

Fabulosa Ruína: José de Alencar e o Sentido do Tempo

Francisco Régis Lopes Ramos¹

I

“Interrogava os muros do convento, como para arrancar-lhes o segredo de algum fato interessante de que se perdera a tradição”. Uma marca, um vestígio que fosse, uma inscrição que tivesse escapado à corrosão do tempo – daí sairia a inspiração que o escritor procurava: “Era justamente essa crônica do coração, esquecida pelos analistas do tempo, que eu pedia àquelas ruínas”. Ansioso e atento, José de Alencar esperava a chegada da noite e repetia o pedido. Perguntava, e até implorava, mas a matéria permanecia calada: “os muros, lavados pela chuva e pelo vento, estavam descarnados; as pedras já não conservavam os vestígios da mão do homem”. O vestígio, se é que ele ainda existia, continuava calado: “Quantas vezes não sondei esses destroços de alvenaria, essas paredes nuas, procurando, nem sei o quê, uma memória, um nome, uma inscrição, uma frase que me revelasse algum mistério”². Da imaginação sobre o mistério revelado poderia sair uma narrativa de mistérios, ou, ainda melhor, uma narrativa misteriosa.

As pedras de Olinda não falavam, mas davam o que escrever. Interrogando-as, Alencar queria transformá-las em vestígio. Na qualidade de vestígio, a matéria lapidada seria tanto a presença da ausência quanto a ausência da presença. Não se trata simplesmente de um jogo de palavras. Para ser sentida, a ausência deve dar conta de alguma existência anterior. A reverência diante do

¹ Professor do Departamento de História e do Programa de Pós-Graduação em História Social da Universidade Federal do Ceará (UFC).

² ALENCAR, José de. *Alfarrábios - Crônicas dos tempos coloniais*, I - *O garatuja*, II - *O ermitão da glória*, III - *A alma do Lázaro*. Rio de Janeiro: J. Olímpio Editora, 1953. p. 238.

antigo vem desse sentimento: ali há muitas ausências, sobrepostas e repostas. Sem imaginar que por ali muitas coisas se passaram, perde-se o elo fundante da saudade. Não propriamente uma saudade de ausentes conhecidos, mas a falta de não se sabe bem o quê – uma indefinição propícia à imaginação. Daí a necessidade dessa presença radical de um existente que não existe mais. Daí a necessidade de ver o aparentemente invisível.

Pedra boa era pedra riscada, ou melhor, acrescida por algum tipo de grafia. Alencar procurava em Olinda aquilo que Victor Hugo havia encontrado na parede de uma catedral do medievo: uma inscrição. 'AN' ATKH – foi essa a palavra que fez Victor Hugo meditar, como ele mesmo escreveria depois: “Estas maiúsculas gregas, enegrecidas pelo tempo e profundamente gravadas na pedra [...] impressionaram vivamente o autor”. O romancista encontrou sua matéria-prima no mesmo dispositivo de criação que Alencar tentava pôr em prática: a faculdade de imaginar a partir de indícios enigmáticos. Ali, diante das letras, Victor Hugo perguntou a si mesmo “qual teria sido a alma affita, que não tinha querido abandonar este mundo sem deixar aquele estigma do crime ou da desgraça na fronte da velha igreja”.

Diferente dos muros “lavados” onde Alencar buscava seu romance, a Notre-Dame tinha aquele pormenor significativo, que se via, por exemplo, nas grafias em baixo relevo. Aqueles pequenos resíduos, lentamente entranhados no sulco da letra, davam à pedra aquilo que somente o tempo poderia dar: a impureza das camadas, a mistura das poeiras pacientes. Nada como esses sedimentos que irritam o nariz. Insistentes, as partículas vão fazendo a tintura da impressão, regadas pela umidade das estações que se repetem a cada ano. Para um romântico, isso não é menor. É daí que a letra ganha força, para transcender a sua imobilidade ancestral. Do cisco no olho, em ventanias de séculos e séculos, pode vir a escrita que os românticos tanto idealizam.

Sempre será possível imitar uma pedra antiga, mas nunca a idade da pedra. Era nesse aforismo que o tempo ganhava espessura. Victor Hugo observou isso no mínimo detalhe. Ele chegou a fazer um esquema explicativo para dar conta das avarias que Notre-Dame vinha passando. Eram três as causas: o tempo, as revoluções e a moda. Para ele, a pior e a mais danosa era a última. A primeira, como era de se esperar, mostrou-se ambígua. O tempo, afinal, também construía: “[...] talvez o tempo tenha acrescentado mais à igreja do que subtraído, pois expandiu sobre essa fachada a sóbria cor dos séculos, que faz da velhice dos monumentos a idade de sua beleza”³.

³ HUGO, Victor. *Notre-Dame de Paris*. São Paulo: Estação Liberdade, 2011. p. 147.

A palavra 'AN' ATKH, vale destacar, não foi o único motor do livro que seria gerado. Sua literatura, além de tudo, seria uma denúncia: “Depois a parede foi rebocada ou raspada (não sei qual das coisas foi), e a inscrição desapareceu. É assim que se pratica há quase duzentos anos com as maravilhosas igrejas da idade média. As mutilações vêm de todos os lados...”⁴.

A pedra – nisso a permanência da mudança: marcada pelo que *já foi* (vertigem da memória), exatamente porque se trata de uma marca que *ainda é* (vestígio). Seu testemunho pode ser mais antigo devido à sua própria durabilidade. Além disso, ou subjacente a isso, há outro fator: a ruína chega à visão carregando certa ambiguidade a respeito da sua própria condição de matéria-prima, talhada pela mão e pelo tempo. Natureza e cultura: matéria bruta e burilada. Burilada não só pelo labor da humanidade ancestral, mas também pela mão da natureza, tão inumana quanto a própria matéria da pedra: a sequência incessante de intempéries, em seu curso imponderável, vai marcando aos poucos, tanto na corrosão quanto na tintura que se acumula em sulcos e detalhes.

O desgaste da matéria trazia um passado que, por ser finito, estava finado. E, por ser finado, era passível de ser domesticado pela escrita de história, dando-lhe o ausente que funda a experiência do presente como algo distinto do passado.

Nos desgastes e nas cavidades é possível perceber o tempo – essa é a premissa. O tempo, na escrita moderna, passa a fazer parte da matéria. Um muro, para Victor Hugo, raramente *é*, simplesmente. Quase sempre, o verbo *ser* é utilizado em conjugações variadas. Assim, torna-se possível captar os registros que a pedra vai deixando.

