

UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA  
FACULDADE DE LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS: ESTUDOS LITERÁRIOS

Gina Mara Ribeiro Quintão Francisquini

**A CIDADE DE OURO PRETO (MG) NAS IMPRESSÕES DO ESCRITOR  
GILBERTO DE ALENCAR**

Juiz de Fora

2025

Gina Mara Ribeiro Quintão Francisquini

**A CIDADE DE OURO PRETO (MG) NAS IMPRESSÕES DO ESCRITOR  
GILBERTO DE ALENCAR**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora, como requisito parcial para obtenção do título de Doutora em Letras: Estudos Literários. Área de concentração: Teorias da Literatura e Representações Culturais. Linha de Pesquisa: Literatura e Transdisciplinaridade.

**Orientador:** Prof. Dr. Alexandre Graça Faria

Juiz de Fora

2025

Ficha catalográfica elaborada através do programa de geração  
automática da Biblioteca Universitária da UFJF,  
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Francisquini, Gina Mara Ribeiro Quintão.  
A CIDADE DE OURO PRETO (MG) NAS IMPRESSÕES DO  
ESCRITOR GILBERTO DE ALENCAR / Gina Mara Ribeiro Quintão  
Francisquini. -- 2025.  
277 f. : il.

Orientador: Alexandre Graça Faria  
Tese (doutorado) - Universidade Federal de Juiz de Fora,  
Faculdade de Letras. Programa de Pós-Graduação em Estudos  
Literários, 2025.

1. Gilberto de Alencar. 2. Ouro Preto. 3. Literatura. 4. Patrimônio.  
5. Memória. I. Faria, Alexandre Graça, orient. II. Título.

**Gina Mara Ribeiro Quintão Francisquini**

**A CIDADE DE OURO PRETO (MG) NAS IMPRESSÕES DO ESCRITOR GILBERTO DE ALENCAR**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial à obtenção do título de Doutora em Letras. Área de concentração: Teorias da Literatura e Representações Culturais.

Aprovada em 29 de setembro de 2025.

**BANCA EXAMINADORA**

**Prof. Dr. Alexandre Graça Faria - Orientador**

Universidade Federal de Juiz de Fora

**Prof. Dr. Pedro Bustamante Teixeira**

Universidade Federal de Juiz de Fora

**Profª Drª Nícea Helena de Almeida Nogueira**

Universidade Federal de Juiz de Fora

**Prof. Dr. Rodrigo Fialho da Silva**

Universidade do Estado de Minas Gerais

**Profª Drª Valéria Cristina Ribeiro Pereira**

Juiz de Fora, 31/08/2025.



Documento assinado eletronicamente por **Alexandre Graca Faria, Professor(a)**, em 29/09/2025, às 17:49, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Rodrigo Fialho Silva, Usuário Externo**, em 01/10/2025, às 12:39, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **VALÉRIA CRISTINA RIBEIRO PEREIRA, Usuário Externo**, em 02/10/2025, às 17:48, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Pedro Bustamante Teixeira, Professor(a)**, em 03/10/2025, às 15:15, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Nicea Helena de Almeida Nogueira, Professor(a)**, em 14/10/2025, às 17:40, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no Portal do SEI-Ufjf ([www2.ufjf.br/SEI](http://www2.ufjf.br/SEI)) através do ícone Conferência de Documentos, informando o código verificador **2588522** e o código CRC **D3DABB51**.

Trabalho dedicado à memória de Gilberto Napoleão Augusto de Alencar.

## AGRADECIMENTOS

É com imensa gratidão e profunda emoção que concluo esta etapa. A jornada foi muito mais do que a produção de um trabalho acadêmico; foi um verdadeiro teste de resiliência e fé. Ao longo do caminho, o solo dos meus pés se mostrou instável. Enfrentei perdas dolorosas e vi a saúde, tanto a minha quanto a dos que amo, ser abalada. Em alguns momentos, o peso dessas adversidades parecia insuportável, e o horizonte de minhas forças se tornava turvo.

A elaboração desta tese, em si, foi um desafio monumental. Os períodos de orientação foram intensos, permeados por revisões e reescritas que transformaram o que parecia ser uma única obra em uma série de versões sucessivas. Cada rascunho descartado, cada crítica recebida, foi um passo em um caminho que muitas vezes me fez questionar se eu conseguiria chegar ao fim. Inúmeras vezes a voz do desânimo sussurrou a ideia da desistência, mas, por uma força que transcende a mim, não sucumbi.

Hoje meu coração transborda de gratidão. Em primeiro lugar, agradeço a Deus, que com suas mãos me sustentou e me impediu de cair nos momentos de maior fragilidade. Esta conquista é também um testemunho da sua fidelidade. Agradeço a todos aqueles que, com palavras de incentivo, um olhar de compreensão ou um abraço acolhedor, lembraram-me que a jornada, por mais árdua que fosse, valeria a pena. Vocês foram faróis que me guiaram na escuridão, mostrando que eu não estava só.

Ao Prof. Dr. Alexandre Graça Faria, meus mais sinceros agradecimentos por todo acolhimento e apoio. Esta tese é a materialização de um sonho, de uma luta e de uma vitória. E a vitória não é apenas minha, mas de todos que, de alguma forma, participaram e acreditam em mim.

Sou a cidade-única, a cidade-mater... E Minas, nadando na opulencia e na prosperidade; Minas, em plena grandeza e em plena ventura, Minas condena-me ao mais injusto dos esquecimentos, abandona-me, não tem sequer um gesto para amparar, na velhice e na pobreza, aquella de cujos flancos de ouro ella surgiu para a vida, e de cujo sangue se creou, e de cujo trabalho se nutriu! (Alencar, G; 1926b, p.195).

## RESUMO

A presente tese, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF), analisa a primeira edição da obra **Cidade do Sonho e da Melancolia (Impressões de Ouro Preto)**, de 1926, de Gilberto de Alencar, com o objetivo de observar, sob um olhar crítico, a representação literária da cidade de Ouro Preto (MG), antiga Vila Rica, produzida através de relatos de viagem. A análise aponta o caráter precursor do literato nos debates sobre o reconhecimento e a preservação da cidade como patrimônio histórico-cultural mineiro e nacional. Com esse propósito, busca-se demonstrar que Alencar conseguiu interligar memória, história e literatura, sob um viés engajado e pioneiro na sociedade mineira. Para tanto, a pesquisa se estrutura através do recorte biográfico e profissional do escritor, discutindo as razões para a escassez de estudos sobre ele e sua obra; discute-se, ainda, a influência do contexto histórico e literário sobre a produção do literato, com ênfase no sentimento de pertencimento regional, influenciado pelo mito da mineiridade; em sequência, a análise se aprofunda em Ouro Preto, abordando sua resistência ao tempo e sua elevação a patrimônio nacional e da humanidade; culminando na análise da obra e da representação literária por sua construção, intenção e singularidade. Este escopo combina contexto histórico, reflexão sobre a cidade e resgate patrimonial, aliados à uma análise literária detalhada, evidenciando a dualidade de sonho e injustiça que permeia a Ouro Preto alencariana.

**Palavras-chave:** Gilberto de Alencar. Ouro Preto. Literatura. Patrimônio. Memória.

## ABSTRACT

This doctoral dissertation, presented to the Graduate Program in Letters at the Federal University of Juiz de Fora (UFJF), analyzes the book first edition of *Cidade do Sonho e da Melancolia (Impressões de Ouro Preto)* (1926), by Gilberto de Alencar, with the aim of critically examining the literary representation of the city of Ouro Preto (MG), formerly Vila Rica, as constructed through travel narratives. The analysis highlights the writer's pioneering role in the debates concerning the recognition and preservation of the city as a cultural and historical heritage of Minas Gerais and of Brazil. In this sense, the study aims to demonstrate that Alencar was able to interweave memory, history, and literature, through an engaged and innovative perspective within the society of Minas Gerais. In order to achieve this, the research is structured around the biographical and professional trajectory of the author, discussing the reasons for the scarcity of studies on him and his work; it further examines the influence of the historical and literary context on the writer's production, emphasizing the sense of regional belonging shaped by the myth of *mineiridade*. Subsequently, the analysis focuses on Ouro Preto, addressing its resistance to time and its elevation to the status of national and world heritage; this culminates in the examination of the work itself and of the literary representation in terms of its construction, purpose, and singularity. This scope combines historical contextualization, reflection on the city, and heritage recovery, together with a detailed literary analysis, revealing the duality of dream and injustice that pervades Alencar's Ouro Preto.

**Keywords:** Gilberto de Alencar. Ouro Preto. Literature. Patrimony. Memory.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

<b>Figura 1</b> – Gráfico de evolução da produção .....	30
<b>Figura 2</b> – Publicação sobre aclamação pública a Gilberto de Alencar.....	46
<b>Figura 3</b> – Bandeira de Ouro Preto, aprovada em 2005.....	74
<b>Figura 4</b> – Brasão de Ouro Preto, aprovado em 2005.....	75
<b>Figura 5</b> – Ouro Preto, MG (Satélite, 3D).....	84
<b>Figura 6</b> – Folha de rosto da edição de 1926 .....	87
<b>Figura 7</b> – Capa da edição de 1926.....	87
<b>Figura 8</b> – Rua Gilberto de Alencar, Juiz de Fora (MG) .....	262
<b>Figura 9</b> – <b>A cidade e as montanhas</b> , por Angelo Bigi.....	263
<b>Figura 10</b> – <b>Uma ladeira</b> , por Angelo Bigi.....	264
<b>Figura 11</b> – <b>Um sonhador</b> , por Angelo Bigi.....	265
<b>Figura 12</b> – <b>A casa de Gonzaga</b> , por Angelo Bigi.....	266
<b>Figura 13</b> – <b>Aqui viveu Marilia...</b> , por Angelo Bigi.....	267
<b>Figura 14</b> – <b>Matriz de Ouro Preto</b> , por Angelo Bigi.....	268
<b>Figura 15</b> – <b>A praça</b> , por Angelo Bigi.....	269
<b>Figura 16</b> – <b>Na prisão</b> , por Angelo Bigi.....	270
<b>Figura 17</b> – <b>Ruinas cheias de gloria</b> , por Angelo Bigi.....	271
<b>Figura 18</b> – <b>S. Francisco de Assis</b> , por Angelo Bigi.....	272
<b>Figura 19</b> – <b>Trabalhador infatigável</b> , por Angelo Bigi .....	273
<b>Figura 20</b> – <b>Uma visão do Itacolomy</b> , por Angelo Bigi.....	274

## LISTA DE QUADROS E TABELAS

<b>Tabela I</b>	Concentração das pesquisas por instituição.....	29
<b>Tabela II</b>	Teses e dissertações por ano.....	30
<b>Quadro I</b>	Principais obras publicadas por Gilberto de Alencar.....	26
<b>Quadro II</b>	Relação de teses e dissertações cujos objetos são Gilberto de Alencar e suas obras (ordem cronológica).....	36
<b>Quadro III</b>	Influência do contexto histórico em G. de Alencar.....	70
<b>Quadro IV</b>	Síntese das análises individuais dos relatos.....	187
<b>Quadro V</b>	Categorização de Lejeune e sua correspondência na obra.....	213
<b>Quadro VI</b>	Recorrência da adoção da primeira pessoa (singular e plural) na obra..	214
<b>Quadro VII</b>	Figuras de linguagem utilizadas pelo autor. ....	224
<b>Quadro VIII</b>	Relação cronológica de obras sobre Ouro Preto (1711-1938).....	231
<b>Quadro IX</b>	Síntese dos diversos espaços presentes na obra.....	275
<b>Quadro X</b>	Síntese das funções dos espaços na obra.....	276
<b>Quadro XI</b>	Síntese das relações entre os espaços na narrativa.....	277

## LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

<b>ABL</b>	Academia Brasileira de Letras
<b>AHFJ</b>	Arquivo Histórico de Juiz de Fora
<b>AML</b>	Academia Mineira de Letras
<b>APCBH</b>	Arquivo Público da Cidade de Belo Horizonte
<b>APCG</b>	Associação de Pesquisadores em Crítica Genética
<b>BN</b>	Biblioteca Nacional
<b>Cedem</b>	Centro de Documentação e Memória da Unesp
<b>CGEE</b>	Centro de Gestão e Estudos Estratégicos
<b>CES/JF</b>	Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora
<b>Cf.</b>	Conferir
<b>COVID</b>	<i>Corona Virus Disease</i>
<b>DIP</b>	Departamento de Imprensa e Propaganda
<b>DPHAN</b>	Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
<b>FLUP</b>	Faculdade de Letras da Universidade do Porto
<b>GAT</b>	Grupo de Assessoria Técnica
<b>IBGE</b>	Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística
<b>IHGB</b>	Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro
<b>IHGJF</b>	Instituto Histórico e Geográfico de Juiz de Fora
<b>IPHAN</b>	Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
<b>MAMM</b>	Museu de Arte Murilo Mendes
<b>MEC</b>	Ministério da Educação
<b>MES</b>	Ministério da Educação e Saúde
<b>MG</b>	Minas Gerais
<b>PTB</b>	Partido Trabalhista Brasileiro
<b>SPHAN</b>	Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
<b>TELEMUSA</b>	Telefones Municipais S.A.
<b>UEM</b>	União Espírita Mineira
<b>UFF</b>	Universidade Federal Fluminense
<b>UFJF</b>	Universidade Federal de Juiz de Fora
<b>UNESCO</b>	Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura
<b>Unesp</b>	Universidade Estadual Paulista
<b>UniAcademia</b>	Centro Universitário Academia

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>14</b>
<b>2 HOMEM DAS LETRAS E DAS NOTÍCIAS: VIDA E OBRA.....</b>	<b>18</b>
2.1. O ESCRITOR EM DEBATE: A CONSTRUÇÃO DO CONHECIMENTO SOBRE GILBERTO DE ALENCAR.....	27
2.2. “A MÃO CHEIA DE SAL NA ONDA PESADA E MOLE DESSE MAR DE MELADO...”.....	37
2.2.1. Palavras como armas: o escritor e suas batalhas.....	44
<b>3 O CONTEXTO HISTÓRICO E LITERÁRIO.....</b>	<b>56</b>
<b>4 “COM EFEITO, OURO PRETO RESISTE”: DE PATRIMÔNIO NACIONAL À DA HUMANIDADE, PRENÚNCIO DA VALORIZAÇÃO.....</b>	<b>72</b>
4.1. PATRIMÔNIO E LEGADO: OURO PRETO SOB OS DESÍGNIOS DO TEMPO E DO ESPAÇO.....	76
<b>5 A OURO PRETO ALENCARIANA: SONHO E MELANCOLIA NA CIDADE INJUSTIÇADA.....</b>	<b>85</b>
5.1. ENTRE CARTAS E VIVÊNCIAS: RENATO VIANNA E GILBERTO DE ALENCAR.....	87
5.2. PASSAGENS E PAISAGENS: IMPRESSÕES DE UM VIAJANTE.....	97
5.3. CONTEXTO DE CRIAÇÃO: O LUGAR DE AFETO.....	103
5.4. ESPACIALIDADES REPRESENTATIVAS: .....	109
5.4.1. A agonia da cidade (Relato 1).....	117
5.4.2. A Inconfidência (Relato 2) .....	124
5.4.3. A casa de Marília (Relato 3).....	130
5.4.4. Lendas e tradições (Relato 4).....	138
5.4.5. Os estudantes (Relato 5).....	147
5.4.6. Terra arrependida (Relato 6).....	151
5.4.7. Ouro Preto e os artistas (Relato 7) .....	156
5.4.8. O “footing” singular (Relato 8).....	159
5.4.9. A casa dos inconfidentes (Relato 9) .....	163
5.4.10. Aspectos e visões (Relato 10).....	167
5.4.11. A Universidade (Relato 11) .....	174
5.4.12. Não morrerás! (Relato 12) .....	179
5.4.13. Síntese das análises individuais dos relatos .....	186
5.5. FORMAS E CONTORNOS: OURO PRETO VISTA POR ANGELO BIGI.....	195
5.5.1. O artista .....	197
5.5.2. As gravuras.....	200
5.5.3. Repercussão da obra nos jornais:.....	205
5.6. NÃO-FICCIONALIDADE E TESTEMUNHO NA OURO PRETO ALENCARIANA.....	210
5.6.1. A obra como relato de viagem: o 'Pacto' na fronteira do gênero .....	211
5.6.2. A internalização do fator social para constituição do testemunho.....	217
5.7. “A CIDADE QUE NÃO QUER MORRER”: O SONHO E A MELANCOLIA NA CIDADE JÁ NÃO DESPREZADA .....	226

<b>6</b>	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>238</b>
	<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>242</b>
	<b>ANEXO A – Localização da Rua Gilberto de Alencar, Juiz de Fora (MG) .....</b>	<b>262</b>
	<b>ANEXO B – A cidade e as montanhas .....</b>	<b>263</b>
	<b>ANEXO C – Uma ladeira.....</b>	<b>264</b>
	<b>ANEXO D – O sonhador .....</b>	<b>265</b>
	<b>ANEXO E – A casa de Gonzaga.....</b>	<b>266</b>
	<b>ANEXO F – Aqui viveu Marilia.....</b>	<b>267</b>
	<b>ANEXO G – Matriz de Ouro Preto .....</b>	<b>268</b>
	<b>ANEXO H – A praça .....</b>	<b>269</b>
	<b>ANEXO I – Na prisão.....</b>	<b>270</b>
	<b>ANEXO J – Ruinas cheias de gloria .....</b>	<b>271</b>
	<b>ANEXO K – S. Francisco de Assis .....</b>	<b>272</b>
	<b>ANEXO L – Trabalhador infatigavel .....</b>	<b>273</b>
	<b>ANEXO M – Uma visão do Itacolomy .....</b>	<b>274</b>
	<b>APÊNDICE A – Síntese dos diversos espaços presentes na obra.....</b>	<b>275</b>
	<b>APÊNDICE B – Síntese das funções dos espaços na obra .....</b>	<b>276</b>
	<b>APÊNDICE C – Síntese das relações entre os espaços na narrativa .....</b>	<b>277</b>

## INTRODUÇÃO

O século XX foi um período de intensas transformações no Brasil, com reflexos profundos na política, na cultura e na sociedade. Nesse cenário de mudanças, a literatura se constituiu como um campo vital, mas muitos intelectuais do período, por diversas razões, não alcançaram o mesmo reconhecimento e acabaram ofuscados, permanecendo à margem dos estudos acadêmicos e do imaginário cultural. Um desses casos é o do escritor mineiro Gilberto de Alencar (1888-1961), cuja vida e obra foram marcadas por um engajamento político e cultural que o distanciou das correntes que viriam a se consagrar. A presente tese se propõe a resgatar a relevância desse autor, destacando sua atuação como jornalista e literato e, em especial, analisando a representação literária da cidade de Ouro Preto em sua obra **Cidade do Sonho e da Melancolia (Impressões de Ouro Preto)**, de 1926.

Esta pesquisa parte do pressuposto de que a obra de Gilberto de Alencar é pioneira na defesa da preservação de Ouro Preto como patrimônio histórico e cultural. Publicado em um contexto de relativo abandono da cidade, o livro recupera Ouro Preto, elevando-a, em um testemunho engajado que interliga história, memória e crítica social a um símbolo de resistência cultural e política. Alencar constrói uma representação literária da cidade que a transforma em uma personagem viva, carregada de simbolismo e história, uma “cidade-relicia”, “cidade-mater” que resiste ao tempo e ao descaso. Ao explorar essa visão melancólica e idealizada de Ouro Preto, o autor aponta para a injustiça de sua decadência após a transferência da capital mineira, lançando as bases para uma reflexão sobre a valorização e a proteção do patrimônio mineiro e nacional.

Nos anos 1920, quando publicou o livro, a cidade de Ouro Preto (MG) já vivenciava relativo abandono que, apesar de não ter se iniciado naquele período, como se verá, ganhou nessa época os primeiros movimentos pela luta de sua preservação no que tange aos hoje considerados patrimônios históricos artísticos, arquitetônicos e culturais – em tristes condições de conservação, à época, devido à falta de manutenção preventiva e ao desgaste natural a que se está submetido, de forma comunal, tudo aquilo que fica exposto ao tempo. Na produção da obra, visando reconstruir a imagem da velha Ouro Preto, o autor se utiliza das memórias e de fatos verossímeis, transitando entre a realidade e a representação criada – com certa visão romantizada – para recontar os fatos mais sinuosos da cidade mineira, tentado resgatar sua história sob uma perspectiva heroica. A obra se destaca por denunciar as perdas impostas pelo progresso e, ao mesmo tempo, por homenagear as tradições locais, evocando um sentimento de pertencimento e nostalgia.

A fim de compreender essa representação, a presente tese foi estruturada em capítulos que se complementam, buscando uma análise robusta e aprofundada da obra e de seu autor. A investigação se inicia no capítulo 2, **Homem das letras e das notícias: vida e obra**, que traça o perfil biográfico e profissional de Gilberto de Alencar, a partir de documentos e informações que evidenciam sua atuação em diversas áreas, como jornalismo e literatura. Por sua vez, o subcapítulo 2.1, **O escritor em debate: a construção do conhecimento sobre Gilberto de Alencar**, aborda a escassez de estudos acadêmicos sobre o autor, revelando a lacuna de mais de um século entre sua primeira obra, *Costumes sertanejos* (1906), e a primeira pesquisa a ele dedicada. Em seguida, o subcapítulo 2.2, “**A mão cheia de sal na onda pesada e mole desse mar de melado...**”, discute o engajamento combativo de Alencar e seu progressivo apagamento no cenário literário do século XX, especialmente por sua postura em relação aos modernistas, como detalhado na seção 2.2.1, **Palavras como armas: o escritor e suas batalhas**, que ressalta, contudo, o reconhecimento de seus contemporâneos.

A pesquisa continua no capítulo 3, **O contexto histórico e literário**, que contextualiza as influências históricas e literárias na escrita de Alencar. Nele, são analisados como eventos históricos e contexto regional – como a Conjuração Mineira, Campanha Civilista, a defesa de Ouro Preto – e as correntes literárias anteriores ao modernismo moldaram a sua narrativa. O capítulo 4, “**Com efeito, ouro preto resiste**”: de patrimônio nacional à da humanidade, prelúdio da valorização, situa o palco da narrativa, traçando um histórico da cidade desde sua fundação até seu reconhecimento pela UNESCO como Patrimônio da Humanidade. Já a seção 4.1, **patrimônio e legado: ouro preto sob os desígnios do tempo e do espaço**, introduz a discussão sobre o patrimônio no Brasil e o histórico deste debate até a oficialização deste reconhecimento pelo Estado, esta seção introduz o debate sobre o pioneirismo de Alencar na defesa da cidade como patrimônio, a ser aprofundado no capítulo seguinte.

O cerne da análise literária é desenvolvido no capítulo 5, **A Ouro Preto alencariana: sonho e melancolia na cidade injustiçada**. A seção 5.1, **entre cartas e vivências: Renato Vianna e Gilberto de Alencar**, partindo de Anne Vicent-Buffault (1996), explora a relação de amizade e as contribuições do amigo Renato Vianna para a escrita da obra, a partir da análise da troca de correspondência entre eles. A seção 5.2, **Passagens e paisagens: impressões de um viajante**, oferece um panorama geral do livro, apresentando pequenos resumos de seus capítulos. Na seção 5.3, **Contexto de criação: o lugar de afeto**, a pesquisa discute a influência do lugar na produção literária, com base em autores como Fernando Fiorese (2019) e Renato Cordeiro Gomes (2008). A seção 5.4, **Espacialidades representativas**, aprofunda a análise literária do espaço, relacionando Renato Cordeiro Gomes (2008) e Luis Alberto Brandão (2013).

para oferecer uma perspectiva metodológica sobre o espaço na literatura, e a partir dos quais foi possível desenvolver categorias analíticas, criadas especificamente para o estudo da obra, sendo Representação do Espaço, Experiência do Espaço, Espaço Simbólico e Relação entre os Espaços. Na sequência, a seção 5.5, **Formas e contornos: ouro preto vista por Angelo Bigi**, destaca a função das ilustrações de Angelo Bigi e sua relevância para a obra, relacionando-as à abordagem de Peter Burke (2004). A seção 5.6, **Não-ficcionalidade e testemunho na Ouro Preto alencariana**, classifica a obra como não ficcional, identificando-a como um relato de viagem, baseando-se em Philippe Lejeune (2008), e relaciona, em sequência, Antonio Cândido (2006) para discutir a internalização do fator social na produção literária e como esta característica permite a uma obra adquirir o caráter de testemunho. O último subcapítulo, 5.7, **“A cidade que não quer morrer”: o sonho e a melancolia na cidade já não desprezada**, consolida o argumento central da tese, a afirmação do pioneirismo de Alencar na defesa da cidade-monumento.

O material analisado na pesquisa foi coletado em acervos que estão sob a guarda de museus e arquivos da cidade de Juiz de Fora (MG) – como o Museu de Arte Murilo Mendes, administrado pela Universidade de Juiz de Fora (MAMM/UFJF/MG), que detém o acervo familiar Alencar, e o Arquivo Histórico de Juiz de Fora (AHJF/MG), órgão administrado pela Prefeitura dessa cidade, por exemplo –, que serviram como base de estudos para a investigação de **Cidade do Sonho e da Melancolia (Impressões de Ouro Preto)** (1926), observada sob perspectivas literárias, políticas e culturais, a fim de atingir uma percepção mais ampla e contundente da visão de mundo do autor. Alia-se a esse conjunto documental a produção acadêmica (teses e dissertações) sobre o autor e sua obra. Para facilitar a compreensão e a visualização dos elementos identificados nas análises, foram elaborados quadros síntese incluídos nos apêndices.

Em suma, temos como saldo que dissertar sobre Alencar se torna imprescindível para a uma percepção mais assertiva acerca de suas concepções e, sobretudo, da influência do contexto regional no qual estava inserido. Tendo em vista sua atuação intelectual, dentro de um contexto árduo em que o Brasil vivia, surge o intelectual com seus textos traduzindo as problemáticas, tanto nacionais quanto internacionais, constituindo uma valiosa fonte de memórias. A produção textual do escritor demarca de forma bem contumaz e empírica, os fatos e momentos vivenciados por ele, a fim de que servissem como expressão para que sua visão de mundo fosse, de fato, compreendida: ser a voz dos que não poderiam cantar suas indagações, denunciar as opressões sofridas, e determinar a responsabilidade que um poder, absolutamente déspota e algoz, tem sobre a política, a economia, a sociedade e a cultura. Assim, Gilberto utiliza de seus

textos para questionar, debater, ser um “dedo na ferida” de uma sociedade injusta, um enunciador dos problemas de sua época, sobretudo, nas vertentes mineiras.

## 2 HOMEM DAS LETRAS E DAS NOTÍCIAS: VIDA E OBRA

Gilberto Napoleão Augusto de Alencar foi um literato, jornalista, gestor e professor mineiro. Nascido em Palmira<sup>1</sup>, em 1º dezembro de 1886, era primo, pelo lado paterno, do renomado escritor romântico José de Alencar<sup>2</sup> (O Ultimo, 1955; Fernando, [20–]; Faria *apud* Maciel, 2013) e da escritora Rachel de Queiroz<sup>3</sup> (O Ultimo, 1955; Academia Brasileira, 2017). Foi casado com Sophia de Alencar<sup>4</sup>, e com ela constituiu uma família com seis filhos – Fernando, falecido aos sete meses<sup>5</sup>; Heitor<sup>6</sup>; Emilia, Cosette; Maria da Conceição<sup>7</sup> e Fernando Maria<sup>8</sup> –, tendo Cosette de Alencar optado por seguir os passos do seu genitor, tornando-se

<sup>1</sup> Palmyra foi criada pela **Lei Provincial nº 1.458, de 31 de dezembro de 1867**, como distrito subordinado à Barbacena-MG, do qual se desvinculou em razão de sua elevação à vila pela **Lei nº 3.712, de 27 de julho de 1889**, e, finalmente, elevada a município em 15 de fevereiro de 1890 (Prefeitura Municipal, [20–?]). O município de Palmyra possuiu outras quatro denominações antes de sua criação, sendo Rocinha de João Gomes, Fazenda de João Gomes, Distrito de João Gomes e João Gomes Velho, todos em homenagem a João Gomes Martins, proprietário da região em 1728, tornando-se figura central na ocupação da localidade (Emerenciano, 2023). Apenas em 31 de julho de 1932, pelo **Decreto Estadual nº 10.447**, o município recebeu a atual denominação de Santos Dumont (IBGE, 2023).

<sup>2</sup> Político e literato romântico, conhecido por obras como Iracema e O Guarani.

<sup>3</sup> Prima de Gilberto de Alencar e José de Alencar devido ao seu grau de parentesco, pelo lado materno, com a família Alencar (Academia, 2017).

<sup>4</sup> Conforme publicação de **O Pharol**, em 1911, o nome de solteira da esposa de Alencar era Sophia do Espírito Santo, à época professora pública de Itapecerica, MG (Academia Mineira, 1911b, p.1). Através do mesmo periódico foi possível confirmar o nome de Sophia de Alencar, como nome de casada, e identificar ainda que ela continuou atuando como professora particular quando se mudou para Juiz de Fora com o marido. Alterou o endereço de trabalho em 1913, vindo a abrir, posteriormente, o Collegio Alencar, o qual dirigiu, embora não seja possível precisar a data de abertura (A Instrucção, 1913; 1916). José Procópio Teixeira Filho, em **Salvo erro ou omissão**: Gente juiz-forana (1979), refere-se a ela como Sofia Áurea do Espírito Santo Alencar (p.136), Sofia Áurea de Alencar (p.111) e Sofia de Alencar (p.142), a diferença é explicada pelo próprio autor, que afirma que: “Com a finalidade de melhor identificar as esposas, muitas vezes acrescentei outros nomes de família que não os por elas usados habitualmente” (Procópio Filho, 1979, p.13).

<sup>5</sup> Segundo informações de **O Pharol**, de 02 de julho de 1911 e 28 de fevereiro de 1912, Fernando nasceu em 01 de julho de 1911, e faleceu em 27 de fevereiro de 1912, aos sete meses de idade (Registro, 1911; Os Mortos, 1912a).

<sup>6</sup> Sobre Heitor, José Procópio Teixeira Filho afirma o seguinte: “Natural de Sete Lagoas. Filho de Gilberto de Alencar e Sofia de Alencar. Casado com Maria Gouveia. Funcionário da Prefeitura Municipal. Apreciado pintor, discípulo de Ângelo Bigi e Edson Mota. Laureado no Salão da Exposição Nacional de Belas Artes com a medalha de bronze” (1979, p.142). Também o **Diário Mercantil** informa ser Heitor “talvez o melhor dos nossos pintores modernos, várias vezes laureado” (O Ultimo, 1955, p.6). **O Plano Municipal de Cultura de Juiz de Fora** (2013-2023), em seu Anexo Único, menciona Heitor, apontando-o como um dos envolvidos na criação do núcleo que mais tarde passou a se chamar Sociedade de Belas Artes Antônio Parreiras (Juiz de Fora, 2013).

<sup>7</sup> Nascida em 23 de junho de 1920 (Registro, 1923c).

<sup>8</sup> Tem-se registrado ainda, pelo mesmo jornal, que em abril de 1925 um filho do escritor, de nome Fernando Maria, nasceu, o que nos permitiu deduzir se tratar de um segundo filho com mesmo nome, ambos provavelmente em homenagem ao pai do literato (Registro, 1925a; 1925b). Sobre ele, Procópio Filho nos oferece a seguinte nota: “Natural de Juiz de Fora. Filho de Gilberto de Alencar e Sofia Áurea de Alencar. Casado com Doris Marlene Rocha Alencar. Engenheiro da Companhia Mineira de

escritora, jornalista e professora; transitando pelo mundo da educação, da literatura e do jornalismo, ela se engajou em manter viva a memória do autor na cidade e na sociedade.

Como o escritor deixou uma extensa produção bibliográfica, que varia entre literária, jornalística, técnica (entre relatórios e documentos de gestão), além de peças memorialísticas, sua filha Cosette armazenou e preservou o acervo até seu óbito, em 1973. Em 13 de abril de 2007, Marta de Alencar e Souza, neta do escritor, cedeu os arquivos ao Museu de Arte Murilo Mendes (MAMM)<sup>9</sup>, e todo o acervo profissional e pessoal de seu avô e de sua tia passaram a ser gerenciados pela instituição, que o denominou Alencar e o dividiu em dois fundos: Fundo Gilberto de Alencar e Fundo Cosette de Alencar<sup>10</sup>.

Não apenas seus descendentes, mas sua ascendência é importante para compreendermos algumas de suas influências. Conforme a União Espírita Mineira (UEM), Fernando Napoleão Augusto de Alencar, pai do escritor mineiro, nasceu em Fortaleza, Ceará, em 31 de março de 1857, filho do clérigo Carlos Peixoto de Alencar e de Dona Josefa Cavalcanti de Moura. Formado em Humanidades ainda em Fortaleza, graduou-se também pela Faculdade de Medicina, em Salvador, Bahia, em 18 de dezembro de 1880. Era “primo de José de Alencar, que foi seu padrinho de batismo” (Fernando, [20–], recurso *online*). Casou-se com Emilia Alencar, constituindo família com cinco filhos, sendo eles, além do literato, Estella de Alencar, professora (Registro, 1922a; 1922b), Aurora de Alencar e Silva (Registro, 1923a), José de Alencar (Registro, 1923b; 1924) e um quinto filho, do qual não foi possível identificar o nome (Fernando, [20–]).

Gilberto foi verdadeiro porta-voz da história do pai, de modo que as informações por ele veiculadas serviram também de base para que a União Espírita Mineira, da qual Fernando era afiliado, pudesse publicar, postumamente, a biografia do médico cearense, auxiliando também na reconstrução dessa parte de sua vida. Segundo a UEM, Fernando de Alencar:

Era orador entusiasta, lírico e romântico, sem ser oco ou vulgar, sempre com idealismo, usando a palavra a serviço da Abolição e da República, sem jamais almejar cargos públicos ou honrarias de qualquer espécie. **Falava o que sentia e sentia o que falava, com uma sinceridade absoluta, sem medir as consequências de suas opiniões. Bem cedo se desiludiu dos homens públicos de seu tempo.** Participou ativamente da campanha civilista,

---

Eletricidade e depois da TELEMUSA (Telefones Municipais S/A). Um dos fundadores e diretores da Companhia Construtora Solar. Fundador e diretor da Companhia Construtora 3A. Projetista e Calculista” (Procópio Filho, 1979, p.111).

<sup>9</sup> Informação disponível no Formulário de Identificação Documental, disponibilizado pelo Setor de Biblioteca e Informação do MAMM. O catálogo do Acervo Alencar pode ser consultado no link <<https://www.museudeartemurilomendes.com.br/arquivos/alencar310113.pdf>> Acesso em 15 nov.2024

<sup>10</sup> Disponível no Setor de Biblioteca e Informação do Museu de Arte Murilo Mendes (MAMM), em Juiz de Fora-MG.

apoioando Rui Barbosa, mas não chegou a assistir às eleições e ao esbulho sofrido por este que foi rejeitado pelos políticos profissionais (Fernando, [20–], recurso *online*, grifo nosso).

Podemos afirmar também que seus ideais abolicionistas foram, sem dúvida, influentes sobre seu filho. Igualmente, a postura destemida e sincera, conforme vemos na biografia de Fernando, foi reproduzida por Alencar, que recorrentemente demonstrava sua admiração pelo genitor. Neste âmbito, foi importante para a trajetória do filho, afinal, fora ele quem o ensinara as primeiras letras desde os tempos iniciais até os seus dezesseis anos de idade (Christo, 1994). Sendo assim, Alencar via o pai como muito mais que o homem que o gerou. Admirável por suas competências e habilidades, Fernando foi seu maior incentivador no mundo das letras e no mundo do jornalismo.

Fernando possuía grande eloquência verbal e, junto com sua família, mudou-se para muitos lugares após se estabelecer em Minas Gerais, vindo a falecer em 13 de janeiro de 1910 (Há Treze, 1923). Como escritor, produziu peças de teatro e poesias elogiados por poetas portugueses, como seu drama, **O Herói Insurgente** (Fernando, [20–]), o que contribuiu para escolha do filho de nomeá-lo patrono da cadeira de número 21 da Academia Mineira de Letras (AML). Em razão da escolha, a biografia do poeta e médico cearense foi escrita pelo filho, conforme publicação de 12 de maio de 1911, em **O Pharol**:

O academicó recentemente eleito para a Academia Mineira de Letras, o festejado escriptor e nosso prezado companheiro Gilberto de Alencar, escolheu para patrono de sua cadeira o seu illustre e saudoso progenitor, o inspirado poeta e erudito literato dr. Fernando de Alencar, autor de um excellente livro de versos e de apreciados romances e dramas.

A escolha não podia ser mais feliz, encarada que o seja affectiva e literariamente (Academia Mineira, 1911a, p.1).

Definitivamente, a admiração pelo ofício, pelas letras, os ideais políticos, a transparência ao lidar com as situações cotidianas, o humanismo e a simplicidade são heranças paternas. Igualmente, é possível que tenha herdado também o tom crítico, ácido e sagaz, ao expressar com maestria suas palavras. Autodidata, também aprendeu em casa com o pai a língua francesa (Christo, 1994), tornando-se francófilo e sendo responsável por traduzir obras do francês para a língua portuguesa, a exemplo de **Adorável Marquesa** (1958), de André Lambert; **Maria Stuart** (1958), de Jean Plaidy; e **A Divina Cleópatra** (1960), de Michel Peyramaure - as duas últimas pela Editora Itatiaia, como volumes integrantes da coleção **As grandes mulheres da história** (Francisquini, 2017). Além dessas, segundo Dormeilly Nóbrega (1982), ele traduziu **Cenas da Vida Boêmia**, de Henry Murger.

Como ao pai, nutria profunda admiração e respeito pela Academia Mineira de Letras. Não à toa, como observou Maciel, em sua ficha na AML o escritor registrou, de próprio punho, em seu currículo que pertencia à “Academia Mineira de Letras” (2013, p.18), deixando claro e público seu amor pelas letras. Em sua posse, afirmou que:

Fazer parte da Academia Mineira de Letras é mais alguma coisa: é fazer parte de uma associação que está levantando o nível intelectual do Estado; de uma associação que está contribuindo extraordinariamente para a educação artística do povo (...); de uma associação que está erguendo a literatura mineira a culminâncias por ella dantes jamais atingidas; é fazer parte de uma associação que está, incontestavelmente, marcando uma época, a ser, de futuro, lembrada talvez com encomios maiores do que os que atualmente tecemos todos nós áquelle outra.... que nos deixaram os poetas da Inconfidência! (Alencar, G., 1911, apud Braga, 1911, p.1-2).

Extremamente relevante na trajetória do escritor, a AML também foi unânime no reconhecimento de seu trabalho e de sua posição crítica e combativa enquanto jornalista. Desta forma, ele foi, por muitas vezes, considerado um mediador de conflitos entre aqueles que o liam e o buscavam em momentos de dificuldade, como atestou Belmiro Braga (1911) em seu discurso na posse de Gilberto na Academia, descrevendo-o como um homem justo, sem meias-palavras ou discursos acanhados. Essa afirmação, quanto à escrita e ao reconhecimento do escritor por seus pares, corrobora com outro aspecto importante a destacar: o fato de que a função de literato exercida por ele se confundiu, em muitas ocasiões, com a do jornalista. Indissolúvel, como mostrou Francisquini (2017), essa atestada ligação está evidente em seus romances, textos jornalísticos e crônicas.

E Gilberto não descobrindo em si merito de especie alguma como escriptor, não se lembrou de que *Arrendamento* e *Ingratidão humana* são quadros que hão de vencer o tempo, porque vivem dentro da verdade e traçou-os a tinta imperecível do sentimento. E se esquece de que da tinta amarga do seu tinteiro escuro, sua pena, conservando a espontaneidade de sempre, numa espuma fresca de alegria, borda *Phantasias ridentes*, como essa *Mysteriosa* e esse *Para longe*, de *Prosa rude...*

E mais ainda, presadíssimos confrades: desconhecesse, embora, a Academia o autor do livro agora citado, e o jornalista do *Pequeno registro* apresentar-se-ia com cabedal de sobra para aspirar a uma destas poltronas (Braga, 1911, p.2).

Gilberto foi tipógrafo, revisor, cronista e articulista, até ingressar no jornalismo de corpo e alma. Foi funcionário do jornal **O Pharol**, onde executou a função de diretor e redator. Também escreveu artigos para diversos periódicos, sendo os mais conhecidos **A Pátria**, **Correio de Minas**, **Gazeta Comercial**, **Diário Mercantil** e **Diário da Tarde**, todos da cidade de Juiz de Fora. Com o tempo fora ganhando campo e voz, passando a ser publicado também na capital mineira, Belo Horizonte, nos jornais **Minas Gerais**, **Folha de Minas**, **A Tarde** e na

**Revista Alterosa.** Publicou ainda no Estado do Rio de Janeiro, nos periódicos **A Noite** e **Diário de Notícias**.

Quanto à produção intelectual como jornalista, o Fundo Gilberto de Alencar dispõe de robusta hemeroteca, na qual estão arquivados artigos, crônicas, colunas e críticas produzidas por ele, publicadas em diversos periódicos, como **O Pharol, Minas Geraes** e **Diário Mercantil**. Além da hemeroteca custodiada pelo MAMM, peças produzidas por Gilberto se encontram alocadas em outros acervos públicos, responsáveis pela organização de periódicos aos quais colaborou – como o Arquivo Histórico de Juiz de Fora (AHJF), responsável por organizar, entre outros, o **Diário Mercantil**, e a Biblioteca Municipal Murilo Mendes, responsável pela guarda e preservação dos impressos d'**O Pharol** e demais acervos, ambas sob a administração da Prefeitura Municipal de Juiz de Fora. Alguns desses acervos abrigam exemplares de publicações raras que nem mesmo o Fundo Gilberto de Alencar, no MAMM, possui equivalentes (Francisquini, 2017).

Há também publicações na seção de Arquivo, do Setor de Pesquisa, do Memorial da República Presidente Itamar Franco, administrado pela UFJF, em Juiz de Fora, encarregado pela organização da **Gazeta Comercial** e demais arquivos referentes à História do Brasil Republicano. Além das instituições citadas, encontram-se ainda, na seção de Hemeroteca Digital no *site* da Biblioteca Nacional (BN), exemplares microfilmados d'**O Pharol**, enquanto o Arquivo Público da Cidade de Belo Horizonte (APCBH) detém exemplares digitalizados da **Revista Alterosa**, disponíveis na *internet*. Nestes acervos podemos encontrar uma vasta contribuição da escrita de Gilberto.

Apesar da produção prolífica, ao relembrar sua trajetória no artigo **Reminiscencias de Juiz de Fora**, publicado na **Revista Ilustração Brasileira**, em 1950, para o centenário da cidade, e também em breve entrevista ao **Diário Mercantil**, em 1955, intitulada **O Ultimo representante de um período glorioso de nossas letras**, na ocasião de seus 50 anos de carreira jornalística, Gilberto deixou claro ter enfrentado inúmeras dificuldades para editar e publicar seus livros. Ao longo de sua atuação, o escritor enfrentou dificuldades financeiras, censura, entre outros obstáculos para publicar e difundir sua obra. Para chegar ao objetivo de alcançar o seu leitor, contou com a cumplicidade entre os colegas escritores tanto de Juiz de Fora quanto da região. Como conta Nobrega (1997), a propaganda “boca a boca” era o que possibilitava o sonho ser real.

Como Leila R. M. B. da Silveira Maciel (2013) assinalou, no Brasil, ser escritor, viver de literatura, não constituía profissão, portanto, os escritores se viam obrigados a ter outros tipos de profissões para custear suas próprias vidas. Conforme palavras de Oliveira Lima *apud* Frieiro

(1983) “No Brasil, os homens de letras, como os sábios, têm forçosamente de ser empregados de secretarias, advogados no foro, agentes de companhias, industriais e corretores internacionais” (Maciel, 2013, p.17). Vivendo essa realidade, como também mostrou Maraliz de Castro Vieira Christo, em **A “Europa dos pobres”**: Juiz de Fora na Belle-Époque mineira (1994), Gilberto atuou como professor e Secretário da Escola Normal Oficial de Juiz de Fora, Inspetor Escolar Estadual, Diretor do Serviço de Educação do município de Juiz de Fora, professor do Ginásio Santa Cruz, e, conforme José Procópio Teixeira Filho, em **Salvo erro ou omissão**: Gente juiz-forana (1979), atuou também junto ao Instituto de Educação. Em 1955 o autor corroborou essas informações, referindo-se às instituições Lucindo Filho, Machado Sobrinho, Ginásio Santa Cruz e Escola Normal, tendo ocupado, nesta última, o cargo de secretário durante doze anos – função que também foi ocupada por Cosette de Alencar (O Ultimo, 1955).

O papel de Alencar na gestão pública municipal juizforana, bem como seus discursos sobre educação e cultura, permitem observar uma questão indispensável para a memorialística de Alencar e para a história do município, seu trabalho como professor e gestor. Suas contribuições para a Educação juiz-forana – apesar de ainda serem incógnitas, considerando-se a escassez de pesquisas na área – misturam-se às já reconhecidas heranças deixadas por ele, e aliam a memória e as representações do escritor no imaginário da cidade. Entretanto, as produções científicas relacionadas tratam timidamente da ocupação de Alencar como professor. Em nenhuma delas é citada, por exemplo, a correspondência remetida por M. Moore<sup>11</sup>, datada de oito de janeiro de mil novecentos e vinte e seis, sobre o acordo verbal de contratação de Gilberto para o cargo de professor de Português do curso ginasial do Instituto de Ensino Granbery (Moore, 1926); enquanto seu desempenho frente ao Externato Lucindo Filho é lembrado por um reduzido número de escritores e pesquisadores. Os excertos abaixo ilustram as informações aqui descritas:

Fico ciente da sua conveniência quanto ao horário e faremos o possível para arranjar as suas aulas das 10H30 às 2H45.

Sendo estas as condições principais que hoje discutimos, aguardo e agradeço a sua resposta para o governo.

Com estima e apreço, subscrecio-me,  
W. H. Moore (Moore, 1926, p.1)

Segundo informações extraídas de **O Pharol** [...], Alencar lecionou, em 1911, a convite do amigo íntimo, Machado Sobrinho, no Externato Lucindo Filho – atualmente, em Juiz de Fora, Fundação Educacional Machado Sobrinho.

---

<sup>11</sup> Walter Harvey Moore, presidente do Instituto de Ensino Granbery, de Juiz de Fora, MG (Moore, 1926).

Nóbrega (2001) afirma que Alencar atuou também como professor do Estado e do município de Juiz de Fora, embora não tenha disponibilizado a informação sobre o período dessas atividades (Francisquini, 2017, p.36-37).

Por meio das leituras preliminares dos relatórios técnicos, já nos anos 1940, percebemos que o escritor contribuiu para o cargo na administração pública durante diversas gestões, e demonstrava profunda preocupação com a alfabetização de crianças nas áreas rurais, desenvolveu normas e mecanismos de fiscalização e avaliação de desempenho escolar, mudou políticas de contratação e aplicação de recursos públicos, apresentou diagnósticos da educação pública municipal durante todos os anos em que esteve à frente do Serviço de Educação e Saúde de Juiz de Fora, mantendo em seus registros, cópias destes relatórios – apresentados entre 1941 e 1948, exceto para o ano de 1945 (Alencar, G. 1941d; 1942; 1943; 1944; 1946; 1947b; 1948). Mas esse trabalho, aceito como forma de manutenção familiar pela dificuldade em se sustentar apenas pelo ofício de escritor, ainda é pouco conhecido.

São necessárias investigações mais detalhadas dos conteúdos dos referidos relatórios datiloscritos e correspondências trocadas entre o literato e terceiros, questionando os conteúdos e os lugares ocupados por Alencar, endossando, assim, a produção científica direcionada à vida e obra do escritor, seu legado histórico e cultural, sua produção memorialística e seus processos criativos, revelando-se mais sobre sua atuação como gestor na área da Educação, e desnudando as contribuições e o legado do escritor à educação e cultura locais para além da literatura e do jornalismo, sem prejuízo das possíveis intersecções entre essas áreas. Na entrevista de 1955, o próprio escritor mencionou ter ocupado a função pública de Inspetor Escolar em substituição à Machado Sobrinho, na qual permaneceu durante doze anos, aposentando-se em 1950.

Ter se juntado à grande parte dos acadêmicos mineiros, exercendo o magistério para sua estabilidade econômica e subsistência, demonstra que Alencar viveu de forma simples e modesta, sem luxos ou excedentes, fazendo dessa profissão seu meio mais seguro de sobrevivência, afirmação também corroborada pelos estudos de Christo (1994) sobre os acadêmicos juiz-foranos. Pode-se considerar, porém, que dessa forma o autor mineiro também estreitava relações interpessoais com políticos e figuras de destaque de sua época, construindo uma importante rede de sociabilidade a partir da AML, considerando que ser escritor, afinal, era o que lhe engrandecia o espírito (O Ultimo, 1955; Alencar, G., 1950; Francisquini, 2017).

Há, também, parco registro de atuação do escritor como arquivista da Superintendência de Navegação da Marinha do Brasil, razão pela qual, em 1923, foi noticiado que o Ministro da Marinha, Alexandrino Faria de Alencar, o “põe á disposição do titular da pasta da Guerra, afim de servir no Hospital Militar da 4<sup>a</sup> região, nesta cidade” (O Nosso, 1923, p.1), tendo ele se

apresentado ao então ministério da Guerra alguns dias após o anúncio (Notas, 1923). Naquele mesmo ano, foi também nomeado pelo Ministro do Interior, João Luís Alves, membro de banca examinadora de Geografia e História, do Gymnasio de Ouro Preto (Gilberto, 1923a; 1923b), função essa que parece ter tentado ocupar novamente em 1926, como demonstram correspondências do advogado e dramaturgo carioca Renato Vianna ao escritor (Vianna, 1925; 1926a; 1926g; 1926h), conseguindo em novembro a nomeação (idem, 1926k).

Quanto às suas obras literárias, a bibliografia alencariana traduz bem seu itinerário político-cultural. Cronologicamente, publicou: **Costumes sertanejos** (1906), série de crônicas, publicadas em jornal; **Imprensa Mineira** (1908), obra que pretendeu mapear a situação do jornalismo no Estado de Minas Gerais à época do lançamento; **Candidatura militar** (1909), manuscrito que retratava a vivência do mundo do militarismo; **Prosa Rude** (1910), livro de contos; **Névoas ao vento** (1914), livro de crônicas publicado em uma única edição pelo jornal Gazeta Comercial, de Juiz de Fora; **Cidade do Sonho e da Melancolia (Impressões de Ouro Preto)** (1926), obra objeto deste estudo, através da qual Alencar registra suas impressões sobre a cidade de Ouro Preto; **Itália intrépida** (1935), livro sobre o conflito ítalo-etiópe ocorrido naquele ano; **Memórias sem malícia de Gudesteu Rodovalho** (1946)<sup>12</sup>, romance; **Misael e Maria Rita** (1953)<sup>13</sup>, romance; **Tal dia é o batizado (O romance de Tiradentes)** (1959), publicado pela primeira vez em 1959, pela Gazeta Comercial, em Juiz de Fora<sup>14</sup>; **Reconquista** (1961), romance publicado pela editora Itatiaia; e **O escriba Julião de Azambuja** (1962), romance póstumo, também publicado pela Itatiaia. Atualmente, a editora Itatiaia, de Belo Horizonte, é detentora exclusiva do trabalho de Gilberto de Alencar, publicando suas obras e traduções. Em 1946, Alencar também publicou, na **Revista Alterosa**, a novela **O retrato da sala de visitas**, em capítulos.

Alencar faleceu em Juiz de Fora, em 4 fevereiro de 1961, deixando a cultura mineira carente de um de seus mais fervorosos e apaixonados defensores. Ao longo de sua vida, impulsionado pela missão de defender a cultura e as letras das Minas Gerais, produziu uma infinidade de manuscritos, datiloscritos e impressos, desenvolveu crônicas, poemas, romances, artigos acadêmicos e jornalísticos, estudos, relatórios técnicos de gestão e críticas literárias, acadêmicas e políticas. Foi ainda gestor público e professor, aplicador de exames no Collegio

<sup>12</sup> Este romance tem a peculiaridade de ter sido publicado em quatro edições, sendo a primeira em 1946, pela editora Montanheza, de Juiz de Fora-MG; a segunda em 1957, pela editora Agir; e as terceira e quarta em 1962 e 1973, respectivamente, ambas pela editora Itatiaia.

<sup>13</sup> Publicado pela editora Montanheza e, em 1962, pela editora Itatiaia

<sup>14</sup> Esta obra possui ainda uma segunda edição pela editora Itatiaia, lançada em 1972, e uma terceira edição de 1981, pela mesma editora, que se mantém reeditando o livro até os dias de hoje.

Alencar, de sua esposa<sup>15</sup>, lecionando também na rede pública e privada de ensino, como afirmam os testemunhos sobre o escritor<sup>16</sup>. Tornando-se um nome meritório na literatura mineira de sua época, dada sua contribuição às letras, organizamos as supracitadas produções literárias publicadas no **Quadro I** – com notas explicativas que visam elucidar algumas divergências entre pesquisadores, quanto a datas e editoras, corroborando para uma contextualização mais precisa das publicações do literato:

**Quadro I - Principais obras publicadas por Gilberto de Alencar**

Publicação	Gênero	Veículo/Editora	Local	Ano
<b>Costumes Sertanejos<sup>17</sup></b>	Crônicas	Propaganda (Jornal)	Itapecerica, MG	1906
<b>Imprensa Mineira: ligeira notícia sobre o estado atual do jornalismo de Minas Gerais</b>	Crônicas	Typographia Brazil	Juiz de Fora, MG	1908
<b>Candidatura Militar</b>	Artigos	Voz do Povo (Jornal)	São João Nepomuceno, MG	1909
<b>Prosa Rude<sup>18</sup></b>	Contos	[Não informado]	[Minas Gerais] <sup>19</sup>	[1909/1910]
<b>Névoas ao Vento</b>	Crônicas	Typographia Comercial (Jornal)	Juiz de Fora, MG	1914
<b>Cidade do Sonho e da Melancolia (Impressões de Ouro Preto)</b>	Relatos de Viagem	Custeada pelo próprio autor	Juiz de Fora, MG	1926
<b>Italia Intrepida (Orgulho britanico deante da resistencia latina)</b>	Romance	Estabelecimento Graphico Cia. Dias Cardoso	Juiz de Fora, MG	1935
<b>Memórias sem Malícia de Gudesteu Rodovalho</b>	Romance	Editora Montanheza	Juiz de Fora, MG	1946

<sup>15</sup> Conforme informações d'**O Pharol**, de 16 de dezembro de 1926, primeira página, coluna A Instrucção (A Instrucção, 1916).

<sup>16</sup> Cf.: Braga, 1911; Francisquini, 2017; Nóbrega, 1982; O Ultimo, 1955.

<sup>17</sup> As crônicas publicadas estão alocadas no Museu de Arte Murilo Mendes (MAMM), no Acervo Alencar, no fundo Gilberto de Alencar. As informações sobre a primeira publicação do autor foram extraídas do jornal **O Pharol**, data de 03 de junho de 1911 (Academia Mineira, 1911b, p.2). As referidas crônicas foram publicadas no jornal **Propaganda** de Itapecerica, Minas Gerais.

<sup>18</sup> São escassas e imprecisas as informações sobre a data da primeira publicação da obra, com pesquisadores apontando o ano de 1909, sob o selo da editora Agir – entretanto, a empresa só foi fundada nos anos 1940, sendo improvável, portanto, tal afirmação. Logo, consideramos mais prováveis as informações disponibilizadas n'**O Pharol**, em 1911, do qual o escritor ocupava a função de redator, que apontam o ano de 1910 como o de lançamento de **Prosa Rude** (Academia Mineira, 1911b, p.1), e **Diário Mercantil**, em 1955, em que Alencar afirma ter sido em 1909 o ano da publicação (O Ultimo, 1955, p.6), daí a imprecisão quanto à data correta.

<sup>19</sup> Alencar mudou-se para Juiz de Fora em novembro de 1910, ali se estabelecendo até sua morte, não sendo possível precisar a cidade de publicação desta obra, se São João Nepomuceno ou Juiz de Fora, ambas mineiras, razão pela qual optamos por indicar Minas Gerais como Estado certo para local de publicação.

<b>O retrato da sala de visitas</b>	Novela	Revista Mensal Ilustrada Alterosa	Belo Horizonte, MG	1946
<b>Misael e Maria Rita<sup>20</sup></b>	Romance	Editora Montanheza	Juiz de Fora, MG	1953
<b>Tal Dia é o Batizado (O romance de Tiradentes)</b>	Romance	Editora Itatiaia	Belo Horizonte, MG	1959
<b>Reconquista</b>	Romance	Editora Itatiaia	Belo Horizonte, MG	1961
<b>O Escriba Julião de Azambuja</b>	Romance	Editora Itatiaia	Belo Horizonte, MG	1962

Fonte: Elaborado pela autora (2025).

## 2.1. O ESCRITOR EM DEBATE: A CONSTRUÇÃO DO CONHECIMENTO SOBRE GILBERTO DE ALENCAR

Como recurso metodológico adotamos a pesquisa bibliográfica para garantir o foco nos procedimentos teóricos, utilizando consultas bibliográficas perpetradas através de livros, *sites* e publicações que deram subsídio para a análise dos objeto e tema propostos. Segundo Fonseca (2002), a pesquisa bibliográfica consiste no levantamento de referências teóricas previamente reveladas e publicadas em formatos escritos e eletrônicos. Conforme o autor, este é o ponto de partida de qualquer trabalho científico, pois possibilita ao pesquisador compreender os estudos já realizados sobre o tema. Paralelamente, ao realizar esse tipo de pesquisa, torna-se imprescindível também o uso da pesquisa exploratória que, para Gil (2002), tem como objetivo promover a interação e o entendimento inicial do problema, tornando-o mais claro e evidente. Aliar essas metodologias possibilita a formulação de hipóteses que contribuem para a resolução dos problemas postos, aprofundando a análise dos dados coletados.

Para melhor compreensão do estudo, julgamos necessário incluir também a pesquisa descritiva que, segundo Gil (2002), busca descrever as características de determinadas populações ou fenômenos de uma dada realidade. Esta foi também combinada ao uso do método qualitativo que, conforme Richardson (2007), caracteriza-se pelo emprego da qualificação, tanto nas modalidades de coleta de informações quanto no tratamento delas. A pesquisa que adota esta abordagem busca explicar as razões pelas quais um fenômeno ocorre, exprimindo o que convém ser feito, sem, no entanto, tratar de quantificar esses dados. A limitação do método qualitativo reside na parcialidade do conhecimento obtido, tendo em vista haver uma

<sup>20</sup> Conforme a edição número 4, de janeiro de 1954, da **Revista da Semana**, o romance **Misael e Maria Rita** (1953), de Alencar, venceu a categoria de ficção, no concurso literário promovido pela Prefeitura de Belo Horizonte, naquele mesmo ano, sendo o autor premiado com 15 mil cruzeiros da época (Cineac, 1954, p.25).

preocupação com um aspecto da realidade sem que seja, de fato, expresso o real quantificado numericamente.

Segundo Minayo (2001), uma pesquisa qualitativa enfrenta críticas relacionadas ao empirismo, à subjetividade e ao envolvimento emocional do pesquisador. Contudo, apresenta panoramas como a objetivação das características, a hierarquização das ações de descrever, compreender e explicar, a precisão nas relações entre o global e o local, o reconhecimento das diferenças entre os mundos social e natural, o respeito ao caráter interativo entre os objetivos dos pesquisadores, suas bases teóricas e os dados empíricos, além da busca por resultados mais confiáveis e da seleção a um modelo único de pesquisa aplicável a todas as ciências. Assim, a associação das pesquisas bibliográfica, exploratória e descritiva com o método qualitativo permite ao estudo o embasamento necessário para atingir o seu objetivo principal, de ser capaz de responder às indagações do pesquisador ao longo do desenvolvimento do trabalho.

Assim, partindo da revisão sistemática da literatura acadêmica, conforme proposto por Galvão e Ricarte (2020), através da elaboração de uma estratégia de busca, seleção e sistematização dos dados coletados, foi possível realizar uma pesquisa por teses e dissertações, cujo objeto era Gilberto de Alencar e suas obras, usando como repositório o Banco de Teses e Dissertações da Capes. Inicialmente, buscamos resultados através das palavras-chave *Gilberto e Alencar*, separadas por vírgula, resultando em 72 documentos. Visando refinar mais, optamos pelo uso de *Gilberto de Alencar* como palavra-chave, sem separação, dos quais surgiram 69 indicações. Por fim, adotamos o uso do termo “*Gilberto de Alencar*”, incluindo-se as aspas, para indicar uma busca por correspondência exata de palavras, o que resultou em um total de doze trabalhos. Dentre esses, por meio da leitura de seus títulos e seus resumos, foram identificados apenas dez que abordam diretamente o autor e sua obra.

Ao analisar os resultados de modo mais específico, identificamos que, dos dez trabalhos acadêmicos correspondidos na pesquisa, três são teses de doutorado e sete são dissertações de mestrado, majoritariamente produzidas em instituições de ensino situadas no estado de Minas Gerais, e uma no Rio de Janeiro. Isso demonstra que, apesar da distribuição das obras do autor pelo país, e até fora dele<sup>21</sup>, a relevância científica do autor ainda se concentra no contexto acadêmico mineiro. Todos os estudos estão concentrados no âmbito das pesquisas literárias, apontando, portanto, para a falta de conhecimento nacional da relevância do escritor e à escassez da interdisciplinaridade nas investigações. Entre as instituições que abrigam os

---

<sup>21</sup> Cf.: **Registros intencionais:** diários de Gilberto de Alencar, revelações de um pensador (2017), que nos dão como exemplo a edição de **Névoas ao Vento**, encontrada no Fundo Pedro Veiga, da Biblioteca Central da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, em Portugal.

estudos, destacamos o Centro Universitário Academia<sup>22</sup>, em Juiz de Fora, com sete trabalhos disponíveis em seu repositório, refletindo a significativa concentração de pesquisas sobre Gilberto nessa instituição.

Essa predominância observada na UniAcademia sugere uma tradição de estudos literários voltados a Alencar na instituição, que manteve um foco consistente no autor e suas obras. Dentre os temas abordados, pode ser notada uma diversidade de perspectivas e objetos, que vão desde análises literárias e autobiográficas, até a investigação de correspondências e memórias – como percebido em trabalhos como o de Márcia R. Rezende (2015), que explora a correspondência entre Renato Vianna e Gilberto de Alencar, e o de Bárbara Nolasco (2017), que examina as memórias literárias e as missivas de Mário Matos e Gilberto de Alencar. Quanto à metodologia, predomina a edição anotada de fontes de obras e documentos. Abaixo, compilação da concentração das pesquisas por instituição e tipo (**Tabela I**):

**Tabela I** - Concentração das pesquisas por instituição

Instituição	Quantidade	Tipo
Centro Universitário Academia	7	Dissertação
Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais	2	Tese
Universidade Federal Fluminense	1	Tese

**Fonte:** Elaborado pela autora (2025).

A distribuição temporal das pesquisas, variando de 2010 a 2021, indica um interesse recente na obra de Gilberto de Alencar, mas de crescimento estagnado. A **Tabela II e Figura 1** sugerem se tratar de um autor cuja relevância tem se mantido viva no meio acadêmico mineiro, mas que carece de mais incentivo, fomento e reconhecimento.

---

<sup>22</sup> Alguns trabalhos foram publicados quando o Centro Universitário Academia – UniAcademia ainda era denominado Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora (CES/JF).

**Tabela II** - Teses e dissertações por ano

Ano	Quantidade
2010	1
2013	3
2015	1
2017	2
2018	1
2019	1
2021	1

**Fonte:** Elaborado pela autora (2025).

**Figura 1** – Gráfico de evolução da produção

**Fonte:** Elaborado pela autora (2025).

Em análise, notamos ainda que sua obra se tornou objeto de estudo somente na última década, embora o autor tenha produzido **Costumes Sertanejos**, que pode ser considerada sua primeira obra, ainda 1906<sup>23</sup>. É importante dizer que esta, disponível na hemeroteca do Fundo Gilberto de Alencar/MAMM, através de recortes da publicação, ainda não configurou objeto de pesquisa científica específica. Constatamos, assim, que entre a primeira publicação literária do autor e a tese de Moema Rodrigues Brandão Mendes, **Incursões pela gênese do romance Memórias sem malícia de Gudesteu Rodovalho, de Gilberto de Alencar**, defendida em 2010, na Universidade Federal Fluminense, no Rio de Janeiro – o primeiro cujo objeto está diretamente relacionado a Gilberto de Alencar e sua obra –, há uma lacuna de 104 anos, período em que o autor permaneceu distante do meio acadêmico científico.

Diante disso, analisamos os conteúdos das teses e dissertações levantadas, investigando suas descobertas. Nossa análise inclui ajustes de complementação aos resultados apresentados, contribuindo para um debate mais aprofundado e reduzindo lacunas ou inconsistências relevantes que possam enriquecer a fortuna crítica do escritor. Dessa forma, buscamos ampliar a compreensão das contribuições de Gilberto de Alencar, visando fortalecer o diálogo acadêmico e incentivando novas interpretações e perspectivas.

A primeira pesquisa realizada sobre Gilberto foi publicada pela Universidade Federal Fluminense (UFF), em 2010. Trata de uma tese desenvolvida por Moema Rodrigues Brandão Mendes, **Incursões pela gênese do romance Memórias sem malícia de Gudesteu Rodovalho, de Gilberto de Alencar**. Embora não haja arquivo disponível para *download*, impossibilitando o conhecimento de seu teor, segundo o resumo, o trabalho consiste em um cotejo do dossiê genético que abarca dois manuscritos e as duas primeiras edições de Memórias sem malícia de Gudesteu Rodovalho, de 1946 e 1957, respectivamente.

<sup>23</sup> Cf.: Academia Mineira, 1911b, p.2; Francisquini, 2017, p.23.

A dissertação de Claudia Helena de Souza, segundo trabalho acadêmico que trouxe à luz do esquecimento a escrita do escritor e jornalista, como evidenciado, aliou intertextualidade e Crítica Genética, buscando revelar o escritor a partir de sua correspondência pessoal com João Dornas Filho, Mário Matos, Francisco de Sales Oliveira, José Campomizzi Filho, Martins de Oliveira, e outros escritores, muitos também membros da Academia Mineira de Letras, acrescida de correspondências de Cosette de Alencar, elaborou uma edição anotada de fontes das missivas que abordavam o romance **Memórias sem Malícia de Gudesteu Rodovalho**, publicada em 1946, e analisou aspectos de seu processo criativo.

O terceiro trabalho mapeado tem como objeto a obra **Cidade do Sonho e da Melancolia (Impressões de Ouro Preto)**. Defendida em 2013, a dissertação intitulada **Do intertexto literário, ao diálogo interdisciplinar entre Cidade do Sonho e da Melancolia, de Gilberto de Alencar, Boca de chafariz, de Rui Mourão, e a História de Ouro Preto**, da pesquisadora Cassia Aparecida Braz Araujo, configura entre os primeiros trabalhos sobre a obra **Cidade do Sonho e da Melancolia (Impressões de Ouro Preto)**. Amparada na edição de 1971, a pesquisadora produziu um estudo comparativo, apontando para os pontos convergentes entre a obra de Alencar e **Boca de Chafariz** (1993), de Rui Mourão. Segundo a autora, ambas se aproximam quanto à preocupação com a falta de preservação de Ouro Preto, mesmo separadas por 65 anos de diferença, e enfocam a responsabilidade estatal. Entretanto, também possuem divergências, considerando linguagem e as formas de retratar Aleijadinho e a extração do ouro. Araújo, porém, considera tanto **Cidade do Sonho e da Melancolia (Impressões de Ouro Preto)** quanto **Boca de Chafariz** romances ficcionais, abordagem à qual retornaremos ao analisar a obra no quinto capítulo, por divergirmos.

Em seu trabalho, Araújo contextualiza o interesse pela obra de Gilberto de Alencar, destacando sua relevância na construção de uma literatura interligada à história mineira. O escritor é apresentado como um intelectual que explora o imaginário e a memória local de Ouro Preto, abordando temas da identidade cultural brasileira e o passado colonial. Os autores são descritos como romancistas cuja produção literária reflete a universalidade e a particularidade da cultura mineira. Chama-nos atenção, em especial, o capítulo três, no qual Araújo afirma que a obra apresenta uma narrativa que denuncia o abandono de Ouro Preto após a transferência da capital para Belo Horizonte. A cidade é personificada e o texto explora suas “vozes” em lamentação contra o esquecimento, sendo apresentada como palco de episódios heroicos e trágicos, enaltecendo sua relevância histórica e cultural. Tal seção aborda, ainda que superficialmente, um aspecto desta tese: o de analisar a cidade de Ouro Preto como a musa do autor em sua obra.

O quarto trabalho, também publicado em 2013, de Leila Rose Mário Batista da Silveira Maciel, intitulado **Ficção, História e Imaginário em Tal Dia É O Batizado (O Romance De Tiradentes)**, de **Gilberto de Alencar**, examinou o romance **Tal dia é o batizado** (O romance de Tiradentes), de 1981. A análise revelou intertextos entre este e a novela **Eu, Tiradentes** (1990), de Paschoal Motta, através da análise do ficcional e do histórico, relacionando os conceitos de romance histórico, memória coletiva, imaginário e ficcionalização. Maciel examinou ainda um conjunto de missivas ativas e passivas de Gilberto de Alencar, buscando informações que subsidiassem a análise proposta.

A autora concluiu tratar **Tal dia é o batizado** (O romance de Tiradentes) um romance histórico por ter o autor empreendido verdadeira pesquisa histórica, analisando documentos, viajando para os locais, valendo-se da história e memória oral. Ainda para Maciel, “mesclando realidade e ficção, sem deturpar a verdade histórica” (Maciel, 2013, p.182), Alencar “pintou o retrato da sociedade mineira do século XVIII” (*ibidem*, p.185).

Em 2015, Marcia Rosestolato Rezende, através da dissertação **Renato Vianna e Gilberto de Alencar**: a correspondência entre o sonho e a melancolia, elaborou uma edição de fontes a partir das correspondências trocadas entre Renato Vianna e Gilberto de Alencar entre 1925 e 1927, visando retratar a criação literária de Alencar e a troca de experiência entre os signatários. Renato Vianna acompanhou Alencar durante sua viagem a Ouro Preto, sendo importante personagem na narrativa das impressões alencarianas, e o período das missivas corresponde à época em que o escritor desenvolvia **Cidade do Sonho e da Melancolia (Impressões de Ouro Preto)**. Desta forma, a monografia ressaltou a tendência ao hábito do auto arquivamento, apontada por Francisquini (2017) também em Alencar, de forma similar à observada por Reinaldo Marques em **O arquivamento do escritor** (2003), ao relacionar as cartas entre Carlos Drummond de Andrade e Abgar Renault. As missivas relativas à viagem a Ouro Preto de Vianna e Alencar, que inspirou a obra de 1926, permitiram identificar as reações do advogado carioca à produção.

Gina Mara Ribeiro Quintão Francisquini, em **Registros intencionais**: diários de Gilberto de Alencar, revelações de um pensador, dissertação defendida em 2017, a partir da edição de fontes e análise detalhada de seus diários manuscritos e de acervos literários e jornalísticos, identificou o posicionamento crítico de Alencar contra o governo de Getúlio Vargas, especialmente em relação a Lourival Fontes, diretor do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), responsável pela censura e perseguição de opositores. Revelou posições políticas e literárias de Alencar, como sua crítica à censura, sua defesa da liberdade de imprensa, apreço ao clássico e ao erudito e o descontentamento com a influência cultural americana. Os

registros, feitos em um tom de resistência simbólica, mostram uma intenção clara de manter viva a memória do período e de dialogar com futuros leitores.

Através da pesquisa, descobriu-se seu nome completo, suas primeiras publicações, vínculos ideológicos com o pai, produções raras e inéditas, como suas crônicas e romances de folhetim, além de evidenciar sua oposição ao modernismo e sua valorização do naturalismo. No entanto, a descentralização e a perda de parte do seu acervo dificultaram o resgate completo de sua fortuna crítica. Suas produções jornalísticas, literárias e memorialísticas, além dos testemunhos de contemporâneos e produções de terceiros sobre o escritor, permitiram o levantamento biográfico e bibliográfico do escritor, destacando obras incompletas, projetos não concluídos, influências e experiências; e apresentou uma relação descritiva dos acervos em que as produções de e sobre Alencar estão armazenadas. Ao analisar o propósito da escrita alencariana, foi possível observar que o autor resiste ao escrever, o não dito em suas publicações jornalísticas foi proferido na escrita de seus diários, que são objetos que simbolizam o ato de resistir.

Ainda em 2017, Bárbara Barros Gonçalves Pereira Nolasco, em sua dissertação intitulada **Mário Matos e Gilberto de Alencar - memórias literárias e as missivas**, analisou as cartas emitidas pelo jornalista Mário Matos ao escritor no período de 1939 a 1957, resultando num total de 36 documentos. O objetivo da pesquisa foi elaborar uma edição de fontes das referidas correspondências, visando criar notas explicativas que pudessem suprir lacunas de interesse no meio literário. Foi realizada a transcrição das missivas de Mário Matos, que se encontram sob a custódia do Museu de Arte Murilo Mendes. É importante ressaltar que tal pesquisadora não obteve acesso à correspondência ativa de Gilberto, que era o destinatário, pois o acervo de Mário Matos até a data da pesquisa se encontrava em posse de herdeiros, não havendo disponibilização dos documentos. Outro aspecto relevante nesse trabalho consiste no fato da autora também reiterar a baixa popularidade de Alencar, ainda que não aprofunde o debate e as razões desse apagamento.

A tese **Gilberto de Alencar: faces de um intelectual** (2018), de Cássia Aparecida Braz Araújo, buscou analisar as obras ficcionais e não ficcionais do escritor e sua atuação como um intelectual de seu tempo. Correlacionando os contextos históricos, a autora considera que o autor foi um intelectual por realizar intervenção no espaço público através de sua crítica. Sua pesquisa foi ancorada por buscas em hemerotecas digitais, arquivos históricos, visando analisar publicações posteriores ao ano de 1930, priorizando o trabalho, a política e a escrita de Gilberto na intenção de trilhar os caminhos que o levaram às suas abordagens e à variação de sua produção. A pesquisa aponta também o interesse de Gilberto na classe operária, principalmente

após a década de 1940, época em que o literato se posiciona a favor do trabalhador, segundo ela.

Apesar da discussão sobre intervenção no espaço público, a autora não menciona a produção técnica do autor enquanto gestor público municipal, na área da Educação, o que poderia contribuir para melhor dimensão das intervenções públicas que se pretendeu identificar. Araújo também afirmou que “Alencar parece ainda um escritor pouco estudado e conhecido pela crítica em geral, apesar de ter uma produção vasta e diversificada ao longo de sua vida” (Araújo, 2018, p.162), embora não tenha discutido os fatores que talvez tenham contribuído para os poucos estudos e sua falta de popularidade.

Andrea Ferreira Carvalho Falconi, em sua dissertação de 2019, denominada “**Dinheiro na mão é vendaval**”. **O crime da rua do Sapo: uma novela de Gilberto de Alencar**, elaborou uma edição Diplomática dos manuscritos, de 41 páginas, de **O Crime da Rua do Sapo** (1947a), alocados no museu de Arte Murilo Mendes em Juiz de Fora. Caracterizando a obra como uma novela, apoiada na Crítica Genética. Por tratar de um local específico e histórico de Juiz de Fora, a Rua do Sapo – local conhecido por seus cortiços (Christo, 1994) –, a edição Diplomática da novela, empreendida por Falconi, foi de grande importância para a preservação e manutenção da história e literatura de Juiz de Fora, preservando a memória local.

O décimo e último trabalho publicado sobre o autor, **Gilberto de Alencar**: o jornalista Zangão e a ferroadas literárias (2021), dissertação de Elza de Paula Assis, captou e transcreveu textos de cunho jornalístico publicados no periódico **Diário Mercantil**, produzidos pelo escritor, sob o pseudônimo de Zangão, organizados nas colunas que foram publicadas entre os anos de 1954 e 1960, intituladas de **Ferroadas**. A dissertação propõe que a coluna **Ferroadas** combinou linguagem jornalística e literária, demonstrando a habilidade do autor em ocupar um lugar relevante tanto na literatura quanto no debate público de sua época. Através de versos rimados e metáforas, Alencar comentou sobre questões sociais, políticas e econômicas, estabelecendo uma relação dialógica entre literatura e jornalismo. O estudo demonstrou que o escritor, considerado pela pesquisadora como um intelectual moderno, utilizou seu estilo literário para intervir no debate público, criticando de forma satírica os poderosos e alertando os leitores para sua condição de “abelhas operárias”. A pesquisa destaca a importância de preservar e divulgar seu legado, evidenciando que seus textos, além de satirizarem as elites, fornecem uma visão crítica sobre o contexto regional e global, além de também confirmar a relevância de sua produção literária diversificada e a necessidade de sua divulgação.

O objeto da pesquisa foi um lote com 145 publicações, com data de 1954. No entanto, o acesso ao acervo do **Diário Mercantil**, necessário ao desenvolvimento da pesquisa de Assis,

enfrentou dificuldades devido ao mau estado de conservação dos documentos e ao fechamento de instituições durante a pandemia de COVID-19. Apesar dos obstáculos, a pesquisa destaca a importância dos arquivos como espaços de preservação da memória cultural e enfatiza o papel crucial da literatura na promoção de valores como respeito e cordialidade. Por fim, o estudo ressalta a contribuição significativa das fontes primárias para a pesquisa acadêmica, concluindo que, ao promover a reflexão crítica, a literatura contribui para a formação de cidadãos mais conscientes e éticos, essencial em tempos de crise.

Embora não seja discutido na dissertação, acreditamos que a coluna **Ferroadas**, analisada por Assis (2021), teve suas origens em 1924, ainda no periódico **O Pharol**, diferente da afirmação da pesquisadora sobre sua primeira circulação datar de 1954. Os conteúdos das referidas colunas são semelhantes, tratando sempre de assuntos cotidianos, vinculados aos editoriais e reportagens, variando entre questões sociais, políticas e/ou econômicas. A forma, porém, de apresentação do conteúdo varia em relação às colunas do **Diário Mercantil** (1954-1960), se naquelas foram escritas em verso, nas d'**O Pharol** estão em prosa. Outra grande diferença está na escolha do pseudônimo, nas primeiras versões, dos anos 1920, o autor se apresentava como Ferrão, enquanto nas dos anos 1950, alterou para Zangão. Sobre as colunas de 1920, não foram localizados estudos.

Este recente conjunto de trabalhos reflete um interesse contínuo e diversificado na obra de Gilberto de Alencar, abrangendo tanto suas contribuições literárias quanto aspectos mais amplos de sua atuação intelectual. A concentração dessas pesquisas em Minas Gerais sugere uma relevância regional do autor, evidenciando um elo entre sua produção e o contexto cultural regionalizado. Comprovam também a inexistência de estudos voltados à reconstituição do processo criativo da publicação de 1926, **Cidade do Sonho e da Melancolia (Impressões de Ouro Preto)**, próxima de completar seu centenário; à análise da construção memorialística de Gilberto de Alencar na obra; à intencionalidade autobiográfica, nos registros de seus relatos de viagem, característica do autor; e ao pioneirismo da produção brasileira na valorização e em alertar para a necessidade de reconhecimento histórico-cultural e preservação patrimonial de Ouro Preto, temas aqui abordados.

A seguir, organizamos as pesquisas publicadas em ordem cronológica (**Quadro II**):

**Quadro II - Relação de teses e dissertações cujos objetos são Gilberto de Alencar e suas obras (ordem cronológica)**

Título	Autor	Universidade	Ano
<b>Incursões pela gênese do romance Memórias sem malícia de Gudesteu Rodovalho, de Gilberto de Alencar.</b>	Moema Rodrigues Brandão Mendes	Universidade Federal Fluminense	2010
<b>Memórias sem malícia de Gudesteu Rodovalho, de Gilberto de Alencar, e o Ateneu, de Raul Pompéia.</b>	Maria Cláudia Helena de Souza	Centro Universitário Academia	2013
<b>Do intertexto literário, ao diálogo interdisciplinar entre Cidade do Sonho e da Melancolia, de Gilberto de Alencar, Boca de chafariz, de Rui Mourão, e a história de Ouro Preto.</b>	Cássia Aparecida Braz Araujo	Centro Universitário Academia	2013
<b>Ficção, história e imaginário em Tal dia é o batizado (o romance de Tiradentes), de Gilberto de Alencar.</b>	Leila Rose Marie Batista da Silveira Maciel	Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais	2013
<b>Renato Vianna e Gilberto de Alencar: a correspondência entre o sonho e a melancolia.</b>	Marcia Rosestolato Rezende	Centro Universitário Academia	2015
<b>Registros intencionais: Diários de Gilberto de Alencar, revelações de um pensador.</b>	Gina Mara Ribeiro Quintão Francisquini	Centro Universitário Academia	2017
<b>Mário Matos e Gilberto de Alencar: memórias literárias e as missivas.</b>	Barbara Barros Gonçalves Pereira Nolasco	Centro Universitário Academia	2017
<b>Gilberto de Alencar: faces de um intelectual.</b>	Cássia Aparecida Braz Araujo	Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais	2018
<b>Dinheiro na mão é Vendaval. O crime da rua do Sapo: uma novela de Gilberto de Alencar.</b>	Andrea Ferreira Carvalho	Centro Universitário Academia	2019
<b>Gilberto de Alencar: O jornalista Zangão e as ferroadas literárias.</b>	Elza de Paula Assis	Centro Universitário Academia	2021

**Fonte:** Elaborado pela autora (2025).

Esses trabalhos coadunam, deste modo, com o que pretendemos nesta pesquisa, isto é, demonstrar a importância do diálogo entre a literatura e a história na obra objeto da análise, destacando a cidade como um símbolo de resistência cultural e memória, apontado o papel do autor na defesa cultural de Ouro Preto. Dizendo de outro modo, pretende-se discutir como Alencar contribuiu para a preservação da identidade cultural mineira e brasileira, resgatando temas esquecidos, situando o autor em seu contexto e visão, e promovendo uma reflexão crítica sobre a história e a cultura local. Também a afirmação sobre a injustiça sofrida pelo escritor através de seu apagamento, sobre o qual refletimos na presente proposição – no subcapítulo seguinte –, é corroborada pelo conjunto de trabalhos acadêmicos que o tomam como objeto de

estudo, através de recorrentes alegações de baixa popularidade, escassez de pesquisas, dificuldades com acervos, entre outros.

O levantamento de produções acadêmicas sobre o autor e sua obra indicou um baixo e estagnado volume de pesquisas científicas, bem como a concentração dessas ao âmbito regional e institucional, principalmente no Centro Universitário Academia (UniAcademia), proporcionando pouca visibilidade nacional ao escritor. Outra observação importante está na dificuldade do escritor em permear outras áreas do conhecimento que não a Literatura, ainda que abranja temas variados, desde análises literárias até estudos de correspondências e diários. Esta variedade, porém, evidencia o contributo de Alencar para a literatura e a memória cultural mineira, ainda que o autor sofra com pouca popularidade e escassez de estudos, evidenciando a necessidade de maior reconhecimento e difusão de sua produção.

