição de um escritor que assumira a tarefa de mapear e reconstruir o que compreendia como aspectos da memória pátria. Na tentativa de restaurar as tradições populares, 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

* Professora do Curso de Letras da UNESA.



ao do restaurador de quadros e sugeriu 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, para Alencar a “interferência” do artista pesquisador na reconstrução da tradição seria legítima, pois a sobrevivência das imagens do passado só seria possível pela recriação. A interdição de um resgate absoluto instaurar-se-ia junto à aporia de uma tradição que precisa ser reinventada, na manipulação seletiva da memória. Nos silêncios em que mergulhavam os elementos da memória popular, caberia ao artista-pesquisador, adivinhar e recriar:

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 espoliar 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).

A percepção analógica entre o artista-restaurador e o artista-pesquisador desvela uma experiência estética desdobrada no diálogo entre a memória e a imaginação e pode ser relacionada a seus textos de crítica literária, nos quais a função do escritor está vinculada a uma perspectiva “restauradora”, compreendendo a noção de restaurar como a tessitura de novos sentidos surgidos na dialética entre a memória e o esquecimento, para além da impossível recuperação de uma ordem preestabelecida, mas situada no poder de organização e seleção do escritor daquilo que seria válido de ser rememorado, em uma ação criativa legitimada.

Essa postura reapareceu no texto em que defendia a sua peça *O jesuíta*, parte de sua famosa polêmica com Joaquim Nabuco. Nele, Alencar refletiu sobre os impasses do romancista perante a organização dos elementos da memória coletiva e o seu papel em relação ao fato histórico, questionando as fronteiras e as possibilidades de relação entre a narrativa histórica e literária a partir de uma metáfora da sintaxe pictórica, o 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).

O limite criativo é estabelecido pela interdição em recriar o “fato autêntico”, termo que, aliás, vai ao encontro da percepção historicista. O “direito de inventar” só seria recomendável nos campos silenciados pela 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). A adivinhação ocorre aqui conectada ao sentido do que é criado e intuído, contanto que fora das fronteiras do discurso historicista, que deveria permanecer inalterado. Mas se a reinvenção do fato historicizado identificar-se-ia com a mentira, a força da ficção, entretanto, residiria na sua condição de meio legítimo e único de recriar, em meio à “penumbra” e as ruínas, a imagem perdida do passado. Cabe ressaltar que os textos ficcionais de Alencar, entretanto, alimentavam-se e eram alimentados por elementos do discurso histórico, dada a circularidade entre esses discursos.

A tessitura de uma trama questionadora das fronteiras labeis entre a verdade e a imaginação relaciona-se na escritura alencariana ao jogo pictórico do claro-escuro. A correspondência entre o pictórico e o poético nos textos de Alencar não se restringiu, todavia, ao uso de termos emprestados do vocábulo das artes plásticas em sua crítica, a servirem como via de construção à sua reflexão sobre a natureza literária. Ela extrapola este campo inicial e alcança a sua produção romanesca, como práxis dos seus questionamentos sobre os limites entre o histórico e o ficcional.

Lembre-mos do ensaio, nas “Cartas sobre *A Confederação dos Tamoios*”, de uma proposta poética criada em meio à percepção do embate entre a emergência de uma literatura nacional e a impossibilidade da linguagem épica traduzir este novo olhar. Por sua vez, em *O guarani*, alguns destes questionamentos foram respondidos, embora o autor sempre buscasse caminhos temáticos e formais para a criação de uma arte literária brasileira até o fim de sua vida.

Outra importante chave de leitura das “Cartas sobre *A Confederação dos Tamoios*” refere-se às reflexões nela presentes sobre a poesia, a pintura e as suas possibilidades de diálogo ao apontar para a orientação do fazer poético pela força da imagética. Por isso, ao criticar Gonçalves de Magalhães, Alencar revelou que: “falta um quer que seja, esta riqueza de imagens, esse luxo da fantasia que forma na pintura, como na poesia, o colorido do pensamento, os raios e as sombras, os claros e os escuros do quadro”. (ALENCAR, 1966, p.864).

