



# MEMÓRIA, HISTÓRIA E FICÇÃO EM JOSÉ DE ALENCAR: A EVOCAÇÃO DAS LEMBRANÇAS EM *LUCÍOLA*, *DIVA* E *SENHORA*<sup>1</sup>

Renato Drummond Tapioca Neto<sup>2</sup>

**RESUMO:** Entre os anos de 1855 e 1877, José de Alencar produziu uma série de romances, peças de teatro e crônicas. Sua produção literária é classificada em três tipos: indianista, regionalista e de costumes. Nessa última, podemos destacar os chamados romances urbanos do autor, dos quais *Lucíola* (1862), *Diva* (1864) e *Senhora* (1875), que juntos compõem a série de *perfis femininos* do autor, serão o nosso foco de análise neste estudo. Abordaremos de que forma a memória e a história foram tratadas na narrativa ficcional de Alencar, com o objetivo de construir um painel verossímil da sociedade brasileira na segunda metade do século XIX. Para tanto, partiremos de uma discussão sobre a relação estabelecida entre os campos da memória e da história, e como esses campos interagem na releitura do tempo vivido. Em seguida, observaremos de que forma essas noções se aplicam à produção de José de Alencar e como ele se apropriou de elementos do cotidiano para criar uma história imaginada para o Brasil, através dos seus *perfis*, destacando a recordação e a ficcionalização das lembranças nas referidas obras.

**PALAVRAS-CHAVE:** José de Alencar; Memória; História; Ficção

**ABSTRACT:** Between the years of 1855 and 1877, Jose de Alencar produced a series of novels, plays and chronicles. Its literary production can be classified in three types: indianism, regionalist and of costumes. In this last one, we can emphasize the so-called urban novels of the author, of which *Lucíola* (1862), *Diva* (1864) and *Senhora* (1875), who together make up the series of feminine profiles of the author, will be our focus of analysis in this chapter. Here we will discuss how memory and history were worked out in Alencar's fictional narrative, helping him build a plausible panel of Brazilian society in the second half of the nineteenth century. To do so, we will start from a discussion of the relation established between the sites of memory and history, and how these fields interact, on the re-reading of the lived time. Next, we will observe how these notions apply to the production of José de Alencar and how he appropriated elements of daily life to create a story imagined for Brazil, through its profiles, highlighting the memory and fictionalization of memories in the aforementioned construction.

**KEYWORD:** José de Alencar; Memory; History; Fiction

## ENTRE A MEMÓRIA E A HISTÓRIA: UM DIÁLOGO POSSÍVEL

No seu clássico texto *Entre Memória e História: a problemática dos lugares* (1993), Pierre Nora destaca que as sociedades de hoje, vivendo sob uma espécie de presente contínuo, estão em processo de quase ruptura com seu passado coletivo. Aliado a isso, a sensação de perda ou fim de alguma coisa desde sempre começada. Para Nora, falamos hoje tanto em memória, porque ela não mais existe:

A curiosidade pelos lugares onde a memória se cristaliza e se refugia está ligada a este momento particular da nossa história. Momento de articulação onde a consciência de ruptura com o passado se confunde com o sentimento de uma memória esfacelada, mas onde o esfacelamento desperta ainda memória suficiente para que se possa colocar o problema de sua encarnação. O sentimento de sua continuidade torna-se residual aos locais (NORA, 1993, p. 7).

Desse modo, essa curiosidade pelos lugares onde a memória se cristalizaria, segundo Nora, está ligada a um processo de ruptura com o passado, observado nas sociedades de hoje. Na opinião dele, existem lugares de memória porque não existem outros meios de memória. O autor observa que nas chamadas sociedades-memória, grupos que asseguravam a conservação e transmissão das tradições por meio da família, da Igreja, da escola ou do próprio Estado estão atualmente em crise devido ao fenômeno da mundialização, da democratização, da massificação e da mediatização. As nossas sociedades, levadas pela mudança e condenadas ao esquecimento, fazem do passado "história", em contraposição a uma memória definida por Nora como verdadeira, social, intocada, que representa um elo de identidade entre grupos: "Se habitássemos ainda nossa memória, não haveria necessidade de lhe consagrar lugares. Não haveria lugares porque não haveria memória transportada pela história" (NORA, 1993, p. 8)<sup>3</sup>.

Para Nora, tudo o que chamamos hoje de memória já não o é, mas história. Tudo aquilo que compreendemos hoje como clarão de memória, é seu desaparecimento no fogo da história. Ao diferenciar história de memória, Nora diz o seguinte:

A memória é a vida, sempre carregada por grupos vivos e, nesse sentido, ela está em permanente evolução, aberta à dialética da lembrança e do esquecimento, inconsciente de suas deformações sucessivas, *vulnerável a todos os usos e manipulações* (grifo meu), suscetível de longas latências e de repentinas revitalizações. A história é a reconstrução sempre problemática e incompleta do que não existe mais. A memória é um fenômeno sempre atual, um elo vivido no eterno presente; a história, uma representação do passado (NORA, 1993, p. 9).

Nora, citando algumas das opiniões do sociólogo Maurice Halbwachs, aponta certas diferenças entre a Memória e a História. A memória seria um fenômeno atual, transportada pelos grupos sociais, em constante evolução e vulnerável a manipulações<sup>4</sup>, sendo, portanto, suscetível tanto à lembrança quanto ao esquecimento. A história, por sua vez, seria, na opinião de Nora, uma reconstrução problemática e incompleta do passado. Enquanto a primeira é um fenômeno presente, a segunda é uma representação daquilo que não mais existe. Halbwachs diferenciou a memória e a história sob pelo menos dois sentidos: 1) a memória é uma corrente de pensamento contínuo, ao passo que a história é construída a partir de cortes temporais e divisões muito artificiais e se coloca acima dos grupos; 2) existem tantas memórias coletivas quantos grupos que a carregam. Com efeito, a história pertence a todos e a ninguém, o que dá a ela uma vocação para o universal<sup>5</sup>.

Segundo Paul Ricoeur, ao investigar o passado, o historiador se defronta com os testemunhos de várias formas de tragédia humana, desde a memória dos traumas e das catástrofes, até a memória dos ressentimentos. Na opinião do autor:

A história, dizíamos então, encarrega-se dos mortos de antigamente de quem somos herdeiros. A operação histórica por inteiro pode então ser considerada como um ato de sepultamento. Não um lugar, um cemitério, um simples depósito de ossadas, mas um ato renovado de sepultamento. Essa sepultura escriturária prolonga no plano da história o trabalho de memória e o trabalho de luto. O trabalho de luto separa definitivamente o passado do presente e abre espaço ao futuro (RICOEUR, 2007, p. 506).

Dessa forma, o historiador, segundo Ricoeur, opera em seu “trabalho de luto” uma espécie de reconfiguração do passado, colocando em pauta a questão da dívida histórica entre os vivos e os mortos, de modo que tais tragédias humanas não sejam repetidas no presente e no futuro. Ricoeur compara a tarefa do historiador à de um juiz, cujos papéis designados por uma suposta intenção de verdade e justiça “os convidam a ocupar a posição do terceiro em relação aos lugares ocupados no espaço público pelos protagonistas da ação social” (RICOEUR, 2007, p. 330).

Com efeito, Jacques Le Goff definiu a memória como um conjunto de funções psíquicas, pelas quais o indivíduo pode atualizar impressões e informações que ele considera como passadas. A memória também poderia ser entendida como as reminiscências do passado que afloram no presente, no pensamento de cada um. Maurice Halbwachs defendeu em seu livro *A Memória Coletiva* (2013) a tese de que embora acreditemos que alguns acontecimentos de que nos recordamos pareçam individuais, eles só ganham importância e sentido porque são, antes de tudo, coletivos.

A lembrança seria assim construída graças ao nosso convívio social com outras pessoas, uma vez que podemos basear nossa impressão nas lembranças de outros indivíduos que fazem parte dos mesmos grupos sociais nos quais estamos inseridos, seja para reforçar, enfraquecer ou mesmo completar a nossa percepção dos acontecimentos. Dessa forma, a confiança que temos na exatidão de nossa recordação será maior, visto que outras pessoas viveram os mesmos acontecimentos e se lembram deles assim como nós.