## 2.2. “A MÃO CHEIA DE SAL NA ONDA PESADA E MOLE DESSE MAR DE MELADO...”

E Gilberto, para dizer hoje o que entende ser a verdade, não pensa nas consequências de amanhã; e, assim, é lido, é estimado e é applaudido. A sua penna, no meio desse cantochão soturno de aplausos incondicionaes a todo aquele que governa ou que pode vir ainda a governar, é a mão cheia de sal na onda pesada e molle desse mar de melado engrossativo que nos vae assoberbando (Braga, 1911, p.2)

Alencar se destacou como um defensor fervoroso da cultura mineira, abordando temas como o sentimento de pertencimento mineiro, tradições e críticas sociais, especialmente à política, ao fascismo e ao Estado Novo varguista, sempre com uma postura honesta, sem acanhamento ou meias palavras. Fortemente influenciado pelo pai, Fernando de Alencar, médico, abolicionista e também escritor, com o qual aprendeu francês, jornalismo e literatura, e do qual herdou a visão de mundo. Além de seu trabalho como literato e jornalista, ocupou cargos na administração pública, relacionados à educação, contribuindo para a alfabetização e gestão escolar em Juiz de Fora. Seu legado é preservado em acervos e pela Academia Mineira de Letras, deixando uma marca significativa na literatura e cultura de Minas Gerais.

Ao pesquisarmos literatura regional, em especial o escritor mineiro, com o intuito de compreendermos aspectos de sua produção que ainda não havíamos alcançado, entre 2015 e 2017, debruçamo-nos sobre a produção de artigos e resumos, além dos trabalhos publicados em revista e anais de congressos e eventos, permitindo, neste ínterim, compreendermos que a

pesquisa interdisciplinar era fundamental para correlacionar Literatura, História e Memória em seus múltiplos aspectos. Desta forma, buscamos eventos e congressos através dos quais pudéssemos desenvolver e apresentar os resultados de trabalhos como **Memórias de um literato: Reflexões de Gilberto de Alencar no ano de 1941** (2015), **Registros Intencionais: diários de Gilberto de Alencar, revelações de um pensador** (2015), e **(A)Temporalidade nas reflexões de Gilberto de Alencar** (2016), apresentando informações, ainda que parciais, das pesquisas.

Aproveitando os aprendizados adquiridos nos estudos, buscamos ampliar ainda mais as informações para garantir um volume documental robusto. Visitamos acervos físicos, empreendendo incansável busca por bibliotecas, museus e arquivos em que obras de Alencar pudessem ser encontradas, consultadas e, quando possível, reproduzidas. Nesse processo, foram descobertas verdadeiras raridades, todas publicadas no resultado final da dissertação<sup>24</sup>. Através dos acervos digitais também foi possível localizar crônicas, artigos de opinião, publicações sob pseudônimos, romances de folhetins, com registros por vezes incompletos ou inacabados. Através da pesquisa, foi possível aprender a trabalhar não apenas as metodologias da Letras, mas também da História. A descoberta, para a pesquisa científica, dos diários-manuscritos do literato, permitiu-nos adentrar na história e no imaginário da intelectualidade juiz-forana dos anos 1940, observar a oposição do escritor ao varguismo, sua valorização da cultura, educação e tradição mineiras, e compreendermos os aspectos da profissão de jornalista ocupada pelo literato – tema, em si, pouco explorado até então.

Dessa incansável e instigante pesquisa, ainda restaram muito documentos e materiais, alguns dos quais não há nenhum tipo de publicação ou estudos sobre, e a partir dos quais é possível pensar e planejar trabalhos e pesquisas com mais clareza e com objetivos melhor definidos, empreendendo novas descobertas e aspectos da vida do escritor. Relatórios técnicos, inéditos, produzidos por Alencar, ajudam a desnudar sua participação na construção de um projeto de alfabetização da área rural de Juiz de Fora, visando a melhoria do desempenho educacional e da situação da Educação pública juiz-forana como um todo. Este é um lado do escritor praticamente ignorado, mas que evidencia a atuação do intelectual no espaço público, transformando-o. Esse volume documental descoberto e relevado se tornou de grande contribuição, revelando um horizonte de perspectivas e possibilidades de integração acadêmica com outras áreas, como história, educação, jornalismo ou mesmo administração pública.

---

<sup>24</sup> Cf.: Francisquini, 2017.

Mesmo quando submetido à censura imposta pelo Estado Novo, não deixou de escrever. Foi nesse período que produziu seus cadernos-diários, em que pouco falou sobre si, mas muito sobre os temas supracitados, diários que reforçam a postura engajada do escritor (Francisquini, 2017). Esses e tantos outros documentos tornam suas obras verdadeiros registros do passado – em que pesem as reflexões de Antonio Cândido sobre liberdade criativa, sobre as quais aprofundaremos no quinto capítulo. Seu legado cultural constitui um verdadeiro patrimônio da história e das letras do Brasil, e a projeção de sua obra, embora ainda não faça justiça à dimensão do próprio escritor, alcança lugares os quais não se imaginava, como mostraram os mapeamentos da dissertação de 2017, mostrando como as obras do autor foram capazes de romper os limites de Minas, avançar pelo Brasil e, inclusive, cruzar o Atlântico rumo à Europa.

Sua presença combativa e polêmica, e seu afastamento da corrente estética modernista, que viria a se tornar cânone do século XX, talvez explique o porquê de não figurar entre os escritores mais lidos. No entanto, é merecedor de reconhecimento e valorização como o importante literato e jornalista brasileiro que foi. Sua postura crítica e sua produção, caracterizada pela defesa de uma escrita direta, isenta de erros ortográficos, voltada à representação de fatos históricos e cenários políticos, e à crítica à sociedade vigente, desnudam um escritor que valorizava sua cultura e tradição (Alencar, 1940), sempre sedento de justiça, tentando escapar ao idealismo romântico, mas ainda assim disposto a lutar por um Brasil que fosse capaz de alcançar o progresso sem, com isso, oprimir e abusar de seu povo. Aproximando sua obra de vertentes como o naturalismo, flertando com características do realismo, parnasianismo e, em alguns momentos, até com o romantismo.

Em 1955<sup>25</sup>, refletindo sobre sua carreira, Alencar reconheceu ter sido Hermes da Fonseca, enquanto candidato, e Getúlio Vargas, enquanto político ditador e presidente, os homens que mais combateu e criticou ao longo de sua vida. Sobre sua oposição ao Vargas, muito se registrou ao longo da pesquisa dos diários, entretanto, sobre Fonseca, apenas poucas notas, referentes mais à Campanha Civilista<sup>26</sup> do que ao candidato contestado, foram percebidas pelos pesquisadores, razão pela qual destacamos o trecho abaixo, extraído da coluna **Pequeno Registro**, que mantinha n’**O Pharol**, através da qual, não poucas vezes, o escritor questionava o presidente militar eleito:

Aqui no Brazil, o caso é outro, é muito outro.

---

<sup>25</sup> Cf.: **O ultimo representante de um período glorioso de nossas letras**, entrevista publicada pelo **Diário Mercantil** em 1 e 2 de janeiro de 1955, nº 12.638, ano XLIII, página 6.

<sup>26</sup> Fernando de Alencar publicou, em 1909, poema em defesa de Rui Barbosa, n’**O Pharol**, demarcando sua posição em relação à Campanha Civilista (Alencar, F, 1909, p.2).

Aqui, qualquer um de nós sabe perfeitamente ha quantos dias ou até ha quantas horas o sr. marechal Hermes é o presidente da Republica. Mas qualquer um de nós não sabe o numero de vezes que elle tem desrespeitado os mandados dos tribunaes superiores, tantas são ellias!

No Brazil, sem estado de sitio, sem dictadura franca, sem governo provisorio, os tribunaes nada valem, o poder judiciario é uma phantasia, o executivo nem sabe da sua existencia. No Paraguay, em pleno regimen do terror militar, o despota fardado tem ainda nobres escrupulos, ainda não chegou ao cumulo de não respeitar os dados da magistratura.

Estamos ou não estamos muitissimo abaixo do Paraguay de Albino Jara? Decerto que sim. Não ha quem o negue, quem o possa negar honestamente (Alencar, 1911, p.1).

Na publicação, Alencar denuncia o que alegou ser uma postura inadequada do então presidente, de descumprir determinações judiciais dos tribunais superiores do país. Em razão disso, o jornalista e literato compara Fonseca ao então ditador paraguaio, Albino Jara, argumentando que o país vizinho, naquele momento em estado de sítio e dominado por um “déspota”, tinha mais respeito às suas instituições do que o Brasil, democrático e republicano. Conclui, indagando retoricamente: “Estamos ou não estamos muitissimo abaixo do Paraguay de Albino Jara? Decerto que sim” (*ibidem*, 1911, p.1). Vemos, portanto, um jornalista sem meias palavras ou floreios gentis, bastante perspicaz em sua crítica à incoerência narrada, que nos faz refletir em que medida um país, supostamente democrático, o é de fato se não respeita suas instituições democráticas, e o quão distante este estaria de uma ditadura.

Como sempre, polêmico e despreocupado com as consequências, ainda que bastante jovem no período, vemos essa característica marcar a trajetória de Gilberto, tal como foi usada para descrever seu pai<sup>27</sup>, e ser reiterada, não poucas vezes e não por poucos intelectuais, ao se referirem ao escritor. Belmiro Braga, em seu discurso durante posse de Gilberto na Academia Mineira de Letras, ao considerar, metaforicamente, Alencar como a “*mão cheia de sal na onda pesada e mole desse mar de melado engrossativo*”, explicava ali – além de um dos atributos mais marcantes do escritor, e de sua abnegação de seus interesses e questões pessoais – um importante reflexo de sua caracterização:

E essa contribuição de sal, dia a dia, abre um sulco profundo no dorso das aguas assucaradas...

[...]

Mas Gilberto, campeão da que entende ser a Verdade, seguindo a rota collimada, não tem olhos para as flores nem para os espinhos que sua penna vae deixando á margem da estrada percorrida, e, dahi, os amigos e inimigos que seus artigos lhe acarretam (Braga, 1911, p.2).

---

<sup>27</sup> Cf. Fernando, [20–], recurso *online*.

Como afirmou Braga, a conduta opositora do escritor mineiro lhe concedeu a admiração popular por um lado, mas também inimigos e desafetos por outro. Em 1955, mais de 40 anos após o discurso de Belmiro, Gilberto falava ao Diário Mercantil sobre ser o último representante do seu estilo e grupo literário, formado ainda nas primeiras décadas do século XX em Juiz de Fora (O Ultimo, 1955). Ser o único de seu círculo, ainda em vida, denotando seu afastamento de outros grupos literários, também constitui importante aspecto desse apagamento que observamos no campo da literatura juiz-forana e mineira atualmente.

José Procópio Teixeira Filho, advogado e investidor juiz-forano, ao apresentar a obra **Salvo erro ou omissão: gente juiz-forana** (1979), explicando os motivos pelos quais elaborou o livro sobre importantes nomes que auxiliaram na construção e engrandecimento de Juiz de Fora enquanto cidade, nos mais diversos aspectos – fossem econômicos, políticos ou culturais –, afirma que:

Brilhantes e comoventes historiadores têm cuidado da nossa cidade, focalizando variados aspectos e fases da sua vida e enaltecedo a atuação fecunda e benéfica dos grandes homens que lutaram pelo seu engrandecimento, desde a fundação, há mais de um século, até os dias de hoje. Entretanto, o juiz-forano comum e aqueles que vieram de outras plagas, para conosco propugnarem pelo nosso progresso e desenvolvimento, ainda não tiveram, a meu ver, uma homenagem ou referência de maneira especial, ao seu profícuo e patriótico labor (Procópio Filho, 1979, p.7, grifo nosso).

Dentre aqueles que Procópio Filho cita está o escritor e jornalista Gilberto de Alencar, seus filhos Fernando e Heitor, os artistas Ângelo Bigi e João Guimarães Vieira (Guima), entre inúmeros outros. Curiosamente, o autor não desenvolve notas biográficas sobre as mulheres juiz-foranas, apenas sobre os homens, sendo um dos motivos pelo qual optou pelo título que definiu para a obra<sup>28</sup>. Sobre o literato mineiro, o advogado juiz-forano nos informa o seguinte:

Natural de Santos Dumont – MG – Filho de Fernando de Alencar e Emília de Alencar. Casado com Sofia Áurea do Espírito Santo Alencar. Escritor, poeta, **jornalista vibrante**. Membro da Academia Mineira de Letras, ocupando a cadeira Patronímica Fernando de Alencar. Romancista. Tradutor literário. Jornalista de “A Batalha”, “Diário Mercantil” e outros. Alto funcionário da Prefeitura de Juiz de Fora. Professor no Instituto de Educação. **Conselheiro da Coroa da Itália. Agraciado com a Medalha da Ordem da Inconfidência Mineira. É titular de rua**. Sua filha, Cosete, foi escritora, jornalista, poetisa e educadora, do Instituto de Educação e agraciada com o prêmio “Dr. Antônio Procópio Teixeira” (Procópio Filho, 1979, p.136, grifo nosso).

---

<sup>28</sup> As raras menções às mulheres da cidade são feitas por Procópio Filho junto às notas dos homens selecionados para o desenvolvimento do livro. São citadas e serviram de dados para a presente pesquisa apenas Sophia de Alencar, esposa do literato mineiro, e Cosette, não havendo menções de qualquer natureza sobre Emília e Maria da Conceição, também filhas de Gilberto.

Sabemos, portanto, que Gilberto recebeu inúmeros reconhecimentos até, aproximadamente, a segunda metade do século passado. Às condecorações recebidas se unem os encômios públicos, iniciados apenas em 1961, ano de falecimento do escritor. O primeiro consistiu na **Lei Municipal nº 1.387, de 11 de abril de 1961**, que autorizou o então prefeito, Olavo Costa, a conceder o título de perpetuidade de sepultura ao jazigo de Gilberto de Alencar, em reconhecimento à sua contribuição ao funcionalismo público durante mais de trinta anos (Juiz de Fora, 1961a). Pouco mais de dois meses depois, através da **Lei Municipal nº 1.456, de 23 de junho de 1961**, a Prefeitura ficou autorizada a conceder o nome de Gilberto de Alencar a uma rua da cidade (Juiz de Fora, 1961b), decisão que foi consolidada apenas no ano seguinte, pelo **Decreto Municipal nº 488, de 02 de janeiro de 1962**, que alterou a denominação do Largo São Sebastião para Rua Gilberto de Alencar (Juiz de Fora, 1962), em memória do escritor. Localizada na região central do município, paralela à Rua Santo Antônio, na parte de trás da Igreja São Sebastião, bastante próxima ao Parque Halfeld, ponto nobre da cidade – incluímos mapa da área no **ANEXO A – Localização da Rua Gilberto de Alencar, Juiz de Fora (MG)**.

Um aspecto interessante notado, nesse ínterim, consiste em o **Diário Mercantil** (1955), em entrevista com o escritor, comentando sobre sua rotina – narrando desde o início de seu dia, até seu trajeto de volta para casa –, ter trazido o seguinte comportamento:

Depois, subindo a rua Halfeld, toma o seu cafezinho no Santa Helena, bate dois dedos de prosa na Charutaria Campos e sobe a rua Marechal – não sem dar uma olhadela carrancuda para os namorados **atrás da igreja de São Sebastião** – uma das coisas que não se consertam nesta terra... (O Ultimo, 1955, p.6, grifo nosso).

Ao leremos sobre o olhar carrancudo dado pelo escritor aos jovens namorados atrás da Igreja São Sebastião, percebemos, curiosamente, tratar da mesma rua que agora se chama Rua Gilberto de Alencar. Não podemos afirmar, porém, se essa homenagem, em local comum à típica rotina alencariana, foi proposital ou coincidente, mas consideramos singular e bastante divertida a constatação que aqui registramos.

Cinco anos após a nominação do logradouro, através do **Decreto Municipal nº 781, de 21 de novembro de 1967**, Itamar Franco, à época prefeito de Juiz de Fora, determinou a denominação Escola Gilberto de Alencar à escola municipal instalada em Aldeia, situada na Estrada Elías José Mockdeci, número 3272, no bairro Náutico (Juiz de Fora, 1967). Há registro também de que, nos anos 1970, uma Escola da Comunidade, localizada no bairro São Benedito, foi denominada Gilberto de Alencar (Juiz de Fora, 1974; 1979), entretanto, não foi possível

localizar mais informações sobre essa instituição, nem registros posteriores à década mencionada.

Alencar também foi citado na elaboração do **Plano Municipal de Cultura de Juiz de Fora**, para o decênio 2013-2023, que em seu **Anexo Único**, capítulo **Força Literária**, menciona-o entre os frequentadores de redações de jornais e meios literários que deixaram um legado histórico na cidade, parte do “conjunto que honra a tradição literária que Juiz de Fora consolidou na vida cultural do país” (Juiz de Fora, 2013, recurso *online*).

Lembrando-se também de Alencar, Rachel de Queiroz, ainda nos anos 1950, assim se referiu aos escritores mineiros:

Eles, ao contrário, sem serem herméticos nem pretenciosos, escrevem numa verdadeira língua de intelectuais. Mas não são Machadianos nem Gracilianescos; há em quase todos esses mineiros, em dose maior ou menor, um sentido do lírico particularmente profundo e constante, que os dois mestres não conheciam. Nem o estilo da ironia é a mesma; que os mineiros, quando são irônicos, o são ao seu modo particular – uma espécie de ironia por omissão sem espinhos pungentes e sem sinal visível do fel.

Essas características já se notavam desde longe, desde os mais antigos – Cyro dos Anjos, Aníbal Machado, João Alphonsus, **Gilberto de Alencar (tão bom escritor e tão pouco conhecido, não sei porque)** no grupo dos mais novos essas qualidades como que se acentuaram, e podem servir como exemplos Fernando Sabino, Maria Julieta, Paulo Mendes Campos e esse tão fino e tão inteligente Otto Lara Resende... (Queiróz, 1955, p.1, grifo nosso).

Aqui nos interessa a importante ressalva feita pela escritora Rachel de Queiróz, quanto ao “primo”, que apesar de bom escritor, era pouco conhecido. Cremos que a baixa popularidade a que ela se referia considerava o âmbito nacional, pois localmente, como outros testemunhos acima citados<sup>29</sup> demonstram, o escritor era bastante reconhecido, conforme Belmiro Braga (1911) e o Diário Mercantil (1955):

Affirma Antonio Salles que não conhece terras no Brasil que mais se pareçam do que a mineira e a cearense. Gilberto é mineiro, mas descendente da família Alencar, da terra heroica de Iracema. É Gilberto, por conseguinte, uma nova vergonha florindo na terra da Inconfidência e arrancada do tronco mais alto e mais robusto que tem produzido a literatura patria – José de Alencar. Pelas flores que nos vae dando o rebento mineiro e pela seiva exuberante que guarda em si é de esperar-se que Gilberto de Alencar seja em Minas o continuador das glórias de seu formoso tronco – ha tantos annos cahido e ainda a perfumar o céo das letras brasileiras com o aroma imperecível das suas flores immortaes.

Herdeiro de José de Alencar, bem vindo sejas! (Braga, 1911, p.2).

Gilberto de Alencar não é apenas o melhor nos nossos prosadores. Ele representa, ao mesmo tempo, talvez o ultimo representante de um período

---

<sup>29</sup> Cf.: Academia Mineira, 1911a, 1911b, 1911c; Braga, 1911; Christo, 1994; Francisquini, 2017; Nóbrega, 1982, 1997, 2001; O Ultimo, 1955; Oliveira, 2010.

glorioso das letras juizforenses, dos aureos tempos da campanha civilista e dos costumes que êle não larga – inclusive o uso invariavel do colete -, descendente de uma geração literaria das mais ilustres. Sobretudo, um homem simples, inimigo das citações pessoais nos seus escritos, de habitos certos e pensamento definido (O Ultimo, 1955, p.6).

Em síntese, vemos que o escritor, embora ainda timidamente estudado nos meios acadêmicos, visto a lacuna apontada no subcapítulo anterior quanto ao tempo transcorrido entre sua primeira obra e a primeira pesquisa que o tinha como objeto, foi amplamente reconhecido no meio literário regional, por seus pares, e nas cidades para as quais contribuiu – como Ouro Preto, que recorda o escritor como um de seus primeiros e principais defensores, como mostram os capítulos 4 e 5, e Juiz de Fora, que lhe prestou diversas homenagens, como a Rua Gilberto de Alencar, as escolas com seu nome, a valorização de sua sepultura, entre outras.

### 2.2.1. Palavras como armas: o escritor e suas batalhas

Por sua atuação combativa, permeada de enfrentamentos, notamos que as inimizades decorrentes da atuação jornalística do escritor eram as mais comuns, e variadas. Como observado, críticas ácidas sobre personalidades públicas, como Hermes da Fonseca ou Getúlio Vargas, foram recorrentes, tal como manifestações de descontentamento com as conduções políticas, econômicas, sociais e artísticas. Em razão de tais enfrentamentos, porém, sua defesa dos mais pobres, os chamados oprimidos e dominados, foi marcante no reconhecimento popular do jornalista, defesa sobre a qual Braga extraiu uma destacável reflexão:

E para mostrar a confiança que o novel companheiro, como jornalista, desperta fôra do pequeno meio em que vivemos, – este pequenino facto...  
 [...] porque resalta delle uma grande lição: o povo, esse eterno animal desfibrado, começa a ver na penna de Gilberto de Alencar uma esperança, e é para ella, nos seus momentos de angustia, que elle volta o olhar resignado... E neste periodo de quatro linhas está o maior elogio que se pode fazer a um escriptor (Braga, 1911, p.2).

Também observada na cobertura da greve de 1912 (Cobertura, 1912), o apoio popular a Gilberto foi mencionado por Luis Eduardo de Oliveira, em **Os trabalhadores e a cidade**: a formação do proletariado de Juiz de Fora e suas lutas por direitos (1877-1920). Iniciada em 16 de agosto de 1912, a greve dos operários de Juiz de Fora foi comunicada pelo jornal um dia após noticiado o início da jornada de oito horas de trabalho para os operários belo-horizontinos (Os Operários, 1912). Possivelmente inspirados na conquista desses, os trabalhadores juiz-foranos se organizaram para reivindicar melhores condições de trabalho e jornadas de oito horas

diárias (Greve Operaria, 1912a). A defesa de condições e salários dignos já vinha sendo impetrada pelo escritor antes dos movimentos grevistas, conforme demonstra a **Chronica Semanal** de 13 de junho de 1912, em que Alencar denuncia a situação das crianças e operários submetidos ao trabalho nas fábricas, contraditória em relação ao ideário da Manchester Mineira:

Vivendo do salario miseravel, do salario irrisorio, elles, sem outros recursos, não teriam como resistir á fome durante alguns mezes ou mesmo durante algumas semanas de afastamento da officina ou da fabrica. [...] Que cada um tire uma parcella insignificante de seu ordenado para a formação desse fundo de reserva, com o qual, de futuro, poderão todos, durante longo tempo, deixar vasias, fechadas e mudas muitas officinas e muitas fabricas, obrigando os patrões a ceder-lhes aquillo a que fazem jùs: menos trabalho e mais recompensa. É assim que fazem na Europa os mineiros, os tecelões, os pedreiros, todos os homens do trabalho, enfim. Que custa aos daqui seguir tão bello exemplo? (Alencar, 1912, p.1).

Ao longo daqueles dias, com o jornalista na equipe e Almir de Oliveira na gerência, **O Pharol** realizou ampla cobertura da greve operária, resultando em diversas publicações que nos permitem compreender a linha temporal dos eventos. Em 18 de agosto, um dia após a eclosão do movimento, nova reportagem demonstrava que a fragilidade do movimento começava a dar sinais, com os trabalhadores voltando ao serviço (Greve Operaria, 1912b), ainda assim, foi demarcado o apoio pela equipe do periódico, que desejou votos para a melhor resolução em prol dos grevistas (Greve, 1912). Porém, em 20 daquele mês, os industriais anunciaram que não cederiam à pressão, resultando em nova mobilização nos dias seguintes (A Greve, 1912; A Greve Operaria, 1912).

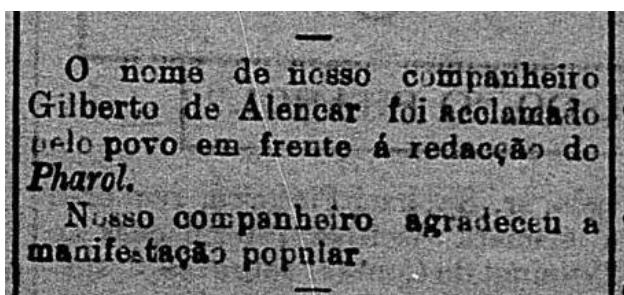
Entretanto, um episódio trágico, no desenrolar dos eventos, seria um grande catalisador para o prestígio popular do escritor na cidade. Em 22 de agosto de 1912, uma ação repressiva da polícia, contra os grevistas, causou indignação na sociedade juiz-forana, mobilizando indivíduos de todas as classes sociais contra o que chamaram de banditismo policial. Na Rua Halfeld, centro da cidade, às nove e meia da noite, cerca de 50 soldados da polícia abriram fogo contra a população e os grevistas. Segundo **O Pharol**, durante três minutos os oficiais atiraram com armas letais, sem fazer distinção de alvos e sem se preocupar se os estabelecimentos da área, e as pessoas neles contidas, eram atingidas pelas carabinas. Gilberto, que se encontrava naquele lugar no momento do ataque policial, refugiou-se em um dos estabelecimentos, de lá saindo ao cessar o fogo, constatou três civis feridos, entre eles Juvenal Guimarães, que morreu mais tarde em decorrência dos tiros.

O evento, gerou revolta e foi noticiado nas edições 199 e 200 do jornal. Os jornalistas, amigos de Alencar, e toda a população se articularam para cobrar as autoridades locais, estaduais e nacionais. Foram divulgados os telegramas enviados e mensagens de apoio, além

de terem realizado a cobertura do velório de Juvenal e seu enterro, que contou com uma grande multidão que caminhou em cortejo pela cidade, com o caixão da vítima, até a chegada no cemitério municipal. Manchetes como “A polícia mata o povo!”, “Banditismo policial”, “O enterro de uma das vítimas” e “Autoridades culpadas” estampavam as capas d’**O Pharol**. Houve protestos no comércio, escolas e região central da cidade. A comoção foi generalizada, com denúncias de abusos de várias naturezas, como assassinato, prisões arbitrárias e demais condutas repressivas.

Como resultado desse embate, e da defesa dos cidadãos vítimas do atentado policial, Alencar foi aclamado por uma manifestação pública em frente à redação d’**O Pharol**, conforme publicado pelo periódico em 23 de agosto de 1912 (Figura 2), aclamação que reforça o discurso proferido por Braga, ainda em 1911. Apesar do apoio popular, podemos inferir que novos desafetos decorreram desse acontecimento, considerando as denúncias publicadas contra as autoridades públicas locais.

**Figura 2** – Publicação sobre aclamação pública a Gilberto de Alencar



Fonte: Banditismo, 1912, p.1.

A defesa dos trabalhadores permaneceu constante em Gilberto, que também os defendeu novamente nas greves de 1924, doze anos após os eventos de 1912. Mesmo que, conforme a cobertura da imprensa, as conquistas almejadas tenham sido fracassadas, com a repressão e violência policiais adotadas novamente, o escritor manteve seu hábito de incentivar a organização dos trabalhadores, em detrimento dos patrões. Diante do saldo negativo da luta dos operários, em sua crônica **Derrota**, de 19 de junho de 1924, defendeu que a vitória só seria possível através da organização dos trabalhadores contra aqueles que dominavam:

Organiza-te.

Olha para os que dominam. Porque dominam elles? Porque são unidos no mundo inteiro. Pois ainda não percebeste?

Quando elles querem fazer a fome universal, fazem-na. Quando querem a guerra, fazem-na. Quando querem a peste, fazem-na.

Elles fazem tudo isso no mundo inteiro, ao mesmo tempo.

Porque?

Porque são unidos, e se entendem, e são solidarios.  
 Que não farias tú, se fosses também unido como elles?  
 Porque elles, meu amigo, são muitos, é certo, mas o seu numero é infinitamente menor do que o numero dos explorados.  
 Olha o exemplo, aprende, faze como elles. Se intelligente. Estuda. E, ainda uma vez, organiza-te! (Alencar, 1924b, p.1).

Mas não foi apenas como jornalista que Gilberto acumulou desafetos. Outro evento importante, e que ilustra bem as inimizades criadas ao longo dos anos pelo literato, ocorreu em 1922, quando o escritor manifestou descontentamento com a forma como alguns jovens modernistas vinham tratando escritores e escolas literárias anteriores, tentando promover o que chamou de destruição. Através de uma sequência de seis publicações n'**O Pharol**, denominada **Os “novos” e o momento literario** (1922a; 1922b; 1922c; 1922d; 1922e; 1922f), o autor empreendeu um conjunto de críticas ao movimento literário emergente e, posteriormente, a seus representantes em Juiz de Fora. Nesse incidente, ele demarcou sua opinião sobre o modernismo e publicizou aspectos da atitude e produção moderna dos quais desgostava.

Na primeira crítica, publicada em 29 de agosto de 1922, não direcionada a nenhum escritor específico, Alencar reconheceu a legitimidade do novo movimento literário, mas ressaltou que a forma e o conteúdo do que era apresentado não lhe agradavam. No artigo, não vemos um escritor retrógrado ou contrário ao que é novo, mas alguém que não concordava com a forma pejorativa e desrespeitosa com que novos escritores vinham tratando os movimentos literários antecessores. Para ele, alguns desses expoentes literários, cuja arrogância era visível, não possuíam a qualidade técnica necessária para empreender quaisquer questionamentos ou desvalorização do passado. Segundo Gilberto:

Em alguns pontos do Brazil, nos seus centros de maior cultura, existem agora interessantes grupos de individuos com mais ou menos quēda para a literatura, os quae, por serem ainda jovens, se intitularam, elles proprios, pomposamente, a *nova geraçāo*, e cuja unica preoccupação dominante é *metter o pau* na obra daquelles que os antecederam na carreira das letras e nella conseguiram fazer o que elles ainda não fizeram e talvez jamais venham a fazer, isto é, alguma coisa.

Comprehende-se que os moços procurem novos caminhos, busquem outros idéas em materia de arte, afastando-se da estrada que trilharam os seus predecessores; comprehende-se mesmo que elles se insurjam contra os antigos moldes, os velhos processos, combatendo, em nome do seu idéal moderno, aquilo que encontraram.

A melhor maneira, porém, de realizar esse combate consiste em trabalhar, em produzir, em fazer coisa nova, que se possa comparar com o que já foi feito (Alencar, 1922a, p.1).

Não poupando esforços para demarcar sua posição enquanto admirador da Literatura, demonstrou ter se ofendido com declarações que, não mencionadas diretamente, atribuiu aos

jovens escritores. Tratou como uma conduta rude e ofensiva, que buscava dilapidar o passado em detrimento de uma nova estética. A ruptura, entretanto, não incomodava o literato, por considerar um processo normal a busca por novos métodos em resposta a velhos processos. Mas a tentativa de apagamento, à qual o autor sempre se opôs e lutou contra – como seu auto arquivamento nos demonstrou ao longo de sua trajetória –, era o que realmente o indignava. Assim, explicitamente, opôs-se ao comportamento desses escritores, pois, como disse:

O que, porém, se nota, como programma dos pequenos grupos a que alludo acima, é apenas o intuito tolo, ridiculo mesmo, de querer reduzir a escombros o que encontraram realizado na literatura dos ultimos annos, como se isso fosse algum dia possivel. Em logar de construir – o que talvez de algum modo pudessem levar a effeito – esforçam-se inutilmente em destruir, julgando ser a penna fragil e desageitada que trazem nas mãos, algum tacape formidavel, capaz de pôr em estilhaços os monumentos que o genio e o talento ergueram para sempre no dominio das letras.

E, convictos de que estão realizando uma verdadeira revolução artistica, esses moços se limitam, na maioria dos casos, a traçar artigos, novellas, chronicas e versos enfezados, nos quaes, buscando a todo o transe a originalidade só alcançada pelos espiritos robustos, cahem num penumbrismo lamentavel, quer de fundo, quer de fórmula, de tal maneira que ninguem percebe o que elles querem dizer... A isso denominam Arte, com maiuscula, e áquelle que isso não entendem, chamam de retrogrados ou de... estupidos.

Facil e alegre modo, na verdade, de *derruir* o que os outros fizeram!

Não é assim, porém, que se travam os legitimos combates literarios (Alencar, 1922a, p.1).

Em sua conclusão, defende a supremacia do talento sobre a recusa acrítica do passado:

Convençam-se disso certos *novos* do Brazil e, pondo de lado a preocupação doentia e impotente de destruir o que encontraram, trabalhem e procurem ter talento.

O talento vence sempre. Ou vence com os moldes que encontra, ou vence com outros novos que cria. Suffocando é que não fica jamais.

Ora, se por um lado o talento dos nossos *novos* não criou o molde novo, e se, por outro lado, elles ainda não triumpharam dentro do rumo que encontraram traçado, a conclusão seria que não têm talento (Alencar, 1922a, p.1).

Em sua segunda crítica, publicada em 1º de setembro do mesmo ano, escolheu a obra **Depois da meia noite...** (1922), de Benjamim Costallat, que considerou grande expoente da nova geração. Não economizando elogios, atestou que Costallat, por seu grande talento, capacidade e sensibilidade de escrita, servia como a exceção que confirmava sua regra: não é o novo que incomoda, mas a falta de qualidade. Sobre o escritor, afirmou:

O sr. Benjamin Costallat faz parte da nova geração de escriptores brasileiros. Mas quanto se distancia de quasi todos elles!

É, realmente, um escriptor.

Na sua prosa, a que não falta vigor, nada dos rebuscamientos tolos, nada das phrases arrevezadas e vasias, nada das extravagancias a que se entregam os outros – os que se julgam originaes só porque são... desfructaveis.

Claro, com o senso da medida, longe, por um lado, da futilidade, e, por outro, do preciosíssimo, o autor de *Depois da meia noite...* agrada e prende logo ás primeiras linhas do seu trabalho. E, conquanto simples e sobrio, é original, demonstrando, ainda uma vez, aos que teimam em não comprehendender uma coisa tão intuitiva, que originalidade não é, nunca foi, jamais será a fórmula torturada, confusa, incomprehensivel e inesthetica dos modernos penumbritas, que pensam, ingenuamente, poder encobrir e amenizar, com taes artificios, o triste deserto de idéas em que se debatem, na sua impotencia, para crear... (Alencar, 1922b, p.1).

Pela acidez e dureza na crítica, o artigo de Alencar suscitou reações de escritores modernistas juiz-foranos, que não tardaram a rebater o escritor através de artigos publicados em outros periódicos, e aos quais literato continuou a responder. Seu terceiro artigo, publicado em 05 de setembro, quatro dias depois do anterior, já mencionava a resposta de representantes do movimento futurista de Juiz de Fora, contraposição que gerou quatro novos artigos, incluindo-se este terceiro, intensificando a disputa de ideias no campo literário local.

Quando tracei os artigos aqui aparecidos ha dias com o titulo acima, eu tinha em vista o momento literario em todo o Brasil. Assim, está claro que não podia fazer desses escriptos uma carapuça para os moços *futuristas* de Juiz de Fóra. Falava de *novos* brasileiros em geral, da ridicula tendencia da maioria delles para o penumbbrismo encobridor da sua falta de idéas, e do vezo, que têm, de querer *inutilizar* a obra literaria que encontraram – elles que ainda não fizeram nem talvez façam coisa que preste, exceptuando-se por ahi uns dez ou doze portadores de real talento. Entre estes ultimos, tive mesmo, no segundo artigo, o prazer de citar o sr. Benjamin Costallat (Alencar, 1922c, p.1).

Novamente, vemos Alencar reafirmando o não direcionamento das críticas a escritores específicos, entretanto, a partir deste artigo, foi possível acompanhar o desenrolar de um embate que, em mais de 15 dias de confronto, garantiu o registro de um conjunto de opiniões e posicionamentos do literato, que permitiram identificar suas preferências literárias, associadas à sua característica combativa e destemida. Ao ser rebatido por Antônio Gabriel de Barros Valle<sup>30</sup>, que chamou o literato de “medalhão hemorroidário” como resposta às críticas, assim respondeu o escritor:

Mas o leitor já viu como elle combateu os meus assertos...

<sup>30</sup> Nascido em Juiz de Fora, em 1899, Antônio Gabriel de Barros Vale – que também assinava sob o pseudônimo de Edmundo Lys – foi escritor, advogado, jornalista e professor da Academia de Comércio, escrevendo para **Diário Mercantil** e **O Globo**. Chamado por Alencar de “Doquinha”, “Flor de Lys” e “líder” do movimento futurista de Juiz de Fora (Alencar, 1922c). De acordo com Dormevilly Nóbrega destacou-se no meio literário local como membro dos chamados “mosqueteiros de cinco” (2001, p.18), grupo de precursores do movimento modernista literário em Juiz de Fora, composto por: Rui Duarte de Almeida Novais (Mario Ruiz), Vale Ferreira, José Junqueira Monteiro de Barros, Antônio Gabriel de Barros Vale (Edmundo Lys) e Orlando Lage Filho.

Assim, aqui não deixo uma resposta e sim apenas a dissecação, que vou fazer, do chefe do futurismo urbano, o que não sahe, aliás, do meu programma, visto como affirmo ser apenas de nullos a maioria dos taes *novos*.

Como escriptor, o sr. Doquinha é lamentável.

Os seus versos afinam todos pelos mais mediocres que se fazem, aos milhões, diariamente, no Brazil. Quem quer que leia os seus sonetos, disso para logo se convence. Sabe metrificar e rimar banalidades, coisa que toda a gente faz. A sua prosa... A sua prosa não é apenas lamentável: é vergonhosa (Alencar, 1922c, p.1).

Para corroborar sua argumentação, o escritor optou por, em suas próprias palavras, dissecar o artigo do jovem literato, apontando um conjunto de erros gramaticais e ortográficos. Também indicou que suas reflexões e textos, além de pobres em vocabulário, não possuíam originalidade, sendo inexpressivos e ignóbeis, utilizando como exemplo seus sonetos, que apesar de rimados e metrificados, eram banais. Após o conjunto de apontamentos, conclui:

Certo, nugas são nugas, e ninguem, que se preze, vae catal-as em grandes escriptores. Mas não pode haver grande escriptor nem mesmo escriptor mediocre que assim desconheça a lingua em que escreve – que assim, em quatro ou cinco laudas, revele tamanha ignorancia do proprio idioma.

E, em tudo isso, no meio de anto solecismo, nem uma idéa, num uma sequer: tudo coisas ditas, velhas, sova – e escriptas com ar de superior accacianismo. Convença-se o sr. Antônio Gabriel de Barros Valle (vae agora o nome comprido, porque estamos no fim): para dizer de mim que sou um *medalhão hemorroidalario* e para annunciar a *Lua*, o seu portuguez serve. Não serve, porém, de modo algum, para ser gente em literatura. Moço, vá estudar! (Alencar, 1922c, p.1).

Antes de suscitar nova resposta, alegando ter o paginador d'**O Pharol** lhe solicitado uma coluna para concluir o conteúdo da edição de número 103, de 06 setembro de 1922, Gilberto redigiu novo artigo, mantendo o tom da publicação anterior. Na publicação, avaliou a crítica musical publicada por Valle, com marcada ironia, continuando as correções conforme havia feito na publicação anterior:

Contento-me com apontar, por alto, os solecismos da *critica musical* do sr, Antonio Gabriel de Barros Valle (vae o nome todo porque o paginador quer uma column). Da *critica*, como *critica*, nada digo, porque não entendo do assumpto. Um amigo, no entanto, que sabe musica, afirma-me ser sr. Doquinha mais forte em grammatica portugueza do que na arte divina dos sons... Assim sendo, creio não ser preciso pôr mais na carta.

Vêem os leitores que eu tinha razão ás carradas quando dizia ser a maioria dos *novos* que por ahí estão fazendo *revoluções literarias*, completamente despida de valor. O caso do sr. Doquinha é typico. Elle é aqui um chefe de escola... É o futuro autor da *Lua cheia*... E escreve nesse gosto.

Acbedo não ser necessario continuar a dissecação que hontem iniciei (Alencar, 1922d, p.1).

Entre 06 e 07 de setembro, Valle e seu grupo responderam Alencar, que publicou nova crítica em 09 daquele mês. Nela, afirma que a “*panellinha* dos admiráveis *futuristas* locaes” (1922e, p.1) havia se agitado, afirmando ter notado que os representantes do grupo, cunhado por Alencar, transitavam inquietos pelas ruas e cafés da cidade, atribuindo a essa agitação seu artigo do dia 05 (quarta coluna publicada), em que rebateu diretamente Valle, evidenciando seus erros de ortografia e gramática.

Eu ousara, terça-feira, no penultimo artigo, com dois ou tres referentes papiroles, atirar-lhes por terra o chefe amado e admirado, um muito illustre sr. Doquinha; eu tivera a suprema ousadia de mostrar, sem mais aquella, a ignorancia atroz do futuro autor do *Quarto minguante*; sacrilegamente, eu expuzera á multidão a sua falta de grammatica, absoluta, e o seu pendor, incuravel, para a futilidade, a baboseira, a tolice pretensiosamente literaria.

Não era, portanto, para menos.

A pedra acertara, em cheio, na caixa dos maribondos...

Depois de muito discutida, pelos cafés, a minha audacia tremenda, resolveram responder.

– Escachemol-o!

O S. João do futurismo passou-lhe o grosso livro, os outros achegaram-se mais, as tiras foram extendidas sobre a mesa (Alencar, 1922e, p.1).

Nesta publicação, no entanto, Alencar vai além, e inclui na crítica outros escritores, Orlando Lage Filho<sup>31</sup> e Rui Duarte de Almeida Novais<sup>32</sup>, de pseudônimo Mário Ruiz, que teceram críticas ao escritor e a seu livro **Prosa Rude**, respectivamente, como endosso da tentativa de retaliação promovida por Valle. Comicamente, Alencar desenvolveu uma pequena anedota sobre como poderia ter sido o encontro dos jovens escritores, causando divertimento ao leitor, trazendo leveza à disputa de ideias:

Lida a obra, ruminada e escripta em oito horas – obra que custara ao autor cinco maços de *cigarrilhas* – o sr. Lage pediu:

– Vocês sejam fracos: está mesmo bom?

– Oh! Lage! Pois duvída? Você não é meu discípulo amado? Christo, que sou, do *futurismo*, entre estes incréos, sempre o tive como o meu S. João. E o seu artigo, Lage, está admiravel. Dê cá o diccionario (Alencar, 1922e, p.1).

Conforme Gilberto, a primeira resposta saiu em 06 de setembro, e a segunda, no dia seguinte. Em reação à crítica de Lage Filho, que tratou o escritor como romântico, Alencar, que sempre se definiu como próximo ao naturalismo, afirmou:

Saiu a resposta quarta-feira pela manhã.

<sup>31</sup> Natural de Juiz de Fora, atuou como redator dos periódicos **Diário Mercantil**, **Correio de Minas**, **Folha da Manhã**, entre outras publicações locais. Nóbrega (2001) informa que o jornalista também trabalhou no Departamento Cultural da Prefeitura de Belo Horizonte.

<sup>32</sup> Rui Duarte de Almeida Novais foi jornalista e bancário, escrevendo sob o pseudônimo Mário Ruiz. De acordo com Dormeilly Nóbrega (2001), faleceu aos 22 anos de idade.

Pensam os leitores que se trata de alguma coisa esplendente, alguma coisa nova, inedita, bizarra, digna dos ardegos *revolucionarios* que a compuzeram? Qual historia! São apenas três columnas e pico de baboseiras, onde toda a *panellinha*, apontando-me como um romantico meloso (eu, que me babo todo pelo naturalismo!), empregou esforços medonhos – sabem para que? – para imitar o estylo do Eça. O estylo do Eça! Elles ainda caminham por essas alturas, elles, os *novos os novíssimos...* Capricharam um pouco mais na grammatica, graças aos meus papiotes, mas ainda deixaram escapar um *colossal* com dois ll, além de outras cincadas (Alencar, 1922e, p.1).

Rui Duarte de Almeida Novais foi o próximo, publicando em 07 de setembro, elegendo **Prosa Rude** como objeto de crítica e, em referência ao nome do escritor (Gilberto Napoleão Augusto de Alencar), selecionou como título da publicação **Um Waterloo a propósito**, em referência à batalha perdida de Napoleão Bonaparte:

O sr. Lage quiz mostrar que eu sou romantico. O sr Ruiz, mais pratico, foi a um dos meus livrecos, publicado ha treze annos. E, não achando, nesse volume de cerca de duzentas paginas, nem um dos quinhentos solecismos que aparecem normalmente numa columna de jornal subscripta pelo sr. Doquinha, resolveu, espertamente, citar uns trechos em que, pintando os meus personagens, que são rudes e simples, eu propositalmente desci até elles, usando a sua linguagem chã, familiar e caseira. E, assim provou o sr. Ruiz que eu não sei escrever... E, assim, fui pela segunda vez escachado (Alencar, 1922e, p.1).

O último artigo, publicado em 11 de setembro, encerrou a batalha travada nas colunas dos jornais. Neste, referindo-se à última resposta conhecida de Antônio Gabriel de Barros Valle, Gilberto alfineta o futurista, ao afirmar que a resposta deste demandou uma semana intensa de intenso labor, indicando a dificuldade do jovem escritor em responder à crítica anterior:

Pergunta-me o *illustre* escriptor “se deve, após as minhas lições, ir ainda á escola”.  
 Deve, pois não.  
 E sabe porque?  
 Por que, na epistola ruminada e escripta em sete dias, se encontra logo, entre outras coisas, isto: “Peço permissão para dizer que *me não alludi* á sua sagrada personalidade”.  
 Esse *me não alludi* é realmente portentoso. Deve, mesmo, figurar, como enfeite, nos cornos da *Lua*. Dará sorte, ali.  
 E, por hoje, é só, que tenho mais que fazer (Alencar, 1922f, p.1).

Não é possível afirmar se houve ou não resposta do grupo ao escritor, mas em análise às edições subsequentes d'**O Pharol** não foram localizadas colunas de autoria de Alencar que se referissem ao assunto ou aos modernistas mencionados. Apenas em 5 de maio de 1924, na

edição número 594, é que Alencar voltaria a falar sobre os modernistas, dessa vez aludindo a Paulo Silveira<sup>33</sup> como um “chefe” do modernismo:

O sr. Paulo Silveira parece que se constituiu ou se arvorou em chefe, nas mofinas letras nacionaes contemporaneos, dos chamados novos. Pelo menos é elle dos que mais escrevem, dos que mais se agitam, dos que mais procuram desancar os antigos. Em dias certos, duas vezes por semana, n'O Paiz e na Gazeta de Notícias, encontram-lo furibundo e terrivel, em espraiadas columnas de ataque a tudo quanto, em literatura, não cheire ao modernismo da sua predilecção.

[...]

É sabido que os taes novos ha meia duzia de annos que annunciam uma revolução literaria tremenda no Brazil, com o apparecimento de obras primas formidaveis, capazes de metter num chinello tudo quanto até agora se escreveu e publicou em todo o mundo; taes obras, porém, ainda estão no tinteiro ou nalguma fabrica de tintas, por isso que ninguem pode dar dellas a mais remota noticia. O que se vê é apenas descompostura grossa nos jornaes. Os livros formidaveis vão sempre ficando para amanhã...

Assim procedem os novos que são apenas autores de títulos (Alencar, 1924, p.1).

Não foram encontradas publicações relevantes ao debate aqui exposto posteriores a esta, tampouco foi possível localizar as respostas dos vanguardistas, mas não foram apenas nesses registros que Alencar abordou o movimento artístico. Importante ressaltar ainda que não foi apenas em tom de crítica que se referiu a escritores modernistas, confessando sua predileção por autores como Manoel Bandeira e Carlos Drummond de Andrade, em sua entrevista ao **Diário Mercantil** (1955), ao falar sobre seus escritores favoritos:

Em materia de literatura vamos começar com os franceses (entre parênteses: Gilberto de Alencar é o maior francofilo da cidade): Balzac, Flaubert, Maupassant, Anatole – considero Anatole o Machado de Assis francês - ; dos Inglêses, Dickens; dos patricios: Machado e José de Alencar, Castro Alves, Fagundes Varela e Bilac, **Manoel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade – estê mais como prosador do que como poeta** –, Eduardo Friero, Mario Mattos e Oscar Mendes. Está muito misturado, prosa e verso. Não tem importancia (O Ultimo, 1955, p.6).

O embate com modernistas, no contexto em questão, não foi uma exclusividade do literato. Maria Eugênia Boaventura, em **22 por 22**: a Semana de Arte Moderna vista por seus contemporâneos, relacionou publicações e críticas, favoráveis e contrárias ao movimento emergente, focando na reação da imprensa à Semana de Arte Moderna. A autora buscou organizar e divulgar:

[...] as opiniões apaixonadas ou ressentidas, a reação da imprensa e o grau de maturidade intelectual daqueles que escreviam contra ou a favor, no instante em que apenas começava a longa caminhada de atualização da arte brasileira;

---

<sup>33</sup> Jornalista carioca, defensor do modernismo. Escreveu para os jornais **O Paiz** e **Gazeta de Notícias**.

e recuperar as manifestações mais próximas ao evento, aquelas que não passaram pelo processo de censura e de decantação proporcionado pelo distanciamento emocional, livres ainda das distorções e fantasias que se observam nos costumeiros depoimentos colhidos por ocasião dos seus sucessivos aniversários (Boaventura, 2008, p.14-15).

Conforme a autora, o termo futurista foi empregado inicialmente para referenciar todos modernistas. Certo é que, após essa fase inicial, o termo passou a designar apenas uma das vertentes dentro do movimento, a escola Futurista marcada pela rejeição ao moralismo e o passado, defendendo um novo tipo de beleza, baseado na velocidade e na elevação da violência, chegando a defender a destruição de museus e cidades antigas, sendo Marinetti seu fundador e expoente italiano, o qual se identificava com o fascismo (Boaventura, 2008; Teles, 2005).

A pesquisadora destaca também um aspecto fundamental à compreensão do embate entre opositores e defensores do modernismo. Segundo ela, a estratégia modernista de ataques propositais às tradições artísticas e literárias foi a motivadora das principais críticas direcionadas ao movimento, seguida pela crítica à tentativa de impor o pensamento moderno a todos os intelectuais daquele momento. Mario Pinto Serva, um dos principais opositores da Semana de Arte Moderna, assim se referiu aos artistas de 22:

A questão do futurismo não é apenas um problema de estética, mas, dir-se-ia, deve ser estudada como fenômeno de patologia mental.

[...]

A pressa de aparecer, o prurido de destaque a todo transe, o desejo incontido de chamar a atenção, sem estudo, sem trabalho paciente, desde logo, de afogadilho, a ingenuidade de certos espíritos desprovidos de qualquer preparo, o desequilíbrio de alguns cérebros, o ver dor da mocidade, tais são, entre outros, os principais móveis que determinaram o futurismo e caracterizaram os adeptos dessa escola.

Em regra todo o futurista é ignorante, ambicionando galgar a glória imediata, de um salto, sem trabalho nem estudo nenhum, porque trabalho e estudo são coisas estafantes e desagradáveis e o que há a aprender em ciência e arte é ilimitado (Serva, 1922, p.2).

Outro crítico, até hoje desconhecido, mas que causou reação de Oswald de Andrade, que, ao que podemos inferir, ameaçou-o de processo, também desenvolveu duras críticas aos vanguardistas. Em resposta à ameaça, através do pseudônimo Pauci Vero Electi, em artigo publicado em 25 de fevereiro de 1922, n'A **Gazeta**, reafirmou sua oposição e provocou o escritor, chamando-os de “copistas”:

E vem depois o Sr. Oswald com ameaças de processos...

[...]

Com processos ou sem processos, irei rasgando os véus de Ísis do elogio mútuo, com que se encobrem as lepras da incapacidade, do mimetismo – e do abissinismo literário que se intenta implantar entre nós. Imitem, mas sejam gratos, copiem, mas não apedrejem depois os originais para escurecer a

evidência da fraude. Nós seremos burros e azêmolas, vocês serão masturbadores e copistas. Aos arsenais de Giovanni Papini e de vocês mesmos irei buscar os tomates de epítetos com que lhes lambuzarei os focinhos. As provas materiais das suas rapinagens literárias (e fossem só literárias!) atarei, como a lata do professor Jeremias, à cauda do cão leproso, e estrondoso zabumba, a cujo retumbo dançarão as figuras palhaças no picadeiro do futurismo por vocês mesmos armado (Electi, 1922, p.4).

Assim, sabidamente admirador da ortografia correta, respeitoso às tradições literárias, não é espantoso Alencar ser um oposicionista. Como não considerava adequado nem belo o uso de simplificação da língua e admirava e apreciava estilos literários antecessores, o escritor fez coro ao conjunto de intelectuais que consideravam o modernismo uma réplica simplista das inovações do passado, o que explica a reiteração do literato nas afirmações de imitação de estilo do Eça de Queirós nos artigos publicados em 1922 ou mesmo quando, em **Cidade do Sonho e da Melancolia**, reiterou o quanto “são velhos os manifestos!” (1926b, p.124).

Atualmente, os periódicos em que seria possível identificar as réplicas dos modernistas ainda estão em fase de digitalização, programada para fins de agosto de 2025, conforme informação do Centro de Conservação da Memória, da UFJF. Eles podem ser consultados para pesquisas futuras, o que permite um aprofundamento nos estudos sobre a disputa entre o escritor e os representantes do modernismo em Juiz de Fora. Contudo, mesmo diante dessa lacuna, com o acesso apenas às publicações e falas do escritor, podemos concluir que a oposição do escritor e seu afastamento desta corrente estética, que se tornaria a mais impactante e importante do século XX, custaria, mais tarde, seu espaço no meio literário, tornando-se um escritor à margem do movimento emergente, por seu trajeto díspar de outros intelectuais do período e, a partir de então, por seus embates e desavenças.

### 3 O CONTEXTO HISTÓRICO E LITERÁRIO

Produzidas ao longo de diferentes momentos históricos, muitas produções literárias e artísticas foram impulsionadas pela busca incessante de uma cultura própria e distinta. Esse movimento, iniciado ainda durante no século XIX, após a independência do Brasil que, como afirma José Murilo de Carvalho, tinha também deixado uma população analfabeta, uma sociedade escravocrata, uma economia monocultora e latifundiária, um Estado absolutista. **À época da independência, não havia cidadãos brasileiros, nem pátria brasileira** (Carvalho, 2002, p.17-18, grifo nosso). Essa produção cultural refletia as tentativas de desvincular o país da forte influência cultural europeia que persistia até então e auxiliar a criação das bases para consolidação da nação recém-criada, que havia surgido sem elementos importantes, capazes de construir uma identidade nacional, até hoje em desenvolvimento. Importa destacar que, embora surjam, no decorrer desta tese, breves apontamentos sobre tais questões, estas não se verão aprofundadas, por fugirem ao escopo deste trabalho<sup>34</sup>, servindo, antes, de recurso de compreensão de outros aspectos relacionados à presente proposição.

Nesse contexto, portanto, a literatura assumiu papel importante, incorporando elementos culturais específicos do Brasil, marcados pela miscigenação étnica, a exemplo do indianismo, e pela herança colonial, como o sentimento regionalista, aspecto que destacamos neste estudo para dar embasamento às percepções de Alencar. Também em razão dessa especificidade, o recorte temporal dessa seção abarcará meados do século XIX até meados do XX, visando compreender esse processo, em que os elementos culturais se unem aos fatores históricos, na conjunção das disputas entre memória coletiva e história. Movimentos como o romantismo literário, por exemplo, através de autores como José de Alencar, com suas obras **O Guarani** e **Iracema**, idealizavam o indígena como herói nacional, destacando-o com bravura e pureza, também a elevação da geografia e das riquezas naturais importavam nesse contexto. No entanto, mesmo buscando uma identificação com o país, algumas representações não perdiam

---

<sup>34</sup> Ainda que haja, em diferentes movimentos artísticos-literários, a busca por uma identidade nacional, falar sobre o conceito de nação e/ou identidade nacional é algo que reflete, dentro de um escopo histórico-cultural, uma interpretação bem elaborada, pois nesta conceituação devem ser consideradas algumas peculiaridades que envolvem conteúdos culturais, sociais e político-econômicos. O próprio conceito de identidade nacional esbarra em pressupostos que não são capazes de abranger de forma mais ampla a variedade e diversidade de um país, especialmente aqueles, como o Brasil, que possuem uma extensão geográfica imensa, falares distintos, influências culturais completamente diferentes a cada estado ou até mesmo cidade. Por tais razões, optamos por não enveredar este estudo nesta vertente, evitando, assim, que escape ao seu propósito.

semelhanças com os valores europeus, a pureza e bravura do indígena, acima mencionadas, por exemplo, aproximavam-se daquelas dos cavaleiros europeus.

Essa contribuição do escritor romântico, conforme Marilena Chauí (2001), reflete a tentativa de criar uma imagem de brasilidade voltada para exaltar o Brasil como uma terra única e original, algo interpretado como uma superação dos valores coloniais e lusitanos. Enquanto reconhecidos autores do período colonial, como Padre José de Anchieta, por exemplo, utilizam a natureza para a dicotomia entre Deus e o Diabo, relacionando às praias à bondade divina e as matas à maldade demoníaca, os românticos seguiam o movimento de superação das noções coloniais, exaltando as paisagens selvagens como parte da riqueza da nação. Após o período romântico, no entanto, autores como Euclides da Cunha romperam com a exaltação geográfica ao falar sobre o sertão, substituindo as visões religiosa, dos coloniais, e a idealizada, dos românticos, pelo determinismo científico inerente ao seu período, a saber fins do século XIX e início do XX (Chauí, 2001). Acrescentamos a essa observação os movimentos que surgiram na primeira metade do século XX, como as vanguardas modernistas, que também buscaram acrescentar elementos tipicamente brasileiros às suas representações, como Mário de Andrade, com **Macunaíma, o herói sem nenhum caráter**, de 1928.

O agrupamento de sujeitos que constroem os objetos artísticos e científicos, o meio que convivem e a sua perspectiva de sociedade irão delinear os modos de representação literária e artística. Essas diferentes visões, portanto, estão indissoluvelmente ligadas ao seu contexto sócio-histórico. Muitas imagens retratadas por esses grupos se tornam crenças institucionalizadas, transmitidas de geração a geração, até serem incorporadas como elementos “naturais” e/ou míticos à definição que um povo faz de si mesmo, como dito por Halbwachs (2006). Veremos, como exemplo disso, os retratos de Tiradentes. Foi coletivamente, portanto, que, ao longo dos anos, foram sendo construídos e reinterpretados elementos que hoje são tomados por tipicamente brasileiros. Neste sentido, criações literárias diversas, como Iracema, de José de Alencar, e, 63 anos depois, Macunaíma, de Mário de Andrade, tornam-se bons exemplos para a compreensão dessa construção. Vejamos o que delas falam Bosi e o Centro de Gestão e Estudos Estratégicos (CGEE):

A escrita de Iracema afasta-se da oralidade popular: o seu andamento é refinadamente literário, ainda quando se entretece de palavras ou metáforas vertidas livremente do tupi. [...] Macunaíma, ao contrário, desenvolve-se rente a construções coloquiais, não refugiando as expressões jocosas ou obscenas, tudo dentro de uma sintaxe quase falada e de uma estilização próxima do conto maravilhoso.

A rigor, Macunaíma é tão conscientemente literário quanto Iracema: a diferença está no modo extremamente livre de assumir a linguagem oral na escrita... (BOSI, 2003, p.194-95).

Macunaíma, o herói sem caráter criado por Mário de Andrade, buscava mediar o mundo urbano e explorador de Venceslau Pietro Pietra, celebrando o universo religioso dos povos originários, a esperteza e a preguiça como qualidade inerente ao personagem principal. Macunaíma é o brasileiro desejado pelos modernistas, desrido de estrangeirismos, mas que sabe manipular elementos cosmopolitas. Autores como Darcy Ribeiro, no entanto, foram na contramão do herói sem caráter, rebateando teses que reforçam preconceitos sociais e intolerância racial (Diversidade Cultural, 2023, P.26).

Dentro dessa perspectiva, pode-se tecer constatações que envolvem o empenho tanto da literatura quanto da história em compor a ideia crível e palpável de pertencimento e identidade. Nesse sentido, também a crítica literária teve papel importante, tendo em vista que autores como Antonio Cândido e Alfredo Bosi demonstraram em seus estudos e análises como a literatura nacional demonstra uma perspectiva da formação cultural do país. Bosi (2003) destacou o papel da literatura na crítica social, questionando as estruturas de poder e o papel das elites, e Cândido (2000), por exemplo, afirmou que a literatura brasileira, apesar de retratar uma realidade heterogênea, era essencial para construir um sentido de pertencimento entre os brasileiros:

Depois da Independência o pendor se acentuou, levando a considerar a atividade literária como parte do esforço de construção do país livre, em cumprimento a um programa, bem estabelecido, que visava a diferenciação e particularização de temas e modos de exprimi-los. [...]

Esta disposição de espírito, historicamente do maior proveito, exprime certa encarnação literária do espírito nacional, redundando muitas vezes nos escritores em prejuízo e desnorteio, sob o aspecto estético (Cândido, 2000, p.26).

Portanto, utilizando-se da literatura, a construção de um imaginário de identidade fará com que o texto literário possua uma atribuição de sentido que estabelece uma articulação entre o espaço e o tempo, que resgataria passagens, considerações e dimensões da natureza, do meio inserido, da história vivenciada e da política implementada. Para Antonio Cândido, no entanto, esta perspectiva indica uma fragilidade imaginativa na produção de todo texto literário com viés programático. No entanto, ela também abre margem para que algumas dessas articulações não sirvam apenas a programas, mas a obras com engajamento crítico.

Assim, segundo Schmidt (1998), não há intenção, no texto literário, de provar que os fatos narrados tenham acontecido de maneira concreta e fidedigna, todavia, a narrativa carrega em si uma interpretação da realidade, buscando, por meio da sensibilidade do artista e independentemente da forma de expressão escolhida, transmitir sua perspectiva sobre o mundo. Esse olhar individual é, no entanto, carregado de valores e de um modo de enxergar o mundo. Diante disso, podemos pensar, por exemplo, a obra de Lima Barreto, produzida no século XX,

a qual trouxe uma nova dimensão ao incluir a perspectiva das classes populares e marginalizadas.

Em suas obras, Barreto representava o cotidiano dos negros, mulatos e pobres, subvertendo a visão homogênea e idealizada imposta pela elite. Suas narrativas questionavam as desigualdades sociais e buscavam a inclusão desses sujeitos na construção da identidade brasileira, reivindicando um sentimento de pertencimento genuíno que se distanciava da visão romântica das elites, como demonstra o romance *Clara do Anjos* (Barreto, 1991). A perspectiva literária adotada pelo escritor negro, leva-nos a refletir como a vida se inclina em um mosaico formado por diversos sujeitos sociais que são conduzidos para suas e por suas representações, sejam estas atribuídas, autoatribuídas ou, até mesmo, compartilhadas. O fato é que essa expressão do sujeito social se reflete ao respeito de quem estes são, de quem podem ou desejam ser numa determinada situação e diante do viver. A identidade estaria ligada, assim, à representação da cultura de um ou mais grupos humanos.

Desta forma, dando voz ao passado, a história e a literatura proporcionam a erupção do ontem no hoje, estabelecendo memórias vívidas no presente que serão contadas no futuro. Nessa vertente, a literatura e a veracidade se encontram na busca de contextualização. Conforme Pesavento (1995, p.117), 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 re-apresentação do mundo que comporta a forma narrativa”. Partindo deste pressuposto, a autora corrobora com a ideia da leitura da literatura pela história, resgatando dessa forma a memória. Sendo assim, ela não deve ser feita de forma literal, afinal, memórias são narrativas que podem ser verossímeis quando se tratar de algo não documental, mas pessoal; todavia, é irrefutável que em sua leitura se resgata a representação do espaço, construindo assim uma identidade com ele. No contraponto identidade/alteridade e na identificação de um modo de ser próprio, o “outro” ora é o Primeiro Mundo, como um horizonte de chegada a ser atingido, ora são os subalternos e/ou marginais, presença desagradável para as elites, a revelar tenazmente os problemas nacionais não-resolvidos (Pesavento, 1995).

Em se tratando que problemas nacionais não resolvidos, a questão da independência, embora oficializada em 1822, tem suas bases em anos anteriores, como explica o brasilianista Kenneth Maxwell. Segundo ele, no contexto do 7 de setembro de 1822, às margens do Ipiranga, a célebre declaração de Dom Pedro, “Independência ou morte”, deve ser vista como um evidente exagero, considerando que naquele momento, a ideia de “morte” não estava realmente em pauta, e a “independência” surgia como uma questão apenas indireta porque, desde 1808, o Brasil já operava de forma independente, e, a partir de 1815, com sua elevação à condição de

reino unido em igualdade com Portugal, a autonomia brasileira já era uma realidade consolidada. O que realmente se discutia no início dos anos 1820 era a preservação da monarquia, a busca por estabilidade política e a garantia da continuidade e integridade territorial, e não uma típica revolução de caráter colonial (Maxwell, 2000).

A ruptura da independência veio, portanto, carregada de continuidades e problemáticas, como mostra Francisco Iglesias em **História Geral e do Brasil (2002)**:

O Brasil vai começar o destino nacional, com muitos problemas. Tem menos de 4 milhões de habitantes, com distribuição irregular pelo território. A parcela de escravos é alta. **Não havia ainda a consciência de nação, mas só a de regiões, assinalou Capistrano de Abreu ao mostrar como a administração portuguesa respeitara as fisionomias locais**: havia cinco regiões brasileiras, não o Brasil; ligadas pela língua e pela religião, têm pela terra entusiasmo, desprezo ao português, mas não se prezam, pois a distância desunia os núcleos dispersos. **O mais notável na independência foi a unidade mantida, apesar das diferenças**. A colonização portuguesa foi aí de êxito superior à espanhola, responsável pela fragmentação. **Depois, aos poucos, se criou a consciência nacional**, obra dos estadistas do primeiro Reinado e da Regência (Iglesias, 2002, p.113, grifo nosso).

A inexistência de uma ideia de nação, mesmo diante de uma nação recém-formada, é importante para compreendermos qual influência nacionalista paira sobre os literatos do século XIX pós-Independência, geração de escritores envolvidos na primeira tentativa de construção de uma identidade nacional que moldou as percepções nacionalistas e o apreço às belezas naturais observadas na produção de Gilberto de Alencar, nascido ao fim daquele século. Autores como José de Alencar, por exemplo, foram recorrentemente elogiados em diversas oportunidades pelo escritor mineiro, e influenciaram em suas obras produzidas, talvez em parte pelo parentesco, mas, definitivamente, pela proximidade no pensamento. Vejamos dois excertos que demonstram essa aproximação:

VERDES mares bravios da minha terra natal, onde canta a jandaia, nas frondes da carnaúba;  
 Verdes mares, que brilhais como líquida esmeralda aos raios do sol nascente, perlongando as alvas praias ensombradas de coqueiros;  
 [...]  
 Três entes respiram sobre o frágil lenho que vai singrando veloce, mar em fora.  
 Um jovem guerreiro cuja tez branca não cora o sangue americano; uma criança e um rafeiro que viram a luz no berço das florestas, e brincam irmãos, filhos ambos da mesma terra selvagem (Alencar, J., 1998, p.11-12).

Vibrava-lhe a voz em sinceros acentos de emoção. Ouro Preto surprehendera-o pela beleza severa da paisagem, pelo inesperado e grandioso da topografia atormentada, pela imponencia das serranias cyclopicas, pelo ambiente saturado de poesia e de saudade. Ha logares celebres, na historia e na lenda, que causam decepções. A imaginação veste-os de tamanhos e encantos, dá-

lhes uma fascinação tão grande, que, afinal, não correspondem eles nunca à idéa que se havia feito (Alencar, G., 1926b, p.15).

Como o romantismo, o modernismo europeu serviu como motriz para a produção artística que buscou traduzir a influência do movimento artístico-literário para o Brasil, buscando, a partir de então, uma nova tentativa de identidade nacional, que intentava ser genuinamente brasileira, em que pese a influência do desenvolvimento tecnológico advindo da Europa. Jacques Le Goff corrobora esse comportamento em sua afirmação de que “quase todas as nações atrasadas se encontraram perante a equivalência entre modernização e ocidentalização e o problema do moderno foi posto paralelamente ao da identidade nacional” (Le Goff, 1990, p.185).

Instigado pelo fim da *Belle-Époque* europeia, esse movimento foi também compatível com o período histórico subsequente à década de 1920 no Brasil, a Revolução de 1930, que paulatinamente lançou as bases para o Estado Novo, e para um novo Estado em desenvolvimento, a constituição de uma identidade nacional era extremamente conveniente, contribuindo para esse intento diferentes grupos modernistas:

O fato é que havia muitas formas diferentes de pensar e definir o que seria a identidade brasileira, até mesmo entre os modernistas. Além disso, existiam vários outros movimentos modernistas no Brasil.

Antes da Semana de Arte Moderna, outros movimentos já tinham sido organizados para pensar a identidade e a cultura brasileira, posicionando-se principalmente contra estrangeirismos na língua e contra a subordinação às ideias vindas de fora, ao mesmo tempo em que celebravam elementos constituintes de uma nacionalidade brasileira. Um desses movimentos foi a “Padaria Espiritual”, que publicava o jornal *O Pão*. Fundada em 1892 no Ceará, a “Padaria Espiritual” reunia músicos, intelectuais e literatos... (Diversidade Cultural, 2023, p.19-22).

Conforme demonstrado acima, na história do Brasil essas mudanças surgiram em período de importantes rupturas. Kenneth Maxwell, em **Por que o Brasil foi diferente? O contexto da independência (2000)**, explica que o movimento de independência brasileiro foi diferente dos modelos da América espanhola e África. Segundo o autor, nos anos de 1820, o Brasil negociava sua inserção no cenário internacional sob fortes limitações impostas pela história, geografia e sua experiência colonial, o que norteou, até recentemente, as análises desse período, bastante influenciadas pela teoria da dependência que, contudo, tende a uniformizar as experiências da América Latina dentro de um modelo explicativo global, enquanto as especificidades denotam outra realidade:

Nesse sentido, o Brasil era, de fato, um “Novo Mundo nos trópicos”, como disse uma vez Gilberto Freire, uma sociedade de colonos que se implantou no Novo Mundo e onde a população - fosse ela europeia, africana ou nativa -

tornou-se de tal maneira miscigenada que não pode ser outra vez segregada facilmente (Maxwell, 2000, p.182).

Portanto, segundo Maxwell (2000), a questão central sobre o Brasil é que ele se tornou econômica e politicamente independente entre 1808 e 1820, enquanto ocupava o papel de centro do Império Luso-Brasileiro. A independência formal surgiu apenas em 1822, após o fracasso da tentativa de ser o centro imperial. Essa situação incomum explicaria porque, em 1820, Portugal quem declarou sua “independência” em relação ao Brasil, e somente depois, em 1822, o Brasil proclamou sua independência de Portugal:

A emancipação política do Brasil é, portanto, um longo e cumulativo processo, que manteve sua continuidade ao longo do caminho; 1808, 1816, 1822 e até 1831 são todos os momentos importantes na afirmação dessa gradual separação e na definição da nacionalidade. O caminho teve momentos árduos, com certeza. O reconhecimento internacional só veio em 1825, depois de longas negociações e da promessa de que o Brasil pagaria a Portugal uma grande indenização. A guerra eclodiu com renovado vigor no Sul, na fronteira da Banda Oriental, e só chegou ao fim uma década depois, com o estabelecimento, sob o auspício britânico, do Estado-tampão independente do Uruguai, delineando no Sul uma fronteira menos ambiciosa do que aquela que havia sido pleiteada durante a colônia ou o reino unido. A Bahia e o extremo norte aderiram depois de bastante atividade militar, em terra e no mar. Pernambuco tentou se emancipar mais uma vez em 1824. Do ponto de vista administrativo, o país não foi “nacionalizado” até o fim do curto reinado de d. Pedro, em 1831. E foi apenas na década de 1840 que as ações do Duque de Caxias (um homem que, ironicamente, era sobrinho, por casamento, do rico empresário que denunciou a conspiração de Minas às autoridades reais em 1789) colocaram um ponto final nas revoltas separativas regionais (Maxwell, 2000, p.193-194).

Essas particularidades explicam porque, no Brasil, o sentimento regional foi marcadamente forte. Como atesta José Honório Rodrigues (1970 *apud* Maxwell, 2000), não ocorreu uma ruptura completa com o sistema colonial, mantido pelo absolutismo do regime imperial, pela legislação ultrapassada, pela pouca mudança na administração, pela apatia das elites, pela fragilidade das situações, pela permanência de uma estrutura rígida, incapaz de atender às demandas do país e pela ausência de elementos capazes de gestar uma identidade nacional, sendo necessário constituir tais elementos na mentalidade brasileira. Aqui o papel da literatura foi essencial, com **Iracema, O Guarani** e **Ubirajara**, de José de Alencar, ou mesmo a **Canção do Exílio**, de Antônio Gonçalves Dias, encaixando-se bem neste contexto.

Esses escritores românticos nos permitem observar o destaque ao nacionalismo a partir dos elementos indianistas. Castells (1997) afirma que gestar identidade se trata processo de criação de sentido fundamentado em um atributo cultural ou em um conjunto de atributos culturais conectados entre si, os quais se destacam em relação a outras fontes de significado.

Esse processo utiliza diferentes elementos provenientes da história, da geografia, da biologia, da memória coletiva e dos instrumentos de poder. Com isso, percebe-se que, a fim de resgatar a identidade de uma sociedade, torna-se fundamental reavivar a memória coletiva e histórica de um povo, ou mesmo ressignificá-la, trazendo à tona personagens importantes e feitos que construíssem as raízes culturais de uma região, podendo assim despertar a motivação e o interesse da sociedade na própria reconstrução de sua identidade, além de constituir elemento agregador, contribuindo para a massificação da representação construída.

Segundo Bunge, a definição de representação seria uma

tradução conceitual, visual, auditiva ou factual de um objeto (material ou ideal), isto é, uma operação pela qual a mente humana tem presente em si mesma uma imagem mental, uma ideia ou um conceito correspondendo a um objeto externo (Bunge, 2002, p. 343).

Nesta vertente, entende-se que a palavra representação evoca o ato de desempenhar um papel de retratar uma realidade. Conforme relata Sadek (1980), a década de 1930 foi um período de discussões político-ideológicas, surgindo vários intelectuais que procuravam interpretar o Brasil, cada qual dentro do seu movimento e vertente, buscando encontrar essa representatividade do que é ser brasileiro, convergindo com Mônica Velloso, no artigo **Os intelectuais e a política cultural do Estado Novo**, ao falar sobre os métodos adotados pelo Estado Novo em seu projeto de expansão da ideia de nacionalismo como referencial político-ideológico, através da cooptação dos intelectuais, que, para esse modelo de Estado, deveriam ser os representantes da consciência nacional (Velloso, 2013, p.153).

Neste sentido, ratificando a afirmação de que a Semana de Arte Moderna de 1922 foi um dos marcos importantes nesse processo, o CGEE afirma que:

Realizada cem anos depois da emancipação do Brasil de Portugal, a Semana de Arte Moderna de 1922 foi um dos eventos centrais para narrar a reinvenção da identidade nacional. O movimento de 22 buscou reler a identidade brasileira a partir dos conceitos resgatados na obra de Mário de Andrade, da antropofagia e da brasiliidade. Para o poeta, tanto ele, que morou na Barra Funda em São Paulo, quanto o indígena, que habitava as florestas amazônicas, eram igualmente brasileiros. O que hoje parece natural não era visto assim em 1922.

As cores verde e amarela, utilizadas por Tarsila do Amaral na obra “Abaporu”, de 1928, foram abraçadas pela segunda geração do movimento modernista, conhecido pelo nome de verdeamarelismo, e o poeta Cassiano Ricardo foi um dos intelectuais de maior destaque a defender o Brasil como resultado da gesta bandeirante (Diversidade Cultural, 2023, p.19).

Segundo Velloso, uma série de elementos atestam a cooptação e essa aproximação entre Estado e intelectualidade, dando continuidade a um conjunto de propostas de atuação desse

grupo no seio da vida política brasileira. Continuidade porque a ideia de aproximação entre o intelectual e a brasiliade não foi uma novidade inerente ao Estado Novo, mas ao modernismo, que ainda na década de 1920 inaugurou uma nova forma de pensar a cultura, a nacionalidade e a questão da identidade do povo brasileiro. Conforme a autora, é uma característica da intelectualidade<sup>35</sup> outorgar para si a função de conscientizadora e condutora, característica essa que se acentua, sobretudo, em contextos de crise e mudanças históricas marcantes. Nesses momentos, ela se torna presente no processo de organização e reflexão nacional.

O que ocorre na década de 1930, portanto, é o direcionamento da atuação desse grupo, que se volta para dentro do Estado. Fato observado na inserção de figuras ilustres – como Carlos Drummond de Andrade, Oscar Niemeyer, Mário de Andrade, Cândido Portinari, Menotti Del Picchia, Manuel Bandeira, grandes nomes do modernismo brasileiro – dentro de ministérios e órgãos públicos, participando da construção não apenas ideológica, mas política do regime, participação essa que varia em maior ou menor expressão; e na missão que determinados órgãos públicos encabeçaram, como foi o caso do Ministério da Educação e Saúde, sob orientação de Gustavo Capanema, que focou na formação de uma cultura erudita, e do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), orientado por Lourival Fontes, que debruçou-se nas manifestações populares e a cultura popular, de modo a engendar no seio do regime as massas (Velloso, 2013; Soihet, 2013; Oliveira, 2013). Sobre Capanema, diz Velloso:

Absorvendo a capacidade de pensar e atuar, ele conciliou a doutrinação, a qual os pensadores são capazes de organizar através de sua produção intelectual, à atuação política, essenciais ao desenvolvimento e manutenção do regime, uma vez que o intelectual seria a ferramenta que captaria os anseios e necessidades as quais o Estado materializaria (Velloso, 2013, p.154-157).

Na base desta argumentação, transparece a vinculação entre as elites intelectuais e políticas: as primeiras pensam; as segundas realizam. Este pensar vinculado à ação política implica construir os mecanismos de persuasão ideológica, necessários à consolidação do regime. Desta forma, o Estado Novo passou a se utilizar das produções que se desenvolviam no período. As sátiras e o humor – que utilizavam personagens políticos de forma crítica –, por exemplo, presentes no teatro de revista, passaram a ser moldados aos objetivos do regime, medida que se repetiu com o samba, carnaval e futebol. A **Revista Cultura Política**, editada

---

<sup>35</sup> Segundo Ivete Walty e Zilda Cury (2009), a noção de intelectual moderno surge no final do século XIX, com o manifesto de Émile Zola (1898) em defesa de Dreyfus. Segundo as autoras: "Salienta-se no manifesto a defesa incondicional... dos direitos do cidadão, da verdade e da justiça acima dos interesses do Estado. Mediador entre os campos social e político, Zola 'cria' a função específica e moderna do intelectual e sua intervenção no espaço público por meio da palavra" (p.224), sendo o manifesto sua "ação inaugural" (*ibid.*).

pelo DIP, utilizou a questão do nacionalismo, como nos mostra a autora, como forma de aglutinar, cooptar colaboradores, independente do cunho ideológico – variando entre Plínio Salgado e Nelson Werneck Sodré – ao fazer uso de uma conjuntura favorável, como era, no período, a conjuntura de guerra (Velloso, 2013).

Ou seja, o regime lançou mão de todos os artifícios disponíveis para aglutinar os mais diferentes intelectuais com as mais diferentes análises e proposições, para estruturar uma política que se moldasse à noção de Estado, concomitantemente à exploração de costumes e valores de modo a atrair as camadas populares. Embora, importa destacar, o Estado não relutasse em distorcer certos pensamentos e produções em benefício próprio (Soihet, 2013; Velloso, 2013). Tais aspectos destacam a proposição em transformar a cultura como instrumento de doutrinação, de forma que servisse mais ao fortalecimento do Estado do que à reflexão de fato. A “brasilidade” serviria ao nacionalismo e à identidade, assim como o futebol, e o povo passa a ser visto como carente, sem romper com a ideia, porém, de que ele continua necessitando de uma condução firme e forte (Velloso, 2013; Soihet, 2013). Por isso a necessidade de se compreender a inserção dos intelectuais, suas produções e seus objetivos.

A partir deles, novas formas de pensar o Brasil, reconceituações e a consolidação de um projeto cultural forte, conciso e doutrinário passam a ser explorados pelo Estado. Servindo desde uma forma de controle social, em nível nacional, até a internalização de uma visão idealizada de identidade focada em objetivos ideológicos práticos e essenciais a um regime como o de Vargas (Velloso, 2013). Por isso, no âmbito literário, a literatura permitiu que alguns autores trouxessem para a representatividade uma brasilidade que seria expressa por ícones, dogmas e crenças e representada pela eternização literária.

Deste modo, temos desde os românticos, por seu “caráter nacional” carregado de representações indigenistas, os modernistas, em busca da identificação das matrizes que fundaram a miscigenação do povo brasileiro (negra, indígena e europeia), marcante nos vanguardistas e intelectuais, e, mais recentemente, os grupos oriundos dos povos matrizes e que, neste novo contexto, assumem suas próprias vozes e uma perspectiva identitária própria, como os quilombolas e povos originários. A identidade surge em face de um pertencimento, que fecunda uma narrativa repleta de símbolos, imaterialidade, tornando a relação entre espaço de origem e narração um sistema íntimo de representatividade. Há dentro do discurso literário uma emergência vívida para pertencimento e isso não se restringe à questão nacional, mas também ao regionalismo que, como vemos em Alencar, está marcado pela forte influência do mito da mineiridade.

Em **Mitologia da mineiridade**: o imaginário mineiro na vida política e cultural do Brasil (1999), Maria A. do Nascimento Arruda analisa a construção simbólica e cultural da identidade mineira, explorando como discursos históricos, literários e políticos forjaram uma noção de mineiridade como essência do povo de Minas Gerais. Arruda demonstra que a mineiridade é uma construção intelectual articulada em três dimensões: mítica, com a heroificação de Tiradentes e dos inconfidentes, elevados a símbolos da nacionalidade; ideológica, com a instrumentalização política desse passado glorioso por elites e intelectuais; e imaginária, a partir da recriação literária e memorialística de um tempo dourado, mesmo em meio à decadência pós-mineração. A autora revela como essa narrativa serviu para unir as elites mineiras – assombradas pelo declínio econômico e pelo deslocamento – em torno de uma “confraria” nostálgica, que idealizou a lentidão, a tradição e o caráter supostamente superiores de Minas, demonstrando como essa invenção foi sendo alimentada por estereótipos como hospitalidade, religiosidade e o apego às tradições.

Embora declaradamente distante do pensamento modernista – utilizado pela autora para ilustrar a influência do mito da mineiridade na literatura – a obra de Alencar é também influenciada por este imaginário, como expresso nas descrições dos cenários representados em suas narrativas ficcionais, na figura das pessoas simples, como em **Misael e Maria Rita**, na linguagem coloquial, como em **Prosa Rude**, e, mais especificamente, em **Cidade do Sonho e da Melancolia (impressões de Ouro Preto)**, na evocação da memória e da história da cidade e Minas Gerais, retratando-os de forma idealizada, como símbolos da autenticidade e da tradição, postas como pilares da mineiridade pela autora. Ou seja, Alencar reproduz certos estereótipos – como a valorização da paisagem, as pessoas simples, a linguagem roceira, a evocação dos mitos (Tiradentes e os conjurados) –, dialoga com a memória do século XVIII e reflete a introversão e o tempo lento que Arruda associa ao imaginário mineiro, corroborando o estudo da pesquisadora e contextualizando a mentalidade mineira dos anos 1920.