Sabemos que historicamente a aproximação entre o pictórico e o poético remonta à Antiguidade Clássica, na filosofia de Platão, Aristóteles, Simônides de Ceos e Horácio, com o seu famoso *Ut pictura, poiesis*. A percepção teórica da literatura como instância independente do pictórico estabeleceu-se de modo consistente, porém, a partir da reflexão desenvolvida por Lessing em seu *Laocoonte* (1766). A partir de então, a autonomia do pictórico instaurou-se, inaugurando uma dinâmica que se desenrola até os nossos dias.

Alencar postulou em “Cartas sobre *A Confederação dos Tamoios*” uma ligação entre a poesia, a pintura e a música que eram vistas como partes de um todo articulado, não só pelo divino, mas historicamente em uma união:



Essa união da poesia, da pintura e da música é tão clara, que encontro sempre na história o mesmo gênio nas suas três grandes revelações; sinto igual impressão lendo um livro, vendo um quadro ou uma estátua, e ouvindo uma ópera.[...].

Deus criou três linguagens para o artista: a linguagem da forma, a pintura; a linguagem dos sons, a música; e a linguagem da palavra, a poesia, a mais sublime porque fala não só ao coração como a inteligência. (ALENCAR, 1966, p.728, 883 e 884).

A arte é percebida, pois, como expressão de um universo sensível e passível de ser traduzido por linguagens artísticas diferentes, dentre as quais a poesia alçaria destaque: palavra e pensamento unem-se em uma concepção de arte na qual o verbal é, por excelência, elemento de reflexão.

A analogia entre o trabalho do poeta e o do artista plástico, poeta ou pintor, revela a percepção supracitada e potencializa o papel da plasticidade no trabalho do escritor. Neste sentido, afirma com uma certeza questionável aos olhos contemporâneos, mas coerente com a concepção de arte por ele defendida, que Victor Hugo “teria sido um grande pintor”, porque foi capaz de tecer uma arquitetura textual em diálogo com a linguagem pictórica.

Há em sua leitura sobre as linguagens artísticas, a percepção de uma tríade, formada por pensamento, linguagem e forma. Ao relacionar a tríade “música – pintura- poesia” à “razão-coração-sentimento” percebe que, assim como as artes, são irmãs, a razão e a emoção e comporiam de modo coeso a cosmovisão do gênio orientada não só pela razão e pelos sentidos, como pela imaginação, plasmada pela imagem, como revela ao comentar a citação de Lamartine, de que a poesia:

forma uma linguagem perfeita, que exprime o homem em toda a sua humanidade, que fala ao espírito pela idéia, à alma pelo sentimento, à imaginação pela imagem, e ao ouvido pela música [...] E por isso, como diz Lamartine, a poesia deve falar ao homem pelo pensamento, pela imaginação, e pelos sentidos, ao mesmo tempo. O som, a forma, a cor, a luz, a sombra, o perfume, são as palavras inarticuladas dessa linguagem divina. (ALENCAR, 1966, p. 882).

Através da imagem a imaginação dar-se-ia a ver e constituiria um microcosmos ficcional elaborado pela força criativa. A metáfora pictórica organizada por Alencar em sua poética liga-se a este processo de percepção de mundo, não limitado ao universo crítico, pois alcança a construção de imagens subjetivas. Em textos confessionais nos quais constrói a narrativa de sua própria vida – “Benção paterna” e “Como e por que sou romancista”, a lembrança emerge pela via imagética: a memória organiza-se pelo pictórico, a visualidade põe em cena e encena a identificação com a pátria:

Em Olinda, onde estudava meu terceiro ano e na velha biblioteca do convento de São Bento à ler os cronistas

da era colonial; desenhavam-se a cada instante na tela das reminiscências, as paisagens do meu pátrio Ceará. [...] Cenas estas que eu havia contemplado com olhos de menino dez anos antes, ao atravessar essas regiões em jornada do Ceará a Bahia; e que agora se debuxavam na memória do adolescente, e coloriam-se ao vivo com as tintas frescas da palheta cearense. (ALENCAR, 1995, p.32-33).