Em outro livro, *Noventa e três*, Victor Hugo não economiza palavras para descrever certos vestígios: “O viajante que, há quarenta anos, entrasse na floresta de Fougères [...] tinha, na orla dessa densa mata, um encontro sinistro”. Sinistro porque não era possível ficar indiferente ao espaço carregado de tempo. Não se via mais uma presença e sim a presença de um ausente: “Não a Tourgue viva, mas a Tourgue morta. A Tourgue mutilada, arruinada, desventrada, desmantelada”. A torre em ruínas *não era*, apenas. Mais correto seria dizer que *vinha sendo*, em tempo linear: “começada no século XI, fora terminada no século XVIII, após a terceira cruzada. As impostas de orelheiras dos seus arcos diziam da sua idade”.

⁴ HUGO, Victor. *Nossa Senhora de Paris*. Porto: Lello & Irmão Editores, 1920. p. VI.

Com a perda da eternidade e da permanência, outrora atuantes, a ontologia se temporaliza, a escrita encontra seu porto seguro na explicitação da passagem do tempo, cujo rastro pode e deve ser narrado: “Aquela torre sustivera com toda a evidência, em diversas épocas, cercos em regra; estava crivada de projéteis, e esses projéteis não eram todos da mesma época”. Implicava dizer que “cada projétil tem o seu modo de marcar uma muralha; e todos eles tinham deixado naquela a sua cicatriz, desde as balas de pedra do século XIV às balas de ferro do século XVIII”⁵.

Doravante, a segurança do sentido passará pelo tempo. O existente será explicado por sua história. Um muro nunca mais *terá sido*, simplesmente: *passará a ser, tornar-se-á*, para todo sempre mutante.

Poeira – matéria não muito bem definida que tanto pode se acumular sobre a pedra como, também, ser o resultado da pedra desgastada. De um jeito ou de outro, a poeira adquire forma de vestígio na medida em que passa a ser observada na qualidade de indicadora do tempo decorrido. Não é esse um processo simples, porque além de solicitar a perícia do olho, carece de trânsitos pela pele e pelo nariz, exigindo ainda o pressuposto do tempo linear, atento à instalação de conectores e isolantes entre passado e presente.

II

‘AN’ ATKH – uma antiga inscrição misteriosa destruída para sempre. Palavra que inspira lamento, revolta, reverência, denúncia, homenagem. Tudo isso se envolve, então, numa espécie de narrativa da perda duplicada: o próprio romance. Victor Hugo tenta compor na ficção uma realidade perene, substrato que a pedra não conseguiu dar à inscrição – que significa FATALIDADE, conforme o leitor fica sabendo mais ou menos na metade do livro, já que a palavra em grego não aparece somente na nota introdutória, entrando também na trama da narrativa. A inscrição marcava a existência de algo, cuja mensagem tornava-se praticamente indecifrável, mas o indício estava ali, como prova concreta do que não mais existia.

Em *Notre-Dame* e em outros romances, Victor Hugo lutava pela preservação dos traços de ausentes. Somente desse modo, os que se foram poderiam ter lugar no tempo, ou melhor, continuariam a mostrar que o tempo era

⁵ HUGO, Victor. *Noventa e três*. Lisboa: Amigos do livro, [s.d.], p. 232.

denso: presente, passado e futuro, em camadas interativas. Com o desaparecimento do rastro, desapareceria a perda, deixando a vida na superfície. Assim pensando, o escritor partilhava uma experiência que pode ser tomada como basilar na própria constituição da história no século XIX⁶.

Há, enfim, uma espécie de tempo da natureza, responsável pela carga de tempo que um artefato passa a ter. Sol, chuva, neve, vento, tudo isso conta, além da própria marcação das intervenções humanas. São essas as camadas de tempo que fascinam escritores como Alencar, Gustavo Barroso ou Victor Hugo.

“Nós, os mortos” – é isso que parece estar suposto na busca pela voz da pedra ancestral⁷. A polissemia da expressão pode solicitar variadas apropriações de sentido. Aqui, destaco a possibilidade de imaginar a interlocução entre o papel e a pedra. Ou, em outros termos: a escrita sobre a passagem do tempo e o vestígio do passado. *Nós*, que indagamos as pedras, os mortos. *Elas*, as pedras que respondem, vivas. A inversão é sedutora para o entendimento dessa maneira de usar o passado que vai de Victor Hugo a Gustavo Barroso.

Por outro lado, o tão decantado “eu interior” do romantismo parece inverter-se a favor de um “outro exterior”. O chamado “espírito”, nesse sentido, não corresponde necessariamente ao sujeito moderno, autônomo e predisposto à liberdade através da razão. A liberdade aqui vem pelo convívio com o tempo. Tempo de densidade mais dramática. Aqui e agora: os que se foram, os que estão e os que virão. Como testemunho dessas camadas em movimento, aparece a matéria menos precíval, capaz de resistir por mais tempo ao desmonte das eras e, na mesma medida, passível de receber as marcas humanas no trajeto oblíquo e incansável dessa lentidão. A pedra corroída, diminuída *pelo tempo*, era exatamente a pedra aumentada *no tempo*. Perdia peso e ganhava

⁶ Na sua luta para deter o “martelo que mutila”, Victor Hugo extrapolou as fronteiras da história da literatura. No final do século XX, em sua ânsia pela “preservação da memória”, Victor Hugo passou a figurar em abordagens históricas sobre o “patrimônio”. Afinal, a sensibilidade contemporânea tornou-se reverente ao pioneirismo do romancista que, em 1825, apelou para que houvesse uma lei (“apenas uma”, ele ressalta) para impedir a destruição de edifícios históricos, com o devido estabelecimento de restrições ao direito de propriedade. Cf. CHOAY, Françoise. *Alegoria do patrimônio*. São Paulo: Unesp, 2001. p. 149.

⁷ Apropriei-me da expressão cuja origem é o título de um livro inspirador e instigante, sobre a melancolia na literatura e no cinema do século XX. Isso não significa, entretanto, uma concordância com as teses aí defendidas, que giram em torno de conceitos que problematizam, por exemplo, fenômenos contemporâneos chamados, vagamente, de “neo-barroco” e “pós-modernidade”. LOPES, Denilson. *Nós, os mortos: melancolia e neo-barroco*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1999.

mais passado. Mas, se o passado enchia o tempo de faltas, isso fazia parte da vida. A verdadeira morte, concluíam os românticos, seria a falta de passado. A ausência dos ausentes seria muito mais danosa, porque tornaria a vida menor.