Conforme a autora (1999), os relatos de viagens produzidos por estrangeiros nos séculos XVIII configuraram excelentes fontes para compreensão da representação do mineiro na literatura e história. Partem das representações dos viajantes alguns aspectos marcantes associados aos mineiros, como a hospitalidade; o paternalismo; o lazer; mas também a cobiça, a luxúria e a ociosidade – esta última vista como um vício, um mal, por vezes atribuído ao clima, por outras às relações de trabalho ou ainda à esperança por um enriquecimento rápido com uma nova descoberta de ouro. Características vistas como interligadas, e que remetem, em parte, às visões dos conquistadores, permanecendo no imaginário popular brasileiro por muito tempo – como esquecer da preguiça intrínseca a Macunaíma, construído como referência ao

brasileiro? Nas palavras da autora: “A síntese de todos esses sentimentos tidos como mesquinhos é a decantada tristeza do brasileiro, conectada ao gosto incoercível por pedras e metais preciosos” (Arruda, 1999, p.56), imagem essa que marcou a visão dos estrangeiros e do próprio povo brasileiro sobre o país.

Também a caracterização da estrutura física, a simplicidade, a sobriedade e a formalidade dos gestos dos mineiros permeiam as descrições dos viajantes, que as usam para os distinguir dos demais brasileiros. Em geral, são bastante comparados aos europeus, assim como sua geografia montanhosa, aproximando ainda mais os viajantes, permitindo uma nova visão, distante da inferiorização eurocêntrica que caracterizou a conquista da América. Uma percepção completamente distante dos conquistadores que, no processo de aproximação, em tudo buscavam as distinções e os aspectos que diferenciavam a população originária da europeia. Essa aproximação renderia ao mineiro uma caracterização quixotesca, aprofundada pela autora na obra<sup>36</sup> (Arruda, 1999).

O arraigamento da força dessa mineiridade é tão forte que a própria autora admite que sua análise foi, por vezes, seduzida pelo próprio objeto de estudo, oscilando entre a crítica racional e a fascinação pelo mito (Arruda, 1999), ambiguidade que revela o poder duradouro da mineiridade como construção afetiva e ideológica. Não por acaso vemos suas nuances nas produções alencarianas e de tantos outros escritores, como mostra a pesquisadora. A força do regionalismo e a influência da história contribuíram para forjar uma construção memorialística que se mostra profunda em **Cidade do Sonho e da Melancolia (impressões de Ouro Preto)**. Cada pessoa carrega em sua mente as lembranças, as memórias que se relacionam não só de maneira individual, mas com a sociedade em que ela vive.

Segundo Le Goff (1990, p. 477), tem-se que a “memória é um elemento essencial do que se costuma chamar identidade, individual ou coletiva, cuja busca é uma das atividades fundamentais dos indivíduos e das sociedades de hoje, na febre e na angústia”. Tal definição evoca a importância das lembranças sociais e ratifica a ideia de que as memórias refletem e solidificam a formação e a preservação da identidade sociocultural de um grupo. Pensar na construção da memória de uma população envolve absorver fatos e personagens históricos que tiveram papéis fundamentais na história de um povo, de uma sociedade ou de um país. Para Ecléa Bosi (1979):

[...] as relações de memórias a serem determinadas já não ficarão adstritas ao mundo da pessoa (relações entre o corpo e o espírito, por exemplo), mas perseguirão a realidade interpessoal das instituições sociais. A memória do

---

<sup>36</sup> Conf.: **As nuances de Quixote**. In: ARRUDA, Maria A. do Nascimento. **Mitologia da mineiridade: o imaginário mineiro na vida política e cultural do Brasil**. São Paulo: brasiliense, 1999.

indivíduo depende do seu relacionamento com a família, com a classe social, com a escola, com a Igreja, com a profissão; enfim, com grupos de convívio e os grupos de referência peculiares a esse indivíduo (Bosi, 1979, p.17).

O homem, a fim de que possa transcrever a sua consciência, elabora formas, tons, cores, ferramentas e símbolos para perpetuar sua relação, tanto com o presente quanto com o futuro, em memórias. A memória é, portanto, preciosa a todo ser humano por consistir em fundamento para a formação de sua cultura, enraizando o indivíduo à sua sociedade. Através dela construímos os sentimentos, as identidades e os conceitos diante de um passado. Baseados em Jacques Le Goff, Silva e Silva afirmam que “a memória é a propriedade de conservar certas informações, propriedade que se refere a um conjunto de funções psíquicas que permite ao indivíduo atualizar impressões ou informações passadas, ou reinterpretadas como passadas” (Le Goff *apud* Silva e Silva, 2009, p.275).

Balakrishnan (2000) afirma que cada nação possui seu próprio conjunto de figuras simbólicas – sejam religiosas ou não – que fazem parte de suas tradições e cujas histórias são transmitidas às crianças por contadores de histórias, instigando sua imaginação. Além dessas figuras emprestadas, na memória coletiva de muitas nações perduram também os heróis históricos. Esses heróis não se limitam ao imaginário popular; suas histórias e feitos são relembrados em celebrações públicas e nacionais, estando ligadas a monumentos, locais históricos e tradições culturais, refletindo-se nas instituições e nos eventos do país.

Nesse cenário, a junção das vivências individuais com a cultura e história coletivas, formam o que Jacques Le Goff (1990) definiu como memória coletiva. Para Maurice Halbwachs (2006) esta memória é construída pelo indivíduo que, a partir da busca pela recordação e localização de suas memórias individuais, afasta-se dessas e recorre às memórias de outros indivíduos, a fim de tornar as suas próprias lembranças mais exatas ou mesmo preencher lacunas. Assim, a memória individual se apoia na memória coletiva, por vezes se desloca e até se confunde com ela, mas nem por isso este indivíduo deixa de seguir seu próprio caminho, embora não passe, nessa contribuição, isento de ser influenciado pela memória coletiva, assimilando-a a si.

No sentido oposto, o teórico afirma que a memória coletiva engloba as memórias individuais, mas não se confunde com elas, por seguir suas próprias regras de evolução e, embora algumas lembranças individuais possam eventualmente influenciá-la, elas assumem uma nova forma ao serem integradas a um todo que já não pertence a uma consciência pessoal. Desta forma, segundo o autor, as lembranças do indivíduo teriam lugar no contexto da personalidade e vida pessoal, enquanto a noção de pertencimento a um grupo evocaria e

manteria lembranças impessoais, coletivas, e essa interação é adicionada à própria “substância” (Halbwachs, 2006, p.72) do indivíduo, moldando-o.

A memória coletiva, no entanto, não se limita ao somatório das recordações individuais, ao contrário, resulta das interações e contextos em que estão inseridos os indivíduos, a partir das relações sociais, manifestando-se em grupos como família, comunidade, religiões e outras estruturas coletivas. Isto porque, como dissemos, a memória do indivíduo é sempre influenciada pelos referenciais do grupo ao qual ele pertence, que fornecem molduras que dão sentido às lembranças individuais, alinhando-as às narrativas e práticas do grupo. Assim, a memória coletiva é dinâmica, ajustando-se aos contextos sociais, por se constituir através das trocas e interações nesses mesmos contextos (*ibidem*, 2006).

Nessa distinção entre memórias, Halbwachs (2006) contribui ainda para a percepção da história, que, segundo o autor, se distancia do cotidiano e das experiências compartilhadas em pequenos grupos. Isso por ser organizada por instituições como escolas, governos e arquivos, que preservam as narrativas do passado com base em documentos, monumentos e registros escritos. Assim, ela assumiria um caráter institucional, mais distante, por ser moldada por narrativas organizadas que, conforme aponta o autor, por vezes carecem de conexão direta com as experiências vividas. Essa memória, no entanto, busca um caráter universalizante, por tentar abranger eventos e personalidades históricas de forma impessoal. Isto, segundo Halbwachs (2006), cria limitações, pois embora a história busque uma representação mais objetiva do passado, ela também é influenciada pelas perspectivas dos grupos dominantes, que decidem o que deve ser lembrado e como deve ser interpretado, e que pode não corresponder às experiências vividas por grupos minoritários e marginalizados, por exemplo, de modo que a natureza formalizada da história tende a apagar a espontaneidade da memória coletiva por seu caráter inflexível e elitista.

A memória coletiva, por outro lado, é flexível, pois se adapta às necessidades e valores do presente, enquanto a história tende à obsolescência. Os grupos sociais podem reinterpretar o passado de acordo com suas necessidades, enquanto a história tenta impor uma narrativa mais estática. A memória coletiva e a história, entretanto, não são isoladas. Segundo o teórico (2006), a memória coletiva pode alimentar e influenciar a história que, por sua vez, fornece marcos que estruturam e organizam as lembranças coletivas, ou seja, um grupo pode recordar de um acontecimento histórico a partir de relatos de seus pares, reinterpretando esse evento conforme sua bagagem cultural – o que pode ser visto expresso em lendas e contos orais. Na mesma medida, a história pode institucionalizar certos aspectos da memória coletiva, transformando-

os em símbolos culturais. Assim, a memória coletiva coexiste entre tensão e complementaridade com a história.

Como vimos apontando nesta seção, o contexto histórico influencia e é influenciado pelas produções artísticas e literárias, por razões como projetos políticos – Independência, Proclamação da República e Estado Novo – e a mentalidade engendrada – o sentimento de pertencimento corroborado por mitos, como a mineiridade, e pela memória constituída –, que podem se ver refletidos nestas mesmas obras, fazendo com que elementos históricos e culturais específicos se tornem ícones. Esses ícones, segundo Castells (1997), ajudam a consolidar e fortalecer o senso de pertencimento, ainda que construídos sobre tensões e complementaridades. Essa multiplicidade de ideias e tensões são as mesmas que permearam o imaginário do escritor mineiro. Nascido em 1886 e falecido em 1961, Alencar pode experienciar, conhecer e refletir sobre o conjunto das mais marcantes transformações nacionais. Seu prematuro engajamento marcou, desde cedo, as principais influências que observamos hoje na escrita alencariana. Abaixo, estruturamos **Quadro III** identificando quais os contextos históricos influíram sobre a produção de Gilberto:

**Quadro III.** Influência do contexto histórico em G. de Alencar

Período	Eventos Históricos	Mov. Literário Dominante	Influências observadas em Alencar
1808-1831	Independência do Brasil	Romantismo	<ul style="list-style-type: none"> <li>• O apelo nacionalista, com exaltação dos mitos e heróis nacionais<sup>37</sup>;</li> <li>• O apego ao regionalismo para exaltação das belezas naturais do país<sup>38</sup>;</li> <li>• O ideário de nação unificada<sup>39</sup>.</li> </ul>
1889-1922	Proclamação da República; Belle-Époque	Naturalismo; Realismo; Parnasianismo.	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Crítica ao estrangeirismo<sup>40</sup>;</li> <li>• Determinismo social<sup>41</sup>;</li> <li>• Crítica social<sup>42</sup>;</li> <li>• Apreço pelo formalismo literário e à língua culta padrão.<sup>43</sup></li> </ul>

<sup>37</sup> Cf.: **Cidade do Sonho e da Melancolia (Impressões de Ouro Preto)**, 1926; e **Tal Dia é o Batizado (O Romance de Tiradentes)**, 1972.

<sup>38</sup> Cf.: **Cidade do Sonho e da Melancolia (Impressões de Ouro Preto)**, 1926; **O escriba Julião de Azambuja & Misael e Maria Rita** 1962; **Tal Dia é o Batizado (O Romance de Tiradentes)**, 1972.

<sup>39</sup> Cf.: **No Reinado de Lourival**, 1941; e **Tal Dia é o Batizado (O Romance de Tiradentes)**, 1972

<sup>40</sup> Cf.: **A condição essencial**, 1930; **No Reinado de Lourival**, 1941;

<sup>41</sup> Cf.: **O escriba Julião de Azambuja & Misael e Maria Rita** 1962;

<sup>42</sup> Cf.: **Prosa Rude**, 1926c; **O crime da rua do sapo**, 1947; e **O escriba Julião de Azambuja & Misael e Maria Rita** 1962;

<sup>43</sup> Cf.: **Os “novos” e o momento literário** (1922a; 1922b; 1922c; 1922d; 1922e; 1922f); **O calendario e a orthographia**, 1929; e **No Reinaldo de Lourival**, 1941.

1922-1929	Semana de Arte Moderna; Crise de 1929	Modernismo	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Crítica aos modernistas por divergências literárias.<sup>44</sup></li> </ul>
1930-1941	Revolução de 1930 Estado Novo	Modernismo	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Crítica aos modernistas e intelectuais por divergências políticas devido participação no Estado.<sup>45</sup></li> </ul>
1943-1945	Movimento Queremista	Modernismo	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Eleição de Vargas para a Academia Brasileira de Letras (ABL)<sup>46</sup>;</li> <li>• Oposição aos movimentos queremistas.<sup>47</sup></li> </ul>

**Fonte:** Elaborado pela autora (2024).

Através dos contextos percebidos em Alencar, temos que os eventos históricos influenciaram sobremaneira sua mentalidade e, consequentemente, seu discurso e estilo literários, o que explica também a divergência de compreensão entre os leitores e pesquisadores de escritor, que ora o caracterizam como romântico (1922c; 1922d; 1922e), ora como realista (Araújo, 2018, p.147, p.151, p.160 e p.161), e, em alguns casos, até mesmo simbolista (Araújo, 2018, p.161), em razão da persistência de características destes estilos em sua criação literária. No capítulo 5 retomaremos esta discussão, objetivando contextualizar seu estilo e o da obra em análise. Neste momento, entretanto, debrucemo-nos sobre o contexto de Ouro Preto, complementar à compreensão da produção de 1926 à qual este trabalho se dedica.

<sup>44</sup> Cf.: **Os “novos” e o momento literário** (1922a; 1922b; 1922c; 1922d; 1922e; 1922f); **Á moda velha**, 1924a; e **Cidade do Sonho e da Melancolia (Impressões de Ouro Preto)**, 1926.

<sup>45</sup> Cf.: **No Reinado de Lourival**, 1941.

<sup>46</sup> Cf.: Velloso, 2013, p.153.

<sup>47</sup> Cf.: **O escriba Julião de Azambuja & Misael e Maria Rita**, 1962.

#### 4 “*COM EFEITO, OURO PRETO RESISTE*”: DE PATRIMÔNIO NACIONAL À DA HUMANIDADE, PRENÚNCIO DA VALORIZAÇÃO

Conforme Divisão Regional do Brasil, revisada pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (2017a, 2017b), a cidade de Ouro Preto está situada na região geográfica intermediária de Belo Horizonte (3101) e região geográfica imediata de Santa Bárbara - Ouro Preto (310003), em Minas Gerais. Localizada na Serra do Espinhaço, na Zona Metalúrgica (Quadrilátero Ferrífero), ocupa uma área de 1.245.865 km<sup>2</sup> e está a uma altitude de 1.150 metros. Seu ponto mais alto é o Pico do Itacolomi, com 1.772 metros (IBGE, 2020). As coordenadas geográficas da cidade são 20° 23' 28" de latitude sul e 43° 30' 20" de longitude oeste. Com uma população de 74.821 habitantes (IBGE, 2022). O município possui clima tropical de altitude, com pluviosidade média anual de 2.018 mm, concentrada principalmente no verão, e as temperaturas variam entre 6°C, no mês mais frio (julho), e 28°C, no mês mais quente (janeiro). Entre os rios que atravessam a cidade estão as nascentes do Rio das Velhas, Piracicaba, Gualacho, Mainart e Ribeirão do Funil.

Segundo Alex Bohrer (c2024), Ouro Preto tem suas origens no arraial do Padre Faria, fundado em 1698, por Antônio Dias de Oliveira, Padre João de Faria Fialho e Coronel Tomás Lopes de Camargo. Em 1711, a junção de vários arraiais fez com que fosse elevada à categoria de vila, inicialmente chamada Vila Rica. Durante o período colonial foi uma das principais fontes de minerais preciosos, como o ouro, explorados pela metrópole portuguesa. Em 1720, foi escolhida capital da Capitania de Minas Gerais, e, após a Independência, em 1823, recebeu o título de Imperial Cidade de Ouro Preto, tornando-se a capital da província. A cidade foi palco da Conjuração Mineira (1789) e se manteve como a capital de Minas Gerais até 1897, quando perdeu esse status devido ao crescimento de Belo Horizonte, que passou a capital do estado.

A partir de iniciativas de intelectuais e políticos, na primeira metade do século XX, Ouro Preto começou a despertar novamente o interesse nacional, culminando em sua declaração como Monumento Nacional em 1933 e, em 1980, como Patrimônio Cultural da Humanidade pela Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO). O marco de 1933 representou o início de uma nova fase, em que a cidade passou a receber maiores esforços de conservação e políticas de valorização, consolidando-se, mais tarde, como um dos principais patrimônios culturais do Brasil e do mundo. Antes desse reconhecimento, contudo, a cidade enfrentou um longo período de descaso e esquecimento, resultado do declínio econômico e da perda de sua posição como capital. Durante décadas, seu patrimônio arquitetônico e artístico sofreu com a falta de manutenção e negligência governamental,

enquanto suas ruas e edificações históricas foram deixadas à mercê do tempo e de vendedores de antiguidades.

Com uma rica história marcada pela exploração do ouro e pelos movimentos contestadores, Ouro Preto foi fundamental na construção da memória nacional brasileira. Ainda no século XVIII, a cidade vivenciou importantes episódios como a Guerra dos Emboabas, a Revolta de Vila Rica, a Conjuração de 1789, e a Revolta do Ano da Fumaça. Sua geografia montanhosa e a presença da mineração ajudaram a formar diversos distritos, como Cachoeira do Campo e São Bartolomeu, que têm origem colonial. Outros, como Santa Rita de Ouro Preto e Santo Antônio do Leite, cresceram no século XIX com o impulso da atividade comercial e a chegada da ferrovia. Atualmente, Ouro Preto é um município dividido em distritos que refletem seu desenvolvimento histórico e sua importância cultural no Brasil (Bohrer, c2024; Campos, c2024).

Para o Bohrer (c2024), a evolução urbana de Ouro Preto está diretamente relacionada à sua geografia montanhosa que, devido à exploração aurífera, determinou a ocupação dos diferentes núcleos de povoamento. Nos primeiros tempos, a cidade foi ocupada principalmente nas encostas dos morros, onde o minério era abundante, e nas áreas mais baixas, ao longo dos rios. Os primeiros arraiais surgiram nessas áreas, com destaque para os arraiais de Nossa Senhora do Pilar e Nossa Senhora da Conceição, que se tornaram centros importantes de desenvolvimento. Esses núcleos formaram a base da futura cidade, com as capelas e igrejas desempenhando papel na organização social e religiosa, além de contribuírem para a estruturação urbana.

Com o tempo, Ouro Preto foi se configurando a partir de uma combinação de diferentes estilos arquitetônicos, refletindo a diversidade de influências culturais e religiosas. A cidade foi dividida entre os núcleos de poder e as áreas de mineração, e suas igrejas – como as de Ordem Terceira de São Francisco e do Carmo – refletiam essa divisão. A praça central, hoje conhecida como Praça Tiradentes, tornou-se o ponto de convergência da cidade, com edifícios como a Casa de Câmara, a Cadeia Pública e o Palácio dos Governadores simbolizando a consolidação do centro urbano. A evolução arquitetônica de Ouro Preto, marcada pela mistura de estilos barroco, rococó e neoclássico, reflete o processo histórico-cultural que moldou a cidade ao longo das décadas (Bohrer, c2024).

A bandeira do município (Figura 3) representa a forma como o ouro fora encontrado na época dos Bandeirantes – envolto por óxido de ferro, possuindo, por isso, uma coloração próxima ao preto. Dividida em duas partes, seu lado preto simboliza, portanto, o óxido de ferro, e o amarelo-ouro representa o minério e as riquezas da região. O triângulo verde no centro

simboliza a esperança e as matas. Originalmente, a bandeira trazia a expressão *Proetiosum Tamen Nigrum* (Precioso, Embora Negro) que, criticada por seu teor racista e pejorativo, foi devidamente alterada. Em 2001, houve a primeira tentativa de modificação da frase, com a proposta *Proetiosum et Nigrum* (Precioso e Negro), porém não houve sucesso, por considerarem que a carga pejorativa ainda permanecia. Finalmente, em 2005, a lei foi alterada e a frase substituída por *Proetiosum Aurum Nigrum* (Precioso Ouro Negro). Como representação simbólica do rompimento com o viés racista e pejorativo do passado, a antiga bandeira foi queimada (Prefeitura, c2024).

**Figura 3** – Bandeira de Ouro Preto, aprovada em 2005



**Fonte:** PREFEITURA, c2024, recurso *online*.

Conforme Santos (c2024), o brasão atual de Ouro Preto (Figura 4) tem origem na época de Vila Rica, sendo confirmado por D. João V após o governador Antônio de Albuquerque, de São Paulo e Minas, elevá-la à categoria de vila em 1711. Ele representa graficamente a topografia da vila, com três morros – Cabeças, Santa Quitéria (atualmente Praça Tiradentes) e Alto da Cruz – e dois vales – Antônio Dias e Pilar do Fundo de Ouro Preto. O lema *Proetiosum Aurum Nigrum*, mesmo da bandeira, faz referência à cor do óxido de ferro que cobria o ouro da região, e que inspirou o nome da cidade. As datas de 1711 e 1789 representam, respectivamente, a fundação da vila e do município e a Conjuração Mineira.

**Figura 4** – Brasão de Ouro Preto, aprovado em 2005



**Fonte:** Santos, c2024, recurso *online*.

Bandeira e brasão possuem grande significado simbólico para Ouro Preto, representando a identidade e a história da cidade. Esses elementos fundamentais refletem a trajetória de Ouro Preto, como sua origem, suas características, seus feitos históricos e a importância no contexto da mineração e do movimento de 1789. Tais insígnias são, portanto, expressões visuais do orgulho local, unindo passado e presente ao reafirmar a relevância cultural e histórica da cidade. Além disso, servem como instrumentos de reconhecimento e valorização, reforçando o vínculo da população com seu patrimônio e sua tradição.

Segundo o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN)<sup>48</sup>, Ouro Preto foi uma das primeiras cidades tombadas no Brasil, e a primeira do país a ser reconhecida pela Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO), em 1980, mesmo ano de lançamento da publicação nº 31, organizada pela Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional<sup>49</sup>, sob o título **Proteção e Revitalização do Patrimônio**

<sup>48</sup> Segundo Rezende et al (2015a, 2015b), oficialmente criado em 13 de janeiro de 1937, um ano após o início de seu real funcionamento, através da **Lei nº. 378/1937**, o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), vinculado ao então Ministério da Educação e Saúde (MES), foi a primeira denominação do órgão federal de proteção ao patrimônio cultural brasileiro, hoje Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN). Em 02 de janeiro de 1946 o **Decreto-lei nº. 8.534/1946** alterou a denominação do SPHAN, transformado em Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (DPHAN), mantendo a subordinação ao MES até 1953, quando este passou a ser chamado Ministério da Educação e Cultura (MEC). Finalmente, em 1970, com a reorganização na estrutura ministerial do MEC (**Decreto nº. 66.967/1970**, de 27 de julho), a atual denominação Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) passou a vigorar.

<sup>49</sup> Pertencente ao então Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), sob responsabilidade do secretário Aloísio Sérgio Magalhães (Proteção, 1980).

**Cultural no Brasil: uma trajetória (1980)** – com epígrafe de Mário de Andrade: “Defender o nosso patrimônio histórico e artístico é alfabetização” (1980, p.5). Os documentos presentes nessa publicação se referem aos antecedentes da proteção dos patrimônios culturais do país, a criação e trajetória do SPHAN e Fundação Pró-Memória, no processo de regulamentação das ações, programas e projetos pretendidos pelo Serviço, fornecendo o percurso da virada que permitiu o reconhecimento concedido à antiga capital mineira.

O documento de 1980 é fundamental para compreendermos a trajetória da proteção e preservação dos patrimônios históricos e artísticos nacionais, trazendo o conjunto dos projetos, anteprojetos, leis, decretos, portarias e demais documentos oficiais que alicerçaram as principais ações deste Instituto ao longo dos anos. Tais documentos, disponibilizados na íntegra nos anexos da publicação, são essenciais para visualizarmos a evolução do órgão e dos esforços públicos empreendidos a fim de que cidades importantes nacionalmente, como Ouro Preto, fossem consideradas como são hoje: cidades históricas, de valor inestimável para o país e, conforme reconhecido pela própria UNESCO, para a humanidade. A despeito dos anos de abandono e melancolia enfrentados no passado, como asseverou Alencar, “*com efeito, Ouro Preto resiste*” (1926b, p.11).

#### 4.1. PATRIMÔNIO E LEGADO: OURO PRETO SOB OS DESÍGNIOS DO TEMPO E DO ESPAÇO

De acordo com o documento **Proteção e Revitalização do Patrimônio Cultural no Brasil: uma trajetória (1980)** do IPHAN, o primeiro registro de preocupação com preservação de monumentos no Brasil data de meados do século XVIII, mais especificamente entre 1735 e 1749, quando o Governador de Pernambuco manifestou interesse pelas construções deixadas pelos holandeses naquele Estado. Em carta ao Vice-Rei do Brasil, D. André de Melo e Castro, o governador pernambucano discorreu sobre a complexidade que envolve a proteção de monumentos históricos, não havendo, porém, evidências de ações concretas nesse sentido. Após este registro, transcorreu-se um século até que o assunto permeasse novamente o âmbito governamental, com o Ministro do Império, Luiz Pedreira do Couto Ferraz, dando ordens para que as províncias tivessem cuidado na reparação dos monumentos, para que não fossem destruídas as inscrições gravadas nos mesmos, e solicitando que fossem epigrafadas tais inscrições junto à Biblioteca Nacional. Entretanto, decorreram trinta anos entre a ordem e a efetiva coleta das epigrafias pela próprio Chefe de Seção de Manuscritos da BN.

Conforme os anexos da publicação de 1980, do Instituto, ainda que fosse reconhecido o interesse do Imperador D. Pedro II pelos estudos históricos, não foram tomadas medidas objetivas para a proteção dos monumentos. Tampouco quando da proclamação da República no Brasil o assunto foi tema das discussões governamentais, restando a escritores do período reiterar a necessidade de medidas concretas de preservação, ainda que sem sucesso. Aboliu-se, porém, o Império sem que ações adequadas fossem planejadas ou executadas; igualmente, tampouco a Primeira República, em seus primeiros decênios, ocupou-se do tema. Foi apenas na década de 20 do vigésimo século que os movimentos em torno da preservação dos patrimônios no Brasil começaram a eclodir com força.

Em 1920, foi solicitada pela Sociedade Brasileira de Belas Artes que o professor e conservador de antiguidades clássicas do Museu Nacional, Alberto Childe, desenvolvesse anteprojeto de lei em defesa dos monumentos artísticos nacionais. Entretanto, devido à área de atuação do elaborador, a proposta ficou restrita e limitada aos bens arqueológicos, continuando os patrimônios históricos sem amparo. Além desta limitação, a proposta conflituava com um aspecto importante para as leis e sociedade vigentes, a desapropriação completa de todos os bens arqueológicos que se visava preservar, criando-se um impasse. Em uma tentativa de fazer a pauta caminhar, no ano de 1923, a Câmara dos Deputados apresentou seu primeiro projeto, visando organizar justamente os monumentos históricos e artísticos, mas também era limitado (Proteção, 1980). A proposta do pernambucano Luiz Cedro, além de ser extremamente comedida, não contemplava os monumentos arqueológicos, incorrendo no mesmo problema da proposta de Childe.

A partir de 1924 as ações voltadas à proteção do patrimônio cultural no Brasil passaram a ser conduzidas, em maior medida, pelos Estados, em vez do governo federal. Minas Gerais foi pioneiro nesse processo, quando em julho de 1925 o presidente estadual, Fernando de Melo Vianna, criou uma comissão para estudar o tema e propor medidas, com o jurista Jair Lins como relator e responsável pelo esboço de anteprojeto de lei sobre o tema (Proteção, 1980). O objetivo era preservar o patrimônio histórico e artístico das antigas cidades mineiras, ameaçado pela crescente comercialização de antiguidades, que já começava a reduzir o acervo do Estado. Como resultado, a proposta culminou na elaboração de um novo anteprojeto de lei, federal, refletindo a percepção de que medidas previstas apenas no âmbito estadual seriam insuficientes ao intento.

Tais anteprojetos, embora não tenham sido aproveitados pelo Parlamento Nacional, desempenharam um papel significativo nos antecedentes da legislação brasileira, pois muitos de seus princípios influenciaram as normas atualmente em vigor. Igualmente inspirado por

Minas Gerais – mesmo diante das limitações impostas pela legislação brasileira quanto à questão do direito à propriedade privada –, em 1927, o Estado da Bahia também elaborou normas estaduais visando organizar a defesa de seu acervo histórico e artístico, criando a Inspetoria Estadual de Monumentos Nacionais, anexando-a à Diretoria do Arquivo Público e Museu Nacional. No ano seguinte, foi a vez de Pernambuco criar sua própria Inspetoria Estadual de Monumentos Nacionais, além de um museu próprio. Entretanto, os esforços estaduais novamente se mostraram insuficientes.

As medidas adotadas pelos Estados não eram, entretanto, suficientes para assegurar a proteção aos monumentos históricos e artísticos, nem mesmo dentro de seus respectivos territórios. A extensão e o exercício do direito de propriedade se achavam definidos na Constituição Federal e no Código Civil, sem que a matéria pudesse ser alterada ou inovada por iniciativa estadual. O Código Penal vigente não estabelecia sanção alguma para os atentados que se cometesssem contra a integridade do patrimônio, ao contrário do que declaravam os documentos da Bahia e Pernambuco, ficando clara assim a sua inconstitucionalidade (Proteção, 1980, p.10-11).

Em 1929 houve nova tentativa de elaboração de projeto de lei, pelo deputado José Wanderley de Araújo Pinho, mas este empreendimento acabou interrompido pela Revolução de 1930, de Getúlio Vargas, que adotou como uma de suas primeiras medidas a dissolução do Congresso Nacional, congelando os debates do Poder Legislativo sobre a matéria em questão. Finalmente, em 1933, foi instituída a primeira lei federal voltada ao tema, o **Decreto nº 22.928, de 12 de julho de 1933**, através do qual a cidade de Ouro Preto foi declarada monumento nacional. Apesar de seu objetivo limitado, o decreto teve grande importância ao marcar a decisão do governo federal de adoção uma nova política, que foi sucedida por inúmeras outras determinações:

Art. 1º Fica erigida em Monumento Nacional a Cidade de Ouro Preto, **sem ônus para a União Federal** e dentro do que determina a legislação vigente.

Art. 2º Os monumentos ligados à História Pátria, bem como as obras de arte, que constituem o patrimônio histórico e artístico da Cidade de Ouro Preto, ficam entregues **à vigilância e guarda do Governo do Estado de Minas Gerais e da Municipalidade de Ouro Preto**, dentro da órbita governamental de cada um.

Art. 3º Os monumentos de arte religiosa, mediante acordos que forem firmados entre as autoridades eclesiásticas e o Governo do Estado de Minas e a Municipalidade de Ouro Preto, **poderão ser por estes mantidos em estado de conservação e assim incorporados ao patrimônio artístico e histórico do Monumento Nacional** erigido pelo presente decreto (Brasil, 1933, recurso *online*, grifo nosso).

Como o excerto anterior demonstra, o decreto que elevou Ouro Preto à condição de Monumento Nacional, ao mesmo tempo em que reconheceu sua importância histórica e cultural, transferiu a responsabilidade pela preservação dos patrimônios históricos e artísticos

aos governos estadual e municipal, ficando a União isenta de custos ou compromissos diretos. Essa divisão de responsabilidades resultou em um cenário no qual as autoridades locais arcariam com a vigilância e manutenção dos monumentos, enquanto o governo federal, ao desobrigar-se de ônus, se distanciaria do encargo de assegurar a conservação do patrimônio. Esse modelo, ao não exigir contribuição direta da União, demonstra uma visão centralizada e descentralizada simultaneamente, onde o fardo financeiro e logístico recai principalmente sobre o Estado e o Município, sem o respaldo necessário de recursos federais.

Em 14 de julho de 1934, um ano depois, o governo emitiu o **Decreto nº 24.735**, que deu início à organização de um serviço dedicado à proteção de monumentos históricos e obras de arte tradicionais do país. Esse decreto também aprovou um novo regulamento para o Museu Histórico Nacional, atribuindo-lhe funções nesse sentido, muito embora a sua eficácia fosse limitada pelo seu caráter meramente regulamentar. Pouco tempo depois, a Assembleia Constituinte, já em atividade, prometeu a nova Constituição brasileira, que dedicou seu Capítulo II à educação e à cultura, consolidando a importância do tema. Seu artigo 148 previa a responsabilidade da União, dos Estados e dos municípios no fomento às ciências, às artes, às letras e à cultura em geral, também na proteção de objetos de interesse histórico e do patrimônio artístico nacional, e no apoio ao trabalhador intelectual. Sendo assim, portanto, determinada a proteção ao patrimônio histórico e artístico no Brasil como princípio constitucional, ainda que a regulamentação dessa determinação não tenha sido imediata (Proteção, 1980).

Em 24 março de 1936 o escritor e intelectual Mário de Andrade, a pedido do então ministro da Educação e Saúde, Gustavo Capanema, elaborou o anteprojeto que viria a criar o Serviço de Patrimônio Artístico Nacional (SPHAN), cujo objetivo consistia em “determinar, conservar, defender e propagar o patrimônio artístico nacional” (Proteção, 1980, p.55). No documento, Andrade definiu objetivos, competências, conceitos e definições, além de discriminar os tipos de monumentos e patrimônios. Também foi nesta proposta que se concebeu a organização interna do órgão, com seus respectivos conselhos, chefias e seções, além de um plano quinquenal para efetivação da estruturação e funcionamento do Serviço. A oficialização veio em 1937, através da **Lei nº. 378, de 13 de janeiro de 1937**.

Art. 46. Fica criado o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, com a finalidade de promover, em todo o País e de modo permanente, o tombamento, a conservação, o enriquecimento e o conhecimento do patrimônio histórico e artístico nacional.

§ 1º O Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional terá, além de outros órgãos que se tornarem necessários ao seu funcionamento, o Conselho Consultivo (Brasil, 1937b, recurso *online*).

Efetivamente, porém, a primeira legislação que definiu a defesa patrimonial da cidade de Ouro Preto, foi editada pelo próprio município, ainda em 1931. A cidade foi pioneira quando publicou o Decreto Municipal nº 13/1931, que assegurava seu tombamento municipal, sendo este dispositivo o “diploma inaugural da legislação brasileira sobre a proteção de sítios históricos” (Dossiê, 2010, p.1). Em seu *site*, a cidade disponibiliza um conjunto de informações extremamente relevantes à compreensão de sua dimensão monumental e patrimonial. São **Listas de Bens Tombados, Listas de Bens Registrados, Lista de Inventários de Bens** (por distrito), entre inúmeros outros, dentre os quais o **Dossiê de tombamento do núcleo histórico de Ouro Preto-MG** (2010), contendo 556 páginas, documentando os principais bens tombados, com suas devidas fichas técnicas, além de importantes textos, necessários ao histórico aqui traçado.

No Dossiê em questão, cuja introdução **Pioneirismo do tombamento municipal de Ouro Preto**, elaborada pelo ex-prefeito do município, Ângelo Oswaldo de Araújo Santos, contribui ao debate do pioneirismo literário de Alencar, ao identificar o primeiro livro brasileiro que em que houve algum tipo de recomendação, embora ao clero, de cuidado quanto aos elementos artísticos, datado de 1926:

O significativo livro “**Minas Gerais em 1925**” trouxe o texto integral do “Triunfo Eucarístico” (narrativa da espetacular inauguração do Pilar de Ouro Preto), livro publicado em Lisboa, em 1734, bem como a Carta Pastoral dos bispos mineiros (1925), recomendando ao clero cuidado especial com os elementos artísticos de suas paróquias. O escritor Gilberto Alencar publicou, em Juiz de Fora, em 1926, livro em que defende a proteção de Ouro Preto (Santos, 2010, p.2).

O livro de Victor Silveira<sup>50</sup> – subvencionado pelo Governo do Estado de Minas Gerais, com autorização do congresso mineiro –, publicado pela Imprensa Oficial, no entanto, tratava da cidade mais especificamente sob ótica de descrição de seus locais e de sua história (Silveira, 1926), de modo oficial, mas não dissertava sobre nem defendia a preservação dos bens em caráter patrimonial. Foi sucedido pela obra do literato Gilberto de Alencar, **Cidade do Sonho e de Melancolia (Impressões de Ouro Preto)**, a qual está efetivamente voltada à monumentalização de Ouro Preto.

Antes deles, porém, conforme Santos e Rafael Arrelaro –, arquiteto responsável pelo **Parecer do Conselho** no dossiê de 2010<sup>51</sup> –, os primeiros registros escritos, com exceção da

---

<sup>50</sup> “Ex-deputado federal, e fundador ou ex-director, no Rio de Janeiro, do ‘Correio da Manhã’, ‘Correio da Noite’, ‘Gazeta da Tarde’, ‘Gazeta de Notícias’, ‘A Razão’ e a ‘Bôa-Noite’, e, em S. Paulo, do ‘Commercio de S. Paulo’ e ‘Tribuna Paulista’” (Silveira, 1926, p.1).

<sup>51</sup> Arquiteto urbanista, Membro Conselheiro representante do IPHAN (Dossiê, 2010).

obra do diplomata uruguai Manuel Bernárdez<sup>52</sup>, se deram todos através de jornais. Inicialmente, em 1910, em fins da Campanha Civilista, por Rui Barbosa, que discursou sobre a importância da cidade. Em 1916, quando Alceu Amoroso Lima (Tristão de Ataíde) publicou n'**O Jornal**, do Rio de Janeiro, defesa de bens culturais religiosos. Em 1919, Mário de Andrade conheceu a cidade, em visita a Mariana, a ela retornando em 1924, junto a Oswald de Andrade e outros modernistas – visita cuja cobertura da imprensa mineira se pode registrar através dos periódicos **Minas Gerais** e **Diário de Minas**, influenciando intelectuais da capital mineira, que passaram a defender a preservação do município. Afirma Arrelaro:

Quase esquecida, Ouro Preto recebeu o título de “cidade agonizante” pelo jornalista uruguai Manuel Bernárdez em 1908 e foi tema de apelos em seu favor por Rui Barbosa em 1910, Alceu de Amoroso Lima, o Tristão de Ataíde, em 1916, a Carta Pastoral de 1925 e Gilberto Alencar em 1926. Em visita a Alphonsus de Guimaraens em Mariana no ano de 1919, o intelectual paulista Mário de Andrade deparou-se e impressionou-se com Ouro Preto. Após a Semana de Arte Moderna de 1922, o grupo paulista viajou a Minas Gerais e chegou a Ouro Preto em 1924. Cerca de 30 anos após a mudança da capital, a cidade moribunda era vista por estes intelectuais como uma das referências de brasiliidade, buscada naquele período da construção da Identidade Nacional brasileira (Arrelaro, 2010, p.105).

Após ser erigida a Monumento Nacional em 1933, demorou cinco anos até que o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, à época SPHAN, definisse o tombamento do município por seu conjunto arquitetônico e urbanístico, em 1938 (Ouro, c2014), após o **Decreto-lei nº 25, de 30 de novembro de 1937**, estabelecer a organização da proteção do patrimônio histórico e artístico nacional, garantindo as bases para a inscrição da cidade no Livro do Tombo em 1938 (Brasil, 1937a).

Segundo a UNESCO ([201-]), Ouro Preto foi eleita como Patrimônio da Humanidade devido ao seu valor universal excepcional, evidenciado por sua arquitetura barroca e o urbanismo colonial preservados, que incluem igrejas, palacetes e praças, representando uma expressão única do talento humano nas artes e na arquitetura. A cidade foi o centro do movimento da Conjuração Mineira e um polo artístico de destaque, com obras de Aleijadinho e outros mestres do barroco brasileiro. Dentre os critérios considerados, evidenciam-se: a) sua

---

<sup>52</sup> Segundo Kárita de Fátima Araújo, em **Inconfidência à Luz da Ciência**: O pensamento geográfico nos viajantes do século XIX por Minas Gerais (2019), Manuel Bernárdez foi um diplomata, cônsul e poeta uruguai que, em 1906, foi convidado pelo então Secretário do Interior de Minas Gerais, Manuel Tomaz de Carvalho Brito, a viajar para o estado. Desta viagem resultou seu livro *El Brasil, Su Vida, Su Trabajo, Su Futuro: Itinerario Periodístico* (1908), escrito em língua espanhola, sem tradução para o português, foi o primeiro livro a citar o dever da União na manutenção Ouro Preto, mas não compreendia o debate de patrimônio histórico e cultural, por isso defendemos o pioneirismo neste debate ser de Alencar e sua **Cidade do Sonho e da Melancolia** (Bernárdez, 1908).

paisagem accidentada e a qualidade estética erudita da arquitetura, que evidenciam sua originalidade e características genuinamente nacionais; b) seu patrimônio constitui testemunho de uma sociedade construída a partir da riqueza da mineração; c) sua integridade é atendida pela preservação de seu núcleo urbano original, embora alguns edifícios, como casas e igrejas, evidenciem certo abandono; d) em termos de autenticidade, exemplos de arquitetura religiosa e cívica e obras de arte mantêm a forma, o design e os materiais de suas construções, com intervenções controladas e regulamentadas para preservar a paisagem urbana dos séculos XVIII e XIX. Em razão disso, a cidade demanda planejamento urbano e políticas de preservação que visem sua proteção contra os impactos do crescimento urbano e do turismo.

De acordo com a Organização ([201-]), a partir da década de 1950, Ouro Preto passou por uma expansão significativa devido ao crescimento econômico da região, especialmente com o aumento da produção de aço e mineração. Para proteger a cidade desses impactos, o Governo Federal construiu uma rodovia ao redor da cidade e um terminal de ônibus para reduzir o tráfego no centro histórico. Além disso, o IPHAN criou um Escritório Técnico na cidade na década de 1980, visando aprimorar a gestão do patrimônio. Em resposta a essas ações, o governo brasileiro solicitou à UNESCO a designação de Ouro Preto como Patrimônio Mundial, e em 5 de setembro de 1980 a cidade se tornou o primeiro patrimônio cultural do Brasil a ser inscrito na Lista do Patrimônio Mundial.

Na década de 1990, o Grupo de Assessoria Técnica (GAT) foi criado para desenvolver diretrizes de uso e ocupação do solo na cidade, consolidando-as em uma diretiva do IPHAN em 2004. Como parte dos esforços para preservação, também impulsionado pelos compromissos do país com a UNESCO, em 02 de abril de 2004 o governo federal publicou a Portaria nº 122, da Presidência da República, que estabeleceu as diretrizes e critérios para intervenções urbanísticas e arquitetônicas em área integrante do Conjunto Arquitetônico e Urbanístico da Cidade de Ouro Preto, tombado em nível federal, envolvendo questões como tipos de intervenção, ocupação do solo, tipologia arquitetônica, coeficiente de aproveitamento dos lotes, áreas verdes, pequenas obras e serviços de manutenção, entre outros (Dossiê, 2010).

O município também implementou o Plano Diretor Municipal, com regulamentações adicionais sobre o uso do solo e projetos habitacionais, e, para fortalecer a gestão compartilhada, em 2006 foi criada a Secretaria Municipal de Patrimônio e Desenvolvimento Urbano. Além disso, em 2010, o IPHAN emitiu normas para regulamentar intervenções no patrimônio e aprimorar a gestão da cidade. Embora Ouro Preto venha recebendo investimentos significativos para preservar seu patrimônio e garantir sua perpetuação para as futuras gerações, tais esforços têm suscitado um modesto sucesso, conforme a UNESCO ([201-]).

Atualmente, o IPHAN considera imperativa a necessidade de requalificação urbana, visando melhoria na qualidade de vida e segurança dos cidadãos, mas esta concepção ainda não existia em 1926, quando o literato mineiro, Gilberto de Alencar publicou seu livro. Este histórico nos permite, portanto, identificar que foi somente sete anos após a publicação de **Cidade do Sonho e da Melancolia (Impressões de Ouro Preto)** (1926) que Ouro Preto foi reconhecida e recebeu amparo legal através do **Decreto nº 22.928/1933**, no qual Getúlio Vargas a considerou “teatro de acontecimentos de alto relevo histórico na formação da nossa nacionalidade e que possui velhos monumentos, edifícios e templos de arquitetura colonial, verdadeiras obras d’arte, que merecem defesa e conservação (Brasil, 1933, recurso *online*).

Apenas em 1938 foi efetivamente tombada pelo Governo Federal, entrando, em 1980, para a Lista do Patrimônio Mundial. A imagem de satélite a seguir (Figura 5), obtida em 2024 a partir do *Google Maps*, oferece uma visão tridimensional precisa de Ouro Preto, com destaque para seu relevo acidentado, tão referenciado por autores que abordam a cidade, e um dos elementos constitutivos na determinação da mesma como Patrimônio da Humanidade. Situada entre colinas, seu relevo montanhoso é claramente visível, revelando a complexidade do terreno e suas variações de altitude. A vegetação e a hidrografia que permeiam a área também são destacadas, proporcionando uma percepção detalhada da paisagem natural que a envolve. Embora a arquitetura histórica não seja visível diretamente nessa escala, a imagem contribui para uma melhor compreensão do contexto geográfico que molda o crescimento urbano de Ouro Preto e sua integração com o meio ambiente ao longo do tempo, permitindo ao leitor conceber a cidade abordada na presente tese.

É nesta cidade que Alencar ambienta sua obra, analisando seu panorama revolto, afirmado se levantar, triste e silenciosa, em meio às suas montanhas, “como gigantes... paralysados” (1926b, p.10), permeadas de espaços, como “chagas immensas” (1926b, p.8), que contornam um cenário que afirmou “grandioso e empolgante” (1926b, p.8), ainda que o céu nublado garantisse um clima trágico e sombrio, a que Renato Vianna chamou de “cidade morta” (1926b, p.10), mas que Gilberto defendeu como a “cidade que não quer morrer...” (1926b, p.11). Vítima do abandono e da dilapidação, que protesta e clama, agarrando-se à vida em sua luta para não desaparecer ou ruir. Sobre este retrato, aprofundaremos-nos no capítulo a seguir.

**Figura 5 – Ouro Preto, MG (Satélite, 3D)**



**Fonte:** Google Maps, c2024, recurso *online*.

## 5 A OURO PRETO ALENCARIANA: SONHO E MELANCOLIA NA CIDADE INJUSTIÇADA

O presente capítulo se dedica à exploração dos aspectos elementares à compreensão do pioneirismo e da natureza intrinsecamente não ficcional de **Cidade do Sonho e da Melancolia (impressões de Ouro Preto)**. A análise se concentrará, de modo particular, na percepção de Ouro Preto tal como delineada por Alencar na obra, isto é, enquanto um bem de valor inestimável, que deveria ser considerado por sua condição de monumento de caráter histórico, cultural e arquitetônico de Minas Gerais e do Brasil.

A subseção inaugural deste capítulo, intitulada **Entre cartas e vivências: Renato Vianna e Gilberto de Alencar**, investiga as relações interpessoais e a troca epistolar que uniu Gilberto de Alencar ao dramaturgo Renato Vianna. A investigação perscruta a expedição que ambos realizaram à Ouro Preto no ano que antecedeu a gênese da obra, buscando desvelar as possíveis interconexões entre a vivência compartilhada, a profundidade dos laços de amizade que os uniam e a própria produção da obra. Para enriquecer essa análise, buscamos estabelecer diálogos com as reflexões de Anne Vicent-Buffault, em **Da Amizade: uma história do exercício da amizade nos séculos XVIII e XIX** (1996), indicando paralelos e contrastes que evidenciem ou rechacem a dinâmica relacional e sua, anteriormente alegada<sup>53</sup>, influência na escrita de Alencar.

Em seguida, **Passagens e paisagens: impressões de um viajante** apresenta o conteúdo da obra, propriamente dita, através de resenhas de cada um dos relatos de viagem presentes em **Cidade do Sonho e da Melancolia**. Serão oferecidas análises concisas, que buscam capturar a essência de cada narrativa, acompanhadas de fragmentos textuais ilustrativos. Esses fragmentos terão o propósito de evidenciar as impressões do autor ao se deparar com a paisagem urbana e natural de Ouro Preto, bem como as vivências que marcaram sua imersão nesse contexto histórico e cultural singular.

O terceiro subcapítulo, **Contexto de criação: o lugar de afeto**, aprofundará a relação complexa entre o espaço geográfico e a produção literária. Para isso, recorreremos às teorias presentes na obra **Todas as cidades, a cidade: literatura e experiência urbana** (2008), de Renato Cordeiro Gomes, e às importantes contribuições de **Escrever um lugar: curso poéticas da deriva, escritas do acontecimento** (2019), de Fernando Fiorese. A análise se concentrará na ideia de lugar de afeto como um elemento fundamental na criação literária, na influência

---

<sup>53</sup> Cf.: Rezende, 2015.

diversa e na representação polissêmica das cidades na literatura, e na compreensão do espaço geográfico como um local de subjetividade, com suas próprias dinâmicas, permitindo o estabelecimento de uma dialética enriquecedora e mutuamente constitutiva entre a forma expressiva e o conteúdo veiculado.

A quarta subseção, **Espacialidades representativas**, dedica-se à investigação da intrincada questão do espaço no âmbito da literatura, com foco nas formas de representação e nos referenciais teóricos e metodológicos propostos por Luis Alberto Brandão em sua obra **Teorias do Espaço Literário** (2013), bem como nas perspectivas oferecidas por Renato Cordeiro Gomes na já citada **Todas as cidades, a cidade: literatura e experiência urbana** (2008). O objetivo principal deste subcapítulo é examinar e entender os mecanismos discursivos e narrativos que o autor utilizou para representar, especificamente, a cidade de Ouro Preto, buscando compreender suas escolhas de estilo e as implicações decorrentes dessas representações.

A subsequente subseção, **Formas e contornos: Ouro Preto vista por Angelo Bigi**, introduz ao debate as expressivas gravuras produzidas pelo artista plástico Angelo Bigi, estabelecendo a conexão biográfica e artística deste com a figura de Gilberto de Alencar. A análise será enriquecida pela articulação das representações visuais da cidade com as reflexões teóricas contidas na obra **Testemunha Ocular**, de Peter Burke, visando a uma compreensão da função das representações imagéticas de Ouro Preto, inserindo-as em um contexto cultural e temporal específico.

O sexto subcapítulo, intitulado **Não-ficcionalidade e ficcionalidade na Ouro Preto alencariana**, terá como objetivo central fundamentar a afirmação nuclear de que **Cidade do Sonho e da Melancolia** se constitui, em sua essência, como uma produção de natureza não ficcional. Para alcançar tal intento utilizaremos os critérios estabelecidos por Philippe Lejeune, em **O Pacto Autobiográfico: de Rousseau à Internet** (2008), cujos postulados teóricos fornecem uma base sólida e robusta para a identificação das características textuais que sinalizam a natureza documental da obra, sua ausência de elementos ficcionais e sua orientação para a evidenciação do valor patrimonial intrínseco a Ouro Preto, sob uma perspectiva referencial e extratextual.

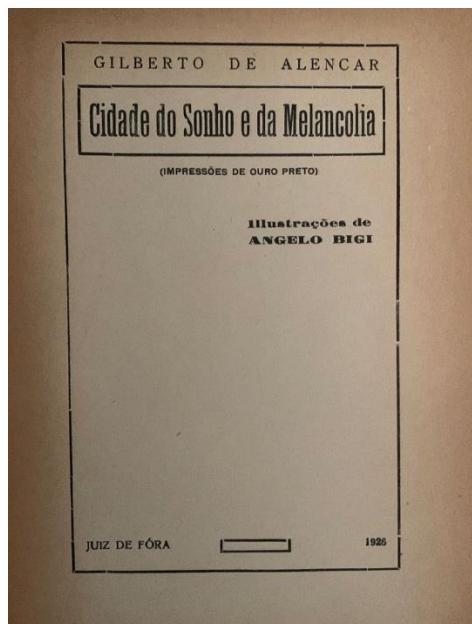
Finalmente, a última subseção, “*A CIDADE QUE NÃO QUER MORRER...*”, em menção ao clamar de Alencar, busca corroborar, com evidências textuais, a segunda afirmação central desta investigação doutoral: o caráter pioneiro da obra de Gilberto de Alencar ao elevar a cidade de Ouro Preto à condição de monumento de valor histórico, artístico e arquitetônico ímpar para o estado de Minas Gerais e para a própria identidade cultural do Brasil. A argumentação se

desenvolve no sentido de demonstrar que a obra de Alencar antecede a produção modernista de Manuel Bandeira, **O Guia de Ouro Preto** (1938) e que, mesmo sendo posterior a outras produções textuais de natureza jornalística ou de caráter oficial, singulariza-se por ser a única a abordar a cidade sob a perspectiva explícita da necessidade urgente de sua conservação e preservação, conferindo-lhe, assim, um lugar de destaque no panorama da literatura brasileira voltada à importância do patrimônio cultural.

### 5.1. ENTRE CARTAS E VIVÊNCIAS: RENATO VIANNA E GILBERTO DE ALENCAR

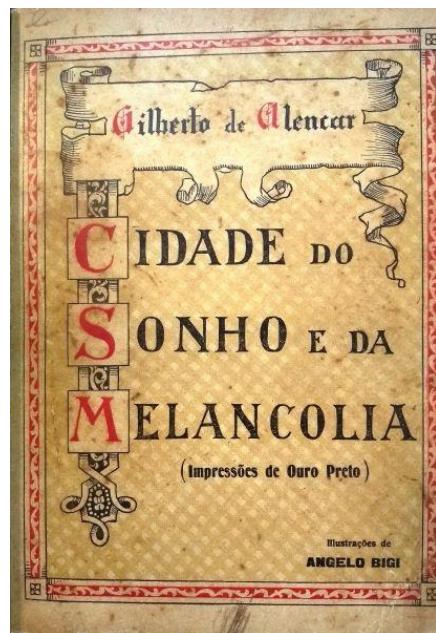
Produzida em 1926, primeiro através de manuscrito (1926a) com 154 folhas, **Cidade do Sonho e da Melancolia (Impressões de Ouro Preto)** foi publicada no mesmo ano (Figura 6) pela Typographia Brazil. Contabilizando 197 páginas, dividida em doze relatos, com dimensões de 20 centímetros de altura por 14,5 centímetros de largura, aproximadamente, a obra possui doze ilustrações do artista plástico Angelo Bigi, também responsável pela elaboração da capa (Figura 7).

**Figura 6** – Folha de rosto da edição de 1926



**Fonte:** Alencar, 1926b.

**Figura 7** – Capa da edição de 1926



**Fonte:** Alencar, 1926b.

Ambientada na cidade que nomeia o livro, a obra introduz ao leitor Gilberto de Alencar e Renato Vianna que, em viagem a Ouro Preto, passeiam e interagem com os cenários da cidade mineira. Em certas pesquisas, ambos são retratados como personagens ficcionais, constituídos

a partir de indivíduos reais. Nossa abordagem, porém, ao considerar a obra como relatos de viagem, não acata a constituição narrativa como ficcional pois, como veremos adiante, para autores como Lejeune (2008), a identificação direta do autor como personagem permite, por si só, a determinação da narrativa como amparada na realidade, ainda que não seja verdadeira. Assim optamos por tratar Renato e Gilberto, na obra, como personagens reais, constituídos a partir da liberdade da criação inerente da produção literária, mas que não se fundamenta como ficcional.

Considerando, portanto, ambos como personagens reais, optamos por examinar as correspondências de Vianna, recebidas por Alencar, nesta investigação. A decisão pela análise das cartas de amizade dos escritores se ampara na pesquisa de Anne Vicent-Buffault, em **Da Amizade: uma história do exercício da amizade nos séculos XVIII e XIX** (1996), no qual anuncia que a partir do surgimento das correspondências íntimas,

Entre gesto íntimo e prática de sociabilidade, inventa-se uma arte do entre-si que, para além da distinção entre amizade privilegiada e círculo amistoso, multiplica as circulações vivas de ditos, de afetos, de informações e de influências (Vicent-Buffault, 1996, p.22).

Assim, esses documentos compõem valiosas fontes de informação. A autora afirma que sua decisão pela investigação de diários e correspondências decorreu da hipótese de que “o exercício da solidão e a amizade eram parceiros” (Vicent-Buffault, 1996, p.17). Para ela, enquanto os diários eram formas de exercitar a solidão, as correspondências entre amigos exercitavam a ausência e a espera pelo reencontro ou resposta. A pesquisadora aponta para a correspondência como uma prática da “arte de escrever em liberdade” (p.25), ideia que se reforça diante do conhecido hábito de escrita íntima de Alencar que, em tempos repressivos, adotou os diários como alternativa ao silenciamento<sup>54</sup>, enquanto exercitava a manutenção de amizades e parcerias por missivas, o que também converge com a autora, que assevera serem os diaristas “em geral grandes missivistas” (p.44).

Essa característica torna a conexão entre a amizade e o político evidente. Na obra, a autora afirma que “estabelecer amizade com o outro não é apenas se proteger do exterior, mas se exercitar em lançar um olhar sobre o mundo e em se compor mutuamente para a ele resistir” (p.39). Desta forma, Vicent-Buffault buscou estabelecer um itinerário que fosse capaz de demonstrar que “[...] a utopia e as formas de resistência, e até de sobrevivência, soldam amizades tanto quanto os acasos dos encontros em percursos de vida mais nômades...” (1996, p.14).

---

<sup>54</sup> Cf.: **No reinado de Lourival** (1941), de Gilberto de Alencar.

No caso de Vianna e a Alencar, podemos conceber, através de suas correspondências, que essa troca, através da qual buscavam ajudar um ao outro – intercedendo junto à órgãos e terceiros, ou mesmo abrigando familiares, para atender aos pedidos e desejos mútuos – era latente. Da mesma forma, as divulgações de produções literárias e teatrais feitas entre ambos e sua participação conjunta na composição de bancas de examinadores eram favorecidas pela relação íntima entre eles, que se aproximavam a cada confluência de opiniões sobre questões políticas e literárias.

A felicidade de poderem se apoiar e desenvolver mutuamente pelo cultivo da amizade permite-lhes escapar às influências nefastas e se impulsionar à autorrealização. A relação epistolar altera declarações de amizade, exortações, plano de trabalho em comum... Associam-se o modelo da amizade de combate e o da amizade intelectual formadora. O diálogo face a face e a troca epistolar se prolongam mentalmente em monólogo interior, contando-se com o outro para ser capaz de resistir e se realizar (Vicent-Buffault, 1996, p.40).

A busca impulsionadora, os planos de trabalho em comum, as declarações de amizade e exortação são elementos que estão ilustrados nas correspondências entre os amigos, como veremos, aproximando a reflexão da autora à análise proposta.

Vicent-Buffault (1996) explica que até o século XVIII os vínculos de amizade eram muito amparados nos modelos das corporações de ofício, confrarias, comunidades religiosas, ou seja, oriundas do convívio nas afiliações sociais e profissionais. Principalmente pautados na ampliação de uma rede de interdependência, em que favores e pedidos de ajuda eram o principal objetivo, o que era considerado comum a aquele período, pois o atendimento às solicitações era a forma de demonstração da afeição. Neste contexto, as cartas a amigos visavam a obtenção de patrocinadores e protetores. A partir deste século, entretanto, observou-se uma alteração nas relações de amizade, que abandonaram esse modelo de “redes de interdependência destinadas à manutenção ou à conquista de uma posição de poder” (*ibidem*, p.19), dando lugar à troca de demonstrações de afetividade, sensibilidade e efusividade, originando uma nova escrita, do íntimo, que permitiu intensificar os vínculos, diferenciando-os das demais relações sociais.

A correspondência amistosa tende no século XVIII a situar no centro da relação a conversa com um outro si mesmo. As fórmulas ceremoniosas da civilidade que caracterizam as relações entre “amigos do peito” no século XVII... tendem a desaparecer. Esboça-se uma reação ao sistema de preceitos, nascido da sociedade de Corte, que se traduz por uma desformalização das fórmulas epistolares para que o familiar prepondere sobre a distância respeitosa (Vicent-Buffault, 1996, p.19).

Essa transformação, de acordo com a autora, evidencia o contexto das revoluções liberais, contrastando a relação amistosa do tipo aristocrática às amizades burguesas. Essa dicotomia entre a aristocracia e burguesia

manifesta, segundo Norbert Elias, uma reação romântica ao ritual da civilidade e mergulha com volúpia nas descobertas da sensibilidade. Ela repõe, também, em questão as regras do jogo da amizade, recusando os laços de dependência e as circulações de serviços e obséquios tanto quanto os limites de uma sociedade mercantil (Vicent-Buffault, 1996, p.27).

Segundo ela, a troca de correspondências se tornou essencial no XVIII, “nos grupos sociais que dispõem de ócio suficiente para se dedicar a uma escrita quase cotidiana” (*ibidem*, p.20), tornando a prática de escrita epistolar “um sinal de amizade, como um simples prolongamento da convivência amistosa e da conversa que ela pretende imitar, dando a ilusão da oralidade, mas também como um testemunho que deixa vestígio” (*ibidem*, p.21), fazendo, assim, com que as correspondências cumpram uma dupla função, além da troca mútua sensível e afetiva, a circulação de informações culturais e sociopolíticas.

Entretanto, mostra a pesquisadora, a partir de meados do século XIX essa demonstração de afetividade e sentimento, que até então não era vista de forma ambígua, passa a ser encarada como um sentimentalismo efeminado, fazendo com que as correspondências de amizade entre homens – chamadas de amizades viris pela autora – passem à um discurso menos afetivo, adotando um impudor na linguagem sobre o corpo e o sexo como sinal de virilidade, em uma tentativa de limitar a efusividade do sentimento. Essa forma de escrita, porém, não é observada nas correspondências de 1925, 1926 e 1927 trocadas por Vianna e Alencar, em que vemos a permanência de um tom de sensibilidade e afeição, menos romântico do que aquele do século XVIII, mas ainda carregado de sentimentalismo, mesmo sendo os escritores oriundos de fins do século XIX, pois mantinham os mesmos ideais de lealdade, confiança e apoio mútuo que buscavam as amizades do período analisado pela autora. Essa continuidade afetiva pode ser compreendida, tendo em vista que

Relações íntimas intensas permitem um ponto de ancoragem, tanto mais que cada um se sente compreendido, valorizado, e partilha com o outro concepções, atitudes, afeições, gostos e caprichos. A correspondência amistosa do século XVIII torna-se lugar de emergência de um código sentimental, que constitui a amizade como relação e sentimento (Vicent-Buffault, 1996, p.22).

O que elucida também a amizade e o amor serem tratados por Vicent-Buffault como força criadora para a produção literária, o “laboratório da obra” (*ibidem*, p.36), reiterando a ideia de que as relações amistosas e a troca mútua podem ser manifestadas nas produções num contexto

de criação literária. A pesquisa de Marcia Rosestolato Rezende (2015), ao identificar um trecho das trocas epistolares dos escritores no texto publicado da obra, afirma que houve uma parceria mútua na criação. Diz Vianna para Alencar em missiva de fevereiro de 1926: “E quando iremos sonhar de novo para Villa Rica?”, indagação que o literato inclui no sétimo relato do livro, **Ouro Preto e os artistas** (Vianna, 1926b; Alencar, 1926b, p.119). Essa afirmação de parceria, entretanto, pretendemos problematizar nesta subseção.

A pesquisadora se dedicou à análise do lote documental, localizado e disponibilizado pelo Museu de Arte Murilo Mendes (MAMM), disponibilizando-o também, quase integralmente, na sua dissertação, que buscou verificar as influências mútuas entre Gilberto e Renato e seus reflexos na obra. Ela adotou as missivas como objeto, de modo que sua proposta não consistiu desvendar o processo criativo da obra em si, mas em compreender como a experiência compartilhada pelos signatários nas trocas de correspondências pode ser percebida no livro. Anne Vicent-Buffault afirma que

Os usos da correspondência e do escrito privado traduzem também escolhas de relações. As cartas circulam, atestando certa publicidade dada à amizade em círculos de interconhecimento. Na apropriação dos códigos de estima, a relação epistolar é ao mesmo tempo privada e pública, performática e poética... (Vicent-Buffault, 1996, p.230).

O que a autora propõe neste excerto é que a decisão de manter uma amizade através da correspondência não é dúbia, demonstrando uma escolha consciente de investir tempo e esforço nessa relação, mesmo à distância. Ao circularem, essas cartas servem como um testemunho da existência e da importância dessa ligação, dando visibilidade ao seu vínculo. A troca epistolar é uma prova tangível da amizade. A forma como são escritas, a linguagem utilizada e os assuntos abordados refletem a maneira como os amigos expressam seu afeto e estima mútua, e evidenciam a natureza paradoxal desta troca, que é, simultaneamente, privada – por se remeter a um indivíduo específico, revelando intimidades e opiniões – e também possuidora de um aspecto público – porque pode ser lida por outras pessoas do círculo social e familiar ou ser guardada e futuramente descoberta, como foi o caso dos amigos Renato e Gilberto. Esses usos, observados por Vicent-Buffault, demonstram como as correspondências podem ser uma prática social significativa.

A partir da reprodução integral das missivas, todas destinadas à Alencar – acompanhadas de notas explicativas referentes às personalidades citadas –, Rezende (2015) contabilizou 21 peças, das quais 18 consistem em cartas paginadas, dois bilhetes e um cartão de visita, totalizando 79 páginas, enviadas com frequência comumente mensal, sendo a primeira de 25 de dezembro de 1925 e a última de 16 de abril de 1927. O acervo de Renato Vianna, porém,

não foi disponibilizado para que a pesquisadora pudesse localizar as epístolas enviadas por Gilberto, sendo as razões dessa não disponibilidade diversas. Tampouco o MAMM, detentor do acervo do escritor, possui reproduções do que foi remetido pelo literato. Desta forma, apenas as correspondências passivas do escritor mineiro puderam ser verificadas, sendo algumas delas selecionadas nesta pesquisa.

Em sua primeira correspondência localizada, datada de dezembro de 1925, Vianna afirma ter tido um “acesso” de saúde, igual ao que havia tido em Ouro Preto, indicando que Gilberto talvez houvesse presenciado ou tivesse ciência desse fato, e que a viagem dos escritores havia acontecido ainda naquele ano (Vianna, 1925), o que se comprovou também no estudo de Rezende (2015). Em janeiro, fevereiro e abril de 1926, consecutivamente, o dramaturgo refere interesse em retornar a Ouro Preto (Vianna, 1926a; 1926b, 1926c). Em 12 de agosto do mesmo ano, em uma carta emocionada e bastante fraternal, vibra com a escrita de **Cidade do Sonho e da Melancolia** por Alencar, agradecendo e indagando se era realmente digno de figurar na obra do escritor mineiro, afirmado, por isso, estarem os corações de ambos ligados “numa cadeia mais resistente que o eterno bronze” (Vianna, 1926d, f.4). Essa afetividade constante, demonstrada nas missivas, novamente converge com Vicent-Buffault, que afirma que

A relação amistosa entre homens exclui voluntariamente “os insípidos cumprimentos que encerram a carta” e os substitui por fórmulas inéditas em que dominam a ternura e os abraços (“eu o abraço ternamente”, “de todo o meu coração”, “com uma sincera afeição”) sem que essas declarações criem ambiguidade. Esse conteúdo afetivo está mesclado de informações políticas, literárias, mundanas e de análises críticas. Importa, acima de tudo, para os correspondentes masculinos, partilhar uma mesma maneira de ver e de pensar... Mas é também de suma importância para eles construir uma relação de estima e de confiança recíproca (Vicent-Buffault, 1996, p.22-23).

Aos onze dias de outubro daquele ano, Vianna cobra Alencar quanto ao envio do livro, dizendo-se ansioso e solicitando ao literato que o remetesse logo (Vianna, 1926e), três dias depois, em 14 de outubro, comemora o recebimento do exemplar, afirmado a Gilberto: “Tu acabas de dar-lhe um sopro milagroso de immortalidade!”, referindo-se à cidade mineira (Vianna, 1926f, f.2). Anne Vicent-Buffault afirma que

[...] a elaboração epistolar, ao designar dolorosamente a distância que separa, revela-se favorecendo um prazer secundário, da ordem da edificação, do testemunho, do arquivo. A correspondência torna-se o altar da amizade, monumento privado onde vem se celebrar a relação... (Vicent-Buffault, 1996, p.25).

Logo, por meio de Vianna vimos a celebração da relação e também da realização do amigo, com a efusividade de quem nutre uma afeição fraternal.

Em 1º de novembro de 1926, pede desculpas por demorar em publicar nos jornais sobre o lançamento, mas tece sua opinião na mesma correspondência, comprometendo-se a publicar no jornal **A Manhã**, e citando elogios de terceiros ao escritor mineiro (Vianna, 1926g). No dia 13 do mesmo mês escreve sobre outros assuntos, e reforça ainda não ter elaborado o artigo que prometeu, mas faz votos para que seja publicada uma segunda edição e que Ouro Preto receba o escritor com as homenagens devidas, considerando a importância da publicação para o município (Vianna, 1926h). Em 15 de novembro, escreve novamente, prometendo, enfim, concluir e publicar o texto de divulgação de **Cidade do Sonho e da Melancolia** (Vianna, 1926j), o que afirma ter concluído, em carta, dois dias depois, comprometendo-se a entregar para publicação (Vianna, 1926k). Em 24 de novembro, confirma o recebimento de uma carta de Alencar, comunicando ida a Ouro Preto a fim de compor banca examinadora, afirmando ao literato que “Villa Rica deve-te a unica immortalidade concebivel nos juizos humanos: a que resulta as expressões estheticas” (Vianna, 1926, f.1), anuncia ainda ter visto publicação n’**O Paiz** sobre a obra de Alencar, e se contradiz, dizendo ainda não ter terminado o artigo que elaborava sobre a obra, embora tenha dito em epístola anterior estar concluído.

Finalmente, em 04 de janeiro de 1927, afirma que seu artigo está concluído e será publicado n’**A Manhã**, e que o enviará também ao escritor (Vianna, 1927a). O artigo veio em 16 de janeiro de 1927, na página 6 da edição número 328 do jornal **A Manhã**, sob o título **A cidade morta, a cidade immortal**, em que tece elogiosa crítica, mas conclui afirmando ao amigo: “Meu caro Gilberto, não te illudas: Villa-Rica, a sua maravilhosa Cidade do Sonho e da Melancolia morrerá. Não importa” (Vianna, 1927b, p.6). Em 19 daquele mesmo mês, afirma não saber se Gilberto já leu seu artigo, e reclama ao amigo por este não mais ter escrito a ele (Vianna, 1927c). Em 04 de fevereiro de 1927, escreve a Alencar dizendo ter percebido que este não gostou de seu artigo, pois silenciou e não mais lhe escreveu, e que estava triste com essa reação, prometendo uma nova publicação no **Boletim Vermelho**, pois o silêncio da imprensa carioca sobre **Cidade do Sonho e da Melancolia**, foi o mesmo que Vianna experienciou com seu livro recém-lançado (Vianna, 1927d). Em 08 de fevereiro, afirma que a carta anterior foi escrita em tom de provocação, para atiçar uma resposta do amigo mineiro, mas que não havia ficado magoado realmente (Vianna, 1927e).

As correspondências cessam em abril daquele ano. Rezende (2015) indica um possível rompimento de amizade, mas essa possibilidade não se encontra evidenciada no teor das correspondências. Entretanto, não deve ser descartada pela falta de evidências nas cartas. Vicent-Buffault, ao falar sobre os conflitos que existiram entre os amigos filósofos Diderot e Rousseau, afirma que

[...] continua sendo relativa a flutuação dos códigos, em que usos mundanos, deveres da amizade, poder da palavra impressa, busca sentimental e liberdade a conquistar entram em uma espécie de fervilhamento ao mesmo tempo criador e destruidor. A discórdia coloca em movimento a maquinaria das censuras e põe à mostra as regras implícitas de relações que se libertam das ligações sociais tradicionais. O sentido do segredo, a disponibilidade, a transitividade favorecida entre diferentes redes de amigos são invocados quando um parceiro se queixa de uma infração. Como se o risco assumido da invenção, da proximidade, da intensidade das trocas intelectuais e afetivas implicasse tais consequências (Vicent-Buffault, 1996, p.34).

Esta reflexão lança luz à abrupta cessação de trocas de correspondências observadas em Alencar e Vianna. Em que pese a dificuldade de conhecermos o conteúdo das correspondências remetidas por Alencar, impedindo a verificação da possibilidade de alguma ruptura nos códigos da relação entre os amigos por parte de um deles, sabemos que essa relação, antes declaradamente afetuosa como demonstraram o teor das epístolas disponibilizadas, foi aos poucos perdendo sua vitalidade.

[...] anuncia-se nas correspondências a exigência de uma relação frequente. A regularidade, a extensão das cartas e até o tamanho das suas margens, expostos aos imprevistos do cotidiano, tornam-se objetivo de comentários. Os acidentes da correspondência fornecem oportunidade para a reiteração das declarações de amizade ou para interrogar o amigo sobre a solidez dos vínculos firmados. Os correspondentes entram em acordo também para desculpar de antemão as falhas na regularidade epistolar, transportando o pensamento para junto do amigo..., por um movimento próprio ao crédito de confiança inscrito no coração da amizade; nas correspondências, os detalhes materiais são decifrados como signos (Vicent-Buffault, 1996, p.41).

De fato, observamos as cobranças e os pedidos de desculpas por ausências ou demoras nas correspondências que foram se tornando espaçadas até, enfim, serem interrompidas.

Também a demora do amigo dramaturgo em realizar a divulgação do livro constitui um ponto importante nesta dinâmica de amizade. Ao avaliar as expectativas da amizade, Vicent-Buffault explora os favores que podem estar implícitos nas relações de amizade, e a divulgação de uma obra literária por um amigo poderia ser vista como um deles. A demora do dramaturgo em realizar essa tarefa pode ter gerado tensões, ou significar que Vianna focava em outras prioridades ou então que possuía uma visão diferente sobre a importância da divulgação. Podem indicar ainda um descompasso entre as expectativas do literato em relação ao engajamento profissional do amigo e a realidade da relação, podendo também ter sido interpretada de diferentes maneiras por Alencar.

Vicent-Buffault (1996) aborda a questão do tempo nas relações de amizade, como as expectativas de reciprocidade e apoio se desenvolvem ao longo do tempo e como os atrasos ou a falta de ação podem afetar a dinâmica da relação. Igualmente, ainda que a divulgação tenha

demorado, as cartas revelam outras formas de apoio ou de interação entre os amigos, com o dramaturgo oferecendo ajuda de outras maneiras, e a demora na divulgação sendo apenas um aspecto isolado. A análise da amizade sob a perspectiva de Vicent-Buffault também considera que as individualidades e as diferentes trajetórias de vida podem influenciar a forma como os amigos se ajudam e se apoiam. Estas reflexões, no entanto, consistem mais em hipóteses, que as lacunas dos registros amplificam, do que em uma resposta assertiva à interrupção das trocas.

As demais epístolas do lote documental não contêm informações relevantes para a compreensão do teor da obra em questão, apenas intensificam a percepção dos desdobramentos da relação, com os pedidos de interseção junto a departamentos governamentais para questões profissionais. Embora as missivas não contribuam de forma significativa para a análise do processo criativo do autor, indicando que não há indícios de efetiva parceria na produção da obra analisada, oferecem nuances de uma influência indireta do dramaturgo sobre a criação do amigo mineiro, como observado nas trocas intelectuais; nos apoios em momentos de dificuldade; no compartilhamento de alegrias e frustrações; na informação sobre eventos interessantes relacionados à obra, como as divulgações realizadas. Elas possibilitaram, ainda, a localização da crítica de Vianna ao livro de Alencar, publicada n'**A Manhã**, em 1927, no Rio de Janeiro, e o anúncio de uma nova divulgação no **Boletim Vermelho**, editado pelo dramaturgo.

Ainda sobre as formas de contribuição indireta, observamos no sétimo relato, por exemplo, uma reflexão sobre supracitada indagação de Vianna, enviada por correspondência, evidenciando como as relações pessoais moldam a perspectiva dos indivíduos, ainda que subjetivamente, assim como suas visões de mundo, valores e sensibilidade, impactando sobre as impressões do autor sobre a cidade ao trazer na obra o questionamento do amigo carioca:

Descubro, na interrogação do artista, o claro vestígio da funda impressão que lhe causou a cidade das montanhas, o desejo vivo e incontido de recomeçar as horas contemplativas que la passou; e comprehendo bem que ainda guarde na lembrança imagens e visões da terra maravilhosa do ouro e da melancolia.

E isso porque Ouro Preto, destacando-se nitidamente da vulgaridade monótona que caracteriza a maioria das cidades do Brasil, tem devéras aspectos unicos, feições raras, fórmas imprevistas, que a tornam em verdade interessante e de facto bella, dando, quasi sempre, a alegria e a surpresa do inedito.

Pode ali o espirito realizar admiraveis estações de cura...

Dir-se-á que a tristeza da cidade, ao invés de revigorar, acabrunha e deprime. Talvez seja assim para determinados temperamentos. Mas não o é, sem dúvida, para quantos entristecem, nas grandes cidades rumorosas e alegres, da mortal tristeza sem fim das miseras de todo dia, a amarga e incurável tristeza do scepticismo. Para estes, a tristeza de Villa Rica possue qualquer coisa de grandioso, qualquer coisa que eleva e retempera, como um vasto banho purificador.

Ha, na melancolia religiosa que Ouro Preto respira, um ambiente de sonhos, de paz, de esquecimento, de doçura, um fecundo ambiente de inspiração, em que a alma do artista como que encontra fortes estímulos criadores (Alencar, 1926b, p.119-121).

Esse registro reforça o diálogo direto entre os escritores, e revela como a amizade, no contexto intelectual da época, era amparada também, mas não apenas, por redes de sociabilidade, em contraposição às redes de interdependência – estas que, como demonstrou Christo (1994) ampararam o pai do escritor, Fernando de Alencar, nos momentos de dificuldade financeira. Essa aproximação de pensamentos, observada entre os escritores, pode explicar a afeição amistosa percebida nas epístolas analisadas, sendo ambos, por exemplo, convergentes na necessidade de organização e valorização dos trabalhadores – com Alencar demonstrando através do jornalismo profissional, crônicas e romances, e Vianna através de peças e seu **Boletim Vermelho** –, resultando em uma amizade de combate e intelectual, conforme categorizou Vicent-Buffault (1996), mas também de conforto, não limitada apenas ao mundo das letras.

A experiência da diferenciação, da superposição dos afetos e das paixões acompanha-se da exploração de uma solidão alheia, de subjetividade a subjetividade, que as práticas revelam e que ultrapassa de longe as amizades literárias apenas. As cartas de amizade põem à mostra o movimento de desformalização que constitui a intimidade contemporânea... (Vicent-Buffault, 1996, p.230).

A viagem a Ouro Preto, indubitavelmente, os aproximou, bem como a atuação e os interesses mútuos experienciados por eles, servindo, um ao outro, como um ponto de apoio e mutuação. Ela demonstra ter sido um momento crucial na relação amistosa investigada, gerando impressões e sentimentos compartilhados sobre o lugar percebidos em **Cidade do Sonho e da Melancolia**, nas correspondências trocadas e nas produções escritas posteriores à obra. Constatando-se, assim, que, mais do que as correspondências, a incursão conjunta foi preponderante na influência manifesta, por suas visitas guiadas e conversas sobre arte, história, cultura e monumentos locais. Interações que, de alguma forma, alimentaram o imaginário do literato, servindo como um espaço informal de troca intelectual e de desenvolvimento de ideias.

A amizade, marcada por um olhar crítico e observador, refletiu na descrição da cidade. Os indícios de admiração mútua, de troca de ideias e apoio permitem compreender que as impressões de Ouro Preto no livro de 1926 podem ser lidas em diálogo com o contexto da amizade e da experiência compartilhada. Essa concepção torna a análise dessa amizade conectada ao tema central desta pesquisa, além de fornecer detalhes de como o escritor

conduziu os desafios de publicação – custeada por ele próprio – e divulgação de sua obra, oferecendo um panorama do cenário literário e da rede de contatos entre escritores do período.

Em suma, as correspondências entre o literato e o dramaturgo apesar de não se constituírem como fonte fundamental à compreensão do conteúdo da obra e sua gênese, permitem identificar a experiência compartilhada que levou à criação de Alencar, oferecendo rastros, ainda que sutis, dos pensamentos e das formas de externalização da sensibilidade de ambos, influenciando indiretamente a obra, mas não indicando uma colaboração ou parceria na escrita, propriamente dita. As missivas indicam como a experiência da viagem fortaleceu os laços de amizade e como a leitura do livro de Alencar por Vianna também influenciou sua percepção da cidade retratada, a qual escreveu no artigo de divulgação de 1927 (Vianna, 1927b). Notamos, assim, que a amizade proporciona oportunidades de vivenciar o mundo de forma compartilhada, criando memórias e referências comuns, e que essas oportunidades foram experienciadas pelos amigos.

## 5.2 PASSAGENS E PAISAGENS: IMPRESSÕES DE UM VIAJANTE

Compreendida a relação e as influências indiretas decorrentes da amizade entre o dramaturgo carioca e o escritor mineiro, faz-se imperativa a apropriação do conteúdo da obra aqui investigada. Alencar inicia sua narrativa com **A agonia da cidade**, no qual nos apresenta uma visão ampla da cidade de Ouro Preto, descrita como um espaço de beleza melancólica, marcada por sua história e pelo abandono sofrido desde a mudança da capital para Belo Horizonte. O autor critica o desmantelamento de sua importância econômica e cultural, comparando-a a uma cidade em agonia que luta para sobreviver. Ele ainda, de modo crítico, destaca também a contraposição entre sua grandiosidade histórica e o descaso contemporâneo, atribuindo-lhe um ar de resistência trágica. O espaço de Ouro Preto é descrito como um reflexo do passado glorioso e do abandono presente. O tempo se manifesta na oposição entre o auge colonial e o estado atual de agonia, tratando-a como um símbolo de resistência contra o esquecimento. O relato combina o espaço desolado da cidade com o tempo estático de um presente marcado pelo abandono, ressaltando a cidade em agonia.

Como se não bastasse a acção dos governos que a privaram de quasi todas as escolas superiores, das repartições publicas importantes e de outros elementos de vida, tambem sobre ella se vem abatendo, desde longo tempo, toda nuvem de judeus rapinantes e vorazes, mercadores de antiguidades, que dali retiram enorme quantidade de objectos de arte, joias, mobilias, alfaias, não poupando sequer os templos, varejados, vasculhados, saqueados sob o olhar complacente das ilustríssimas autoridades (Alencar, 1926b, p.11-12).

No segundo escrito do livro, **A Inconfidência**, Alencar reflete sobre a importância do movimento de 1789, muitas vezes minimizada por historiadores, mas de grande relevância para o escritor:

Os nossos historiadores – na maioria massudos colecionadores de datas, illegíveis e minuciosos chronologistas, incapazes de dissimular a aridez daquelle que narram com uns laivos sequer de atticismo – têm reservado, quasi todos elles, logar muito insignificante á Inconfidencia Mineira, que consideram episodio secundario de nossa historia.