A prática da memória passou por muitas fases de transformação ao longo do passado da humanidade. Le Goff tomou de empréstimo as concepções de Leroi-Gourhan para definir esse processo em cinco períodos: o da transmissão oral, ligado às sociedades sem escrita; a passagem da oralidade à escrita, da Pré-história à Antiguidade; a memória dita medieval, equilibrada entre o oral e o escrito; o desenvolvimento da memória escrita, da Renascença até os nossos dias; e por fim os progressos atuais da memória, ligados à revolução tecnológica pela qual o mundo vem passando nos últimos anos. De acordo com Le Goff:

Fenômeno individual e psicológico (cf. *soma/psiche*), a memória liga-se também à vida social (cf. *sociedade*). Esta varia em função da presença ou da ausência da *escrita* (cf. *oral/escrito*) e é objeto da atenção do Estado que, para conservar os traços de qualquer acontecimento do passado (*passado/presente*), produz diversos tipos de documento/monumento, faz escrever a história (cf. *filologia*), acumular objetos (cf. *coleção/objeto*). A apreensão da memória depende deste modo do ambiente social (cf. *espaço social*) e político (cf. *política*): trata-se da aquisição de regras de retórica e também da posse de imagens e textos (cf. *imaginação social, imagem, texto*) que falam do passado, em suma, de um certo modo de apropriação do tempo (cf. *ciclo, gerações, tempo/temporalidade*). (LE GOFF, 1990, p. 483).

O estudo da memória coletiva também sofreu muitas transformações com a constituição das ciências sociais, desempenhando hoje um papel fundamental na interdisciplinaridade que se instalou entre elas<sup>6</sup>. Se antes ela era utilizada pelos grupos sociais dominantes como recurso para legitimar seu poder sobre os demais, agora cada grupo, independentemente de etnia ou status econômico, tomou para si a tarefa de se lembrar de suas origens, de se constituir como guardião de um passado formador de identidades, que está sob a ameaça de ser esquecido, devido a vários fenômenos, tais como a mundialização, a democratização, a massificação e a mediatização.

Pierre Nora aponta que a passagem do Estado-nação para o Estado-sociedade implicou o fim da história-memória e o estabelecimento de uma história-crítica. Ora, interrogar uma tradição é não mais se identificar como seu único portador. Assim, a

história, entrando em sua idade crítica ou historiográfica, se desidentificou com a memória. Uma memória que, para Pierre Nora, acabou se tornando objeto de estudo da própria história. Até mesmo os lugares onde a memória se cristaliza teriam entrado na dança. Eles nascem do sentimento de que não há memória espontânea, de que é preciso criar arquivos, manter celebrações, notariar atas, porque essas operações não são naturais. Se o que eles defendem não estivesse ameaçado, não seria necessário construí-los. Se ainda vivêssemos as lembranças que eles envolvem, sua existência teria pouca ou quase nenhuma utilidade. Por outro lado, caso a história não se apoderasse deles para transformá-los e petrificá-los, eles tampouco se tornariam lugares de memória. O tempo dos lugares é justamente esse em que deixamos de viver sob a intimidade de uma memória, para nos submetermos à visão de uma história reconstituída (NORA, 1993, p. 13).

Para alguns, o que concebemos hoje como memória é a vastíssima constituição de estoque material daquilo que nos é impossível lembrar, mas que poderíamos um dia ter a necessidade de lembrar, como os arquivos públicos, por exemplo. Segundo Pierre Nora:

O sentimento de um desaparecimento rápido e definitivo combina-se com o exato significado do presente e com a incerteza do futuro para dar ao mais modesto dos vestígios, ao mais humilde testemunho a dignidade virtual do memorável. Já não lamentamos o bastante, em nossos predecessores, a destruição ou o desaparecimento daquilo que nos permitia saber, para não cair na mesma recriminação por parte de nossos sucessores? A lembrança é passado completo em sua reconstituição a mais minuciosa. É uma memória registradora, que delega ao arquivo o cuidado de se lembrar por ela e desacelera os sinais onde ela se deposita como a serpente sua pele morta (NORA, 1993, p. 14-15).

Como nossa capacidade de reter os acontecimentos passados não é ilimitada, é como se a memória tivesse a necessidade de se descarregar, fixando as lembranças em elementos exteriores que tenham a capacidade de evocá-las, seja através de diários pessoais ou até mesmo de *memórias*, obra na qual o autor se recorda de acontecimentos passados à luz do momento presente no qual as escreve. No texto memorialístico, seja ele de cunho autobiográfico ou não, o escritor ficcionaliza o sujeito que fala e a vida deste, utilizando-se da memória seletiva para ressaltar ou apagar determinados aspectos da vida. A partir do momento em que as *memórias* associam lembrança, imagem e imaginação, elas podem ser produtoras de ficcionalidade. Podemos citar como exemplo a autobiografia de José de Alencar, *Como e porque sou romancista*. Nela, o autor rememora sua infância, quando era aluno de colegial. Evoca os momentos

em que, reunido com sua mãe e convidados, lia para eles os romances do momento, ou as reuniões que ocorriam na casa de seu pai, estando a elas presentes aqueles que apoiavam a proclamação da maioria do Dom Pedro II.

Em *Como e porque sou romancista*, José de Alencar delinea o percurso por ele trilhado, que o teria feito escolher a carreira de romancista e a literatura como forma de expressar a face nova de uma país recém-emancipado e de um povo que, conforme diz Lúcia Helena, em *Paraísos Artificiais*, começa a saber de si no século XIX. Hoje, os romances alencarianos ocupam um lugar na memória nacional. Memória essa que, como diz Maria Cecília Boechat, estaria ameaçada pela falta de entusiasmo com a qual o público de leitores moderno recebe a obra de Alencar. Da mesma forma que o *Tour le France par deux enfants* pode ser considerado um “lugar de memória indiscutível”, uma vez que “formou a memória de milhões de jovens franceses”, conforme opinião de Pierre Nora (1993, p. 23), o mesmo, talvez, poderia se aplicar a algumas obras de José de Alencar, como é o caso de *Senhora*, romance foco deste trabalho. Para Nora, o que constitui os *lugares de memória* é “um jogo da memória e da história, uma interação dos dois fatores que leva à sua sobredeterminação recíproca” (NORA, 1993, p. 22). Para que eles existam, inicialmente, é preciso que se tenha “vontade de memória”.

A história de Aurélia Camargo e Fernando Seixas foi reeditada tantas vezes e lida por tão numerosas gerações de leitores, que muitos poderiam evocar facilmente a cena no quarto do casal, onde a protagonista afirma ser uma “mulher traída” e seu esposo um “homem vendido”, ou o momento do acerto de contas, quando a outrora senhora abre mão de sua autoridade sobre o marido/cativo, para enfim se tornar sua esposa de fato. O caso da jovem que comprou um marido se tornou bastante conhecido entre o público de leitores. Paralelamente, os cenários descritos por José de Alencar possuíam uma vivacidade e riqueza de detalhes, que o indivíduo, ao caminhar pela Rua do Ouvidor de hoje, poderia imaginar como seria aquele logradouro no tempo de Lúcia e Emília, mesmo sabendo que ambas são personagens da ficção. Da mesma forma que Nora diz que o *Le tour* estereotipa uma França que não mais existe, o mesmo poderia ser aplicado ao romance urbano de José de Alencar, que apresenta a cidade do Rio de Janeiro como uma corte civilizada, mas sem dar a importância ao escravo negro, cuja força de trabalho era um dos sustentáculos do império.

Com efeito, Pierre Nora, na conclusão de seu texto, afirma que a memória teria conhecido apenas duas formas de legitimidade: a histórica e a literária. Segundo o autor:

A história é nosso imaginário de substituição. Renascimento do romance histórico,

moda do documento personalizado, revitalização literária do drama histórico, sucesso da narrativa de história oral, como seriam explicados senão como etapa da ficção enfraquecida? O interesse pelos lugares onde se ancora, se condensa e se exprime o capital esgotado de nossa memória coletiva ressalta dessa sensibilidade (NORA, 1993, p. 28).

A literatura, por meio da verossimilhança, pode documentar as práticas de representação do ficcional de um determinado ponto da história, permitindo-nos, assim, propor aquilo que determinada sociedade acreditava ser verdadeiro. As personagens de José de Alencar migraram da "memória coletiva para entrar na memória histórica, depois na memória pedagógica" (NORA, 1993, p. 23), dada à quase obrigatoriedade da leitura do romance alencariano nas escolas e nos cursos de Letras. Mas até que ponto um livro de cunho ficcional, como o romance, pode ser considerado documento histórico? É o que veremos no tópico a seguir.