Os múltiplos reflexos do real desenhados na aquarela mental do menino desfazem a percepção neoclássica da arte como o espelho do mundo e postulam a imagem do artista como um ser por excelência imaginativo e tradutor do real em seu olhar marcadamente subjetivo. Esta oposição à metáfora setecentista da arte como espelho (a refletir e ordenar as imagens recortadas do real), oriunda da concepção da mente como reflexo do mundo externo, assume a mimese romântica sintetizada na imagem da mente como uma lâmpada, a iluminar com a força criativa emergida da subjetividade psíquica aspectos insuspeitos do real.

Como lâmpada, a mirada de artista proposta por Alencar perfaz-se em uma prosa pautada no lirismo e na plasticidade. A poesia moderna, para o autor, seria por excelência plástica e, na busca pela “impossível” epopéia nacional, essa plasticidade deveria ser resgatada na forma romanesca. Entretanto, ao pintar com palavras o seu país, o literato não se converteu em um mero descritor da paisagem, mas em um escritor que a percebe com olhos de artista, o que implicaria na transfiguração da natureza. A alusão à paisagem criaria a correspondência entre os fatos da natureza e da alma, revelando a subjetividade romântica ao projetar os estados mentais e ao mostrar a simbiose entre o eu e o exterior.

A descrição da natureza exuberante anuncia-se insuficiente; é preciso aprender a olhar a paisagem brasileira, a interpretá-la e a contá-la em uma arte poderosa o suficiente para redimensioná-la, como anunciaria, mais tarde, nas notas de *Ubirajara*:

transportemo-nos agora, não como homens e cristãos, mas como artistas ao seio das florestas seculares, às tabas dos povos guerreiros que dominavam a pátria selvagem (ALENCAR, s.d., p.80, grifo nosso).

Sua crítica a Gonçalves de Magalhães apoiou-se na pobreza imagética de *A Confederação dos Tamoios* e na incapacidade do poeta em traduzir a cor local. Para ele, Magalhães teria feito de sua epopéia uma sombra pobre da arte clássica europeia: é neste sentido que o critica, apontando a falência da tarefa do escritor brasileiro – criar liames entre as imagens poéticas da natureza e a idéia de nação em uma literatura que conjugasse a “simplicidade” da arte clássica à plasticidade característica da poesia a eles (quase) contemporânea:

O Sr. Magalhães nem conservou a simplicidade antiga, a simplicidade primitiva da arte grega; nem imitou o caráter plástico da poesia moderna: desprezando ao



mesmo tempo a singeleza e o colorido, quis às vezes tornar-se simples e fez-se árido, quis outra vez ser descritivo e faltaram-lhe as imagens. (ALENCAR, 1966, p. 884).

Intuitivamente Alencar percebeu a exigência de uma arte literária que reelabora, de certa forma, o *Ut pictura, poesis*: entendeu as artes como partes de um todo, porém constituídas com autonomia. Assim, apesar da poesia se sobrepor às demais artes, como a pintura, esta deveria constituir-se pela via imagética revelando “os claros e os escuros do quadro”. (ALENCAR, 1966, p.864).

Desde as “Cartas sobre *A Confederação dos Tamoiós*”, há um projeto literário de Alencar a buscar as brechas a partir das quais se poderia criar uma literatura nacional, frente à intuição da falência do épico para tal projeto: a “forma com que Homero cantou os gregos não serve para cantar os índios; o verso que disse as desgraças de Tróia, e os combates mitológicos não pode exprimir as tristes endechas da Guanabara, e as tradições selvagens da América”. (ALENCAR, 1966, p. 875).

Contudo, se o romance emergiu como o campo de produção de sentidos que orientariam as modulações para a fabricação de imagens do nacional, a opção do romanesco em detrimento à epopéia não deixou de alimentar a permanência de veios épicos. A busca da resposta para os caminhos que o romance nacional deveria trilhar foi lentamente maturada e experimentada em seus textos¹, especialmente em *Iracema*.

Na carta ao Dr. Jaguaribe, pós-escrito ao livro, uma espécie de “Como e por que escrevi *Iracema*”, Alencar revelou o seu caráter experimental face à busca de uma nova forma de (re) escrever a literatura nacional. Neste pós-escrito, Alencar confessou o seu fracasso em escrever uma epopéia capaz de traduzir a pátria – fracasso que pode ser tomado como o da própria forma épica.