O encantamento diante da inscrição é proporcional à revolta de vê-la desaparecer da noite para o dia. E o que mais revoltava Victor Hugo era saber que o caso não era isolado: o espaço histórico da cidade vinha abaixo rapidamente, em contraste com a quantidade de tempo que havia sido necessária para construí-lo. Não foi fácil notar que, em pouco tempo, o baixo relevo se foi, como se as rugas da parede tivessem passado por uma cirurgia plástica. O espaço estriado tornou-se liso (através de raspagem, lixamento, preenchimento de sulcos ou as três coisas ao mesmo tempo – e o romancista, aflito, confessa que não conseguiu identificar bem o processo que desembocou no sumiço das letras).

Para usar um termo de José de Alencar, em suas observações em Olin-da: a parede lavada. O termo, assim colocado, sofre um deslocamento que deve ser levado em conta. O adjetivo “lavado” ou o verbo “lavar”, em princípio, carregam positividade: retirada do sujo. Mas, para o romancista, o sentido é negativo: o lavado significa que algo foi apagado (ou pode significar que a pedra desde sempre foi desprovida desse algo passível de receber a ação do verbo lavar). Resumindo: a higiene, que no século XIX ganharia proporções de regra para tudo e para todos, aparece aos olhos de Alencar na qualidade de decepção. O passado estava lavado. A impureza, de algum modo, desaparecera.

É preciso considerar que a própria pátina inclui, além dos desgastes, um acúmulo de poeira, uma espécie de poeira consolidada. Era esse acúmulo paciente de partículas que fascinava Gustavo Barroso, como se vê, por exemplo, em seu relato *Portugal, semente de impérios*, especificamente em certos trechos de encantamento diante dos castelos. Em Óbidos, ele anotou: “todos aqueles muros que o tempo enegreceu [...] rememoram feitos de heroísmo ou de fé”⁸. Em Barroso, há o mesmo fascínio diante das ruínas e, nas ruas de Évora, uma observação mais precisa sobre uma das razões do encanto: “Quantas casas patinadas pelo tempo e pela história...”⁹. Isso sem falar na parte mais antiga de Portugal – as ruínas de Candeixa-a-Velha, perto de Coimbra: “os séculos lentamente passaram e só agora pouco a pouco se vão descobrindo as maravilhas sepultadas sob a poeira dos milênios”¹⁰.

⁸ BARROSO, Gustavo. *Portugal, semente de impérios*. Rio de Janeiro: Editora Getúlio Costa, 1943. p. 77.

⁹ *Ibidem*, p. 112.

¹⁰ *Ibidem*, p. 94.

“Em verdade, Portugal é terra dos Castelos”, conclui convicto e exultante. Não era preciso procurar, porque difícil seria não vê-los. Mas, para apreciá-los, era preciso partir de um princípio: “São veneráveis testemunhos de oito séculos de lutas constantes da heroica gente portuguesa contra os leoneses, os mouros e os castelhanos”. Desse modo, “quando se percorre o país com vontade de ver pedras enegrecidas pelo tempo e lustradas pelos altos feitos das gerações passadas, eles desfilam aos nossos olhos com suas muralhas e cubelos afonsinos, fernandinos, manuelinos e joaninos”¹¹.

O deslumbramento indica a presença do tempo, ou melhor, a possibilidade de prover a imaginação com figurações do passado. O pó incrustado nas paredes dava-lhe a sensação de um passado que se foi, mas que ali tinha deixado algo. Ao contrário do sentido que Balzac atribuía a essa mesma categoria de vestígio: “O chão do pátio apresentava aquelas cores enegrecidas produzidas com o tempo pelos musgos, as ervas, a falta de movimento. As paredes espessas tinham como que uma verde camisa ondeada por longas listras paradas”. O espaço dava conta do tempo imobilizado, ou melhor, morto. Logo a seguir, não é à toa a comparação com o lugar dos mortos:

Enfim, os oito degraus que dominavam o fundo do pátio e conduziam à porta do jardim eram desajustados e desapareciam debaixo de plantas altas, como o túmulo de um cavaleiro enterrado pela sua viúva, no tempo das cruzadas¹².

Obviamente, isso não quer dizer que Balzac sempre relacionava a falta de vida com os lugares patinados pelo tempo. Aliás, logo na primeira página do romance citado, *Eugénie Grandet*, a sua atenção à temporalidade do espaço pode ser comparada, em certa medida, ao procedimento de Gustavo Barroso: “Ali se veem habitações três vezes seculares, ainda sólidas, embora construídas de madeira, e cuja diversidade de aspectos contribui para a originalidade que recomenda essa parte de Saumur à atenção dos antiquários e artistas”. E, mais adiante: “[...] são portas guarnecidas de enormes pregos, onde o gênio de nossos antepassados traçou hieróglifos domésticos cujo sentido nunca mais se tornará

¹¹ BARROSO, Gustavo. *Quinas e castelos*. São Paulo: Companhia Editora Panorama, [s. d.], p. 82-83.

¹² BALZAC, Honoré de. *Eugénie Grandet*. Rio de Janeiro: Ediouro; São Paulo: Publifolha, 1998. p. 61.

a descobrir”. Eram vestígios de situações vividas e, por isso mesmo, não apenas acabadas: “Ora é um protestante que ali deixou inscrita sua fé, ora um partidário da Liga que amaldiçoa Henrique IV. Algum burguês esculpiu ali as insígnias da sua nobreza de sino”. Sintético e, antes de tudo, seguro sobre o que dá a ver para o leitor, Balzac conclui: “Lá está, inteira, a história de França”¹³.

Rugas, cicatrizes, ruínas – palavras que Koselleck usa para definir situações nas quais o “tempo histórico” pode ser encontrado. Nenhum dos termos possui a independência concreta de substantivos como casa, árvore ou lâmpada. Todos são igualmente dependentes de alguma referência que lhes é exterior: rugas e cicatrizes onde? De quem? Ruínas de quê? (ou de quem?). São, enfim, termos profundamente temporais, referem-se a algo que, ocorrido no tempo, foi capaz de vencê-lo, deixando marcas, vestígios, pistas, rastros, indícios, como bem mostra Reinhart Koselleck:

Quem busca encontrar o cotidiano do tempo histórico deve contemplar as rugas no rosto de um homem, ou então as cicatrizes nas quais se delineiam as marcas de um destino já vivido. Ou ainda, deve evocar na memória a presença, lado a lado, de prédios em ruínas e construções recentes, vislumbrando assim a notável transformação de estilo que empresta uma profunda dimensão temporal a uma simples fileira de casas¹⁴.