#### A LITERATURA COMO RECURSO POSSÍVEL PARA A ESCRITA DO PASSADO

História, memória e literatura podem se aproximar em alguns aspectos, principalmente por seu caráter narrativo e pela representação da realidade nelas presente. Enquanto a história busca nas fontes elementos que corroborem uma interpretação do passado, a literatura, por sua vez, trilha o caminho da verossimilhança, em que as possibilidades de se "captar" o real são mais amplas do que aquelas permitidas ao historiador<sup>7</sup>. Por outro lado, conforme ressalta Roger Chartier:

Hoje, para os historiadores, a pertinência de uma interrogação sobre as relações entre história e verdade está ligada diretamente ao seu contrário, quer dizer, a sua relação com a ficção. Há diversos elementos nisso. O primeiro se prende ao fato de as obras de ficção se terem tornado objeto da história. [...] Em todo caso, a uma leitura clássica que era uma leitura fundamentalmente documental, quer dizer, em que a obra de ficção era abordada como uma reserva de informações factuais ou como uma provisão de exemplos ou de citações ilustrando um saber construído com outras técnicas, seguiu-se uma perspectiva que, segundo o termo preferido pelo *New Historicism* (grifo do autor), se apegava à "negociação" estabelecida entre a criação estética e o mundo social. A questão inicial é, pois, compreender como cada obra é construída numa relação com as práticas comuns ou os discursos que não são alçados a registro histórico pelos contemporâneos e que se estendem à ordem do político, do judiciário, do religioso, do ritual etc. (CHARTIER, 2011, p. 213).

Com efeito, em capítulo publicado no livro *História: novos problemas* (1988), Certeau afirma que o historiador também utiliza estratégias ficcionais ao selecionar ou rejeitar materiais, organizar um enredo, escolher as palavras e metáforas mais adequadas para o seu trabalho. Nesse sentido, ele entra em acordo com o pensamento de Hayden White, autor de *Meta-história: a imaginação histórica do século XIX* (2008). Ao analisar o trabalho histórico na Europa do século XIX, White diz na conclusão de seu livro que o historiador está determinado a escolher um ou outro dos meios de explicação argumentativa para elaborar a sua narrativa e assim convencer o leitor daquilo que escreve.

Tomando de empréstimo algumas das argumentações de Hayden White, Luiz Costa Lima, em *História. Ficção. Literatura* (2006) defende que a historiografia, devido ao seu caráter discursivo, não pode abrir mão de sua interseção com os domínios da ficção e da literatura, apesar de reivindicar uma veracidade dos fatos que é estranha à ficção<sup>8</sup>. De acordo com Lima:

A história evidentemente se distingue da ficção enquanto está obrigada a se apoiar na evidência do acontecimento, no espaço e no tempo reais de que descreve e enquanto deve se desenvolver a partir do exame críticos de materiais recebidos da história, incluindo as análises e interpretações de outros historiadores (LIMA, 2006, p. 155).

Embora possuam métodos e exigências distintas, tanto a ficção quanto a história partilham dessa capacidade de cruzar formas de conhecimento e percepção sobre as coisas do mundo. Por outro lado, o recurso aos textos literários como fonte para o *fazer histórico* permite ao pesquisador adentrar com maior facilidade no campo das representações. Roger Chartier, trabalhando com representação enquanto categoria de análise, a definiu como “a relação entre uma imagem presente e um objeto ausente, uma valendo pelo outro porque lhe é homóloga” (CHARTIER, 1991, p. 184).

Por ser uma escolha e, portanto, manifestação de uma ação pessoal, o historiador utiliza de estratégias ficcionais ao selecionar ou rejeitar materiais, organizar um enredo, escolher as palavras e metáforas mais adequadas para seu trabalho etc. Assim, o profissional de história interpreta os eventos do passado, demonstrando os seus caminhos narrativos e os recursos metodológicos e teóricos por ele utilizados, viabilizando com isso uma possibilidade de se observar que essas novas abordagens e objetos de estudo utilizados na pesquisa revelam uma multiplicidade de leituras e diversas formas de escrita, que se complementam. Ainda de acordo com Chartier:

A constatação que inscreve a história na classe das narrativas, qualquer que seja esta história, e que marca os parentescos fundamentais que unem todas as narrativas, de

qualquer natureza que sejam, tem diversas consequências essenciais. Por um lado, permite considerar como uma questão mal feita trouxe o tema do debate que foi aberto pelo artigo célebre de Lawrence Stone sobre o retorno da narração em história: se toda história é dependente das figuras e formas de narrativas, como imaginar um retorno onde não existiu partida? [...] Por outro lado, o estudo que define a história como uma narrativa abriu uma via para as análises da “poética do saber” que se esforçam por marcar, de forma precisa e usando indicadores específicos, as diferenças na forma com a qual os historiadores manejam as figuras e formas que são também as da ficção. (CHARTIER, 2011, p. 218-19).

Com efeito, o diálogo entre a História com outras áreas do conhecimento, como a literatura ou a memória, se constitui numa valorosa ferramenta para o pesquisador, permitindo que outros pontos de vista sejam explorados para a construção do saber histórico. Para Ricoeur, “a memória continua sendo a guardiã da problemática da relação representativa do presente com o passado” (RICOEUR, 2007, p. 100).

A literatura também pode ser um suporte produtor de memórias, na medida em que “advinha os silêncios, os desvios e as lacunas, propositais ou não, da escrita historiográfica” (RAMOS, 2011, p. 96). Ao apostar no dilema e no paradoxo, o discurso literário abre mão da totalidade. Dessa forma, as possíveis falhas e rasuras não podem ser entendidas como “erros”, e sim ferramentas sem as quais o texto literário não se constituiria na sua ambiguidade. Para Ramos (2011):

Como potência de leitura do mundo, a escritura ficcional pode dar voz aos silenciados, aos vencidos e aos esquecidos pelo discurso hegemônico. Além disso, pode trazer à tona não só leituras compartilhadas do real (no sentido de aceitas como verdadeiras em um dado recorte temporal, espacial e social), como fazer emergir o imaginável, o possível e o impossível da “realidade”, pois por ser inconcebível na sua totalidade, a dúvida e a certeza a habitam (RAMOS, 2011, p. 96).

A relação entre a literatura e a memória seria então estabelecida graças ao jogo de lembrança e esquecimento inerente ao imaginário, melhor entendida nesse corpus dinâmico da memória coletiva, onde se inscrevem lembranças compartilhadas por determinados grupos sociais. A literatura inflama o imaginário coletivo com novas visões e ideias, provenientes também do sonho e da fantasia, veículos do ficcional. Segundo Pesavento:

A verdade da ficção não está, pois, em revelar a existência real de personagens e fatos narrados, mas em possibilitar a leitura de questões em jogo numa temporalidade

dada. Ou seja, houve uma troca substantiva, pois para o historiador que se volta para a literatura o que conta na leitura do texto não é o seu valor de documento, testemunho de verdade ou autenticidade do fato, mas o seu valor de problema. O texto literário revela e insinua as verdades da representação ou do simbólico através de fatos criados pela ficção (PESAVENTO, 2006).

Como registro de cunho verossímil, a literatura se dispõe “a dizer sobre o real por forma de observação direta, fruto da vivência do escritor no seu tempo”, ou pela “recuperação idealizada de um passado, distante ou próximo” (RAMOS, 2011, p. 40). Com efeito, não se deve procurar no texto literário a comprovação dos fatos ali narrados, mas sim a explicação da realidade impressa nos mesmos, ou seja, a sensibilidade do escritor perante as coisas do mundo. Para Pesavento:

A história tem para com esta recriação do *mundo feito texto*, uma condição: é preciso que tudo tenha acontecido. O *como* é fruto das escolhas e estratégias ficcionais do historiador, mas é preciso que algo tenha realmente ocorrido. Assim, a História, este *romance verdadeiro*, como refere Paul Veyne, verdadeiramente constrói o real passado pela escritura. Na mesma linha, Michel de Certeau estabelece que, na articulação entre o discurso e o real, a escrita da história se inscreve como uma ficção ou fabricação do passado (PESAVENTO, 2003, p. 35).

A história, não obstante, também pode ser entendida como uma narrativa do que aconteceu, na medida em que traduz uma alteridade no tempo, obedecendo, nesse caso, aos critérios e normas escolhidas pelo historiador. Segundo White:

O que o discurso histórico produz são interpretações de seja qual for a informação ou o conhecimento do passado de que o historiador dispõe. Essas interpretações podem assumir numerosas formas, estendendo-se da simples crônica ou lista de fatos até “filosofias da história” altamente abstratas, mas o que todas elas têm em comum é seu tratamento de um modo narrativo de representação como fundamental para que se perceba seus referentes como fenômenos distintivamente “históricos” (WHITE, 1994, p. 24).