Escaphandristas ihabeis, [...] apenas trazem á tona coisas absolutamente desinteressantes, passam indiferentes e frios pelo que é de facto bello; e so vêem com entusiasmo aquillo que muito pouca attenção deveria merecer (Alencar, 1926b, p.29-30).

Seu tom de crítica permeia todo o relato, no qual ele celebra o movimento como um dos episódios mais belos da história brasileira, enfatizando seus ideais de liberdade e igualdade, os quais seriam valorizados somente em um futuro histórico. Apesar das críticas aos conjurados por sua fraqueza diante das punições, o relato enaltece o simbolismo do fracasso da revolta, que, na perspectiva do autor, preservou sua pureza idealista.

No terceiro relato de viagem presente na obra, somos convidados a passear pela cidade mergulhando na relação dela com a literatura. Nomeado como **A casa de Marília**, o texto descreve a visita que o autor fez com Vianna à casa de Marília, figura central do poema de Tomás Antônio Gonzaga. Ele explora os locais históricos associados ao casal e ao movimento, como a casa de Gonzaga e a ponte onde eles se encontravam, narrado como um lugar de encontros amorosos e de idealização. A ponte e a casa de Marília se tornam espaços simbólicos de um tempo idealizado, em que o amor transcende a materialidade e se transforma em memória poética. A narrativa mescla emoção e crítica ao estado de abandono das memórias e espaços que marcaram a história e a poesia da cidade.

Descendo pela rua Claudio Manoel, antiga do Ouvidor, viamos, andados alguns passos, á esquerda, o predio onde morou Gonzaga – um sobrado vulgar, ao gosta da época, com uma porta unica ao canto e dez ou doze janellas para a rua, de uma das quaes, a ultima do pavimento superior, podia o poeta, que ali tinha a propria sala de estudos, distinguir, lá muito em baixo, no fundo do valle, a casa de Marilia, de longe vigiando-a como olhares apaixonados, enquanto ia bordando a ouro o vestido nupcial, que a noiva não chegaria a trajar... (Alencar, 1926b, p.53).

A sua viagem pela cidade segue e, no quarto relato, intitulado **Lendas e tradições**, Alencar nos convida a um passeio cultural pela cidade por meio de memórias oralmente contadas, que constroem também a história da cidade. Nesse relato, há diversas lendas de Ouro

Preto, destacando histórias da Conjuração, como o “Embuçado”, figura misteriosa que tentou avisar os conspiradores da traição, e a lenda da cabeça de Tiradentes, furtada por um anônimo destemido. As lendas evocadas fazem com que o espaço urbano seja transformado pelo tempo mítico. As ruas e casas de Ouro Preto são lugares que rememoram episódios fantásticos, vinculando o passado heróico ao presente narrativo, criando tensão entre o espaço sombrio das ruas e o tempo mítico da ação heróica, destacando a imbricação de história e lenda. Há, aqui, uma celebração da riqueza cultural transmitida oralmente, preservando a identidade da cidade em meio ao descaso oficial.

Percorria o Embuçado as casas onde residiam as principais pessoas comprometidas na Inconfidência, avisando-as da traição de Joaquim Silveiro e pondo-as a par das prisões a serem ordenadas, logo no dia imediato, pelo governador, que já havia mandado suspender a derrama, com o fim de tirar a projectada revolução o ensejo propício para estalar (Alencar, 1926b, p.77).

Seguimos com o autor nesse percurso ora melancólico, ora de altivez sobre a antiga Villa Rica. Em seu quinto escrito – **Os estudantes** – o jornalista invoca o passado vibrante de Ouro Preto como um centro intelectual, especialmente pela presença de estudantes e artistas. Os espaços das ruas e casas de Ouro Preto são descritos em relação ao tempo da convivência comunitária e da hospitalidade, confrontando a vitalidade do passado à monotonia presente. O espaço aqui se combina com um tempo lento e pacífico, oferecendo um refúgio à agitação das grandes cidades. Neste relato, há um contraste entre a energia cultural da cidade antiga com a apatia da juventude contemporânea. Em tom de crítica, como acontece em toda a obra, menciona o enfraquecimento da força transformadora que um dia animou a cidade. Como discutiremos mais profundamente, as escolhas do autor permeiam, como sugere o título da obra, o sonho e a melancolia.

A victoria dos cautos, dos prudentes, dos precavidos e precatados, dos que não falam, dos que não pensam, dos que não discutem, dos que não discordam, dos que se submettem, dos que renunciam, dos que bajulam, essa victoria tranquilla, descarada e infallivel é o lamentavel espectáculo desmoralizador de todos os dias.

Quem quer que dessa bitola se afaste, quem quer que se revolte ou proteste, está logo marcado. Dá imediatamente na vista. Chama sobre si a hostilidade universal. Attrae todas as coleras agressivas, todos os rancores persistentes e incançaveis. E só por um verdadeiro milagre, que raras vezes se verifica, conseguirá, após esforços devéras inauditos, chegar a ser alguma coisa... (Alencar, 1926b, p.100).

Gilberto, em seu sexto relato, **Terra arrependida**, descreve uma antiga mina de ouro em uma montanha próxima a Vila Rica, agora abandonada e desolada. Durante o auge da mineração no século XVIII, o local foi palco de intensa exploração, destacando-se por sua riqueza e pelo

trabalho árduo de escravos submetidos a condições degradantes. A ambição pelo ouro trouxe sofrimento, lutas e destruição, culminando em eventos históricos como a revolta de Felipe dos Santos contra a opressão da Coroa Portuguesa, duramente reprimida pelo conde de Assumar. Após o fracasso da revolta, a área foi marcada pela violência e pelo abandono.

Quando, em 1720, o verbo rude e inflammado do Felipe dos Santos pregando a revolta, sublevou os mineiros contra a tyrannia e as extorsões da Metropole insaciavel, as mais ricas jazidas eram as que demoravam a cavalleiro do povoado, na vasta encosta da serrania. O ouro emergia ali em borbotões. A terra, de leve revolvida, logo offerecia thesouros offuscantes e immensos, como se ferida fôra por uma vara de condão... (Alencar, 1926b, p.109-110).

No olhar literário do autor, no relato intitulado **Ouro Preto e os artistas**, vemos com destaque a influência profunda da cidade sob os artistas que a visitam. Renato Vianna, inspirado pela cidade, expressa o desejo de reviver as experiências contemplativas que ali teve. Ouro Preto se distingue das cidades brasileiras pela beleza incomum, formas únicas e atmosfera melancólica que, paradoxalmente, oferece uma cura espiritual para almas sensíveis e criativas. A cidade inspira artistas com sua tristeza austera, que eleva e motiva a criação de obras de arte, como exemplificado nos versos de Alphonsus de Guimaraens, impregnados de misticismo e suavidade. Em contraste, o texto critica os modernistas brasileiros, que, na busca por uma arte “alegre” e “atualizada”, produzem obras superficiais, desprovidas de força criativa.

Talentos sem folego, intelligencias feridas de esterilidade, incapazes de crear perfeitamente esgotadas antes de dar qualquer fructo apreciavel, sem leitores, nenhum delles podendo sequer viver da propria penna, recorrendo todos elles, para viver, ao emprego publico mendigado com insistencia aos politicos, em troca de elogios humilhantes pelos jornaes, onde conseguem entrar á custa de outras tantas humilhações, como diabo terão força esses poetas e esses prosadores mais ou menos falhados para estabelecer aqui uma literatura á parte, autonoma, capaz de existir por si só, seivosa, original e bella? Pois essa mesma comichão supostamente renovadora não é já uma imitação, e imitação de um movimento lá fôra fracassado? (Alencar, 1926b, p.125).

No relato de nome **O “footing” singular** somos convidados a passear pela penitenciária de Ouro Preto, localizada ao lado da Igreja do Carmo. No domingo, com as oficinas fechadas, os prisioneiros ocupavam o pátio interno, transformando-o em um espaço de intensa movimentação e agitação. As reflexões aqui trazidas contrastam a inutilidade e a repetição de toda a movimentação daquele espaço, comparando-o à própria vida humana, marcada por esforços e agitações que, no fim, se revelam igualmente vãos.

Os condemnados, em grande numero, haviam sahido para o pateo interior, longo e largo corredor que divide a prisão ao meio, da frente aos fundos.  
[...] elles subiam por um lado e desciam pelo outro, tal se estivessem numa rua, em plena liberdade.  
[...]

Homens com vinte e trinta annos de reclusão a cumprir, homens que nunca mais seriam livres talvez, dir-se-ia que ali se encontravam de passagem apenas. Apresavam-se. Estugavam a marcha. Tudo, nelles, mostrava que não tinham um minuto a perder... (Alencar, 1926b, p.136).

**A casa dos inconfidentes** é o relato que colocará em evidência a negligência histórica e o abandono da cidade de Ouro Preto. Nele Alencar destaca o estado lastimável da casa onde os conjurados se reuniam. A narrativa denuncia a indiferença dos governos em preservar o patrimônio histórico e artístico da antiga capital de Minas Gerais, a qual, para o autor, sofre um processo de destruição e esquecimento.

De anno para anno é maior a desolação, mais dolorosa e tragica a lenta agonia de Villa Rica – de Villa Rica que, todavia, não quer morrer e se agarra á vida desesperadamente... De quando em quando, como a revelar esse horror á morte que a ameaça, a terra, pelas escarpas vizinhas, parece rasgar-se, abrir o seio, desvendar thesouros escondidos: e um veio de ouro, um novo e reluzente filão se entremostra, tentando a cobiça dos homens, procurando attrahil-os ainda uma vez, em tropel, para a cidade desprezada (Alencar, 1926b, p.140).

A viagem pela cidade nos leva, a seguir, para uma rica descrição das paisagens, das construções e das histórias de Ouro Preto, com destaque para a igreja de São Francisco de Assis e as obras de Aleijadinho na narrativa de nome **Aspectos e visões**. Além disso, aborda-se as oposições entre o passado e o presente, com referências a tradições locais, burocracias coloniais e as mudanças nas paisagens e no cotidiano da cidade. As igrejas barrocas são apresentadas como espaços de resistência simbólica e espiritual, assim como as esculturas de Aleijadinho. Apesar do abandono e da decadência material, mantêm-se como guardiãs da memória e da tradição, assim os templos criam a percepção de atemporalidade, onde o espaço religioso transcende os limites do tempo histórico e preserva a memória coletiva. O texto também narra cenas de figuras humanas, como um mendigo em sua gruta e uma jovem moderna atravessando a cidade antiga, ilustrando a convivência de tempos e realidades distintos em Ouro Preto.

Com o coração transbordante de fel, o rustico esculputor devia, não raro, vasar esse amargor na pedra que cinzelava. Assim se explica a dura expressão de uma das adoraveis figurinhas da frontaria de S. Francisco de Assis. Todavia, na alma soffredora e tempestuosa do artista, cuja vida pouco a pouco se foi tornando lendaria, era certamente grande tambem a reserva de bondade e de amor. Não pôde sopital-a. Era forçoso que ella extravasasse. E extravasou em ondas de ternura para muitos de seus trabalhos, sobretudo para aquella commovente ronda de anjos, em cujas delicadas figurinhas, tão diversas entre si, a gente vê estampada uma doçura infinita, arrebatadora doçura ali gravada pelo escopro do pobre atormentado e perseguido, que só na arte poderia encontrar o consolo difficult da desgraça que o ferira (Alencar, 1926b, p.154-155).

Como um excelente orador, vendo à frente do seu tempo, em **A Universidade**, o escritor argumenta em prol da criação de uma universidade em Ouro Preto como forma de revitalizar a cidade e honrar sua importância histórica e cultural. Essa ideia, inicialmente proposta vinte anos antes pelo jornalista uruguaio Manuel Bernárdez, é apresentada como uma solução para resgatar a ex-capital mineira do abandono e do esquecimento, de modo a oferecer tanto uma reparação histórica quanto a oportunidade de moralizar o ensino superior no Brasil. Para ele, a universidade, concebida como um centro de excelência educacional, seria a chave para resguardar Ouro Preto como um símbolo único de cultura, história e beleza no Brasil.

Todavia, crear em Ouro Preto a Universidade não representa sómente o pagamento de uma dívida em aberto. É crear tambem uma oportunidade para que se inicie, a serio, no Brasil, a moralização do ensino superior, que a Republica tanto barateou e aviltou, na ancia de encher o paiz, de ponta a ponta, de doutores analphabetos, entre os quaes vae ella tranquillamente recrutando a maioria da gente que a dirige (Alencar, 1926b, p.177).

Gilberto de Alencar encerra seus relatos de viagem à Ouro Preto com a narrativa nomeada de **Não morrerás!**, na qual descreve a última tarde do narrador na cidade, vivida como um momento de profunda contemplação e melancolia. Da esplanada do Morro da Forca, ele observa a cidade em toda a sua beleza e desolação, mergulhando na serenidade e no silêncio do crepúsculo. Ouro Preto, com suas montanhas sombrias e arquitetura histórica, reflete, para ele, sentimentos de saudade, grandeza extinta e abandono.

A paisagem de Ouro Preto, com suas montanhas, igrejas e o pico do Itacolomi, é tratada como um espaço que transcende o tempo social. As descrições enfatizam o caráter eterno e imponente do ambiente natural, em contraposição com a efemeridade da ocupação humana, evidenciando a monumentalidade da natureza como um testemunho imutável do tempo histórico.

– Porque este repudio injusto a que sem piedade e sem remorsos me atiraram os meus filhos? Porque, porque assim me esqueceram e sacrificaram, a mim que fui grande e illustre, tive as galas das opulencia, irradiei progresso, civilizei a região agreste das montanhas? Porque assim me maltratam e me desprezam, a mim que attrahi, com o thesouro de minhas minas, os devassadores do sertão, os povoadores da terra, aquelles que haviam de iniciar a grandeza de Minas Geraes? (Alencar, 1926b, p.193).

O breve resumo dos relatos nos apresenta um panorama global da obra, a fim de situar o leitor acerca dos principais tópicos abordados pelo escritor no livro. Em síntese, os relatos de viagem refletem a complexa relação entre a Ouro Preto real e a idealizada. A cidade é ao mesmo tempo cenário de resistência, memória e decadência, encapsulando tempos históricos, míticos e poéticos em seus espaços urbanos e naturais.

A partir dos retratos literários empreendidos pelo autor, nas próximas subseções, discorreremos sobre o contexto de criação da obra, partindo do lugar de afeto do escritor; em seguida, desenvolveremos uma análise crítica, amparados por teóricos como Antônio Cândido, Phillippe Lejeune, Renato Cordeiro Gomes e Luis Alberto Brandão, visando compreender o real e o ficcional, os aspectos autobiográficos, a representação da cidade e as noções teóricas do espaço literário; objetivando destacar o pioneirismo, na língua portuguesa, de Alencar e sua obra, contrastaremos o autor e Manoel Bandeira, por seu **Guia de Ouro Preto** (1938), demonstrando como **Cidade do Sonho e da Melancolia (Impressões de Ouro Preto)** (1926), em vias de completar seu centenário, foi a primeira obra literária brasileira a evidenciar o caráter monumental da cidade, por suas características e valor para a história e literatura nacionais.

### 5.3. CONTEXTO DE CRIAÇÃO: O LUGAR DE AFETO

Fernando Fiorese, em **Escrever um lugar: Curso Poéticas da Deriva, Escritas do Acontecimento** (2019), afirma que apenas “[...] de fora se pode abrir um lugar, abrir-se ao lugar. E então preencher os ossos de sua arquitetura com o ar da memória, a carne do imaginário, os nervos da ficção, o sangue dos acontecimentos, a pele dos afetos” (2019, f.1). Assim, a representação literária de “[...] qualquer cidade exige a perdida cidade natal. Mas também todas as outras cidades mudadas em signos” (*ibidem*, f.5). Apesar de Gilberto de Alencar não ter nascido em Juiz de Fora, pode-se notar que a cidade constitui lugar de afeto do escritor. Através de suas narrativas é possível perceber, na cidade, as unidades de ambientes experienciadas pelo literato, e como a psicogeografia juiz-forana permitiu a construção de produções escritas diversas.

Como afirmou Zina Bellodi, as “vivências misturam-se às coisas que a memória registra parcialmente” (2008, p.68) e, transitando entre relatos autobiográficos e produções ficcionais, o literato reconstruiu Juiz de Fora em diversas narrativas, ficcionais e não-ficcionais. Sua relação de afetividade em relação ao município pode ser expressa em diversos momentos de sua vida, e foi atestada pelo próprio escritor, como observado no artigo publicado na **Revista Ilustração Brasileira**, sobre o Centenário de Juiz de Fora, em 1950, em que fala sobre a cidade com afeição:

Juiz de Fora tinha trinta mil habitantes, a vida corria mansa e tanquila, havia tempo vago para a conversa amável na sala das redações ou à mesa dos cafés, entre amigos de verdade. Falava-se de letras, de música, de pintura e um pouco também de política (Alencar, 1950, p.58).

Seus relatos demonstram que suas reflexões carregam certo grau de estima, combinando-as às mais diversas formas de ver e narrar a cidade. Ao mencionar determinados acontecimentos, o escritor pratica o exercício primeiro de narrar um lugar, afasta-se da cidade que está, para falar sobre a cidade que habita suas memórias. Em **O Escriba Julião de Azambuja** (1962), romance que se assemelha a uma autobiografia<sup>55</sup>, Gilberto afasta-se de si mesmo e da cidade para então falar sobre ambos. Escrito durante a década de 1950, em primeira pessoa, o narrador-observador, escribe Julião de Azambuja, deixa transparecer o escribe Gilberto de Alencar e a Juiz de Fora daquele período, ratificando o reflexo da cidade nas obras do escritor.

Na produção citada, destacam-se elementos característicos da escrita literária do autor. O primeiro é a inserção de informações reais dentro de uma obra ficcional, cumprindo a função de noticiar a reação do diretório do Partido Trabalhista Brasileiro (PTB). O segundo pode ser expresso na representação da cidade pelo escritor, neste caso, a possibilidade de associação entre a cidade fictícia Várzea de Dentro, na qual se passa a história, com a cidade de Juiz de Fora denota uma possível representação desta cidade. O terceiro elemento, também evidenciado na obra acima, trata da reafirmação da posição política e visão de mundo de Alencar, opositor ao governo Vargas e ao movimento queremista.

No ato de narrar suas memórias e a cidade, trafegando entre assuntos políticos e aspectos socioculturais em diferentes épocas, Alencar se despe de si, mas se torna testemunha e nos deixa pistas escritas, tanto do lugar quanto dele próprio. Essas características demonstram que mesmo nas suas escritas literárias o lugar não deixa de exercer influência sobre o escritor, de forma tão profunda e íntima que está presente inclusive nos momentos autobiográficos e nos artigos cotidianos, sem se abster das emoções que transbordavam de suas reflexões e sem se importar com ressentimentos causados por suas opiniões ácidas, mesma intensidade de sentimentos e emoções que ele transmite ao leitor em **Cidade do Sonho e da Melancolia (Impressões de Ouro Preto)**, denunciando o abandono, a falta de visão cultural, histórica e patrimonial dos governos sobre a cidade.

Seguindo a teoria de Debord, a psicogeografia da Juiz de Fora da primeira metade do século passado é a cartografia influencial de Gilberto, através da qual ele se fez personagem e narrador, imortalizando na ficção e nas memórias os reflexos de uma Juiz de Fora alencariana,

---

<sup>55</sup> Cf.: Francisquini, G. Registros intencionais: diários de Gilberto de Alencar, revelações de um pensador. 159 f. **Dissertação (Mestrado em Letras)**. Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2017.

que hoje só existe nas narrativas do escritor, reafirmando, desta forma, os paradoxos da escrita de um lugar (Fiorese, 2019). Igualmente, a psicogeografia da Ouro Preto dos anos 1920 foi a cartografia do escritor ao produzir a obra de 1926, assim como as impressões derivadas da viagem e das reflexões e estudos sobre o período da Conjuração (1789) foram a da Ouro Preto oitocentista de **Tal dia é o batizado (o romance de Tiradentes)**<sup>56</sup>.

Contribui também para esse debate a proposição de Milton Santos (1988) sobre a compreensão do espaço geográfico como um lugar de subjetividade, que é contraditoriamente permanente e provisório, na medida em que é um objeto em movimento, que sofre constantes modificações, e que não deve ser entendido de forma limitada, como um espaço exclusivamente físico, mas também social, resultando de uma relação dialética entre a forma e o conteúdo, natureza e homem, em que, através de um, o outro se modifica e se constrói. Ou seja, o espaço geográfico não se restringe à denotativa noção de espaço físico, mas de temporalidade, sociabilidade e reflexão.

O espaço é uma estrutura social dotada de um dinamismo próprio e revestida de uma certa autonomia, na medida em que sua evolução se faz segundo leis que lhe são próprias. Existe uma dialética entre forma e conteúdo, que é responsável pela própria evolução do espaço (Santos, 1988, p.15).

Dessa relação é possível perceber que a geografia também assume questões filosóficas inerentes ao homem, e que da relação com o espaço é possível apreender as reflexões e as relações humanas. Neste sentido, a questão espacial e a subjetividade da escrita podem surgir em uma relação dialética, na qual o escritor, sendo sujeito pertencente aquele espaço, molda-o e é por ele moldado. Ao experienciar o lugar, ele pode se afastar deste e então o escrever, conforme o fez Alencar. Vemos, então, que, numa perspectiva estilística da produção do escritor, ele constrói antes a percepção do lugar, para, num segundo momento, permitir surgir uma produção literária.

A afetividade do “duplo lugar da infância” consiste em Juiz de Fora – apesar de não ser o lugar nascimento – ocupar essa posição por ter sido a cidade em que ele se estabeleceu desde a juventude e viveu até morrer, conseguindo imprimir a ligação entre o resgate da memória e o afeto com o lugar, a psicogeografia juiz-forana que influi sobre o autor. Entretanto, a cidade não configura o único lugar de afeto, pois observamos a mesma afetividade do lugar, gerida dialeticamente, em Ouro Preto, a partir da compreensão do espaço, das subjetividades, de seu

---

<sup>56</sup> Obra que narra a história de Joaquim José da Silva Xavier, Tiradentes, figura central na Conjuração Mineira, dentro de uma perspectiva ficcional. O romance acompanha Tiradentes desde a juventude, mostrando sua trajetória como militar, dentista e alferes, até seu envolvimento na Conjuração e morte.

caráter físico e social. A temporalidade, sociabilidade e reflexão compreendidas daquele espaço, além da característica regionalista comum ao escritor, foi o que geriu em Alencar o lugar cuja influência afetiva permitiu imortalizar Ouro Preto nas memórias<sup>57</sup> e na ficção<sup>58</sup>. Desta forma, assim como a relação afetiva de Gilberto com Juiz de Fora foi expressa em diversas declarações do escritor e percebidas em sua produção literária, o sentimento de Alencar em relação a Ouro Preto pode ser considerado expresso em **Cidade do Sonho e da Melancolia (Impressões de Ouro Preto)** e em **Tal dia é o batizado (o romance de Tiradentes)**.

Tal como Eneida Maria de Souza (2008, p.11). descreveu, em **Cidades de cristal e crepúsculo** – prefácio do livro **Todas as cidades, a cidade: literatura e experiência urbana**, de Renato Cordeiro Gomes –, ao falar sobre a representação das cidades por Jorge Luis Borges, em **Atlas**<sup>59</sup> (2018), “O estreito enlace entre letra e desenho, escrita e pintura assinala o desejo de recuperar a imagem do país pela representação escritural e apropriar-se de sua cartografia pelo contato mágico com os signos”. Observamos em **Cidade do Sonho e da Melancolia (Impressões de Ouro Preto)** (1926), o mesmo enlace e desejo através dos relatos de viagem de Alencar, ilustrados também nas gravuras produzidas por Ângelo Bigi – o que se repetiu na edição de 1971, esta, porém, ilustrada por Guima.

Renato Cordeiro Gomes, a partir de um excerto borgeano, fala sobre a metrópole industrializada, moderna, construída a partir de fragmentos, por vezes dicotômicos, por outras complementares, metaforicamente contrastados à Torre de Babel, e que permitem a leitura da cidade a partir da travessia, da passagem pela transformação. Segundo o autor:

A diversidade, a proliferação das formas e códigos, as múltiplas linguagens conotam a ótica babólica da metrópole monumentalizada e ajustam-se a técnica de composição que o artista adota. A colagem é direcionada por um princípio seletivo entre os paradigmas. São recortados significantes, sobrepostos e antagônicos, que afirmam a atomização espacial da metrópole moderna introduzida pela produção industrial (Gomes, 2008, p.26).

Essa representação de novas configurações da cidade moderna, à primeira vista, parece não se encaixar, necessariamente, na Ouro Preto representada por Gilberto, ainda herdeira do colonialismo. Entretanto, se compreendermos que o contexto moderno, no qual o escritor está inserido, é quem lança seu olhar à cidade do sonho, expressando também sua melancolia, vemos

<sup>57</sup> Conf.: Alencar, G. *Cidade do Sonho e da Melancolia (Impressões de Ouro Preto)*, 1926.

<sup>58</sup> Conf.: Alencar, G. *Tal dia é o batizado (romance de Tiradentes)*, 1959.

<sup>59</sup> O Atlas de Borges não consiste em um atlas propriamente dito, mas em relatos de viagens realizadas pelo escritor, deficiente visual, e sua esposa, María Kodama, responsável pelas fotografias que ilustram as narrativas. Nas palavras do próprio autor: “Não se trata de uma série de textos ilustrados por fotografias nem de uma série de fotografias explicadas por uma epígrafe. Cada título abarca uma unidade, feita de imagens e de palavras” (Borges; Kodama, 2018, p.9).

claramente a metáfora da travessia de Gomes se lançando na representação literária da cidade. Mais adiante, Cordeiro, utilizando a metrópole de Citröen como referência, continua:

Neste compósito intrincado de feixe icônico, a permanência da cidade tradicional vem anunciada pela presença de edifícios de caráter representativo, de fortes conotações simbólicas e ideológicas e apoiadas no prestígio cultural dos códigos clássicos. A seu lado, justaposto, o tema dos arranha-céus, que, na sua eloquência, indicam os novos repertórios visuais da metrópole moderna transformada pelo capitalismo (Gomes, 2008, p.27).

A Ouro Preto alencariana, entretanto, não é vista sob a ótica do avanço modernizador capitalista – como é vista a Metrópole de Citröen –, porque vítima do abandono pós-extrativismo metalista, mas como uma refém da modernização que se sucedeu após o colonialismo exploratório, modernização essa que não nela, mas por ela permitida<sup>60</sup>. Ou seja, a transformação, travessia/passagem da cidade, não foi por sua modernização, o foi por seu esquecimento, seu abandono em detrimento de projetos modernizadores. Certo é que sua leitura pela travessia também foi percebida, mas de modo díspar ao das metrópoles. A opção de análise partindo de Brandão e Gomes configura um recurso estratégico para compreender a cidade não sob a perspectiva de cidade moderna, mas de lançar um olhar sobre a cidade tal como Alencar realiza.

Vejamos como Gomes analisa o retrato literário do Rio de Janeiro, por Carlos Drummond de Andrade, a partir da poesia:

Engendar legibilidade em outros textos do livro das cidades é estratégia que Carlos Drummond de Andrade propõe em um poema-celebração, “Retrato de uma cidade”. Exalta-se aí o Rio de Janeiro, imagem de uma “festa colorida” que se renova a cada dia como a natureza com a qual está indissoluvelmente ligado. Procura o poeta cristalizar, num retrato, as múltiplas facetas positivas da alma encantadora do Rio em sua tropicalidade que “infunde a essência / de redondas volúpias repartidas”. Essa sensualidade costura, no poema, as manifestações culturais do povo, através das quais o retrato vai sendo composto, na busca de uma linguagem transparente, revestida da emoção do eu-retratista, com que pretende traduzir fielmente a realidade desse mundo urbano que mimetiza.

A sensualidade alia-se ao dengo, à peraltice, à fraternidade que constituem os traços pertinentes da cidade, determinada pelo erótico: “laranja toda em chama sumarenta de amor”. Esta linha de força, um tanto desistoricizada, assegura justamente a estratégia da leitura da cidade, no retrato que o poema oferece. Articula-se, com um componente abstrato as imagens concretas, unindo-as numa tentativa de apreender a totalização da cidade (Gomes, 2008, p.28-29).

Se o poema desistoricizado de Drummond configura componente abstrato do retrato da cidade drummondiano, é o caráter historicista de Alencar quem tentará imprimir o retrato

---

<sup>60</sup> Considerando que a modernização das cidades só foi permitida pelo desenvolvimento capitalista que, por sua vez, foi impulsionado pelo enriquecimento gerado pela economia do metalismo.

monumental de Ouro Preto como a cidade do sonho, ainda que melancolizada. Pois, para Gilberto, a “realidade histórica” se apresentava inquestionável e ainda era vítima de seu revisionismo, porque questionada. Conforme o escritor:

Os nossos historiadores – na maioria massudos colecionadores de datas, illegíveis e minuciosos chronologistas, incapazes de dissimular a aridez daquillo que narram com uns laivos sequer de atticismo – têm reservado, quasi todos elles, logar muito insignificante á Inconfidencia Mineira, que consideram episodio secundario de nossa historia.

Escaphandristas ihabeis, os seus mergulhos pelos archivos apenas trazem á tona coisas absolutamente desinteressantes, passam indiferentes e frios pelo que é de facto bello; e so vêem com entusiasmo aquillo que muito pouca attenção deveria merecer.

Aquelles, então que não se limitam a expôr simplesmente o desenrolar da Conjuração, e ousam ir até á critica, revelam uma deploravel incapacidade e uma pasmosa falta de visão, a cada passo evidenciadas em conceitos falsos, injustos e insustentaveis.

Pondo de lado os que chegam a negar radicalmente a Inconfidencia, affirmando, peremptorios, nunca ter ella existido, não passando tudo de uma farça urdida pelos agentes da Metropole, com o fim de espalhar o terror pela capitania, mediante punições tremendas, e fortalecer assim o poder dos que a escravizavam e exploravam; largando a esses de lado, defronta-se com os que buscam, por todos os meios, diminuir a impotancia do movimento, tirar-lhe toda a grandeza e reduzil-o a quasi nada (Alencar, 1926, p.29-30).

Por conseguinte, tal como na leitura de travessia proposta por Gomes na análise da Metrópole de Citröen – e que vimos que Ouro Preto não precisou se tornar para passar por transformações que lhe reimprimiram uma nova identidade –, enxergamos, na perspectiva historicista de Alencar, as contradições que fazem com que Cordeiro Gomes (2008) chame de indecifrável o desenho da cidade em sua realidade, por suas superposições sucessivas. Razão pela qual observamos também o apelo às manifestações culturais na obra alencariana, como nos relatos **Lendas e tradições, Os estudantes, Ouro Preto e os artistas, A Universidade**, ali postas por garantirem “a permanência, ao lado da natureza, que está sempre ali” (Gomes, 2008, p.29).

O lugar de afeto e a recuperação da imagem do lugar pela representação escritural, portanto, desempenham papel fundamental na gênese literária alencariana, influenciando sua relação com o espaço e sua transposição para a escrita. A abordagem do escritor, caracterizada pelo distanciamento, difere do processo de criação de outros escritores, como o dramaturgo carioca, Renato Vianna, que reiteradas vezes afirmou precisar estar em Ouro Preto para ser capaz de elaborar sua peça dramática sobre a cidade no próprio cenário (Vianna, 1926a; 1926c). Tal distinção evidencia os diversos modos de apreender e escrever o espaço na literatura, ressaltando a influência das experiências afetivas no processo criativo. Logo, compreender o vínculo emocional com o lugar é essencial para análise e compreensão de sua representação na

obra. Essa questão será retomada no subcapítulo 5.4, **Espacialidades representativas**, com o objetivo de aprofundar a relação entre a escrita do lugar e as teorias do espaço literário.

#### 5.4. ESPACIALIDADES REPRESENTATIVAS:

A predominância da modernização nos estudos teóricos de literatura e cidade pode ser atribuída a diversos fatores interligados, como a hegemonia da modernidade nos estudos das transformações urbanas, industriais e sociais, tendo representado um período de grande impacto e fascínio para pensadores, escritores e artistas. As cidades modernas tornaram-se o palco privilegiado para a experiência da novidade, do ritmo e da velocidade, da alienação e da reconfiguração e ressignificação das relações sociais. Ao focar na ruptura, os estudos literários frequentemente exploram as tensões entre o velho e o novo, a tradição e a renovação, a ordem e o caos, todos inerentes ao processo modernizador. Sendo as cidades espaços onde essas tensões se manifestam de forma mais perceptível por sua acentuação.

O ritmo e a complexidade da vida urbana moderna inspiraram o surgimento de novas formas de expressão literária, como o romance urbano, a poesia simbolista, o modernismo literário e o concretismo que buscavam capturar a experiência fragmentada e heterogênea das cidades, centralizando-se na metrópole. Espaço de poder e progresso, a metrópole moderna é frequentemente associada à inovação, à modernização, ao poder econômico – industrial e financeiro –, político e cultural, simbolizando o progresso e o avanço da civilização. Desta forma, a literatura tendeu a se concentrar nesses grandes centros urbanos, negligenciando, em certa medida, as cidades menores e históricas, não milenares ou medievais, mas que tenham um foco maior na preservação. Enquanto a metrópole era vista e tratada como um laboratório social, em que as novas tecnologias, os novos modos de organização da vida e as novas formas de identidade eram concebidos e experienciados, tornando-a um objeto de estudo privilegiado e, consequentemente, mais valorizado por uma literatura que buscava compreender as transformações socioculturais que se desenvolviam.

Os processos de modernização, entretanto, frequentemente envolveram a destruição de ambientes urbanos antigos e a construção de novas infraestruturas e edifícios, convergindo com a perspectiva de Renato Cordeiro Gomes, em **Todas as cidades, a cidade**: literatura e experiência urbana, que assevera que

A estratégia da leitura sofre um desvio: para articulá-la, escolho, a partir dos próprios textos, a metáfora da demolição. Considero em primeira instância o

sentido referencial, para ver, em seguida, as conotações da dicotomia “destruir/construir” que, segundo Marshall Berman, é marca característica do moderno que se confronta com o rápido e muitas vezes catastrófico crescimento urbano. Particularmente em cidades como o Rio, demolir é índice de apagamento do passado, da memória, da cidade compartilhada, da cartografia afetiva. Aqui, construir o novo é apagar o velho, não deixar marcas: tudo vai sendo sucessivamente substituído (Gomes, 2008, p.19-20).

Utilizando a metáfora da demolição como uma ferramenta de análise literária, Gomes volta seu olhar para a oposição entre destruir e construir. Amparado em Marshall Berman, que argumenta que essa dicotomia é uma característica fundamental da modernização urbana, especialmente diante do crescimento acelerado e, recorrentemente, destrutivo. A modernidade se move entre a necessidade de construir o novo a partir da destruição do antigo. O ato de demolir representa o apagamento do passado, da memória, da cidade compartilhada, da cartografia afetiva. Para Gomes, a demolição no Rio de Janeiro (e em cidades semelhantes) representa a perda de elementos intangíveis e significativos, como edifícios e espaços antigos que carregam vestígios históricos, memórias de eventos e pessoas que viveram, e aspectos da memória coletiva da cidade, ligada a esses lugares. Também pode desarticular dinâmicas e apagar lugares da vida comunitária, fazendo se perder locais de interação social da cidade compartilhada, sua cartografia afetiva, ou seja, os “mapas” de sentimentos e experiências, tanto individuais quanto coletivas. Determinados lugares carregam significados emocionais e afetivos que a demolição destrói, fazendo se perder a referência afetiva.

Construir o novo é apagar o velho, às vezes não permitindo vestígios ou marcas. Assim, antigos espaços vão sendo sucessivamente substituídos por novos. Desta forma, para Gomes (2008), a consequência dessa dinâmica de demolição e construção do novo não preserva ou integra o antigo, o passado. Ao contrário, a construção do novo implica o apagamento completo desse antigo, sem deixar rastros ou marcas da história pregressa. Tudo é constantemente substituído, criando uma sensação de perda de continuidade e de uma identidade urbana em constante mutação e esquecimento. A literatura, muitas vezes, concentrou-se nesse impacto da transformação, na perda e no ganho representados pela modernização que, orientada para o progresso, busca superar o passado. A teoria literária refletiu essa orientação, dando ênfase às dinâmicas de mudança e inovação em detrimento da estagnação ou da conservação/preservação.

A influência da sociologia e do urbanismo nas teorias sobre a cidade foi perceptível, frequentemente abordando a cidade sob a perspectiva do desenvolvimento, do planejamento e da resolução de problemas sociais decorrentes da urbanização. Essa perspectiva tendeu a privilegiar a análise das dinâmicas de mudança em detrimento da estética da preservação.

Entretanto, essa ênfase na modernização não é absoluta, havendo consistentes trabalhos voltados aos estudos sobre a cidade, com questões ligadas ao patrimônio, à memória e à preservação, sobretudo no âmbito da história e da arquitetura.

Motivados pela importância do patrimônio cultural e valorização da história, da memória e da identidade local, concebemos interesse em como a literatura representa e dialoga com o patrimônio urbano. Uma perspectiva mais crítica da modernidade trouxe uma reavaliação da destruição e dos apagamentos provocados pela modernização, oferecendo um olhar mais atento aos espaços marginalizados. Também a introdução da geografia e dos estudos sobre memória na literatura ofereceram reflexões e ferramentas conceituais para analisar a relação entre literatura, espaço urbano e patrimônio. Portanto, embora a modernização tenha sido um tema dominante nos estudos de literatura e cidade, a crescente preocupação com o patrimônio e a preservação indica uma ampliação das perspectivas teóricas nesse campo.

A literatura, como forma de conhecimento sensível e crítico, tem um papel fundamental a desempenhar na compreensão das complexas relações entre as cidades, suas histórias e seus legados. A perspectiva realista-naturalista, por exemplo, comprehende a cidade de uma maneira bastante específica, moldada pelos seus princípios estéticos e ideológicos. Em contraposição com a idealização romântica, o realismo e o naturalismo buscaram retratar a realidade urbana de forma objetiva, crua e impessoal, com foco nas influências do meio social e físico sobre os indivíduos e seus comportamentos, como também vemos nas obras **Prosa Rude** (1909-1910), **O crime da rua do sapo** (1947) e **Misael e Maria Rita** (1953), de Gilberto de Alencar.

Sendo as cidades, no realismo, um espaço de determinação, ela deixa de se constituir como simples cenário, para influir sobre a vida e o destino dos personagens. Também aspectos sociais, econômicos e até mesmo físicos desse espaço influenciam o caráter, as ambições e as frustrações dos personagens, enquanto o naturalismo, em específico, confere ênfase ao meio ambiente, à hereditariedade e ao momento histórico (determinismo) como explicação ao comportamento humano. Assim, a cidade é vista como um palco onde o abismo social se manifesta explicitamente, muitas vezes com brutalidade – como em **Misael e Maria Rita** (1953). A exposição da pobreza, da exploração, da criminalidade e outros problemas sociais explicitam o interesse em retratar as classes baixas e os ambientes marginalizados, como cortiços<sup>61</sup> e bairros de trabalhadores.

Bastante inspirados pelo positivismo e pelo cientificismo do XIX, os autores realistas e naturalistas buscavam analisar a sociedade como um organismo vivo, aplicando uma

---

<sup>61</sup> Cf.: **O crime da rua do sapo** (1947).

observação que se almejava científica para descrever seus mecanismos e suas patologias. A cidade é apresentada em seus diferentes estratos sociais, com suas dinâmicas de poder e suas relações de causa e efeito. Buscando ser efetivos na transmissão de sua mensagem, adotavam uma linguagem descritiva, buscando reproduzir detalhada e fidedignamente os aspectos visuais, sonoros e até mesmo olfativos dos espaços urbanos, detendo-se a descrição de ruas, prédios, interiores e à aparência física dos personagens, retratados como indivíduos sujeitos às condições de vida na cidade, cujas ações e motivações são usualmente explicadas em função do ambiente e da condição social em que se inserem. O naturalismo acentua ainda mais essa sujeição, levando à representação de personagens com comportamentos zoomórficos. Essas caracterizações expressam uma tentativa de crítica aos modelos de exploração e injustiça de um organismo complexo e influente, que é a cidade.

Em **Teorias do Espaço Literário** (2013), Luís Alberto Brandão busca explorar as variadas formas como o espaço é tratado nos estudos de teoria literária. A partir da problemática inicial, “De que afinal se fala quando se fala de espaço literário?”, o autor evoca Abbott no excerto em que as figuras espaciais são tornadas sujeitos; Kafka, em **A Ponte**, através do qual os sujeitos se tornam o espaço, lugar de passagem; Brossa, que faz do texto o espaço; Manganelli, que confere à ausência um regime de espacialidade; e diversas outras categorias do espaço – observadas sob o prisma da semiótica, filosofia, geografia, física, política e antropologia. O teórico elabora o que chamou de “história do espaço” (Brandão, 2013, p.18), para então compreender as transformações do espaço enquanto conceito artístico, filosófico e científico.

Desde o formalismo até as abordagens culturalistas, o autor analisou como diferentes correntes teóricas entendem e representam o espaço. No âmbito da teoria literária, ele afirma que na primeira parte do século XX – quando o campo se consolidou metodológica e conceitualmente –, o espaço permaneceu como um elemento sem muito destaque. Para Brandão, enquanto a tradição realista-naturalista entendia o espaço como “categoria empírica derivada da percepção direta do mundo” (*ibidem*, p.22), a concepção dos vanguardistas do século XX, por entender que a arte não deveria ser uma representação do real, fez com que o espaço já não fosse tratado como essencial, com correntes como o formalismo russo, por exemplo, dando ênfase à linguagem e à poesia em sua contribuição teórica.

Ainda amparados em Brandão, vemos que essa noção, herdada do imanentismo, se mantém no estruturalismo, mas não contribui para a compreensão da obra de Alencar. Autores como Barthes, por exemplo, afirmam ser o espaço mero “operador realista”, acessório à narrativa, entretanto, vemos em **Cidade do Sonho e da Melancolia** (Impressões de Ouro Preto)

o espaço cumprindo a função de principal articulador da narrativa, por momentos assumindo um papel de personagem, personificado por sentimentos e com diálogos atribuídos. Em verdade, o espaço, na obra, ocupa várias funções narrativas.

De acordo com **Teorias do Espaço Literário** (2013), os Estudos Culturais – que em sua insurgência rompeu com a visão imanentista do formalismo, adotada também pelos estruturalistas – parece oferecer mais adequada contribuição à investigação proposta. Conforme o pesquisador, esta corrente retomou a noção de literatura como representação, dando destaque ao lugar em que se produzem os discursos, politizando a noção de espaço. Diz o teórico:

A politização da noção de teoria pode significar, entretanto, que também a noção do espaço se politiza. Essa dupla politização se dá quando se concebe o espaço segundo o parâmetro de suas definições identitárias, o que corresponde a deslocar a visão empirista de espaço, sem contudo negá-la. Mediante o enfoque nas identidades, que se definem na interação de subjetividades individuais e referências coletivas, o tratamento do espaço não prevê que se dissocie de sua materialidade uma dimensão intensamente simbólica... (Brandão, 2013, p.30-31).

A essa dimensão simbólica, soma-se à contribuição da Teoria da Recepção, que concebe o espaço como sistema cultural e formal, adicionando o imaginário como um novo elemento para experimentação do texto, dando complexidade à ideia de oposição entre real e ficcional, por seu caráter difuso (Brandão, 2023). Esses elementos – real, ficcional e imaginário – também se relacionam à investigação do espaço, dando origem às noções de realidade espacial, discurso espacial e imaginário espacial, este último explicado, pelo autor, como um quadro de referências simbólicas.

Se o espaço, como categoria relacional, não pode fundamentar a si mesmo, é por meio de suas “ficções” que ele se manifesta, seja para vir a ser tomado por real, seja para reconhecer-se como projeção imaginária, ou, ainda, para se explicitar, na autoexposição de seu caráter fictício, como realidade imaginada (Brandão, 2013, p.35).

Nesse sentido, considera-se o espaço não somente um cenário ou lugar físico, mas também um sistema cultural carregado de significados e expressões do imaginário, abrimos caminho para investigar como Alencar construiu sua narrativa refletindo sobre suas experiências e percepções da cidade de Ouro Preto. Nesta reflexão da cidade enquanto espaço, afirma Angel Rama:

As cidades desenvolvem suntuosamente uma linguagem mediante duas redes diferentes e superpostas: a física, que o visitante comum percorre até perder-se em sua multiplicidade e fragmentação; e a simbólica, que a ordena e a interpreta, embora somente para aqueles espíritos afins, capazes de ler, como significações, o que não se passa de significantes sensíveis para os demais, e,

graças a essa leitura, reconstruir a ordem (Rama, 1998 *apud* Brandão, 2013, p.37).

Rama demonstra a complexidade da comunicação de significados a partir da cidade, que opera em dois níveis distintos, porém interligados, o material – com suas edificações, vias e fluxo de pessoas, permitindo uma experimentação sensorial –, e o simbólico – com seu conjunto de significados socioculturais, históricos e imaginários. Este segundo nível não é percebido da mesma forma que o primeiro, pois exige interpretação. Essa interpretação permite estabelecer a ordem da cidade, em resposta ao caos labiríntico do nível material, possibilitando uma compreensão mais profunda e organizada da cidade. Como explica Brandão, essa compreensão também pode ser aplicada ao texto, por possuírem, a cidade e a produção escrita, uma dimensão comum, a linguagem.

Também Renato Cordeiro Gomes, em **Todas as cidades, a cidade**: literatura e experiência urbana (2008), considera a relação de proximidade entre decifração da cidade e texto. Para ele, a cidade, por suas narrativas, personagens, espacialidade e temporalidade pode ser apreendida como um texto, reiterando a correlação entre cidade e linguagem, por suas camadas de significação. Na desordem que a cidade imprime está o labirinto caótico metaforizado por Gomes. Essa tensão é expressa na metáfora do cristal e da chama, que o autor toma de Italo Calvino, que se projetam na leitura da cidade, exprimindo a tensão entre a materialidade e a subjetividade. Para Gomes “Ler a cidade consiste não em produzir o visível, mas torná-la visível, através dos mecanismos da linguagem que atinge o “equilíbrio geômetra e a síntese” na representação (Gomes, 2008, p.35).

Conforme Brandão (2013), na literatura moderna a cidade era representada como um espaço de ruptura, transformação e novas experiências, enquanto o pensamento pós-moderno introduziu a percepção desta como um espaço de conflitos entre a preservação de lugares de identificação e a abstração e virtualização dos espaços. Assim, o autor asserta que a preocupação de vários campos do conhecimento com o tema em questão garante uma abrangência nas formas críticas de apreensão do espaço, mas também se esbarra na inexistência de um sentido único ao conceito, pelas várias funções que o mesmo desempenha. Na literatura, essa variação também é destacada e potencializada pelas várias visões que as correntes teóricas definiram.

A produção de Alencar está situada nas primeiras décadas do século XX, em um contexto em que a preocupação com o espaço começa a surgir com maior intensidade na literatura, e as ferramentas teóricas fornecidas em **Teorias do Espaço Literário** auxiliam na compreensão de como a cidade pode ser retratada como um espaço de determinação, desigualdade social e

influência sobre os personagens, atendendo à presente proposição, coincidindo também com a proposta transdisciplinar desta pesquisa, pois, segundo o teórico, é

mais adequado, pois, afirmar que o espaço possui distintas histórias, dependendo do campo que se enfoca, mesmo que frequentemente haja cruzamentos entre campos e, como consequência, interseções das histórias, o que demanda uma abordagem transdisciplinar (*ibidem*, p.18).

Partindo das categorias de espaço propostas por Brandão, elaboramos quatro eixos com um conjunto de indagações sobre como Ouro Preto é construída textualmente na obra. No primeiro, importa-nos compreender quais aspectos da cidade são priorizados na descrição, a forma como a materialidade da cidade é traduzida em linguagem, as formas como a arquitetura colonial, a natureza circundante, os espaços públicos, espaços privados e interiores dos lugares mencionados são retratados. Tais aspectos nos permitem identificar como o espaço é representado na obra, consistindo no primeiro conjunto de inquirição, ao qual chamaremos de **Representação do Espaço**.

Soma-se a esse conjunto de aspectos as impressões do autor sobre como o espaço é experienciado, vivido por seus viajantes, habitantes e figuras, conhecidas ou anônimas, e personalidades históricas que são trazidas pelo autor à narrativa. Para tanto, exploramos como os personagens e moradores de Ouro Preto se relacionam com a cidade, quais os itinerários, trajetos, lugares de encontro, espaços de trabalho, lazer e, também, de marginalização, considerando ser esta uma característica comum às produções do escritor, declaradamente apreciador da literatura, em especial do realismo e do naturalismo. Neste panorama, lançamos luz à psicologia do lugar, os sentimentos que aqueles espaços invocam, tanto ao leitor quanto ao autor, e seu companheiro de viagem, no registro de suas impressões. Este segundo eixo denominamos **Experiência do Espaço**.

Às impressões sobre representação e experiência, alia-se o que consideramos o **Espaço Simbólico**. A escolha de Ouro Preto como cenário já carrega uma dimensão imaginária daquele lugar, por sua forte carga histórica e simbólica. Entretanto, outros elementos permitem uma compreensão mais abrangente do imaginário construído em torno daquele espaço. A forma como o autor evoca a história de Ouro Preto, seu passado e seu declínio, como traduz a decadência econômica e política da cidade, quais são as camadas de significado que se acumulam sobre os espaços da cidade, as evidências de um sentimento nostálgico em relação a um passado, evidentemente, idealizado, em contraposição com o presente que ele retrata contribuem para a compreensão da representação a partir do imaginário do escritor.

O quarto e último conjunto de indagações contempla as **Relações entre os espaços** nas impressões alencarianas, ou seja, como os diferentes espaços dentro da obra se relacionam entre si. Como o espaço público da cidade interage com os espaços privados das casas, e como o espaço urbano se conecta com a natureza ao redor de Ouro Preto são fundamentais para a percepção sobre a dinâmica social e as influências do meio sobre os personagens. Considerando a forte influência realista e naturalista sobre o escritor, e sua característica de denúncia dos problemas sociais, defendemos que a carga de conteúdos que remetem à marginalização, à geografia e à psicologia do lugar – a topografia accidentada de Ouro Preto, por exemplo, e sua melancolia inerente – são recorrentemente referidas para explicar aspectos psicológicos ou justificar influências sobre a índole e o caráter dos indivíduos retratados, como no excerto em que o escritor deixa a cidade com uma “vontade enorme de praticar o bem”:

Não tinha limites a cariosa doçura da tarde. Diluia-se no ar translucido, saturava-o, tornava-o como de velludo. Na infinita serenidade das montanhas, a alma, leve, parecia fluctuar de manso, adormentada, como anestesiada pela volupia indizível do socego e do silencio. Uma vontade enorme de praticar o bem, de amar os homens e as coisas, de esquecer, de perdoar, uma enorme e estranha vontade de ser bom dilatava o coração contente, numa deliciosa sensação physica de repouso, de olvido, de apaziguamento.  
O ambiente attrahia o espirito, attrahia o corpo, tal se desejasse integral-os, fundil-os na paz immensa, na quietude incomparavel de todas as coisas circumdantes (Alencar, 1926b, p.187-188).

Ao aplicar novas categorias a partir das já constituídas por Luis Alberto Brandão, podemos verificar como a cidade de Ouro Preto é construída e funciona nos relatos analisados, traduzindo as teorias do autor aos relatos produzidos pelo literato. Levando em consideração o contexto da emergência do modernismo e a declarada resistência do autor a essa nova estética, a obra se anora no espaço como um elemento concreto e determinante. O apelo da carga emocional é combinado e aprofundado pela descrição detalhista do viajante, que não por acaso personifica a cidade, conferindo-lhe sentimentos e ações. Em consonância com Brandão, Gilberto nos mostra que o espaço não é apenas um cenário completamente passivo, ainda que esteja sujeito às ações (ou inação) dos homens, desempenhando funções narrativas importantes.

Deste modo, a análise individualizada dos relatos de viagem de Gilberto de Alencar, atentando para as temáticas e ambientes específicos de cada um sob os quatro eixos de investigação propostos, permite-nos observar criticamente como o literato mineiro construiu, em sua escrita, a representação da cidade de Ouro Preto. A articulação entre as impressões do autor, as funções e a simbologia dos espaços, a influência do ambiente e o reflexo psicológico nos elementos da narrativa, revelam traços de sua perspectiva naturalista e, sobretudo, a forma

como a cidade se estabelece textualmente como um monumento de valor histórico, cultural e patrimonial na narrativa do escritor.

#### 5.4.1. A agonia da cidade (Relato 1)

Em **A agonia da cidade** (Relato 1), Alencar fornece ao leitor o primeiro panorama da cidade de Ouro Preto. Em viagem oficial com Renato Vianna, que fazia sua primeira viagem à cidade, Alencar assume para si a função de guiar o amigo dramaturgo por uma incursão que perduraria pelas duas semanas que se seguiriam, a partir da qual seriam elaborados os doze relatos que analisaremos. Convergindo com o estilo já observado em outras produções do literato, vemos a preocupação com uma descrição atenta aos detalhes, buscando oferecer um retrato sensorial daquilo que foi experienciado pelos personagens. Esse detalhismo, entretanto, não escapa à transmissão de uma mensagem objetiva, trata-se de um belo lugar abandonado que clama por socorro. Neste, e nos relatos que seguem, percebemos como o autor apreende o espaço, incutindo sua visão na representação.

Priorizando a verossimilhança da paisagem e dos lugares, observa-se o contraste entre as casas da cidade e sua geografia montanhosa criando vales estreitos, descritos em relação aos períodos do dia (manhãs, tardes e noite), tempo (se nublado, chuvoso e ameno) e clima (predominantemente frio). Os vales, montes, barrancos e vegetação são impressos na narrativa com suas cores e irregularidades características. A coexistência entre essa natureza e a urbanidade trazem também à descrição a ferrovia, os adros, escadarias de pedra, orientados a partir do ponto de observação do narrador:

Os valles, estreitíssimos, são antes pequenas trilhas sinuosas, que colleiam por entre os montes escavados, em cuja superficie verde-escura, coberta de mirrada e rasteira vegetação, se escancaram a espaços, como chagas immensas, barrancos avermelhados e profundos.

A via ferrea, serpenteando angustiada pelo leito dos córtes a pique, talhados na pedra, acompanhando o traçado da estrada aberta pelos bandeirantes, surge, repentinamente, de uma garganta profundissima, já ao pé da estação. O viajante chega como de subito ao scenario grandioso e empolgante, surpreso deante do casario a espraiar-se de modo imprevisto pelos alcandores, numa ascenção vertiginosa.

Chovera pela manhã.

No cimo das serranias, esgarçando-se pelas rochas, pannos de bruma viajavam, batidos pelo vento.

Á esquerda, para os lados do Itacolomy, entre dois morros, o nevoeiro, mais baixo, adensava-se, alvissimo e immovel, como uma nuvem prisioneira (Alencar, 1926b, p.8-9).

O autor descreve a beleza e o isolamento, em que “valles estreitíssimos” e os “montes escalvados” com suas “chagas immensas” de barrancos avermelhados estabelecem um cenário natural bastante imponente, mas também severo, enquanto a atmosfera úmida da manhã e a bruma nos cumes dão ao espaço uma aura melancólica. A chegada do trem, serpenteante, introduz os viajantes nesse ambiente grandioso, culminando no encontro com o casario que surge pela encosta. Nota-se que a descrição mescla a natureza circundante e a modesta ocupação humana, como se o abandono político da cidade fosse tão grande e tão catastrófico que tudo ao redor evidenciasse isso, a terra, a escassez de vida animal e vegetal, o silêncio. A narrativa envolve o leitor, tornando o isolamento evidente: “Até onde o olhar podia abranger, só a terra desolada, deserta e muda, sem uma arvore, sem um rebanho, sem uma rez isolada sequer na paisagem sem vida” (Alencar, 1926b, p.10).

Tratando a escassez de vegetação como feridas, carregado de emoção, faz uso da metáfora para fornecer a quem lê a possibilidade de sentir aquilo que ele sentia na experimentação do lugar. Igualmente, a atribuição de angústia à via férrea nos ilustra a adoção da prosopopeia como recurso de escrita que se manterá por toda a obra, atingindo a própria cidade. Essa mesma preocupação descritiva é observada quando o escritor aborda os indivíduos e a cidade por suas relações e experiências, como a reação de Vianna diante da paisagem:

Nas perguntas que Renato Vianna ia formulando, percebia-se, a um tempo, indignação e espanto. Vibrava-lhe a voz em sinceros accentos de emoção. Ouro Preto surprehendera-o pela belleza severa da paisagem, pelo inesperado e grandioso da topographia atormentada, pela imponencia das serranias cyclopicas, pelo ambiente saturado de poesia e de saudade (Alencar, 1926b, p.15).

Reforçando a dualidade presente na representação do espaço, a “indignação e espanto” do amigo revelam o reconhecimento da beleza da topografia “atormentada” e das “serranias ciclópicas” de Ouro Preto. Ao mesmo tempo, o dramaturgo manifesta perplexidade diante da negligência do abandono de um lugar tão grandioso. A “emoção” evidencia o impacto daquele ambiente, carregado de “poesia e de saudade” que ecoam a história e refletem o declínio da cidade. A experiência de Vianna, portanto, é marcada por um misto de admiração pela natureza imponente e impacto pela melancolia que envolve o lugar.

Assim, o que observamos no Relato 1, quanto ao eixo **Representação do espaço**, é que a cidade de Ouro Preto é construída através de uma linguagem rica em descrições visuais e sensoriais, que buscam traduzir a imponência da paisagem, a decadência da arquitetura e o silêncio que paira sobre a cidade. Há uma personificação constante da cidade, que “parece falar-nos”, “resiste” e está “em agonia”, conferindo-lhe uma voz e um sofrimento quase palpáveis.

Ela é apresentada em forte contraste com a natureza circundante (montanhas grandiosas versus casas em ruínas) e com seu próprio passado (ilustrado através de referências históricas). A adoção da primeira pessoa (singular e plural) coloca o narrador e seu companheiro de incursão, Renato Vianna, como testemunhas emocionais dessa representação.

São priorizadas na descrição a topografia accidentada (montanhas, vales, desfiladeiros) – elemento central, criando um cenário grandioso e, ao mesmo tempo, opressivo, as montanhas são “formidáveis”, “em tumulto”, “serranias ciclópicas”, enquanto os vales são “estreitíssimos”, e a vegetação é “mirrada e rasteira”, reforçando a sensação de isolamento –; a arquitetura colonial, com seus templos e casas “austeras e imponentes”, que se “derramam pelas alturas” – é posta como símbolo de um passado rico e de uma identidade singular, transmitindo uma sensação de solidez, história e declínio –; o silêncio e a solidão que permeiam a cidade criam uma atmosfera melancólica e de abandono – ruas “clivas”, “desertas”, “por onde não passava ninguém”, oferecem uma sensação de vazio, silêncio e abandono. Assim como a escadaria de S. Francisco de Paula serve como miradouro, de onde se contempla a cidade em agonia, a decadência e o abandono (ruínas evidenciam a falta de movimento nas ruas) são recorrentes os contrastes com a beleza da paisagem e a grandiosidade anterior. Não há descrição detalhada dos interiores neste relato, pois a ênfase é no exterior (espaço público e paisagem).

Essa história que exprime o passado glorioso de Vila Rica permite a construção de um espaço imaginário de efervescência intelectual e política, com os grupos sociais que compunham a cidade, seus lugares de encontro, espaços de trabalho e lazer se relacionando à narrativa. Diz o autor:

A imperial cidade que, um dia, num gesto de altivez e audacia, recebeu Pedro I a dores de finados.

Cheia de escolas, educou sucessivas gerações de moços. Para a sciencias, para as artes, para a politica, muitos de lá sahiram, que depois se tornaram illustres e devéras notaveis.

Activa e rumorosa população ali vivia, uma grande cidade se esboçava. Estudantes, artistas, homens cultos faziam de Villa Rica uma terra de intelectuaes, cuja influencia pouco a pouco se accentuava e se extendia. Peregrinando pelas *republicas*, Bernardo Guimarães espalhava prodigamente poemas e epigrammas. Outros imitavam-no. A vida intellectual era intensa. Havia jornaes e livrarias. Havia idéas. Discutia-se. Vibrava-se. E as velhas ruas ladeirentas eram movimentadas e alegres, cheias de animação e tumulto. Desde os nobres quarteirões, ao centro, até os suburbios pobres, agitava-se um povo laborioso e optimista, contente do passado e confiante no futuro (Alencar, 1926b, p.18-19).

Aqui a cidade é lembrada como um centro de conhecimento e educação que formou figuras proeminentes nas ciências, artes e política. A descrição de uma população “ativa e rumorosa”, de “estudantes, artistas, homens cultos” e de uma intensa vida intelectual com

jornais e discussões cria a imagem de uma urbanidade vibrante e influente. A menção a Bernardo Guimarães e à circulação de ideias reforça a percepção de Villa Rica como um polo cultural promissor, contrastando fortemente com o presente narrado. Porém, essa vibração passada destoa do presente observado.

No eixo **Experiência do espaço**, o relato enfatiza a ausência de habitantes durante sua observação. As ruas estão desertas, e a cidade parece “morta”, para Renato, ou “em agonia”, para Alencar. A presença humana é mínima, com exceção do narrador e de Vianna. Sugere o autor que os habitantes do passado tinham uma relação mais vibrante com a cidade – “Ativa e rumorosa população ali vivia” –, em oposição ao presente silencioso. Um homem que olha tristemente para o vale, notado pelo narrador, reforça a relação de melancolia e impotência diante da decadência. Não são detalhados trajetos e lugares de encontro, nessa perspectiva, a ênfase está na ausência de movimento e vida social. O declínio econômico é um elemento central na narrativa, gerando indignação, tristeza e um sentimento de injustiça, sendo vista como resultado da negligência dos governos e da exploração por “judeus rapinantes e vorazes”, os comerciantes de antiguidades, transformando o espaço físico em um marco de injustiça social e política.

Os lugares eleitos para a identificação dos espaços na narrativa servem também como referencial para aqueles que desejam conhecer a cidade atualmente. Sendo possível retraçar a viagem promovida pelo autor e Renato Vianna, constituindo um roteiro a partir dos relatos. Curiosamente, muitos espaços considerados importantes por Alencar figuraram, posteriormente, em guias como o de Manuel Bandeira, e são, ainda hoje, pontos turísticos de destaque da “cidade-relíquia” alencariana, indicando a sensibilidade do olhar do escritor sobre os lugares, monumentos e edificações – alguns atualmente tombados, visitados com regularidade e reconhecidos internacionalmente. A Igreja S. Francisco de Paula, o Pico do Itacolomi, as casas coloniais e as íngremes ladeiras, características da cidade, são, por exemplo, identificadas pelo escritor logo neste primeiro relato.

Ele realiza o constante exercício de evocação de um passado, ora célebre ora injustiçado, sobre o qual disserta:

A epopéa dos bandeirantes audazes, a descoberta maravilhosa das minas, o rápido povoamento das montanhas, que atraíam então para aquele recesso quasi inacessível multidões em tropel, na busca ansiosa do ouro... A apressada edificação do arraial primitivo e, depois com o trabalho dos escravos, a construção das igrejas, dos viadutos, das fontes públicas, das calçadas, das muralhas e anteparos enormes, a segurar os morros... Logo após, com Felippe dos Santos, o inicio das lutas desesperadas e heroicas pela liberdade, as revoltas contra a pesada tyrannia da Metrópole, os movimentos

incoerciveis pela emancipação, vindo terminar na Inconfidencia, um sonho esplendido de intellectuaes transformado em tragedia sangrenta...

Berço das idéas liberaes no Brasil, tramando já a Republica quando ainda não se fizera a Revolução Franceza, Villa Rica, longe do litoral, perdida no alto das serranias do interior, com seus poetas, os seus sonhadores, os seus heróes, era então como o grande e poderoso fóco civilizador que se accendia para illuminar a America.

Depois da Independencia, opulenta e prospera, teve existencia brilhante e digna (Alencar, 1926b, p.17-18).

Essa rememoração aprofunda a percepção de idealização do passado de Vila Rica, conectando o espaço urbano à “epopeia dos bandeirantes”, à riqueza das minas e às lutas pela liberdade, culminando na Conjuração Mineira. A cidade é apresentada como “berço das ideias liberais no Brasil”, um “foco civilizador” que irradiava influência para além de seus limites. A descrição da construção da cidade, com suas igrejas, viadutos e muralhas, evidencia o trabalho coletivo que moldou aquele espaço. Também se destaca a atribuição de intelectualidade que o autor faz aos participantes do episódio. Definição que faz muito sentido se notarmos que ele também era um poeta, escritor e jornalista, ou seja, as profissões por ele exercidas muito se assemelhavam às profissões de alguns conjurados, o que explicaria a afinidade do escritor por estes, essa valorização do caráter intelectual pode indicar que ele via os participantes como gostaria de ser visto.

Também a afirmação de que, após a Independência, a cidade teve uma existência “brilhante e digna” reforça a imagem de esplendor histórico, intensificando a discrepancia com a decadência presente constatada:

O abandono criminoso que sobre ella pesa não é de agora.

Vem de longe, vem desde quando mudaram de lá a capital.

Não só o abandono. O abandono e a perseguição odiosa. Além de se ter deixado Villa Rica ao desamparo, ainda, de tempos a tempos, lhe vibram novos golpes, tirando-se-lhe os restos da passada opulencia, tal se houvera o proposito deliberado de matal-a de todo (Alencar, 1926b, p.11).

Este fragmento traduz a temática central do relato, a “agonia da cidade”, atribuindo o “abandono criminoso” a um processo que se iniciou com a mudança da capital, fato que também sabemos ter impactado o escritor quando, em 1911, a Academia Mineira de Letras deixou sua sede em Juiz de Fora, migrando à capital, decisão sobre a qual Alencar se opôs publicamente (Francisquini, 2017). A narrativa enfatiza a persistência desse abandono e até mesmo uma “perseguição odiosa”, com a retirada dos “restos da passada opulência”, sugerindo uma intenção deliberada de enfraquecer a cidade, ideia que ainda se repetirá em relatos seguintes. Essa representação do espaço como vítima de forças externas e de decisões políticas reforça a sensação de perda e injustiça que a narrativa tenta engendrar no leitor.

Como se buscasse amplificar o sentido de injustiça e o sentimento de inconformismo que deveria pairar sobre todos aqueles que olham para aquela que chamou de “cidade-mater”, relegada, naquele momento, ao abandono, invoca o olhar de Renato Vianna:

Não pudera Renato Vianna, deante de tal scenario, reprimir a emoção de estheta...

– Como se deixa morrer assim Villa Rica? Como e porque assim se lança ao abandono terra tão gloriosa e tão merecedora de carinhos?

Não seria difficult responder. A causa da lastimavel e injusta destituição de Ouro Preto deve residir, sem a menor duvida, na extraordinaria visão dos dirigentes, no seu largo descortino administrativo, como dizem, nos artigos de fundo, as gazetas situacionistas... E tambem na elevada comprehensão que elles possuem de todas as coisas que fogem um pouco aos limites da sciencia magnifica e difficult de crear impostos e de arrecadal-os...

A nossos pés, a cidade ali estava, na sua immensa e pungente solidão.

Derramando pelas alturas as casas e os templos, austera e imponente nas linhas sombrias da architectura colonial, parecia falar-nos, naquelle silencio pathetico, da grandeza do passado, cheio de tantas glorias (Alencar, 1926b, p.16-17).

A emoção do amigo diante do cenário da cidade abandonada serve como um catalisador para a crítica do narrador. A pergunta retórica sobre como se permite a “morte” de uma terra tão gloriosa evidencia a indignação diante do contraste entre o potencial e a realidade de Ouro Preto. A explicação irônica para essa situação aponta para a suposta falta de visão e comprehensão dos “dirigentes” em relação a valores que transcendem a mera arrecadação de impostos. A imagem final da cidade em sua “immensa e pungente solidão” reforça a representação de um espaço isolado e negligenciado, apesar de sua rica história. Vemos ainda a adoção da antítese para exprimir as contradições, como ao afirmar que a cidade “parecia falar-nos, naquelle silencio pathetico, da grandeza do passado” (*ibidem*, p.17).

No eixo **Espaço simbólico**, portanto, vemos a evocação da opulência passada através de referências ao movimento de 1789, à riqueza do ciclo do ouro e ao papel da cidade como centro intelectual e político. A derrocada é representada pela descrição da decadência física da cidade (ruínas, abandono) e pela crítica à negligência dos governos. O contraste constante entre o “ontem” idealizado e o “hoje” de abandono cria uma tensão dramática, acumulando camadas de significado sobre os espaços – sendo elas histórica (passado colonial, Sedição de 1720, Conjuração), simbólica (a cidade como metáfora da vida e da morte), crítica (denúncia do abandono) e emocional (saudade, melancolia). Há ainda evidências de um sentimento nostálgico, expresso na admiração pela “grandeza” de Vila Rica e na crítica à “agonia” presente. Essa nostalgia, entretanto, é funcional, servindo para intensificar a crítica ao presente narrado e de apelo à ação. A própria escolha do autor na definição de Ouro Preto como cenário carrega

uma dimensão imaginária de lugar de memória, berço da identidade nacional e símbolo da luta pela liberdade. A cidade é mais do que um local físico, é um espaço carregado significados.

Desta forma, buscando as explicações e justificativas para a triste situação, permite ao leitor a identificação da tensão entre o passado e o presente retratados que são, simultaneamente, de glória e de declínio. Esse lamento, acompanhado de evocação saudosista, demonstram o afeto do literato com um cenário, muitas vezes, idealizado por uma carga histórica e simbólica que está, principalmente, no imaginário do autor, e contra o qual se defronta, o real, de abandono. Renato Cordeiro Gomes (2008) converge com a intenção de Alencar ao afirmar a necessidade de memorização coletiva da cidade como forma de garantia do registro (escrita) da cidade:

A cidade como ambiente construído, como necessidade histórica, é resultado da imaginação e do trabalho coletivo do homem que desafia a natureza. Além de continente das experiências humanas, com as quais está em permanente tensão, “a cidade é também um registro, uma escrita, materialização de sua própria história”. O seu livro de registro preenche-se do que ela produz e contém documentos, ordens, inventários, mapas, diagramas, plantas baixas, fotos, caricaturas, crônicas, literatura... que fixam sua memória. Cidade e escrita, indissoluvelmente ligadas, impulsionam-se pela necessidade de memorização, medida e gestão do trabalho coletivo (Gomes, 2008, p.23-24).

A perspectiva teórica oferecida por Gomes, sobre a cidade como um constructo humano, resultado da “imaginação e do trabalho coletivo”, enfatiza a ideia da cidade como um “registro, uma escrita, materialização de sua própria história”, contida em seus documentos e produções culturais, incluindo a literatura. A ligação entre “cidade e escrita” é destacada pela necessidade de memorização e gestão da vida coletiva (Gomes, 2008). Essa perspectiva coaduna com a representação da cidade nos excertos anteriores, em que ela é apresentada tanto em sua materialidade quanto em seu registro histórico e cultural, cuja “escrita” parece estar sendo apagada pelo abandono.

Quanto ao quarto e último eixo, **Relação entre os espaços**, observamos a comparação entre a imponência da natureza e a decadência da cidade; enquanto a primeira serve como pano de fundo imutável, a segunda é apresentada como um organismo em sofrimento. A interação entre espaço público e privado não é explorada neste relato, concentrando-se o narrador ao espaço público. A conexão entre espaço urbano e natureza, entretanto, abunda neste relato, em que a cidade se “derrama pelas alturas”, adaptando-se à topografia acidentada, enquanto a natureza permanece como um elemento imutável.

Em síntese, o espaço de Ouro Preto é um cenário, mas também um personagem, um ser vivo em agonia, é ainda símbolo do patrimônio brasileiro e da negligência governamental.

Catalisadora de emoções (saudade, indignação) e argumentos (em defesa de sua preservação). serve como um elemento que influencia o comportamento e o estado emocional dos viajantes e habitantes (indignação, tristeza). A melancolia da cidade reproduz o estado de espírito do narrador, que se identifica com a “agonia” do lugar. Para Alencar, Vila Rica é símbolo do período colonial, da Conjuração de 1789 e, principalmente, do abandono do patrimônio histórico-cultural brasileiro.

#### 5.4.2. A Inconfidência (Relato 2)

Em **A Inconfidência** (Relato 2), Alencar lança luz à importância da Conjuração Mineira para a história e legado da cidade, carregando perspectivas do ideário alencariano. Ao iniciar o relato em tom crítico aos historiadores, o escritor evidencia uma posição contrária à história meramente cronológica. Gilberto está sempre querendo convencer o leitor, conquistá-lo para sua visão e interpretação de mundo, o que não é diferente no caso de Ouro Preto. Para tanto, tenta demonstrar que a sua visão é mais próxima dos fatos, capaz de ser e de se mostrar verdadeiramente crítica, não se limitando a datas. Entretanto, importa destacar que neste relato não há, de fato, uma crítica ou uma contraposição à historiografia, mas um conjunto de adjetivações aos historiadores.

Na transição da Monarquia para a República, numa disputa de mentalidades, Tiradentes passou a ser considerado herói nacional, buscando-se criar a ideia de que o movimento foi uma luta emancipadora, que tinha o fim da monarquia e a independência do país como objetivos centrais. Essa predominância da visão republicana é latente em Alencar que, por influência paterna, como visto no capítulo dois, foi grande defensor do fim da monarquia e do avanço da república. Outra questão predominante é, também, a influência da Campanha Civilista, da qual participou ativamente com o pai. Por esta razão está presente em grande número nesta e em inúmeras outras obras do literato a crítica aos militares e ao militarismo. Compreender que ele estava impregnado de uma influência que derivava de, ao menos, duas décadas antes da publicação, que enaltecia tudo aquilo que se opunha tanto à Coroa portuguesa quanto à monarquia representada pelo Império brasileiro, explica a tentativa de disputa de ideias constante no escritor.

Esta ideia se fortalece pelo fato de que, durante o modernismo, uma nova tentativa de construir uma identidade nacional estava sendo empreendida, o que explica o incômodo do

escritor com alguns historiadores que apresentavam uma visão menos romantizada. Disse Alencar:

Todos os Inconfidentes aparecem, aos olhos delles, como figuras sem valor moral, sem heroísmo e mesmo desprezíveis.

Ninguem escapa.

Gonzaga foi um poltrão lamentabilíssimo; Cláudio Manoel, um pobre velho doente e pusillanime; Tiradentes, um ignorante e um doido; Alvarenga, outro covarde.

Até Marilia e Barbara Heliodora, que a lenda espiritualizou em lindas attitudes, servem de alvos aos ataques. [...]

Todavia, mau grado todos esses esforços demolidores, não é possível negar a belleza e sobretudo a importancia da Conjuração.

Revoltada a tropa, sublevada a população de Ouro Preto, deposto e expulso o governador, bem depressa se obteriam a adhesão e o apoio de toda a capitania. E que mais era preciso para que a revolução se alastrasse pelo paiz inteiro e fosse afinal vitoriosa? Cem annos depois, para se fazer a proclamação da Republica, não contavam, aquelles que a fizeram, com mais elementos do que os Inconfidentes.

A ausência de recursos materiaes, invocada por alguns dos criticos, não é argumento que preste, uma vez que fazia parte do grupo revolucionario o coronel Francisco de Paula Freire de Andrade, commandante da tropa e segunda autoridade da capitania, o que dava á insurreição, pelo menos no seu inicio, garantia segura de victoria.

Não estava o Brasil preparado para usar, naquelle época, da propria autonomia...

Que lhe faltava?

É o que os criticos não dizem.

Mas parece que nada lhe faltava, tanto assim que, apenas trinta annos mais tarde, entrava elle no goso da independencia. E entrava pela porta escusa de um negocio de familia, de um arranjo sabidamente domesticó, tramado com esperteza entre pae e filho, ao passo que, em 1789, poderia, com um pouco mais de altivez e de dignidade, ter alcançado a emancipação desejada (Alencar, 1926b, p.31-34).

Confrontando a visão depreciativa dos participantes, que afirmava serem figuras sem valor moral ou heroísmo, o autor rebate, argumentando que, apesar das supostas falhas de caráter atribuídas a nomes como Gonzaga, Cláudio Manoel e Tiradentes, o movimento possuía potencial revolucionário significativo. Ele destaca o apoio militar e popular que poderia ter sido alcançado, comparando a situação com as condições da Proclamação da República, ocorrida no século seguinte ao levante (1889). Critica também a alegação de falta de recursos materiais, mencionando a adesão de figuras importantes como o comandante da tropa, e lamentando a oportunidade perdida de uma independência conquistada com “altivez e dignidade” em 1789, em contraste com a “porta escusa” de um “negócio de família” que marcou a emancipação posterior.

Quando fala sobre “um negócio de família, de um arranjo sabidamente doméstico, tramado com esperteza entre pai e filho”, Alencar remete ao acordo entre o Brasil e a Coroa

portuguesa, a partir da indenização acordada na independência. Esse acordo, citado também no terceiro capítulo deste trabalho, é a razão pela qual Alencar considerava que a independência/liberdade do país foi algo negociado em benefício da família real, e não uma disputa política em benefício do Brasil. Enquanto a Conjuração configurava, para o literato, verdadeira empreitada pela independência nacional, o que faria dela um acontecimento digno de rememoração pelos séculos que se seguiriam.

Essa concepção fez com que o escritor voltasse sua oposição aos então historiadores, que considerou “na maioria massudos colecionadores de datas” (Alencar, 1926b, p.29). Eruditos cuja atenção se voltava à “nonada”, ou seja, coisa de pouco valor, bagatela. Sendo, portanto, os artistas melhores em representar a história, “por não se perderem em pequenas coisas”:

A historia, feita assim de modo pequenino, com a preocupação doentia de descobrir falhas e defeitos nos caracteres, desvia-se perde o rumo da elevada finalidade que deve norteal-a invariavelmente. Será talvez por isso que, como já houve quem o notasse, os artistas, não obstante os excessos de seu entusiasmo e a vivacidade sua imaginação, pintam melhor, com mais justiça e com mais vigor, as grandes figuras e os grandes acontecimentos, por não descerem ás minúcias em tanto se comprazem os eruditos em coisas de nonada (Alencar, 1926b, p.40).

Aqui temos a crítica aos historiadores que se detém em minúcias e buscam, incessantemente, falhas nos personagens históricos, desviando-se do “rumo da elevada finalidade” da história. Ele contrapõe essa perspectiva com a visão dos artistas, que, com sua imaginação e entusiasmo, seriam capazes de ilustrar as grandes figuras e acontecimentos com maior justiça e vigor, por não se perderem em detalhes que ele considera insignificantes. Essa reflexão sobre a representação histórica sugere que a busca por imperfeições individuais pode obscurecer a importância e o significado de movimentos insurgentes.

Nesse fragmento, vemos novamente a evocação de um sentimento de independência nacional no movimento de 1789 que talvez nunca tenha existido da forma como era entendido por Gilberto, como emancipação de todo o país. Sendo mais inferência do que conhecimento científico, embora seja conveniente reiterar, mais uma vez, que esta imagem romântica dos conjurados, após 1889, foi construída de forma imponente, heroica, sendo atribuída a Tiradentes essa aparência messiânica, muito similar a Jesus Cristo (Borges, 2020), que foi construída nos primeiros anos da República, por obras de arte e produções escritas – e que também pode ser observada na gravura de Angelo Bigi, que ilustra a obra, **O sonhador**, página 37 (**ANEXO D – O sonhador**).

Mantendo essa crença na visão idealizada, o autor justifica que a fraqueza retratada dos conjurados, se de fato houve – ou seja, não está o autor totalmente convencido dela –, foi por

força da coerção do Estado, da tirania da Coroa, mas não por serem os conjurados fracos ou covardes. Segundo ele, tais adjetivos eram atribuídos por historiadores confortáveis com a democracia e a República que, com a liberdade para tecer tais críticas, criavam facilmente uma imagem pejorativa dos participantes do episódio. Contudo estes, na verdade, não tiveram os benefícios da liberdade que a democracia trouxe, mas mesmo assim ousaram dizer, ousaram intentar, e sofreram com as consequências, tendo em vista que não viveram em semelhante realidade. Assim, Alencar pondera:

A derrota da Inconfidência preservou-a da profanação. Salvou-a para sempre espiritualizada nos versos de seus poetas, nos sonhos ingenuos e bons de Tiradentes, na desventura terrível que a todos elles colheu e esmagou, a elles que, num obscuro e ignorado recanto da America, isolado do mundo, no recesso das montanhas e florestas de uma terra ainda desconhecida, agitaram e defenderam, ao mesmo tempo que a Europa, nobres ideaes humanos (Alencar, 1926b, p.43).

Ele apresenta uma perspectiva interessante sobre a derrota de 1789, vendo-a como um fator de preservação e idealização do movimento. A derrota teria evitado a “profanação” dos ideais, deixando-os “espiritualizados” na poesia e nos “sonhos ingênuos e bons” de Tiradentes. A “desventura terrível” que se abateu sobre os conjurados é ressaltada como um testemunho da sua coragem em defender “nobres ideais humanos” em um contexto isolado e desconhecido da América, simultaneamente a movimentos semelhantes na Europa, como a Revolução Francesa.

Essa visão enfatiza o simbolismo da Conjuração Mineira sob um imaginário de idealismo e sacrifício, ratificando a afirmação de idealização do passado, sobre o qual argumenta ter sido melhor terem sido derrotados do que ter o movimento se desvirtuado de seu propósito ideal. De forma que, para o autor, ao menos a derrota os manteve livre da corrupção de seus valores, à exceção do traidor. Demonstrando que o malogro da tentativa não foi, portanto, o pior dos cenários possíveis. Neste relato, é possível afirmar que o espaço retratado é, mais do que cenário, a crítica. Enquanto a glória está nesse passado idealizado, a decadência está no presente, que não o valoriza e é menos glorioso:

É muito de prever, no entanto, que daqui a duzentos ou trezentos annos ainda se fale na Inconfidencia e já não se saiba mais nem sequer o nome dos sargentões que até agora têm chefiado, com maior ou menor felicidade, revoltas e motins neste paiz, inclusive alguns daquelles cuja lembrança se tem querido perpetuar, por ahi, forçando a verdade historica, no bronze de certas estatuas, equestres ou não (Alencar, 1926b, p.36).

Projeta-se uma visão de longo prazo sobre a memória do movimento, prevendo que, em séculos futuros, este ainda será lembrado, enquanto os líderes militares de revoltas posteriores poderão cair no esquecimento, sugerindo uma distinção entre a importância histórica e a

efemeridade do poder. Alencar parece valorizar o episódio como um marco duradouro, em contraste com levantes possivelmente motivados por interesses mais imediatos ou menos nobres, cuja memória seria artificialmente perpetuada através de monumentos. Neste relato Alencar empreendeu um exame à crítica do episódio de 1789 pelos eruditos contemporâneos a obra, os historiadores, muito embora a crítica alencariana aqui seja, como esboçamos, mais da ordem de defesa de uma história de grandes homens do que uma revisão historiográfica propriamente ou mesmo uma crítica ao revisionismo.