O tempo, então, é criador e criatura da matéria, deixando marcas que podem ser tidas como indícios. Ao citá-los logo no prefácio, Koselleck introduz o tema geral do seu livro *Futuro passado*, que em certo sentido pode ser definido como a temporalização do mundo moderno. Será no progresso do tempo moderno que o presente vai se apartar do passado, tornando-o distante, mas constitutivo de tudo quanto há, juntamente com o seu futuro. O *ser* permanente perde sua perenidade para se tornar um *sendo* polissêmico, vulnerável a movimentos classificados como progresso ou atraso, antigo ou moderno, passado ou presente, acelerado ou lento.

¹³ BALZAC, Honoré de. *Eugénie Grandet*. Rio de Janeiro: Ediouro; São Paulo: Publifolha, 1998. p. 9-10.

¹⁴ KOSELLECK, Reinhart. *Futuro passado: contribuição à semântica dos tempos históricos*. Rio de Janeiro: Contraponto: Ed. PUC/Rio, 2006. p. 15.

III

O espaço até pode ser copiado; o tempo, não. Em outros termos: é possível fazer com perfeição a cópia de uma casa de 300 anos, mas a cópia será apenas do espaço. Jamais se terá a imitação dos 300 anos. O antigo só pode ser atributo de um objeto se o tempo passa. Nunca será possível construir um artefato de 300 anos em 3 dias. O romantismo lida com essa massa temporal, adquirida em ritmo próprio, por tudo aquilo que envelhece.

Isso, na teoria. Na prática, a história não chega a ser outra, mas tenta enganar essa impossibilidade de reprodução do tempo. Afinal, foi nos primórdios do romantismo que se espalhou o gosto pela reprodução de objetos históricos, incluindo as próprias ruínas. A partir do século XVIII, não faltou criatividade para quem quisesse ter a sua própria ruína, no lugar que desejasse. Alguns arquitetos orientavam, por exemplo, que a melhor maneira era fazer construções “medievais” com material de maior fragilidade, assim logo começariam a cair. Outros já colocavam pedaços de muro cuidadosamente espalhados em um jardim, à espera de lodo ou coisa parecida. Havia, também, os mais cuidadosos: arrancavam pedaços de construções antigas e depositavam-nos no terreno a ser decorado com o pretérito. Por fim, os radicais: erguiam castelos e, logo em seguida, bombardeavam-nos. Da explosão é que surgiriam as ruínas projetadas. Como era de se esperar, o artifício foi logo denunciado como artificialidade e mau gosto. Na França, levantou-se a voz de Delille: “Aproveitem esses restos venerados de capelas, fortalezas ou abadias respeitáveis ou comoventes, profanos ou sagrados; mas mantenham-se afastados desses monumentos cuja fingida ruína imita mal a inimitável marca do tempo...”¹⁵.

Ao ser tão pautado, o tempo da pedra não escapará do texto satírico. No livro *Viagens na minha terra*, por exemplo, Almeida Garrett se dirige ao leitor como se estivesse ironizando não só Victor Hugo, mas toda uma tradição de escrita dos viajantes: “Querias talvez que te contasse, marco a marco, as léguas da estrada? Palmo a palmo, as alturas e larguras dos edifícios? Algarismo por algarismo, as datas de sua fundação? Que te resumisse a história de cada pedra, de cada ruína?”. Para não deixar dúvidas sobre a sua acidez diante de certas valorações em torno do passado, Garrett faz indicações para os que têm

¹⁵ CARENA, Carlo. Ruína. In: ROMANO, Ruggiero (Dir.). *Enciclopédia Einaudi*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1984. p. 199-120.

sede de tempo: “Vai-te ao padre Vasconcelos”. Aí o leitor achará “amplo fólio e gorda letra”. “Eu não sei compor desses livros”, adverte Garrett, concluindo que se soubesse “teria mais o que fazer”¹⁶.

Algumas décadas depois, Eça de Queirós usaria, em certa medida, o mesmo recurso narrativo. Em *A relíquia*, o narrador explica, logo na primeira página, que decidiu escrever as memórias da sua vida a partir de uma romaria que ele fez a mando da tia, do Campo de Santana, onde morava, até Jerusalém. Eça também se mostra irreverente, tanto diante da pedra memorável quanto em face da “inspiração” dos viajantes: “Esta jornada à terra do Egito e à Palestina permanecerá sempre como a glória superior da minha carreira; e bem desejaria que dela ficasse nas letras, para a Posteridade, um monumento airoso e maciço”. Mas, “apesar das solicitações da vaidade”, ele resolveu se afastar das descrições mais demoradas: “[...] suprimi neste manuscrito succulentas, resplandecentes narrativas de ruínas e de costumes”. Mais adiante, e ainda mais irônico, o viajante retorna à relação entre a palavra e a pedra. Aos “espíritos insaciáveis”, que procuram “conhecer desde o tamanho das pedras até o preço da cerveja”, ele indica uma leitura condizente e satisfatória: “a obra copiosa e luminosa do meu companheiro de romagem, o alemão Topsius [...]. São sete volumes in-quarto, atochados, impressos em Leipzig, com este título fino e profundo – *Jerusalém passeada e comentada*”¹⁷.

Não importa saber, pelo menos aqui, se Eça lera Mark Twain. Mais significativo é perceber que ambos, em suas inumeráveis diferenças, incomodavam-se com a reverência aos mármore da Antiguidade, evidenciando que a escolha a respeito do tipo de valor dado à pedra estava em pauta. Mais significativo ainda, pelo menos para o recorte aqui proposto, é perceber que a querela continua no século XX e Gustavo Barroso terá a seu dispor uma longa trajetória de imagens conflitantes diante das ruínas.

Em certas ocasiões, Gustavo Barroso parece responder a Mark Twain, cuja ironia assemelhava-se à crítica que Eça fazia, tanto aos viajantes devotados quanto à devoção dos viajantes que se fiavam em relatos de viagem e, não raramente, se viam com a missão de publicar mais um livro de descrição dos “lugares distantes”. Sobre isso, aliás, Mark Twain não poderia ser mais explícito: “Eu quis escrever um verdadeiro capítulo de ‘guia de viagens’ sobre

¹⁶ GARRETT, Almeida. *Viagens na minha terra*. Lisboa: Moderna Editorial Lavores, 2008. p. 200.