A utilização da memória na história e na literatura também está vinculada ao modo como ela é aproveitada nos dois tipos de narrativa. O discurso literário, por sua vez, pode ser um mediador de imagens importantes para a configuração da identidade e, nesse processo, a memória se constitui em um elemento significativo. A literatura também pode ser considerada como um lugar de memória, já que se apresenta como uma potência criadora de imagens, que são capazes de modular certos aspectos

da identidade coletiva. Um exemplo disso seria a produção de autores como José de Alencar e Machado de Assis, conhecidos como fabuladores da “identidade nacional”. Os romances de Alencar, na opinião de Valéria de Marco, se tornaram tão populares que, através das décadas, transformaram-se em memória da Nação brasileira. Graças aos seus personagens, ele povoou o imaginário coletivo com enredos românticos, marcados também pelo seu caráter irônico e debochado. Entre as suas obras de maior destaque, estão os *perfis de mulher*, que, por sua vez, podem nos oferecer um exemplo dessa relação dialógica entre história, memória e literatura.

#### MEMÓRIA, HISTÓRIA E FICÇÃO EM JOSÉ DE ALENCAR

Na conclusão de seu livro *Cidade e cultura escrita: a corte de José de Alencar* (2011), Valdeci Rezende Borges diz que o romancista “compôs histórias que, ao espalharem-se na boca do povo, constituíram-se em memórias da Nação” (p. 181) Nessas representações que pretendiam não só explicar, como também diferenciar o Brasil, Alencar nutriu o imaginário do povo com personagens como Ceci e Peri, Lúcia, a cortesã do império, Iracema, ou mesmo Aurélia Camargo. “Sua obra traça percursos de tempo e espaços, oferece heróis e feitos, aspectos regionais, paisagens e modos de vida” (BORGES, 2011, p. 181), complementa o autor. A opinião de Borges é compartilhada por Valéria de Marco, que, na obra *A perda das ilusões: o romance histórico de José de Alencar* (1993), afirma que o “o projeto de criação do romance nacional de Alencar está orientado por seu objetivo de escrever a História presente e passada do Brasil, na linguagem que lhe oferecia o Romantismo” (p. 16). Por esse motivo, na opinião de Marco, os romances alencarianos poderiam ser vistos como ensaios ou tateios, na medida em que procuram “uma maneira adequada para capturar a diversidade de cada momento de nossa vida” (DE MARCO, 1993, p. 16).

Para registrar o cotidiano da cidade do Rio de Janeiro, capital do império, por exemplo, José de Alencar procurou valer-se de uma “câmara realista” (tomando de empréstimo aqui a expressão de Valéria De Marco), atenta aos mínimos detalhes e ao mundo do plausível:

Para recriar o passado, bem como a vida rural presente, apoiou-se bastante na pesquisa paciente, mas expandiu largamente sua imaginação narrativa romanesca. Era a linguagem que garantia o espaço onírico. Através dela Alencar poderia povoar a imaginação de seus leitores com o cotidiano dos tempos passados, da gestação do país que agora conquistava sua independência; poderia esboçar a face do país com as marcas da história vista e escrita por alguém de cá e não mais por missionários e viajantes de lá (DE MARCO, 1993, p. 16-17).

A maioria dos críticos de Alencar, conforme ressalta De Marco, concorda que a história serviu-lhe como fonte inspiradora para os seus romances. A literatura teria o poder de forjar imagens, “ora próximas do caráter instantâneo e fixo da foto, ora moventes como um longa-metragem” (DE MARCO, 1992, p. 14), trazendo consigo certas marcas e interpretações do tempo, que revelam também um pouco daquele que as criou.

Com efeito, Marcelo Peloggio, em artigo *José de Alencar: um historiador à sua maneira* (2004), afirma que, às vezes, quando nos ocupamos da história nacional, somos acometidos de certa reminiscência, que nem sempre é a nossa. “Neste caso, é como adivinhar a presença do elemento que vem de fora, ajustando-o de algum modo à imaginação e ao gosto local” (p. 81), como é o caso do romance alencariano. No seu trabalho de romancista, Alencar converteu fatos da história nacional em representação literária, dramatizando os principais eventos do passado do país, de modo a servir como plano de fundo para uma trama ficta e contemporânea do autor. Nesse processo, ele preencheu com sua própria imaginação certas lacunas da história do Brasil: “A imaginação, assim, recobre a história partindo de acontecimentos reais – a serem tratados quer pela aridez do documento (cartas, decretos, relatórios), quer pela linguagem figurada da obra poética”, diz Marcelo Peloggio (2004, p. 83). Para ele, a imaginação do romancista teve papel decisivo nessa operação transfiguradora da história para a ficção.

Não obstante, Fábio Freixeiro argumenta que José de Alencar “tenta apropriar-se de uma cultura histórica, com transcrições severas de fontes, para compor sua novelística e dar-lhe um valor relativamente documental” (1977, p. 6). Nas palavras do próprio romancista:

Talvez me censurem por isto e julguem que desci da verdade à poesia; tenho porém a consciência de que a imaginação aí não faz mais do que dar um corpo aos objetos que o espírito vê com os olhos d'alma, e ligar os diversos fragmentos que se encontram nos livros para fazer deles um quadro ou uma estátua. Demais sou historiador à minha maneira (apud FREIXEIRO, 1977, p. 111).

Segundo Alencar, sua preocupação não consistia em escrever os “annaes” de um povo, e sim a sua vida em comunidade: “colijo os factos, as lembranças, as tradições, as conjecturas, os usos e costumes” (apud FREIXEIRO, 1977, p. 111). Dessa forma, o autor deixava explícito que sua preocupação era antes com a coletividade, não com o individual. Das páginas de seus romances emerge a história verossímil de um povo, para além dos heróis e mocinhas que, a priori, julgamos ser o foco de seus enredos.

No caso dos romances urbanos de Alencar, foco deste trabalho, o estudo da obra revelaria, pois, um romancista inquieto, cuja carreira foi marcada por polêmicas literárias<sup>9</sup>, que se defendia de críticos, políticos e mestres portugueses. Em textos como *A Bênção Paterna*, ou na sua autobiografia *Como e porque sou romancista*, José de Alencar explicitava sua preocupação em dotar o país de uma nacionalidade literária, tomando de empréstimo as ferramentas de famosos romancistas franceses, como Dumas e Balzac. “Concebendo a literatura como poética da vida real, expressão do belo manifesto das palavras de uma língua própria ao povo e à Nação brasileira”, Alencar teria buscado “construir um painel da sociedade fluminense, com seus hábitos e práticas culturais, pintando quadros de costumes observados, esculpindo personagens flagrados no cotidiano urbano”, afirma Valdeci Rezende Borges (2011, p. 180). Segundo este autor, José de Alencar teria recorrido a princípios estéticos próprios do universo do teatro, da pintura e da escultura para tecer sua escrita.

No prefácio a *Sonhos d'Ouro*, José de Alencar defendia o romance urbano como “fotografia da sociedade”, no qual procurava “copiar” ou registrar os traços de uma comunidade, “que aí está a faceirar-se pelas salas e ruas com atavios parisienses, falando a algemia universal, que é a língua do progresso, jargão erriçado de termos franceses, ingleses, italianos e agora também alemães” (ALENCAR, 1998, p. 17). Desse quadro ou retrato da sociedade brasileira, sobressaía uma forma romântica de representar o mundo. Na opinião de Roberto Schwarz:

A ficção realista de Alencar é inconsistente em seu centro; mas a sua inconsistência reitera em forma deturpada e bem desenvolvida a dificuldade essencial de nossa vida ideológica, de que é o efeito e a repetição. Longe de ocasional, é uma inconsistência substancial. Ora, repetir ideologias, mesmo que de maneira concisa e viva, do ponto de vista da Teoria, é repetir ideologia e nada mais. Já do ponto de vista da literatura, que é imitação – nesta fase ao menos – e não juízo, é meio caminho andado. Daí à representação consciente e criteriosa vai um passo (SCHWARZ, 2012, p. 68).