O escritor buscou o êxito nessa tarefa, como fez em *O guarani*, ao modernizar a prosa clássica. Esta tentativa foi indicada no pós-escrito à *Iracema*, em um interessante exercício estético: a reescritura em moldes clássicos de um trecho de *O guarani*, escrito, nas palavras do autor, de forma moderna (ALENCAR, 1966, p. 319). A presença desta discussão em *Iracema* revela a percepção pelo escritor de sua obra como um processo. Neste romance, a experimentação realizou-se através da tentativa de escrever uma prosa poética, trabalhada em diálogo com a língua tupi, o que indicaria a originalidade reivindicada por Alencar. Uma experiência construída em caráter aberto:

Lembrou-me de fazer uma experiência em prosa. O verso pela sua dignidade e nobreza não comportam certa flexibilidade de expressão, que entretanto não vai mal à prosa a mais elevada. A elasticidade da frase permitiria então que se empregassem com mais clareza as imagens indígenas, de modo a não passarem desapercibidas.

Este livro é, pois, um ensaio, ou antes mostra. Verá realizadas nele minhas idéias a respeito da literatura nacional; e achará aí poesia inteiramente brasileira (ALENCAR, 1966, p. 319).

A consciência da impossibilidade da permanência de uma dicção totalmente épica na literatura brasileira buscou novas formas de representar o nacional; dentre elas destacava-se a figuração do espaço natural como cenário épico, majestoso e sublime em contraste com a representação do herói que habita este espaço – como Peri, de *O guarani* e Arnaldo, de *O sertanejo*, pois a eles é vedada a magnificência épica: embora ambos apresentem características excepcionais (como o dom de falar com animais, a força descomunal e a coragem) e sejam moralmente irrepreensíveis, há limites para a sua atuação demarcados pela hierarquia patronal e pelo espaço da civilização, instâncias que na verdade integram-se.

Os questionamentos sobre as relações entre o épico e o moderno, assim como entre a natureza, a civilização e a arte dialogam com a poética da restauração alencarina, a criar em claro-escuro quadros em movimento que se instauram como esquadros da memória, pois constroem imagens produtoras de sentidos sobre a identidade da nação.

Como exercício de leitura das imagens alencarinas, tomamos aqui por referência o primeiro capítulo do romance *Sonhos d'ouro*, a fim de refletir sobre as relações ecfrásticas ali estabelecidas com a narrativa visual de Eugène Delacroix.

Considerado por Baudelaire como o verdadeiro pintor-poeta, Delacroix construiu suas imagens a partir do duplo movimento da lembrança e da imaginação, usando cores fortes, linhas e formas expressivas e agitadas, imprimindo aos mitos uma visão subjetiva e criando uma atmosfera intensa, dominada pela imaginação, em uma contraposição à apreensão fotográfica da realidade – como o próprio olhar do artista romântico.

Logo no início de *Sonhos d'ouro*, a narrativa descortina-se de forma grandiosa, na voz de um narrador que converte a natureza em quadro expressivo e feérico: “O sol ardente de Fevereiro dourava as lindas serranias da Tijuca. Que formosa manhã! O céu arreava-se do mais puro azul; o

¹ Não estamos com isso afirmando a existência de uma progressiva qualidade em seus textos: *Ubirajara*, por exemplo, é considerado pela crítica inferior à *Iracema*; *O sertanejo*, escrito um ano após *Ubirajara* e dez anos mais tarde do que *Iracema* não apresenta um salto qualitativo, ao contrário: apresenta uma construção superficial das personagens e diversos lapsos de coerência interna, como a passagem do tigre que é tratado por onça algumas páginas depois. O que intentamos apontar é a ausência de um projeto cristalizado e rígido para se pensar a literatura brasileira em Alencar, pois este é antes prenhe de limites e questionamentos.



verde da relva e da folhagem sorria entre as gotas de orvalho, cambiando aos toques da luz” (ALENCAR, 1966, p. 703). A Tijuca, sinônimo de vida campestre à época do autor, é transformada em cenário apresentado como um quadro tinto em cores fortes e expressivas: o dourado, o azul e o verde formam e conformam o palco da história, esfumado em claro-escuro, já que é um cenário cambiante ao toque da luz: a natureza, recortada pela moldura artística delineada na voz narrativa, apresenta-se como símile da obra de arte. Percebe-se além da referência às cores que indiciam a bandeira nacional, uma relação com a sintaxe pictórica romântica, uma vez que o texto alegoriza a grandiosidade da natureza aludindo à expressividade da cor.