¹⁷ QUEIRÓS, Eça de. *A relíquia*. São Paulo: Círculo do Livro, [s. d.]. p. 8-9.

esta cidade fascinante [Roma], mas não consegui, visto que me senti sempre como um menino numa loja de doces – havia tanto por onde escolher, mas sem que eu pudesse ou soubesse fazê-lo”. Conclusão: “Espraiei-me por cem páginas de manuscrito sem saber onde começar. Não vou sequer começar. Já nos revistaram os passaportes. Vamos para Nápoles”. Não lhe apetece, portanto, o culto aos pedaços do passado: “Passeamos dia após dia e noite após noite pelas maravilhas em escombros de Roma; alimentámo-nos dia após dia e noite após noite da poeira e decadência de vinte e cinco séculos”. Irônico, o viajante anota que ficou tão empanturrado de coisas históricas que, à noite, parecia embarcar numa metamorfose fantasmagórica. O corpo, então, se desfazia e ganhava formas miméticas, a partir de antiguidades: “[...] ficávamos prestes a cair a qualquer momento nas garras de qualquer antiquário que nos remendaria as pernas e nos ‘restauraria’ com um nariz mal amanhado, e nos dataria e catalogaria com bastante margem de erro...”¹⁸.

Na verdade, também não sabemos ao certo se Gustavo Barroso leu Mark Twain. Mas, com certeza, ele tinha, à disposição, as ironias de Eça e Garrett. Além de tê-los na estante, admirava-os. Segui-los, entretanto, não foi do seu agrado. Referimo-nos, obviamente, à imagem literária que dá às ruínas certos códigos de temporalidade. A esse respeito, sua referência vem de Victor Hugo, passando no Brasil por Alencar e em Portugal por Alexandre Herculano.

IV

A imagem vai se repetindo também no decorrer do século XX, e Sarago, por exemplo, participa da repetição: a persistência dessa necessidade de engate entre o passado e o pó. A recorrência ao cheiro logo no início do romance *Todos os nomes* indica a presença dessa sensibilidade que, tanto no repúdio quanto na atração, necessita de certos imaginários para a composição do enredo sobre a passagem do tempo.

Mal se cruza o limiar, sente-se o cheiro do papel velho. É certo que não passa um dia sem que entrem papéis novos na Conservatória, dos indivíduos de sexo masculino e de sexo feminino que lá fora vão nascendo, mas o cheiro nunca chega a mudar, em primeiro lugar porque o destino de todo papel novo, logo à saída da fábrica, é começar a enve-

¹⁸ TWAIN, Mark. *A viagem dos inocentes*. Lisboa: Edições Tinta-da-China, 2010. p. 321.

lhecer, em segundo lugar porque, mais habitualmente no papel velho, mas muitas vezes no papel novo, não passa um dia sem que se escrevam causas de falecimentos e respectivos locais e datas, cada um contribuindo com seus cheiros próprios, nem sempre ofensivos das mucosas olfativas, como o demonstram certos eflúvios aromáticos que de vez em quando, subtilmente, perpassam na atmosfera da Conservatória Geral e que os narizes mais finos identificam como um perfume composto de metade rosa e metade crisântemo¹⁹.

Uma sensibilidade que articula o tempo através da matéria em movimento, quase sempre vagaroso e gradual, mais retardado do que acelerado, perceptível não no correr de anos ou décadas, mas pela passagem lenta e vertiginosa dos séculos. Machado de Assis, por exemplo, insere o pó numa trama que articula analogias entre pele e papel, dando conta do alheamento da personagem no ambiente da biblioteca e a sua aversão a um padre:

No fim, Lalau sentou-se, mas não se conservou sentada mais de dous minutos, levantou-se outra vez para ir à janela, e tornou dentro para mirar os livros. Achou-os grandes demais; admirava como havia quem tivesse a paciência de os ler. E depois alguns eram tão velhos!

– Que tem que sejam velhos? retorqui. Deus é velho, e é a melhor leitura que há.

Lalau olhou espantada para mim. Provavelmente era a primeira vez que ouvia uma figura daquelas, e fez-lhe impressão. Teimou depois que os livros velhos pareciam-se com o antigo capelão da casa, o antecessor do padre Mascarenhas, que andava sempre com a batina empoeirada, e tinha a cara feita de rugas²⁰.

O padre discorda não da associação entre poeira e velhice como atributos negativos, mas da associação dessa negatividade “natural” ao seu colega de batina. É que, para ser “realista”, qualquer autor deve ter princípios que são inalienáveis na medida em que são visíveis. A naturalização do olho participa do projeto moderno de fazer da “realidade” algo minimamente visível, sem a ajuda (ou a barreira) da “subjetividade” constitutiva de outros sentidos.

¹⁹ SARAMAGO, José. *Todos os nomes*. São Paulo: Planeta de Agostini, 2003. p. 11.

²⁰ ASSIS, Machado de. *Casa velha*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2004. p. 37.

O padre, que assume o papel de “autor”, não havia (a)notado em seu relato nada pela via do olfato. Isso não é algo desprezível e pode ser tomado como pormenor significativo na maneira pela qual se dá o uso que ele faz do passado: um uso iluminista e empírico.

Ruga e poeira: pele e paisagem. Pele e papel: orgânico e inorgânico. As associações naturalizam-se na voz da personagem, pondo em prática o pressuposto da visão. Tanto a ruga quanto a poeira são visíveis, portanto se bastam. Não é uma operação simples encontrar, de imediato, tais provas assim tão irrefutáveis. Embora sejam examinadas no espaço, referem-se ao tempo: dão conta da passagem dos anos a partir da superfície da matéria. Assim em funcionamento, a sensibilidade cumpre seu papel na narrativa, tornando-a “realista” na medida em que vai expondo certas funções do corpo como realidade primeira (quer dizer atemporal). Nesse sentido, o “realismo” é mais distante da historicidade do que o “romantismo”, à medida que o tempo fica menos exposto e, portanto, mais dissimulado. Mas, além da dissimulação do tempo, ou talvez exatamente por isso, o realismo serve mais a uma história preocupada com fatos (supostamente “concretos”) e atenta aos usos do passado envolvidos na escrita da história²¹.