Retomando a categorização proposta, quanto ao eixo **Representação do espaço**, em **A Inconfidencia**, Ouro Preto é construída como o palco do drama da Conjuração. Além de cenário, consiste em um elemento ativo que intensifica o significado histórico do movimento. O literato a eleva a um espaço de memória e de sentir, onde a história é vivenciada, destacando como a cidade, com suas “velhas ruas tortuosas e tristes”, proporciona uma imersão no passado, permitindo “melhor avaliar o que foi a conjuração”. Os aspectos priorizados na descrição são históricos e emocionais. A “fisionomia da cidade” é apresentada como portadora de algo “dramático” e “imponderável”, uma “impressão” que “maior ainda se nos afigura” ao se estar ali. O foco está na capacidade do espaço de rememorar o passado e na sensação de “verdade” que o ambiente confere aos acontecimentos históricos. Evidenciando, assim, o caráter de relíquia viva e lugar de grandes ideais da cidade.

Neste relato, o foco está no simbólico, mais do que no material, no que ela representa ou contém. Não há descrições detalhadas da natureza circundante ou dos interiores das casas, pois o propósito é a reflexão sobre a história e os historiadores. As “velhas ruas” e o “cenário do drama” são descritos como que embebidos de uma energia histórica, capazes de exprimir o “grande e poderoso fóco civilizador” (*ibidem*, p.18) que a cidade fora. A escrita transforma os elementos físicos em evidências da importância e da beleza do episódio de 1789, confrontando a chamada visão reducionista dos historiadores.

Na **Experiência do espaço**, a relação priorizada é a dos conjurados com a cidade e, apenas por extensão, a do povo que, no passado, poderia ter sublevado “a população de Ouro Preto” (*ibidem*, p.32) em apoio à causa. Vila Rica é apresentada como o lugar de seus “sonhos ingênuos e bons”, onde “agitaram e defenderam... nobres e dignos ideaes humanos” (*ibidem*, p.43-44). A discussão se concentra nos espaços de reunião e de idealização dos participantes do episódio narrado, embora não especifique um local físico exato, apenas o “obscuro e ignorado recanto da América”, ou seja, a cidade, de forma geral. A decadência, aqui, é a da memória e do reconhecimento histórico por parte dos “historiadores massudos” e da sociedade, e a “agonia” da cidade está ligada ao abandono patrimonial.

No eixo do **Espaço simbólico**, a história novamente é evocada, ao situar na cidade o “movimento de ideias”, um “sonho esplêndido de intelectuais”. Alencar destaca Ouro Preto como “Berço das ideias liberais” e um “foco civilizador”, ressaltando sua influência e brilho anteriores. O declínio é da memória e da interpretação, supostamente correta, desse passado glorioso, criticando a “displicência” e o “trabalho para amesquinhá-la” por parte dos historiadores. Desta forma, as camadas de significado que se acumulam são a do espaço da grandeza histórica, em que Vila Rica é tratada como local onde se deu um dos “episódios mais bellos e mais altos de nosso passado” (*ibidem*, p.43); do espaço da “verdade” e da argumentação, em que Ouro Preto é posta como o lugar onde se sente a verdade da Conjuração, que não se encontra em “arquivos poentos”, mas na “fisionomia da cidade” e nas “montanhas”; e do espaço de espiritualização, como o lugar onde os ideais foram “espiritualizados nos versos de seus poetas”, preservados pela derrota.

Há, novamente, evidências de um sentimento nostálgico, manifesto na defesa apaixonada da grandeza do movimento e de seus “sonhadores e poetas”. Passado “luminoso” e “esplêndido”, que se confronta com o presente da interpretação histórica, dita equivocada e mesquinha. O autor se indigna com a “pecha de covardia” lançada pelos críticos aos conjurados. A dimensão imaginária é a de um espaço sagrado da memória nacional, um “relicário” de ideais de liberdade e de um espírito heroico, através do qual a cidade se torna um símbolo da pureza e da autenticidade da luta pela independência, um receptáculo de uma suposta “verdade histórica” mais profunda que transcende os registros acadêmicos.

Em referência à **Relação entre os espaços**, notamos que neste relato, a relação se dá, principalmente, entre o espaço físico de Ouro Preto – suas ruas, seu ambiente –, e o espaço da memória e da interpretação histórica, com o primeiro atuando como catalisador para a compreensão e defesa da história da Conjuração, confrontando o espaço dos arquivos e das narrativas “massudas” dos historiadores. Há, ainda, uma relação entre o espaço real da cidade e o simbólico do movimento de 1789, que é amplificado pela presença do narrador. Aqui a ênfase recai sobre a cidade como cenário das ideias e da conspiração. A conexão entre o espaço urbano e a natureza ao redor é mencionada brevemente, ao situar o episódio em um “obscuro e ignorado recanto da America, isolado do mundo, no recesso das montanhas e florestas de uma terra ainda desconhecida” (*ibidem*, p.43), com a natureza enfatizando o isolamento e o pioneirismo do movimento realçando a audácia dos conjurados.

Assim, o lugar atua despertando e materializando a história, como validador de uma pretensa “verdade histórica” – nos limites que essa pretensão possa ter –, conferindo autenticidade e emoção aos eventos narrados. Atua também como amplificador de sentimentos,

intensificando a indignação do autor contra a desvalorização do passado, e como símbolo de idealismo, representando o berço de ideias nobres e da luta pela liberdade. Essas camadas de significado influenciam a percepção e a reação do narrador e de Vianna à história, pois estar em Ouro Preto permitia uma melhor avaliação do movimento. O espaço, em sua “gravidade soturna das montanhas” e em sua capacidade de alimentar melancolia e drama, reflete a seriedade e a emoção do viajante, alinhando-se à paixão com que este aborda o tema.

Em suma, vemos neste relato a cidade se tornando um representante da história, que precisa ser defendida contra as distorções e a superficialidade. Alencar utiliza o espaço de Ouro Preto para reforçar suas ideias ao condenar uma história “massuda” e “superficial” através da experiência do lugar – que revelaria, segundo ele, uma “verdade” mais profunda, emocionante e idealizada –, para defender a importância dos ideais ligados aos “sonhadores e poetas”, e para apresentar a cidade como um monumento vivo, que exige respeito e uma interpretação justa, opondo-se à “mentalidade acanhada dos fabricantes de critica historica” (*ibidem*, p.35), conforme dito por ele mesmo.

#### 5.4.3. A casa de Marília (Relato 3)

No relato **A casa de Marília** (Relato 3), somos novamente trazidos às paisagens de Ouro Preto, em que aspectos como representação e experiência dos espaços são postos simultaneamente, e as formas como os personagens e os ambientes se relacionam são impressos como no excerto a seguir:

De pé, inclinado para nós, o guardanapo debaixo do braço, apoiadas as mãos á extremidade da mesa onde findávamos o jantar, o empregado do hotel, já habituado com certeza ás nossas excursões de todos os dias, familiarmente indagou:

– E para que lado é hoje o passeio dos senhores?  
 Renato Vianna, em cujo espirito pareciam lutar o receio pelas 9asperas ladeiras de Villa Rica e a admiração incontida por todo aquele ambiente pleno de tão alto poder de evocação, acudiu indeciso:  
 – Hoje? Nós? Eu sei lá, rapaz...  
 Logo o atalhei, interessado:  
 – Mas hoje é a visita á casa de Marilia. Foi o que se combinou. Não alteremos o programma!  
 – Escuta: ha muita subida até lá?  
 – Qual subida nada! É ali da outra banda, pertinho. Ali no bairro de Antonio Dias (Alencar, 1926b, p.47-48).

O início do relato estabelece um contraste entre a hesitação de Renato Vianna diante do esforço físico de explorar Ouro Preto e o entusiasmo do narrador em seguir o plano de visitar a

casa de Marília. A familiaridade do empregado do hotel com as excursões dos viajantes sugere uma rotina de exploração da cidade por parte destes. O diálogo breve e direto revela a tensão entre a beleza evocativa do lugar e o cansaço imposto pela sua topografia acidentada, com o narrador insistindo na proximidade do destino para vencer a indecisão do companheiro.

Na **Representação do espaço** deste relato, Ouro Preto é construída como um cenário vivo e pulsante, imerso em história e poesia. A cidade é ela própria um personagem ativo, evocativo quanto ao passado, influenciando a experiência dos narradores. O narrador descreve as ruas, as casas e os monumentos com riqueza de detalhes, buscando revelar a alma da cidade, o seu “poder de evocação”. Vila Rica é um lugar onde o tempo parece suspenso, onde o passado se manifesta em cada esquina, em cada pedra, revelando estas história e poesia da cidade. As “antigas casas nobres”, os “telhados seculares”, a “estátua de Tiradentes”, a “casa de Gonzaga” e, sobretudo, a “casa de Marilia” são descritos em seus aspectos físicos e, principalmente, em sua capacidade de despertar a memória e as emoções. A cidade é um livro, através do qual cada detalhe conta uma história.

O escritor elege arquitetura colonial, representada com grande detalhe e apreço, com casas sendo descritas como “vastos sobrados de aspecto senhoril”, com “telhados seculares” e “janellas” que testemunharam o passado. A arquitetura é um elo, um testemunho da opulência e da tragédia que assolam a lugar. A natureza circundante, grandiosa e imponente, com “serranias severas”, o “perfil inconfundível do Itacolomy” e o “riacho” criam um ambiente poético, propenso ao drama, e que intensifica a experiência dos viajantes. Os espaços públicos são palcos da história e da poesia, com a “praça Tiradentes”, a “rua Direita” e a “ponte” como lugares de encontro, memória e contemplação. Os interiores das casas, por sua vez, são mais lembrados do que descritos, sendo a “casa de Gonzaga” o lugar de onde o poeta contemplava Marília, e a “casa de Marilia” um local em ruínas, mas com a força de um símbolo. A materialidade é traduzida em linguagem como rememoração, emoção e poesia, uma experiência sensorial e intelectual. Os detalhes físicos são carregados de significado histórico e simbólico, com a cidade como um texto a ser lido, onde a arquitetura, a natureza e os espaços públicos contam a história de um amor trágico e de uma conspiração frustrada.

As particularidades e características urbanas da cidade histórica são aqui trazidas em sua relação com os personagens. Renato, preocupado em subir novamente as íngremes ladeiras, indagou sobre o trajeto a ser percorrido a Alencar que, ou por estar familiarizado à geografia mineira ou por não querer perder a visita guiada que planejara, amenizou o impacto da subida, insistindo ao amigo tratar de um trecho fácil de percorrer. Certo é que a característica íngreme persiste na descrição que a narrativa faz do percurso:

Mais alguns instantes, e deixavamos o hotel. Tinhamos que alcançar, no alto a praça Tiradentes. Lentamente, pela rua Direita, ingreme e resvaladia, bordada de um e de outro lado por antigas casas nobres, vastos sobrados de aspecto senhoril, onde outr'ora residiam os grandes de Villa Rica, lentamente fomos caminhando, na caricia macia e envolvente da tarde mansa. De quando em quando paravamos. E descortinavamos então, volvendo para traz o olhar, o casario agrupado pelas encostas abaixo, muito junto, muito unido, os prédios apoiados uns nos outros, como se temessem cahir. Os telhados seculares, negros e esverdeados, cheios de bossas e depressões, mudamente diziam das longas, e innumeradas, e tristes estações chuvasas que por elles haviam passado. De novo seguimos (Alencar, 1926b, p.48-49).

A caminhada lenta pela Rua Direita, descrita como “íngreme e resvaladia” e adornada por antigos sobrados senhoriais, submerge os viajantes na atmosfera histórica da cidade. A descrição detalhada das casas, com seus “telhados seculares, negros e esverdeados”, evoca a passagem do tempo e as intempéries sofridas. As pausas para contemplar o casario aglomerado na encosta, com os prédios “apoiados uns nos outros”, reforçam a sensação de uma cidade antiga e unida, cuja imagem carrega as marcas de um passado extenso e, mais uma vez, melancólico. Novamente os ambientes se relacionam ao tempo e ao ritmo da narrativa, a partir de figuras de linguagem que visam transpor o espaço à escrita. Enquanto os lugares, então silenciosos, são conectados a um passado de opulência e festividade:

Pela rua silenciosa e quasi deserta iamos subindo sempre.  
 No lagedo bruto da calçada os nossos passos soavam fortes e sonoros, como que tinham a nitida resonancia que, costumam ter a horas mortas.  
 O contraste que mentalmente eramos forçados a estabelecer entre o bulicio, a actividade dos tempos idos e o silencio de agora, trazia á lembrança os versos de Raymundo.  
 [...]  
 Grande, vasta, cobrindo uma area extensa pelo dorso empinado dos morros, a cidade, em que rareiam os predios de um só pavimento e em que quasi só se vêem sobrados de um e dois andares, já contivera uma população dez ou mais vezes maior do que a actual. E fôra opulenta, alegre, festiva, rumorosa (Alencar, 1926b, p.50-51).

A ascensão pela rua “silenciosa e quase deserta” intensifica a sensação de oposição entre o passado movimentado e o presente adormecido da cidade. O eco dos passos no “lagedo bruto da calçada” ecoa na quietude do ambiente, remetendo à reflexão sobre a perda da antiga vitalidade. A menção aos versos de Raymundo e a constatação de que a cidade já abrigou uma população muito maior e fora “opulenta, alegre, festiva, rumorosa” reitera a temática da decadência e da memória de um tempo áureo. A presença marcante do passado torna a simultaneidade das temporalidades constante. Passado e presente contrastam alegria e tristeza, silêncio e festividade rumorosa. Também a presença do monumento de Tiradentes, de costas

ao Palácio dos Governadores, recupera a luta por liberdade, em que o “herói” mantém sua oposição, simbolicamente, ao poder monárquico:

Ao centro, no mesmo local onde a cabeça do heroé estivera fincada num poste, ao sol e á chuva, a estatua de Tiradentes, mandada erigir pela Constituinte mineira, olha altivamente, do cimo de sua columna de granito, para o horizonte recortado de serranias severas e em que se destaca o perfil inconfundivel do Itacolomy, atalaia de penhascos, por tanto tempo guia seguro das bandeiras intrepidas que descobriram as minas e fundaram a cidade, devassando o sertão hostil.

Se a extraordinaria, exagerada altura da columna impede se veja melhor a figura de bronze, desapparece o inconveniente deante da imponencia assim obtida pelo monumento, a dominar tudo em derredor.

Acha-se a estatua de costas para o antigo palacio dos governadores, pesado e sombrio edificio, á guisa de fortaleza, fechando a extremidade da praça rectangular; e dir-se-ia ter havido uma intenção de escolher essa attitude, na qual o sonhador parece continuar a revelar todo o seu immenso desprezo pela tyrannia que habitara aquelle casarão de pedra, assim construido para que fosse quebrar, de encontro ás suas muralhas formidaveis, a colera impotente de possiveis revoltas da populaça... (Alencar, 1926b, p.51-52).

A descrição da Praça Tiradentes centraliza a figura desse herói no espaço da antiga Vila Rica. A estátua, erguida no local da sua execução, olha altivamente para a paisagem circundante, com destaque para o Itacolomy, símbolo da descoberta das minas. A altura exagerada da coluna, embora prejudique a visão da figura, reforça a imponência do monumento. A posição da estátua, de costas para o antigo palácio dos governadores, sugere um desprezo contínuo pela tirania ali representada, transformando o espaço em um palco da memória.

A evocação do passado histórico e seu apelo romântico se mistura ao das letras, em que buscam reviver o que acreditavam ter sido vivido pelos literatos do período colonial. Ao se aproximarem da casa de Tomás Antônio Gonzaga, contemplam a vista que, supostamente, permitia ao poeta árcade visualizar sua amada:

Descendo pela rua Claudio Manoel, antiga do Ouvidor, viamos, andados alguns passos, á esquerda, o predio onde morou Gonzaga – um sobrado vulgar, ao gosta da época, com uma porta unica ao canto e dez ou doze janellas para a rua, de uma das quaes, a ultima do pavimento superior, podia o poeta, que ali tinha a propria sala de estudos, distinguir, lá muito em baixo, no fundo do valle, a casa de Marilia, de longe vigiando-a como olhares apaixonados, enquanto ia bordando a ouro o vestido nupcial, que a noiva não chegaria a trajar...

– Era então daqui que elle a contemplava? – indagou Renato Vianna.  
 – Sim, era daqui. Mas só difficulte poderia vel-a. Repara só a distancia!  
 – Com efeito, bem longe ficava (Alencar, 1926b, p.53-54).

A visita à casa onde Gonzaga viveu rememora a relação entre o poeta e sua musa. A descrição do sobrado “vulgar” da época se contrapõe à intensidade dos sentimentos ali vividos. A janela do estúdio de Gonzaga, através da qual podia avistar a casa de Marília no vale distante,

transforma o espaço em um cenário de contemplação amorosa e de saudade. O diálogo entre os viajantes enfatiza, porém, a distância física entre as casas, mas realça a profundidade da ligação afetiva que transcendia o espaço. Mais uma vez, a experiência do espaço pelos personagens é vinculada ao espaço representado pelo autor:

Mas o dramaturgo vitorioso que escreveu *A Voragem* e *A ultima encarnação de Fausto* não montejava. Lia-se-lhe nos olhos a quasi religiosa emoção com que ia percorrendo aquelles logares que emergiam da lenda e do sonho. A banal ironia dos mediocres, tão prompta a explodir, não lhe poderia transparecer no sorriso, que era antes de entusiasmo e de amor (Alencar, 1926b, p.57-58).

A reação emocionada de Vianna, diante dos lugares ligados à Conjuração, opõe-se à possível ironia dos “mediócrates”. A descrição de seus olhos, carregados de “quasi religiosa emoção” e de um sorriso de “entusiasmo e de amor” sugere uma profunda conexão com a história e a poesia expressas naquele espaço. Esse excerto indica a valorização da sensibilidade artística como uma forma de apreender a essência e o significado dos lugares históricos.

A natureza e os lugares, atualmente turísticos, como as casas de Marília, Claudio Manuel da Costa e Tomás Antônio Gonzaga, surgem na descrição, buscando conferir ao leitor uma experimentação sensorial daquilo que está detalhado na narrativa:

Havíamos parado, por um momento. Olhando em torno, designando, num gesto amplo, as casas e os montes, o riacho que corria na baixada, o Itacolomy distante, então envolto num véo de bruma que o vento das montanhas ia esgarçando pela ponta aguda das rochas, o escriptor prosseguiu:

– E, depois, aqui, neste scenario empolgante, dentro deste ambiente formidavel, cuja existencia todo o Brasil parece ignorar, porque a tragedia de Villa Rica ainda está por escrever; aqui, entre estas serranias, é que melhor se comprehende e se avalia o drama a que elles assistiram, ha cento e tantos annos. Lá fóra, explica-se talvez o sorriso; mas, aqui, não.

Outra vez tinhamos reatado a marcha, enquanto a tarde, suavemente, esmorecia.

– Não é tambem nesta rua a casa de Claudio Manoel?

– Ali está ella, na esquina, do lado direito. O dono actual quiz ou quer ainda vendel-a. Pede meia duzia de contos de réis ou coisa parecida. Até agora, porém, não apareceu comprador... Ao fundo do predio ha uma varanda ou balcão em que, por varias vezes, confabularam os cabeças da Inconfidencia.

– Nem uma placa, nem uma indicação, nada...

– E para que? Neste clamoroso abandono geral, neste desprezo absoluto por Ouro Preto, seria uma excepção extranhavel... (Alencar, 1926b, p.59-60).

A pausa breve e o gesto do escritor ao identificar as casas, os montes, o riacho e o distante Itacolomi reforçam a imersão dos viajantes na paisagem que testemunhou os episódios narrados. A menção à bruma que envolve o Itacolomi, dissipada pelo vento, atribui à natureza uma função dinâmica e de recordação, interligando o cenário físico à atmosfera histórica e

emocional do lugar. Novamente são contrastados os vestígios do passado e os sinais do abandono do presente narrado. O diálogo na Rua Cláudio Manoel direciona o olhar para sobrado à venda que carece de qualquer sinalização histórica, trata-se da casa onde morou o poeta. A crítica ao “clamoroso abandono geral” e ao “desprezo absoluto por Ouro Preto” é intensificada pela ausência de reconhecimento dos locais importantes para a história. A menção à varanda onde os líderes conspiraram retrata o passado de intensa atividade política diante de um espaço então negligenciado.

A falta de demarcação dos espaços, mencionada na obra, é também a razão pela qual o autor afirma terem realizado, quase “insensivelmente”, o itinerário indicado por Gonzaga:

Quasi fizeramos, insensivelmente, o itinerario que Gonzaga, no carcere da ilha das Cobras, ensinara ao passarinho veloz, transformado pela sua phantasia em mensageiro capaz de levar á noiva desolada e distante, em Ouro Preto, noticias e saudades do cantor enclausurado...

Entra nessa grande terra,  
Passa uma formosa ponte,  
Passa a segunda e terceira,  
Tem um palacio defronte.

Elle tem ao pé da porta  
Uma rasgada janella;  
É da sala aonde assiste  
A minha Marilia bella.

Ali estava a ponte, o palacio ali estava. Porta e janella logo se reconheciam, silenciosas e ermas na quietude da tarde.

– Paremos aqui um instante (Alencar, 1926b, p.61-62).

A descrição do itinerário percorrido pelos viajantes remetendo ao passarinho mensageiro imaginado por Gonzaga na prisão, liga os ambientes físicos da cidade à saudade e à comunicação entre o casal separado. A identificação da ponte e do palácio mencionados nos versos, assim como da porta e da janela da casa de Marília, transforma o cenário real em uma materialização da poesia e da lenda, intensificando a carga emocional do lugar.

A ausência de marcadores históricos, como placas, mencionada pelo autor, também não é casual. Afirma Gomes que “A cena do discurso vincula a preservação da cidade como traço do patrimônio cultural. Revitaliza a memória da tradição” (2008, p.30). Neste relato, que retrata a casa de Marília negligenciada, com seu valor histórico completamente ignorado, cabe ainda a metáfora da demolição de Gomes. A destruição do passado em prol de um presente ou futuro mais promissor que faz com que as reminiscências se apaguem paulatinamente:

Estava aberta a porta. Dentro fazia escuro. De uma das janellas pendia um colchão enxoovalhado... Quem moraria ali?

A ultima janella, á nossa esquerda, é a do quarto que ella habitou. Havia uma roseira centenaria, que subia pela parede e amorosamente engrinaldava o peitoril...

– Morreu...

– Não. Cortara-na. Para arejar o quarto.

A dois ou tres metros da escada esborcinada, buscavamos surprehender, enfiando o olhar pela escuridão do corredor, qualquer signal de vida naquelle silencio persistente. E devagar, como acontece nas solidões, nos logares mortos, aquelle silencio parecia crescer, propagar-se dentro da noite que começava. Mudamente, numa emoção, contemplavamos a casa, como se esperassemos ou desejassemos o apparecimento de alguem, cujo vulto airoso e claro viesse enquadrar-se na moldura da porta escancarada...

– Marilia! Marilia!

E um vulto, com effeito, veiu enquadrar-se na moldura daquela porta, onde um momento se deteve. Um vulto escuro, encapotado, que logo após descia os degraus, pisando forte, como dono.

Passando por nós, rosnou um rispido “boa noite”, de quem estava gostando muito pouco de visitas áquelle hora. Ao ganhar a rua, como que accentuou ainda mais a sua viva contrariedade, batendo com estrondo a cancella e afastando-se a longas passadas sonoras (Alencar, 1926b, p.70-72).

A chegada à casa de Marília revela um espaço decadente e habitado por um morador rude, contrastando com a idealização de um lugar de amor e afetividade. A porta aberta para a escuridão, o colchão enxoalhado e a roseira centenária cortada sugerem um presente desolador. A espera pelo “apparecimento” de Marília e a súbita aparição do morador carrancudo que assusta os visitantes quebram o clima de reverência e nostalgia, trazendo a dura realidade do abandono para o centro da experiência. Esse excerto reflete a relação dialética entre a memória e o esquecimento na dinâmica das cidades, ainda que não sejam metrópoles modernas, e é reforçado pela afirmação de Gomes, de que “Se a cidade vive pela rememoração, como disse Emerson, é também verdade o seu contrário, a cidade morre pelo esquecimento, como disse Godard em *Alphaville*” (Gomes, 2008, p.63).

A memória da cidade prospera e se mantém viva através da capacidade desta de se lembrar. A memória é trazida pelo autor como força revitalizadora do valor e do brilho, reconhecer e lembrar é reavivar, recolorir. E assim como um indivíduo se define por suas memórias, a cidade se constitui por sua história, suas tradições, seus monumentos e as experiências de seus habitantes ao longo do tempo. Essa rememoração constante nutre sua identidade. Em contrapartida, a cidade “morre” quando suas memórias são perdidas ou suprimidas. O esquecimento, gradual ou intencional, leva à perda de identidade. A referência a “*Alphaville*” de Godard, uma cidade distópica onde as emoções e a memória são controladas e apagadas por um supercomputador, ilustra essa ideia de uma cidade fria, sem uma memória que a acalente. Essas duas citações enfatizam a importância da memória para a vitalidade da cidade,

alertando-nos sobre o risco do esquecimento, que pode levar à sua decadência e perda de significado.

O que notamos, na **Experiência do espaço**, é que esta se centra na relação dos personagens com a cidade. A relação dos habitantes do passado é sugerida na menção à “população” que outrora habitou a cidade e na figura do “sineiro invisível”, que tenta refletir a vida cotidiana da cidade. A relação dos habitantes atuais é superficial, na figura do “inquilino” da casa de Marília, que representa a destruição do espaço, profanado pela banalidade. Os trajetos dos amigos pela cidade perpassam a subida pela “rua Direita”, a passagem pela “praça Tiradentes”, a descida pela “rua Claudio Manoel” e a chegada à “casa de Marilia”. A “ponte” onde Gonzaga e Marília se encontravam é posta como um lugar de encontro, enquanto a praça e as ruas são espaços de contemplação. A decadência econômica da cidade é um tema presente, com as menções a uma “população dez ou mais vezes maior do que a actual” e a casas “á venda” sugerindo um passado mais próspero. Esse declínio, entretanto, é mais sentimental e histórico do que econômico, com a “casa de Marilia” em ruínas simbolizando a fragilidade da memória e a ameaça da destruição.

O **Espaço simbólico** está ilustrado na descrição dos lugares e na narração dos eventos, com o passado aludido na menção à “opulenta, alegre, festiva, rumorosa” cidade, aos “grandes de Villa Rica” e ao episódio de 1789. A derrocada é sugerida na menção à deterioração da “casa de Marilia” e no “clamoroso abandono geral” da cidade. Com camadas de significado como histórica, sendo cada rua e casa um testemunho do passado; poética, sendo a cidade cenário de um amor trágico e de versos imortais; memorialística, com Ouro Preto exigindo ser lembrada e respeitada; e decadente, com as ruínas simbolizando a fragilidade da memória. Mais uma vez, o sentimento nostálgico, em que o autor retrata idealizadamente o passado, contrapondo-o à banalização do presente. A dimensão imaginária é a de um espaço sagrado da memória nacional, um relicário de ideais e de um espírito heróico. Ouro Preto é um lugar onde o passado se torna presente, onde a história ganha vida e onde a poesia se materializa.

Na **Relação entre os espaços**, os lugares interagem como elementos coesos: as ruas levam aos monumentos, que evocam a história, que, por sua vez, inspira a poesia; a “casa de Gonzaga” se relaciona à “casa de Marilia” através do amor, enquanto a “praça Tiradentes” se relaciona à “casa de Marilia” através da história; o espaço público e o privado se interpenetram, sendo as casas parte da paisagem urbana, mas que guardam também histórias íntimas; o espaço urbano se conecta com a natureza através das “serranias severas” e do Itacolomi, que intensificam a experiência. Assim, as funções do espaço abrangem a invocação do passado, a intensificação das emoções, a materialização da poesia pelo amor de Gonzaga e Marília, e o

simbolismo da memória, influenciando a percepção e as emoções, mas não determina seu comportamento.

A cidade desperta a nostalgia, a admiração e a indignação, mas não controla suas ações. Reproduz o estado psicológico dos narradores, sobretudo a nostalgia e a admiração pelo passado, com a beleza melancólica da cidade se alinhando ao tom da narrativa. Ouro Preto é, aqui, um símbolo do auge e da decadência do Brasil colonial, da beleza e da tragédia, da história e da poesia; um monumento à memória e um testemunho da fragilidade da beleza construída pelo homem. A cidade é um testemunho da grandeza do passado, um lugar de poesia e de emoção, que se opõe à frieza do mundo moderno. As ruínas da “casa de Marilia” são ícones da fragilidade da memória, com a presença do “inquilino” representando a invasão da banalização neste espaço sagrado.

#### 5.4.4. Lendas e tradições (Relato 4)

Conduzindo os relatos sob uma organização lógica, Alencar introduz, em sequência, **Lendas e tradições** (Relato 4). Mergulhando no universo da oralidade e da memória local, capturando a essência da cidade que ele define, logo na abertura, como “um vidente viveiro de lendas” (Alencar, 1926b, p.75), ao se debruçar sobre as narrativas populares de Ouro Preto, o autor foi capaz de documentar fragmentos de um rico patrimônio imaterial, indicando como essas histórias moldam a percepção e a experiência do espaço urbano, contribuindo para o registro e a manutenção da identidade cultural local. Este relato permite verificar a relação entre o ambiente construído, a tradição oral e os processos de significação que conferem singularidade a esta cidade histórica, assim descrita:

Cada rua, cada edifício, cada recanto, cada pedra das calçadas tem a sua história, que se transmite de geração a geração, romantizada sempre por misteriosas e poéticas versões, a que a imaginação de cada narrador vai acrescentando, através do tempo, mais poesia e mais misterio.

Muitas dessas lendas foram já recolhidas por espíritos curiosos, que as fixaram em livros ou em artigos para jornais e revistas. Muitas outras, todavia, ainda vivem apenas oralmente, entre o povo que as guarda com incançável e ingenuo carinho.

Duas existem, porventura das mais interessantes, que se referem a episódios da Inconfidência (Alencar, 1926b, p.75-76).

Se, nos relatos anteriores, o autor falava sobre o valor histórico-arquitetônico de Ouro Preto, e sua importância afetiva, aqui ele trata do patrimônio imaterial, as lendas e tradições que a cidade guarda. A cidade é museu a céu aberto, mas também é receptáculo. No fragmento

acima Alencar enfatiza a riqueza de narrativas populares ligadas a cada elemento da cidade, as histórias, transmitidas oralmente através das gerações, são constantemente enriquecidas pela imaginação dos narradores, agregando poesia e mistério ao tecido urbano. O autor menciona o registro de algumas dessas lendas em livros e artigos, mas ressalta a persistência de muitas na tradição oral, preservadas com “incançável e ingenuo carinho” pelo povo.

O resgate do imaginário popular parte, então, de duas lendas emblemáticas ligadas à Conjuração Mineira. A primeira delas nos apresenta O Embuçado, uma figura enigmática que surge como um arauto da tragédia iminente, buscando em vão alertar os conjurados sobre a traição que se avizinhava. A frustrada tentativa desse personagem misterioso acentua o drama conferido ao levante, convidando o leitor, assim como o próprio escritor, a especular sobre a identidade daquele que personificou a derradeira chance de escape.

Percorreu diversos pontos da cidade adormecida e mal illuminada pelos lampeões de azeite que pendiam dos pesados braços de ferro, embutidos, pelas esquinas, no angulo de pedra das casas.

A noite era trevosa. Ameaçava chover. O vento esfusiava pelas ruas desertas e soturnas, balouçando os lampeões a ranger nos ganchos a que se sustinham. Quem seria aquelle homem mysterioso? (Alencar, 1926b, p.76-77).

A descrição da cidade à noite, com seus “lampeões de azeite” e a escuridão ameaçadora de chuva, cria um clima propício ao surgimento de mistérios. O vento que “esfusiava” pelas ruas desertas e o ranger dos lampiões contribuem para uma ambientação de noite soturna, que pode ter alimentado as histórias de fantasmas e aparições mencionadas posteriormente.

A segunda lenda se detém sobre o destino da cabeça de Tiradentes, inicialmente exposta como um símbolo da brutalidade do poder monárquico, o roubo dessa sinistra relíquia por outra figura igualmente envolta em mistério intensifica o tom de resistência e desafia a lógica punitiva da Coroa. A impossibilidade de identificar o autor desse ato audacioso, tal como a incerteza em torno da identidade d'O Embuçado, dão mostras da força da oralidade e do anonimato na perpetuação de narrativas que, distanciando-se dos registros oficiais, oferecem uma perspectiva alternativa sobre os eventos históricos e seus protagonistas, alimentando o imaginário da cidade. Nessas narrativas se ultrapassa o limitado papel de “operador da realidade” ocupado pelo espaço, infundindo sobre ele camadas de significado simbólico e emocional que se sedimentaram na memória coletiva daquele período.

As figuras enigmáticas d'O Embuçado e do ladrão da cabeça de Tiradentes habitam o campo da especulação e se mesclam, no imaginário popular, ao que foi considerado como história oficial. A incerteza em torno de suas identidades permite que diferentes interpretações e projeções se criem, enriquecendo o simbolismo da cidade com figuras que personificam tanto

o presságio quanto a resistência. Razão pela qual Alencar enfatiza que a transmissão dessas histórias através da oralidade, reforça seu caráter maleável e adaptável que, a cada nova contação, permite que se adicione nuances e fortaleça os laços entre o vivido, o presente retratado e a identidade daquela sociedade. Dessa forma, a cidade, através de suas lendas e da sensibilidade do escritor em registrá-las, configura-se também como um palco onde a tradição popular reelabora o passado, conferindo ao espaço uma dimensão simbólica, capturada pelo literato.

O enfoque dado à história na narrativa, entretanto, não se limita ao imaginário e à oralidade, mas também às personalidades que se vinculam aos nomes dos lugares:

Os primeiros bandeirantes que escalaram as serranias em meio das quais o Itacolomy se alteia, sobrepujando as nuvens, foram os chefiados por Antonio Dias.

Estabeleceram-se no local onde hoje existe o bairro que tomou o nome do chefe da bandeira.

A terra, ferida de leve, mal rasgada na superfície, à margem dos corregos, expunha à avidez dos ousados devassadores do sertão as immensas e phantasticas jazidas de ouro.

A notícia da descoberta foi ter de prompto a S. Paulo, onde logo uma segunda expedição às pressas se prepara (Alencar, 1926b, p.81-82).

Retomando o início da exploração aurífera na cidade, percebe-se que o literato constrói o relato de forma descriptiva e expressiva. Retrocedendo à origem da cidade, mencionando a expedição de Antonio Dias e a descoberta das ricas jazidas de ouro que atraíram multidões para a região. Essa contextualização histórica serve como palco para entendermos o surgimento de lendas ligadas à busca pelo ouro e aos primeiros habitantes da região, como a dos “faiscadores” mascarados.

As “serranias” do Itacolomi, quase mítico, “sobrepujando as nuvens”, indica a grandiosidade e o desafio geográfico da empreitada, ideia ratificada pela adoção do verbo “escalar” para descrever a ação dos bandeirantes. A descrição da terra como “ferida de leve, mal rasgada na superfície” personifica o solo, sugerindo uma vulnerabilidade que, paradoxalmente, carrega uma riqueza oculta. Também a metáfora da terra que “expunha à avidez dos ousados devassadores do sertão as immensas e fantásticas jazidas de ouro” utiliza a personificação para intensificar a motivação dos bandeirantes e adjetivos como “immensas e fantásticas” para indicar a magnitude da descoberta, conferindo um tom quase lendário que mantém a motivação deste trecho neste relato sobre as lendas da cidade.

A objetividade do final deste excerto contrasta com a riqueza descriptiva anterior, imprimindo um ritmo de urgência e evidenciando o impacto imediato da descoberta, impulsionando a dinâmica da colonização e da exploração que moldariam a história de Ouro

Preto e da região. A forma como Alencar relaciona a descrição do espaço à representação da ação humana e suas consequências demonstra sua habilidade em construir uma narrativa que imerge o leitor no contexto da época, oferecendo vestígios sobre costumes comuns:

Em varios pontos de Ouro Preto, pelas esquinas, vêem-se nichos vazios, de madeiras pintada a oleo, pregados, as certa altura, no angulo dos sobrados vetustos. Datam dos primeiros tempos de Villa Rica. Abrigavam outr'ora imagens de santos, ali collocadas para afungentarem certos phantasmas terríveis que, quasi todas as noites, desciam das montanhas circumvizinhas, em correrias macabras e assustadoras pelas ruas. Eram vultos mascarados e ameaçadores, deante dos quaes os transeuntes retardatarios fugiam dominados pelo terror. Se os nichos, com os santos, afugentaram ou não os taes phantasmas, é o que não se sabe bem... O que parece averiguado é que os vultos de mascara não passavam de *faiscadores*, que colhiam ouro, ás escondidas, pelas minas das redondezas, e iam vendel-o na povoação. Para evitar o pagamento do celebre e exagerado *imposto do quinto* á avida gente da governança, recorriam áquelle meio; tidos como almas penadas, como almas do outro mundo, errantes pela cidade adormecida, ninguem se approximava deles; e calmamente podiam assim, levar a effeito o seu commercio com os compradores, que conheciam o plano e sobre elle, por interesse proprio, guardavam silencio absoluto (Alencar, 1926b, p.83-87).

Os nichos vazios nas esquinas dos sobrados antigos revelam uma tradição ligada à crença em fantasmas que desciam das montanhas. A explicação racional para esses “vultos mascarados” como faiscares de ouro que buscavam evitar o imposto do quinto demonstra como a realidade da época pode gerar explicações para fenômenos aparentemente sobrenaturais, transformando uma possível crença popular em uma estratégia de sobrevivência.

Neste relato, Ouro Preto é construída como um lugar onde a história se entrelaça com o imaginário popular. A cidade é apresentada como uma entidade que preserva zelosamente sua memória e identidade cultural, em contraste com o ritmo acelerado do mundo moderno. A linguagem descreve e também personifica a cidade, tornando-a guardiã de um passado vivido e transmitido através da oralidade. Na **Representação do espaço**, Ouro Preto é um organismo vivo, que respira história e fantasia. São priorizadas a oralidade e a riqueza de suas lendas e tradições, com foco na capacidade que ela tem de gerar e manter essas narrativas, que são “romantizadas por misteriosas e poéticas versões”. A arquitetura é mencionada como suporte físico dessas histórias (níchos nas esquinas, igrejas), e a população local é destacada por sua simplicidade e por ser guardiã dessa cultura imaterial. Há uma ênfase na permanência e resistência cultural.

Em **Lendas e tradições** a arquitetura colonial é representada como um repositório de memórias e crenças, com os “níchos vazios” em sobrados “vetustos” e as “igrejas, em estilo barroco”, como lugares em que as lendas se fixaram e onde a fé se manifesta. A arquitetura

“sombria e severa”, de “real imponência” e “magnificência interna”, com o “ouro rebrilhando”, é testemunha da riqueza e da arte anteriores. As “montanhas circumvizinhas” são o cenário de fenômenos sobrenaturais das lendas. O Itacolomy é um marco geográfico. A natureza serve como um ambiente misterioso, propício à formação do imaginário popular, assim como os espaços públicos, como as “ruas escuras”, “desertas e soturnas”, através das quais as lendas do “Embuçado” e da “cabeça de Tiradentes” se perpetuavam, sendo espaços de movimento, segredos e aparições.

Por sua vez, os ambientes internos das casas também são mencionados em relação às lendas – casas de Cláudio, Marília e Gonzaga, visitadas pelo Embuçado. A “casa de Tiradentes” é um “recesso das moradias”, onde o terror imperava e deixou marcas. O interior das igrejas é descrito como “maior majestade”, “sumptuosidade ornamental” e “ouro rebrilhando”, contrastando com a sobriedade externa, destacando a fé e a arte. A materialidade de Ouro Preto é traduzida aqui como testemunho e veículo da cultura imaterial. As pedras, ruas, casas e igrejas são descritas por sua forma e por sua capacidade de guardar e transmitir histórias, crenças e o espírito de um povo. A materialidade é o alicerce onde o tempo e a imaginação deixaram suas marcas mais profundas.

A **Experiência do espaço** demonstra como os habitantes – o “povo” – se relacionavam com a cidade de uma forma tradicional, como guardiões das lendas – “guarda com incansável e ingênuo carinho” –, transmissores da memória e mantenedores dos costumes e da fé religiosa. A vida é vista como moldada pela solidariedade e pela convivência, opondo-se, novamente, à agitação das grandes cidades. Os trajetos são os das lendas e as ruas que conectam as casas unidas, enquanto os lugares de encontro não são explicitamente detalhados, mas a solidariedade e a convivência indicam uma possível vida comunitária. São descritos como espaços de trabalho as minas (dos faiscadores), e, embora o lazer não seja mencionado diretamente, as festividades religiosas sugerem momentos de celebração em praças e igrejas. Ou seja, a ênfase está na vida comunitária e tradicional.

A prevalência da presença do ouro também ilustra um aspecto simbólico importante:

Toda gente possuia ouro em casa. Ouro em barra, ouro amoedado, ouro em pó, enterrado pelos quintaes, mettido sob os assoalhos, escondido nas paredes ôcas. Ainda hoje, quando um velho sobrado desaba, ha quem espere ver surgir, de repente, dentre os escombros, as louras moedas tilintantes. E o caso é que, já por varias vezes, ellas têm mesmo aparecido nas demolições (Alencar, 1926b, p.87-88).

A persistente memória da riqueza aurífera de Ouro Preto é ilustrada pela crença popular de que tesouros ainda podem ser encontrados em antigos sobrados. A menção a casos reais de

moedas de ouro surgindo em demolições reforça a ideia de que a opulência do passado deixou marcas materiais e imaginárias profundas na cidade. Junto ao ouro, Alencar generaliza a riqueza das lendas, comparando o modo como são guardadas pelo povo com a preservação de objetos de valor nas famílias tradicionais. Essa analogia sugere que as histórias e tradições são consideradas um patrimônio cultural transmitido “religiosamente de paes a filhos” (*ibid.*):

Innumeras outras lendas, como as que ahi ficam, vicejam em Ouro Preto, carinhosamente guardadas pelo povo, tal como, nas velhas arcas familiares, ali se guardam ainda as joias, as rendas, os bordados, os lavores de outr'ora, que se trasmittem religiosamente de paes a filhos (Alencar, 1926b, p.88).

Assim, em meio à abundância, o autor personifica a cidade como uma “rainha destronada” que zelosamente preserva suas lendas como único patrimônio remanescente. Essa imagem poética enfatiza a importância das tradições orais como forma de manter viva a memória e a identidade de Ouro Preto, embelezadas pela “fórmula ingênua” das narrativas populares.

Dir-se-ia que a cidade, rainha destronada, vivendo de recordações que são hoje o seu unico patrimonio, não quer que tambem elles se percam, como tudo mais se perdeu, e então as vae zelosamente mantendo, embellezando-as e perfumando-as com a fórmula ingênua que lhes empresta, através das narrativas pitorescas da gente simples que ainda conta historias e que ainda sabe ouvirlas (Alencar, 1926b, p.88).

Ingenuidade que soma à aparente diferença de hábitos e costumes entre os habitantes locais e os visitantes, apesar da mesma língua, sugerindo que a força das tradições locais na moldagem da identidade cultural de Ouro Preto, que mantém uma “solidariedade ainda primitiva”, é tão resiliente quanto valorosa:

Dahi a pouco, por entre toda aquellas gente affavel e generosa, que fala, entretanto, a mesma lingua, dahia a pouco é como se estivessemos num paiz muito outro e muito distante, tal a diferença de habitos e costumes, a revelarse de golpe.

A solidariedade ainda primitiva é o traço predominante (Alencar, 1926b, p.90).

A opulência aqui ressaltada não se limita ao ouro que surge nas residências ou à riqueza imaterial registrada. A descrição dos inúmeros templos barrocos que ascendem pelas colinas de Ouro Preto destaca a, igualmente forte, tradição religiosa da cidade. A contraposição entre a “imponencia simples e austera” das fachadas e o “fausto” e a “sumptuosidade ornamental” dos interiores revela uma riqueza cultural e artística preservada nos espaços religiosos, contrapondo-se à “desolação enorme” do derredor da paisagem:

Cheia de templos, que se sucedem ascensionalmente pelo alto dos morros, numa escalada impressionante para os céos, a cidade mantem com fervor o

culto catholico; algumas das egrejas, em estylo barôco, são devéras majestosas; sombrias e severas na sua architectura pesada, com as vastas torres seculares ennegrecidas pela patina, ha nellas uma real imponencia, que obriga á meditação o passeante solitario que as contempla, grandiosas e tristes na desolação enorme de um derredor.

O interior tem ainda maior majestade.

Quem apenas vê exteriormente os templos ouro-pretanos, não pode ter idéa da magnificencia interna que quasi todos elles ostentam.

Ha um fundo contraste entre a imponencia simples e austera das fachadas, e o fausto, a sumptuosidade ornamental do interior, a derramar-se profusamente pelos altares, pelos pulpitos, pelas tribunas, pelas abobadas. Rebrilha o ouro por toda parte, recobrindo magnificos lavores de madeira, em festões, em guirlandas, em espiraes, em rendilhamentos admiraveis, devéras maravilhosos, pompeando numa floração exuberante e bizarra, cujo conjunto é pleno de harmonia e esplendor (Alencar, 1926b, p.92-93).

Observando os templos, Alencar retrata também a persistência das solenidades e cerimônias religiosas de outros tempos, apesar da falta de recursos para o antigo luxo. Ele atribui essa continuidade à preservação das igrejas da influência de interesses estrangeiros puramente lucrativos, que teriam negligenciado a “poesia e o esplendor do culto”. Essa crítica revela uma valorização das tradições religiosas como parte essencial da identidade local.

A tendencia religiosa do povo, porém, leva-o, apesar de tudo, a realizar todas ou quasi todas as solennidades e ceremonias de outros tempos, não obstante lhe faltarem meios para estadear o luxo e o fulgor antigos. E para que assim aconteça muito contribue, por certo, a circunstancia feliz de não haverem ainda as bellas egrejas cahido em poder dos padres estrangeiros, que, em sua maioria, e desde muito, por todo o Brasil, vão dando cabo da poesia e do esplendor do culto, o qual bem pouco lhes importa, preocupados que andam, tão só, com os lucros e proveitos que possam auferir, não do sacerdocio, mas da profissão, habitualmente exercida... (Alencar, 1926b, p.94-95).

A preservação das igrejas e suas tradições permitiu ao viajante registrar outra característica permanente em Ouro Preto, a música sacra, apresentada como uma manifestação viva da antiga grandeza da cidade, mesmo em tempos de menor opulência. A música dos instrumentos e as vozes dos cantores, carregadas de fervor, agradecimento e exaltação, são interpretadas como uma súplica e uma esperança de que a cidade não seja completamente esquecida e abandonada. A música, portanto, torna-se um elo sensorial com o passado glorioso e um clamor pela preservação da memória.

E se a população de hoje já não pode dar mais ao culto externo o brilho e a riqueza deslumbrantes dos dias idos, dos dias da opulencia, uma coisa subsiste, que recorda ao vivo essa grandeza morta: é a musica que se faz nos templos, na hora em que as nuvens de insenso envolvem como num véo as chamas tremulas dos altares; a musica que inunda as naves, enche as abobadas, arrebata as almas em extase nas ondas sonoras que buscam, como o infinito; a musica dos violinos, dos violoncellos e dos orgãos, a que se casa a voz emocionada dos cantores; a musica que ora é supplica cheia de fervor,

e parece gemer, ora é agradecimento, e parece fremir de jubilo, ora é exaltação, e explode em hymnos de triumpho, em canticos victoriosos, fortes, dominadores, nos quaes como que se percebe o clangor de uma grande e alvoroçada esperança – a esperança de que a cidade infeliz não venha a morrer inteiramente, não venha a morrer de todo no abandono e no esquecimento... (Alencar, 1926b, p.95-96).

Objetivamente, o **Espaço simbólico** neste relato está na narração das lendas que se referem à Conjuração e à descoberta do ouro, mas os hábitos e espaços preservados na cidade são tratados com grande valor. O passado é rememorado pela “abundância do ouro”, a “opulência” e “poderio” dos templos, enquanto o declínio é sugerido pela “decadencia” atual e pela ameaça do “modernismo febril” que poderia destruir a essência da cidade. Em **Lendas e tradições**, porém, essa decadência é tratada com uma contradição pois, se, por um lado, ela leva à diminuição da “pompa das festividades” e se opõe ao período de abundância, por outro, a pobreza e o esquecimento atuam como um elemento protetor. A cidade “perde as vantagens materiais do modernismo”, mas, em contrapartida, conserva seus costumes e lendas, seu “mistério e poesia”. Assim, a decadência, paradoxalmente, permite a manutenção de uma identidade singular, isolando Ouro Preto do “cosmopolitismo vario e instável do litoral”.

As camadas de significado se aprofundam, dando lugar ao espaço da lenda e do mistério, com cada elemento físico atuando como um ponto de partida para narrativas imaginárias; ao espaço da memória coletiva, guardiã das tradições e da cultura popular; ao espaço de resistência cultural, que recusa a modernização e a banalização; e ao espaço da autenticidade, através da qual a cidade oferece uma sensação de retorno a “coisas amáveis e boas” perdidas no mundo moderno.

Não há um sentimento nostálgico do autor, pois o passado aqui está vivo, manifestando-se ainda nas lendas e costumes, em resistência à “agitação feroz e trepidante das grandes cidades”. Valoriza-se a permanência das tradições e da poesia em Ouro Preto, que “não se perderá” como outras cidades se perderam. A dimensão imaginária é a de Ouro Preto como um “relicário de tradições”, lugar onde a história é “verdade”, fato, mas também mito e lenda, refúgio da alma e da poesia, confrontando a esterilidade do mundo moderno.

**Os espaços se relacionam** em uma rede de memórias e conexões míticas. As ruas levam às casas onde lendas ocorreram; as igrejas são cenários de fé e arte; a materialidade dos espaços – “nichos” e “pedras das calçadas” – é o suporte físico para a existência e a transmissão das lendas, unindo o mundo concreto ao imaginário. A interação entre os espaços é fortalecida pelas lendas que permeiam o espaço público, nascidas ou manifestadas inicialmente em espaços privados. Os espaços externos comuns são lugares de aparições misteriosas, enquanto os

interiores das casas, igrejas e sobrados guardam a fé e a riqueza do passado. O espaço urbano e a natureza se conectam em complementaridade e misticismo, com as “montanhas circumvizinhas” originando os “fantasmas terríveis” que invadem as ruas da cidade, conferindo o isolamento que permite a manutenção das tradições e a formação desse rico imaginário popular.

Desta forma, o espaço de Ouro Preto atua como receptáculo de lendas, através do qual as narrativas orais se fixam e se perpetuam. Guardião de tradições, mantém viva a cultura e os costumes, preservando um autêntico modo de vida e um imaginário em extinção, em que a beleza e o mistério se unem como fonte de inspiração poética. Esse ambiente influencia o comportamento dos habitantes no sentido de preservar os costumes e a solidariedade, devido ao seu isolamento e à sua “vida sem agitação intensa”. A aura de mistério, poesia e melancolia da cidade irradia a sensibilidade do narrador, que encontra em Vila Rica um respiro da “agitação feroz” das cidades, mergulhando em “sentimentos mansos que ressurgem”. Ao citar Kafka, Renato Cordeiro Gomes também menciona como as lendas e canções contribuem como uma forma de resistir à destruição:

No texto de Kafta, a destruição é potencialidade que se grava no emblema da cidade (o punho), como ameaça permanente, nostalgia do não acontecido, porém profetizado, cuja origem se perde na noite do tempo imemorial. Este perpetua-se, porém, nas lendas e nas canções, marcadas pela tradição transmitida pela memória coletiva e ancestral, que, entretanto, não recuperam a palavra original: são versões, interpretações que convergem para trás e transmutam a existência em escrita (Gomes, 2008, p. 93-94).

Embora para Gomes – que analisa principalmente as cidades modernas – as tradições orais não sejam capazes de recuperar a originalidade do passado, pois, como Alencar asseverou, a “imaginação de cada narrador vai acrescentando” novas nuances, essa permanência faz com que Ouro Preto se torne um símbolo da persistência histórica e cultural em um mundo que tendia à homogeneização, representando a resistência do autêntico e do tradicional frente ao avanço do “modernismo febril e vertiginoso” daquele período. Um testemunho da riqueza do imaginário popular e da força das tradições, que valoriza o saber popular e a oralidade como forma de preservar a história e defende a autenticidade e a identidade cultural contra a “banalização” e a “mercantilização” – mencionadas no Relato 3 – que a modernidade poderia trazer. Alencar argumenta que a “melancolia de costumes” e a aparente “lentidão” da cidade são, na verdade, uma virtude, permitindo a manutenção de valores e belezas que se perderam em outros lugares.

#### 5.4.5. Os estudantes (Relato 5)

Em **Os estudantes** (Relato 5), Alencar inicia com uma crítica contundente ao “regimen” daquele período, responsabilizando-o pela apatia e falta de idealismo das novas gerações. Ele contrapõe o presente retratado ao passado onde as campanhas abolicionista e republicana agitavam os espíritos e impulsionavam os jovens à luta, lamentando a ausência de um exemplo inspirador por parte dos governantes, que, ao contrário do passado, não incentivam a “vivacidade” e a “pugnância” da juventude. Segundo ele:

A culpa, toda a culpa deve recahir sobre o regimen que ahi está, inimigo declarado da vibração, do entusiasmo e da rebeldia. É o regimen, estejamos certos, que vem educando as novas gerações no culto deprimente do mutismo, da transigencia e da accommodação, obrigando-as, por essa forma, a desertar melancolicamente todos os postos que em outros tempos couberam sempre á mocidade.

No passado regimen, as duas grandes campanhas da Abolição e da Republica abrasaram os espiritos, arrastando-os á luta pelos idéas, e deram, é verdade, ensejo propicio a que os moços, sobretudo os das academias, se lançassem por sua vez ao combate, com brilho e estouamento. Mas não foram só aquellas duas campanhas que emprestaram vivo realce á acção da mocidade. O exemplo que vinha do alto, dos que governavam, contribuia tambem, enormemente, para que não arrefecesse a vivacidade da gente nova e para que esta se mantivesse sempre alerta e pugnaz, sem renuncias e sem transigencias (Alencar, 1926b, p.98-99).

A crítica se estende também ao ambiente acadêmico, na qual ele observa a obsessão pelo diploma fácil e pela entrada na burocracia, ou seja, no funcionalismo público, em detrimento do verdadeiro estudo e engajamento, impulsionando a proliferação de “almofadinhas e de cavadores” nas grandes cidades, figuras que representam um parasitismo degradante e a perda da espontaneidade e irreverência características da juventude, afirmando que:

Nas academias, em geral, a mesmissima coisa, com mais uma obsessão: a de estudar o menos que for possivel, a de ser doutor de qualquer geito, a de apanhar de qualquer geito o diploma que abre a porta da burocracia. De qualquer geito, ainda mesmo por decreto que se vae solicitar em charola ao ministro camarada ou ao presidente amigo. Ministro camarada, presidente amigo... É de muita eloquencia.

Na capital e nas grandes cidades alastrá-se o mal alarmantemente. Regorgitam ellas de *almofadinhas* e de *cavadores*, uns e outros mais ou menos gafados no espirito e no corpo, mais ou menos invalidos e inuteis, arrastando a vida no mais degradante dos parasitismos, naquelle que estiola a belleza dos arremessos, das irreverencias, das attitudes espontaneas e livres (Alencar, 1926b, p.103-104).

No entanto, o escritor observa um resquício de esperança, reconhecendo, sob a aparente irreverência dos estudantes, uma “farta reserva de generosidade, de justiça, de altivez e de coragem” (*ibidem*, p.106). Qualidade que, segundo o autor, os impeliria a uma “existencia alta e limpa” (*ibid.*) no futuro, sugerindo que, apesar das críticas ao sistema, os jovens de Ouro Preto ainda possuíam um potencial positivo:

Mas, debaixo da irreverencia sadia com que sabem surzir o lado ridiculo das coisas e dos homens, facilmente se percebe a farta reserva de generosidade, de justiça, de altivez e de coragem, que mais tarde os ha de impelir para uma existencia alta e limpa (Alencar, 1926b, p.105-106).

Neste relato, portanto, vemos a cidade como um refúgio de virtudes e esperança, um contraponto à decadência moral e social do restante do Brasil. Trata-se de um espaço de autenticidade, no qual a juventude, diferentemente do cenário nacional, conservava a “saúde moral” e os “ideais altaneiros”, um lugar onde a vitalidade se manifesta e a melancolia se ameniza. A cidade é personificada como um ser que reage à presença dos estudantes, com as ruas “se reanimando” e a cidade “em agonia” vivendo uma “ressurreição esplêndida”. Aspectos como a vivacidade e a alegria trazidas pelos estudantes contrastam com a melancolia e o silêncio descritos em outros relatos. A topografia accidentada – “ladeiras”, “escadas”, “repúblicas dependuradas” – é novamente um elemento de destaque (**Representação do espaço**), cenário para o movimento e o ruído dos estudantes. A arquitetura “velha e triste” é modificada pela energia da juventude. Prioriza-se, assim, o caráter de exceção e de âncora de valores que a cidade representa.

A representação da arquitetura colonial se ilustra no “velho casario triste” e nos “casarões monásticos”, cuja imponência melancólica é quebrada pela energia dos estudantes. As “repúblicas dependuradas por todos os pontos altos e pitorescos” e a “rua de S. José – a única plana” são elementos que contextualizam a vida estudantil, ainda nos dias atuais. As “montanhas” são mencionadas, e o “luar melancoliza ainda mais o perfil sombrio das montanhas” (*ibidem*, p.107), reafirmando a dramaticidade natural do lugar, atenuada pela alegria estudantil. As “ruas desertas e silenciosas” são transformadas pela passagem dos estudantes, que as enchem de “rumor, de febre, de alacridade, de movimento”, enquanto a “rua de S. José” se configura como o centro dessa animação, ao passo que os adros, torres, cruzeiros e pontes de pedra são palcos de serenatas e risos.

Receptiva e resiliente, a Vila Rica absorve a energia da juventude e a transforma em uma “ressurreição esplêndida”, opondo a solidez e a idade da velha arquitetura à leveza e à vitalidade da juventude, criando uma imagem de renovação, corpo que “se reanima” e responde à presença humana, tornando-se um símbolo de esperança. A vida noturna dos estudantes é retratada em

contraste com a quietude melancólica da cidade. Suas serenatas, risos e cantos sonorizam as ruas antigas, demonstrando uma vitalidade que se opõe ao abandono circundante. Alencar destaca a acolhida e a bondade dos estudantes, que deixam uma “risonha lembrança” nos forasteiros e são considerados a “vida de Villa Rica”, recebendo em troca o profundo afeto da cidade.

Vezes outras, á noite, quando o luar melancoliza ainda mais o perfil sombrio das montanhas, elles sonorizam as velhas ruas com as serenatas alegres, errando de ladeira em ladeira, parando ás vezes pelos adros, estacionando ao pé das torres e dos cruzeiros, detendo-se pelas pontes de pedra, enchendo de risos, e cantos, e gritos a cidade adormecida.

Acolhedores, lhanos, expansivos, com uma larga bondade communicativa, despida de convenções, delles o forasteiro conserva, por longo tempo, uma risonha lembrança cheia de reconhecimento.

São a vida de Villa Rica.

E Villa Rica, commovida e grata, tem-lhes um profundo, arraigado affecto (Alencar, 1926b, p.107).

Alencar enfatiza ainda a forte ligação entre os estudantes e a população de Ouro Preto, que os considera como “uma familia maior”. O receio de perdê-los revela a importância dos jovens para a vitalidade da cidade, que sofreria um “golpe cruel e definitivo” com sua partida. O autor questiona se Minas Gerais permitiria esse golpe e se os estudantes apoiariam essa nova injustiça contra a “velha terra desdeixada e infeliz”, expressando uma preocupação com o futuro da cidade e o papel dos jovens em sua preservação.

A população, para todos elles, é como se fosse uma familia maior. Por toda parte são recebidos de braços abertos, carinhosamente. Ha como que o receio de perdel-os. Se elles um dia partissem, a cidade receberia o ultimo golpe, o golpe cruel e definitivo, aquelle com que anda a ameaçal-a, ha muito tempo, a esclarecida gente que governa ou que tem influencia decisiva sobre os que governam. Consentirá Minas em que se vibre esse golpe? E emprestarão os estudantes o seu apoio a essa nova injustiça com que desejam ferir a velha terra desdeixada e infeliz? (Alencar, 1926b, p.107-108).

Assim, a **Experiência do espaço** está centrada na relação dos estudantes com a cidade e a “população”, que demonstram um “profundo, arraigado afeto” por esses jovens, recebendo-os “de braços abertos, carinhosamente”. Há um receio de perdê-los, pois sua partida seria o “último golpe, o golpe cruel e definitivo”, ilustrando uma relação de dependência mútua. Os trajetos são as “ladeiras” e “escadas” que descem das repúblicas. Seus lugares de encontro e lazer são as mesmas ruas, adros, torres, cruzeiros e pontes de pedra, onde realizam serenatas, cantam e riem. Embora o relato não detalhe os espaços de trabalho, há menção à “caça ao emprego” e ao “desamor pelo estudo” dos jovens em outras cidades, sugerindo que os estudantes de Ouro Preto ainda valorizavam o esforço e o trabalho intelectual. Eles são, na narrativa, a última linha de defesa contra o “golpe cruel e definitivo” que ameaça Ouro Preto,

a alternativa à decadência que persiste. Nesse contexto, o espaço vivido pelos estudantes e pela população é um espaço de resistência, onde o vigor da juventude e a acolhida da população buscam contrariar a inércia do abandono governamental. A decadência, portanto, amplifica a importância e o impacto da presença dos estudantes.

No **Espaço simbólico**, o autor relaciona a história da cidade através da comparação entre a “velha terra” e a “mocidade” atual, e pela menção indireta ao “passado regimen” que incentivava a energia juvenil. O “casario triste” lembra a grandiosidade anterior, enquanto a “cidade em agonia” simboliza o declínio. No entanto, os estudantes são apresentados como uma força de redenção, capazes de reavivar a “ressurreição esplêndida da cidade”. Em **Os estudantes**, as camadas de significado incluem o espaço da resistência e esperança; da alegria e vitalidade, onde o ruído e o movimento substituem o silêncio; e o espaço de vínculo comunitário, através do qual a população e os estudantes formam uma “família maior”. A defesa do autor por uma juventude com ideais elevados, a qual ele ainda encontra em Ouro Preto, expressa o nítido contraste com a “juventude dos dias que correm” nas grandes cidades, que busca apenas “bons empregos” e “cavação”.

A cidade, através de seus estudantes, torna-se um símbolo de um passado idealizado que ainda pulsa no presente. A dimensão imaginária que a cidade carrega neste relato é a de ser a última representante de valores autênticos e de uma juventude idealista, a manifestação de uma esperança de renovação para o Brasil, mostrando que, mesmo em meio ao declínio, é possível encontrar vigor e virtude. É um espaço de redenção, onde o “sonho” de uma nação mais nobre ainda pode ser cultivado. Vemos neste relato a menção ao sonho, que é feita no título da obra.

Na **Relação entre os espaços** há uma dinâmica de contraste e complemento. O “velho casario triste” é revitalizado pela “estouvada e crepitante alegria dos estudantes”; as ruas, antes “desertas e silenciosas” ganham vida; os espaços públicos, como ruas, adros e pontes, tornam-se palcos de manifestações culturais que trazem vida. A interação é evidenciada nas “repúblicas”, entendidas como espaços privados dos estudantes, que se “dependuram” nos pontos altos, e seu movimento e ruído descem e preenchem o “espaço público” das ruas. Há continuidade e conexão entre o que acontece no interior das repúblicas e a atmosfera que se espalha pela cidade, indicando que a vida social e coletiva emerge desses espaços privados. A conexão é de ambientação e realce.

Assim, o espaço de Ouro Preto atua como um paradigma da moralidade, em que se apresenta um modelo de juventude e de vida social idealizadas. Fonte de contrastes, reitera a decadência de outras cidades e a ausência de valores, reafirmando-se enquanto um repositório de esperança, por sugerir a possibilidade de renovação e de resgate de ideais. Os estudantes são

um elemento que “reanima” a cidade, mostrando seu potencial. Novamente, vemos o ambiente influindo sobre as pessoas. Por ser “distante da influência do alto” e mais “puro e mais são”, Vila Rica influencia a formação moral e o comportamento dos estudantes, permitindo que “conservem de certo modo integra a saúde moral” (*ibidem*, p.104). Nesse sentido, o espaço exerce um certo determinismo positivo, preservando a autenticidade da juventude, que suaviza a melancolia com a alegria, refletindo a dualidade do sentimento do narrador: a tristeza pela decadência geral do país, e a esperança e o entusiasmo que encontra na juventude.

Assim, a cidade se constitui como símbolo da resistência contra a “acomodação” do Brasil de 1926. Representa a condição social de uma juventude idealista que ainda acredita em valores como esforço, trabalho e inteligência, em contraponto à mediocridade e à corrupção denunciadas pelo autor, que elogia e defende aqueles jovens de Ouro Preto como um modelo a ser seguido. Essa defesa também está expressa na crítica ao governo, que desestimula a energia e o idealismo, sugerindo que a corrupção e a decadência são impostas, e não inerentes. Isso reforça a argumentação de que a preservação da cidade era essencial tanto por seu valor histórico quanto por ser um baluarte de valores morais e sociais que o autor considerava vitais para o futuro do país.

#### 5.4.6. Terra arrependida (Relato 6)

**Terra arrependida** (Relato 6) traz a grandiosidade e a tragédia associadas à exploração aurífera, sendo a cidade um testemunho da avidez humana e das consequências desoladoras da busca desenfreada por riqueza. A narrativa nos introduz a uma “velha mina de ouro abandonada” (Alencar, 1926b, p.109), que se torna o epicentro da narrativa, como se o próprio solo chorasse o mal causado pela extração desmedida do minério precioso. Na **Representação do Espaço**, Ouro Preto está marcada por essa história, com o Morro da Queimada e as “ruínas enegrecidas” se constituindo como cicatrizes visíveis de um passado violento e exploratório. Prioriza-se a desolação e a esterilidade do Morro da Queimada, e a “terra árida”, a “vegetação ressequida, mirrada, pardacenta” (*ibidem*, p.112) e a ausência de árvores enfatizam a devastação como consequências. O silêncio absoluto e a falta de vida animal reforçam a ideia de um local amaldiçoado, enlutado, e a presença das “vastas escavações” e dos “alicerces do antigo arraial” destacam as marcas físicas da violência repressora.

A abertura do relato com a simples e repetida frase “Velha mina de ouro abandonada... Velha mina da lombada da serra, muito alta, a dominar a cidade...” (Alencar, 1926b, p.109)

estabelece imediatamente o tom de melancolia e decadência. A localização da mina no alto da serra, “a dominar a cidade”, remete à perda da antiga importância e poder, tornando-a um vigia solitário de um passado de riqueza. A descrição da terra oferecendo ouro “em borbotões”, como se tocada por uma “vara de condão”, alude à abundância e à facilidade na exploração inicial, contrastando com o posterior abandono da mina. Essa volta ao passado, empreendida por Alencar, introduz também Filipe dos Santos, ao descrever o contexto da revolta de 1720, quando as minas mais ricas se localizavam nas encostas da serra:

Quando, em 1720, o verbo rude e inflammado do Felipe dos Santos, pregando a revolta, sublevou os mineiros contra a tyrannia e as extorsões da Metropole insaciavel, as mais ricas jazidas eram as que demoravam a cavalleiro do povoado, na vasta encosta da serrania. O ouro emergia ali em borbotões. A terra, de leve revolvida, logo offerecia thesouros offuscantes e immensos, como se ferida fôra por uma vara de condão... (Alencar, 1926b, p.109-110).

A narrativa detalha a brutalidade da repressão à revolta de Filipe dos Santos, com seu enforcamento e posterior esquartejamento público e a destruição da casa do mineiro que o auxiliou, dando origem ao nome “Morro da Queimada”. A descrição vívida da violência e da destruição serve como um marco trágico na história da exploração do ouro, associando a riqueza da terra ao sofrimento e à punição. As “ruinas enegrecidas” tornam-se um símbolo físico dessa história de opressão:

Felipe dos Santos, depois de passar pela forca, teve o corpo atado á cauda de quatro cavallos bravos, para o esquartejamento, realizado com toda a pompa deante do governador, que viera para a praça assistir ao espectaculo, commodamente repotreado numa cadeira de alto espaldar, á frete da famulagem curiosa, a ostentar trajes domingueiros. Os pedaços sangrentos do corpo do tribuno audaz foram arrastados pelas pedregosas ladeiras, abaixo e acima, ao golpe dos cavallos ardegos, para o escarmento dos habitantes e maior respeito a El-Rey Noso Senhor.

Quanto ao opulento mineiro, que se atrevera a offerecer auxilio á sublevação, ordenou o conde que lhe incendiassem o casario da serra, junto á mina, reduzindo-o a escombros fumegantes.

Dias consecutivos lavrou o fogo no arraial destruido.

Morro da Queimada, desde ahí, ficou sendo chamado o local pelo povo. Vêem-se de longe as ruinas enegrecidas (Alencar, 1926b, p.111-112).

A arquitetura está representada, principalmente, pelas ruínas e pelos “alicerces do antigo arraial consumido pelo fogo” (*ibidem*, p.112). Ruínas que simbolizam a destruição e a consequência da rebelião de Filipe dos Santos, permanecendo como um lembrete físico da repressão imposta pela Metrópole. O que resta é a arquitetura fragmentada, vestígio do que foram opulentos casarios. A natureza é outro elemento central, simbólico, personificada como “arrependida” e “chorando”, transmitindo a ideia de um ambiente ferido e em luto pelo que lhe

foi retirado. A “lombada da serra” ambienta o cenário de exploração e devastação, enquanto a terra é descrita como “árida”, “rasteira” e “rala vegetação, muito ressequida”, com “pedras soltas”, parecendo “chagas no dorso da terra empinada” (*ibidem*, p.113).

O enfoque dado ao Morro da Queimada o coloca como um espaço de desolação e memória da violência, enquanto a praça onde Filipe dos Santos foi esquartejado, também mencionada, alude à crueldade e à demonstração de poder da Coroa. A ausência de vida e o silêncio são evidenciados, intensificando os sentimentos que a história da mina e da repressão trazem ao leitor. A referência ao “casario da serra”, que foi igualmente incendiado, também endossa a ideia de destruição.

Neste relato, a cidade testifica uma tragédia e um erro histórico. A paisagem árida, as ruínas e as escavações expressam além da exploração e da violência, o arrependimento da própria terra, e a linguagem confere dramaticidade e moralidade, transformando-a em uma paisagem que fala de sofrimento e consequência, tornando-a uma lição. A relação dos habitantes com a cidade, na **Experiência do espaço**, é mostrada superficialmente, através da memória e da nomeação dos lugares, como o Morro da Queimada, demonstrando uma conexão com o passado, servindo como lembrança daqueles eventos trágicos. Também a presença do “sanhudo conde de Assumar” (*ibidem*, p.110) e da “famulagem curiosa” no esquartejamento de Filipe dos Santos ilustra a relação de terror e submissão dos habitantes à Metrópole, entretanto não é detalhada a vida cotidiana.

Alencar amplia a perspectiva, descrevendo também o trabalho escravo na mina, com centenas de homens a “rasgar o solo” sob o “relho do feitor”. A descrição do ouro saindo em “quantidades fantásticas” e seu destino global, influenciando guerras, poder, amor e sofrimento, confere à exploração mineira uma dimensão cósmica e moralmente ambígua. O ouro, originário da terra, é apresentado como um motor de alegria e desgraça:

Ali, outr’ora, curvados para o chão, centenas de escravos afadigados, em suor, pelle desnuda e reluzente ao sol impiedoso, entoando cantigas dolentes, rasgaram o solo, escarpa acima, em busca do outro ambicionado, sob o relho do feitor. O ouro dali sahira em quantidades phantasticas, como num conto oriental. Sahira para o rolar incessantemente, mundo em fóra, de mão em mão, desejado, disputado, adorado, ora obtido pela astucia, ora pela violencia, manchando de sangue ás vezes, outras vezes banhado de lagrimas. Sahira dali para atravessar os oceanos, saltar as fronteiras, percorrer os paizes, em barras, em moedas, em joias, adornando aqui o collo alvo das mulheres, atulhando acolá o subterraneo dos bancos, brilhando além no peito dos heróes, authenticos ou falsificados. Sahira para crear o poderio dos reis e dos grandes, para fazer as guerras, para comprar o amor, para scintillar por sobre as mesas de jogo. Sahira para gerar o prazer e a dor, mover exercitos, apparelhar esquadras, escravizar e libertar povos, fundar e entreter religiões, edificar cidades, levantar palacios, fecundar os campos, impulsionar a sciencia, construir, destruir, realizar a felicidade, espalhar o luto e a desgraça, fomentar

o ódio, as vinganças, o desespero e os crimes todos... (Alencar, 1926b, p.113-114).

Os trajetos identificados na narrativa são os das ruas onde o corpo de Filipe dos Santos foi arrastado “pedregosas ladeiras, abaixo e acima”. Aparecem, como lugares de trabalho, as “lavras fartíssimas” da mina, onde centenas de escravos “rasgaram o solo”. A “praça” é tratada como um lugar de execução, o espaço da tragédia contada. A decadência econômica é perceptível, intrínseca à própria “velha mina de ouro abandonada” e à terra “árida” e “estéril”, onde a exaustão dos recursos leva ao consequente declínio. Essa decadência, mais do que econômica, é também ambiental e moral, marcando o espaço vivido pela desolação e pela lembrança de um passado de opulência repressiva. A ausência de vida e a esterilidade da paisagem refletem diretamente esse esgotamento do ouro e a queda do poderio.

Na construção do **Espaço simbólico** o autor recupera a história de Vila Rica ao apresentar o Morro da Queimada como um local que concentra a descoberta do ouro – “o ouro emergia ali em borbotões” (*ibidem*, p.109), “thesouros offuscantes e immensos” (*ibidem*, p.109-110)) – e o declínio violento e desolador da repressão e do esgotamento da mina. À terra é atribuído o arrependimento, lamentando o mal causado pelo ouro que dali saiu, e à glória é conferido um aspecto negativo, por ser apresentada como efêmera e manchada de sangue e lágrimas. As camadas de significado que se acumulam sobre os espaços da cidade incluem o espaço de culpa e do arrependimento, através do qual a terra que “parece soffrer a tortura do remorso” (*ibidem*, p.117) pela exploração do ouro; o espaço da violência e da repressão, com o esquartejamento de Filipe dos Santos e a destruição do arraial; de desolação e da esterilidade, como consequência da exploração predatória; e da moralidade, com uma advertência quanto aos perigos da ambição desmedida.

Novamente vemos ressaltados o sentimento melancólico e a reflexão crítica sobre o passado, em que o literato parece lamentar a exploração e violência, enfatizando seu custo, que ainda se manifesta na paisagem observada no presente vivido, retratado como uma paisagem desolada que reflete os erros anteriores. A dimensão imaginária dada a Ouro Preto é a de um lugar onde a própria terra chora e se arrepende dos males que sua riqueza gerou, principalmente a ela própria. Um retrato da face sombria da colonização e da exploração, contrastando com a imagem de glória muitas vezes associada ao ciclo do ouro, que torna a cidade alegoria do custo humano e ambiental de um desenvolvimento destruidor. Uma terra arrasada por todo sofrimento que ali foi causado, por toda injustiça e por toda maldade que ali está arraigada em razão dos episódios cruéis narrados.

Desta forma, a **Relação entre os espaços** denota uma reação em cadeia de causa, efeito e contraste. A “velha mina de ouro abandonada” é a origem da riqueza e da própria desolação, com a primeira ilustrada na opulência dos “casarios”, e, a segunda, na violência que originou as “ruínas enegrecidas”, estabelecendo-se uma relação direta entre a exploração do subsolo e a devastação da superfície. Na interação da cidade com os espaços públicos, vemos a praça se tornando o palco da execução de Filipe dos Santos, um evento que afetou a todos e estabeleceu a tirania no espaço público; enquanto nos espaços privados a destruição dos “casarios” de Pascoal da Silva Guimarães, no Morro da Queimada, demonstra como a violência do poder público invade e aniquila o espaço privado como forma de punição exemplar. O que Alencar afirma, neste eixo, é a submissão da vida privada dos mineiros à exploração e à violência do regime, outro exemplo da conexão entre a extração e a devastação. A cidade e o arraial se estabeleceram onde o ouro “emergia” da natureza, mas a busca por esse ouro resultou em “vastas escavações” e uma paisagem “árida” e “desolada”. A cidade, em relação à natureza, em sua esterilidade, reflete o impacto predatório do homem.

Reafirmando a ideia de Brandão (2013), de que o espaço não é um cenário passivo, vemos o espaço de Ouro Preto atuando como símbolo da ganância e da destruição, sendo vítima da violência política, testemunhando a brutalidade da opressão metropolitana, servindo de alegoria ao arrependimento e de espelho da condição humana, por refletir a dualidade entre a busca por riqueza e as implicações morais decorrentes. O ambiente, especialmente a mina e a paisagem, influenciam a reflexão dos viajantes sobre o ciclo do ouro, com a desolação induzindo à sensação de “solidão acabrunhadora” (Alencar, 1926b, p.118) e levando à constatação de que a terra “parece soffrer... do remorso” (*ibidem*, p.117), moldando a percepção e o estado de espírito dos visitantes.

O retorno ao presente da visita à mina abandonada intensifica o sentimento de perda e arrependimento. O cascalho que se move sob os pés dos viajantes e as pedras que rolam ladeira abaixo sugerem a instabilidade e a decadência do local. A personificação da velha mina como a “chorar arrependida” pelo “mal immenso e irremediavel” causado pela extração do ouro reforça a ideia de uma terra que lamenta ter revelado suas riquezas, incapaz de reter o que dela foi retirado:

Sob os nossos pés, o cascalho movia-se, e pedras maiores, desprendendo-se do caminho, rolavam ladeira abaixo, precipitando-se, aos saltos, para o valle distante, onde chegavamos dahi a minutos, deixando lá no alto, na escarpa batida pelo sol ardente do meio-dia, a velha mina abandonada, na infinita e tetrica desolação em que a viramos, como que a chorar arrependida o mal immenso e irremediavel a que dera causa por não ter sabido guardar

avaramente, na profundeza inattingivel das suas entranhas, todo o ouro que dali sahira outr'ora para correr o mundo... (Alencar, 1926b, p.118).

O espaço “lúgubre” da **Terra arrepentida**, com seu silêncio e sua desolação, expressam o estado do narrador, e a paisagem projeta a tristeza e a gravidade dos temas abordados – violência, exploração e remorso. A cidade exprime o legado da exploração colonial e da violência da Metrópole, com a narrativa representando ainda a condição social de exploração dos escravos e os impactos da prática extrativista. Este relato alerta para a futilidade da riqueza obtida através da destruição e da opressão ao contestar a visão romantizada deste período em que o ouro predominava sobre a economia, apresentando um lado sombrio e de sofrimento, indicando como o custo das ações humanas sobre o meio ambiente e a sociedade são também de longo prazo.

#### 5.4.7. Ouro Preto e os artistas (Relato 7)

Em **Ouro Preto e os artistas** a cidade é **representada** como um espaço de inspiração, um lugar que se destaca da “vulgaridade monotonâ” (Alencar, 1926b, p.120) de outras cidades brasileiras por suas “feições raras” e “fórmas imprevistas” (*ibidem*), quase personificada como uma entidade que fala à alma dos artistas, convidando-os a capturar sua beleza e tristeza em obras de arte. Neste relato vemos a referida alusão às correspondências trocadas entre o escritor e Renato Vianna<sup>62</sup>. A cidade se torna um refúgio para espíritos contemplativos, que encontram em sua soturnidade um “ambiente de sonhos, de paz, de esquecimento, de doçura” (*ibidem*, p.121). Neste relato, tudo é melancólico, a cidade, os artistas, os templos. A arquitetura e a natureza são vistas como um cenário dramático que inspira a contemplação, intensificando emoções. Trata de um estímulo à criação artística, fonte de sentimentos e visões que exigem ser expressas pela arte. A linguagem busca capturar a essência da cidade, sua capacidade de tocar a alma do artista e de inspirar obras duradouras.

Na capacidade que a cidade tem de despertar emoções profundas, tanto de tristeza quanto de beleza, o lado triste não é posto como algo negativo, mas uma força grandiosa que estimula a verve criativa, onde melancolia religiosa e “crepusculos tristíssimos” (Alencar, 1926b, p.122) são elementos que enriquecem a paisagem e a experiência emocional, oferecendo um “banho purificador” (*ibidem*, p.120) para a alma do artista. Alencar argumenta que a tristeza de Ouro

---

<sup>62</sup> “E quando iremos sonhar de novo para Villa Rica?” (Vianna, 1926b; Alencar, 1926b, p.119).

Preto, longe de ser meramente depressiva, possui uma qualidade revigorante para certos temperamentos, especialmente para aqueles que se sentem oprimidos pela “mortal tristeza” e pelo “ceticismo” das grandes cidades. A melancolia religiosa da cidade é descrita como um “ambiente de sonhos, de paz, de esquecimento, de doçura”, um espaço fértil de inspiração onde a alma do artista encontra “fortes estímulos criadores”:

Dir-se-á que a tristeza da cidade, ao invés de revigorar, acarbrunha e deprime. Talvez seja assim para determinados temperamentos. Mas não o é, sem dúvida, para quantos entristecem, nas grandes cidades rumorosas e alegres, da mortal tristeza sem fim das misérias de todo dia, a amarga e incurável tristeza do scepticismo. Para estes, a tristeza de Villa Rica possue qualquer coisa de grandioso, qualquer coisa que eleva e retempera, como um vasto banho purificador.

Ha, na melancolia religiosa que Ouro Preto respira, um ambiente de sonhos, de paz, de esquecimento, de doçura, um fecundo ambiente de inspiração, em que a alma do artista como que encontra fortes estímulos criadores (Alencar, 1926b, p.120-121).

Expressando seu desinteresse por uma arte exacerbadamente nacionalista, que busca confinar a beleza a fronteiras geográficas, o autor critica a tentativa de misturar pátria com arte, considerando-a uma ideia antiquada. O autor defende uma literatura forte e vigorosa com tendências à emancipação, mas reconhece que essa libertação das influências tradicionais é um processo gradual que exige tempo e trabalho, em contraste com a postura dogmática de certos modernistas, a quem, novamente, aproveita a oportunidade para criticar:

Afóra essa historia de arte brasileira, de arte nossa; afóra esse prurido nacionalista, que não se justifica deante da impossibilidade manifesta de submeter a belleza ás exigencias das fronteiras e das alfandegas; afóra esse negocio de querer misturar patria com arte, o que é aliás uma velharia das mais bolorentas, como todos os patriotismos; afóra isso, seria mesmo para desejar a tal literatura forte e vigorosa, com tendencias e emancipar-se. Apenas essa emancipação é impossivel de um momento para o outro. Não será assim da noite para o dia que a obteremos, sacudindo de vez, num só repellão vitorioso, as velhas influencias a que sempre temos obedecido. Ha que esperar e sobretudo que trabalhar, duas coisas que não sabem fazer os trefegos apostolos que julgam haver açambarcado todo o modernismo e não admittem que ninguem possa ser moderno sem pertencer ao grupo barulhento e escandaloso, sem entrar para a confraria (Alencar, 1926b, p.123-124).