A figuração da natureza como cenário cambiante identifica-se no par Natureza/Civilização, percebido fora de uma oposição binária, como uma articulação dialética. O cenário natural no texto apresenta-se em claro-escuro, indiciando o jogo de luz e sombra como a expressão de um espaço que ao mesmo tempo revela e esconde, por um lado; e por outro, apresenta-se como território latente de elementos civilizatórios: um deles, como dito, é a percepção do natural como instância artística.

É neste cenário em claro-escuro que se dará o primeiro encontro entre os protagonistas da história: o jovem Ricardo, advogado pobre com alma de artista, e a burguesa Margarida (Guida), jovem cuja fortuna parece comprar tudo, inclusive os ares aristocráticos. O encontro acontece em um momento de introspecção e comunhão com a natureza por parte de Ricardo. O moço, envolto em devaneios, é bruscamente chamado à realidade pela presença de Guida, montada em um cavalo. Se a realidade o desperta do sonho, por sua vez esta relação é revertida, já que a imagem da moça passa imediatamente a se construir como uma aparição.

A natureza é mimetizada pelo narrador como arte, a aparição de Guida é narrada também como um quadro, mas tecido neste momento da trama pelo olhar de artista de Ricardo, o único capaz de vê-la em “diorama”, em heterocosmo produzido pelo olhar da personagem-artista para a natureza; deste modo, poderíamos conectar o olhar de homem artista de Ricardo à metáfora da mimese romântica como lâmpada.

A representação grandiosa da paisagem e o posicionamento do homem nela podem ligar-se à reengenharia do épico em Alencar. Na narração da aparição/quadro de Guida a cavalo, o azul, o dourado e o verde destacam-se (como na descrição do cenário natural, no começo da narrativa) em imagens que remetem ao movimento e à construção de um olhar transfigurador da realidade, como um quadro de Delacroix, analogia estabelecida pelo próprio narrador:

Entre o arvoredo tecido de grinaldas amarelas aparecia uma esfera do azul do céu, como tela fina de um painel, cingido por um medalhão de ouro. A sombra de uma nuvem errante infundia ao horizonte suave transparência. Debuxava-se na tela acetinada o vulto airoso de linda moça, que montava com elegância um cavalo Isabel.[...].

Um roupão de cachemira verde-escura, debruado a cairel de seda preta, com abotoadura de aço, moldava um talhe esbelto, que parecia talhado em mármore, tal era a correção das linhas e a harmonia dos contornos. O gracioso chapéu de castor cor pérola, em vez de cobrir lhe a cabeça gentil, pousava como um pombo na rica madeixa negra, que lhe descia caprichosamente pelo pescoço em opulentas cascatas. Calçava luvas de camurça amarela[...].

Da cintura da menina ou de silfo nasciam as amplas dobras do roupão de montar, rogaçante sobre os flancos do belo animal. Como na constante ondulação do mar percebe-se por inflexão mais forte, a vaga nascente que se empola, assim no meio das largas pregas do vestido sentia-se o relevo suave da perna esbelta e nervosa, que esticava o loro, enquanto o pé, despeitado por não se mostrar, agitava impaciente o estribo.[...].

O lindo Isa bel, sentindo a doce pressão das rédeas colhidas pela mão da senhora, estacara imóvel, com a firmeza correta de uma posição acadêmica. As pernas lançadas pisavam o chão com rígida elegância; a cauda e a crina conservavam a artística ondulação que lhes imprimira a mão do escudeiro[...].