No plano da temporalidade submetida à centralidade do olhar, personagem e autor compartilham o mesmo enquadramento. Em parte da novela *Casa velha*, que narra as desventuras amorosas entre Félix e Lalau, o trecho citado revela percepções de um espaço central na trama: a biblioteca. É por causa dessa biblioteca que o padre começa a frequentar a “Casa Velha”, com o intuito de escrever um livro. Fica muito claro que o acervo do ministro faleci-

²¹ “Infelizmente, essa simulação do passado pela ficção [verossimilhança, segundo Aristóteles] foi obscurecida posteriormente pelas discussões estéticas suscitadas pelo romance realista. A verossimilhança passa a ser confundida com uma modalidade de semelhança ao real que coloca a ficção no próprio plano da história. No tocante a isso, é verdade que se pode ler os grandes romancistas do século XIX como historiadores substitutos, ou melhor, como sociólogos *avant la lettre*: como se o romance ocupasse aqui um lugar ainda vacante no império das ciências humanas. Mas esse exemplo acaba sendo o mais enganador. Não é quando o romance exerce uma função histórica ou sociológica direta, mesclada à sua função estética que ele levanta os problemas mais interessantes quanto à verossimilhança. A verdadeira *mimesis* da ação deve ser buscada nas obras de arte menos preocupadas em refletir sua época. *A imitação, no sentido vulgar do termo, é aqui o inimigo por excelência da mimesis*. É precisamente quando uma obra de arte rompe com esse tipo de verossimilhança que revela sua verdadeira função mimética. O quase passado da voz narrativa se distingue então totalmente do passado da consciência histórica. Identifica-se em contrapartida com o provável no sentido do que poderia ocorrer”. RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa*. São Paulo: Martins Fontes, v. III, 2010. p. 327.

do era antigo e raro (no início, a viúva nega o acesso ao padre porque tratava tudo como relíquias intocáveis). A biblioteca é tão significativa que quase tudo se passa lá. Além disso, é de lá que vem o desvendamento do segredo decisivo, com a descoberta de um bilhete do morto escondido em um dos volumes. Mas Lalau e Machado de Assis (criatura e criador) não se dão com os indícios do olfato. Não há nenhuma menção ao “ar venerável” que aqueles papéis guardados poderiam exalar. Tudo se centraliza no olhar. O nariz praticamente não funciona, nem mesmo nas descrições da beleza jovial da protagonista. Em um autor como José de Alencar, a mesma sequência de fatos teria tudo à flor da pele, em descrições que trariam certamente a participação, direta ou indireta, do olfato na condução do olhar²².

O livro tem um “sabor de antiguidade”, explica Alencar na “Advertência” que abre o seu romance/novela *A alma de Lázaro*. A ideia do sabor é um recurso simbólico, pode-se concluir. Mas a continuidade do texto insiste na referência aos dispositivos de sensibilidade do corpo: “ao folheá-lo estou que o leitor há de sentir o bafo de velhice, que respira das cousas por muito tempo guardadas”. Aí, começa a se dissolver a representação de sabor metafórico e ganha consistência a presença da carne humana, sobretudo em sua região de contato com o mundo: a superfície porosa da pele. E a continuidade do texto persiste na relação entre pele e papel, mas com uma novidade: a ironia diante dos que não gostam de antiguidades. “Para alguns”, conclui o escritor, “esse mofo literário é desagradável. Há porém antiquários que acham particular encanto nestas exsudações do passado que ressumam dos velhos monumentos e dos velhos livros”²³.

A prescrição de Alencar, com o intuito de promover a boa acolhida do livro, tenta mobilizar protocolos de leitura que se misturam com o afeto que lhe parecia adequado diante dos velhos muros de Olinda. Assim, ele entra em sintonia com a afeição olfativa dos românticos, cuja manifestação mais

²² Partindo do conto “O segredo do Bonzo” e do livro *Memórias póstumas de Brás Cubas*, a conclusão de Sidney Chalhoub é correta: “narizes abundam nos textos machadianos” (CHALHOUB, Sidney. *Machado de Assis, historiador*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. p. 125). Por outro lado, se o foco de análise é deslocado, percebe-se que há uma surpreendente contradição: a abundância de narizes é proporcional à escassez do olfato. É como se quase ninguém sentisse cheiro, ou não se importasse com isso. Friso que escassez não é inexistência, mas o desenvolvimento dessa questão ultrapassaria o recorte aqui estabelecido.

²³ ALENCAR, José de. *Alfarrábios – Crônicas dos tempos coloniais, I – O garatuja, II – O ermitão da glória, III – A alma do Lázaro*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1953. p. 238.

eloquente talvez tenha sido a escrita de Michelet no prefácio de sua *História da Revolução Francesa*, especificamente no que diz respeito à vida pulsante dos arquivos: “A poeira do tempo permanece. É bom respirá-la, ir e vir através desses papéis, desses dossiês, desses registros. Eles não estão mudos, e tudo isso não está tão morto quanto parece”²⁴.

“A casa dos Cromon tinha também a sua biblioteca, que se achava situada um pouco abaixo do nível do Brillante, bem encadernada e resguardada. A poeira, ao invés de prejudicá-la, fazia-a valer”²⁵. A fina ironia de Balzac a respeito do pó também seria usada por Lima Barreto. Talvez em um tom mais ácido, Lima Barreto recorre à poeira para caracterizar a sala descrita no conto “O homem que sabia javanês”: “daquelas velhas coisas, sobre as quais a poeira punha mais antiguidade e respeito, a que gostei mais de ver foi um belo jarrão de porcelana da China ou da Índia, como se diz”²⁶.

Autores como Balzac, Lima Barreto ou Machado de Assis não se deixam seduzir pelo “fundo” que há na superfície das coisas. Não se envolvem, portanto, com o indício do tempo na matéria. Nesse sentido, o mesmo pode ser dito sobre Garrett, Eça e Mark Twain.

V

Na primeira página, a dedicatória é emblemática: “À Terra Natal, um filho ausente”. É ausente do Ceará que Alencar escreve *Iracema*. Não poderia ser de outro modo, porque a matéria-prima do romance é a saudade. Não qualquer saudade, mas aquela que só um filho sabe sentir. Além disso, ou subjacente a isso, o escritor deixa claro que é filho da cultura (porque sabe ter saudade) e da natureza (porque a saudade é da terra). Seu livro, também sendo filho da cultura, conta exatamente como essa natureza indômita passou a ter história, a partir do encontro entre o branco Martim e a índia Iracema. Se a história do Ceará começa na natureza, é da natureza que se deve tirar a memória.