Assim, propõe ser a tristeza de Ouro Preto, reafirmada como algo distante do “morbido pieguismo”, uma fonte de inspiração digna de um artista verdadeiramente sensível. A “tristeza austera e plena de grandiosidade” que eleva e emociona, com a cidade oferecendo, aos artistas contemplativos de sensibilidade apurada, “visões inesquecíveis e impressionantes” que permanecem na memória, inspirando a criação artística:

A tristeza de Villa Rica anda longe de gerar o morbido pieguismo que lhe poderiam atribuir.

É uma tristeza austera e plena de grandiosidade, uma augusta tristeza que eleva e emociona.

Para os artistas contemplativos, para aquelles cuja sensibilidade ainda não se embotou, para aquelles que sabem ainda admirar, a cidade maravilhosa tem visões inesquecíveis e impressionantes, que ficam longamente nos olhos e na alma, como a exigir uma pagina ou uma tela em que sejam fixadas... (Alencar, 1926b, p.128).

Para o escritor é impossível uma literatura que renegue a tristeza, pois isto implicaria também em negar a alegria, o ciúme, a dúvida, o amor, ou seja, toda gama de sentimentos que permeiam a produção literária. A impossibilidade de ser escritor e negar a tristeza, decorre da mesma dificuldade em aceitar a ideia de uma literatura sem sentimentos.

Imaginando a cidade se dirigindo à alma dos artistas que a visitam, Alencar personifica Ouro Preto. A cidade convida a sentir sua beleza e tristeza, guardá-la na memória e, então, evocá-la na obra de arte desejada. O autor descreve o desejo irresistível dos artistas de retornar à cidade, de reviver sua nostalgia e de encontrar descanso na sombra de seus templos e montanhas “grandiosamente tristes”, reforçando a ideia da cidade como uma musa melancólica:

– Olha-me; sente o que ha em mim de bello e de triste; guarda-me na tua lembrança, e busca evocar-me um dia, com amor, na obra de arte que ha tanto tempo desejas realizar, aquella que é a mais vibrante, a mais forte, a mais querida de todas, aquella que vive e palpita nos seus sonhos e que nunca talvez consigas construir!

É assim que Ouro Preto parece falar á alma commovida dos artistas que as visitam, que pervagam emocionados pela sua solidão, que não a esquecem e que depois, todos elles, de quando em quando, irresistivelmente, desejam ir e vel-a de novo, de novo sentir a nostalgia pathetica dos seus crepusculos, ainda uma vez descansar á sombra dos templos severos e das montanhas grandiosamente tristes (Alencar, 1926b, p.128-129).

Verifica-se, portanto, que a **Experiência do espaço** se centra nos artistas que visitam a cidade. Alencar descreve os trajetos emocionais e intelectuais que “pervagam emocionados pela sua solidão”, torna a própria cidade um espaço de trabalho, onde se encontram “visões inesquecíveis e impressionantes” (Alencar, 1926b, p.128). O **Espaço simbólico** está na “melancolia” e em sua capacidade de subverter a negatividade da tristeza, tornando-se uma fonte de inspiração atemporal, através da qual o autor vai tecendo camadas de significados que refletem um espaço inspirador, de contemplação e de memória, pois trata de um lugar que exige ser lembrado e retratado na arte. A dimensão imaginária é a de Ouro Preto como um museu de emoções, um lugar onde a beleza e a tristeza se encontram e se potencializam, oferecendo inspiração em qualquer lugar.

Os **espaços se relacionam** como elementos que contribuem para a atmosfera emocional da cidade. A arquitetura, a natureza e a cidade se unem para criar um ambiente estimulante, em

complementaridade e intensificação, com as montanhas circundantes reforçando a dramaticidade do cenário, estimulando a emoção. Assim, o espaço assume, novamente, múltiplas funções, servindo como um espaço de inspiração, refúgio emocional do artista, símbolo da beleza triste e um desafio à arte para capturar sua essência em palavras ou imagens.

Vemos neste relato, talvez, a origem do estímulo à criação de **Cidade do Sonho e da Melancolia (Impressões de Ouro Preto)**, posto no próprio conteúdo da obra, refletindo, muito provavelmente, as razões que levaram à escrita desta, a intencionalidade que decorre do desafio que a cidade oferece. A influência sobre o estado emocional e o processo criativo dos artistas os leva a contemplar, a sentir e a expressar suas emoções através da arte, possível força criadora que motivou Alencar, o espaço de Ouro Preto, com seu clima soturno e belo, instigando a busca por inspiração dos artistas, ao valorizar a emoção e os sentimentos, e contestar a visão superficial da alegria como único tema válido para a criação artística, apresentando a tristeza como purificadora e motivadora.

#### 5.4.8. O “footing” singular (Relato 8)

Em **O “footing” singular**, Ouro Preto é construída como uma cidade “quasi sem vida” (Alencar, 1926b, p.136), “exanime” (*ibidem*, p.136) e “soturna” (*ibid.*, p.131), entretanto, é também onde a vida se manifesta de forma mais intensa e irônica, um espaço em que a vitalidade se concentra de maneira inesperada e, por vezes, trágica. Vila Rica aparece como um lugar triste e quase inerte para então se contrastar à frenética atividade dos prisioneiros. Na **Representação do lugar** se capturam os ares sombrios e a arquitetura imponente e opressora da Penitenciária, descrita em oposição ao silêncio da cidade. O relato destaca o caráter paradoxal da vida na cidade, onde a agitação e a pressa, que deveriam ser símbolos de liberdade, são encontradas na reclusão.

A Penitenciária é um “casarão sombrio, vasto, pesado”, com “muralhas de granito” e “vastas janelas gradeadas”. É o edifício mais soturno da cidade, dominando a paisagem com sua grandiosidade opressiva. A adjetivação – sombrio, vasto, pesado, frio, sinistro – intensifica a atmosfera lúgubre do edifício, que abriga centenas de condenados vindos de todo o estado. A sua presença maciça na paisagem parece acentuar ainda mais a melancolia do lugar:

Na breve esplanada da praça, ao alto da montanha, um casarão sombrio, vasto, pesado, dominando as ruas que se despencam vertiginosamente pelas ladeiras a pique, abriga dentro de suas frias muralhas de granito centenares de condenados, para ali remetidos de todos os pontos do Estado.

Esse casarão é a Penitenciaria.  
 O aspecto exterior é devéras sinistro.  
 Na cidade soturna, aquele edifício immenso parece ser mais soturno ainda, mais pesado, mais sombrio (Alencar, 1926b, p.131-132).

A narrativa explora a reputação do lugar, alimentada por histórias aterradoras de mortes por doenças e pela lendária fuga através de um túnel subterrâneo. A descrição detalhada da escavação e da tentativa de fuga, com um dos prisioneiros sucumbindo e outros alcançando a liberdade, intensifica o imaginário sombrio associado ao local, um espaço de sofrimento e desespero:

Correm sobre elle noticias apavorantes, que a imaginação popular cada vez mais romantiza, avivando-lhes as cores negras. Os desgraçados, ali mettidos, morrem todos em pouco tempo, de molestias que não perdoam... A tuberculose devasta os cubiculos e as enxovias... Quatro, cinco, seis vezes por semana, abrem-se as portas para a passagem de um cadaver... E repete-se, a todos os forasteiros curiosos, a historia de uma evasão celebre, ha tempos ocorrida: varios sentenciados, num demorado e incrivel trabalho de muitos annos, cavam um extenso caminho subterraneo, varam as muralhas colossaes e ganham, executando um atrevido traçado que chega assombrar os technicos suprehendidos, a galeria de esgotos, onde afinal um delles succumbe asphyxiado e por onde dois ou tres outros conseguem escapar, indo surgir da terra a um kilometro de distancia, num arremesso furioso para a liberdade e para o sol... (Alencar, 1926b, p.132-135).

Com a montanha onde a prisão está localizada atuando apenas como um elemento topográfico, a natureza em si não é detalhada neste relato, servindo como suporte para a localização do edifício. A “breve esplanada da praça” é o local onde a prisão se ergue, com as “ruas que se despencam vertiginosamente pelas ladeiras” descritas como inertes, em contraposição à agitada vida dentro da penitenciária. A proximidade física entre a igreja do Carmo e a prisão é ressaltada pela breve passagem que as separa:

Um domingo, depois da missa na egreja do Carmo, tendo dado a volta ao adro,achei-me de subito defronte da muralha lateral da prisão enorme, ao fundo mesmo do templo.  
 Uma passagem estreita separa a cadeia da egreja.  
 Encostado ao paredão de pedra do adro, tinha á minha frente uma das vastas janellas gradeadas (Alencar, 1926b, p.135).

Essa contiguidade alude à um contraste simbólico entre a redenção espiritual e a punição humana, preparando o cenário para a observação inusitada que o narrador fará dos prisioneiros. O pátio interno é o espaço a que é conferido mais relevância, servindo como “corredor” ou “rua” para o *footing* dos condenados. Os “cubículos e enxovias” ilustram as condições de vida dos prisioneiros, enfatizando a tuberculose que os atinge. O relato se refere a um “extenso caminho subterrâneo” e à “galeria de esgotos” como rotas de fuga, destacando os espaços

ocultos da prisão. A cena presenciada pelo narrador no pátio da prisão, em um domingo, revela um comportamento surpreendente dos condenados. A ausência de trabalho nas oficinas permitiu que um grande número de prisioneiros se reunisse no pátio, descrito como um longo corredor que divide a prisão. O movimento dos grupos, subindo e descendo como em uma rua livre, é comparado a um “*footing* inusitado e estranho”:

E até hoje não se me apagou da memoria o que então me foi dado ver.  
Como fosse domingo, as officinas do presidio não funcionavam.  
Os condenados, em grande numero, haviam sahido para o pateo interior, longo e largo corredor que divide a prisão ao meio, da frente aos fundos.  
Aos grupos, elles subiam por um lado e desciam pelo outro, tal se estivessem numa rua, em plena liberdade.  
Como em um *footing* inusitado e estranho, iam e vinham, caminhando rapidos, com uma gesticulação nervosa e prompta, falando, discutindo, tratando negocios, dando-se noticias, agitados, preocupados, agilissimos...  
Homens com vinte e trinta annos de reclusão a cumprir, homens que nunca mais seriam livres talvez, dir-se-ia que ali se encontravam de passagem apenas. Apressavam-se. Estugavam a marcha. Tudo, nelles, mostrava que não tinham um minuto a perder... (Alencar, 1926b, p.135-136).

A agitação, a pressa, as conversas e a troca de notícias entre homens cumprindo longas penas criam um paradoxo intrigante, onde a urgência da vida parece persistir mesmo em um espaço de confinamento e potencial desesperança. O edifício é uma estrutura que aprisiona e gera contrastes, sua grandiosidade e solidez ressaltam a privação da liberdade, enquanto a “cidade exâmame” enfatiza a tensão com aquele ambiente interno ansioso, de busca incessante, ainda que fútil, por algo.

Centrada na relação dos condenados com a prisão, a **Experiência do espaço** para eles se torna uma simulação da liberdade, um lugar onde a “pressa inútil” se manifesta. A população da cidade, mencionada de forma passiva, apenas recebe “noticias apavorantes” (Alencar, 1926b, p.132) sobre a penitenciária, repetindo histórias de fugas. Os prisioneiros, por sua vez, vivem o espaço como se estivessem livres, mesmo com o peso da reclusão. Os trajetos dos condenados são circulares e contidos – “subiam por um lado e desciam pelo outro” (*ibidem*, p.136) no pátio interior, num “vae-vem infindavel de via publica rumorosa” (*ibidem*, p.137). Esse pátio se transforma em um “*footing* inusitado”, um lugar de encontros, discussões e “negócios”, mesmo que vazios de sentido. Os “cubículos e enxovias” são seus espaços de vivência e sofrimento, e as “oficinas do presídio” seus espaços de trabalho, embora não estivessem em funcionamento no dia observado.

A decadência econômica não é explicitamente abordada neste relato em relação ao espaço vivido. No entanto, a própria condição de “cidade exâmame” e “quase sem vida” pode ser uma alusão à diminuição da vitalidade. Nesse **Espaço simbólico**, a agitação na prisão se torna ainda

mais contrastante e simbólica, como se a vida tivesse se refugiado no lugar mais improvável, sublinhando a ausência de dinamismo externo, pois a “cidade soturna” e “quase sem vida” sugere um estado de declínio, e a penitenciária, ao abrigar “centenas de condenados de todos os pontos do Estado”, pode ser vista pela perspectiva da cidade como centro de poder e justiça, mesmo que repressora.

A contemplação prolongada da cena marca a memória do narrador, que descreve a visão como “grotesca e tragica” (*ibidem*, p.138). A persistência da imagem dos prisioneiros em seu “caminhar excitado e desnecessário” leva a uma reflexão sobre a própria natureza da existência. O narrador os vê como uma “imagem singular da Vida” na “cidade que morre”, uma vida à qual todos se agarram ansiosamente, mas que, em última análise, pode se resumir a “agitação vã, esforços vãos, pressa inútil”, seja dentro dos muros da prisão ou nas ruas da cidade. Essa conclusão pessimista universaliza a condição humana sob o olhar da decadência:

Longos minutos ali estive, apoiado ao muro do adro, como atraído pela visão a um tempo grotesca e tragica daquelles homens que se apressavam de modo inesperado. E ainda agora, tanto tempo decorrido, parece-me ver-vos, ó presidiarios, no vosso caminhar excitado e desnecessario, e fico a pensar que sois, na cidade que morre, uma imagem singular da Vida – da Vida a que todos nos agarramos com ancia e que afinal ha de ser sempre, no presidio ou na rua, agitação vã, esforços vãos, pressa inutil! (Alencar, 1926b, p.137-138).

Neste relato, vemos camadas de significados que incluem o espaço da reclusão e da morte, sendo aquele um lugar de doenças e, em alguns casos, de permanência até a morte; e o espaço de paradoxo, contraste e reflexão, com a agitação e a “pressa inútil” dentro do cárcere, e a cidade refletindo aspectos da existência humana. Não há uma menção direta ao passado, uma vez que o autor usa o presente da cidade, em sua inércia, e a prisão, em sua agitação vã, para refletir sobre a pressa e os esforços inúteis que caracterizam a vida “no presídio ou na rua”. A dimensão imaginária que **O “footing” singular** revela é a de Ouro Preto como um espaço para a meditação sobre o homem e a natureza da liberdade, um cenário em que a cidade, com sua penitenciária, testemunha a transitoriedade da vida, da futilidade da agitação e da universalidade da busca por algo, mesmo quando essa busca é infrutífera ou ocorre na clausura.

Assim, os **espaços postos se relacionam** por contraste e ironia, com a prisão, um espaço de negação da liberdade, torna-se paradoxalmente o lugar de maior “movimento” e “vida” em Ouro Preto. A interação é minimizada pela separação marcante entre a vida fora e dentro da Penitenciária, em que os espaços públicos da praça e das ruas permanecem à margem da vida que se desenrola nos interiores do edifício retratado, sublinhando o isolamento dos condenados e a alheamento da cidade, que só reage às fugas. A “passagem estreita” entre a cadeia e a igreja simboliza a proximidade física, mas também a profunda distância existencial. Em aproximação

às possíveis influências do realismo e do naturalismo, Alencar utiliza o paradoxo da prisão como um retrato da condição humana, onde a liberdade é ilusória mesmo fora dos muros, ampliando a crítica social para uma dimensão universal, ao concluir que a “agitação vã” não é exclusiva dos condenados, mas de todos os homens.

#### 5.4.9. A casa dos inconfidentes (Relato 9)

Alencar inicia **A casa dos inconfidentes** (Relato 9) com uma veemente denúncia do “criminoso desamparo” e da “indiferença irritante” dos governos em relação a Ouro Preto. A cidade lendária é apresentada como vítima de um processo de destruição contínuo, iniciado com a mudança da capital e acelerado pela negligência e por intervenções insensíveis de proprietários. A repetição da ideia de que “tudo cai, tudo se esboroa, tudo vai aos poucos desaparecendo” reforça a sensação de uma perda inevitável do patrimônio histórico e cultural:

Em Ouro Preto nada ha, absolutamente nada, que não atteste com viva eloquencia o criminoso desamparo a que os governos relegaram a cidade lendaria; tudo fala da indifferença irritante com que elles encaram friamente, sem sobressaltos, o destino de quanto por lá ainda existe de bello e digno de carinhoso cuidado; tudo demonstra, á evidencia, o deliberado proposito de deixar que o tempo complete o trabalho de destruição, iniciado com a mudança da capital.

Tudo cae, tudo se esborôa, tudo vae aos poucos desapparecendo.  
Hoje é um panno de muralha que desaba; amanhã é um edificio ligado ás glorias da cidade que vem abaixo; depois ainda é toda uma rua desfigurada pelo prurido reconstructor de proprietarios inconscientes (Alencar, 1926b, p.139-140).

Vemos novamente retratada como uma cidade em lenta agonia, abandonada e negligenciada pelos governos, que parecem ter o “deliberado propósito de deixar que o tempo complete o trabalho de destruição”. A cidade é personificada, “não quer morrer e se agarra à vida desesperadamente” (*ibidem*, p.140), revelando um “horror à morte” (*ibidem*, p.140) que a ameaça pela inação deliberada do poder público. Há um contraste entre sua importância econômica passada e seu desamparo presente, especialmente evidente na ruína dos edifícios históricos. O autor prioriza aqui a decadência e o abandono oficial da cidade, com a destruição de seu patrimônio histórico e artístico.

A **Representação do espaço** é posta sob o prisma da indiferença dos governos, manifestada na queda de muralhas, no desabamento de edifícios e na desfiguração de ruas por reformas inconscientes e demolidoras. O foco para a casa dos membros do movimento de 1789,

cujo estado de ruína é apresentado como um clamor ainda mais forte contra os governos, faz dela um dos mais evidentes exemplos do descaso denunciado. Ao afirmar que “o olvido absoluto a que foi atirada a casa dos Inconfidentes, cujas ruínas parecem clamar, com força maior que tudo mais, contra o incrível pouco caso dos governos para com Ouro Preto” (Alencar, 1926b, p.141), o autor intensifica a crítica à negligência oficial e sublinha a importância histórica do local, que deveria ser preservado com maior zelo.

A arquitetura é representada pelo seu estado de ruína e desfiguração. “Tudo cai, tudo se esboroa, tudo vai aos poucos desaparecendo”. Edifícios ligados às glórias da cidade vêm abaixo, e outros são “desfigurados com adaptações, remendos e reformas de um ridículo inconcebível”. A casa dos conjurados, especificamente, é descrita com “paredes muito brancas” com “largas manchas negras”, telhado que “afunda-se em depressões”, “portas e janelas caídas”, e vidraças “quase todas quebradas”, um “pardieiro glorioso”, cuja trama de madeira barreada “aparece como a ossatura de um corpo descarnado”. A natureza é aludida nas “escarpas vizinhas” onde a terra, personificada, “parece rasgar-se, abrir o seio, desvendar tesouros escondidos”, em breves “estremecimentos de energia” que tentam atrair os homens de volta. A casa está “à meia encosta de um morro inteiramente desabitado”, com um “trilho” serpenteando em meio à “vegetação escassa e rasteira”, criando um cenário de isolamento e negligência. O interior é descrito como abrigo para “vadios e malandros” e sua varanda para “diversos animais domésticos”. A “sala modesta e sem conforto” onde os conjurados se reuniam contrasta com o que o autor trata como grandeza de ideias ali concebidas:

Á direita da linha férrea, à meia encosta de um morro inteiramente desabitado, levanta-se a pequena casa histórica, em face da cidade. É a única que existe no local, a que se tem acesso por um trilho que serpenteia ladeira acima, abrindo estreito sulco avermelhado no verde-escuro da vegetação escassa e rasteira. Nas paredes, muito brancas, destacam-se energicamente largas manchas negras, deixadas pela queda da argamassa em vários pontos; e a trama de madeira barreada aparece como a ossatura de um corpo descarnado. O telhado afunda-se em depressões, ha portas e janelas caídas, as vidraças acham-se quasi todas quebradas. No interior procuram abrigo vadios e malandros; e na varanda ao lado dorme, amontoados, os mais diversos animais domésticos, que ali confraternizam sob o mesmo tecto protector, que acaso lhes depara... (Alencar, 1926b, p.141-142).

A descrição da localização isolada da casa, “à meia encosta de um morro inteiramente desabitado”, em contraste com a cidade, enfatiza seu abandono. Os detalhes da arquitetura em ruínas – paredes brancas com “largas manchas negras”, a madeira barreada como “ossatura de um corpo descarnado”, o telhado afundado e as janelas quebradas – pintam um quadro de decadência física que reflete o esquecimento histórico. O uso da casa como abrigo para “vadios

e malandros” e para animais domésticos sublinha sua profanação e a perda de seu significado original, a ser evocado pelo literato:

Lá dentro, na sala modesta e sem conforto, confabulavam, trocavam sugestões, procuravam dar corpo ao sonho ingenuo que lhes inflammava os corações, lhes escaldava os cerebros. Sob aquellas telhas vãs, por debaixo das quaes esfusiaava o vento risrido das montanhas, traçavam planos, assentavam medidas, discutiam a revolução libertadora, embriagavam-se de esperanças radiosas. No ambito estreito do minusculo compartimento, idéas enormes agitavam-se prisioneiras, ensaiando o vôo soberbo, que havia de malograrse...

Sahiam depois, furtivamente, com as mesmas precauções, os mesmos olhares indagadores; separavam-se; tomavam cautelosos pelas veredas escusas; e, por pontos oppostos, iam ganhar novamente a cidade, nas encostas fronteiras (Alencar, 1926b, p.145-146).

Imaginando as reuniões secretas dos conjurados em uma “sala modesta e sem conforto”, alude ao passado da casa. Sob o telhado, arruinado no presente narrado, eles “confabulavam, trocavam sugestões, procuravam dar corpo ao sonho ingênuo” da liberdade. A descrição dos planos traçados e das esperanças radiosas contrasta fortemente com o malogro da Conjuração Mineira e o estado atual da casa, transformando o espaço em uma expressão da fragilidade dos ideais e da passagem do tempo. Reiterando a imagem da casa em ruínas na encosta, em menção à compra da propriedade por um senador da República, aparentemente por mera ostentação e sem qualquer intenção de preservação, o autor amplia a crítica, incluindo a indiferença e a superficialidade de certas atitudes de proprietários em relação ao patrimônio histórico. O fato de a casa continuar a servir de abrigo para animais e vadios, mesmo após a compra, sublinha a persistência de sua conduta negligente:

A velha casa lá está, em ruínas, a meio da collina, as paredes muito brancas a destacarem-se vivamente no fundo verde escuro da vegetação rasteira.

Lá está, evocativa e tragica, nimbada de mysterio, na solidão da escarpa agreste.

Comprou-a, ha tempos, um senador da Republica, por algumas centenas de mil réis, cinco ou seis dias de subsidio...

Para que e porque a teria comprado?

Naturalmente para poder affirmar em conversa, aos amigos, numa hora qualquer de tedio e displicencia:

– Não sabiam vocês? Sou o dono da casa em que se reunia, em Ouro Preto, aquella gente da Inconfidencia...Fica fóra da cidade, no meio do matto. Vocês não sabiam, não? Ora esta! Pois é minha. Comprei-a nem sei mais de quem. Comprou-a e lá a deixou como se encontrava, cahindo aos pedaços e servindo, ainda assim, de refugio aos animaes e de abrigo aos vadios (Alencar, 1926b, p.146-147).

A frase final, concisa e irônica – “E é tudo quanto generosamente se offerece á pobre cidade soffredora” (Alencar, 1926b, p.148) – resume o sentimento de Alencar em relação ao

abandono de Ouro Preto e à falta de ações concretas para a sua preservação. Ouro Preto se torna, no relato, um corpo em decomposição que ainda resiste. Os edifícios históricos e as ruas são as cicatrizes visíveis do descaso, enquanto a “casa dos Inconfidentes” comprova a história abandonada. A linguagem enfatiza a tragédia da destruição e a revolta contra a indiferença, dando voz aos escombros que, personificados, “parecem clamar”. O que se percebe na **Experiência do espaço** é a conexão entre o desamparo e o sofrimento, como em “pobre cidade soffredora” (*ibidem*, p.148), concentrando-se na indiferença dos governos e dos proprietários “inconscientes” que desfiguram a cidade.

Os trajetos mencionados são os dos conjurados, que utilizavam “diferentes caminhos”, “ocultas trilhas” e “veredas escusas” para chegar à casa, retornando depois à cidade por “pontos opostos”. A “sala modesta” da casa era o principal lugar de encontro dos participantes do movimento. A decadência econômica é um elemento fundamental para a reflexão, pois o autor considera a “mudança da capital” como o início do trabalho de destruição deliberada. A inação dos governos está ligada à falta de investimento e cuidado, transformando-a em uma “cidade desprezada”, sendo o espaço marcado pela escassez, negligência e perda, cujos “tesouros escondidos”, que a terra ocasionalmente revela, são insuficientes para reverter o desinteresse.

O abandono e ruína do local, no presente narrado, são explicitados pela “lenta agonia de Villa Rica” e pela indiferença dos governos, constituindo o **Espaço simbólico** como um espaço da memória desprezada e da indiferença oficial, tratando a casa dos membros do movimento de 1789 como um lembrete do sacrifício e dos ideais de liberdade esquecidos, com a negligência do Estado visível em cada ruína.

Paralelamente, constitui-se também como um espaço de resistência, onde a cidade “se agarra à vida desesperadamente”. Há um profundo sentimento de revolta e tristeza do narrador em relação ao contexto presente, evidenciando a amargura pela degradação do que é histórico e simbólico, uma crítica à incapacidade dos governos e da sociedade de preservar seu patrimônio e sua memória. A dimensão imaginária atribuída é a de Ouro Preto como um “mártir” da história nacional, que sofre o abandono por ter sido uma cidade onde ideais que não se concretizaram foram esquecidos. Neste cenário, a casa se torna um símbolo da traição e da fragilidade da memória diante da indiferença.

Em **A casa dos inconfidentes** os diferentes **espaços se relacionam** em uma dinâmica de contraste e declínio. A “cidade lendária” e suas “glórias” são paulatinamente reduzidas a “ruínas” e “escombros”, com a casa histórica refletindo a decadência geral, concentrando na cidade a negligência e o desrespeito. Sua ruína se torna um clamor contra a indiferença oficial.

A natureza se conecta amplificando o isolamento, estando a casa “à meia encosta de um morro inteiramente desabitado”, cujos caminhos são “trilhas ocultas” em meio à vegetação.

Dessa forma, Ouro Preto testemunha a decadência, prova material do abandono e da destruição, configurando-se como um lugar de denúncia, símbolo da memória e da história do Brasil colonial, que testifica a desatenção e o desrespeito ao patrimônio histórico e cultural, representando, naquele contexto, um momento histórico de desvalorização do passado em detrimento de interesses pessoais, como a compra da casa pelo senador, e da indiferença política.

#### 5.4.10. Aspectos e visões (Relato 10)

Cidade de contrastes profundos, onde o belo e o trágico, a vida e a morte, o passado glorioso e o presente em decadência convivem lado a lado, em **Aspectos e visões** (Relato 10) Ouro Preto exala história, arte, mistério, melancolia e a inabalável passagem do tempo. Na **Representação do espaço**, a cidade se torna o palco da arte, especialmente a de Aleijadinho. Espelho da alma humana e onde a rotina mais trivial, como um enterro de uma criança, assume significados simbólicos, ela é, em essência, um ente que pulsa com vida, alheia à superficialidade. Neste relato, a arte barroca, a história da Conjuração e a burocracia do período descrevem a cidade. O autor enfatiza ainda as manifestações da vida e da morte, muitas vezes de forma inusitada, buscando os significados por trás das ruínas, dos monumentos e das peculiaridades da vida cotidiana.

A arquitetura colonial é representada por obras-primas como a Igreja de São Francisco de Assis, cujas torres de “sombria majestade” e anjos esculpidos por Aleijadinho são descritos em detalhes, também recebe destaque a Igreja de Santa Efigênia, com sua “escadaria monumental” e seu “relógio que trabalha desde 1762”, o “trabalhador infatigável” (Alencar, 1926b, p.171) de Angelo Bigi. Há menção a casarios antigos, “sobrados centenários” e edifícios em ruínas, como a casa de Tiradentes e de Marília. A Casa dos Contos também é trazida à narrativa, descrita como um “enorme palácio de pedra, soturno e imponente”, com masmorras. A arquitetura é vista como um testemunho do tempo e das vicissitudes humanas, muitas vezes em estado de deterioração, mas ainda carregada de significado.

A descrição da igreja de São Francisco de Assis destaca sua beleza e riqueza, marcadas pela pátina do tempo que confere uma “sombria majestade” ao telhado e às torres. O foco se volta para a fachada, com seus blocos de pedra esculpida representando São Francisco e uma

roda de anjos. A individualidade das expressões dos anjos, variando da tristeza à ironia, revela a maestria de Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho, e suscita admiração no observador. A dualidade de sentimentos expressos nas figuras introduz uma complexidade na percepção da beleza sacra:

S. Francisco de Assis.

O templo, atravessado no flanco da montanha, para o lado do bairro de Antonio Dias, é dos mais bellos e ricos de Ouro Preto.

A patina enegreceu-lhe o telhado e as pesadas torres redondas, dando-lhes uma sombria majestade.

Na fachada, logo acima da grande porta, embutidos na muralha, varios blocos circulares de pedra esculpida. Um homem, talvez o doce santo de Assis, mettido num largo burel, de joelhos, braços erguidos, atira para os céos uma suplica veemente. Logo abaixo, uma roda de anjos. Oito. Dez. Ou doze. E olhando-lhes as pequeninas figuras delicadas não ha quem não experimente uma insopitavel admiração pelo artista que tão finamente as cinzelou.

Tem, cada um delles, feições accentuadamente diversas. A expressão varia de rosto a rosto. Vae-se de surpresa em surpresa... Este é triste; aquelle, risonho. Um é malicioso; outro, ironico. Olha este para o horizonte com um ar enternecedor de profunda, infinita magua; baixa aquelle para o adro o olhar esperto, com um sorriso cheio de brejeirice adoravel. Ha uma doçura indescriptivel no semblante de quasi todos elles. Um, porém, é mau e é mordaz. Desenha-se-lhe na physionomia, insolitamente, uma viva sombra de rancor, que faz pensar... (Alencar, 1926b, p.149-150).

Ao prestar homenagem a Aleijadinho, Alencar ressalta seu talento inato, florescido apesar da falta de instrução formal e de contato com outras obras de arte. Conforme o autor, sua trajetória é marcada pela genialidade primitiva e, posteriormente, pelo sofrimento causado pela deformidade física. A doença o tornou recluso e rancoroso, mas sua arte continuou a expressar tanto a amargura quanto uma profunda ternura, especialmente na “comovente ronda de anjos” de São Francisco, onde a doçura das figuras contrasta com a dor do artista:

Nunca tendo sahido do territorio da capitania, mal sabendo ler e escrever, sem jamais haver visto uma obra de arte, por onde se orientasse, ou que lhe servisse de estímulo, sem ter tido outro mestre além do proprio pae – um rude pedreiro que empreitava construções – Antonio Francisco Lisboa chegou a realizar impressionantes esculturas, em que ha muito de primitivo, mas em que tambem se pode perceber o genio inculto, irrompendo vitorioso apesar de tudo.

Perambulou pelas velhas cidades de Minas, por todas ellas deixando, nas egrejas, e talhadas na pedra, as suas figuras ingenuas e encantadoras.

Era talvez um bom, decerto um sensivel.

Mas, atacado pelo escorbuto, que lhe corroeu as mãos, lhe deformou o rosto, o transformou num monstro, de que todos tinham horror, o artista infeliz como que ficou, dahi em deante, com a alma envenenada.

Revoltou-se.

Fez-se mau e vingativo.

Fugia ao convívio de toda a gente, temendo os sarcasmos inevitaveis; ia de madrugada para as egrejas, voltava á noite, afim de que ninguem o lobrigasse

pelas ruas; e, para trabalhar, o cinzel atado ao côto da mão direira já sem dedos, occultava-se a traz de biombos agitados pelos andaimes.

Com o coração transbordante de fel, o rustico escultor devia, não raro, vazar esse amargor na pedra que cinzelava. Assim se explica a dura expressão de uma das adoraveis figurinhas da frontaria de S. Francisco de Assis. Todavia, na alma soffredora e tempestuosa do artista, cuja vida pouco a pouco se foi tornando lendaria, era certamente grande tambem a reserva de bondade e de amor. Não pôde soplital-a. Era forçoso que ella extravasasse. E extravasou em onda de ternura para muitos de seus trabalhos, sobretudo para aquella commovente ronda de anjos, em cujas delicadas figurinhas, tão diversas entre si, a gente vê estampada uma doçura infinita, arrebatadora doçura ali gravada pelo escopro do pobre atormentado e perseguido, que só na arte poderia encontrar o consolo difficult da desgraça que o ferira (Alencar, 1926b, p.1153-155).

Além da arquitetura e do escultor, a figura de um homem em situação de rua, o “mendigo de longas barbas bíblicas”, encontrado vivendo em uma gruta isolada nas montanhas, é recuperada na narrativa, oferecendo uma visão contrastante da cidade. Sua condição física precária, atormentado por insetos, e seu olhar desanimado para o riacho outrora rico em ouro simbolizam a decadência e o abandono, tanto do indivíduo quanto da própria cidade, outrora próspera, e também evidenciam uma das características marcantes da escrita alencariana, a denúncia e crítica social empreendida em suas escritas. A imagem do homem à beira do córrego que “carreara tanto ouro” reflete a perda da antiga riqueza e esplendor:

Aquelle mendigo de longas barbas bíblicas e grisalhas, de enorme cabelleira emmaranhada, aquelle velho claro e rosado, vigoroso ainda, de bordão e saccola, como os pedintes de estrada, já o havíamos lobrigado varias vezes na cidade.

Agora ali o viamos de novo, na extranha morada que escolhera.

Ente os penhascos de altura vertiginosa e cortados a prumo, passa o riacho e passa a estrada de ferro, colleando ambos pelas abertas que as montanhas apinhadas offerecem; e do leito da terra onde estavamos, via-se em baixo, na base de um morro e á beira da agua que fugia rapida por sobre as pedras, uma gruta pequena, talhada na rocha.

Dentro da gruta, o homem.

Deitado ao comprido sobre o capim secco que forrava o interior da lapa, com os pés para fóra, levantou a fronte, assim que ouviu as nossas vozes.

Olhou-nos, curioso.

Emquanto nos olhava, coçava-se todo, com as mãos ambas, ora mettendo-as alternadamente sob as axillas, ora correndo-as pelo ventre, ora levando-as ás costas, á nuca, á cabeça.

Sentou-se depois, encolheu as pernas velludas e começou a coçal-as tambem, com furia, zebrando-as de riscas brancas.

Os insectos, fervilhando no immundo leito de capim, devoravam o homem de cabeça bíblica. E o homem, com os pés rentes ao córrego, logo que deixou emfim de olhar-nos, pôz-se a olhar desanimadamente a agua limpida que corria.

Proseguimos no passeio, linha adeante, por entre as montanhas.

Ao voltarmos, horas depois, o homem lá estava alapardado, a coçar-se ainda e a olhar com um desanimo immenso o corrego rumoroso, o mesmo corrego

que outr'ora carreara tanto ouro, tanta riqueza, tanto esplendor... (Alencar, 1926b, p.161-163).

A essa cena, acresce-se outra, mais adiante, uma breve anedota do pobre pedindo esmola do segundo andar de um sobrado, ilustrando a abundância de construções antigas, e abandonadas, em Ouro Preto, muitas delas possivelmente subutilizadas ou em decadência. A imagem do pobre morando em um sobrado sugere uma inversão social, além de ilustrar a presença da pobreza em meio à arquitetura histórica e outrora imponente: “Um dia um pobre pediu-me esmola, do segundo andar de um sobrado. Eu ia pela rua, elle debruçava-se á sacada. Cá de baixo atirei-lhe a moeda á janella. O pobre morava no sobrado. Ha tantos sobrados em Villa Rica...” (Alencar, 1926b, p.167-168). Neste trecho, porém, o autor não conclui sua crítica, deixando ao leitor a conclusão dessa divagação. O grande número de “vadios” e as casas antigas, vestígios da passada opulência, servindo como abrigo a aqueles que não têm onde morar evidenciam outro grande paradoxo: a pobreza circundante e a crise de habitação em meio a tantos edifícios vazios.

Quanto à natureza, as montanhas são tratadas como “monges colossaes, immoveis, a rezar” (*ibidem*, p.169) sob o luar, descrição poética que confere à paisagem natural uma dimensão espiritual e contemplativa. A imagem dos “immensos bureis alvissimos” (*ibidem*, p.169) cria uma atmosfera de serenidade e atemporalidade, contrastando com a agonia da cidade. O “riacho Funil”, em que “rolava as aguas encachoeiradas por sobre um leito de ouro” (*ibidem*, p.168), é um lembrete da riqueza, conferindo à natureza o papel de grande cenário silencioso, que contrasta com a agitação humana e o declínio da cidade, na qual se destacam ruas longas e tortuosas, o adro das igrejas, que se tornam cemitérios, e a “varanda dos mortos”. Os espaços públicos são espaços de observação da vida e da morte, exibindo, muitas vezes, as marcas do tempo. Também está carregada de simbolismo a “área de terreno onde nunca mais se construiu”, local onde ficava a casa de Tiradentes:

Na rua de S. José, longa e tortuosa, os predios, todos elles de um e dois andares, succedem-se agarrados uns aos outros.  
De repente, a um dos lados, um hiato.  
Fôra ali a casa de Tiradentes, que a justiça da Metropole mandara arrasar.  
Arrasou-se o predio, salgou-se o terreno.  
E lá está até agora o claro aberto na fileira dos sobrados centenarios.  
No fundo, um paredão, manchado de musgo verde, a amparar o morro, cortado a pique.  
Parece haver um symbolo naquela area de terreno, onde nunca mais se construiu. Aquella solução de continuidade parece mudamente falar a quem a observa (Alencar, 1926b, p.163-164).

A menção à Rua de São José e ao hiato onde ficava a casa de Tiradentes, destruída e salgada pela Metrópole, carrega um forte simbolismo. O espaço vazio na fileira de sobrados centenários representa a tentativa de apagar a memória da Conjuração, mas a própria ausência se torna uma eloquente lembrança do sacrifício e da repressão, falando “mudamente a quem a observa”. Mencionam-se, ainda, as “masmorras” (*ibidem*, p.165) da Casa dos Contos, descritas com “paredes de dois metros de espessura” (*ibid.*), “grades de ferro grossas como braços de homem” (*ibid.*), onde se via “crepúsculo o dia inteiro” (*ibid.*), pelo “frio, umidade, silêncio” (*ibid.*) e as “teias de aranha” (*ibid.*) que a caracterizavam.

A **Experiência do espaço** está demonstrada sob diferentes prismas: o padre e as moças no enterro de criança demonstram uma relação de familiaridade com a morte, quase festiva; há habitantes comuns, como o “homem do povo” que não conhece a casa de Marília, mostrando um distanciamento de certos aspectos históricos e culturais; enquanto o homem em situação de rua, que vive na gruta, e o pobre, que habita um dos sobrados abandonados, têm uma relação com a paisagem natural e urbana por sua marginalização; a moça delicada com saia e cabelo curtos indica a ruptura com valores morais arcaicos, enquanto o relógio da igreja, em atividade desde o século XVIII, reforça a permanência. Algumas conclusões importantes do autor decorrem da própria percepção dos espaços experienciados, como a verificação da condição da casa de Joaquim Silvério dos Reis, considerado o traidor da Conjuração, identificada como um solar conservado e em ótimas condições, ficando sugerido, portanto, que o esquecimento é um ato político mais do que obra do acaso ou do tempo.

Os trajetos trazidos pela narrativa incluem a “rua de S. José, longa e tortuosa” e as ladeiras da cidade. Os lugares de encontro podem ser expressos pelo salão do hotel ou, ocasionalmente, os cemitérios anexos às igrejas, onde os vivos pisam “por sobre as pedras das sepulturas” (*ibidem*, p.167). Os espaços de trabalho são as antigas repartições públicas, cheias de “papelório”, onde os escribas coloniais trabalhavam com “amor e socego”. A decadência é, mais uma vez, um elemento importante, expressa na “agonia” da cidade e na ruína dos edifícios, levando à desocupação de espaços – como o hiato da casa de Tiradentes –, permanecendo como cicatrizes abertas na paisagem ou utilizados de forma improvisada por vadios e animais. A burocracia inútil é um resquício de um passado menos eficiente, mas que gerava trabalho, com volumosos documentos.

Constitui-se um **Espaço simbólico** na evocação da história através de referências diretas à Conjuração Mineira – Tiradentes, Marília, Gonzaga e Cláudio Manuel da Costa –, ao ciclo do ouro – Casa dos Contos e riacho Funil – e à burocracia colonial. A cidade é um testemunho vivo e deteriorado de sua própria história, na qual se acumulam camadas de significados que

envolvem o espaço da arte e da alma humana, com a Igreja de São Francisco como expressão da alma atormentada de Aleijadinho; o espaço da memória e do esquecimento, devido aos locais históricos em ruínas, desvalorizados em relação à grandeza do que representaram; espaço de paradoxos, como a celebração da morte em um enterro de criança e a beleza da burocracia inútil; e o espaço da transitoriedade, com o homem em situação de rua observando o córrego simbolizando a inexorabilidade do tempo.

O relato se encerra com a reflexão sobre o relógio da igreja Santa Efigênia, funcionando ininterruptamente desde 1762. O velho pêndulo é metaforizado como um “incansável coração de metal” que marca o tempo com indiferença para as alegrias e tristezas, o esplendor e a decadência da cidade. Sua persistência e exatidão contrastam com a “lenta e lúgubre agonia” de Ouro Preto, testemunhada impassivelmente pelo “coração de ferro” no “peito de granito da torre”. O relógio também pode ser compreendido como um dos elementos do espaço de transitoriedade, por ser outra marca da passagem do tempo e da melancolia da cidade:

Existe, nessa egreja, um relogio que trabalha desde 1762.

Ha quasi dois seculos o velho pendulo marca ali os minutos, como se fôra incansavel coração de metal, a pulsar surdamente no peito de pedra da torre. Bateu com o mesmo isochronismo todas as horas dos dias alegres, todas as, horas dos dias tristes.

Indifferent e sereno, veiu vindo pelo tempo em fóra, através de gerações e gerações.

Dividiu os dias e as noites para todos igualmente, do berço ao tumulo.

Fiel á sua tarefa, á tarefa que lhe deram, veiu vindo, trabalhador infatigavel, pelo tempo em fóra. Veiu vindo serenamente. Viu, com a mesma infifferença as épocas de esplendor e de riqueza, as de infortúnio e decadencia injusta. Homens e coisas passaram. Grandezas extinguiram-se. E sereno, e exacto, e pontual, como impassivel coração de ferro, no peito de granito da torre, o pesado pendulo secular, depois de haver assinalado tantas e tantas horas de opulencia e fulgor, lá está ainda a pulsar, a marcar agora, com pancadas surdas, insensivel e frio, a lenta e lugubre agonia da cidade (Alencar, 1926b, p.170-173).

Percebemos uma complexidade de sentimentos no autor, impulsionada pela multiplicidade de observações e registros que este relato possui. Vemos refletidas a passagem do tempo e a persistência do belo na ruína, alimentadas por uma sensação de perda – “a cidade que morre” –, mas também por uma apreciação da singularidade que a decadência preservou, garantida pela ausência de “conforto” moderno que poderia ter desfigurado a cidade. Ouro Preto é posta como um museu a céu aberto, onde a história, a arte e as complexidades da condição humana se manifestam em cada canto, convidando à contemplação sobre o destino, a memória e a arte – contemplação essa que, mais tarde, seria reafirmada na obra de Murilo Mendes, **Contemplação de Ouro Preto** (1954).

Em **Aspectos e visões**, os espaços se relacionam por associação temática e simbólica. A Igreja de São Francisco, por exemplo, conecta-se à figura de Aleijadinho e a complexidade de sua arte; a casa de Tiradentes e a Casa dos Contos, associam-se à Conjuração e à repressão; o cemitério ao lado da igreja relaciona a vida e a morte; o “hiato” da casa de Tiradentes é um espaço que “muda e fala” sobre o esquecimento. Ou seja, há uma relação de interdependência para a construção do sentido geral da cidade e do texto. A interação entre os espaços públicos e privados é constante, o primeiro influencia o segundo – como a justiça que arrasa a casa de Tiradentes –; enquanto o segundo se torna público através da história – como a vida e as ideias dos conjurados. As dimensões dessa relação são, em outros momentos, de permeabilidade, através da qual rua e sacadas permitem a observação da vida, como o enterro da criança e o homem pedindo esmola.

Também a natureza se integra ao espaço urbano, em diálogo. As igrejas se erguem no “flanco da montanha” (*ibidem*, p.149) ou no “topo da mais alta das collinas” (*ibidem*, p.170). As montanhas são elementos de grandiosidade que compõem a paisagem e adquirem significados metafóricos, como “monges colossaes” (Alencar, 1926b, p.169). O riacho e suas rochas são o habitat de um homem em situação de rua, conectando a vida urbana marginalizada à natureza bruta. Assim, o espaço de Ouro Preto atua como retrato da condição humana, ao exprimir a complexidade do sofrimento, a resiliência e a futilidade da vida; é também receptáculo da memória, por abrigar as marcas de um passado glorioso e trágico, clamando por reconhecimento. Fonte de contrastes e paradoxos, a beleza convive com a ruína, a vida com a morte, o passado com o presente, as rupturas com as continuidades, servindo como meio para reflexão filosófica, contribuindo para o narrador tecer considerações sobre o tempo, o destino e o sentido da existência.

Esse ambiente influencia a alma dos artistas, como Aleijadinho, que traduz suas emoções em esculturas; a dos viajantes, levados a profundas reflexões; e a sensibilidade e a visão filosófica do narrador, pois suas dualidades – beleza/ruína, vida/morte, rupturas/continuidades – refletem a própria percepção do autor sobre a condição humana. Embora não se afirme um determinismo direto no comportamento dos habitantes neste relato, a atmosfera da cidade parece moldar a percepção e o estado de espírito daqueles que a vivem ou a contemplam. Vemos, aqui, Alencar aprofundando a dimensão simbólica dos espaços, criticando a indiferença e o esquecimento do passado, explorando as complexidades da alma humana e da condição existencial – utilizando a arte de Aleijadinho e as peculiaridades do cotidiano como metáforas –, e propondo uma visão de Ouro Preto como um lugar único e insubstituível, digno de contemplação e preservação, em oposição à superficialidade da vida moderna.

### 5.4.11. A Universidade (Relato 11)

**A Universidade** (Relato 11) traz a cidade lendária, de beleza única e incomparável, que está “ameaçada” de “desaparecimento immerecido” (Alencar, 1926b, p.175) devido ao “esquecimento criminoso” e à “indiferença” dos governos. Ela é descrita como uma “terra propícia ao estudo, pelo sossego e pela paz em que vive”, um “doce e incomparável oásis” para almas sonhadoras. Ouro Preto é um representante da cultura nacional que clama por preservação, não por modernização descaracterizante. Prioriza-se a qualidade intrínseca da cidade como um local de cultura, história e paz, que a torna ideal para sediar uma universidade.

Na frase concisa “Deve-se, inegavelmente, uma reparação á cidade tradicional” (*ibidem*, p.177) está expressa inequivocamente a necessidade de uma “reparação” para com Vila Rica, a afirmação inicial que estabelece o tom do relato como um apelo à valorização e à correção do abandono sofrido pela cidade histórica. Alencar, então, explicita o tipo de intervenção que Ouro Preto não deseja: modernizações radicais que destruiriam sua identidade colonial, como o arrasamento de morros, o nivelamento de ruas e a construção de avenidas e fábricas:

Porque Ouro Preto não pede nem quer nenhum Passos ou Frontin que lhe arrase os morros, lhe nivele as ruas, lhe dê largas avenidas, lhe atire por terra o casario colonial... Não pede nem quer que o enchem de fabricas, que a povoem de operarios, que a enriqueçam de casernas... Não pede nem quer que transportem para as suas socegadas encostas o tumulto utilitario, a agitação vulgar das outras cidades...

É com alma de artista, não com calculos estreitos de administrador municipal, que se tem de proteger, amparar a ex-capital de Minas Geraes.

Mais feliz do que Veneza, de cujos canaes as gondolas já vão fugindo aos poucos, expulsas pelas lanchas e gazolina, Villa Rica, se já não possue as seges e cadeirinhas de outr'ora, tambem não foi ainda, graças á sua topographia, invadida e banalizada pelo automovel.

Cumpre evitar, por todos os meios, que a desfigurem e que mutilem (Alencar, 1926b, p.179-180).

O autor defende a proteção da cidade com “alma de artista”, focada em sua preservação estética e histórica, contrastando com os “cálculos estreitos de administrador municipal” e evitando a “agitação vulgar” de outras cidades. A comparação com Veneza e a constatação de que Ouro Preto ainda não foi “invadida e banalizada pelo automóvel” reforçam a necessidade de preservar sua singularidade topográfica e arquitetônica. Não por acaso vemos uma referência crítica clara à Reforma de Pereira Passos, no Rio de Janeiro.

Ao afirmar que Ouro Preto “não pede nem quer nenhum Passos”, o literato explicitamente rejeita o modelo de modernização urbana que prioriza a demolição e a substituição do velho pelo novo. Ele está ciente do impacto das reformas de Pereira Passos na paisagem e na memória da cidade do Rio de Janeiro. Essa afirmação coincide com a formulação de Renato Cordeiro Gomes (2008) quanto à metáfora da demolição como apagamento, como feito na capital fluminense:

A estratégia da leitura sofre um desvio: para articulá-la, escolho, a partir dos próprios textos, a metáfora da demolição. Considero em primeira instância o sentido referencial, para ver, em seguida, as conotações da dicotomia “destruir/construir” que, segundo Marshall Berman, é marca característica do moderno que se confronta com o rápido e muitas vezes catastrófico crescimento urbano. Particularmente em cidades como o Rio, demolir é índice de apagamento do passado, da memória, da cidade compartilhada, da cartografia afetiva. Aqui, construir o novo é apagar o velho, não deixar marcas: tudo vai sendo sucessivamente substituído (Gomes, 2008, p.19-20).

Gomes afirma que, em cidades como o Rio, “construir o novo é apagar o velho, não deixar marcas: tudo vai sendo sucessivamente substituído”. Ao rejeitar o modelo de Pereira Passos para Ouro Preto, Alencar combate a mesma lógica. O autor não quer que a “nova cultura” ou o “progresso” impliquem na aniquilação do que já existe. Sua proposta para a Universidade, como veremos, não é a de um elemento que destrói o antigo, mas que se integra a ele. A demolição é a antítese da singularidade que defende. Ele luta contra a uniformização que a modernidade, por meio da demolição e reconstrução, impõe às cidades, tornando-as indistinguíveis. Ouro Preto, na visão do escritor, é uma “cidade-unica”, e o modelo de Passos levaria à sua invasão e banalização. Essa perspectiva é norteadora do relato.

Na **Representação do espaço** a descrição enfatiza a arquitetura característica do município mineiro, e o ambiente de serenidade que a distingue de outras cidades. O autor critica veementemente as tentativas de “desfigurar” e “mutilar” a cidade com modernizações banais e obras “desastradas”. Sua arquitetura colonial é a espinha dorsal da identidade ouro-pretana e um dos pontos centrais da defesa do autor, que clama por conservar a “severa arquitetura” e substituir edifícios em ruínas por outros “em tudo iguais aos primitivos”, como forma de recuperação. Há uma condenação explícita de “acrécimos e remendos estapafúrdios” e da “telha francesa, a viga de aço, o cimento armado banalizador”. A proposta é de manter o “casario colonial” intacto e o “palácio-fortaleza dos antigos governadores” em sua pureza.

As “serranias” e topografia são descritas como elementos de “solidão e tristeza” que contribuem para a atmosfera mística e serena da cidade, tornando-a um refúgio para almas “fatigadas do deserto immenso das grandes cidades”, um elemento que a “salvou” de ser

“invadida e banalizada pelo automóvel”. Embora não detalhados, os espaços públicos, como pontes, muros e fontes centenárias, devem ser “conservados como estão”, sem intervenções da modernidade. O autor rejeita a ideia de “largas avenidas” ou o “tumulto utilitário, a agitação vulgar das outras cidades”. Mencionam-se a “casa de Marília”, descaracterizada ao se tornar quartel, e “casas” que foram derrubadas para obras ferroviárias, demonstrando a preocupação com a preservação externa e a função original dos edifícios:

Ha annos, certo ministro da Guerra, desejando talvez ser util á cidade, lá a seu modo, chegou a fazer, da casa de Marilia, quartel para um batalhão do Exercito. Ultimamente, um director da Central do Brasil, com o mesmo intuito de protecção, ordenou que se construissem, em Ouro Preto, vastas officinas ferro-viarias, para o que se derrubaram casas, se arrasou um pedaço de morro e se desviaram ruas. Não ha muito, varios inglezes offereceram – felizmente em vão – forte somma por um dos mais bellos templos ouro-pretanos, com o fim de mettel-o abaixo e explorar um filão de ouro sobre o qual se diz ter sido levantada a egreja.

Livre Deus a legendaria cidade de taes amigos e de taes defensores. Que nunca se lembrem elles de offerecer a Ouro Preto a sua desastrada protecção. Esta seria de effeitos muito mais deploráveis do que o esquecimento puro e simples (Alencar, 1926b, p.180-181).

Ao criticar exemplos de intervenções mal planejadas ou com intenções questionáveis – como a destruição de morros e casas para a construção de oficinas ferroviárias e a oferta de compra de um templo para exploração de ouro –, que ilustram como a proteção oferecida por agentes externos pode ser mais danosa do que o próprio esquecimento, o autor alerta para o fato de que as soluções que desfiguram a cidade, em nome de um progresso mal compreendido, escondem interesses puramente lucrativos.

Neste relato, a aura de morte se esvai, dando lugar a uma Vila Rica traduzida como um patrimônio vivo e ameaçado, um corpo que roga por ser salvo. A linguagem é de defesa apaixonada, denunciando a destruição e a descaracterização. A cidade é como uma joia arquitetônica e espiritual, a ser protegida de “bárbaros” e de uma modernidade que a banaliza. Como alternativa a essa preservação, ampara-se na proposta do jornalista uruguai Manuel Bernárdez, em seu livro *El Brasil, Su Vida, Su Trabajo, Su Futuro: Itinerario Periodístico* (1908), mencionado no quarto capítulo desta tese, para defender a instalação da Universidade, que é vista por Alencar como uma forma de “salvá-la”, mantendo sua essência intacta – ideia que se conecta ao relato **Os estudantes**, em que defende que a essência da Vila Rica histórica e dos ideias humanas elevados ainda é presente na juventude ouro-pretana.

Assim, o literato apresenta a solução que ele considera capaz de salvar e preservar a cidade, a criação de uma universidade de excelência, instalada em um prédio com o mesmo estilo arquitetônico imponente da cidade. Essa instituição seria um refúgio para “almas

sonhadoras, fatigadas do deserto immenso das grandes cidades”, transformando Ouro Preto em um “doce e incomparavel oásis” de conhecimento e cultura, aproveitando sua atmosfera “mística e nevoenta terra da quietude e da saudade”. A universidade é vista como um meio de revitalizar a cidade sem comprometer sua identidade histórica e seu encanto peculiar:

A Universidade – uma austera casa de ensino que seja a melhor de toda a Republica e que se installe em predio construido no mesmo imponente stylo do que lá se encontram ha duzentos annos – eis o que será capaz de salval-a, de conserval-a intacta e realmente formosa, no alto de suas serranias, na solidão e na tristeza de suas montanhas – mystica e nevoenta terra da quietude e da saudade, doce e incomparavel oasis em que se refugiem as almas sonhadoras, fatigadas do deserto immenso das grandes cidades (Alencar, 1926b, p.183).

A **Experiência do espaço** se concentra, portanto, na relação do narrador e de “almas sonhadoras”, que a veem a cidade como um refúgio e um local a ser preservado. Há uma implícita crítica aos líderes e figuras importantes, que tomam decisões que prejudicam o município, mostrando uma desconexão entre a burocracia e o valor intrínseco do lugar. O relato propõe a Universidade como um novo espaço de trabalho e de convivência que traria “o rumor, o entusiasmo, os sonhos da mocidade do Brasil” (*ibidem*, p.179), infundindo vida e animação à cidade. A ausência de “fábricas”, “operários”, “casernas” ou “tumulto utilitário” sugere que a cidade não é um espaço para a agitação, mas para a quietude e a contemplação. A “decadência dolorosa” ressurge como base para a proposta da universidade e, junto do “esquecimento” da cidade, são o motivador para a “ressurreição necessária” que a criação dessa instituição traria. A ausência de prosperidade econômica, especialmente após a mudança da capital, é vista como algo que, ironicamente, preservou a cidade de uma modernização desastrosa, tornando-a um “oásis”.

Denominada “cidade lendária” e “tradicional”, um “*taller*” e “horto de futuro” que floresceu com a “velha opulência”, no **Espaço simbólico**, Alencar insiste no declínio atual causado pela indiferença oficial, referindo-se a ela como a “ex-capital de Minas” (*ibidem*, p.180). A qual a proposta da universidade seria uma forma de honrar e reerguer, plantando a “flor preciosa de tua nova cultura” (*ibidem*, p.179). Esse relato inclui espaços de importantes significados, sendo o primeiro o espaço de cultura e saber, com Ouro Preto sendo considerada a Coimbra brasileira, ideal para a formação intelectual; o segundo, o espaço de preservação, um local que clama pela proteção de seu patrimônio arquitetônico e histórico; o terceiro, o espaço de resistência, por se recusar a morrer, apesar do abandono; e, por fim, um espaço de contraponto à banalidade moderna, refúgio da agitação e da descaracterização das grandes cidades.

Percebe-se uma idealização em relação ao potencial futuro de Ouro Preto como centro universitário. O autor valoriza a “unicidade” e a “pureza” de Ouro Preto em contraste com a “vulgaridade” e a “homogeneização” das grandes cidades modernas, expressando um desejo de preservar um valor que está se perdendo na contemporaneidade. A dimensão imaginária aqui é a de Ouro Preto como um santuário da cultura e da história nacional, um lugar intocado pela modernidade e ideal para o desenvolvimento do saber e da arte, que deve ser protegido e valorizado em sua forma original. Somente anos mais tarde, em 1969, seria oficialmente fundada a Universidade Federal de Ouro Preto (Brasil, [20-?]).

Nesta perspectiva, notamos que a **Relação entre os espaços** exprime a tensão entre passado, presente e futuro, devido às suas respectivas glória, ameaça de destruição e potencial elevação com a proposta da universidade. Suas ruas, edifícios e montanhas são locais da esperança de um renascimento através da instituição de ensino almejada, que traria “vida e animação”, além do “rumor, o entusiasmo, os sonhos da mocidade” (Alencar, 192b, p.179).

O espaço público da cidade interage com os espaços privados das casas pela proposta de preservação de ambos em sua forma original – a arquitetura colonial é vista como definidora da identidade da cidade, independentemente de ser um espaço público, como igrejas e pontes, ou privado, como as casas. Igualmente, natureza e espaço urbano se conectam em complementaridade e proteção, com a natureza, por sua topografia, servindo como aliada na preservação da autenticidade da cidade.

Em síntese, Ouro Preto assume a função de catalisadora de reflexões, provocando a denúncia da indiferença governamental e a defesa do patrimônio. Vemos no relato um importante argumento para uma proposta de salvação, que fundamenta a ideia da universidade como ressurreição da cidade, servindo de inspiração para um ideal educacional ao propor um modelo de ensino superior de excelência. O ambiente influencia profundamente o narrador e outros defensores da cidade, motivando-os a lutar por sua preservação e a propor soluções. Também traduz a paixão, a indignação e o idealismo do literato, pois sua defesa reflete um estado de alarme e um desejo profundo de resgate e valorização.

Este relato simboliza a condição de abandono do patrimônio histórico-cultural no Brasil e a indiferença oficial, representando um momento histórico de transição e modernização que o autor considera inadequada, pois o valor da tradição e da autenticidade está, neste contexto, ameaçado por uma visão utilitarista e um falso progresso. Isso fundamenta a crítica social e política empreendida pelo literato, defendendo a preservação da arquitetura e da identidade histórica como um valor cultural intrínseco ao propor uma solução real e específica, que integra

o desenvolvimento intelectual e a conservação patrimonial. Novamente, vemos a exaltação da cultura e do saber como elementos capazes de reerguer a cidade e, implicitamente, o país.

#### 5.4.12. Não morrerás! (Relato 12)

No último relato, **Não morrerás!** (Relato 12), vemos a cidade “maravilhosa”, “lendária e de poesia”, “abandonada”, em “agonia” e sofrendo um “repúdio injusto”, personificada como um ser que fala, clama e tem sentimentos de dor e abandono. Ouro Preto é reflexo da grandeza passada de Minas Gerais e repositório de história, arte e cultura, que se recusa a morrer. O autor a eleva a uma “Cidade do Sonho e da Melancolia”, priorizando sua beleza panorâmica e a atmosfera melancólica e de quietude que ela proporciona, em contraste com a “vida intensa e vertiginosa” das grandes cidades. O autor foca na extinta grandeza de Vila Rica e na “injustiça do repúdio” que ela sofreu, apresentando-a como um lugar onde a alma encontra paz e onde a história clama por reconhecimento. A capacidade de Ouro Preto de evocar sentimentos profundos e reflexões existenciais é central na **Representação do espaço**.

A visão panorâmica permitida pelo alto do Morro da Forca, abrangendo a extensão do casario pelos vales e encostas, é descrita como uma das mais belas e empolgantes perspectivas da cidade. O narrador revela que esse foi o cenário de sua última tarde em Ouro Preto, conferindo à descrição um tom de despedida e contemplação final:

Da esplanada do morro da Forca o olhar abrange quasi toda a cidade, abarca quasi todo o denso casario, a extender-se por um lado desde o bairro das Cabeças até o de Antonio Dias e por outro desde o morro da Queimada até a estação da via ferrea, no fundo estreito do pequeno valle.

A perspectiva que dali se descortina é uma das mais bellas e empolgantes de quantas em Villa Rica podem ser admiradas.

Ali, naquelle alto, foi que passei a minha ultima tarde de Ouro Preto (Alencar, 1926b, p.185-186).

A iminente partida do narrador após duas semanas de “descanso e de sonho” na atmosfera lendária e poética de Ouro Preto intensifica o sentimento de melancolia. Ele lamenta o fim do encantamento e do “romântico e contemplativo peregrinar” pelas ruas desertas da cidade abandonada pelo Brasil. A antecipação do retorno à vida intensa e ruidosa das grandes cidades contrasta com a paz e a serenidade encontradas em Vila Rica. A visão final da cidade, com suas casas e templos subindo desordenadamente pelas montanhas sombrias, reforça a impressão de uma grandeza extinta e de uma “emocionante desolação”:

Pela madrugada do dia seguinte deveríamos regressar.

As duas curtas semanas de descanso e de sonho na terra amoravel das lendas e da poesia tinham velozmente transcorrido. Iam findar as horas repousantes de encantamento e magia, o romantico e contemplativo peregrinar pelas velhas ruas desertas e accidentadas da cidade maravilhosa que o Brasil abandonou. Em breve a vida intensa e vertiginosa (oh! a furia da velocidade, da trepidação, dos ruidos que ensurdecem e que allucinam!) arrancar-nos-ia ao doce recanto de paz e serenidade em que as nossas almas fatigadas se haviam mansamente aquietado e adormecido, ao silencioso acalento da solidão amiga e vasta...

Só, na esplanada, ainda uma vez eu tinha sob os olhos o panorama revolto e severo em meio do qual Ouro Preto agglomera as suas casas e os seus templos, subindo em desordem pelas montanhas sombrias, como no panico de uma fuga terrivel.

E era maior, naquelle dia, a tristeza envolvente da velha cidade.

E mais funda parecia ser a impressão da sua extincta grandeza.

E maior, bem maior decerto era a emocionante desolação que a rodeava (Alencar, 1926b, p.186-187).

A descrição detalhada do crepúsculo elegíaco sobre a paisagem imprime uma atmosfera de beleza angustiada. As nuvens brancas no céu azul, as sombras que sobem dos vales, a luz dourada nos cumes, o murmúrio do córrego, os sons distantes de crianças e sinos, e o voo das andorinhas contribuem para uma experiência sensorial diversa e emotiva. A hora do crepúsculo é retratada como o momento em que a “ave da Saudade” pária sobre as montanhas, intensificando a impressão de dor e abandono da cidade, que parece clamar contra a injustiça do repúdio.

Approximava-se o crepusculo elegiaco e sem par.

Pelo azul purissimo do céo muito perto, a que as serranias pareciam servir de支撑, erravam nuvens alvissimas.

Lentamente, as sombras, muito nitidas, subiam do fundo dos valles apertados, acompanhando a luz fulgurante que fugia para os cimos dos montes, coroando-os de ouro. A luz fugia, fugia. Só os pincaros, agora, estavam iluminados. E, subitamente, cahindo o sol por detraz da serra, toda a paizagem esmaeceu, num deliquio.

Dir-se-ia que os montes, envolvidos nas sombras que começavam a adensar-se, haviam crescido ainda, recortando-se no horizonte com mais viva precisão. Em baixo rolava o corrego, com scintillações de prata.

Do adro distante de uma egreja muito alta chegavam, amortecidos, gritos de crianças que brincavam na relva, a correr e a rir. Do lado opposto, a torre de outra egreja longinqua carrilhonava entre festiva e triste, decerto chamando para a novena. E em derredor de outra torre mais proxima um bando de andorinhas brincava de *pique-será*, riscando doidamente o ar de vôos irregulares e interminaveis.

Era a hora inolvidavel em que a ave da Saudade espalma as grandes asas por sobre as montanhas immortaes; a hora em que mais Villa Rica impressiona e commove; a hora em que, no desespero da sua dor e do seu abandono total e revoltante, toda ella parece clamar contra a indizivel injustiça do repudio inqualificavel.

Decresciam ao longe todos os rumores. Vagarosamente, mansamente decresciam, uns apôs outros (Alencar, 1926b, p.188-189).

A arquitetura é descrita de forma abrangente a partir do Morro da Forca, que oferece uma vista do “denso casario, a se estender por um lado desde o bairro das Cabeças até o de Antonio Dias e por outro desde o morro da Queimada até a estação da via férrea”. Os “templos” são como parte da paisagem, com o “bimbalhar dos sinos” e o “carrilhonar” das torres distantes. As montanhas são um elemento proeminente, descritas como “sombrias”, “infinitas” e que parecem “servir de suporte” ao céu. O “córrego” que rola “com cintilações de prata” é um elemento constante e silencioso, transformando a natureza em moldura que amplifica a soturnidade da cidade. A “esplanada do morro da Forca” é o principal espaço, um ponto de observação panorâmica que permite ao narrador contemplar a cidade em sua totalidade. As “velhas ruas desertas e accidentadas” e o “adro distante de uma igreja muito alta” são brevemente mencionados, enfatizando a quietude e o isolamento. Os espaços públicos são locais de contemplação e de transição, onde a vida urbana se manifesta de forma suave.

Ouro Preto é um organismo vivo e sofredor, uma paisagem de beleza melancólica e profundidade histórica. A linguagem é rica em adjetivos que evocam sua grandiosidade – “imponentes” e “colossais” –, fragilidade – “extinta grandeza”, “lenta e lúgubre agonia” –, e emoção – “amorável”, “emocionante desolação” e “caricosa doçura”. A materialidade física da cidade se transforma em uma personagem que clama e inspira um profundo apego no narrador, que finalmente a responde, criando, enfim, um diálogo com Alencar. No silêncio da esplanada, diante do crepúsculo, o narrador experimenta uma sensação quase mística, como se uma voz surgisse da quietude e da sombra que a envolvem. A voz personificada da cidade repudiada começa como um murmúrio distante e gradualmente se aproxima, mais viva e clara na quietude do entardecer:

E então, no ermo ainda maior da esplanada, deante da elegia do crepusculo bruxoleante, naquelle momento pesado de tristeza, em frente ás montanhas formidaveis, empoladas como vagalhões de um oceano revolto que se houvessem petrificado; e então, mergulhado naquelle poderoso ambiente de sonho e de mysticismo, a que difficilmente se pode fugir, uma voz como que me chegava aos ouvidos, surgindo da quietação e da sombra que envolviam Villa Rica de extremo a extremo.

Era como a voz da cidade repudiada. Era como se ella pudesse falar e estivesse falando...

E era a principio uma voz longinqua e surda, meio apagada, que depois, pouco a pouco, aumentou, approximou-se, mais viva e mais clara na profunda quietação do crepusculo exsangu... (Alencar, 1926b, p.190-193).

A voz da cidade lamenta o “repudio injusto” e o esquecimento por parte de seus “filhos” – os habitantes de Minas Gerais. Ela relembra seu passado de grandeza e esplendor, seu papel na irradiação do progresso e na civilização da região, e questiona o motivo de seu maltrato e

desprezo, considerando ter sido ela quem atraiu os primeiros exploradores e povoadores que iniciaram a grandeza de Minas:

– Porque este repudio injusto a que sem piedade e sem remorsos me atiraram os meus filhos? Porque, porque assim me esqueceram e sacrificaram, a mim que fui grande e illustre, tive as galas da opulencia, irradiei progresso, civilizei a região agreste das montanhas? Porque assim me maltratam e me desprezam, a mim que attrahi, com o thesouro de minhas minas, os devassadores do sertão, os povoadores da terra, aquelles que haviam de iniciar a grandeza de Minas Geraes? (Alencar, 1926b, p.193).

Prosseguindo, em seu lamento, reivindica seu papel fundamental na glória e no renome de Minas Gerais. Ela evoca seus poetas, sonhadores e contestadores desinteressados, contrastando com a política contemporânea de indiferença. Declara-se berço de heróis, artistas e sábios, uma “cidade-unica”, a “cidade-reliquia”:

– Dei esplendor e gloria a Minas Geraes! Dei-lhe renome, tornei-a respeitada e querida! Sem Villa Rica, sem os seus poetas, sem os seus sonhadores generosos, sem os seus revolucionarios ingenuos e puros, não maculados pelo interesse, que teria sido Minas no passado, senão a terra sem historia, a terra bravia e hostil das montanhas e das florestas? Quem foi que lhe deu, a Minas, a nomeada gloriosa de que ainda hoje se orgulham tanto os que nasceram em seu territorio? Quem foi o que escreveu as paginas que ella ainda hoje relê com enlevo e desvanecimento? Lutei impavidamente pela liberdade, fui altaiva, fui nobre, levantei sempre a fronte deante dos grandes. Fui generosa. Eduquei gerações que se fizeram illustres, reuni e abriguei em meu seio vultos notaveis nas sciencias, nas letras, nas artes, na politica de outr'ora, tão mais digna e elevada do que a de hoje. Fui berço de heróes, de artistas e de sabios. Sou a cidade-unica, a cidade-reliquia, a cidade-mater (Alencar, 1926b, p.193-194).

Após uma pausa, a queixa angustiosa da cidade recomeça, subindo dos vales. Ela reitera sua singularidade e seu papel como “cidade-mater” de Minas, contrastando seu estado de pobreza e velhice com a opulência e prosperidade da região que dela surgiu. A cidade se sente condenada a um esquecimento injusto e abandonada por aqueles que deveriam protegê-la. Seu clamor diminui gradualmente, afogando-se no silêncio e na obscuridade, culminando em um soluço e no repetido questionamento:

Houve uma pausa.

E logo recomeçou, subindo dos valles, a queixa angustiosa.

– Sou a cidade-unica, a cidade-mater... E Minas, nadando na opulencia e na prosperidade; Minas, em plena grandeza e em plena ventura, Minas condena-me ao mais injusto dos esquecimentos, abandona-me, não tem sequer um gesto para amparar, na velhice e na pobreza, aquella de cujos flancos de ouro ella surgiu para a vida, e de cujo sangue se creou, e de cujo trabalho se nutriu!

Diminuia o clamor singular, como que se afogava, exhausto, na obscuridade e no silencio de onde havia irrompido.

A estranha voz afastava-se, em um lamento que devagar se extinguia.

– Porque? Porque assim hei de eu morrer, desapparecer tristemente na infinita amargura deste repudio impiedoso, deste immenso desquerer?  
 E a voz era agora como um soluço entrecortado...  
 – Porque? Porque? (Alencar, 1926b, p.194-195).

O silêncio predomina, quebrado apenas pelo murmúrio do córrego. O narrador descreve sua última visão de Ouro Preto, suas montanhas, sua quietude e sua grandeza extinta que, paradoxalmente, parece ainda maior naquele momento. Ao escrever as páginas inspiradas pela decadência da cidade, o narrador expressa sua fé em uma “ressurreição necessária”, na esperança de que um governo inteligente e sensível repare a injustiça do abandono:

Calara-se a voz.

Só o córrego, em baixo, rolando por sobre o seu leito de pedra, falava ainda timidamente, segredando coisas dentro da noite.

Foi assim que eu vi, a ultima vez, Villa Rica, e as suas montanhas, e o seu socego, e a sua grandeza exticta, que exticta parece maior do que nunca.

E escrevendo, por amor de Villa Rica, estas paginas sugeridas pela decadencia da cidade sem igual no Brasil, tenho fé na sua ressurreição necessaria.

Sinto que ella não deve, não pode morrer de todo.

Sinto que, um dia, hoje ou amanhã, pouco importa, um governo ha de vir, intelligente e sensivel, que repare o erro sem nome, a clamorosa injustiça de Minas Geraes (Alencar, 1926b, p.196-197).

O relato se encerra com uma afirmação de esperança e um apelo à imortalidade de Ouro Preto. O narrador sente que o repúdio doloroso não perdurará e que a reparação virá. Em uma exclamação final, ele se dirige à cidade como “maravilhosa, impressionante, bella Cidade do Sonho e da Melancolia”, declarando sua crença de que ela não morrerá:

Sinto que o repudio doloroso não perdurará, que a obra de reparação se ha de realizar mais cedo ou mais tarde.

– Não! Tu não podes, não deves morrer! Tu certamente não morrerás, ó maravilhosa, ó impressionante, ó bella Cidade do Sonho e da Melancolia! (Alencar, 1926b, p.197).

Na **Experiência do espaço** são mencionadas as “crianças que brincavam na relva” (*ibidem*, p.189) e uma “torre... que carrilhonava entre festiva e triste, decerto chamando para a novena” (*ibidem*, p.189), sugerindo uma vida cotidiana simples e tranquila. No entanto, a relação mais intensa é a do narrador com a cidade, que sente um “horror à morte” (*ibidem*, p.140) e busca a “paz e serenidade” (Alencar, 1926b, p.186) em seu “doce recanto”. O trajeto do viajante é o percurso que o leva à “esplanada do morro da Forca”, o ponto culminante de sua visita. Os lugares de encontro são sugeridos pelos sinos que chamam para a novena, indicando a vida religiosa e comunitária. Os espaços de lazer são os adros onde as crianças brincam. O

foco não está na rotina dos habitantes, mas na experiência contemplativa e emocional do escritor em relação ao espaço.

A decadência é a causa do “repúdio” e do “abandono total e revoltante” que a cidade sofreu. A “extinta grandeza” e a “opulência” passada são contrastadas com a condição atual. Interessante notar que essa decadência, paradoxalmente, também contribui para o “sossego e o silêncio” que o autor tanto aprecia, evitando a “vida intensa e vertiginosa” das grandes cidades. O espaço vivido, portanto, é moldado pela ausência de prosperidade material, que, por sua vez, permite uma riqueza espiritual e contemplativa.

Assim, um **Espaço simbólico** é constituído na personificação da cidade, fazendo-a lamentar seu passado de “grande e ilustre”, de “galas da opulência”, de irradiar “progresso” e civilizar “a região agreste” (*ibidem*, p.193). Ela se orgulha de ter dado “esplendor e gloria a Minas Geraes” (*ibidem*, p.193), de ter sido berço de “poetas, sonhadores generosos, revolucionarios ingenuos e puros” (*ibidem*, p.194), e de ter lutado “impavidamente pela liberdade” (*ibidem*, p.194).

A história gloriosa é explicitamente contrastada com o presente de “esquecimento” e “maltrato”. O declínio é a realidade da cidade, que sofre uma “lúgubre agonia” naquele presente. Notam-se camadas de significado em espaços que se constituem como da melancolia, em que cidade sofre e clama contra a injustiça; do refúgio e da paz de espírito, no qual a alma fatigada do narrador encontra sossego; da grandeza extinta, através dos vestígios de um tempo de glória; e de representação do país, ao considerar que a cidade expressa as vicissitudes e a resiliência brasileiras. O que gesta um sentimento de profunda revolta no autor que, embora reconheça a grandeza extinta, mantém uma fé inabalável na “ressurreição necessaria” (*ibidem*, p.196).

O autor já não idealiza um passado a ponto de desejar sua simples reprodução, mas anseia por um futuro onde a cidade seja valorizada por sua essência e singularidade, que o descaso, ironicamente, ajudou a preservar. Uma entidade viva, com alma e voz, que incorpora a história, a arte e os ideais de Minas Gerais e do Brasil, repositório da memória coletiva, um “oásis” de paz e beleza em contraste com a “fúria da velocidade” e a “agitação” do mundo moderno, um espaço sagrado, quase místico, onde o passado e o presente se encontram em uma reflexão profunda sobre o destino e a identidade.

Os **ambientes retratados se relacionam** em tensão entre o panorama amplo, com a vista da esplanada, e os detalhes simbólicos, como a voz da cidade, o córrego, os sinos. Percebida em sua totalidade, a cidade vista do alto é o ponto de partida para a reflexão sobre seus elementos individuais e seu significado, abrindo e fechando a narrativa da obra. A relação é de

integração e interdependência, onde cada parte contribui para a atmosfera geral e a mensagem temática, o que explica a tentativa de linearidade da narrativa.

A interação é mais implícita, mas a paisagem de “denso casario” sugere a presença da vida privada dentro da estrutura urbana, embora o foco se mantenha na visão geral, com os espaços servindo à contemplação da cidade como um todo, independentemente de seus detalhes internos. Com a natureza e o espaço urbano em fusão e simbiose, Ouro Preto “aglomera as suas casas e os seus templos, subindo em desordem pelas montanhas sombrias” (Alencar, 1926b, p.187), mostrando a integração orgânica da cidade com a paisagem natural, componente essencial da beleza e da identidade ouro-pretana.

As funções do espaço observadas neste relato envolvem a cidade como protagonista, não se limitando a cenário, configurando-se como entidade que sente, sofre e clama. Vila Rica exprime a profunda tristeza, a revolta e a esperança do narrador. A personificação da cidade permite que suas emoções sejam projetadas no próprio espaço, criando uma ressonância emocional entre o observador e o observado. Essa condição marca o abandono do patrimônio histórico e cultural no Brasil, e a indiferença das elites políticas, com a cidade representando a resistência de um legado que se recusa a ser completamente apagado, alegoria da alma brasileira, dividida entre sua grandeza original e sua realidade de descaso.

Ao longo dos relatos de Gilberto de Alencar, Ouro Preto emerge não como mera paisagem ou um conjunto de edifícios antigos, mas como uma rede viva de significados, nas palavras de Gomes uma complexa “cidade textual da cena da escrita” (Gomes, 2008, p.24). O autor não se limita a uma descrição linear, tecendo uma “cartografia dinâmica” (*ibid.*), onde as ladeiras tortuosas e o casario colonial são mais do que simples elementos geográficos, materializando memórias, dramas e a própria alma de um povo.

A “tensão entre a racionalidade geométrica das ruas e o emaranhado das existências humanas” (*ibid.*) confere à cidade a profundidade que desafia a mera legibilidade, transformando-a em um labirinto onde cada esquina guarda uma história, um sentimento, um clamor. Essa riqueza é alcançada através de uma “representação imagística da cidade” (*ibidem*, p.82) que se concretiza no “dar a ver” (*ibid.*).

Alencar domina a “técnica do retrato”, oferecendo descrições vívidas da arquitetura envelhecida, da arte de Aleijadinho e da paisagem montanhosa, ancorando a narrativa na realidade observada e na geografia do lugar. No entanto, sua sensibilidade reside também na capacidade de ir além do tangível, de “construir cidades invisíveis que a imaginação torna visíveis” (Gomes, 2008, p.82). O lamento de Ouro Preto contra o abandono, a personificação de seus edifícios, a aura mística que envolve suas montanhas são metáforas visuais que

transformam o espaço físico em um campo de ressonância para emoções profundas, para a melancolia da perda e para a persistência da esperança. É nessa persistência da metáfora espacial, que Alencar nos convida a compreender Ouro Preto como um patrimônio físico, mas como uma entidade viva de beleza, história e resistência, cujo valor transcende, manifestando-se no simbólico.

#### 5.4.13. Síntese das análises individuais dos relatos

A análise dos doze relatos de Gilberto de Alencar, conduzida sob a perspectiva transdisciplinar proposta por Luis Alberto Brandão (2013) e a partir das quatro categorias delineadas – Representação, Experiência, Espaço Simbólico e Relações entre os espaços –, permitiu identificar as complexas camadas de significado que o autor imprime à Ouro Preto em suas impressões. Como bem sintetiza Angel Rama (1998), a cidade desenvolve “duas redes diferentes e superpostas: a física [...] e a simbólica, que a ordena e a interpreta” (*apud* Brandão, 2013, p. 37). Alencar decifra essa rede simbólica, tornando-se o intérprete e o *flâneur* que, ao percorrer a cidade física, lê e traduz seus códigos mais profundos.

Contra a corrente majoritária dos estudos literários urbanos, que, como assinalado na introdução deste capítulo, tendem a privilegiar a “metrópole moderna” como “laboratório social” e espaço de ruptura, Alencar elege uma cidade histórica em decadência como seu objeto. Sua obra é um contraponto à lógica da demolição e do apagamento, que, segundo Renato Cordeiro Gomes (2008), caracteriza o moderno de modo que “construir” equivale a fazer o novo, apagar o velho, e não deixar marcas. No lugar de celebrar a transformação, Alencar investe na preservação simbólica através da escrita, fazendo da literatura um instrumento de resistência contra o esquecimento.