Eis o quadro original que Ricardo viu de relance. O vulto da moça, esclarecido por um raio de sol coado entre a folhagem, se estampava no fundo azul, com vigor de colorido e animação de tons admiráveis. Através da névoa sutil que há pouco envolvia o espírito, o desenhista podia supor um instante que via uma paisagem de Delacroix através da ilusão diáfana de um diorama. (ALENCAR, 1966, p. 710 a 712, grifo nosso).

Para Barthes, “toda descrição literária é uma *visão*” (BARTHES, 1992, p. 68). Podemos daí inferir duas reflexões: primeiro, há uma remissão à sintaxe pictórica romântica na narrativa, perceptível na descrição de elementos pictóricos, especialmente no uso da cor como elemento expressivo. A paisagem torna-se grandiosa, tanto na descrição inicial, quanto na aparição de Guida – pois, se o foco do quadro é a moça, essa imagem emerge em torno da relação contrastante da personagem com a paisagem.

Segundo, a percepção da natureza através de um olhar de artista a modula como espaço de cultura (neste momento, pela analogia com o pictórico), instaurando a problematização da relação Natureza/Civilização, presente na descrição pelo narrador da aparição de Guida. Podemos percebê-la tanto pela analogia entre a figura da moça e o espaço natural (“Como na constante ondulação do mar percebe-se por inflexão mais forte, a vaga nascente que se empola, assim no meio das largas pregas do vestido...”, por exemplo), como pela relação de “senhora” estabelecida por Guida com o seu animal; e, sobretudo, na transformação – pelo olhar de Ricardo, do espaço ocupado por Guida na paisagem, tornada despojada da condição de pura natureza pela imaginação que filtra a cena como um “diorama”, a vislumbrar a paisagem natural convertida em paisagem artística, em imagem potencializada pela organização textual em torno do campo semântico pictórico: poses, linhas, cores e volumes são



alinhavados em um jogo de luz e sombras organizado no espaço da linguagem verbal.

Um caminho tranquilo para a nossa análise seria a indicação das relações entre a descrição da aparição de Guida (insisto no termo aparição, pensando no efeito de deslumbramento que a organização textual dá à cena) e a narrativa visual de Delacroix, de um modo geral, na articulação das cores e formas, na pose “acadêmica” do cavalo (pensando na presença obsessiva deste elemento na pintura do mestre francês) e de um modo específico no quadro “Grécia nas ruínas de Missolonghi” (ver anexo 01), que alegoriza a Grécia na figura de uma desesperada moça com longos cabelos negros em cascata, vestindo uma espécie de roupão, na verdade, um traje típico grego. O roupão por sua vez pode ser pensado como signo que aludiria à intimidade e à sensualidade.

Poderíamos ainda indicar como Alencar segue o léxico pictórico ao temporalizar na escritura o que se pode representar no espaço verbal, ao construir o quadro/aparição indicando semelhanças formais em relação à linguagem visual que “unificariam” a composição: a repetição das cores (o amarelo repetido no arvoredado e nas luvas, por exemplo) e as variações de claro-escuro.

Para Horácio, o poema tem que ser como um quadro. Seria uma senda tranquila encerrarmos o artigo com a comparação acima. Mas Alencar ultrapassa – ainda que talvez intuitivamente, os princípios da estética clássica, ao ir além do *Ut pictura, poiesis*. O texto alencariano não se reduz ao descritivismo simplório, mas cruza a simulação verbal da sintaxe pictórica a campos semânticos complexos, através da metaforização de “vocábulos” visuais.

Assim, as simulações do claro-escuro podem ser tomadas como maneiras de significar categorias aparentemente opostas – natureza/civilização; história/literatura; real/mimético, estabelecendo a dialética entre elas: nem o claro, nem o escuro, mas a opção pela tensão, expressa pelo jogo de luz e sombra. Segundo Ostrower,

Remontando a tempos imemoriais, prevalece em nós o sentido da claridade dos dias e da escuridão das noites. Ao claro e ao escuro atribuímos significações bastante diversas. Não os consideramos polaridades de um mesmo ser, pontas de uma escala, que, em transições contínuas, se estenderia do mais claro ao mais escuro. Pelo contrário, nós o relacionamos em termos de confronto, em total oposição (2003, p. 51).