Iracema dá o mapa da mina. Há uma cartografia da memória: roteiro de indicações para o cearense lembrar onde o Ceará guarda seu passado. O final

²⁴ MICHELET, Jules. *História da Revolução Francesa: da queda da Bastilha à Federação*. Tradução de Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras; Círculo do Livro, 1989. p. 31.

²⁵ BALZAC, Honoré de. A solteirona. In: BALZAC, Honoré de. *A comédia humana*. São Paulo: Globo, v. VI, 1990. p. 520.

²⁶ BARRETO, Lima. *Os melhores contos*. São Paulo: Martin Claret, 2002. p. 26.

do romance é eloquente e fornece a senha. “O camucim que recebeu o corpo de Iracema”, escreve Alencar, “foi enterrado ao pé do coqueiro”²⁷. Envolvida e envolvente, a carne passa a fazer parte da terra e da água: “E foi assim que um dia veio a chamar-se Ceará o rio onde cresceu o coqueiro, e os campos onde serpejam o rio”²⁸. A cova da índia é, na verdade, o útero do Ceará — que os cearenses se lembrem disso. Na natureza, exatamente nela, havia os vestígios do vínculo entre o morador e a morada. Não havia ruínas, nem poderia haver. As pedras que existissem seriam materiais arqueológicos: machados e outros instrumentos, a mostrar a antiguidade do homem na América. E o escritor não conseguiu inseri-los numa trama tal como ele desejava (enredo convincente e, antes de tudo, comovente).

Alencar não fazia hierarquia entre as fontes. Tanto a tradição oral quanto a escrita tinham o mesmo peso. Arqueologia, botânica, história, nada disso poderia ser descartado. Tudo em nome do romance, que, para Alencar, seria a única escrita capaz de juntar os fragmentos e compor a verdadeira imagem do passado, exatamente porque a ficção sabia como e por que imaginar, com critérios confiáveis e comoventes. Daí a importância da pedra no seu projeto para uma História do Rio de Janeiro: ora fonte que sustenta a existência do fato, ora desafio que induz à criação da fábula. Conclusão: “[...] não estranhe se algumas vezes me arrego o título pomposo de historiador; uso desta palavra, como quem diria, simples e fiel narrador daquilo que leu e ouviu”²⁹.

“Vou folheando”, explica Alencar, “uma a uma as páginas desse álbum de pedra [...]; no qual o tempo, esse sublime arquiteto de ruínas, elevou umas sobre as outras estas diversas gerações de casas, sob cujos tetos desapareceram outras tantas gerações de homens”. Álbum de pedra, livro de pedra, livro da natureza, essas e outras metáforas serão exaustivamente usadas nos séculos XVIII e XIX. Escrever sobre a escrita da natureza – assim se poderia dizer em uma lógica formal. Mas o problema não se reduz a isso. A questão residia na naturalização da natureza, tornando-a a mais natural possível. Ao confirmar a diferença entre natureza e cultura, o romântico percebe o que não é cultura através da cultura, de preferência a cultura letrada. Daí a imagem de um livro para que a natureza se ofereça minimamente legível. Claro que não se tem,

²⁷ ALENCAR, José de. *Iracema*. Fortaleza: Edições UFC, 1985. p. 168.

²⁸ *Ibidem*, p. 168.

²⁹ ALENCAR, José de. O Rio de Janeiro – prólogo. In: FREIXIEIRO, Fábio. *Alencar: os bastidores e a posteridade*. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 1981. p. 112.

desse modo, apenas a reprodução do “livro do mundo”, tal como se vê na Bíblia, por exemplo. O tempo é outro: a natureza passa a ter história.

O livro de Alencar é de uma pedra que se desgasta pelo tempo que arquiteta ruínas e deixa seu rastro de destruição, escondida pela elevação de novas camadas de construções que também serão soterradas. Sua perspectiva é moderna: tempo temporalizado, espaço temporalizado. O passado deixa marcas em uma atualidade que só consegue vê-lo na qualidade de vestígio. Não mais presença do passado, mas presença do tempo no qual o passado é separado do presente. Assim, o presente tem do passado a possibilidade de ver que o passado passou. O livro da natureza é também um livro do tempo. Levando em conta a observação de Walter Benjamin, Alencar é romântico, mas também barroco:

Na Melancolia de Albert Dürer, os instrumentos da vida ativa estão espalhados pelo chão como objeto de um estéril ruminar. Esta gravura antecipa em muito o Barroco. O saber de quem medita e a investigação do erudito fundiram-se nela tão intimamente como nos homens do período barroco. O Renascimento investiga o universo, o Barroco as bibliotecas. Tudo o que pensa ganha forma de livro. [...] O “Livro da Natureza” e o “Livro do Tempo” são objetos dessa meditação barroca. Eles são a sua casa e seu teto³⁰.

À exemplo de Victor Hugo, Alencar tem sua matéria-prima no tempo, apropriada e recomposta em proposições que, em cada romance, seguem vias mais ou menos específicas, mas sempre atreladas a uma preocupação com a legitimidade do passado. Enquanto a sua História do Ceará começa nos “verdes mares”, com Martim e seu filho se despedindo de Iracema, a sua História do Rio de Janeiro começaria em um ponto mais delimitado, tanto no tempo quanto no espaço. O relato iniciaria no “momento em que se lançou a primeira pedra da construção da cidade”. O projeto previa o uso da imaginação historicamente fundamentada e, por isso, o seu Rio de Janeiro no decorrer do tempo seria mais real: “Talvez me censurem por isto e julguem que descí da verdade à poesia; tenho porém a consciência de que a imaginação aí não faz mais do que dar um corpo aos

³⁰ BENJAMIN, Walter. *Origem do drama trágico alemão*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011. p. 146.

objetos que o espírito vê com os olhos d'alma, e ligar os diversos fragmentos que se encontram nos livros...”.