Para organizar e visualizar de forma clara e comparativa os resultados desta investigação, elaboramos o **Quadro IV**. Síntese das análises individuais dos relatos, abaixo, condensando, para cada um dos doze relatos, a análise pertinente a cada uma das categorias, revelando a evolução e os aspectos da representação alencariana de Ouro Preto, que oscila entre a denúncia do abandono material e a exaltação de sua grandeza simbólica:

**Quadro IV.** Síntese das análises individuais dos relatos

CATEGORIAS RELATOS	Representação do Espaço	Experiência do Espaço	Espaço Simbólico	Relações entre os Espaços
<b>A agonia da cidade</b>	Enfatiza as principais características da descrição física e estilística usadas para construir a imagem de uma cidade grandiosa, mas em estado de agonia e abandono, como a topografia acidentada (“montanhas ciclópicas”, os “vales estreitíssimos”), a arquitetura colonial austera e ruínas, e o uso de personificação (cidade em “agonia”) e metáforas (“chagas imensas”). A atmosfera de melancolia, abandono e silêncio contrasta a grandiosidade natural e histórica e a decadência presente.	Focada na vivência dos viajantes, é caracterizada pela ausência de outros habitantes, pelo silêncio e pelas emoções geradas, reforçando a percepção de abandono – com as ruas desertas e a ausência de movimento e vida social. A experiência é de isolamento, solidão e impacto emocional (indignação, espanto, tristeza). O espaço é vivenciado como testemunha de um abandono criminoso, gerando uma relação de impotência e lamento.	Condensa as camadas de significado atribuídas à cidade: seu passado como centro histórico e intelectual, sua função atual como símbolo de negligência e a tensão dramática entre o “ontem” idealizado e o “hoje” decadente. O símbolo do passado glorioso (Ciclo do Ouro, Conjuração Mineira, centro intelectual) é naquele momento a metáfora da negligência do poder público. O espaço físico carrega as camadas de história, memória e injustiça, representando a luta entre a grandeza do passado e a decadência do presente narrado.	Destaca o contraste entre a natureza permanente e imponente e a cidade, apresentada como um organismo vulnerável em decadência. A natureza imponente e severa serve como pano de fundo permanente para a agonia do espaço urbano. A cidade se adapta à topografia, “derramando-se” pelas encostas, numa relação de dependência e contraste. Os lugares públicos (ruas, mirantes) dominam a experiência, não havendo interiores.
<b>A Inconfidência</b>	O foco está na atmosfera histórica e emocional que a cidade emana. A representação é abstrata, centrada na ideia de que o próprio ambiente de Ouro Preto é uma prova viva da grandeza da Conjuração. O espaço é construído como cenário histórico e emocional do evento de 1789. Priorizam-se aspectos imateriais, como a “fisionomia dramática” da cidade e suas “velhas ruas tortuosas e tristes” que permitem imergir no passado. A descrição física é mínima, subordinada à função de intensificar o significado do evento histórico.	A experiência narrada é quase inteiramente intelectual e polêmica. É a experiência de usar o espaço como fundamento para um debate sobre a historiografia, defendendo uma memória romantizada e idealizada contra uma visão crítica percebida como mesquinha. A vivência é de confronto intelectual. O espaço é experimentado como um argumento contra a historiografia crítica, validando a visão romantizada do autor. A relação é dos conjurados (no passado) com a cidade como lugar de seus “sonhos ingênuos e bons”, onde “agitaram e defenderam nobres ideais humanos”.	Ouro Preto é elevada à categoria de símbolo da luta pela liberdade e de um idealismo puro. O espaço simboliza a disputa pela memória e a defesa de uma narrativa histórica específica, nacionalista e heroica, típica do imaginário republicano da época. Berço das ideias liberais e “foco civilizador”, o espaço simboliza o conflito entre a memória gloriosa e heroica, que o autor defende, e a interpretação histórica crítica, que ele rejeita. A derrota do movimento é ressignificada como uma “preservação” que o “espiritualizou”, tornando-o puro e ideal.	A relação central é entre a cidade física (ruas, atmosfera) e o espaço da memória e da interpretação histórica. O primeiro atua como catalisador e validador da visão do autor, confrontando o segundo (os “arquivos poentos” e a narrativa dos historiadores). A cidade é apresentada como o antídoto para os historiadores, o lugar onde a “verdade” sentimental e heroica do evento pode ser sentida e defendida. A natureza (“recesso das montanhas”) serve para enfatizar o isolamento e a audácia dos conjurados.

<b>A casa de Marília</b>	<p>Ênfase na descrição sensorial e detalhada que transforma a cidade em uma entidade viva e testemunhal. A cidade é descrita com riqueza de detalhes sensoriais (ruas “íngremes e resvaladias”, “telhados seculares, negros e esverdeados”). A arquitetura é o registro que carrega as marcas do tempo e da história (“vastos sobradinhos de aspecto senhoril”), um testemunho físico da opulência passada e da decadência presente. A natureza (“serranias severas”, Itacolomi) emoldura o drama humano.</p>	<p>A vivência é construída como uma peregrinação. O esforço físico da caminhada pelas ladeiras é parte integral da experiência emocional e de descoberta, culminando no impacto da visão da casa de Marília em estado de abandono. A experiência é uma jornada física (subir ladeiras) e emocional para reviver a história e a poesia. O trajeto (Rua Direita, Praça Tiradentes, Rua Cláudio Manuel) é um ritual que conecta os viajantes ao passado. O clímax é a chegada à casa de Marília, onde a expectativa idealizada colide com a realidade banal e decadente.</p>	<p>Destaca-se a conexão entre os espaços através de narrativas afetivas e históricas. A topografia define o ritmo da experiência, e a fronteira entre o público e o privado se dissolve, pois, a história pessoal dos poetas se confunde com a história pública da cidade. As relações são entre espaços interligados pela história e pela poesia, como a casa de Gonzaga, a de Marília e a ponte que os conectava simbolicamente. A topografia accidentada estrutura a experiência (a subida é um esforço rumo à memória). A relação entre o espaço público (praças, ruas) e o privado (as casas) é fluida, pois a história íntima se tornou patrimônio coletivo.</p>
<b>Lendas e tradições</b>	<p>Focada na função dos elementos físicos (níchos, ruas, montanhas) como catalisadores e suportes do imaginário popular. O espaço é ativo e gerador de narrativas. A cidade é um “viveiro de lendas”, onde cada elemento físico (ruas, nichos, pedras) é um suporte para narrativas transmitidas oralmente, e a arquitetura (“sobradinhos vetustos”) e a natureza (“montanhas circunvizinhas”) são cenários que alimentam o mistério e o imaginário popular, criando uma atmosfera propícia para o surgimento e perpetuação das histórias.</p>	<p>A vivência central é a da comunidade local, que mantém uma relação íntima e guardiã com as tradições orais. A experiência dos viajantes (Alencar e Vianna) fica em segundo plano, dando lugar à forma como o povo vive e preserva esse patrimônio imaterial. A experiência é da comunidade como guardiã ativa da memória, transmitindo lendas com “incansável e ingênuo carinho”. O espaço é vivenciado através de uma “solidariedade ainda primitiva” e de costumes que resistem ao mundo moderno. A fé se manifesta nas solenidades religiosas, e a música sacra se torna um elo sensorial com o passado e um clamor contra o esquecimento.</p>	<p>O símbolo principal é a própria lenda como forma de resistência. A cidade é elevada à categoria de “relicário”, um santuário onde a cultura autêntica se mantém viva precisamente por causa de seu suposto atraso e isolamento, num paradoxo que o autor explora. As lendas (O Embuçado, a cabeça de Tiradentes) simbolizam a resistência popular e oferecem uma narrativa alternativa à história oficial. Paradoxalmente, o abandono e o isolamento protegem a identidade cultural local da homogeneização moderna. A cidade é um “relicário de tradições”, onde o patrimônio imaterial é tão valioso quanto o ouro outrora escondido.</p> <p>A análise destaca a relação entre o concreto e o imaginário. As lendas não existem no vácuo; elas nascem da interação específica entre a geografia, a arquitetura e a mentalidade da comunidade, criando uma rede inseparável de significados. As relações são entre o espaço físico concreto (os nichos nas esquinas) e o espaço abstrato do imaginário (os fantasmas/faiscadores). A arquitetura e a topografia (montanhas, ruas escuras) são também a origem e o conduto das lendas, pois o espaço urbano e o natural se fundem no imaginário, com as serras gerando os mistérios que invadem as ruas.</p>

<b>Os estudantes</b>	<p>Contraste entre a materialidade decadente da cidade e a energia intangível, mas extremamente visível e audível, trazida pelos estudantes. A representação é dinâmica, mostrando o espaço sendo transformado pela ação de seus ocupantes.</p> <p>A arquitetura “velha e triste” e o “casario triste” servem como cenário contrastante para a “estouvada e crepitante alegria dos estudantes”. A topografia acidentada (ladeiras, escadas) é o palco do seu movimento e a Rua de S. José, plana, torna-se o eixo central da vida estudantil. O espaço é personificado como um corpo que “se reanima” com a energia juvenil.</p>	<p>A vivência central é a da comunidade formada entre estudantes e população local. É uma experiência de afeto, acolhida e mutualidade, onde o espaço é compartilhado e animado coletivamente, diferentemente do individualismo e do “parasitismo” criticados nas grandes cidades.</p> <p>A experiência é de uma relação simbiótica e afetiva. Os estudantes vivem em “repúblicas dependuradas” nos pontos altos e descem para animar as ruas com serenatas e risos. A população local os recebe como “uma família maior”, com um “profundo, arraigado afeto”. O espaço é vivenciado como uma trincheira de resistência vital contra o abandono.</p>	<p>Ouro Preto eleva-se à símbolo da esperança. Através dos estudantes, a cidade deixa de ser apenas um relicário do passado e se torna um viveiro do futuro. Ela simboliza a resistência de valores como generosidade, altivez e coragem em um país que o autor via como moralmente decadente. Os estudantes simbolizam a vitalidade, a irreverência sadia e os “ideais altaneiros” que se opõem à decadência moral do Brasil. Ouro Preto, por abrigá-los, transforma-se no “último bastião” de valores autênticos e na esperança de uma “ressurreição esplêndida” contra a apatia imposta pelo “regime”. É o espaço onde o “sonho” de uma nação melhor ainda pulsa.</p>	<p>As relações espaciais (interior/exterior, velho/novo) refletem as relações conceituais do texto (tradição/inovação, decadência/vitalidade). O isolamento geográfico, antes uma das fontes de melancolia, é ressignificado como uma proteção que permite a existência desse lugar ideal. A energia gerada no espaço privado das repúblicas transborda e revitaliza o espaço público das ruas, adros e pontes. A arquitetura secular e triste dialoga e é transformada pela energia jovem e barulhenta. O distanciamento do litoral corrupto é o que permite à cidade funcionar como uma “ilha” de preservação moral para a juventude.</p>
<b>Terra arrependida</b>	<p>A descrição é visceralmente física e negativa. O foco está na esterilidade, na aridez e nas ruínas como marcas indeléveis de um processo histórico de exploração e violência. A personificação da natureza (“terra arrependida”) é central para transmitir essa ideia. O espaço é dominado pela “velha mina abandonada” e pelo “Morro da Queimada”, com sua terra “árida”, vegetação “mirrada” e “ruínas enegrecidas”. A natureza é personificada como ferida (“chagas no dorso da terra”) e em luto, transmitindo uma atmosfera de esterilidade, silêncio absoluto e abandono como consequência da exploração predatória.</p>	<p>Diferente dos relatos anteriores, a experiência não é de afeto ou contemplação estética, mas de uma quase peregrinação a um local de trauma. A vivência é mediada pela memória dos eventos brutais que ali ocorreram, tornando-a uma experiência reflexiva e melancólica, de contemplação e horror diante das marcas físicas da história. Os trajetos são os das “ladeiras pedregosas” onde o corpo de Filipe dos Santos foi arrastado. O espaço é vivenciado através da memória da violência (esquartejamento, incêndio) e do trabalho escravo (“centenas de escravos afadigados”), induzindo à reflexão sobre o custo humano e ambiental da riqueza.</p>	<p>O símbolo principal é a mina abandonada como entidade que sente “remorso”. Este é um dos conceitos mais potentes da obra, a ideia de que a própria terra se arrepende de ter gerado a riqueza que causou tanto sofrimento. Ele transforma o espaço em uma grande alegoria moral sobre os custos da ambição. A mina abandonada simboliza o “arrependimento” da terra pelo “mal imenso” causado pelo ouro extraído. É um espaço de culpa e remorso, uma alegoria do custo moral da ambição. As ruínas do Morro da Queimada simbolizam a violência repressiva e a destruição como ferramentas de poder. É a face sombria do ciclo do ouro.</p>	<p>O espaço é vítima da ação humana (extração, repressão) que altera irreversivelmente a paisagem, criando uma relação direta entre a ganância do passado e a desolação do presente. A relação central é de causalidade – a exploração do subsolo (mina) causa a devastação da superfície (terra árida, esterilidade), enquanto a relação entre o espaço público (praça da execução) e o privado (casario incendiado) é mediada pela violência do Estado, que invade e aniquila o privado para afirmar seu poder. A cidade é vítima e testemunha desta dinâmica.</p>

<b>Ouro Preto e os artistas</b>	<p>A abordagem é sensorial e subjetiva. O espaço é representado por sua atmosfera emocional e estética, personificado como uma entidade que “fala à alma” com suas “feições raras” e “formas imprevistas”. A arquitetura (“templos severos”) e a natureza (“montanhas grandiosamente tristes”) compõem um cenário dramático e soturno, longe da “vulgaridade monótona” de outras cidades. Prioriza-se a atmosfera emocional (melancolia, paz, doçura) sobre os detalhes físicos.</p>	<p>A vivência é a do artista-contemplativo. O foco está no diálogo íntimo entre a sensibilidade criativa e o “espírito do lugar”, oferecendo uma experiência de imersão emocional aos artistas que encontram na cidade um “ambiente de sonhos” e um “banho purificador” para a alma. O espaço é percorrido de forma sensível (“pervagam emocionados pela sua solidão”) em busca de “visões inesquecíveis” que exijam ser transformadas em arte. É um refúgio contra a “tristeza do ceticismo” das grandes cidades.</p>	<p>O símbolo é a tristeza inspiradora. Alencar elabora uma complexa defesa da melancolia como uma força estética positiva e necessária, contra visões de arte que privilegiam o nacionalismo estreito ou a alegria superficial. Ouro Preto torna-se o emblema dessa tristeza grandiosa e fecunda, a “tristeza austera e plena de grandiosidade”, simbolizando uma fonte de inspiração purificadora e elevada em oposição a um “mórbido pieguismo”. Representa a defesa de uma arte que abrace toda a gama de sentimentos humanos, contra correntes nacionalistas dogmáticas e uma alegria superficial. A cidade é o monumento que desafia a arte a capturar sua essência.</p>	<p>A relação mais importante é a entre o espaço exterior da cidade e o espaço da reflexão e emoção do artista. A relação é de harmonização através da qual a arquitetura colonial solene e a natureza imponente e triste se fundem para gerar o “ambiente de inspiração” que caracteriza a cidade. Os elementos do espaço se relacionam para compor a atmosfera inspiradora, onde a cidade opera uma transformação no espaço interior, a alma do artista, fornecendo-lhe “fortes estímulos criadores”.</p>
<b>O “footing” singular</b>	<p>O espaço é definido pelo contraste entre a inércia total da cidade e a agitação frenética contida dentro de muros da prisão. A cidade é “exâmine” e “soturna”, mas a Penitenciária é um “casarão sombrio, vasto, pesado” que paradoxalmente abriga uma frenética agitação interna. A arquitetura do cárcere (“muralhas de granito”, “janelas gradeadas”) é opressora e define o espaço, intensificando o aprisionamento. A “passagem estreita” que a separa da igreja do Carmo realça um contraste físico e simbólico brutal.</p>	<p>A vivência é dupla e dissonante, sendo a dos prisioneiros, que performam uma vida normal em um espaço anormal, e a do narrador, que testemunha esta cena e extrai dela uma reflexão existencial. A cidade é espectadora passiva, e a experiência central é a dos prisioneiros, que transformam o pátio interno num simulacro de rua livre, com um “footing inusitado” de “pressa inútil”. A população da cidade experiencia o cárcere apenas através de “notícias apavorantes”, mantendo-se distante. É a vivência do confinamento mais absoluto que paradoxalmente replica a agitação da vida em liberdade.</p>	<p>. Alencar eleva a cena observada a uma alegoria da condição humana, em que todos estamos, de certa forma, confinados e nos agitando inutilmente em busca de algo, tornando a prisão uma metáfora universal. A cena do “footing” no cárcere simboliza a “agitação vã, esforços vãos, pressa inútil” que, para o autor, definem a existência humana, dentro ou fora da prisão. A Penitenciária torna-se uma metáfora do mundo, e Ouro Preto, o pano de fundo pacato que contrasta nesta reflexão sobre o absurdo da existência.</p>	<p>A análise destaca a relação de ironia e contraste, em que o espaço se relaciona por oposição e paradoxo. A relação é de ironia espacial, o espaço de negação da liberdade (cárcere) é onde a vida mais pulsa (agitação), enquanto o espaço da liberdade (cidade) está morto (“exâmine”). A proximidade física entre a igreja e a prisão serve para intensificar o seu afastamento simbólico. A “passagem estreita” entre a igreja (redenção) e a prisão (castigo) evidencia, a um só tempo, a proximidade física e o abismo existencial entre os dois mundos.</p>

A casa dos inconfidentes	<p>A descrição é física e negativa, centrada na ruína como prova material do descaso. A linguagem é carregada de termos que evocam decomposição (“corpo descarnado”) e abandono (“morro inteiramente desabitado”). A cidade é um corpo se decompondo, do qual “tudo cai, tudo se esboroa”. A arquitetura é definida por ruínas e desfigurações, a casa dos inconfidentes é um “pardieiro glorioso” com paredes descarnadas, telhado afundado e janelas quebradas. Sua localização isolada (“à meia encosta de um morro inteiramente desabitado”) amplifica a sensação de abandono total.</p>	<p>A vivência é a da negligência, da indiferença absoluta dos governos e da sociedade. Diferente de outros relatos, não há uma comunidade experienciando o espaço, há apenas o vazio e a profanação. A experiência é da ausência de cuidado e de memória. O espaço é “profanado” por vadios e animais, refletindo o desprezo pelo seu valor histórico. Os trajetos são os dos próprios conjurados (“veredas escusas”), agora apagados e esquecidos, simbolizando o apagamento da memória.</p>	<p>A casa-ruína é a memória traída, simbolizando o esquecimento deliberado dos ideais e da história que o local representa. A casa em ruínas simboliza o abandono não só do patrimônio, mas dos ideais de liberdade e da própria história nacional. A ação do senador comprador transforma-o num símbolo de ostentação vazia e negligente, pois reflete a hipocrisia e a superficialidade no trato com o passado. É o emblema do “criminoso desamparo” do poder público.</p>	<p>A análise destaca uma relação de causalidade (a negligência gera a ruína) e de exclusão (a casa histórica foi simbolicamente e fisicamente excluída do tecido urbano e da consciência coletiva). A indiferença dos governos (“desamparo criminoso”) causa diretamente a ruína física do patrimônio. A relação entre a cidade e a casa é de distanciamento e esquecimento, a casa foi literalmente relegada às margens, longe do centro urbano, assim como a memória que representa foi marginalizada. A natureza circundante, novamente, amplifica o isolamento.</p>
Aspectos e visões	<p>A descrição é dialética, constantemente colocando elementos opostos em justaposição (beleza/decadência, vida/morte, memória/esquecimento). O espaço é um campo de forças contraditórias que definem a complexidade da cidade. Ouro Preto é um mosaico em que a arte sublime (igrejas, esculturas de Aleijadinho) coexiste com a decadência extrema (homem na gruta, ruínas). A arquitetura é testemunha do tempo, havendo, de um lado, a “sombria majestade” das igrejas e, de outro, o “hiato” vazio onde foi a casa de Tiradentes. A natureza é espiritualizada (“monges colossais”) e testemunha da riqueza perdida (riacho Funil).</p>	<p>A vivência é contemplativa e filosófica. O narrador decifra os símbolos e paradoxos que a cidade oferece. É a experiência de um <i>flâneur</i> que busca o significado profundo por trás de cada aspecto visível. A vivência é de reflexão sobre a condição humana. O espaço é percorrido para observar paradoxos, como a familiaridade com a morte (cortejo festivo para o enterro), o distanciamento da história (homem que não conhece Marília), a marginalização (o homem na gruta) e a permanência (o relógio secular). É uma experiência que busca os significados por trás das aparências.</p>	<p>Os símbolos centrais são o tempo e a memória. Eles elevam a reflexão a um patamar existencial, sobre o que é lembrado, o que é esquecido e a indiferença do tempo perante a agonia humana. O relógio de Santa Efigênia (trabalhando desde 1762) simboliza o tempo impassível, indiferente à glória e à decadência. O “hiato” na Rua de São José simboliza o apagamento seletivo da memória (casa de Tiradentes arrasada) que se torna, paradoxalmente, uma lembrança permanente.</p>	<p>Cada espaço (igreja, rua, riacho, gruta) adquire seu significado apenas em relação aos outros, formando uma rede onde a história, a arte, a natureza e a condição humana se interligam. Os espaços se relacionam por associação temática: a igreja de S. Francisco liga-se a Aleijadinho; a Casa dos Contos à repressão; o cemitério anexo à igreja à fusão vida-morte. As igrejas se erguem no “flanco da montanha”, as montanhas são “monges”, o riacho é habitat do homem marginalizado. A relação é de complementaridade para compor a reflexão.</p>

<b>A Universidade</b>	<p>O espaço é elogiado em sua singularidade e defendido contra ameaças concretas (o “Passos ou Frontin”). A cidade é um “doce e incomparável oásis” de serenidade e beleza singular, definida por sua arquitetura colonial e topografia acidentada que a “salvou” da banalização moderna. É representada como um patrimônio vivo que clama por proteção contra intervenções “desastradas” (arrasamento de morros, avenidas, fábricas) que a desfigurariam. A linguagem é de apelo e alerta.</p>	<p>Além de experimentar a cidade no presente, o narrador a experiencia como poderia e deveria ser no futuro: um centro de excelência intelectual que aproveita sua atmosfera única. É a experiência de um devir, de “almas sonhadoras” que veem a cidade como um antídoto à “agitação vulgar” e ao “deserto imenso das grandes cidades”. É vivida como um espaço de quietude propício ao estudo e à contemplação, cuja preservação é uma causa a ser defendida contra a indiferença e os “cálculos estreitos” dos administradores.</p>	<p>O símbolo está na universidade como reparação. Ela sintetiza a defesa alencariana da solução de Manuel Bernárdez: honrar a cidade com uma instituição viva que lhe dê uma nova função e vitalidade, respeitando sua essência. A universidade proposta simboliza a “reparação” devida à cidade. É o emblema de um progresso que respeita a história, opondo-se ao modelo de modernização destrutiva (Pereira Passos). Representa a esperança de uma “ressurreição” que traria vida intelectual sem descaracterizar a identidade física e espiritual do lugar.</p>	<p>A análise destaca a relação de tensão, mediação e chamado à ação. A proposta da universidade propõe um outro tipo de progresso, que se relaciona com o espaço existente por integração e não por destruição. A relação é de conflito entre a cidade autêntica, do passado, e a modernização banalizante e do futuro indesejado. A universidade proposta media esse conflito, sendo um elemento de futuro que dialoga com o passado, sem o anular. A topografia é uma aliada da preservação, impedindo, naquele momento, a invasão do automóvel e da homogeneização.</p>
<b>Não morrerás!</b>	<p>A personificação atinge seu clímax, transformando a cidade em um ser senciente, vista em sua totalidade a partir do Morro da Força, um “panorama revoltado e severo” de “extinta grandeza” e “emocionante desolação”. A arquitetura (“casario”, “templos”) e a natureza (“montanhas sombrias”, “córrego”) fundem-se numa paisagem sublime e melancólica, personificada como um ser que clama e sofre.</p>	<p>É a experiência do auge da conexão emocional e de uma quase epifania. É a consumação da relação entre o viajante e o espírito do lugar. A vivência é de contemplação final e de profunda conexão emocional. O narrador, em despedida, ouve a “voz” personificada da cidade, que clama contra o “repúdio injusto” e o abandono. É uma experiência quase mística de diálogo com a alma do lugar, intensificada pelo crepúsculo “elegíaco e sem par”.</p>	<p>O símbolo final é a própria cidade. Sua voz a eleva de um caso particular de abandono para o símbolo de uma luta universal pela memória e pela beleza contra a forças do esquecimento e do “progresso” destrutivo. É a defesa mais ardente do patrimônio como alma nacional. A cidade personificada simboliza a própria história e cultura do Brasil, gloriosa e negligenciada. Seu lamento é o da memória coletiva traída. A voz que clama é a resistência contra o esquecimento. A fé na “ressurreição necessária” transforma Ouro Preto no ícone da esperança de que a beleza e a história prevaleçam sobre a indiferença.</p>	<p>A relação entre o homem (narrador) e o espaço (cidade) torna-se ainda mais intensa, em síntese. A vista panorâmica do Morro da Força permite integrar todos os elementos (natureza, arquitetura, som, luz) e espaços (ruas, casas, igrejas, montanhas), que perdem sua individualidade para compor uma única entidade, grandiosa e sofredora, criando uma imagem poderosa que encapsula a essência de Ouro Preto. A relação entre o narrador e a cidade atinge seu ápice, tornando-se um diálogo através do qual o espaço físico transmuta-se em uma entidade moral que interpela o Brasil e é acolhida por seu defensor.</p>

**Fonte:** Elaborado pela autora (2025).

A síntese demonstra como a Ouro Preto de Alencar encarna as metáforas da cidade como texto, organismo, obra de arte e, sobretudo, como exemplo da persistência e força do mito fundador da mineiridade (Barros, 2007; Arruda, 1999), mostrando como o autor participa ativamente da construção deste imaginário. A análise transdisciplinar do espaço se confirma como ferramenta para compreender como uma cidade histórica pode ser, ela mesma, a protagonista de uma narrativa literária que é, simultaneamente, descrição, denúncia e celebração.

Assim, a representação de Ouro Preto por Gilberto de Alencar constitui um projeto literário complexo e consciente, que se articula de forma orgânica com as principais correntes de pensamento sobre o fenômeno urbano e a construção identitária regional elucidadas por José D'Assunção Barros, em **Cidade e História** (2007), e Maria A. Nascimento Arruda, **Mitologia da mineiridade: o imaginário mineiro na vida política e cultural do Brasil** (1999). Longe de ser um mero cenário, a cidade emerge na narrativa alencariana como uma entidade polissêmica e profundamente simbólica, operando simultaneamente como um texto a ser decifrado, um organismo a ser preservado, obra de arte a ser apreciada e um exemplo da força e arraigamento do mito fundador da mineiridade. Esta leitura transdisciplinar permite o reconhecimento do fio lógico que conduz a obra, transformando-a numa reflexão sobre patrimônio e memória.

A leitura que Alencar faz da cidade se alinha com a concepção, analisada por Barros (2007), da cidade como um texto a ser interpretado. O autor posiciona-se como o “leitor privilegiado” que, em seu deslocamento, pratica o gesto de “decifrar a cidade, como um leitor que decifra um texto ou uma escrita” (Barros, 2007, p.40). Cada elemento da paisagem urbana – uma rua íngreme, um nicho vazio, as ruínas da casa de Marília ou o “hiato” vazio onde outrora se erguia a casa de Tiradentes – converte-se num “fragmento de texto” (*ibidem*, p.42) que o narrador interpreta e articula numa narrativa coerente. Esta prática permite uma leitura diacrônica, na medida em que, como assinala Barros, “o próprio espaço e a materialidade de uma cidade se convertem em narradores da sua história” (*ibidem*, p.42), permitindo entrever, na longa duração, os símbolos de uma opulência passada e as marcas indeléveis de uma decadência presente.

Esta mesma cidade-texto é também representada, de forma consistente, como um organismo vivo – outra metáfora do século XIX. Alencar personifica-a incessantemente, a cidade “clama”, “sofre” e está em “agonia”. Contudo, essa representação biológica não serve a um propósito evolucionista ou de legitimação de uma classe, mas antes a uma crítica social aguda. O autor identifica o que Arruda (1999), ao discutir Saint-Simon, categorizaria como os

“parasitas do organismo social” (p. 31), encarnados pelos governantes negligentes, pelos comerciantes de antiguidades – “judeus rapinantes” (Alencar, 1926b, p.12) – e por uma elite que adquire casas históricas por mera ostentação, apenas para as deixar definhando.

Neste contexto, a proposta da universidade, posta no décimo primeiro relato como ideia de Manuel Bernárdez e defendida pelo escritor, surge como o antídoto necessário, o remédio para revitalizar este organismo doente, garantindo-lhe a vida intelectual e a vivacidade da mocidade sem violentar a sua identidade essencial, numa tentativa explícita de “reparação” (*ibidem*, p.177) pelo “criminoso desamparo” (*ibidem*, p.139) a que foi votada.

É na imbricação com a análise de Arruda (1999) que a dimensão política e cultural do projeto de Alencar se revela em toda a sua plenitude. A sua obra, profundamente influenciada pelo chamado mito da mineiridade, engaja-se profundamente nas suas três dimensões constitutivas: a mítica, a política e a imaginária. Na dimensão mítica, Alencar eleva Ouro Preto à categoria de “cidade-mater”, berço da nacionalidade, ritualizando o passado e heroificando os conjurados, “sonhadores generosos e puros”, transformando a Conjuração de 1789 na tragédia redentora do país.

Este processo mitificador, como explica Arruda, “pressupõe a permanência de condições históricas que lhe ofertam o material” e “a existência de produtores culturais como mediadores simbólicos” (1999, p.24), papel que Alencar assume de forma plena e deliberada, tornando a cidade o “*locus* genuíno” da substância deste mito. Na dimensão política, a narrativa mobiliza esse passado glorioso para interpelar criticamente o presente dos anos 1920, responsabilizando as elites dirigentes pela decadência observada, cumprindo assim a função essencial do mito, que deve “responder a questões imediatas, mobilizando-as na prática social” (Arruda, 1999, p.24).

Por fim, na dimensão imaginária, a escrita de Alencar atinge o seu auge, recriando poeticamente a cidade através de uma “melancolia religiosa”, de “crepúsculos elegíacos” e da própria “voz da cidade” que clama no último relato, construindo um universo que busca capturar a essência do “sonho” e da “saudade” que definem a mineiridade literária. Arruda afirma que “a literatura é, pois, o ponto máximo de desenvolvimento do imaginário mineiro; nascida e nutrida no ‘drama histórico’ de Minas Gerais” (1999, p.255), definição que se aplica com precisão à obra em análise. Alencar consolida-se, assim, como um desses “produtores culturais” que, seguindo os passos dos viajantes estrangeiros e cronistas do século XIX, codifica a mineiridade, reforçando estereótipos da identidade regional analisados por Arruda, como a valorização da tradição, o elogio à lentidão, a introversão e uma profunda conexão com um passado idealizado.

Em conclusão, o tecido que unifica os doze relatos transmite a transformação progressiva de Ouro Preto numa síntese simbólica densa e complexa. Ela é, em última análise, texto a ser decifrado, organismo a ser salvo, mito a ser preservado e obra de arte que inspira. O diferencial da obra reside precisamente na capacidade de fundir estas dimensões numa narrativa coesa. **Cidade do Sonho e da Melancolia** (1926b) ultrapassa o regionalismo para, como prevê Arruda sobre a literatura mineira, converter o local em universal, projetando a ultrapassagem do dilema da identidade (Arruda, 1999)<sup>63</sup> e erguendo-se como um exemplar ímpar de reflexões sobre o patrimônio, a memória e o destino do Brasil.

### 5.5. FORMAS E CONTORNOS: OURO PRETO VISTA POR ANGELO BIGI

A obra possui doze ilustrações de Angelo Bigi, todas nominadas, conforme segue: **A cidade e as montanhas**, página 13 (ANEXO B – A cidade e as montanhas); **Uma ladeira**, página 21 (ANEXO C – Uma ladeira); **O sonhador**, página 37 (ANEXO D – O sonhador); **A casa de Gonzaga**, página 55 (ANEXO E – A casa de Gonzaga); **Aqui viveu Marilia...**, página 67 (ANEXO F – Aqui viveu Marilia...); **Matriz de Ouro Preto**, página 85 (ANEXO G – Matriz de Ouro Preto); **A praça**, página 115 (ANEXO H – A praça); **Na prisão**, página 133 (ANEXO I – Na prisão); **Ruinas cheias de gloria**, página 143 (ANEXO J – Ruinas cheias de gloria); **S. Francisco de Assis**, página 151 (ANEXO K – S. Francisco de Assis); **Trabalhador infatigável**, página 171 (ANEXO L – Trabalhador infatigável); e **Uma visão do Itacolomy**, página 191 (ANEXO M – Uma visão do Itacolomy).

Além das ilustrações, Bigi também foi responsável pela elaboração da capa do livro. Embora não seja o objetivo deste trabalho analisar as imagens que compõem a obra, notamos que a riqueza visual dessas imagens nos permite a indagação sobre sua real função na obra. Ao argumentar que toda imagem é um testemunho, mediado por intenções e contextos, o historiador Peter Burke (2004) contribui à análise ao defender uma abordagem crítica que

---

<sup>63</sup> Segundo a autora: “[...] caberia ressaltar que a expressão da mineiridade assume e integra o nacional. Projeta-se no conjunto, oferecendo identidade aos mineiros e aos brasileiros. Nesse ponto, cruzam-se a construção da mineiridade e as visões elaboradas sobre a cultura brasileira, perseguida pela busca da identidade. Existe, então, um eixo comum entre a mineiridade e a temática fundamental do pensamento brasileiro. Em suma, a subcultura mineira ao extrapolar o regional enseja a viabilidade da resolução desse problema recorrente. Nesse nível de reflexão, a obra dos escritores mineiros projeta a ultrapassagem do dilema, uma vez que a literatura de Minas transforma o local em universal. Semelhantemente, o regionalismo só pode afirmar-se na medida em que cria uma imagem do nacional no qual se insere” (Arruda, 1999, p.254-255).

investiga a intencionalidade, o contexto e os códigos visuais que permeiam a produção de cada gravura.

Na presente tese, cabe-nos observar como as ilustrações de Bigi corroboram à análise da obra de Alencar e a compreensão de seu propósito e discurso. Em palestra ao Centro de Documentação e Memória da Unesp (Cedem), em 2017, Burke afirmou que a crítica às fontes iconográficas ainda estava em “sua infância”, e seu **Testemunho Ocular: imagem e história** (2004) buscava verificar os pontos positivos e negativos do uso de imagens como vestígios, colaborando ao que se desenhou como uma crítica à imagem como fonte.

Dentre os aspectos negativos da adoção das imagens enquanto testemunho, o autor ofereceu especial atenção às manipulações e edições, que criam uma ilusão de realidade, obrigando-nos a partir do pressuposto de que as imagens são interpretações do real; já a opção de um artista por criar imagens genéricas ou individualizadas, indicando sua intencionalidade e viés, exigem que seja indagado o propósito daquela criação; também a ausência de uma universalidade representativa, bem como os limites do visível são características presentes na crítica às fontes iconográficas, exigindo a busca por códigos, convenções e demais elementos culturais de determinada sociedade ou grupo no contexto retratado.

Burke sugere que “antes de interpretarmos uma imagem precisamos localizá-las em sua tradição cultural, incluindo regras e convenções de representação que eram válidas em sua época” (2017, recurso *online*). Ademais, importa questionar quem a criou e sua posição frente aquilo que foi retratado. O autor explica que mesmo diante desses problemas, a opção pela adoção das imagens é importante para o estudo e compreensão da cultura de um grupo ou sociedade, citando, como exemplo, **Casa Grande e Senzala**, de Gilberto Freyre, afirmando que, na obra, “a imagem oferece uma ótima ilustração da utilização de evidências visuais para reconstruir a mentalidade coletiva de uma época ou, ao menos, a mentalidade de uma classe social em uma época” (Burke, 2017, recurso *online*). Em resumo, o teórico inglês propõe que “não basta apenas olhar para uma imagem, é necessário aprender a ler a imagem, e também estar ciente de que esta arte de leitura difere de uma cultura, de uma época para outra” (Burke, 2017, recurso *online*).

As ferramentas de crítica à imagem que Burke propõe se concentram em três pontos principais, a crítica da fonte iconográfica – que questiona o autor, o objetivo e o contexto da criação, e a forma de representação escolhida –; a análise da imagem e seu significado – os temas, motivos e o significado da representação –; e o que surge da tentativa de representação do real – as mentalidades, crenças, valores e formas representação dos grupos sociais que a imagem tenta promover.

Essa proposta se alicerça na ideia de que no lugar de excluir algo por sua parcialidade<sup>64</sup> ou manipulação, o pesquisador deve investigar os motivos dessas opções do artista, considerando não ser a imagem uma representação fidedigna do passado, mas um testemunho, um indício<sup>65</sup> do olhar do passado sobre si mesmo (Burke, 2004; 2017). Em suas palavras: “as imagens têm o seu lugar ao lado de textos literários e testemunhos orais” (BURKE, 2004, p.11), são testemunhos visuais.

Diante dessa perspectiva, entendendo, conforme a proposição de Burke (2004; 2017), que as imagens e seu criador devem ser localizados em seu contexto, consideramos fundamental situar Angelo Bigi nessa investigação, com o intuito de compreender como as ilustrações do artista contribuem para a transmissão da mensagem proposta por Alencar. Complementarmente, optamos por inserir neste capítulo a repercussão da obra nos periódicos da época, verificando também se houve contribuição das ilustrações em sua recepção.

### 5.5.1. O artista

Nascido em Roma, na Itália, em 18 de setembro de 1887, chegou ao Brasil em 1907, estabelecendo-se em Juiz de Fora após um período viajando pelo sul e sudeste do Brasil (Cristófaro, 2024; Galeria, 2024; Christo, 2019). O primeiro registro de contratação do artista na cidade mineira se deu em 1917, para pintar e decorar os salões das Repartições Municipais da Câmara de Juiz de Fora, tendo já naquela data realizado a decoração do Colégio Stella Matutina e do Hotel Rio de Janeiro, conforme noticiado n'**O Pharol**, em 31 de julho daquele ano (Notas, 1917). Também foi o responsável pela criação do selo da Liga Mineira pelos Aliados, criada em razão da Primeira Guerra Mundial (Um selo, 1917).

Em 1918, foi responsável pela pintura e decoração da sede da Associação Comercial de Juiz de Fora, tendo sua competência reiterada n'**O Pharol**, que também noticiou a inauguração do espaço, realizada em 21 de abril de 1919, a qual Alencar compareceu representando o periódico (Associação, 1918, 1919a). Considerando ter sido a notícia muito breve, **O Pharol** dedicou uma coluna, em 23 daquele mês, para tratar exclusivamente da decoração, dando

---

<sup>64</sup> Burke reafirma a impossibilidade de uma história isenta de influências intermediárias, incluindo os registros iconográficos nesta situação. Segundo ele, é “impossível estudar o passado sem a assistência de toda uma cadeia de intermediários” (Burke, 2004, p.16).

<sup>65</sup> Conforme o teórico, “as imagens nos permitem imaginar o passado de forma mais vívida” (Burke, 2004, p.17), sendo mais apropriada a utilização do termo “indícios” em lugar do termo “evidências”. Entretanto, o próprio autor adota com mais frequência a segunda opção, como pode ser observado no título e conteúdo da palestra proferida em 2017.

destaque às alegorias do comércio, indústria e agricultura, que ornamentam a parte superior do salão nobre, em referência às principais atividades econômicas.

Em complemento, paisagens foram criadas nos painéis do fundo, “representando a vida febril de um cais movimentado, o museu industrial de Manchester e os dois mais poderosos meios de viação: o vapor e o trem de ferro” (Associação, 1919b, p.1). Dando mostras de seu apreço pelas paisagens e sua preocupação com os detalhes, duas das características do artista exaltadas por seus críticos e admiradores (Bigi, 2014; Cristófaro, 2024; David, 2024).

Ainda em 1918 foi publicada a informação de que Bigi pretendia abrir um curso de desenho e pintura, na então Casa Grippi, localizada à rua Halfeld, além de estar disponível para ensinar em domicílio (Um Lyceu, 1919). Em um anúncio publicitário veiculado no mesmo periódico, Bigi oferecia orçamentos e desenhos grátis para pinturas e decorações, realizadas em parceria com o artista Dimas Francisco de Paula, relacionando os trabalhos realizados na cidade de Juiz de Fora<sup>66</sup>, a exemplo dos Hotel Rio de Janeiro; Grande Hotel de Barbacena; Colégio Stella Matutina; Repartições Municipais (Câmara); Associação Comercial; Grupo Escolar Antonio Carlos; e palacetes, como o de Alberto Costa, João Filett, Andréa Apratte, Renato Dias, Virgílio Bisaggio, José Maria Villela, Dr. Saint-Clair de Carvalho, entre outros edifícios (O melhor, 1919; De todo, 1929), anúncio que foi veiculado até outubro daquele ano, quando os artistas dissolveram a sociedade Angelo Bigi e Dimas (Á pedidos, 1919).

Para **A Manhã**, antes mesmo da publicação de **Cidade do Sonho e da Melancolia**, ao falar sobre os literatos mineiros, Agrippino Grieco afirmara sobre o artista:

Angelo Bigi, poeta do pincel, lyrico das tintas, faz da sua palheta o mais legivel dos alphabetos e pinta luminosos retalhos do campo ou discretos grupos domesticos, sempre saudoso das ruinas de Roma e dos deliciosos vinhos que, adolescente, saboreou numa “osteria” de lá, num rumoroso bando de caricaturistas e folicularios (Grieco, 1926a, p.3).

Esta passagem, comparando-o a um “literato” das artes, “poeta do pincel”, junto a outras manifestações similares de elogios e recomendações, atestam o reconhecimento de Bigi na mídia e no campo das artes já nos anos 1920. Estanislao de Araújo, ao **Correio da Manhã**, do Rio de Janeiro, em julho de 1927, escrevendo sobre Angelo Bigi, em artigo homônimo, atestava:

O seu pincel é extraordinario. Seus quadros luminosos, lembram os de Stephen Koek polymorpho pintor britannico da luz e da côr que, num manicomio, guarda consigo o segredo da decomposição das tintas que foi a

<sup>66</sup> Foram tantos trabalhos desenvolvidos por Bigi que localizamos um registro, datado de 11 de outubro de 1919, em que o artista declara não ser de sua autoria uma paisagem exposta na vitrine da Casa Pantaleone, em que se via representado “um trecho do arabalde de Manoel Honorio” (Notas, 1919, p.1).

tortura de Mile, o chimico notavel. As produções de Bigi, são interpretações formidaveis que ficam gravadas em a nossa memoria, como perfis penetrantes e agudos, tal a delicadeza do seu espirito, equilibrado nas regras da arte maravilhosa. Não é só. Bigi, é synthetico e lucido, harmonioso e illuminado, tem cultura aprimorada e foge das correntes estheticas modernas de nervosismo peccaminoso... (Araujo, 1927, p13).

Mais adiante, complementara:

Bigi também chefia uma escola a do sentimento. O seu genio formidavel, sempre revelando no esbatimento das cores a deliciosa belleza esthetic que o domina, apparece em “Apaches” talvez a sua obra prima, como que deleitando, assombrando, dada a perfeição viva da belleza deste quadro illuminado pelo seu genio (Araujo, 1927, p13).

Mesmo diante de inúmeros elogias, seria em 1929, ao inaugurar sua maior obra na cidade de Juiz de Fora, a pintura e decoração do Cine-Theatro Central, realizada por ele em conjunto com Carlos Gonçalves e Heitor de Alencar, filho de Gilberto de Alencar, entre 1928 e 1929, que se consagraria definitivamente na história do município mineiro. Projetado por Raphael Arcuri e construído pela Pantaleone Arcuri, o teatro foi fundado em 1929, sendo tombado pelo IPHAN em 1994, mesmo ano em que foi incorporado à Universidade Federal de Juiz de Fora (David, 2024; Galeria, 2024). Este trabalho conferiu notoriedade ao artista, sendo repercutido em diversas cidades nos periódicos da época, como Belo Horizonte, Florianópolis, Rio de Janeiro, São Paulo, entre outros.

Além de sua atuação no âmbito da pintura e decoração, há menção à sua participação, como caricaturista na Noite da caricatura, festival realizado em 1926, pela revista **Silhueta**, no Cine-Paz, com participação também de Homero Massena e Xisto Valle, com programação específica para os artistas criarem desenhos rápidos a fim de entreter a plateia (Noite, 1926; Palcos, 1926). Há também menções ao artista em outras mostras de caricaturas em revistas, mas não foram localizadas pesquisas específicas voltados a esse aspecto de sua obra. Embora a maioria dos registros estejam ligados à atividade profissional artística desempenhada por Bigi, foi possível localizar ainda algumas informações referentes a ele, mas que, por não contribuírem ao tema proposto, não compõe este pequeno excerto biográfico, embora deem pistas sobre seu pensamento e atuação<sup>67</sup>.

---

<sup>67</sup> Há menção a Angelo Bigi, no jornal gaúcho **A Federação**, de 1911, relacionando-o como cenógrafo, ao lado de Augusto Gabrielli, responsável pelos carros e rouparia carnavalesca daquela agremiação naquele ano. Embora não seja possível confirmar que se trata do artista ou homônimo, a atuação condiz com os anos em que viajou pelas regiões sul e sudeste do Brasil, após sua chegada em 1907 (Fidalgos, 1911; Christo, 2019). Também identificamos edição d'**O Jornal**, do Rio de Janeiro, publicada em 11 de agosto de 1926, após conclusão do livro de Alencar, noticiando a participação e eleição de Bigi como secretario administrativo da diretoria do Fascio em Juiz de Fóra, organização que, segundo a notícia,

Sabe-se que realizou diversas exposições em salões, liceus e no Museu de Belas Artes (O Ano, 1952) ao longo das décadas, sendo elogiado em inúmeras ocasiões, sempre em razão de suas obras (Artes, 1944; Cavalcanti, 1947; A História, 1948; A Arte, 1948). Faleceu em Juiz de Fora, em 1954 (Os mortos, 1954; Christo, 2019), sendo, ainda hoje, homenageado e reconhecido por sua contribuição à arte na cidade. Foi inaugurada, em 2024, a Galeria Angelo Bigi, no Cine-Theatro Central – o mesmo ano em que o teatro comemorou 30 anos de seu tombamento.

### 5.5.2. As gravuras

Produzidas em preto e branco, as gravuras têm como característica marcante a técnica de hachuras, com linhas paralelas e cruzadas oferecendo efeitos de sombra, textura e profundidade. Em geral, não possuem assinatura, com exceção das gravuras **O sonhador** (Alencar, 1926b, p.37), **Aqui viveu Marília...** (*ibidem*, p.67) e **Matriz de Ouro Preto** (*ibidem*, p.85). Embora haja o mesmo número de relatos e ilustrações, três não são ilustrados – **Os estudantes, Ouro Preto e os artistas** e **A Universidade**. Paralelamente, os três relatos mais extensos da obra, todos com mais de vinte páginas, são compostos por duas gravuras cada – **A agonia da cidade, A casa de Marília e Aspectos e visões**. A ausência de vestígios da criação do livro e da relação entre o artista e o escritor nos impede, porém, de verificar se esta característica foi intencional ou coincidente.

A simples identificação de características comuns e excepcionais das gravuras, no entanto, torna-se superficial em relação à contribuição das imagens às impressões de Ouro Preto constituídas por Alencar. Desta forma, apresentaremos a descrição dessas ilustrações, relacionando os objetivos e função por elas desempenhadas na obra. A primeira gravura, intitulada **A cidade e as montanhas** (Figura 9), consiste na representação de Ouro Preto entre as montanhas.

A imagem mostra diversas casas e construções antigas, com telhados inclinados, agrupadas em um vale cercado de morros. No centro, há uma igreja com duas torres e uma fachada destacada. Ao fundo, vê-se a vegetação e o contorno das montanhas. As principais características percebidas no estilo são os traços finos e detalhados, especialmente nas

---

contava com numeroso grupo de adeptos na cidade. A fundação da organização, conforme **O Jornal**, “causou boa impressão” nos colonos italianos locais (A Instalação, 1926, p.6), indicando ainda a aproximação destes com o pensamento fascista italiano naquele período e a utilização da sede da Associação Comercial como local para reuniões de apoiadores de Mussolini. Este registro evidencia um aspecto pouco conhecido do artista.

construções e nas montanhas. Essa imagem inaugura o conjunto de ilustrações, e oferece uma visualização da cena inicial descrita por Alencar, quando, a partir das escadarias da Igreja São Francisco de Paula, junto de Renato, lança o primeiro olhar contemplativo sobre Ouro Preto. Nesse olhar ilustrado, os elementos que conferem uma atmosfera histórica ao lugar já são evidentes.

Mais adiante, em **Uma ladeira** (Figura 10), temos a representação de uma rua antiga de paralelepípedo com uma íngreme ladeira, casas coloniais e igreja ao fundo, com traços detalhados mostrando janelas, portas e muros, transmitindo um ambiente histórico e urbano. Destacam-se os contrastes entre claro e escuro nos detalhes estruturais dos edifícios, calçamento e elementos da paisagem. A cena alude à conversa entre Vianna e Alencar sobre o itinerário do turismo histórico-literário empreendido por ambos, composto também pelas ladeiras da geografia irregular que marca a paisagem ouro-pretana. Ambas as gravuras ilustram o primeiro relato, **A agonia da cidade**.

A terceira imagem, **O sonhador** (Figura 11), representa a figura de Tiradentes. Composta pelo busto de um homem branco, com barba e cabelos levemente encaracolados, de olhar sério e rosto levemente inclinado para à esquerda, como se olhasse adiante. Ele veste uma camisa simples e possui uma corda grossa ao redor do pescoço, formando um nó – símbolo de sua execução por enforcamento.

Com traços marcados, o desenho transmite um aspecto melancólico. Como expressamos no capítulo anterior, essa representação tenta conceder um aspecto sagrado à figura do conjurado, assim como representações históricas anteriores<sup>68</sup> o fizeram, como as de Décio Villares, Tiradentes (1890), de Angelo Agostini, Tiradentes (1891), Pedro Américo, Tiradentes esquartejado (1893), de Virgílio Cestari, Tiradentes (1894), e de Francisco de Andrade, Tiradentes (1924). Esta imagem está inserida no relato **A Inconfidência**, evidenciando o destaque dado a Joaquim José da Silva Xavier na narrativa e na própria história da Conjuração Mineira.

Em sequência, **A casa de Gonzaga** (Figura 12) e **Aqui viveu Marilia...** (Figura 13) auxiliam nas descrições do relato **A casa de Marília**. A primeira consiste em uma representação

<sup>68</sup> Essa exaltação de Tiradentes não está restrita às imagens ou esculturas. O próprio Estado brasileiro reconheceu o conjurado, em 1965, como Patrono da Nação Brasileira (Brasil, 1965), determinando homenagens à sua figura, além de trazer o seguinte texto em seu artigo terceiro: “Esta manifestação do povo e do Governo da República em homenagem ao Patrono da Nação Brasileira visa evidenciar que a sentença condenatória de Joaquim José da Silva Xavier não é labéu que lhe infame a memória, pois é reconhecida e proclamada oficialmente pelos seus concidadãos, como o mais alto título de glorificação do nosso maior compatriota de todos os tempos” (Brasil, 1965, recurso *online*), corroborando a afirmação do uso institucional da figura do conjurado como símbolo nacional.

de antigos edifícios geminados, vistos de canto, com telhados inclinados e janelas e portas molduradas, comum ao estilo colonial mineiro do século XVIII. As construções ocupam toda a extensão lateral, com rua e calçadas de frente a elas. Ao fundo, grosseiramente, vemos os contornos sombreados das montanhas. As características das construções indicam tratar de imóveis mais sofisticados, refletindo a austeridade e o status dos moradores da época.

A segunda gravura deste relato empreende a representação de uma grande casa colonial, com inúmeras janelas e portas danificadas e muros com rachaduras, em um ambiente aparentemente em ruínas, ilustra a casa que pertenceu a Maria Doroteia Joaquina de Seixas Brandão, noiva de Tomás Antônio Gonzaga, tida como a inspiração para criação da personagem Marília, do poema *Marília de Dirceu* (1792). Na ilustração, o caminho até a casa é composto por vegetação rasteira e, ao fundo, em altitude superior em relação à casa retratada, vemos uma igreja. Esta composição, em geral, transmite uma ideia de lugar em estado de abandono e desgaste, condizente ao que é afirmado na narrativa.

A sexta gravura, **Matriz de Ouro Preto** (Figura 14) visa representar a fachada da matriz de Ouro Preto, a Igreja Nossa Senhora do Pilar. Centralizada na ilustração, com suas duas torres laterais e uma entrada principal ornamentada no centro, notamos os detalhes artísticos dos contornos e formas da fachada. Fazem parte da composição alguns edifícios vizinhos e a rua de pedras, que contorna a construção principal, sugerindo tratar de um calçamento antigo, típico de cidades históricas. O céu é esboçado ao fundo, e a perspectiva confere profundidade à cena criada. Trata de um dos principais cartões-postais do município atualmente, famosa por seu estilo barroco. Esta imagem está retratada em **Lendas e tradições**, que, entre diversos outros temas, evoca a suntuosidade dos templos que, segundo o escritor, são ainda mais magníficos em seus interiores.

Representação da Praça Tiradentes, no relato **Terra arrependida**, vemos a sétima gravura, **A praça** (Figura 15). No centro da imagem, destaca-se a escultura de Joaquim José da Silva Xavier, o Tiradentes. Ao redor da estátua, vemos árvores e o calçamento pavimentado, enquanto, no entorno da praça, veem-se representados os edifícios históricos de estilo colonial. A cena inclui as montanhas ao fundo, aprofundando a paisagem, transmitindo uma atmosfera histórica, com foco naquele ambiente.

Considerando a perspectiva da representação, podemos inferir que o ponto de observação do artista foi a Casa da Câmara e Cadeia de Vila Rica, atualmente Museu da Inconfidência, que não está impresso na ilustração, mas se situa naquele lugar. O relato se concentra na violenta repressão da Coroa à Revolta de Fellipe dos Santos, ocorrida em 1720. Entretanto, a praça foi um dos principais locais de execução pública no período colonial, em frente à Câmara e cadeia

da cidade, o que pode explicar a opção por retratar este espaço, sendo este um aspecto não visível da imagem.

A oitava gravura, **Na prisão (Figura 16)**, representa a Penitenciária, descrita em **O “footing” singular**. Nela vemos grandes janelas, com grossas grades e vários prisioneiros, que interagem ao fundo conversando entre si, caminhando, lendo ou fumando, um deles chama a atenção ao olhar através da terceira janela gradeada. Os blocos que formam as paredes são desenhados de forma detalhada, sugerindo um ambiente antigo e de aspecto sombrio. A imagem, porém, transmite uma sensação de agitação e vida na cidade pacata e em agonia. A cena reforça o contraste da arquitetura rígida das grades e blocos de pedras e o comportamento dos presidiários, que parecem lutar contra a própria ideia de confinamento, reiterando a ironia proposta no relato que a inspirou. Assim como **O sonhador**, é uma das duas únicas imagens em que vemos figuras humanas compondo a cena.

**Ruinas cheias de gloria (Figura 17)**, nona gravura, consiste na representação da casa dos conjurados, que ilustra o relato **A casa dos inconfidentes**. Retrata um casarão antigo, com grosseira vegetação ao redor. O local parece abandonado, com paredes e partes da estrutura em mau estado e vegetação sem poda, indicando a decadência do lugar diante da passagem do tempo. Assim como a mensagem transmitida na imagem, o título, **Ruinas cheias de gloria**, reforça tanto a memória quanto o abandono, sugerindo o respeito e a reverência daquele artista quanto ao passado daquele lugar, mesmo em decadência. Percebemos na cena a reiteração da ideia de importância histórica e simbólica aliada ao sentimento de perda que o abandono traz, denunciada no início da descrição alencariana do abandono.

A décima gravura, **S. Francisco de Assis (Figura 18)** representa a igreja homônima, localizada na cidade e mencionada também em outros relatos. Em seu estilo barroco, vê-se suas torres laterais com cúpulas arredondadas no topo. Ao lado, na mesma imagem, há um segundo edifício, com a identificação “MERCADO MUNICIPAL” no topo. O chão de pedras reforça a ideia de um lugar antigo. Os ornamentos da fachada são incluídos no desenho, embora sem detalhamento, talvez em razão da distância que a profundidade da imagem define. Ao fundo, os morros e montanhas surgem para complementar a cena. A ausência de pessoas nas paisagens reforça a ideia de abandono do lugar.

Esta ilustração compõe o relato **Aspectos e visões**, assim como a gravura seguinte, **Trabalhador infatigável (Figura 19)**, com representação parcial da Igreja Santa Efigênia, com foco para a torre em que está o relógio, o trabalhador infatigável que dá nome à imagem, em funcionamento desde 1762, segundo afirmação de Alencar. Também é possível observar a

arquitetura desta igreja, suas cúpulas arredondadas e uma cruz no topo da fachada. À frente, uma construção menor. Ao fundo, o céu com nuvens e três pássaros complementam a cena.

A décima segunda e última gravura, **Uma visão do Itacolomy (Figura 20)**, conclui as representações. Esta imagem oferece uma visão parcial da cidade, a partir do Pico do Itacolomi, ilustrando as construções observadas a partir daquele local. Em justaposição, observamos uma carregada vegetação, que complementa a paisagem, assim como as montanhas ao fundo. Garantindo uma cena típica de cidades históricas, com valorização dos elementos arquitetônicos que endossam essa característica, essa imagem remete ao único diálogo que a cidade personificada troca com o autor da narrativa, ao clamar por sua vida, sendo acolhida por Alencar, que proclama: “Não morrerás!” (Alencar, 1926b, p.197).

As gravuras de Angelo Bigi são um complemento visual à representação que Alencar criou de Ouro Preto. Seguindo a função de validadoras do texto, elas servem para ilustrar partes da rica descrição realizada pelo escritor, à exemplo do busto de Tiradentes e das casas de figuras ligadas à Conjuração Mineira, reforçando a narrativa de memória e história como aspectos centrais para a identidade de Ouro Preto. Com seus traços finos, criando detalhes de sombra e profundidade, elas evocam a mesma atmosfera simbólica que o escritor tenta conferir ao texto, evidenciando a importância das ruínas para o reconhecimento da glória de Ouro Preto – ainda mais destacada na gravura **Ruinas cheias de gloria (ibidem, p.143)**.

A proposta crítica de Burke (2004; 2017) nos orienta a ver essas imagens como um testemunho do olhar do artista e do autor sobre a cidade, impregnado de nostalgia e simbolismo. Ao retratar a cidade com um estilo clássico e detalhista, Bigi estabelece uma conexão visual com o passado. Em uma época de intensas transformações urbanas e culturais, diante da efervescência do modernismo e do desenvolvimento industrial, a escolha de um estilo tradicional para retratar Ouro Preto reforça a ideia de que a cidade é um lugar de preservação, um refúgio da modernidade – ideia que se verifica nos relatos escritos.

No resgate histórico empreendido, vemos a tentativa de representação da identidade mineira, através da seleção dos temas – Tiradentes, Conjuração, Arquitetura Barroca –, buscando interligar o regional ao nacional, pois a preservação é, conforme o escritor, um dever das autoridades do país. Ouro Preto é apresentada como uma bela cidade, berço de uma história essencial para o Brasil. Nesse sentido, as gravuras de Bigi contribuem para a canonização dessa memória, ligando a paisagem física aos heróis e mitos.

Partindo da análise dos significados, conforme Burke (2004; 2017), podemos extrair sentidos ainda mais profundos das gravuras, como a idealização de Ouro Preto como monumento. A opção do artista por não retratar a vida cotidiana da cidade e as pessoas – à

exceção de **O “footing” singular** – ou a modernização que talvez estivesse ocorrendo no presente narrado, concentrando-se nas paisagens, detalhes arquitetônicos e símbolos históricos, embora estejam ligados também a uma característica do artista – famoso por suas representações paisagísticas em diferentes estilos –, sugere que, para ambos, Ouro Preto não era apenas cidade, mas um monumento a ser preservado, reforçando a ideia de que o valor da cidade reside, principalmente, em seu passado.

Paralelamente, as técnicas empreendidas, tanto na escrita quanto nas ilustrações, indicam que o livro, provavelmente, era destinado a um público letrado e de elite. Isso reflete a perspectiva de que Ouro Preto seria como um museu a céu aberto, e estava vinculada a um grupo social definido, que via a cidade como um símbolo de sua própria cultura e história, em contraste com a vida e a dinâmica dos habitantes locais. Essa camada não visível das imagens, ainda amparados em Burke (2004; 2017), pode indicar que as ilustrações atuam como um testemunho da mentalidade de parte da elite intelectual dos anos 1920, que elegia o passado como um contraponto à modernidade, tornando a própria cidade de Ouro Preto um símbolo da contribuição mineira à história do Brasil.

### 5.5.3. Repercussão da obra nos jornais:

Considerando a ampla diversidade de registros sobre Gilberto de Alencar nos periódicos da época, esperávamos localizar ampla divulgação da obra em âmbito local. Curiosamente, não foram localizadas na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional edições d'**O Pharol** que noticiassem o lançamento de **Cidade do Sonho e da Melancolia**, havendo apenas uma menção, em 15 de junho daquele ano, sobre o lançamento próximo, embora sem data definida (A Apparecer, 1926). Tampouco foram localizadas menções locais às ilustrações de Bigi, concebidas para a obra.

Durante a busca avançada, na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional, foram verificados 125 acervos relativos ao estado de Minas Gerais, totalizando 111.137 páginas, dos quais pudemos obter apenas três correspondências à busca “Cidade do Sonho e da Melancolia”, entre 1920 e 1929. A primeira foi veiculada por **O Pharol**, acima mencionado; outra de 6 de fevereiro de 1927, pelo periódico **Monte Carmello**, em que Aderaldo Lyra, na coluna **Uma excursão a Ouro Preto e Mariana**, menciona Ouro Preto como a “cidade do sonho e da melancolia” (Lyra, 1927, p.1); e, por fim, em **O Tempo**, de Queluz de Minas, em 2 de janeiro de 1929, há uma menção à visita de Gilberto de Alencar, sua esposa e filhas, à cidade de Queluz de Minas, apresentando-o como “autor da *Cidade do Sonho e da Melancolia*, consagrado

jornalista director do 'O Pharol" e professor na Escola Normal de Juiz de Fóra" (Sociaes, 1929, p.2).

Na busca avançada em periódicos do Rio de Janeiro, consultando os 234 acervos digitais disponíveis, com 3.328.651 páginas, para o mesmo período – 1920 a 1929 – localizamos dez correspondências: uma em **A União** (Um livro, 1926); uma na **Gazeta Comercial** (Grieco, 1926a); uma n'**O Paiz** (Fernandes, 1926); duas em **A Manhã** (Grieco, 1926b; Vianna, 1927b); duas no **Jornal do Brasil** (Celso, 1927; Ribeiro, 1927); e duas em **A Noite**, que contam ainda com uma fotografia de Alencar e reprodução de duas gravuras de Angelo Bigi, respectivamente (Livros, 1926; Nas montanhas, 1929). Em São Paulo, verificando os 70 acervos disponíveis, com 630.481 páginas, localizamos apenas uma correspondência, no periódico **Diario Nacional**, tendo sido mencionado na reportagem Alberto de Oliveira em Minas, **O MOMENTO LITERARIO EM MINAS** (Alberto, 1927).

A primeira divulgação pós-lançamento encontrada foi veiculada em **A Noite**, em outubro de 1926, com menção às ilustrações produzidas por Bigi:

[...] “Cidade do Sonho e da Melancolia”, reune as mais precisas impressões de Ouro preto, seus edificios, seu aspecto melancolico e triste, suas montanhas “que se atropelam formidaveis”, os valles, a via ferrea, sua physionomia geral. [...] é emfim um trabalho admiravel, que faz fascer saudades no intimo dalma e reavida um patriotismo esquecido, exactamente em Ouro Preto, onde elle devia ser carinhosamente conservado.

Angelo Bigi ilustrou o livro de Gilberto de Alencar, colaborando efficazmente para a belleza da admiravel producção literaria (Livros, 1926, p.8).

Em novembro, Agrippino Grieco, que já havia noticiado a produção da obra meses antes em **A Manhã**<sup>69</sup>, inspirado pela obra, passou a chamar Ouro Preto de “a Bruges montanheza de Minas” (Grieco, 1926a; 1926b), assim afirmando sobre **Cidade do Sonho e da Melancolia (Impressões de Ouro Preto)**:

[...] livro em que esse pugilista literario, esse caustico polemista se mostra um amante espiritual de Marilia de Dirceu e prova que entre os seus cardos consegue brotar aquella florzinha azul do sentimento que é o enlevo dos romanticos.

[...]

---

<sup>69</sup> Falando sobre os literatos de Minas Gerais, Agrippino Grieco afirmou: “Gilberto de Alencar redige dois ou tres jornaes diarios e ainda acha tempo para estylizar um formoso livro sobre Ouro Preto, a cidade morta, a **Bruges montanheza de Minas**, livro em que esse pugilista literario, esse caustico polemista se mostra um amante espiritual de Marilia de Dirceu e prova que entre os seus cardos consegue brotar aquella florzinha azul do sentimento que é o enlevo dos românticos” (Grieco, 1926a, p.3, grifo nosso). Essa denominação foi vista novamente na crítica publicada pelo escritor na **Gazeta de Notícias**, em novembro daquele mesmo ano (Grieco, 1926b).

A esta altura, perguntar-me-ão os leitores se a obra de Gilberto de Alencar não é a obra de um constructor de miragens, de um saudosista, de um passadista que prefere a tradição á innovação. Um pouco, talvez.

[...] Dado o seu insatisfeito espirito de combatividade, estamos mesmo a velo daqui: se fosse contemporaneo de Gonzaga, escrever contra os abusos deste, como ouvidor geral, e até contra o tom meloso das suas lyras.

[...]

Zona evocativa em que até as pedras parecem ter sensibilidade, em que tudo parece carregado de alma! Por tudo sobrevivem recordações dos bandeirantes e a gente freme ao recordar as peripecias dessas criaturas audaciosas que tinham o gosto voluptuoso e quasi mystico do perigo, tinham fome de aventura, e só se sentiam bem na aspera alegria da luta (Grieco, 1926b, p.2).

Grieco, que já havia mencionado o artista em seu artigo **Letras mineiras** (1926b), em **A Manhã**, foi um dos poucos autores a mencionar Bigi e suas ilustrações para a obra, afirmando tratar de:

Bom volume, já em si fartamente descriptivo, graças á precisão visual do autor apto a apresentar-nos muitas phrases que pintam cousas e seres, mas ainda mais suggestivo se lembrarmos que o illustrou um artista de meritos invulgares. Este, o pintor Angelo Bigi, faz-nos ver, em recortes nitidos ou em ondulações suaves, graças a um lapis caricioso que se commoveu diante do assumpto, as montanhas, as casas, as arvores e as ladeiras de Ouro Preto (Grieco, 1926b, p.2).

Foi possível localizar também a crítica de Carlos D. Fernandes (1926), para **O Paiz**:

As suas lindas paginas são de um poder phantastico de evocação e é impossivel ultrapassar a pericia do seu estylo descriptivo. O seu livro, pela segurança vernacula, riqueza de colorido e vigor imaginativo, lembra-me as *Viagens na minha terra*, que é o mais bello, o mais bem acabado de Almeida Garret.

A Casa de Marília é uma joia, que adormenta e deslumbra; o capitulo sobre os Inconfidentes é um molde novo de interpretação historica, através de um criterio autonomo, justo e clarividente; *O “Footing” Singular* faz pensar na *Casa dos Mortos*, de Dostoyewsky. Duplicando, completando o encanto do livro, já de si precioso, as ilustrações de Angelo Bigi, impressas em xilographia archaica mas de uma admiravel concisão e pureza de linhas, armam, de onde em onde, uma grande surpresa aos olhos deleitados, que assim recapitulam na figura graciosa e flagrante as louçanias, os panejamentos, do sabio, irreprochavel, mago escriptor.

Hei de guardar, quando ainda mais vezes a tiver lido, a *Cidade do Sonho e de Melancolia*, na minha pequena bibliotheca, ao lado de João Francisco Lisboa, Euclides, e Ruy Barbosa, para ter a segura certeza de que ha no meu paiz escriptores que continuam a gloria e a fama de Castello Branco, de Eça e de Fialho, para citar sómente tres padroeiros recentes, imperecíveis da lingua (Fernandes, 1926, p.2).

Em linha oposta, o periódico **A União**, em dezembro de 1926, publicou **Um livro injusto** (“*Cidade do sonho e da melancolia*”), artigo não assinado que, em mais de duas colunas, afirmava conter na obra uma grande injustiça aos padres estrangeiros. Trata-se do relato **Lendas**

e **Tradições**, que menciona os padres estrangeiros como preocupados “tão só, com os lucros e proveitos que possam auferir, não do sacerdocio, mas da profissão, habilmente exercida...” (Alencar, 1926b, p.26). Em resposta a esse trecho, o jornal se manifestou, reproduzindo comentário publicado em **O Horizonte** sobre a questão abordada, que trazia o seguinte trecho:

Temos elementos para traçar longas considerações em defesa dos sacerdotes estrangeiros, intrepidos bandeirantes que muito têm feito em prol da civilização brasileira.

[...]

O ilustre escriptor lastima o deplorável estado em que se acha a casa de Marilia, que na realidade está cahindo aos pedaços; pois bem, aquella casa pertenceu aos malsinados Frades, que a concertaram toda logo que adquiriram, conservando-lhe o cunho primitivo. Do quarto de Marilia haviam feito capella, o commodo mais zelado da casa.

O Governo Federal comprou [ilegível] a casa, transformou-a em quartel e depois em cortiço de famílias de soldados. Hoje está em ruínas. Viu o sr. Gilberto que a casa que foi de Gonzaga está bem conservada, ao gosto da época; si tivesse perguntado quem ali mora e zela tão bem aquelle edificio historico, teria tido a surpresa de ouvir que são os padres tão mal julgados por elle (Um livro, 1926, p.2).

Mais adiante, continuando a reprodução d'**O Horizonte**, afirmam estarem as igrejas conservadas, como bem elogiado pelo escritor, em razão do trabalho dos padres holandeses que ali atuavam, concluindo que “O illustre escriptor foi illudido em sua boa fé. Ouvisse o povo de Ouro Preto, Bello Horizonte, S. João D'El-Rey e de outros logares onde ha Congregados estrangeiros e não teria manchado as paginas de seu bellissimo livro com tamanha injustiça” (Um livro, 1926, p.2).

Embora essa manifestação, por si só, indicasse uma possível falta de consenso quanto ao recebimento da obra, Agrippino Grieco a mencionaria pela terceira vez, ainda naquele ano, no artigo **Os melhores livros de mil novecentos e vinte e seis**, publicado em **A Manhã**, indicando-a como uma das melhores produções daquele ano (Grieco, 1926c), indicando que a aceitação foi maior do que as críticas negativas. No mês seguinte, após muitas promessas a Alencar, Renato Vianna publicaria seu artigo de divulgação e crítica, em janeiro de 1927 (Vianna, 1927b). Aderaldo Lyra seria o próximo a mencionar a obra, embora o tenha feito rapidamente, em coluna específica sobre viagem feita a Ouro Preto com o amigo Oscar Lamonier (Lyra, 1927). Já Affonso Celso, ao **Jornal do Brasil**, em 1927, assim falou sobre o livro:

Sobre Ouro Preto acaba de ser publicado um livro, cujo primor literário emparelha com as produções de Claudio Manoel da Costa, Raymundo Corrêa e Olavo Bilac.

Intitula-se *Cidade do Sonho e da Melancolia*.

É seu autor o Sr. Gilberto de Alencar, jornalista residente em Juiz de Fóra e a quem os trabalhos de imprensa e dois volumes – *Prosa rude*, contos, e *Nevoas*

*ao Vento*, chronicas, já haviam elevado á categoria dos mais eximios e actuaes escriptores de Minas e do Brasil.

Finamente illustradas por Angelo Bigi e compostas nas officinas Brasil, da chamada Manchester mineira, as *impressões de Ouro Preto*, sub-título do livro, agradam, antes mesmo de serem lidas.

Com a leitura verifica-se serem perfeitamente justas e exactas estas phrases preconizadoras da obra: “livro inspirador pela belleza tragica e empolgante de Villa Richa; grito commovido em prol da velha cidade das montanhas, e cidade sem par do Brasil; livro sincero, sentido, escripto com o coração”.

[...] Descrevendo a agonia da cidade, a sua original topographia, os seus monumentos, as suas lendas, os seus vultos historicos, os seus feitos memoraveis, os seus thezouros artisticos; traçando quadros vibrantes de colorido e sóbrio vigor; apresentando aspectos e visões de larga e luminosa perspectiva; o Sr. Gilberto de Alencar compoz uma especie de poema devéras magnifico.

Não morrerás! conclue piedosa e animadoramente.

[...] É preciso, porem, que assim o queiram os governos.

Si reflectidamente lerem o livro do Sr. Gilberto de Alencar, de certo o hão de querer (Celso, 1927, p.5).

João Ribeiro, em **Chronica Literaria**, no **Jornal do Brasil**, em julho de 1927, escreveu sobre a obra, oferecendo, porém, uma visão mais crítica, embora em um modesto espaço dedicado, impedindo um aprofundamento na análise. Trata de uma segunda opinião dissonante, aproximando-se do artigo publicado por **A União** (1926), Ribeiro ofereceu sugestões do que acreditava ter faltado ao conteúdo:

A narrativa de Gilberto de Alencar é agradavel, amena e commovida. Abrilhantam-lhe as paginas formosas illustrações de Angelo Bigi. É um dos bons livros do momento! Não é certamente um livro de historia nem de viagens, mas elle o diz, de *impressões* que se me afiguram sinceras e bem escriptas, na linguagem facil e adequada do genero.

Seria talvez de desejar que nos recontasse a fundação da antiga Villa Rica no momento crucial das bandeiras. O autor prefere pintar a agonia da cidade e, como propheta, vaticina a ressureição da “*cidade unica, a cidade-mater*”.

Conta-nos em certo capitulo duas lendas a do *Embuçado* e da *Cabeça do Tiradentes*, realmente muito pobres de invenção e phantasia (Ribeiro, 1927, p.11).

Ribeiro afirma ainda que a lacuna, mencionada por Alencar quanto à história de Aleijadinho e da Conjuração, era uma oportunidade aberta ao escritor, que criticara os historiadores, sem oferecer, porém, uma nova narrativa. Igualmente, o crítico comenta ser antiga e comum a proposta de criação de uma universidade para a “cidade envelhecida e triste” (Ribeiro, 1927, p.11), indicando a falta de originalidade do escritor na proposição de uma alternativa à ruína da cidade.

A baixa tiragem, informada pelo escritor em missiva a Vianna, em razão do autocusteio da obra, e seu consequente esgotamento, são também corroborados na declaração de Alberto de Oliveira (1927), publicada no **Diario Nacional**, de São Paulo:

Bello e justo titulo. Sabendo da publicação da obra almejei desde logo conhecê-la. Busquei nas livrarias do Rio, mas inutilmente. Em S. Paulo, sucedeu-me identicamente. Vindo a Araxá, procurei o livro na unica livraria do logar. Tambem em vão. Então, o dr. Heitor Montandou, meu amigo e chefe politico do municipio, conhecedor das minhas successivas e malogradas procuras, mandou buscar a obra a uma livraria desta capital. Tive-a, então. Já vê o sr. que, mesmo em Minas, as obras mineiras só se encontram nos centros intellectuais mais desenvolvidos, não chegando a sua expansão até cidades progressistas como Araxá (Alberto, 1927, p.4).

Por fim, o último artigo localizado, não assinado, e intitulado **Nas montanhas mineiras**, publicado pelo jornal **A Noite**, destacou o seguinte aspecto:

Gilberto de Alencar, escriptor mineiro, publicou um livro bem interessante sobre Ouro Preto. “Cidade do sonho e da melancolia”, – é o seu título. Nesse livro, o escriptor dedica um capítulo primoroso aos estudantes, que, aliás, são a unica nota alegre naquella noite de tristezas, que é Ouro Preto. A risonha mocidade das escolas ameniza o pesado e austero ambiente da velha cidade (Nas Montanhas, 1929, p.5).

Embora tenhamos ampliado as buscas por acervos de 28 localidades, entre cidades, estados e países, disponíveis no site da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional, os registros preservados ofertaram apenas catorze artigos, entre críticas, reportagens e menções à obra e seu autor. Destes, apenas cinco mencionam Angelo Bigi e suas ilustrações, e apenas um reproduz imagens do livro, embora não credite o artista nas reproduções, indicando na legenda apenas “*Vistas da cidade de Ouro Preto*” (Nas montanhas, 1929, p.5). Apesar da escassez observada, os registros e a análise das gravuras de Bigi demonstram a importância das ilustrações para o contexto de criação da obra e a reiteração do discurso de Alencar, consistindo em um aspecto fundamental para a compreensão da construção das impressões de Ouro Preto pelo escritor mineiro.

## 5.6. NÃO-FICCIONALIDADE E TESTEMUNHO NA OURO PRETO ALENCARIANA

Para compreender a natureza e o propósito dos relatos de viagem de Gilberto de Alencar, esta seção unifica duas abordagens metodológicas. A teoria do “pacto autobiográfico” de Philippe Lejeune (2008), utilizada para classificar o gênero da obra, identificando como a sua estrutura de identificação entre autor e narrador a configura como uma obra de fronteira, mais próxima à literatura de viagem, por seu propósito. Em seguida, a partir de Antonio Cândido (2006), a análise se aprofunda na função social do texto, demonstrando como a obra permite se

constituir como um testemunho histórico-social ao internalizar o ambiente em sua própria estrutura.

A obra de Gilberto de Alencar se estabelece como um relato de viagem por meio de um pacto de leitura que não se enquadra de forma completa nos critérios de categorização da autobiografia de Lejeune, mas que, ainda assim, mantém uma inegável identidade entre autor, narrador e personagem. A ausência do nome do autor no corpo dos relatos e a ausência do subtítulo “romance” na capa do livro, embora o leitor saiba que se trata de uma produção literária, reforçam a proposta do autor de que o texto se baseia em fatos, vistos e narrados sob uma perspectiva específica, a de Alencar.

Candido (2006) aborda a capacidade de uma obra literária atuar como testemunho histórico-social devido à função social da literatura. Essa função não depende da intenção do autor ou do leitor. Trata-se de uma propriedade inerente à própria literatura, que desempenha um papel no “estabelecimento de relações sociais” (Candido, 2006, p.54) e na “satisfação de necessidades espirituais e materiais” (*ibidem*, p.54). Para ele, uma análise sociológica aprofundada deve considerar a literatura como o resultado de características sociais distintas, porém complementares. Tornando-se elemento interno, esse fator social legitimará a obra como testemunho, constituído por uma “estilização formal da linguagem”, nas palavras do teórico. Esse processo de transformação do real através da estilização da linguagem, embora não rompa sua ligação com o real, reordena-a. Segundo o autor:

A arte, e portanto a literatura, é uma transposição do real para o ilusório por meio de uma estilização formal, que propõe um tipo arbitrário de ordem para as coisas, os seres, os sentimentos. Nela se combinam um elemento de vinculação à realidade natural ou social, e um elemento de manipulação técnica, indispensável à sua configuração (Candido, 2006, p.63).

Assim, a validade do testemunho não estará na precisão dos fatos, mas na capacidade da forma estilizada de captar e expressar a essência da experiência humana em um determinado momento histórico. Candido (2006) argumenta que a literatura de testemunho, mesmo ao tratar de eventos históricos, pode transcender o registro factual para revelar a ambivalência e a complexidade social. Em suma, a partir desta leitura, vemos que a obra tem o testemunho como uma questão intrínseca, relacionada à sua estrutura e à sua função, resultando de uma crítica literária que reconhece como o social se articula com o real em sua totalidade.

#### 5.6.1. A obra como relato de viagem: o 'Pacto' na fronteira do gênero

Segundo Philippe Lejeune, em **O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet** (2008), uma autobiografia é uma “narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando focaliza sua história individual, em particular a história da sua personalidade” (2008, p.14), envolvendo quatro categorias distintas de elementos: a forma da linguagem, o assunto, a situação e a posição do autor, vistos sob a seguinte perspectiva:

1. Forma da linguagem:
    - a) narrativa;
    - b) em prosa.
  2. Assunto tratado: vida individual, história de uma personalidade.
  3. Situação do autor: identidade do autor (cujo nome remete a uma pessoa real) e do narrador.
  4. Posição do autor:
    - a) identidade do narrador e do personagem principal;
    - b) perspectiva retrospectiva da narrativa
- (Lejeune, 2008, p.14).

Para ele, pode ser considerada uma autobiografia toda obra que preencher as condições indicadas nas categorias acima descritas. O preenchimento parcial dessas condições, por sua vez, aproxima uma obra dos gêneros vizinhos da autobiografia, como as memórias ou o diário, por exemplo. O autor, no entanto, considera apenas duas categorias absolutas, a situação e posição do autor.

Segundo ele, tais “condições não comportam graus – é tudo ou nada –, e são elas, é claro, que opõem a autobiografia (mas também as outras formas da literatura íntima) à biografia e ao romance pessoal: as condições (3) e (4 a)” (*ibidem*, p.15). Conforme Lejeune, a identificação entre autor, narrador e personagem são fundamentais à caracterização de uma produção como literatura íntima, sendo os pronomes pessoais os marcadores da “identidade do sujeito da enunciação e do sujeito do enunciado” (*ibidem*, p.19).

A partir das categorizações de Lejeune (2008), conseguimos identificar na obra: a situação do narrador posta de forma sutil, ou seja, não explicitamente; a linguagem em prosa; o tema não corresponde com a trajetória de vida ou história da personalidade do escritor, limitando-se a um momento específico da sua história, a viagem a Ouro Preto. A obra foi construída em perspectiva retrospectiva, e há identidade entre o narrador e o personagem principal. Adicionalmente, a presença do subtítulo “impressões de Ouro Preto” confirma tratar de uma perspectiva pessoal, íntima, reiterada pela ausência subtítulos como “romance” ou outro atestado de ficcionalidade. Para organizar as correspondências e divergências, estruturamos o **Quadro V. Categorização de Lejeune e sua correspondência na obra**, identificando as categorizações de Lejeune e as confrontando com a obra:

**Quadro V.** Categorização de Lejeune e sua correspondência na obra

Critério de Lejeune (2008)	Elementos que caracterizam	Função	Consta na obra analisada?
<b>Forma de Linguagem</b>	Relato em prosa na forma de narração.	Necessário para a classificação de autobiografia.	Sim.
<b>Tema (Assunto)</b>	Foco na vida individual e na história da personalidade.	Diferencia o relato de memórias ou biografia.	Não, apenas em um momento específico (a viagem a Ouro Preto)
<b>Situação do narrador</b>	Coincidência do nome próprio do autor, narrador e personagem (explícita ou implícita)	Forte indício do pacto autobiográfico.	Não explicitamente.
<b>Posição do Narrador</b>	Perspectiva retrospectiva e identidade entre o narrador e o personagem principal.	Essencial para a configuração do relato autobiográfico.	Sim.
<b>Elementos Paratextuais</b>	Presença de títulos, subtítulos, prefácios ou notas do autor que sinalizem o gênero autobiográfico.	Confirma o “contrato de leitura” e a intenção do autor.	A presença do subtítulo “impressões de Ouro Preto” confirma tratar de uma perspectiva pessoal, íntima.
<b>Ausência de Pacto Romanesco</b>	Ausência do subtítulo “romance” ou de qualquer outro atestado de ficcionalidade.	Confirma a intenção de não ser lido como ficção.	Sim.

Fonte: Lejeune (2008); a autora (2025).

Nas palavras do teórico francês a correspondência entre os nomes do personagem e do autor, “por si só, exclui a possibilidade de ficção. Ainda que, historicamente, seja completamente falsa, a narrativa será da ordem da mentira (que é uma categoria autobiográfica) e não da ficção” (*ibidem*, p.30).