Conforme se ressaltou na introdução, Schwarz argumenta que as ideias liberais em Alencar são deslocadas do centro do romance para a periferia. No núcleo, estariam pautados os discursos do ideal e do amor. Para o autor, precisaríamos esperar Machado de Assis, principalmente em *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1880), para reverter esse quadro, colocando questões como o mundo do interesse e do dinheiro no centro da narrativa, e o amor como uma questão secundária. Ao acalantar um ambicioso projeto de fundação de uma literatura tipicamente brasileira, Alencar possivelmente procurava “preencher o relativo vazio de estruturas sociopolíticas de nações ainda em embrião” (HELENA, 2006, p. 171). De acordo com Lúcia Helena:

Mapeando uma cultura complexa, na dialética de memória e esquecimento, em busca de rastrear o rosto da identidade, Alencar tem consciência de que o país, começando a saber de si no século XVI, leva três séculos à procura de sua identidade como nação. Ele sabe também que a independência não trouxe o afrouxamento total dos liames coloniais, o que acresce de mérito a difícil tarefa que se impôs, de produzir romances para uma burguesia<sup>10</sup> pouco letrada que, quando culta, participava do gosto pelo romance europeu e esperava que o texto nacional o referendasse (HELENA, 2006, p. 93).

O público alvo dos romances alencarianos, a priori, eram as mulheres pertencentes a uma elite letrada, de acordo com Ian Watt, em *A Ascensão do Romance* (2010). Para o autor, as mulheres das classes média e alta dispunham de mais tempo livre para ler, uma vez que sua participação nas atividades ditas masculinas era mais restrita. Watt afirma que “era raro envolverem-se em política, negócios ou na administração de suas propriedades; tampouco tinham acesso aos principais divertimentos masculinos, como caçar ou beber” (2010, p. 46). A interpretação de Watt, bastante genérica, não considera as mulheres viúvas das camadas sociais mais altas, que administravam seus próprios bens e propriedades, sem a tutela de um homem. Também não leva em consideração os meios que as senhoras dispunham de participar do espaço público. Ao longo do século XIX, elas reivindicavam cada vez mais participação nos assuntos políticos, a despeito de um discurso moralizante que ressaltava a importância de seus papéis como donas de casa. Discurso esse que, diga-se de passagem, ficava muito mais no plano ideológico que na prática.

A prática da leitura feminina é ressaltada pelo próprio José de Alencar em suas obras: em *Lucíola*, Paulo surpreende Lúcia com um exemplar de *A Dama das Camélias*, de Dumas Filho. As personagens chegam a travar um debate sobre o enredo do romance. Em *Senhora*, Aurélia lia Byron, gosto que inclusive era compartilhado por seu marido. Há uma passagem nessa obra onde a personagem dialoga com um crítico a respeito de *Diva*, segundo livro da série dos chamados *perfis de mulher*. Aurélia teria lido o romance inteiro “em uma sesta, ao balanço da cadeira de palha, no vão de uma janela ensombrada pelas jaqueiras” (ALENCAR, 1997, p. 171). Sendo assim, nos romances urbanos de José de Alencar, principalmente os *perfis*, figura a supremacia de uma elite branca letrada, atenta às novidades literárias, capaz de discutir com criticidade as obras dos principais romancistas. Raras são as personagens analfabetas nessas obras. Todavia, essa “elite” letrada do segundo império era bastante pequena, se comparada à quantidade de habitantes de uma cidade como o Rio de Janeiro nos anos de 1850-70, em sua maioria analfabeta.

O estudo dos *perfis de mulher* de José de Alencar é interessante não só porque nos oferece uma noção do público alvo dos romances do autor, como também da sociedade em que estas obras eram concebidas e divulgadas, primeiramente em folhetins de jornal e depois compiladas e publicadas em livro. Essas obras, cujo enredo é supostamente narrado anos depois dos acontecimentos, demonstram de que forma a memória e a evocação das lembranças foi trabalhada por José de Alencar na ficção, reiterando o caráter coletivo de seus romances, na medida em que o autor se propõe nelas a fazer uma “fotografia da sociedade”, descrevendo-a nos mínimos detalhes. Conforme nos diz Ana Carolina E. C. Soares, “a preocupação de José de Alencar com a verossimilhança das ambientações levou-no a detalhar inclusive o material de que eram feitos os objetos em cena” (2012, p. 115). Nestas obras, o indivíduo se recorda não apenas de si, como também dos grupos sociais nos quais estava inserido, baseando suas recordações em testemunhos fornecidos por outros, o que evidencia a memória trabalhada em seu aspecto coletivo, conforme definição de Maurice Halbwachs.

#### A EVOCAÇÃO E A COMPILAÇÃO DAS LEMBRANÇAS EM *LUCÍOLA*, *DIVA* E *SENHORA*

Em 1862, com a publicação de *Lucíola*, José de Alencar dava início à sua série dos chamados “perfis femininos”, que incluiriam ainda os romances *Diva*, de 1864, e *Senhora*, publicado quase uma década depois. As três obras vieram a público assinadas por uma certa G.M., senhora idosa, cujo único papel nos romances foi o de compilar suas histórias. Conforme ressalta Valéria de Marco, em maio de 1861, Alencar entrou no parlamento para cumprir seu primeiro mandato, que terminaria dois anos depois. Decidiu, entretanto, perseverar na sua carreira de romancista, embora escondido sob um pseudônimo (1986, p. 32). Os três romances seguem a mesma fórmula utilizada por romancistas franceses como Alexandre Dumas e Balzac, dos quais Alencar era assíduo leitor: inicialmente as obras são marcadas por situações de conflito/quebra, seguida por uma reparação/solução. Em todos os três, o enredo gira em torno de um jovem casal, que precisa enfrentar certos obstáculos sociais, como a questão financeira, no caso de *Diva* e *Senhora*, por exemplo, e o aspecto (i)moral da prostituição, no que se refere a *Lucíola*. Caso o casal queira permanecer unido, os parceiros precisam então superar essas barreiras.

*Lucíola*, primeiro *perfil de mulher* do autor, é contado sob a perspectiva da personagem Paulo, que se recorda em cartas enviadas à G.M. de seu relacionamento com uma famosa cortesã do império, anos antes da escrita dos eventos narrados, mais precisamente em 1855. Ao evocar o passado, Paulo vai ressignificando sua

própria vida, preenchendo as lacunas de suas lembranças, e, assim, dando um novo sentido à experiência da qual se recorda. As memórias da personagem são mediadas pelo objeto de que trata a obra, uma imagem ou esboço de mulher, o que norteia tanto o fluxo narrativo, quanto a própria organização das lembranças. *Lucíola*, assim como *Diva*, pode ser visto como uma espécie de texto memorialístico, redigido na primeira pessoa, em que os narradores se posicionam como responsáveis pela exibição dos acontecimentos, em diálogo aberto com o leitor, no qual expõem suas opiniões, embora nem sempre estejam muito crenes na precisão de suas lembranças, conforme podemos entender pela fala de Paulo no epílogo da obra: “essas páginas foram escritas unicamente para a senhora. Vazei nelas toda a minha alma para lhe transmitir um perfume de mulher sublime, que passou na minha vida como sonho fugace. Creio que não o consegui” (ALENCAR, 1998, p. 127).

De acordo com Le Goff, como propriedade de conservar certas informações, a memória “remete nos em primeiro lugar a um conjunto de funções psíquicas, graças às quais o homem pode atualizar impressões ou informações passadas, ou que ele representa como passadas” (1994, p. 423). Escrevendo anos depois do ocorrido<sup>11</sup>, Paulo constantemente atualiza as suas lembranças, medindo o impacto que aquelas experiências tiveram em sua vida, no instante em que as coloca no papel. Ao fazê-lo, a personagem ficcionaliza suas próprias memórias, mediante o processo de escrita e preenchimento de lacunas das quais aparentemente não se recorda, atualizando as lembranças e lhes dando nova importância. Ao escrever suas memórias, o narrador seleciona, apaga e/ou ressalta certos aspectos de suas vivências passadas, criando assim um simulacro de sua existência, exercendo uma função de editor das próprias lembranças. O romance é composto das “reminiscências do narrador”, que tenta reconstituir o passado, evocando lugares e objetos ligados à mulher da qual se recorda<sup>12</sup>, como os fios de cabelo, que cortou do cadáver da amada, o aspecto detalhado dos vestidos que costumava usar, ou os ambientes que ela frequentava, como o teatro, a rua do Ouvidor, ou mesmo a própria casa, onde ocorriam os encontros amorosos dos dois.