Para a autora, a complexidade expressiva do elemento formal luz elidiria a sua oposição radical à sombra através da técnica do claro-escuro, a representar:

Uma síntese de opostos, claro e escuro. Nela, os componentes se interligam; e somente quando reunidos tornam-se expressivos, um em função do outro (...) É pela síntese integrando e harmonizando estados de ser tão conflitantes, que se explica a complexa expressividade da luz (2003, p. 52).

Deste modo, podemos inferir que ao dialogar com a sintaxe visual romântica, Alencar não a descreve meramente, mas cria correspondências entre os movimentos visuais simulados verbalmente e um sentido expressivo.

Ao apropriar-se da metáfora do claro-escuro tanto em sua crítica, quanto na prática escritural, ele assume uma nova potência de leitura do país, inaugurando caminhos para se pensar relações que se revelam não absolutamente complementares (como sugere Ostrower em relação à forma pictórica), porém mais ricas dentro de uma percepção que as revela dialeticamente.

Sobre a aparição de Guida, podemos ainda relacionar a construção em claro-escuro não só à problematização das categorias Natureza/Civilização, mas também à complexificação, na narrativa, do jogo entre natureza, imaginação e emoção. O protagonista Ricardo constrói as suas imagens mentais por meio de uma consciência que transcende o cotidiano e na qual o claro-escuro articula o revelar e o ocultar, a certeza e a dúvida, o concreto e o etéreo. É justamente esse olhar diáfano, insustentável pela razão, que potencializa a conversão da paisagem natural à paisagem-arte.

É muito instigante que o narrador compare a paisagem apresentada a um quadro de Delacroix, que vê a natureza “como um vasto dicionário cujas folhas ele passa e consulta com um olhar seguro e profundo; e esta pintura, que procede em especial de lembrança, fala em especial à lembrança” (BAUDELAIRE, 2003, p. 684). A percepção da paisagem como espaço construído e construtor de memória é pintada por Delacroix com “o equilíbrio de um pintor de História, e com a sutileza e o amor de um paisagista” (BAUDELAIRE, 2003, p. 688). Visão romântica a reconstruir a estrutura do épico em uma visão não mais distanciada, mas emotiva e altamente subjetiva.

Pintor amado pelos poetas por ser essencialmente literário, segundo o autor das *Flores do mal*, Delacroix pintou imagens dramáticas aliadas à emergência de uma nova sensibilidade frente ao mundo, que reinventou o épico no pictórico. A busca deste tom épico na paisagem talvez possa ser apontada na descrição da narrativa alencarina, que muitas vezes (embora não exclusivamente) compõe-se na alusão às cores.

É possível que a citação à pintura de Delacroix em *Sonhos d'ouro* fosse puramente aleatória. Ou que, talvez, Alencar conhecesse, sim, a obra de Delacroix, por livros ou reproduções – aliás, em *O demônio familiar* há também referência a sua obra: uma reprodução de Delacroix compõe o cenário do quarto do protagonista. Não podemos afirmar com certeza isto – ainda que pese a erudição que Alencar deixa transparecer em alguns textos críticos. Esta discussão nos interessa bem menos do que pensar o modo como a arquitetura textual alencarina dialoga com a questão da transfiguração da realidade e com a linguagem pictórica romântica.

Podemos, todavia, indicar a representação da paisagem no texto ficcional de Alencar, situada além da simples



descrição ou mero pano de fundo e tecida em diálogo com a sintaxe pictórica. Percebemos isso em *Sonhos d'ouro*, um texto que remete à necessidade de captar o real com olhos de artista. Um novo olhar que imprime à natureza o status de elemento civilizatório. A natureza é sugerida de forma binária: selvagem, mas também ponto de referência da cultura: dominada, ela se transforma em espaço domesticado, em mesa, por exemplo, em *Sonhos d'ouro* (ALENCAR, 1966, p. 706 e 708).