“Demais sou historiador à minha maneira”, conclui Alencar³¹. Alencar historiador? Ao seu modo, sim³². Mas o que significa *ao seu modo*? Em princípio, completar o que faltava com a imaginação. Sem imaginação, nada poderia ser escrito. Mas, sem pesquisa, tudo seria falso. A verdade da ficção, no final das contas, vinha da imagem pesquisada no tempo. Alencar, também ao seu modo, reforçou a ironia de Victor Hugo em *Os miseráveis*: “Os fatos [...] pertencem a essa realidade dramática e viva que o historiador às vezes negligencia por falta de tempo ou de espaço”³³. Já que a escrita da história não se dava em um campo bem cercado, Alencar seguiu a tradição romântica e aproveitou as brechas para dizer que seu ofício de escritor englobava, de alguma maneira, o trabalho de um historiador.

Século XIX: “esse é o século da história no sentido da profissionalização da prática histórica que se dota, por toda parte na Europa, de um programa para seu ensino, de regras metodológicas, e que rompe com a literatura para voar com asas próprias”. A avaliação é de François Dosse³⁴. Mas, a rigor, trata-se de uma espécie de senso comum que se foi estabelecendo no âmbito da historiografia ou da história da historiografia. Obviamente uma conclusão tão geral não poderia ser um consenso. Entre as ponderações que podem rever a solidez desse edifício interpretativo, dou destaque a duas. Primeira: a memória disciplinar da história científica, que vai desqualificar tanto o século XVIII iluminista quanto as tradições da sensibilidade antiquária, em nome de uma superioridade do próprio fechamento disciplinar. Segunda: a formação do campo disciplinar da história não se conclui no século XIX. No Brasil do século XX, a escrita da história não se divorcia completamente da ficção, não dá fim aos procedimentos do Romantismo, nem elimina a sensibilidade antiquária. Em outros termos: a voz da pedra continua a ter vez em zonas de contato entre história e literatura. Se no século anterior Alencar foi destaque, no seguinte uma das referências será Gustavo Barroso.

³¹ FREIXEIRO, Fábio. *Alencar: os bastidores e a posteridade*. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 1981. p. 111.

³² PELOGGIO, Marcelo. José de Alencar: um historiador à sua maneira. *Revista Alea*, v. 6, n. 1, jan./jun. 2004. p. 83.

³³ HUGO, Vitor. *Os miseráveis*. São Paulo: Cosac Naify, 2002. p. 931.

³⁴ DOSSE, François. História e historiadores no século XIX. In: MALERBA, Jurandir (Org.). *Lições de história: o caminho da ciência no longo século XIX*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2010. p. 15.

Mesmo nas condições mais amigáveis, a ficção terá, cada vez mais, o lugar do “outro” na escrita da história que se vai tornando mais autônoma diante das outras maneiras de dar sentido ao passado. História e literatura serão concorrentes, tanto na solvência honrosa de dívidas supostamente advindas do passado quanto na fidelidade mais profunda aos mortos³⁵.

Referências bibliográficas

ALENCAR, José de. *Alfarrábios*: crônicas dos tempos coloniais, I – *O garatuja*, II – *O ermitão da glória*, III – *A alma do Lázaro*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1953.

_____. O Rio de Janeiro: prólogo. In: FREIXEIRO, Fábio. *Alencar: os bastidores e a posteridade*. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 1981.

_____. *Iracema*. Fortaleza: Edições UFC, 1985.

ASSIS, Machado de. *Casa velha*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2004.

BALZAC, Honoré de. A solteirona. In: BALZAC, Honoré de. *A comédia humana*. São Paulo: Globo, v. VI, 1990.

_____. *Eugénie Grandet*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1998.

BARRETO, Lima. *Os melhores contos*. São Paulo: Martin Claret, 2002.

BARROSO, Gustavo. *Portugal semente de impérios*. Rio de Janeiro: Editora Getúlio Costa, 1943.

_____. *Quinas e castelos*. São Paulo: Companhia Editora Panorama, [s.d.].

BENJAMIN, Walter. *Origem do drama trágico alemão*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011.

CARENA, Carlo. Ruína. In: ROMANO, Ruggiero (Dir.). *Enciclopédia Einaudi*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1984.

³⁵ “Livres da imposição exterior da prova documentária, a ficção não está internamente amarrada pelas obrigações para com o quase passado, que é um outro nome da *imposição do verossímil*? Livre de..., o artista ainda tem de se tornar livre *para*... Se assim não fosse, como explicar as angústias e sofrimentos da criação artística? O quase passado da voz narrativa não exerce sobre a criação romanesca uma coerção interna tanto mais imperiosa quanto menos se confunde com a coerção externa do fato documentário? E a dura lei da criação, que é a de ‘reproduzir’ da forma mais perfeita possível a visão de mundo que anima a voz narrativa, não simula, até a indistinção, a *dívida* da história para com os homens de antigamente, para com os mortos? Dívida por dívida, qual, a do historiador ou a do romancista, é a mais impagável?”. RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa*. São Paulo: Martins Fontes, v. III, 2010. p. 327.

- CHALHOUB, Sidney. *Machado de Assis, historiador*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- CHOAY, Françoise. *Alegoria do patrimônio*. São Paulo: Unesp, 2001.
- DOSSE, François. História e historiadores no século XIX. In: MALERBA, Jurandir (Org.). *Lições de história: o caminho da ciência no longo século XIX*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2010.
- GARRETT, Almeida. *Viagens na minha terra*. Lisboa: Moderna Editorial Lavouras, 2008.
- HUGO, Victor. *Nossa Senhora de Paris*. Porto: Lello & Irmão Editores, 1920. p. VI.
- _____. *Notre-Dame de Paris*. São Paulo: Estação Liberdade, 2011.
- _____. *Noventa e três*. Lisboa: Amigos do livro [s.d.].
- _____. *Os miseráveis*. São Paulo: Cosac Naify, 2002.
- KOSELLECK, Reinhart. *Futuro passado: contribuição à semântica dos tempos históricos*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2006.
- LOPES, Denilson. *Nós, os mortos: melancolia e neo-barroco*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1999.
- MICHELET, Jules. *História da Revolução Francesa: da queda da Bastilha à Federação*. Tradução de Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- PELOGGIO, Marcelo. José de Alencar: um historiador à sua maneira. *Revista Alea*, v. 6, n. 01, p. 83, jan./jun. 2004.
- QUEIRÓS, Eça de. *A relíquia*. São Paulo: Círculo do Livro, [s. d.].
- RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa*. São Paulo: Martins Fontes, v. III, 2010.
- SARAMAGO, José. *Todos os nomes*. São Paulo: Planeta de Agostini, 2003.
- TWAIN, Mark. *A viagem dos inocentes*. Lisboa: Edições Tinta-da-China, 2010.