Em *Matéria e Memória*, Bergson defende que a memória seria o resultado da relação entre espírito e matéria. Nessa equação, o corpo desempenha um papel de destaque, por ser considerado o centro da ação, apresentando poder de decisão. Para Bergson, as percepções que temos de algo estão impregnadas de lembranças, o que quer dizer que misturamos vários detalhes de nossa existência aos dados imediatos de nossos sentidos. Na opinião dele, “a memória, praticamente inseparável da percepção, intercala o passado no presente, condensa também, numa intuição única, momentos múltiplos de duração”, na medida em que, por sua dupla operação, “faz

com que de fato percebamos a matéria em nós, enquanto de direito a percebemos nela” (BERGSON, 1990, p. 55). Nessa lógica, existiria um lado subjetivo da nossa apreensão das coisas, que poderia ser classificada como consciência individual, que seleciona determinados pontos do mundo material no qual estamos inseridos: “A imagem é escolhida para fazer parte de minha percepção, enquanto uma infinidade de outras imagens permanece excluída” (BERGSON, 1990, p. 29).

Na opinião de Éclea Bosi, em *Memória e Sociedade* (2003), as conclusões de Bergson são importantes para o estudo da fenomenologia da lembrança. Por outro lado:

Nessa linha de pesquisa, as relações a serem determinadas já não ficarão adstritas ao mundo da pessoa (relações entre corpo e espírito, por exemplo), mas perseguirão a realidade interpessoal das instituições sociais. A memória do indivíduo depende do seu relacionamento com a família, com a classe social, com a escola, com a Igreja, com a profissão; enfim, com os grupos de convívio e os grupos de referência peculiares a esse indivíduo (BOSI, 2003, p. 54).

A opinião de Bergson, de uma consciência ou memória individual foi contestada pelo sociólogo Maurice Halbwachs, na sua obra póstuma. Conforme vimos anteriormente neste artigo, em *A memória coletiva* Halbwachs defende que a memória do indivíduo está intrinsecamente ligada à memória do(s) grupo(s) a que ele pertence. De acordo com Le Goff:

A memória coletiva foi posta em jogo de forma importante na luta das forças sociais pelo poder. Tornarem-se senhores da memória e do esquecimento é uma das grandes preocupações das classes, dos grupos, dos indivíduos que dominaram e dominam as sociedades históricas. Os esquecimentos e os silêncios da história são reveladores desses mecanismos de manipulação da memória coletiva (LE GOFF, 1994, p. 426).

Em *Lucíola, Diva e Senhora* a memória é trabalhada por José de Alencar no seu aspecto coletivo, já que está ligada a um determinado grupo, nesse caso, à elite imperial, e não apenas a um indivíduo. No terceiro dos três *perfis*, por sua vez, podemos falar ainda em memória das práticas relacionadas ao casamento, que fornece ao autor a matéria que seria transformada ficcionalmente no texto. Trata-se, nesse caso, de uma memória ligada à sociedade rica, não aos membros das camadas mais populares que habitavam o Brasil oitocentista. Os ambientes descritos por Alencar, o vestuário das personagens, os locais de sociabilidade, pertencem mais ao universo dos ricos, com os quais o autor convivia, do que ao povo.

Ao se recordar de seu passado com Lúcia, Paulo não pode deixar de se referir a outras personagens que também faziam parte daquela vivência, como o Sá, o Cunha, o Couto e o Rochina, que tiveram ligações íntimas com a cortesã antes dele e frequentavam os mesmos ambientes, como o teatro e a Rua do Ouvidor. A presença dessas personagens funciona como uma espécie de lembrete a Paulo da vida pregressa de sua amada, que, apesar de passar ao longo da obra por um processo de regeneração espiritual, não conseguiu apagar de si a lembrança da cortesã, que dançava seminua na casa do Sá, interpretando o papel de uma bacante. A memória coletiva construída em torno de Lúcia/Maria da Glória não deixava cair no esquecimento a cortesã que existia dentro dela. A própria personagem dizia possuir uma espécie de dupla-personalidade:

Aquele esquecimento profundo, aquela alheação absoluta do espírito, que eu sentira da primeira vez, continuou sempre. Era a tal ponto que depois não me lembrava de coisa alguma; fazia-se como que uma interrupção, um vácuo na minha vida. No momento em que uma palavra me chamava ao meu papel, insensivelmente, pela força do hábito, eu me esquivava, separava-me de mim mesma, e fugia deixando no meu lugar outra mulher, a cortesã sem pudor e sem consciência, que eu desprezava, como uma coisa sórdida e abjeta (ALENCAR, 1998, p. 111).

Por mais que a personagem tentasse manter um estado de pureza espiritual, seu corpo atuava como uma lembrança da vida que ela precisou levar para salvar sua família da doença e depois para sobreviver. A sociedade não permitiria que Paulo ou Maria da Glória se esquecessem de que um dia ela havia sido Lúcia, a cortesã do império: “a lama deste tanque é meu corpo: enquanto a deixam no fundo e em repouso, a água está pura e límpida” (ALENCAR, 1998, p. 104). Para a personagem, porém, o repouso que ela tanto almejava só viria com a morte.

Após compilar suas memórias, que seriam publicadas pela senhora G.M., Paulo avalia o impacto que a relação com Lúcia teve em sua vida:

Há seis anos que ela me deixou; mas eu recebi a sua alma, que me acompanhará eternamente. Tenho-a tão viva e presente no meu coração, como se ainda a visse reclinar-se meiga para mim. Há dias no ano e horas no dia que ela sagrou com sua memória, e lhe pertencem exclusivamente. Onde quer que eu esteja, a sua alma me reclama e atrai; é forçoso então que ela viva em mim. Há também os lugares e objetos onde vagam seus espíritos; não os posso ver sem que o seu amor me envolva como uma luz celeste (ALENCAR, 1998, p. 136).

Os lugares frequentados pelos amantes, bem como os objetos compartilhados

por ambos, dispostos no tempo e no espaço, teriam o poder de evocar em Paulo uma lembrança mais vívida de Lúcia. Paulo envia a G.M uma mecha de cabelo da amada, para que sua interlocutora tenha uma noção de como ela poderia se parecer em vida, caso o relato de sua aparência não tenha sido satisfatório: “há nos cabelos da pessoa que se ama não sei que fluido misterioso, que comunica com nosso espírito”, uma vez que a mecha estaria “impregnada de seiva e da fragrância da criatura angélica, lhe revele o que eu não pude exprimir” (ALENCAR, 1998, p. 127). Nessa passagem, espírito e memória em Alencar são entendidos como uma só força, aproximando-o um pouco do sentido bergsonian, exposto mais acima, embora a memória trabalhada pelo romancista ultrapasse as barreiras da subjetividade.

O segundo perfil de mulher criado por José de Alencar, *Diva*, segue a mesma fórmula consagrada de *Lucíola*. Nesse romance, publicado dois anos após o primeiro perfil, nos deparamos novamente com duas personagens já conhecidas: Paulo, que compila o relato do amigo Dr. Augusto Amaral; e G.M, que supostamente o publica em forma de romance. Numa espécie de bilhete endereçado a G.M., Paulo cita alguns trechos de um que Amaral lhe enviou, que dizia o seguinte:

Adivinho que estás muito queixoso de mim, e não tens razão. [...] Há tempos me escreveste, pedindo-me notícias de minha vida íntima: desde então, comecei a resposta, que só agora concluí: é a minha história numa carta. [...] Foste meu confidente, Paulo, sem o saberes; a só lembrança da tua amizade bastou muitas vezes para consolar-me, quando eu derramava neste papel, como se fora o invólucro de teu coração, todo o pranto da minha alma (ALENCAR, 1998, p. 10).

O início do romance, com a apresentação da carta a G.M., em que o narrador-personagem apresenta as circunstâncias em que aquelas *memórias* foram escritas, funciona como uma espécie de truque narrativo, bastante comum em outros romances do período. Antes do início da obra, apresenta-se a transcrição da carta, cuja intenção é criar um efeito de verdade, fazendo com que o leitor acredite que aquele é um testemunho real, embora não deixe de fazer parte do enredo, sendo, portanto, ficção. Alencar constrói sua trama em ambientes reais, como o Cassino, onde ocorriam os bailes nos quais Emília dançava. A descrição da geografia do Rio de Janeiro, seu clima, suas casas, ruas e lojas produzem no romance a verossimilhança de uma situação. A corte fluminense se torna o palco para uma trama fictícia, que, apesar disso, tenta convencer o leitor de sua possível veracidade. Essa estratégia foi repetida cerca de dez anos depois, em *Senhora*, que, apesar de não ser narrado em primeira pessoa como os outros dois perfis, baseia-se num suposto relato recebido e compilado por G.M.