O espaço natural, ao invés de se opor à civilização, revela-se, em Alencar, como via de acesso a esta. Natureza e civilização seriam fontes legítimas para a noção do nacional, partilhando reflexões presentes na paisagística romântica. A Cascatinha da Tijuca, por exemplo, foi assim figurada na narrativa de *Sonhos d'ouro*, “em vez da pompa selvagem respira uma certa gentileza de filha do deserto; está a duas horas da corte, recebe freqüentemente diplomatas, estrangeiros ilustres e a melhor sociedade do Rio de Janeiro” (ALENCAR, 1966, p. 731).

Em *Sonhos d'ouro*, a natureza extrapola a condição selvagem e apresenta-se como signo da civilização. É mais do que simples paisagem: é arte em suas cores e formas expressivas, intensas, a se combinarem. A natureza vira tela: “O quadro arrebatador se tinha apagado de repente, deixando a tela azul erma da imagem sedutora” (ALENCAR, 1966, p. 713). E neste ponto, como citado, a alusão efrásica à cor é um dos elementos de construção do épico no cenário literário. Desta forma, a paisagem supera o espaço selvagem, e lança-se como potência de cultura, pois, no Romantismo, a natureza está além do mero cenário, na fusão subjetiva expressa pelo artista.

Se, em seus textos críticos, são traçados paralelos entre a literatura e a pintura, em *Sonhos d'ouro* as correspondências entre natureza, civilização e arte são perceptíveis desde o título ambíguo, a significar tanto as ilusões capitalistas como a flor campestre. No intertexto com a pintura romântica, a narrativa recupera ficcionalmente o pressuposto da unificação estética intuído por Alencar, ao qual antes nos referimos.

Podemos concluir que as imagens e os termos relacionados à pintura e empregados por Alencar em seus textos são elementos de reflexão sobre a linguagem literária. Associada à imagem, a imaginação poética entremeia e dissolve as oposições cartesianas entre natureza e civilização, e história e ficção em um olhar romântico capaz de tecer a lucidez em meio à fantasia e desenhar dialeticamente jogos de sombra e de luz, pensando os caminhos para a idéia do nacional a partir das modulações tecidas pela História, pelas artes plásticas e pela palavra literária.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABRAMS, M. R. *The mirror and the lamp: romantic theory and critical tradition*. Oxford: Oxford University Press, 1953.

ALENCAR, José de et NABUCO, Joaquim. *A polêmica Alencar-Nabuco*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro; Brasília: EdUNB, 1978.

ALENCAR, José de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1966. v. I, II, III e IV.

_____. *O nosso cancioneiro*. São Paulo: Pontes, 1994.

_____. *Ubirajara*. Rio de Janeiro: Ediouro, s.d.

ARISTÓTELES, HORÁCIO et LONGINO. *A poética clássica*. São Paulo: Cultrix, 1997.

BAUDELAIRE, Charles. *Poesia e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002.

BARTHES, Roland. *S/Z*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.

FREIXEIRO, Fábio. *Alencar: os bastidores e a posteridade*. Rio de Janeiro: MEC, 1979.

HELENA, Lucia. A hipótese Brasil: romantismo e solidão, *Ipotesi*, Universidade Federal de Juiz de Fora, n. 6, v. 4, n. 1, 2000.

LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Campinas: EdUnicamp, 1990.

LESSING, G. E. *Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia*. São Paulo: Iluminuras, 1998.

LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. São Paulo: Duas cidades, 2000.

OSTROWER, Fayga. *A grandeza humana – cinco séculos, cinco gênios da arte*. Rio de Janeiro: Campus, 2003.

PELOGGIO, Marcelo. José de Alencar e o papel civilizador da natureza. In: HELENA, Lucia (org.). *Nação-Invenção: ensaios sobre o nacional em tempos de globalização*. Rio de Janeiro: Contracapa, 2003.

PEREIRA, Danielle Cristina Mendes. *Paisagens em claro-escuro: memória e imagem em José de Alencar*. Tese de Doutorado em Literatura Comparada. Orientadora: Professora Doutora Lucia Helena. UFF, Niterói, 2001.

PIETROFORTE, Antonio V. *Semiótica visual – os percursos do olhar*. São Paulo: Contexto, 2004.