Em *Senhora*, José de Alencar mistura pessoas reais com personagens imaginárias. Um exemplo disso é o pintor Pedro Américo, autor do quadro “independência ou morte”, que teria executado os retratos de Aurélia e Fernando. No prefácio ao leitor, Alencar tenta novamente convencê-lo da veracidade da narrativa:

Este livro, como os dois que o precederam [*Lucíola* e *Diva*], não são da própria lavra do escritor, a quem geralmente os atribuem. [...] A história é verdadeira; e a narração vem de pessoa que recebeu diretamente, e em circunstância que ignoro, a confiança dos principais atores deste drama curioso. [...] O suposto autor não passa rigorosamente de um editor. É certo que tomando a si o encargo de corrigir a forma e dar-lhe um lavor literário, de algum modo apropria-se não da obra, mas do livro (ALENCAR, 1997, p. 15).

Nessa passagem, Alencar se escusa da responsabilidade como autor da obra, arrogando para si a mera função de “editor” do relato. Nesse caso, o trabalho exercido por ele se assemelha aos das personagens Paulo, em *Lucíola*, e Augusto, em *Diva*.

Por outro lado, José de Alencar ressalta que, naquelas páginas, “encontram-se muitas vezes exuberâncias da linguagem e afoitezas da imaginação, a que já não lança a pena sóbria e irrefletida do escritor sem ilusões e sem entusiasmos” (ALENCAR, 1997, p. 15). Aqui o narrador expunha com maior sinceridade o poder criativo que a imaginação teve sobre o processo de compilação da história, diferentemente do que ocorre nos perfis anteriores. Em *Lucíola* e *Diva*, a narrativa está condicionada às impressões pessoais que os narradores/personagens têm das suas vivências, embora o espaço temporal entre aquilo que foi vivido e aquilo que está sendo contado altere substancialmente estas impressões que restaram do passado. Tanto Paulo quanto Augusto tentam manter uma certa fidelidade aos acontecimentos, embora façam uma escolha arbitrária dos fatos rememorados. A memória é assim manipulada de forma a servir às necessidades das personagens. Segundo Paul Ricoeur, as manipulações da memória “devem-se à intervenção de um fator multiforme que se intercala entre a reivindicação de identidade e as expressões públicas das memórias” (RICOEUR, 2007, p. 95).

Na qualidade de “editores” de suas próprias vidas, Paulo (*Lucíola*) e Augusto (*Diva*) pretendem reconstituir o passado, usando uma linguagem essencialmente romântica. Com efeito, eles não se recordam dos fatos exatamente como eles aconteceram, e sim como acham que ocorreram. Ao evocar as lembranças, eles tentam organizar as imagens de uma forma coerente e em conformidade com seus propósitos: narrar a experiência vivida ao lado da mulher amada. Suas recordações são assim

moldadas pelos vários grupos do qual fizeram parte na vida, seja o familiar, o acadêmico ou o profissional. Sendo assim, a obra resultante extrapola os limites do pessoal, uma vez que o coletivo é o que conduz a pena dos escritores. De acordo com Maurice Halbwachs, para se recordar e reconstituir determinado acontecimento, é preciso que o nosso pensamento não deixe de concordar, em certo sentido, com os pensamentos dos outros membros do(s) grupo(s) em que estamos inseridos: “É preciso que esta reconstituição funcione a partir de dados ou de noções comuns que estejam em nosso espírito e também no dos outros, porque elas estão sempre passando destes para aqueles e vice-versa” (HALBWACHS, 2013, p. 39).

Para Halbwachs, só se pode falar de memória coletiva a partir do momento em que evocamos um evento que teve lugar na vida de um ou mais grupos dos quais fazemos parte. A reconstrução do passado, feita pelos narradores dos romances aqui analisados, por mais cristalinas que sejam suas lembranças, já não são mais a mesma imagem de quando foram experimentadas. À medida que os anos passam, a percepção que temos das coisas altera-se. Isso é mais válido para o caso de *Lucíola* e *Diva*, do que para o de *Senhora*. O passado tal qual ocorreu é uma coisa impossível de viver novamente. Na opinião de Stern, “a função da lembrança é conservar o passado do indivíduo na forma que é mais apropriada a ele. O material indiferente é descartado, o desagradável alterado”. Como resultado desse processo de seleção de imagens e lembranças, forma-se “um quadro total, novo, sem o menor desejo consciente de falsificá-lo” (STERN, 1957, p. 253 apud BOSI, 2003, p. 68).

Diferentemente de *Lucíola* e *Diva*, a linguagem de *Senhora* é marcada pela ironia. O relato é contado sob o ponto de vista de um terceiro, não de uma testemunha ocular:

- Já li a *Diva*, disse depois de corresponder ao cumprimento.
- Então? Não é uma mulher impossível?
- Não conheço nenhuma mulher assim. Mas também só podia conhecê-la Augusto Sá, o homem que ela amava, e o único ente a quem abriu sua alma.
- Em todo caso é um caráter inverossímil.
- E o que há de mais inverossímil que a própria verdade? Retorquiu Aurélia repetindo uma frase célebre. Sei de uma moça... Se alguém escrevesse sua história, diriam como o senhor: “É impossível! Esta mulher nunca existiu”. Entretanto, eu a conheci. [...] Mal pensava Aurélia que o autor de *Diva* teria mais tarde a honra de receber indiretamente suas confidências, e escrever também o romance de sua vida, a que ela faz alusão (ALENCAR, 1997, p. 171).

A passagem acima se configura como uma outra estratégia utilizada por Alencar para produzir um efeito de verdade na sua obra, de modo que a ficção passe aos olhos do leitor como não-ficção. Ao citar-se na terceira pessoa, o autor rebate algumas críticas feitas à *Diva*, ao mesmo tempo em que faz referência às circunstâncias em que teria recebido as lembranças de Aurélia, transformando-as depois em romance. A fala da personagem Aurélia é interessante, pois ela revela que a Emília retratada em *Diva* estava condicionada à visão subjetiva de Augusto. O mesmo poderia ser dito de Lúcia em *Lucíola*. Paulo colocava a amada numa espécie de pedestal, embora a memória construída em torno dessa personagem divergisse da opinião de outras pessoas que a conheceram, como o Sá, o Couto e o Rochinha.

A construção dos cenários nos romances de ficção urbana de José de Alencar, por sua vez, é outro elemento que contribui para essa jogada do autor, de criar um fundo de veracidade para as duas histórias, embora jamais tenham abandonado sua característica ficta. Por esse motivo, os romances alencarianos são algumas vezes tomados como fonte parcial para se analisar a sociedade de corte no Rio de Janeiro imperial. Se estudadas sob em perspectiva comparada, elas podem oferecer um ponto de vista interessante sobre a vida na corte, os locais de sociabilidade, e a construção dos papéis que deveriam ser desempenhados por homens e mulheres na sociedade imperial brasileira.

## NOTAS

<sup>1</sup> Esse artigo apresenta um recorte de uma dissertação apresentada à Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia – UESB, para obtenção do título de Mestre em Memória: Linguagem e Sociedade, junto ao Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade, nível Mestrado e Doutorado, área de concentração em Memória, com orientação do Prof. Dr. Marcello Moreira.

<sup>2</sup> Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia, CAPES. Contato: [drummond.renato@yahoo.com.br](mailto:drummond.renato@yahoo.com.br).

<sup>3</sup> Conforme ressalta Pierre Nora, “entre uma memória integrada, ditatorial e inconsciente de si mesma, organizadora e toda poderosa, espontaneamente atualizadora, uma memória sem passado que reconduz eternamente à herança, conduzindo o antigamente dos ancestrais ao tempo indiferenciado dos heróis, das origens e do mito – e a nossa, que só é história, vestígio e trilha. Distância que só se aprofundou à medida que os homens foram reconhecendo como seu um poder e mesmo um dever de mudança, sobretudo a partir dos tempos modernos” (NORA, 1993, p. 8).

<sup>4</sup> Sobre os processos de manipulação da memória ao longo da história, Jacques Le Goff acrescenta que “a memória coletiva foi posta em jogo de forma importante na luta das forças sociais pelo poder. Tornarem-se senhores da memória e do esquecimento é uma das grandes preocupações das classes, dos grupos, dos indivíduos que dominaram e dominam as sociedades históricas. Os esquecimentos e os silêncios da história são reveladores desses

mecanismos de manipulação da memória coletiva” (1990, p. 426).

- <sup>5</sup> Ricoeur argumenta que a história aprendida pelo aluno não faz muito sentido, uma vez que ele não testemunhou os acontecimentos que aprendeu por memorização na escola. (2007, p. 404).
- <sup>6</sup> “A memória coletiva é não somente uma conquista, é também um instrumento e um objeto de poder. São as sociedades cuja memória social é sobretudo oral ou que estão em vias de constituir uma memória coletiva escrita que melhor permitem compreender esta luta pela dominação da recordação e da tradição, esta manifestação da memória” (LE GOFF, 1990, p. 476).
- <sup>7</sup> Segundo Sandra Jatáhy Pesavento: “a ficção não seria [...] o avesso do real, mas uma outra forma de captá-la, onde os limites da criação e fantasia são mais amplos do que aqueles permitidos ao historiador [...]. Para o historiador a literatura continua a ser um documento ou fonte, mas o que há para ler nela é a representação que ela comporta [...] o que nela se resgata é a representação do mundo que comporta a forma narrativa” (1995, p. 117).
- <sup>8</sup> Na primeira parte de seu livro, dedicada à escrita da história, Luiz Costa Lima afirma que “a preocupação com a linguagem do historiador, com suas estratégias expressivas, não tem como precondição negá-lo como autor de um discurso específico e distinto do ficcional” (2006, p. 37). Seguindo essa mesma linha, Hayden White afirma que o trabalho histórico é “uma estrutura verbal na forma de um discurso narrativo em prosa” (2008, p. 11).
- <sup>9</sup> A primeira grande polêmica literária em que José de Alencar se envolveu surgiu na ocasião do lançamento de *A Confederação dos Tamoios* (1856), poema de Gonçalves de Magalhães, na qual ate mesmo o próprio imperador, D. Pedro II, se envolveria, em defesa de Magalhães. Como resultado dela, surgiu o romance *O Guarani*, um dos mais famosos do autor. Outra das polêmicas literárias mais famosas de Alencar foi travada com o abolicionista Joaquim Nabuco, que afirmava que *Lucíola* era uma cópia de *A Dama das Camélias*, de Alexandre Dumas Filho, o que foi contestado na época pelo próprio José de Alencar. Postumamente, Valéria de Marco, em sua dissertação de mestrado, publicada sob o título de *O império da cortesia: Lucíola, um perfil de José de Alencar* (1988), apontou as muitas diferenças que existiam entre a obra de Dumas Filho e a de Alencar.
- <sup>10</sup> A autora utiliza o termo “burguesia” para classificar determinado grupo de empreendedores que enriqueceram com o comércio no Brasil. Para José Murilo de Carvalho: “na ausência de uma poderosa classe burguesa capaz ela própria de regular as relações sociais por meio de mecanismos do mercado, caberia ao Estado, como coube nos primeiros passos das próprias sociedades burguesas de êxito, tomar a iniciativa de medidas de unificação de mercados, de destruição de privilégios feudais, de consolidação de um comando nacional, de protecionismo econômico” (2013, p. 229).
- <sup>11</sup> Tanto em *Lucíola*, como em *Diva e Senhora*, a história é narrada anos depois que aqueles acontecimentos se passaram, o que é exposto no início de cada romance. Em *Lucíola*, Paulo inicia suas memórias da seguinte forma: “A primeira vez que cheguei no Rio de Janeiro foi em 1855” (ALENCAR, 1998, p. 13). No último capítulo, ele diz: “Há seis anos que ela [Lúcia] me deixou” (ALENCAR, 1998, p. 128). Em *Diva*, Augusto principia seu relato dizendo que “Emília tinha quatorze anos quando a vi pela primeira vez” (ALENCAR, 1998, p. 11). Já em *Senhora*, narrado em terceira pessoa, o espaçamento temporal entre o presente e aquilo que está sendo narrado é indicado pela primeira frase do romance: “Há anos raiou no céu fluminense uma nova estrela” (ALENCAR, 1997, p. 17).

<sup>12</sup> Na opinião de Éclea Bosi, “na maior parte das vezes, lembrar não é reviver, mas refazer, reconstituir, repensar, com imagens de hoje, as experiências do passado. A memória não é sonho, é trabalho. Se assim é, deve se duvidar da sobrevivência do passado “tal como foi”. Nesse caso, a lembrança seria uma “imagem construída pelos materiais que estão, agora, à nossa disposição, no conjunto de representações que povoam nossa consciência atual” (BOSI, 2003, p. 55).

## REFERÊNCIAS

ALENCAR, José. *Como e porque sou romancista*. – 2ª ed. Campinas: Pontes, 2005.

\_\_\_\_\_. *Senhora*. – 30ª ed. São Paulo: Ática, 1997.

\_\_\_\_\_. *Diva*. – 9ª ed. São Paulo: Ática, 1998.

\_\_\_\_\_. *Lucíola*. – 22ª ed. São Paulo: Ática, 1998.

\_\_\_\_\_. *Sonhos d'Ouro*. – 2ª ed. São Paulo: Ática, 1998.

BERGSON, Henri. *Matéria e memória*: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. Tradução de Paulo Neves. 2.ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BORGES, Valdeci Rezende. *Cidade e cultura escrita*: a corte de José de Alencar (1840 a 1870). – Goiânia: FUNAPE/DEPECAC, 2011.

BOSI, Éclea. *Memória e sociedade*: lembrança de velhos. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

CARVALHO, José Murilo de. *A construção da ordem: a elite imperial*. Teatro das sombras: a política imperial. 8ª ed. – Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.

CHARTIER, Roger. A verdade entre ficção e história. In: SARPA, Élio Cantalício et.al. (org.). *Narrativas da modernidade*: história, memória e literatura. – Uberlândia: EDUFU, 2011, p. 213-228.

\_\_\_\_\_. **O mundo como representação**. In: *Estudos Avançados*. Vol. 5 n.º 11, São Paulo, Jan./Abr. 1991.

DE MARCO, Valéria. *A perda das ilusões*: o romance histórico de José de Alencar. – Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1993.

\_\_\_\_\_. *O império da cortesã*: Lucíola: um perfil de José de Alencar. – São Paulo, Martins Fontes, 1986.

FREIXEIRO, Fábio. *Alencar*: os bastidores e a posteridade. – Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 1977.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. Tradução de Beatriz Sidou. – São Paulo: Centauro, 2003.

HELENA, Lúcia. *A solidão Tropical: o Brasil de Alencar e a modernidade*. – Porto Alegre: EDIPUCRS, 2006.

LE GOFF, Jacques; NORA, Pierre et. al. *História: novos problemas*. – Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995.

LE GOFF, Jacques. *História e Memória*. Tradução de Bernardo Leitão (et. Al.). – Campinas: Editora da UNICAMP, 1990.

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

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. Projeto História. *Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em História e do Departamento de História da PUC-SP*, n. 10. São Paulo, dez.-1993.

PELOGGIO, Marcelo. José de Alencar: um historiador à sua maneira. In: *ALEA*, vol. 6, nº 1, janeiro-junho de 2014, p. 81-95.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. O mundo como texto: leituras da história e da literatura. In: *História e educação*, ASPHE/FaE/UFPEL, Pelotas, n. 14, p. 31-45, set. 2003.

\_\_\_\_\_. Relação entre História e Literatura e representação das identidades urbanas no Brasil (século XIX e XX). In: *Revista Anos 90*, Porto Alegre, n. 4, dezembro de 1995.

\_\_\_\_\_. História e Literatura: uma velha-nova história. In: *Nuevo Mundo Mundos Nuevos, Debates*, 2006. Disponível em: <http://nuevomundo.ruvues.org/document/1560.html>. Acesso em 1 de setembro de 2016.

RAMOS, Danielle Cristina Mendes Pereira. Memória e Literatura: contribuições para um estudo dialógico. In: *Linguagem em (Re)vista*, ano 6, nº 11/12. Niterói, 2011

RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. – Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

SOARES, Ana Carolina Eiras Coelho. *Moça educada, mulher civilizada, esposa feliz: relações de gênero e História em José de Alencar*. – Bauru, SP: Edusc, 2012.

WHITE, Hayden. *Meta-história: a imaginação histórica do século XIX*. Tradução de José Laurêno de Melo. 2ª ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

\_\_\_\_\_. Teoria Literária e escrita da História. In: *Revista Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, CPDOC/Fundação Getúlio Vargas 7 (13): 21-48, 1994.

SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*. – 6ª ed. São Paulo: Editora 34, 2012.

WATT, Ian. *A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding*. Tradução de Hildegard Feist – São Paulo: Companhia das Letras, 2010.