Em **Cidade do Sonho e da Melancolia (Impressões de Ouro Preto)** a ausência do nome do narrador-personagem poderia sugerir uma aparente contradição ao pacto autobiográfico de Lejeune, porém a consistência do uso da primeira pessoa do singular e do plural aponta para um tipo de relação mais discreta, que o teórico francês também explora ao afirmar que a identificação autor-narrador-personagem, embora não exija declaração expressa, pode ser sutil no decorrer da narrativa (Lejeune, 2008). Com o intuito de ilustrar a recorrência dos pronomes pessoais que reforçam essa identificação, elaboramos o **Quadro VI**, a seguir:

**Quadro VI.** Recorrência da adoção da primeira pessoa (singular e plural) na obra

Relato	Primeira Pessoa do Singular	Primeira Pessoa do Plural
<b>A agonia da cidade</b>	1. “que eu ia mostrando” ( <i>ibidem</i> , p.7);	1. “Sentados a um degrau... descortinavamos” ( <i>Alencar, 1926b</i> , p.7); 2. “Chegaramos... que nos havia levado a Ouro Preto, sahiramos” ( <i>ibidem</i> , p.7); 3. “E fôramos parar” ( <i>ibidem</i> , p.8); 4. “As montanhas, vistas de onde estavamos” ( <i>ibid.</i> ); 5. “em nossa terra” ( <i>ibidem</i> , p.16); 6. “A nossos pés” ( <i>ibid</i> ); 7. “parecia falar-nos” ( <i>ibidem</i> , p.17); 8. “Vagarosamente havíamos descido” ( <i>ibidem</i> , p.28); 9. “pesava-nos fundo na alma” ( <i>ibidem</i> , p.28).
<b>A Inconfidencia</b>	Não consta.	1. “nossos historiadores” ( <i>ibidem</i> , p.29); 2. “nossa historia” ( <i>ibidem</i> , p.29); 3. “nossa passado” ( <i>ibidem</i> , p.43); 4. “nos afigura” ( <i>ibidem</i> , p.44).
<b>A casa de Marília</b>	1. “Logo o atalhei” ( <i>ibidem</i> , p.48);	1. “para nós” ( <i>ibidem</i> , p.47); 2. “nossas excursões” ( <i>ibid.</i> ); 3. “Não alteremos o programma!” ( <i>ibidem</i> , p.48); 4. “e deixavamos o hotel” ( <i>ibid.</i> ); 5. “fomos caminhando” ( <i>ibidem</i> , p.49); 6. “eramos forçados” ( <i>ibidem</i> , p.50); 7. “Desciamos de vagar” ( <i>ibidem</i> , p.54); 8. “Havíamos parado” ( <i>ibidem</i> , p.59); 9. “tinhamos reatado a marcha” ( <i>ibidem</i> , p.59); 10. “Encontravamo-nos” ( <i>ibidem</i> , p.60); 11. “attingiamos o valle” ( <i>ibidem</i> , p.61); 12. “puzemo-nos a desfiar ( <i>ibidem</i> , p.63”); 13. “nos detivemos” ( <i>ibidem</i> , p.65); 14. “Atravessaramos” ( <i>ibidem</i> , p.69); 15. “um de nós abriu” ( <i>ibid.</i> ); 16. “Passando por nós” ( <i>ibidem</i> , p.71); 17. “Deante de nós” ( <i>ibidem</i> , p.73).
<b>Lendas e tradições</b>	Não consta.	Não consta.

Os estudantes	Não consta.	Não consta.
<b>Terra arrependida</b>	Não consta.	<ol style="list-style-type: none"> <li>“Levou-nos” (<i>ibidem</i>, p.112);</li> <li>“As nossas vozes” (<i>ibid.</i>);</li> <li>“parecia que todos gritavamos” (<i>ibidem</i>, p.112);</li> <li>“dizer-nos” (<i>ibidem</i>, p.117);</li> <li>“emquanto vagavamos” (<i>ibid.</i>);</li> <li>“desciamos” (<i>ibidem</i>, p.118)</li> <li>“Sob os nossos pés” (<i>ibid.</i>);</li> <li>“onde chegavamos” (<i>ibid.</i>).</li> </ol>
<b>Ouro Preto e os artistas</b>	<ol style="list-style-type: none"> <li>“Escreve-me” (<i>ibidem</i>, p.119);</li> <li>“Descubro” (<i>ibid.</i>);</li> <li>“comprehendo” (<i>ibid.</i>).</li> </ol>	Não consta.
<b>O “footing” singular</b>	<ol style="list-style-type: none"> <li>“achei-me” (<i>ibidem</i>, p.135);</li> <li>“minha frente” (<i>ibid.</i>);</li> <li>“não se me apagou” (<i>ibid.</i>);</li> <li>“Olhei” (<i>ibid.</i>);</li> <li>“me foi dado ver” (<i>ibid.</i>);</li> <li>“os vi subir” (<i>ibidem</i>, p.137);</li> <li>“Longos minutos ali estive” (<i>ibid.</i>);</li> <li>“parece-me ver-vos” (<i>ibidem</i>, p.138);</li> <li>“e fico a pensar” (<i>ibid.</i>)</li> </ol>	<ol style="list-style-type: none"> <li>“a que todos nos agarramos” (<i>ibidem</i>, p.138).</li> </ol>
<b>A casa dos inconfidentes</b>	Não consta.	Não consta.
<b>Aspectos e visões</b>	<ol style="list-style-type: none"> <li>“Não sei” (<i>ibidem</i>, p.155);</li> <li>“pediu-me” (<i>ibidem</i>, p.167);</li> <li>“Eu ia” (<i>ibid.</i>);</li> <li>“atirei-lhe (<i>ibid.</i>)”</li> </ol>	<ol style="list-style-type: none"> <li>“Nós desciamos” (<i>ibidem</i>, p.165).</li> </ol>
<b>A Universidade</b>	Não consta.	<ol style="list-style-type: none"> <li>“á nossa terra” (<i>ibidem</i>, p.176).</li> </ol>
<b>Não morrerás!</b>	<ol style="list-style-type: none"> <li>“eu tinha” (<i>ibidem</i>, p.186);</li> <li>“me chegava” (<i>ibidem</i>, p.190);</li> <li>“eu vi” (<i>ibidem</i>, p.196);</li> <li>“E escrevendo... tenho fé” (<i>ibid.</i>);</li> <li>“Sinto que” (<i>ibid.</i>);</li> <li>“Sinto que” (<i>ibid.</i>);</li> <li>“Sinto que” (<i>ibid.</i>).</li> </ol>	<ol style="list-style-type: none"> <li>“Pela madrugada... deveríamos regressar” (<i>ibidem</i>, p.186);</li> <li>“arrancar-nos-ia” (<i>ibid.</i>);</li> <li>“nossas almas” (<i>ibid.</i>).</li> </ol>

**Fonte:** Elaborado pela autora (2025).

A principal distinção que o teórico estabelece entre a autobiografia e os gêneros vizinhos se baseia no cumprimento dos quatro critérios acima identificados. Conforme ilustrado, os

relatos atendem a quase todos eles. A narrativa é em prosa, a perspectiva é retrospectiva e há identidade entre o narrador e o personagem principal. A presença do subtítulo “impressões de Ouro Preto” e a ausência do termo “romance” confirmam a intenção do autor de estabelecer um “pacto autobiográfico”, e não um “pacto romanesco”.

No entanto, um ponto de divergência é crucial, o tema/assunto da obra. Para Lejeune (2008), a autobiografia deve se focar na “vida individual, história de uma personalidade” (*ibidem*, p.14), entretanto, o tema se restringe a um período ou evento específico, a viagem, fazendo com que se aproxime mais do gênero de memórias ou de outras formas de literatura íntima. Ela mantém o pacto de identificação entre autor-narrador-personagem, distinguindo-a do romance, mas seu recorte temático, ao se limitar a viagem a Ouro Preto, a coloca na fronteira do gênero.

O teórico francês diferencia a autobiografia das memórias sobretudo pela temática. As memórias, por definição, não cumprem a segunda categoria proposta por Lejeune, pois não se concentram na totalidade da vida do indivíduo, mas em uma parte dela, geralmente um período histórico ou um evento marcante. Enquanto a autobiografia se foca na história e vida de uma personalidade, as memórias se concentram em eventos públicos ou históricos nos quais o autor teve alguma participação ou foi uma testemunha relevante. A obra em questão não se alinha perfeitamente com a literatura de memórias, pois seu foco não está nos eventos públicos ou na participação ativa do autor neles, mas nas suas “impressões” subjetivas e na sua reflexão sobre a memória da cidade.

Também Arruda (1999) contribui para a percepção de que obra pode ser lida através do prisma da literatura de viagens. Embora mineiro, o olhar do escritor partilha características fundamentais com o dos viajantes estrangeiros do século XIX. O seu assombro perante a paisagem “alpina”, a busca de um rigor descritivo mesclado com uma emotividade romântica, e o objetivo de (re)descobrir e interpretar uma realidade para um público que a desconhece, ecoam a prática desses viajantes. A sua jornada por Ouro Preto é uma odisseia interior, onde a paisagem atua como uma “força sedutora” que, nas palavras de Arruda, “toca a sensibilidade, imobiliza seus sentidos, provoca gestos, produz descrições primorosas” (1999, p.51) nos viajantes, descrições que, como em Alencar, são produzidas em primeira pessoa.

O uso da primeira pessoa como recurso não serve para traçar a totalidade de uma vida, mas para conferir a autenticidade e a subjetividade das “impressões” pessoais do escritor, como indicado no subtítulo. O tema central não é uma história que o autor participou, tampouco o foco está nele, mas na contemplação de um espaço e da sua história, que existem independentemente dele. Alencar se posiciona como um observador e um intérprete das ruínas

e do espírito de Ouro Preto, e não como um cronista de fatos históricos, embora abundem tais registros em sua obra.

A distinção entre a memória do autor e a memória coletiva da cidade, foco consistente do conjunto de relatos, permite-nos refinar a análise do gênero da obra. Ela mantém o “pacto autobiográfico” de identificação entre autor-narrador-personagem, mas o seu recorte temático a coloca em uma zona de fronteira do gênero. A voz em primeira pessoa serve para autenticar a experiência subjetiva e as reflexões do autor-viajante em sua jornada específica, priorizando a memória e a cultura do lugar, o que, apesar de util, constitui-se fundamental para sua classificação, o que, metodologicamente, a aproxima ainda mais da literatura de viagem.

#### **5.6.2. A internalização do fator social para constituição do testemunho**

Ao analisar e discutir o ambiente e a relação entre o real e o escrito, faz-se necessária a “procura dos elementos responsáveis pelo aspecto e o significado da obra, unificados para formar um todo indissolúvel” (Candido, 2006, p.16). Amparados nas proposições metodológicas de Antonio Cândido, em **Literatura e Sociedade** (2006), **Formação da Literatura Brasileira: momentos decisivos** (2000) e **Na Sala de Aula** (1993), problematizadas por Alex Alves Fogal (2019) e Anita Martins Rodrigues de Moraes (2015), analisemos as representações da realidade na obra objeto desta pesquisa, relacionando aspectos da produção específica de Gilberto de Alencar.

Segundo Alex Alves Fogal, em **O método crítico de Antonio Cândido e a análise da forma poética** (2019), para entender o universo único da obra literária é preciso buscar as ferramentas teóricas mais adequadas para analisá-la, rejeitando a imposição de uma autoridade externa da teoria sobre a prática crítica. Conforme Antonio Cândido, em **Na Sala de Aula** (1993), propõe um modelo de análise que tem como ponto de partida a reflexão textual, o que chamará de concreto:

A partir disso, não parece impertinente dizer que há, na proposição de Cândido, um primado do objeto. É o que ele diz quando afirma que “o analista deve utilizar sem preconceitos os dados de que dispõe e forem úteis”, pois “os significados são complexos e oscilantes”, ou seja, a composição textual é uma estrutura dinâmica – uma vez que é composta por estratos sociais, históricos, linguísticos, filosóficos e psicológicos – e o bom crítico deve acompanhar esse dinamismo (Fogal, 2019, p.16).

Nesta obra que são levantados pelo crítico os pressupostos que devem nortear uma análise, sendo o primeiro o caráter complexo e oscilante dos significados da obra e, o segundo, que o texto pode ser entendido como uma fórmula em que o autor combina, de forma consciente e

inconsciente, diversos elementos. Esses componentes, ao serem organizados em uma síntese própria, deixam de ser facilmente classificados como externos ou internos, sendo essa distinção apenas uma convenção para facilitar a análise. Assim, a crítica deve se abster de preconceitos, utilizando todos os dados disponíveis e relevantes para compreender como a matéria se transforma em forma e como o significado emerge do caminho que essa forma estabelece (Candido, 1993).

Anita Martins Rodrigues de Moraes, em **Para além das palavras: representação e realidade em Antonio Cândido** (2015), sintetiza a análise do crítico, situando os elementos internos e externos, de vários tipos, mencionados por Cândido. Segundo Moraes:

A *representação* da nova realidade seria necessariamente *elaboração* da realidade – *transfigurada* pela literatura, passando a realidade externa a habitar mundo civilizado/humanizado do “sistema simbólico”, tornando-se interna (interna à obra literária, ao sistema literário). Representar o mundo (exterior – natural e social; ou interior – psicológico, o mundo dos afetos) seria ampliar o espaço do humano, da consciência humana, da cultura/civilização, sobre a natureza (a realidade concreta, que incluiria as emoções humanas). Os recursos para tanto seriam herdados dos europeus: seria o “sistema simbólico” (acervo de recursos expressivos, ou seja, de formas e temas) trazido pelos portugueses aquele capaz de representar a realidade nova (que incluiria uma sensibilidade nova, brasileira), desde que, é certo, fosse devidamente alterado (nem modificado demais, nem de menos; equilibrando o universal – o sistema simbólico herdado – e o particular – a realidade local) (2015, p.03).

Assim, seria o ambiente um aspecto importante para compreensão do fator social, externo por origem, mas que tende a se tornar interno na construção da obra. O que permite, portanto, a discussão sobre a representação da realidade dentro da produção literária. Em **Crítica e Sociologia**, capítulo presente no livro **Literatura e Sociedade** (2006), ao discutir a relação entre a obra e o ambiente, o crítico discorre sobre como essa representação da realidade pode ser compreendida nas análises críticas dos produtos artísticos:

De fato, antes procurava-se mostrar que o valor e o significado de uma obra dependiam de ela exprimir ou não certo aspecto da realidade, e que este aspecto constituía o que ela tinha de essencial. Depois, chegou-se à posição oposta, procurando-se mostrar que a matéria de uma obra é secundária, e que a sua importância deriva das operações formais postas em jogo, conferindo-lhe uma peculiaridade que a torna de fato independente de quaisquer condicionamentos, sobretudo social, considerado inoperante como elemento de compreensão.

Hoje sabemos que a integridade da obra não permite adotar nenhuma dessas visões dissociadas; e que só a podemos entender fundindo texto e contexto numa interpretação dialeticamente íntegra, em que tanto o velho ponto de vista que explicava pelos fatores externos, quanto o outro, norteado pela convicção de que a estrutura é virtualmente independente, se combinam como momentos necessários do processo interpretativo. Sabemos, ainda, que o externo (no caso, o social) importa, não como causa, nem como significado, mas como

elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, interno (Candido, 2006, p.13-14).

Entretanto, é importante que o uso do fator social – elemento externo – na crítica seja, de tal ordem, que confira profundidade à análise, e não mero aspecto superficial que apenas remeta à realidade, mas não contextualize e estruture a obra. Essa análise, que envolve sociologia e literatura, foi assim explicada por Moraes:

Trata-se de retomar uma abordagem sociológica associando-a ao estudo da composição literária, buscando-se, então, relações em níveis estruturais e não de superfície, seja a superfície das obras, seja a da realidade. Se o crítico é apenas capaz de apontar que certa festa popular vê-se representada, certo costume, vestimenta, etc., então não terá saído de um nível superficial e pouco interessante de análise das relações entre literatura e realidade. Ou ainda: se a obra se limita a esse tipo de relação de superfície, não incorporando os fatores externos como fatores estéticos (ou seja, em sua forma mesma), teria interesse menor.

Podemos pensar que tratar a realidade em termos de realidade social, de “sociedade”, aponta já para o estudo de estruturas e dinâmicas sociais, entendendo-se que são elas que se veem “imitadas” nas obras, em termos de estrutura e dinâmica internas. O sentido das obras se apreende pelo estudo dessas dinâmicas e estruturas, revelando-se quando apontadas semelhanças entre as diferentes instâncias estruturais (interna e externa à obra). É a estrutura da obra que espelha a superfície da realidade – não se trata de um retrato da realidade, mas de algo muito mais exigente e sofisticado, uma espécie de raio-X cuja máquina reveladora se constrói na mente do crítico à medida que se imbuir tanto de um instrumental de análise literária quanto de modelos sociológicos adequados (Moraes, 2015, p.15).

Assim, complementa Fogal (2019), embora demonstre interesse pelas questões técnicas da composição formal, a crítica não deve limitar seus comentários à superfície do texto. Ela considera, com atenção, os fatores históricos que permitiram a criação literária. O que não reduz, entretanto, as informações históricas a simples elementos de contexto ou curiosidades da época, mas utiliza como fundamentos estruturais da forma. Importa destacar, porém, que esse elemento social não é comum à todas as obras, embora constitua elemento significativo nas produções em que aparece. Amparada em Candido, Moraes afirma que:

[...] nem toda obra literária é dotada de uma estrutura a ser revelada pelo crítico que se assemelha a estruturas e/ou dinâmicas sociais. No entanto, o valor estético da obra literária parece relacionar-se à incorporação feliz de elementos externos da sua composição, ou seja, a obra parece adquirir valor à medida que é capaz de incorporar o que é externo de maneira funcional, “orgânica”, tornando interno o que era externo.

O paradoxo externo-feito-interno [...] não é o único defendido por Candido; a própria representação literária apresenta-se como paradoxal, pois em sua perspectiva, o trabalho artístico mantém uma “relação arbitrária e deformante com a realidade” [...]. Assim, Candido defende um **espaço de liberdade criadora**, que se alimenta da disjunção entre a palavra e coisa. O efeito de verdade que uma obra literária pode produzir no leitor decorreria de “uma

traição metódica”, e não de uma aproximação mais direta/imediata com a realidade. Cândido fala em liberdade e fantasia, fala em “modificar a ordem do mundo justamente para torná-la mais expressiva” [...] (Moraes, 2015, p.17-18, grifo nosso).

Para Cândido (2006), essa liberdade é, portanto, domínio da imaginação, que altera o mundo para torná-lo mais expressivo. O sentimento de verdade no leitor nasceria dessa transformação. Tal paradoxo é central na literatura, garantindo sua eficácia como representação do mundo, de modo que se torna simplista comparar a obra apenas à realidade externa (Cândido, 2006). Ou seja, segundo o crítico, trata-se de uma deformação em prol da liberdade criativa, que reafirma o compromisso da obra com a arte. Essa é a origem a noção de organicidade para o escritor.

Hoje sentimos que, ao contrário do que pode parecer à primeira vista, é justamente esta concepção da obra como organismo que permite, no seu estudo, levar em conta e variar o jogo dos fatores que a condicionam e motivam; pois quando é interpretado como elemento de estrutura, cada fator se torna componente essencial do caso em foco, não podendo a sua legitimidade ser contestada nem glorificada *a priori* (Cândido, 2006, p.25).

Tal perspectiva paradoxal e orgânica de Cândido também é mencionada por Fogal (2019) ao explicar que o crítico tinha absoluto conhecimento de que as estruturas social e estética diferem, mas são indissociáveis na função crítica (Fogal, 2019). Conforme o pesquisador: “Segundo seu olhar, na obra [Na Sala de Aula], os componentes formais montam uma estrutura que funciona como um todo dinâmico, em uma unidade formada por um conjunto de tensões dialéticas que geram um equilíbrio tumultuado, violando-se e se renovando” (Fogal, 2019, p.19). Cândido, analisando o romance **Senhora**, de José de Alencar, ao falar sobre as dimensões sociais, através da relação entre a produção artística literária e a realidade, considera o seguinte:

Quando fazemos uma análise deste tipo, podemos dizer que levamos em conta o elemento social, não exteriormente, como referência que permite identificar, na matéria do livro, a expressão de uma certa época ou de uma sociedade determinada; nem como enquadramento, que permite situá-lo historicamente; mas como fator da própria construção artística, estudado no nível explicativo e não ilustrativo (Cândido, 2006, p.16-17)

Moraes (2015) corrobora com essa reflexão, explicando que Cândido considera o objeto artístico como um organismo. Que não se trata de um reflexo da realidade, mas de um conjunto de relações, cujo princípio que as organiza e permite a formação de uma estrutura interna particular pode se assemelhar aos princípios organizadores de outras esferas da realidade. Conforme a autora, as análises de Cândido não indicam uma correspondência direta entre obra e realidade, mas apontam que o valor estético de uma obra emerge da integração orgânica de

elementos externos em sua composição – um processo que depende das realizações artísticas, ou seja, do artista. Tampouco, para o crítico, serão os fatores externos que ditarão as “características essenciais de determinada obra” (Candido, 2006, p.21).

Em **A literatura e a vida social**, Candido relaciona os fatores internos e externos mencionados em **Crítica e Sociologia**. Embora ressalte não ser intenção propor uma teoria sociológica da arte e da literatura, Candido contribui justamente para a integração entre literatura e sociologia no campo da produção e crítica literária, ressalvando-se as limitações inerentes da proposta do autor. Para ele, há necessidade de um sistema, com conceitos e reflexões, que permitam uma delimitação que não se atenha a pontos de vista, considerados imperialistas pelo crítico, por tentar explicar a produção artística apenas pelo viés limitante de uma disciplina. Essa formulação de Candido reforça a necessidade, que a presente tese também reitera, de uma análise transdisciplinar do fenômeno literário, a fim de que possam ser compreendido os diversos aspectos que compõe uma obra.

Na busca por fugir de proposições reducionistas, como o chamado determinismo social, Candido propõe que sejam bem delimitados os campos de estudo dentro da análise, de modo que tais disciplinas sejam evidenciadas por seu caráter auxiliar, que permitirão desvendar como os fatores externos são vistos na obra, ainda que nela se torne fator interno sem compromisso fidedigno com o real. Segundo ele, apenas:

Assim poderemos chegar mais perto de uma interpretação dialética, superando o caráter mecanicista das que geralmente predominam. Algumas das tendências mais vivas da estética moderna estão empenhadas em estudar como a obra de arte plasma o meio, cria o seu público e as suas vias de penetração, agindo em sentido inverso ao das influências externas (Candido, 2006, p.28).

Tem-se, para Candido, duas respostas tradicionais à influência afetiva do meio sobre a obra, sendo a primeira como a arte é manifesta expressão da sociedade e, a segunda, em que medida é interessada nos problemas sociais. Tais injunções, oriundas dos séculos XVIII e XIX, não só demonstraram que a arte é social, como interfere sobre o meio, ao modificar a conduta e a concepção de mundo do leitor. Já a sociologia moderna, citada pelo teórico, interessou-se por analisar os tipos de relações ligados à vida artística, tornando a literatura tão social, para esta disciplina, quanto “a poesia política ou o romance de costumes” (2006, p.31). Desta forma, Candido defende ser necessário investigar as influências concretas dos fatores sociais sobre a produção, atestando que:

[...] os mais decisivos se ligam à estrutura social, aos valores e ideologias, às técnicas de comunicação. O grau e a maneira porque influem estes três grupos de fatores variam conforme o aspecto considerado no processo artístico. Assim, os primeiros se manifestam mais visivelmente na definição da posição

social do artista, ou na configuração de grupos receptores; os segundos na forma e conteúdo da obra; os terceiros, na sua fatura e transmissão. Eles marcam, em todo o caso, os quatro momentos da produção, pois a) o artista, sob o impulso de uma necessidade interior, orienta-o segundo os padrões de sua época, b) escolhe certos temas, c) usa certas formas e d) a síntese resultante age sobre o meio (Candido, 2006, p.31).

Assim, defende não ser possível nem conveniente separar o efeito da obra sobre o meio da criação propriamente dita da produção literária, pois que a conclusão da obra só se dará após sua repercussão, daí o interesse sociológico sobre a literatura. A isso Candido chama sistema simbólico de comunicação inter-humana, sendo a repercussão o quarto efeito do processo de comunicação (comunicante, comunicado, comunicando e, por fim, repercussão), que culminarão nos três momentos da produção: autor, obra e público. Ao que Candido chama de tríade, relacionando as formas de interação que podem se dar, considerando as influências recíprocas, dialéticas, sobretudo em virtude de a compreensão total da obra só ser possível a partir da interação das três partes:

O público dá sentido e realidade à obra, e sem ele o autor não se realiza, pois ele é de certo modo o espelho que reflete a sua imagem enquanto criador. Os artistas incompreendidos, ou desconhecidos em seu tempo, passam realmente a viver quando a posteridade define afinal o seu valor. Deste modo, o público é fator de ligação entre o autor e a sua própria obra.

A obra, por sua vez, vincula o autor ao público, pois o interesse deste é inicialmente por ela, só se estendendo à personalidade que a produziu depois de estabelecido aquele contacto indispensável. Assim, à série autor-público-obra, junta-se outra: autor-obra-público. Mas o autor, do seu lado, é intermediário entre a obra, que criou, e o público, a que se dirige; é o agente que desencadeia o processo, definindo uma terceira série interativa: obra-autor-público (Candido, 2006, p.48).

A partir dos elementos elencados, o crítico explica a divisão das obras em dois grupos: arte de agregação e de segregação. A primeira inspirada pela experiência coletiva, visando meios comunicativos acessíveis, incorporando-se “a um sistema simbólico vigente, utilizando o que já está estabelecido como forma de expressão de determinada sociedade” (2006, p.33). Enquanto a segunda busca a renovação do sistema simbólico, criando novos recursos expressivos, o que faz com que seja direcionada a um grupo menor de leitores/receptores, por isso o nome.

Porém, Candido adverte que estes dois grupos não existem de fato, mas a predominância de um tipo sobre o outro pode ser observado, por isso a distinção, pensada conforme as noções sociológicas de integração – composta por fatores que reforçam, no indivíduo ou no grupo, a adesão aos valores compartilhados pela sociedade – e de diferenciação – em oposição, reúne elementos que destacam as particularidades e diferenças entre os indivíduos. Esses processos,

complementares entre si, são essenciais para a socialização humana. Da mesma forma, conclui o crítico, a arte só consegue se manter viva ao encontrar um próprio equilíbrio entre essas duas tendências. Resultando desse conjunto analítico a conclusão do crítico de que o estudo sociológico da arte, embora não seja capaz de explicar por si só o fenômeno artístico, permite compreender a própria criação.

Assim, compreendendo que o fator social – e, acrescentamos, político – não é uma causa, mas um elemento que se torna interno à estrutura da obra, observamos nos relatos, como a realidade externa de Ouro Preto, com sua decadência e abandono, é integrada à própria construção da narrativa. O ambiente físico e político-social da cidade é o principal elemento temático e emotivo da obra, mais que as memórias do autor. No primeiro relato, **A Agonia da Cidade**, por exemplo, a ruína e a solidão da paisagem – “a terra desolada, deserta e muda” (Alencar, 1926b, p.10) – ultrapassam a função descritiva do lugar, sendo a base da tese central da narrativa sobre a decadência de Ouro Preto, que “tenta levantar-se” (*ibidem*, p.11) e “se agarra à vida” (*ibidem*, p.140).

O estado físico da cidade é inseparável do argumento social e político do narrador, mostrando como o externo se internaliza na estrutura da obra. Em **A casa dos inconfidentes**, nono relato, o estado de abandono do prédio histórico, “pardieiro glorioso” (Alencar, 1926b, p.142), se torna uma crítica direta à “indifferença official” (*ibidem*, p.141). O texto afirma que as ruínas da casa “parecem clamar, com força maior que tudo mais, contra o incrível pouco caso dos governos para com Ouro Preto” (*ibidem*, p.141). A ruína, um fator externo, é transformada em uma voz de denúncia, ou seja, em um componente essencial da construção artística.

Quanto à afirmação de que a literatura, no lugar de copiar a realidade, estabelece uma “relação arbitrária e deformante... com a realidade” (Candido, 2006, p.22) para torná-la mais expressiva, vemos a obra em questão utilizando essa liberdade criativa para construir um efeito de verdade. O relato **O “footing” singular** é um exemplo da realidade observada sendo reordenada pela imaginação do autor para se tornar um comentário universal sobre a condição humana. A observação dos presidiários caminhando de forma agitada se transforma em uma reflexão sobre a “Vida a que todos nós agarramos com ancia e que afinal ha de ser sempre... agitação vã, esforços vãos, pressa inutil!” (*ibidem*, p.138).

No relato **Não Morrerás!**, mais expressivamente, observamos a personificação de Ouro Preto como a principal manifestação de deformação da realidade. O narrador ouve “como a voz da cidade repudiada” (Alencar, 1926b, p.190) faz um “clamor singular” (*ibidem*, p.195), ele escuta “subindo dos valles, a queixa angustiosa” (*ibidem*, p.195). Este recurso literário, embora não seja um evento real, torna a narrativa mais eficaz em expressar a dor e a injustiça do

abandono. A personificação torna o lugar ainda mais expressivo, assim como a adoção de diversas outras figuras de linguagem no desenvolvimento da narrativa, compilados, a título de exemplificação, no **Quadro VII**. Figuras de linguagem utilizadas pelo autor, abaixo:

**Quadro VII.** Figuras de linguagem utilizadas pelo autor

Figura de Linguagem	Sentido/Objetivo	Exemplos
<b>METÁFORA</b>	A cidade é frequentemente comparada a entidades abstratas ou concretas para intensificar suas características e evocar emoções.	<ul style="list-style-type: none"> <li>“<i>Cidade do Sonho e da Melancolia</i>” (Alencar, 1926b): título da obra, a cidade como um espaço onírico e melancólico;</li> <li>A cidade como “<i>rainha destronada</i>” (<i>ibidem</i>, p.88) e “<i>cidade-mater</i>” (<i>ibidem</i>, p.194, p.195);</li> <li>“<i>Terra Arrependida</i>” (<i>ibidem</i>, p.109): a terra com sentimentos humanos;</li> <li>As montanhas como “<i>monges colossaes, immoveis, a rezar</i>” (<i>ibidem</i>, p.169);</li> <li>O relógio como “<i>incansavel coração de metal</i>” (<i>ibidem</i>, p.170);</li> <li>As montanhas como “<i>vagalhões de um oceano revolto que se houvessem petrificado</i>” (<i>ibidem</i>, p.190).</li> </ul>
<b>PERSONIFICAÇÃO</b>	Atribui características e ações humanas a seres inanimados ou abstratos. A cidade e os lugares expressam seus lamentos e memórias.	<ul style="list-style-type: none"> <li>A velha mina abandonada parece “<i>chorar arrependida</i>” (<i>ibidem</i>, p.118).</li> <li>A cidade que “<i>parece falar</i>” (<i>ibidem</i>, p.129);</li> <li>As ruínas da casa dos conjurados que “<i>parecem clamar</i>” (<i>ibidem</i>, p.141);</li> <li>A “<i>ave da Saudade</i>” que “<i>espalma as grandes asas por sobre as montanhas immortaes</i>” (<i>ibidem</i>, p.189).</li> </ul>
<b>COMPARAÇÃO</b>	Estabelece semelhanças explícitas entre dois elementos.	<ul style="list-style-type: none"> <li>Os prédios apoiados uns nos outros “<i>como se temessem cahir</i>” (<i>ibidem</i>, p.49);</li> <li>Os passos soando “<i>como que tinham a nitida resonancia que, costumam ter a horas mortas</i>” (<i>ibidem</i>, p.50);</li> <li>Os condenados caminhando no pátio “<i>tal se estivessem numa rua, em plena liberdade</i>” (<i>ibidem</i>, p.136);</li> <li>O casario subindo pelas montanhas “<i>como no panico de uma fuga terrivel</i>” (<i>ibidem</i>, p.187).</li> </ul>

<b>HIPÉRBOLE</b>	Há um exagero intencional para enfatizar a ideia e os sentimentos.	<ul style="list-style-type: none"> <li>• A “<i>perseguição odiosa</i>” (<i>ibidem</i>, p.11);</li> <li>• A “<i>immensa e pungente solidão</i>” da cidade (<i>ibidem</i>, p.16);</li> <li>• O “<i>abandono criminoso</i>” (<i>ibidem</i>, p.16);</li> <li>• A “<i>extraordinaria, exaggerada altura da columna</i>” (<i>ibidem</i>, p.52) da estátua de Tiradentes;</li> <li>• O “<i>criminoso desamparo</i>” (<i>ibidem</i>, p.139);</li> <li>• O “<i>esquecimento criminoso</i>” (<i>ibidem</i>, p.176).</li> </ul>
<b>IRONIA</b>	Utiliza palavras com sentido oposto ao literal, muitas vezes com tom crítico.	<ul style="list-style-type: none"> <li>• “<i>A causa da lastimavel e injusta destituição de Ouro Preto deve residir, sem a menor duvida, na extraordinaria visão dos dirigentes, no seu largo descortino administrativo...</i>” (<i>ibidem</i>, p.16);</li> <li>• A frase final sobre o senador que compra a casa dos conjurados: “<i>E é tudo quanto generosamente se oferece á pobre cidade soffredora</i>” (<i>ibidem</i>, p.148);</li> <li>• A “<i>desastrada protecção</i>” de certos “<i>amigos</i>” e “<i>defensores</i>” (<i>ibidem</i>, p.181).</li> </ul>
<b>APÓSTROFE</b>	Invoca direta a algo ou alguém, geralmente com tom emotivo.	<ul style="list-style-type: none"> <li>• “<i>E ainda agora, tanto tempo decorrido, parece-me ver-vos, ó presidiarios...</i>” (<i>ibidem</i>, p.138);</li> <li>• “<i>Tu certamente não morrerás, ó maravilhosa, ó impressionante, ó bella Cidade do Sonho e da Melancolia!</i>” (<i>ibidem</i>, p.197).</li> </ul>
<b>SINESTESIA</b>	Mistura sensações diferentes.	<ul style="list-style-type: none"> <li>• O “<i>clamor singular</i>” da cidade que “<i>como que se afogava, exausto, na obscuridade e no silencio</i>” (<i>ibidem</i>, p.195) mistura de sensação auditiva com visual e tátil.</li> </ul>
<b>ANTÍTESE</b>	Contribui para dar força à crítica.	<ul style="list-style-type: none"> <li>• “<i>Como se deixa morrer assim Villa Rica? Como e porque assim se lança ao abandono terra tão gloriosa e tão merecedora de carinhos?</i>” (<i>ibidem</i>, p.16): neste exemplo a antítese se estabelece entre a gloriosa história e o abandono presente, assim como entre o merecimento de carinhos e o ato de deixar morrer, intensificando o absurdo da situação aos olhos do narrador;</li> <li>• “<i>Derramando pelas alturas as casas e os templos, austera e imponente nas linhas sombrias da architectura colonial, parecia falar-nos, naquelle silencio pathetico, da grandeza do passado cheio de tantas glorias...</i>” (<i>ibidem</i>, p.17): a antítese se manifesta entre a austera e imponente presença física da cidade e seu silencio patético, assim como entre a sombria arquitetura e a grandeza de um passado “cheio de tantas glorias”, ressaltando a dissonância entre o potencial da cidade e sua condição atual.</li> </ul>

**Fonte:** Elaborado pela autora (2025).

Partindo da ideia de que obra que só se completa com sua “repercussão” (Candido, 2006, p.31) sobre o público, percebemos que os relatos de viagem não foram um exercício privado, recordativo. Eles declaram a função social da obra e uma intenção de agir sobre o meio. A **Universidade** é um exemplo de como o livro de Alencar se insere na esfera político-social com um propósito explícito. O autor usa a narrativa para propor uma ação concreta – a criação de uma universidade – como meio de salvar a cidade, mantendo sua relevância, o que também reitera o apelo que a educação tem sobre o imaginário do escritor. A obra se torna o “agente que desencadeia o processo” (*ibidem*, p.48), buscando modificar a conduta e a concepção de mundo do leitor.

O caráter social dos relatos está na sua tentativa de vincular o narrador-autor ao público. Ao se apresentar como “impressões” pessoais, o livro age como um intermediário que tenta despertar no leitor a mesma emoção e indignação do autor. A sua conclusão, no entanto, só poderia se dar na medida em que ela conseguisse agir sobre o meio e, idealmente, provocar uma resposta social à situação de Ouro Preto.

Em um primeiro momento, podemos afirmar que quem mais conseguiu atingir o público, efetivamente, em atenção a Ouro Preto foram os modernistas. Porém, quando vemos Alencar resgatado pela cidade como um de seus defensores, reconhecido pelo próprio município como um dos intelectuais que o perceberam “como uma das referências de brasiliidade” (Dossiê, 2010, p.105), sendo aquele que, em 1926, “publicou, em Juiz de Fora,... livro em que defende a proteção de Ouro Preto (Dossiê, 2010, p.2), podemos concluir também que o autor e sua **Cidade do Sonho e da Melancolia** possuem sua parcela de responsabilidade quanto ao atingimento desse propósito, levando-nos a último objetivo deste trabalho: o pioneirismo da obra na defesa da preservação de Vila Rica.

#### 5.7. “A CIDADE QUE NÃO QUER MORRER”: O SONHO E A MELANCOLIA NA CIDADE JÁ NÃO DESPREZADA

A idealização do passado em Alencar serve a um propósito retórico e argumentativo, não devendo ser vista como acrítica. Ao evocar a “grandezza extincta” (Alencar, 1926b, p.196) de Vila Rica, ele busca contrastar a glória com o abandono e a negligência, atuando como um padrão de comparação para evidenciar a perda e a injustiça sofridas pela cidade. Não se trata de mera nostalgia passiva e estéril, mas de usar a memória de um passado valioso para criticar o presente e motivar a ação futura.

A crítica parece direcionada a uma postura passiva e inerte, que se contenta em lamentar o passado sem buscar ativamente a mudança no presente. Alencar não quer que Ouro Preto seja apenas lembrada com saudade, como uma musa estática, ele quer que seja revivida e preservada. Ele parece rejeitar a nostalgia que paralisa a ação e impede a busca por soluções concretas para o futuro da cidade. O tom de denúncia e o apelo à reparação indicam que a o literato estava engajado em um debate contemporâneo sobre o valor de Ouro Preto e a responsabilidade da sociedade e do governo em protegê-la. A idealização, portanto, assume-se como um instrumento para fortalecer esse argumento.

A obra de Alencar é pioneira, na literatura, ao articular a defesa de Ouro Preto como patrimônio. Em 1926, a consciência sobre a preservação do patrimônio histórico no Brasil ainda era incipiente, e concentrava seus debates nos intelectuais modernistas. O pioneirismo destes na criação do SPHAN e dos modelos de preservação que surgiram após 1930 os tornou a principal referência pública, mas ao apresentar a cidade como um “monumento de Minas Gerais e do Brasil” Alencar estava abrindo um debate crucial e influenciando a percepção da cidade, que só viria a ser, efetivamente, considerada patrimônio sete anos depois, em 1933. O tom de denúncia da obra servia como um alerta para a urgência da situação.

Ao expor o “criminoso desamparo” (Alencar, 1926b, p.139) e a “indiferença irritante” (*ibidem*, p.139), Alencar buscava despertar a indignação e a mobilização em prol da cidade, e a idealização do passado, a descrição da beleza singular da cidade e a evocação de seu significado histórico foram argumentos poderosos para justificar a necessidade de sua preservação. Ele não apelou apenas à emoção saudosista, mas também à razão e ao reconhecimento do valor intrínseco de Ouro Preto. A proposta da criação de uma universidade demonstra a busca por um futuro para a cidade, que respeitasse sua identidade histórica e também lhe conferisse uma nova vitalidade e relevância. A escrita da obra em si é um ato de engajamento, utilizando-se a literatura como ferramenta para influenciar a opinião pública e instrumento político para pressionar por ações concretas de preservação.

**Cidade do Sonho e da Melancolia**, portanto, não deve ser vista como um documento saudosista e ultrapassado, mas como um testemunho engajado, precursor na luta pelo reconhecimento e preservação de Ouro Preto. Sua idealização do passado é estratégica – tal como o uso da forma culta padrão da língua, valorosa ao escritor –, utilizada para contrastar com a realidade do abandono, da perda e para fundamentar a urgência da ação e a necessidade de preservação. Sua obra é um chamado à ação, um reconhecimento do valor de Ouro Preto para a história mineira e brasileira, e um alerta contra a perda irreparável de um patrimônio

único. Seu próprio título atesta a denúncia empreendida, refletindo a essência da representação de Ouro Preto por Gilberto de Alencar em 1926.

O sonho em Ouro Preto reside, principalmente, na evocação de seu passado rico e vibrante, um tempo de opulência, efervescência cultural e idealismo. Esse sonho é alimentado pela beleza arquitetônica preservada, pelas lendas que permeiam a cidade, seus acontecimentos históricos, figuras que ali viveram e pela memória coletiva de um tempo de grandeza, como centro cultural e político, que constroem essa imagem de um passado onírico, quase lendário, que também contribuem para essa atmosfera de sonho e fantasia que envolve Ouro Preto.

Enquanto a melancolia se instala através da constatação do presente de abandono, decadência e esquecimento. Alencar observa a deterioração física da cidade, a indiferença das autoridades e a sensação de que Ouro Preto está definhando em sua própria história. A melancolia, na obra, assume um sentido político, com suas ruínas e a deterioração geral da cidade evidenciando a perda física, a negligência dos governos e a sensação de que a cidade foi esquecida pelo Brasil, gerando um profundo abalo emocional.

A ideia da cidade como imersa em um “silencio pathetico” (Alencar, 1926b, p.17) e em uma “immensa e pungente solidão” (*ibidem*, p.16) intensificam a melancolia, e a personificação da cidade em seu lamento final é a expressão máxima desse sentimento e da sensação de injustiça. Através de seus relatos, somos transportados a um lugar onde a memória de um passado glorioso, o sonho, coexiste dolorosamente com a percepção de um presente de abandono e decadência, a melancolia, criando uma atmosfera única que marca a experiência do autor e, consequentemente, a do leitor. A partir dessa perspectiva, o escritor consolidou uma obra que o tornou, para a cidade de Ouro Preto, um destacado e lembrado defensor, sendo uma importante voz para seu reconhecimento como Monumento Nacional e Patrimônio Cultural da Humanidade.

A obra de Gilberto de Alencar é pioneira ao monumentalizar a cidade como um patrimônio em risco, conferindo-lhe um caráter de urgência e defesa. Antes dele, outras obras sobre Ouro Preto foram produzidas, mas nenhuma com uma construção literária, focada em sua beleza e importância patrimonial. Alencar eleva a cidade a um ente quase vivo, sofredor e que clama por sua preservação. Realiza uma militância explícita pela conservação, algo que ainda estava se esboçando na época, devido à movimentação dos modernistas em torno deste debate enquanto um projeto estético nacional.

Ao oferecer uma visão totalizante do patrimônio, o escritor engloba a arquitetura religiosa e civil, a arte (Aleijadinho), a natureza e a própria história como elementos indissociáveis do patrimônio. Como em “O templo, atravessado no flanco da montanha, para o lado do bairro de

Antonio Dias, é dos mais bellos e ricos de Ouro Preto. A patina ennegreceu-lhe o telhado e as pesadas torres redondas, dando-lhes uma sombria majestade” (Alencar, 1926b, p.149), ao detalhar a arquitetura e seu estado de conservação como parte da beleza, ou ao destacar a arte de Aleijadinho como parte integrante do patrimônio:

Na fachada, logo acima da grande porta, embutidos na muralha, varios blocos circulares de pedra esculpida. Um homem, talvez o doce santo de Assis, mettido num largo burel, de joelhos, braços erguidos, atira para os céos uma suplica veemente. Logo abaixo, uma ronda de anjos. Oito. Dez. Ou doze. E olhando-lhes as pequeninas figuras delicadas não ha quem não experimente uma insopitavel admiração pelo artista que tão finamente as cinzelou (Alencar, 1926b, p.149-150).

A grave denúncia do abandono e da indiferença oficial é acompanhada da ideia de criação de uma universidade como solução prática para salvar a cidade, garantindo-lhe um futuro vivo, em resposta ao silêncio e apagamento observados. Ancorado em sua função como intelectual, apela pela conservação dos bens patrimoniais gerais, não se limitando às artes sacras, como na Carta Pastoral ou no artigo de Alceu Amoroso Lima (Dossiê, 2010).

A defesa da universidade ganha um relato específico, reiterando a necessidade e a importância de uma instituição deste porte e da valorização da educação para garantia do valor cultural da cidade, afirmando que “De todos os alvitres até agora lembrados para impedir que Ouro Preto continue a caminhar para o desaparecimento imerecido de que está ameaçada, nenhum decerto mais bello ou mais feliz do que o de instalar ali uma Universidade” (*ibidem*, p.175).

Essas características e o tom do discurso permitem afirmar que o intuito primordial da obra é a monumentalização da cidade como um símbolo vivo da história e da cultura brasileira. Ele a eleva a um patamar de grandeza e sacralidade, digna de ser reverenciada e, acima de tudo, protegida. Essa monumentalização é realizada através da personificação e da voz conferida a cidade – “Porque este repudio injusto a que sem piedade e sem remorsos me atiraram os meus filhos? Porque, porque assim me esqueceram e sacrificaram, a mim que fui grande e illustre, tive as galas das opulencia, irradiei progresso, civilizei a região agreste das montanhas?” (*ibidem*, p.193) –; da exaltação de sua singularidade, sendo ela constantemente caracterizada como única, sem par, lendária, maravilhosa, relíquia; e da associação com grandes personalidades e eventos, como a Sedição de 1720, a Conjuração de 1789, a figura de Tiradentes, Aleijadinho e outros a quem chamou de heróis, artistas e sábios que conferiam a cidade seu status.

Ao se constituir como uma alerta e um apelo à ação, podemos ainda tratar este documento como um manifesto preservacionista – ironicamente, o mesmo modelo que usou para

sarcasticamente afirmar serem velhos os modernistas. Conscientemente ou não Alencar foi um dos primeiros a articular, de forma tão veemente e em produção literária, a necessidade de preservar o patrimônio histórico brasileiro, em especial Ouro Preto. Alencar não só critica a indiferença, mas também os atos chamados “protecionistas” que acabavam por descharacterizar a cidade, tirando-lhe os aspectos históricos que a tornavam singular – como na crítica à aquisição da casa histórica dos conjurados por um senador que nada faz pela sua conservação; ou a opção, do ministro de Guerra, em tornar a casa de Marília um batalhão, exemplificando como algumas formas de proteção podem ser desastrosas. Segundo ele,

Tudo comprova ali a revoltante indifferença official, desde o descaso pelas obras de arte, que todas se vão perdendo e mutilando, até o desdém pelos edificios historicos, que se desmoronam ou que são desfigurados com adaptações, remendos e reformas de um ridiculo inconcebivel (Alencar, 1926b, p.141).

A partir desta crítica, mobiliza à ação, tornando a obra um grito de socorro, uma convocação para “um governo [que] ha de vir, intelligente e sensivel, que repare o erro sem nome, a clamorosa injustiça” (*ibidem*, p.196-97), culminando em seu apelo profético: “Não! Tu não podes, não deves morrer! Tu certamente não morrerás, ó maravilhosa, ó impressionante, ó bella Cidade do Sonho e da Melancolia!” (*ibidem*, p.197).

Embora escrita em 1926, Cidade do Sonho e da Melancolia se diferencia das abordagens modernistas de sua época em vários aspectos, principalmente por sua adesão a uma sensibilidade mais ligada a vertentes pré-modernistas – realismo, naturalismo, romantismo, simbolismo – e por seu propósito explicitamente preservacionista e crítico. Seu estilo e linguagem são formais. Na descrição das ruínas, da decadência e da burocracia há um tom descriptivo detalhado e por vezes cru, característico do realismo-naturalismo, como no exemplo abaixo:

Nas paredes, muito brancas, destacam-se energicamente largas manchas negras, deixadas pela queda da argamassa em varios pontos; e a trama de madeira barreada apparece como a ossatura de um corpo descarnado. O telhado afunda-se em depressões, ha portas e janellas cahidas, as vidraças acham-se quasi todas quebradas. No interior procuram abrigo vadios e malandros; e na varanda ao lado dormem, amontoados, os mais diversos animaes domesticos, que ali confraternizam sob o mesmo tecto protector, que o acaso lhes depara...” (Alencar, 1926b, p.142).

A personificação da cidade, a evocação de sentimentos profundos de melancolia e saudade, o tom elegíaco e a busca por um “oasis” (Alencar, 1926b, p.183) ou “cidade do sonho” (*ibidem*, p.28) remetem a uma sensibilidade romântica e simbolista:

E então, mergulhado naquelle poderoso ambiente de sonho e de mysticismo, a que difficilmente se pode fugir, uma voz como que me chegava aos ouvidos,

surgindo da quietação e da sombra que envolviam Villa Rica de extremo a extremo. Era como a voz da cidade repudiada. Era como se ella pudesse falar e estivesse falando..." (*ibidem*, p.190).

Enquanto os modernistas buscavam a ruptura formal, a linguagem coloquial, o verso livre e a ironia para construir uma nova identidade brasileira, Alencar manteve uma prosa mais clássica, com períodos longos e uma linguagem mais formal, ainda com a ortografia da época, focando na expressividade e no engajamento emocional. Ele não cria ou reinventa as estruturas narrativas ou a linguagem de forma radical como Mário de Andrade ou Oswald de Andrade fariam, distanciando-se do experimentalismo modernista na estética literária.

Como apresentado no quarto capítulo desta pesquisa, o **Dossiê de tombamento do núcleo histórico de Ouro Preto-MG** (2010), menciona um conjunto de autores e obras que se inspiraram em Ouro Preto, sendo, atualmente, reconhecidas como as obras de defensores, que garantiram à cidade, cada um a seu modo, a atenção necessária para seu reconhecimento e preservação futuros. Organizamos as obras, tecendo breves comentários sobre como a cidade é apresentada em cada uma, permitindo a compreensão e singularidade da produção literária de Alencar neste contexto. Estas informações foram compiladas no **Quadro VIII. Relação cronológica de obras sobre Ouro Preto (1711-1938)**, abaixo:

**Quadro VIII.** Relação cronológica de obras sobre Ouro Preto (1711-1938)

Século	Autor	Obra	Local e Ano	Comentário
<b>Século XVIII</b>	João Antônio Andreoni (Antonil)	<b>Cultura e Opulência do Brasil por suas Drogas e Minas</b>	[Brasil], 1711.	Reeditado em 1838. Refere-se aos produtos do agronegócio colonial e à atividade mineradora, com ênfase no ouro e nos trajetos que perpassam por Ouro Preto, sem aprofundamento (Antonil, 2011).
<b>Século XIX</b>	John Mawe	<i>Travels in the Interior of Brazil</i>	Londres, 1812.	Menciona a mineração do ouro em Minas Gerais no século XIX (Mawe, 1812).
	John Luccock	<i>Notes on Rio de Janeiro and the Southern Parts of Brazil</i>	Londres, 1820.	Menciona passagem por Minas Gerais, mas seu foco está na cidade do Rio de Janeiro (Luccock, 1951).
	Rev. Walsh	<i>Notices of Brazil in 1828 and 1829</i>	Londres, 1830.	Descreve as regiões que visitou, incluindo Minas Gerais, menciona certos fenômenos sociais e políticos e enfatiza a situação dos escravos no Brasil (Walsh, 1830).
	George Gardner	<i>Travels in the Interior of Brazil</i>	Londres, 1842.	Descreve as regiões que visitou, comparando-as com a Europa, enfatiza a economia do ouro (Gardner, 1942).
	Francis de Castelnau	<i>Expédition dans les Parties Centrales de l'Amérique du Sud</i>	Paris, 1850.	Ênfase nas ilustrações que compõem a obra, com breves explicações (Castelnau, 1852).

Século XX	Auguste de Saint-Hilaire	<i>Voyages dans l'Intérieur du Brésil</i>	Paris, 1852.	Centrado, principalmente, nos produtos vegetais brasileiros, mencionando as regiões por onde passou (Saint-Hilaire, 1938).
	Milliet de Saint-Adolphe	<b>Dicionário Geográfico, Histórico e Descritivo do Império do Brasil</b>	Paris, 1845.	Descreve a cidade, focando em sua economia. Contextualiza brevemente sua história, sem aprofundamentos. Não menciona a Conjuração Mineira nem obras de arte. Embora já ateste a decadência de alguns espaços da cidade, não a problematiza (Saint-Adolphe, 1845).
	Richard Francis Burton	<i>Explorations of the Highlands of the Brazil</i>	Londres, 1869.	Obra que mais detalha Ouro Preto, descreve detalhadamente os lugares, as personalidades com quem teve contato, como a família Santos Dumont, que o hospedou em Ouro Preto, e M. Halfeld que lhe deu muitas informações sobre Minas Gerais (Burton, 1869). Não se limita a Ouro Preto, perpassando por várias cidades do estado. Não menciona a questão de preservação, embora seu roteiro seja muito interessante e possua algumas correspondências com o de Alencar.
	Manuel Bernárdez	<i>El Brasil, Su Vida, Su Trabajo, Su Futuro: Itinerario Periodístico</i>	[Bolívia?], 1908.	O primeiro livro a citar o dever da União na manutenção Ouro Preto, mas não compreendia o debate de patrimônio histórico e cultural (Bernárdez, 1908). Referência de Alencar na defesa da criação de uma universidade no município.
	Rui Barbosa	<b>Discurso</b>	1910.	Embora citado pelo município no Dossiê de tombamento do núcleo histórico de Ouro Preto-MG (2010), não localizamos discurso específico de Rui Barbosa sobre Ouro Preto.
	Alceu Amoroso Lima (Tristão de Ataíde)	<b>O Jornal</b>	Rio de Janeiro, 1916.	Defesa de bens culturais religiosos (Dossiê, 2010).
Século XX	Mario de Andrade, Oswald de Andrade e Blaise Cendrars	<b>[Coletânea de entrevistas]</b>	1924.	Visita a Ouro Preto e Mariana (MG) com cobertura da imprensa mineira (periódicos Minas Gerais e Diário de Minas), primeiras entrevistas falando sobre as cidades históricas, a arte colonial barroca e a importância de sua conservação (Franco, 2013).
	Mário de Andrade	<b>Crônica de Malazarte VIII</b>	Rio de Janeiro, 1924.	Publicada na Revista América Brasileira, edição n.29, fala sobre as cidades que visitou, brevemente. Menciona o interesse de Tarsila sobre o restauro que esta deseja realizar em São João Del-Rei e o fato de haver em Minas várias obras de arte “a se estragar” (Andrade, 1924, p.34; Santiago, 2002). O que buscam é a recuperação dos

			tesouros brasileiros, não se limitando nem enfatizam Ouro Preto.
Oswald de Andrade	<b>Pau-Brasil</b>	Paris, 1925.	Publicado inicialmente pelo <b>Correio da Manhã</b> . Menciona a decadência das cidades históricas, menciona lugares de Ouro Preto, São João Del-Rei (Andrade, 1925; Franco, 2013).
Gilberto de Alencar	<b>Cidade do Sonho e de Melancolia (Impressões de Ouro Preto)</b>	1926.	Obra literária não ficcional, monumentaliza Ouro Preto, defendendo sua conservação e preservação, bem como a criação de uma universidade, tal como proposto por Bernárdez, para garantia de sua vivacidade e importância cultural.
Victor Silveira	<b>Minas Gerais em 1925</b>	1926.	Contém íntegra do “Triunfo Eucarístico” (sobre a inauguração do Pilar de Ouro Preto), livro publicado em Lisboa, em 1734, bem como a Carta Pastoral dos bispos mineiros (1925), recomendando ao clero cuidado especial com os elementos artísticos de suas paróquias (Dossiê, 2010; Silveira, 1926). Livro de caráter oficial e técnico.
Mario de Andrade	<b>Aleijadinho e sua posição nacional</b>	1928.	Reeditado em 1935. É considerado, por Francisco Iglesias (1993), como o texto pioneiro sobre as cidades históricas e o barroco mineiro.
Manuel Bandeira	<b>O Guia de Ouro Preto</b>	Rio de Janeiro, 1938.	Guia encomendado por Rodrigo Melo Franco de Andrade, então diretor do SPHAN, para apresentar uma cidade que estava sendo tombada como patrimônio nacional (Bandeira, 1938; Franco, 2013). Tem o propósito de orientar turistas sobre os pontos importantes da cidade, bem como sua história e valor. É a obra que mais se aproxima da proposta de Alencar, embora sua linguagem a difference.

**Fonte:** Elaborado pela autora (2025).

Francisco Iglesias (1993) atribui o pioneirismo da discussão sobre as cidades históricas e o estudo da arte colonial à Mário de Andrade, por seu texto **O Aleijadinho e sua posição nacional**, publicado em 1928 e reeditado em 1935. No entanto, Marcia Maria de Arruda Franco, em **Ouro Preto dos poetas modernistas**, indica-nos que esse debate já havia sido introduzido por Mario e Oswald de Andrade em entrevistas, como a concedida “ao **Diário de Minas**, em 27 de abril de 1924” (2013, p.), antes da viagem a Ouro Preto.

Em 1924, Mario de Andrade publicou, pela revista **América Brasileira**, a oitava crônica da série **Chronicas de Malazarte** (1923-1924), em que mencionava a viagem com Cendrars, as cidades que visitou, brevemente. Mencionou, enfim, a preocupação com a restauração, devido a carta enviada por Tarsila do Amaral sobre o assunto, e afirmou haver, em Minas,

muitas obras de arte “a se estragar!” (Andrade, 1924, p.34). Não consiste, no entanto, em uma produção literária que aborda direta e especificamente a preservação de Ouro Preto. A questão da preservação, conforme Franco (2013), só viria a reaparecer e alcançar uma dimensão oficial na década de 1930.

As obras dos séculos XVIII e XIX – como as de Antonil (1711), Mawe (1812), Saint-Hilaire (1852) e Burton (1869) – são, em sua maioria relatos de viagem com descrições geográficas, econômicas ou compilações encyclopédicas. Seu caráter é documental, informativo ou científico, centrado na economia, na mineração, na natureza ou em aspectos gerais da região. Não há um apelo à preservação ou uma crítica ao abandono do patrimônio, ainda que identifiquem e registrem o abandono e a decadência. **Cidade do Sonho e da Melancolia (Impressões de Ouro Preto)** consiste em relatos de viagem que, de certa forma, convertem-se em um manifesto literário e político, não se limitando à descrição. Registra uma denúncia emocionada do “criminoso desamparo” a que Ouro Preto foi relegada com o propósito de alertar, comover e mobilizar o poder e a opinião pública para a urgência de se preservar a cidade de Ouro Preto como patrimônio.

As obras contemporâneas, como a de Victor Silveira (1926), têm caráter oficial e técnico, reproduzindo documentos históricos. As intervenções modernistas de Mário e Oswald de Andrade (1924-1925), embora tenham introduzido a discussão de restauração, inicialmente, estas se limitavam à arte colonial barroca e aos templos, não tratando especificamente da cidade de Ouro Preto, mas das cidades históricas em geral. A contribuição modernista, focada na valorização estética, deu-se inicialmente em entrevistas e crônicas em jornais, sendo as publicações posteriores a 1926, com linguagem mais fragmentada e objetivo de construir uma arte nacional moderna.

Alencar utiliza uma prosa literária híbrida, mesclando romantismo – personificação da cidade, tom elegíaco –, realismo-naturalismo – descrições cruas da decadência – e simbolismo. Seu tom é de lamento e militância, construindo uma narrativa coesa e emocionalmente carregada em defesa de Ouro Preto. Os autores estrangeiros focavam em aspectos pontuais, como mineração, escravidão, botânica. Alceu Amoroso Lima (1916) defendia especificamente bens religiosos. Bernárdez (1908) citou o dever de manutenção, mas sem aprofundar a questão patrimonial cultural. Gilberto, no entanto, apresentou uma visão integrada do patrimônio, indissociável da cidade. Defendeu as igrejas e a arte sacra (como Aleijadinho), mas também a arquitetura civil, o urbanismo, a história e a própria paisagem natural como elementos de um todo a ser preservado.

O escritor mineiro parece ter se inspirado diretamente na proposta de Bernárdez para instalação de uma universidade em Ouro Preto como solução para sua revitalização cultural e econômica. Ele desenvolve e amplifica essa ideia, tornando-a um pilar central de sua argumentação, que aliado à necessidade de preservação e conservação da “cidade-relicquia” garantiria sua permanência de modo funcional. Há, no entanto, certa convergência temporal e temática com os modernistas.

Tanto Alencar quanto Mário de Andrade e Oswald de Andrade, em 1924 e 1925, identificaram o valor e a decadência de Ouro Preto. Ambos contribuíram para formar a opinião pública favorável à preservação. Mas as principais diferenças estão na linguagem e no foco, os modernistas o faziam como parte de um projeto estético de ruptura e (re)invenção do Brasil, enquanto Alencar o fazia através de uma linguagem mais tradicional e com um foco exclusivo e aprofundado na denúncia e no apelo direto.

Burton (1869), assim como Alencar, oferece um roteiro detalhado da cidade e descreve suas impressões pessoais. No entanto, Burton não extrai dali uma bandeira de preservação. O Guia de Ouro Preto (1938), encomendado pelo SPHAN (Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional), é a obra que mais se aproxima em propósito da de Alencar, apresentando e valorizando Ouro Preto como patrimônio. Porém, Bandeira escreve após o tombamento federal (1937), de um ponto de vista já institucionalizado e oficial, enquanto Gilberto escreve antes de qualquer marco legal, num ato de militância e pioneirismo. Opção que, como mostra Ivete Walty e Zilda Cury (2009)<sup>70</sup>, está situada no campo da atuação intelectual. A intervenção do literato se dá pelo instrumento da crítica, sendo seu espaço jornalístico e literário.

O escritor assume o papel de defensor ferrenho do patrimônio colonial e da história, criticando as intervenções modernizadoras. Os modernistas, porém, naquele primeiro momento, tinham uma relação ambígua com o passado, por vezes o celebrando, por outras buscando romper com ele para criar o novo.

Embora o modernismo paulista, por exemplo, tenha mais tarde, a partir de 1927, se voltado para a valorização da arte colonial com Mário de Andrade, Alencar já estava em 1926

---

<sup>70</sup> Relacionando Milton Santos, Dominique Wolton e Hannah Arendt, Walty e Cury definem o espaço público como um espaço habitado, social e simbólico e diretamente relacionada à história, onde se opõem os discursos dos agentes que constituem uma sociedade – políticos, sociais, religiosos, culturais e intelectuais. Um espaço simbólico que une, em um laço político, os cidadãos, dando-lhes a sensação de participação política efetiva, onde a violência é contraposta pelo diálogo, ou seja, um lugar do “convencimento pela palavra e não pela força” (2009, p.222). Essa noção, segundo as autoras, deve ser compreendida dentro de um contexto bastante específico, o espaço público foi constituído pela camada burguesa da sociedade, tendo em vista que o domínio da palavra pressupõe a leitura, o que, ao longo do século passado, foi dominado, principalmente, por este grupo social (Walty; Cury, 2009).

nesse caminho, mas com um tom mais de denúncia e apelo. A crítica, direta e engajada, embora confira à obra um caráter de manifesto político e social explícito, difere também das proposições dos modernistas, especialmente na primeira fase, por seu tom mais paródico ou de desconstrução, muito embora, com o tempo, também tenham assumido posturas críticas. Alencar não hesita em criticar diretamente os governos e suas políticas.

Como, então, tratar essa produção literária em sua excepcionalidade? A partir do exposto, devemos considerá-la um híbrido raro e excepcional para seu tempo, que se posiciona no limiar de gêneros e correntes estéticas. Sua excepcionalidade reside em seu caráter híbrido, não trata de um livro de memórias, nem de um ensaio histórico ou guia turístico, mas um relato de viagem com forte componente ensaístico, memorialístico e de denúncia social e política. A obra se encaixa no que Renato Cordeiro Gomes descreve como a “experiência de flanar” e “registrar” o espaço, mas com um viés muito mais ativista.

É um dos primeiros registros literários no Brasil que defende, de forma tão apaixonada e sistemática, a causa da preservação do patrimônio histórico e artístico, antecipando em alguns anos o movimento mais amplo de valorização do barroco mineiro. Combinando a paixão de um observador sensível como Alencar, com nuances românticas e simbolistas, aliado à acuidade crítica do realismo e naturalismo, resultando em uma prosa que é ao mesmo tempo rica, literariamente falando, e incisiva.

O autor demonstra uma compreensão ímpar de Ouro Preto como um “espaço-tempo”, onde o passado e o presente se entrelaçam e onde a decadência material reflete um declínio simbólico, e usa características da cidade para reafirmar essa ideia, como o relógio da Igreja Santa Ifigênia simbolizando a passagem do tempo e a persistência da cidade. O escritor não se limitou a lamentar a decadência, mas também diagnosticou suas causas e propôs soluções, elevando a discussão sobre a preservação a um patamar de importância política. Ele se dispôs a conscientizar o público e as autoridades sobre a urgência de agir, ocupando um lugar nesse debate.

Sua obra tornou público e literariamente expressivo o descaso com Ouro Preto, trouxe o apelo preservacionista e a ideia da universidade como um polo de revitalização cultural e econômica, resgatou e exaltou o valor intrínseco de Ouro Preto como “cidade-relicquia” e “cidade-mater” – mãe do desenvolvimento econômico de Minas Gerais. Portanto, reconhecer seu pioneirismo oferece uma perspectiva díspar sobre as origens do movimento preservacionista no Brasil, antecedendo formalmente as iniciativas do SPHAN (Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional), pois, como vimos, a argumentação e a crítica às

intervenções desastradas em **A Universidade** demonstram uma preocupação muito anterior aos marcos oficiais da preservação.

Compreender nesta produção a intersecção entre literatura, história e jornalismo – a denúncia é intrínseca seu perfil profissional, como demonstrado – é situar novamente o autor em seu estilo e características distintivas, que podem ser sintetizadas da seguinte forma: a inserção do acontecimento real na produção literária (ficcional e não-ficcional); a representação e decifração da cidade, seja Juiz de Fora ou Ouro Preto, fazendo com que a cidade real seja decifrada para o leitor através do universo literário da obra; e a reafirmação da visão de mundo do escritor, servindo como um espaço para que este reafirme suas convicções (Francisquini, 2017).

Essa identificação instiga-nos, abrindo margem para investigações sobre como as correntes estéticas coexistiam e se manifestavam em escritores que, embora contemporâneos do modernismo, seguiam uma trajetória estilística distinta. Igualmente, a forma como Alencar constrói a memória de Ouro Preto, seus heróis e sua decadência, permite-nos observar como o sentimento de pertencimento, seja mineiro ou nacional, pode ser negociado e representado na literatura, oferecendo um interessante escopo de pesquisa. Esses aspectos oferecem uma perspectiva sobre Gilberto de Alencar como um literato que merece maior visibilidade e aprofundamento em suas obras, pois elas revelam um engajamento cívico e uma sensibilidade literária que complementam o panorama da literatura brasileira da primeira metade do século XX.

## 6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A presente tese propôs o resgate de Gilberto de Alencar, figura por muito tempo negligenciada pelos estudos literários, e a reavaliação da primeira edição de sua obra **Cidade do Sonho e da Melancolia (Impressões de Ouro Preto)**, de 1926, prestes a completar cem anos de seu lançamento. Nossa percurso investigativo, fundamentado em uma vasta pesquisa documental e bibliográfica, permitiu desvendar aspectos inéditos da trajetória do autor e, sobretudo, comprovar o caráter pioneiro e engajado de seu livro, marco na defesa do patrimônio histórico-cultural brasileiro.

Ao longo desta pesquisa, pudemos preencher lacunas importantes na biografia do escritor. Descobrimos informações relevantes sobre sua família, como seus irmãos e filhos, e aprofundamos o conhecimento sobre suas múltiplas atuações profissionais fora do ofício das letras, como sua contribuição para a Marinha e o Exército, além de sua participação em bancas de ensino. Essas descobertas oferecem novos traços sobre a vida de Alencar, e corroboram afirmações anteriores sobre a dificuldade de muitos literatos do século XX em viver da escrita, tendo que buscar outras profissões para garantir a subsistência. A proximidade com intelectuais como Renato Vianna, fundamental para a viagem que inspirou a obra sobre Ouro Preto, demonstrou ainda como as redes de sociabilidade influenciavam a atuação dos escritores no período.

A análise da postura combativa e engajada do escritor, permitiu compreender como ele, por suas opções, foi sendo paulatinamente esquecido em relação aos famosos escritores do século XX, sobretudo diante de seu afastamento do modernismo, que se configuraria o cânone literário daquele século. Seus embates com os modernistas ajudam a demarcam sua posição quanto à estética literária, mas ainda merecem um estudo aprofundado, que permita compreender mais os desdobramentos desta disputa. Entretanto, evidenciou-se seu lado intelectual engajado, que defendia os trabalhadores, apontava as contradições da Manchester Mineira (Juiz de Fora, MG) e agia de forma destemida como jornalista, recebendo o reconhecimento de seus pares e das cidades para as quais contribuiu – como Ouro Preto, que o considera um de seus defensores, ou Juiz de Fora, que prestou diversas homenagens ao literato, com nomes em escolas, rua, entre outras.

A compreensão do contexto histórico e literário permitiu capturar a influência histórica e literária percebida no escritor e em suas obras, oferecendo um quadro com as principais influências dos períodos históricos sobre a produção do literato, demarcando sua relação

intrínseca com a história, e sua aproximação das correntes estéticas que precederam o modernismo e caracterizam sua linguagem e produção artística.

Ao contextualizar Ouro Preto, palco da narrativa do livro objeto da pesquisa, traçamos seu histórico patrimonial, desde os primeiros debates, quando a cidade ainda estava submersa na decadência econômica, até sua consagração como Patrimônio da Humanidade reconhecido pela UNESCO, em 1980, resultando em ações governamentais oficiais e efetivas em prol de sua conservação, mostrando como o papel de Alencar na defesa da cidade como um patrimônio e na necessidade de sua conservação e preservação são reconhecidas até hoje pelo município.

A análise da obra revelou que a contribuição de Vianna para a obra escrita foi discreta, embora sua participação na viagem de 1925 tenha sido fundamental para a criação do livro, bem como para a rede de sociabilidade que Alencar teceu em torno de si em razão de sua atuação intelectual como jornalista e escritor. Pudemos observar como a afluência afetiva do lugar moldou a percepção e a escrita de Alencar, resultando em produções que traduziam a cidade em um texto emotivo e sentimental, mesmo que engajado.

Embora Gomes (2008) e Brandão (2013) discorram sobre o espaço na literatura em uma abordagem mais focada na modernização, suas teorias permitiram uma perspectiva metodológica quanto ao olhar lançado sobre a cidade, oferecendo as bases para consolidação das categorias que nortearam a análise das representações da cidade mineira, apesar de histórica. As categorias que nortearam as análises ofereceram uma visão aprofundada da sensibilidade e intencionalidade do escritor, permitindo visualizar a obra como um todo coeso, não ficcional, que se constitui como relatos de viagem, embora assuma, de certa forma, uma função de manifesto político e cultural em defesa da Vila Rica. Para favorecer as análises, incluímos quadros de síntese para aspectos importantes da obra, visando tornar mais didática a leitura e compreensão da presente pesquisa.

O pacto de Lejeune (2008) contribuiu para situar o gênero da obra, na fronteira entre memórias e relatos de viagem, e as características que fundamentam essa definição permitiram diferenciá-la de obras de caráter autobiográfico. A voz em primeira pessoa serve para autenticar a subjetividade da experiência vivida e das reflexões pessoais. A obra não é uma autobiografia, pois não cobre a vida inteira do autor, e não se encaixa perfeitamente como memórias por não ter como foco principal eventos históricos, mas sim as “impressões” pessoais de um espaço geográfico e suas ruínas. Nesse contexto, o subtítulo “Impressões de Ouro Preto” funciona como uma manifestação de engajamento que confere ao texto sua autenticidade e legitimidade, mas delimita o gênero.

Ainda que a obra possua elementos de crônica, como a observação do cotidiano e a reflexão sobre o presente, ela ultrapassa o formato comum deste gênero, com textos geralmente mais curtos, pontuais e sem sequência continuada. Os relatos de Alencar são mais elaborados, alguns bastante longos, interligados por um tema central, a preservação de Ouro Preto, e por uma linha argumentativa que se desenvolve ao longo do livro, formando um corpo coeso de escrita. A obra também não se enquadra como romance, por não apresentar uma trama ficcional centralizada em personagens com desenvolvimento psicológico complexo e um enredo narrativo.

A presença da personificação de Ouro Preto, como um ente que fala e sofre, cumpre a função de expressar as ideias do autor, não de construção de personagem no sentido ficcional. Os eventos históricos atuam como referências, não o fio condutor de uma narrativa criada. A obra é predominantemente reflexiva e descriptiva de um lugar real, com um propósito claro de denúncia e apelo preservacionista, afastando-a da ficção romanesca.

Vimos que a obra opera como um testemunho histórico-social ao seguir a constituição na qual o fator “externo”, no caso, o político-social, age como elemento que desempenha uma função importante na estruturação da narrativa, internalizando-se. A produção é predominantemente reflexiva e descreve um lugar real com um propósito claro: denúncia e apelo preservacionista, afastando-a da ficção romanesca.

Apesar de próxima das memórias, a obra se encaixa mais adequadamente ao perfil dos relatos de viagem por apresentar características como um narrador-viajante que explora um local real, descreve suas impressões, observa a cultura e a história, e reflete sobre o que vê e sente. A menção ao jornalista uruguai Manuel Bernárdez valida a perspectiva do observador externo que se encanta, e se entristece, com o lugar.

Essa compreensão de como a obra se configura como um testemunho daquele período, por suas representações sociais, culturais, políticas, ainda que construídas sob o recurso da liberdade artística que a literatura permite, é corroborada pelas gravuras de Angelo Bigi, que permitiram entender sua função como auxiliares do discurso do literato, reafirmando sua perspectiva e posição.

Por fim, ao mapear as produções sobre Ouro Preto e seus conteúdos, percebemos que mesmo distante dos modernistas, Alencar aproximou-se destes quanto às questões de preservação das cidades históricas e das riquezas nacionais – embora sua abordagem o identifique mais com Manuel Bernárdez, ainda que forma singular, dada sua linguagem emotiva e única. Diante das investigações, vimos que o autor foi o primeiro a publicar uma obra em defesa da cidade, especificamente, registrando tudo aquilo que considerava especial e digno de

preservação e conservação. Curiosamente, muitos desses elementos são hoje tombados e considerados pontos turísticos indispensáveis, reforçando o olhar sensível e atento do escritor, que antecedeu a monumentalização da cidade em sete anos (1933).

Em suma, a tese cumpre seu objetivo de trazer à luz a relevância de Gilberto de Alencar e sua obra, que se revelam como uma fonte valiosa para a compreensão da história cultural e literária mineira do início do século XX. O autor, que usava sua escrita como ferramenta de intervenção social e cultural, deixou um legado que merece ser revisitado, estudado e reconhecido. Sua obra se destaca como um testemunho de um tempo em que a valorização do patrimônio cultural começava a ganhar força, e ele se posicionou na vanguarda desse movimento, demonstrando que a literatura pode, e deve, ser uma voz de defesa e conservação.

Esse papel do intelectual, tão relevante para as grandes transformações do século XX, feliz ou infelizmente, observa atualmente um enfraquecimento, o que Walty e Cury (2009) argumentam se dever à reconfiguração cultural da sociedade. Com a emergência das lutas identitárias e a popularização da literatura, os grupos antes representados pela intelectualidade agora são protagonistas de sua própria voz, reduzindo o papel antes assumido por figuras como Alencar e culminando na percepção do esvaziamento da função intelectual na sociedade contemporânea.

## REFERÊNCIAS

A APPARECER - Gilberto de Alencar. Juiz de Fora, **O Pharol**, ano LXI, n.1243, p.1, 15 jun.1926. Disponível em: <<http://memoria.bn.gov.br/DocReader/258822/42225>>. Acesso em 22 jul.2025.

A ARTE a serviço da graça e da ironia - O que foi o terceiro Salão dos Humoristas Brasileiros. Rio de Janeiro, **O Malho**, ano XLVI, n.99, p.30, abr.1948. Disponível em: <<http://memoria.bn.gov.br/DocReader/116300/99640>>. Acesso em 25 jul.2025.

A GREVE operaria. A reunião dos industriaes: Os patrões não cedem. **O Pharol**, Juiz de Fora, ano XLVII, n.197, p.1, 20 ago.1912. Disponível em: <<http://memoria.bn.gov.br/docreader/258822/29403>> Acesso em 06 dez.2024.

A GREVE OPERARIA: continua a parede. **O Pharol**, Juiz de Fora, ano XLVII, n.198, p.1, 21 ago.1912. Disponível em: <<http://memoria.bn.gov.br/docreader/258822/29407>> Acesso em 06 dez.2024.

A HISTÓRIA da Caricatura no Brasil. Rio de Janeiro, **Revista Ilustração Brasileira**, ano XXXIX, n.156, abr.1948. Disponível em: <<http://memoria.bn.gov.br/DocReader/107468/22580>>. Acesso em 23 jul.2025.

A INSTALLAÇÃO do Fascio, em Juiz de F'ora - Como transcorreu a sessão inaugural, com a posse da directoria. Rio de Janeiro, **O Jornal**, ano VIII, n.2.351, p.6, 11 ago.1926. Disponível em: <[http://memoria.bn.gov.br/DocReader/110523\\_02/26851](http://memoria.bn.gov.br/DocReader/110523_02/26851)>. Acesso em 22 jul.2025.

A INSTRUCCÃO. **O Pharol**, Juiz de Fora, ano XLVIII, n.03, p.2, 4 jan.1913. Disponível em: <<http://memoria.bn.gov.br/DocReader/258822/29890>> Acesso em 02 dez.2024.

A INSTRUCCÃO. **O Pharol**, Juiz de Fora, ano LI, n.299, p.1, 16 dez.1916. Disponível em: <<http://memoria.bn.gov.br/DocReader/258822/34862>> Acesso em 02 dez.2024.

Á PEDIDOS - Á praça. Juiz de Fora, **O Pharol**, ano LIV, n.243, p.2, 17 out.1919. Disponível em: <<http://memoria.bn.gov.br/DocReader/258822/38281>>. Acesso em 19 jul.2025.

ACADEMIA BRASILEIRA DE LETRAS. **Rachel de Queiroz**: Biografia [conteúdo digital]. [Brasil], 12 set.2017. Disponível em: <<https://www.academia.org.br/academicos/rachel-de-queiroz/biografia>> Acesso em 19 dez.2024.

ACADEMIA MINEIRA de Letras. **O Pharol**, Juiz de Fora, ano XLVI, n.111, p.1, 12 maio 1911a. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/docreader/258822/27801>> Acesso em: 25 nov. 2024.

ACADEMIA MINEIRA de Letras - a sessão de hoje: posse do academico Gilberto de Alencar - notas biographicas. **O Pharol**, Juiz de Fora, ano XLVI, n.130, p.1, 03.jun.1911b. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/258822/27877>> Acesso em: 25 nov. 2024.

ACADEMIA MINEIRA de Letras - A sessão de hontem - Posse do academico Gilberto de Alencar: Discurso do Recipiendario - Discurso de Belmiro Braga - Outras notas. **O Pharol**,

Juiz de Fora, ano XLVI, n.131, p.1-2, 04 jun.1911c. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/258822/27881>>. Acesso em: 25 nov. 2024.

ALBERTO de Oliveira em Minas. São Paulo, **Diario Nacional**, ano I, n.125, p.4, 6 dez.1927. Disponível em: <<http://memoria.bn.gov.br/DocReader/213829/1028>>. Acesso em 23 jul.2025.

ALENCAR, Fernando de. A eleição de Março. **O Pharol**, Juiz de Fora, ano XLIV, n.247, p.2, 20 out.1909. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/docreader/258822/25779>> Acesso em: 29 out. 2024.

ALENCAR, Gilberto de. **Imprensa Mineira**: ligeira noticia sobre o estado actual do jornalismo de Minas Geraes. Juiz de Fora: Typ. Brazil, 1908, 46p.

\_\_\_\_\_. Pequeno Registro: Jara e Hermes. **O Pharol**, Juiz de Fora, ano XLVI, n.131, p.1, 04 jun.1911. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/258822/27881>>. Acesso em: 08 nov. 2024.

\_\_\_\_\_. Chronica Semanal. **O Pharol**, Juiz de Fora, ano XLVII, n.139, p.1, 13 jun.1912. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/258822/29162>> Acesso em 20 dez. 2024.

ALENCAR, Gilberto de. **Névoas ao Vento**. Juiz de Fora: Typographia Comercial, 1914, 331p.

\_\_\_\_\_. Os “novos” e o momento literario. **O Pharol**, Juiz de Fora, ano LVII, n.96, p.1, 29 ago.1922a. Disponível em: <<http://memoria.bn.gov.br/docreader/258822/39188>> Acesso em: 24 jan. 2024.

\_\_\_\_\_. Os “novos” e o momento literario. **O Pharol**, Juiz de Fora, ano LVII, n.99, p.1, 1º set.1922b. Disponível em: <<http://memoria.bn.gov.br/docreader/258822/39200>> Acesso em: 24 jan. 2024.

\_\_\_\_\_. Os “novos” e o momento literario. **O Pharol**, Juiz de Fora, ano LVII, n.102, p.1, 05 set.1922c. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/258822/39212>> Acesso em: 24 jan. 2024.

\_\_\_\_\_. Os “novos” e o momento literario. **O Pharol**, Juiz de Fora, ano LVII, n.103, p.1, 06 set.1922d. Disponível em: <<http://memoria.bn.gov.br/docreader/258822/39216>> Acesso em: 24 jan. 2024.

\_\_\_\_\_. Os “novos” e o momento literario. **O Pharol**, Juiz de Fora, ano LVII, n.105, p.1, 09 set.1922e. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/258822/39224>> Acesso em: 24 jan. 2024.

\_\_\_\_\_. Os “novos” e o momento literario. **O Pharol**, Juiz de Fora, ano LVII, n.107, p.1, 11 set.1922f. Disponível em: <<http://memoria.bn.gov.br/docreader/258822/39232>> Acesso em: 24 jan. 2024.

ALENCAR, Gilberto de. Á moda velha... **O Pharol**, Juiz de Fora, ano LIX, n.594, p.1, 5 maio.1924a. Disponível em: <<http://memoria.bn.gov.br/docreader/258822/41076>> Acesso em: 24 jan. 2024.

\_\_\_\_\_. DERROTA. **O Pharol**, Juiz de Fora, ano LIX, n.634, p.1, 19 jun.1924b. Disponível em: <<http://memoria.bn.gov.br/docreader/258822/41204>> Acesso em: 24 jan. 2024.

\_\_\_\_\_. **Cidade do Sonho e da Melancolia (Impressões de Ouro Preto)**. [Juiz de Fora], 1926a, 154p. Manuscrito.

\_\_\_\_\_. **Cidade do Sonho e da Melancolia (Impressões de Ouro Preto)**. Juiz de Fora: Typographia Brazil, 1926b, 197p.

\_\_\_\_\_. **Prosa Rude**. Juiz de Fora: Oficinas d’O Pharol, 2 ed., 1926c, 153p.

\_\_\_\_\_. O calendario e a orthographia. **Minas Geraes**, [Minas Gerais], p.9, 01 dez.1929.

\_\_\_\_\_. A condição essencial. **Minas Geraes**, [Minas Gerais], p.4, 22 jan.1930.

\_\_\_\_\_. **Italia Intrepida**: o orgulho britannico deante da resistencia latina. Juiz de Fora: Companhia Dias Cardoso, 1935, 72p.

\_\_\_\_\_. Não deixemos desaparecer as tradições. In: PRI-3 RÁDIO INCONFIDÊNCIA DE MINAS GERAES. **Boletim semanal para os jornais do interior**. Belo Horizonte, 1940, p.2-3.

\_\_\_\_\_. **No reinado de Lourival**. Caderno 1. Juiz de Fora, 1941a, 32p. Manuscrito.

\_\_\_\_\_. **No reinado de Lourival**. Caderno 2, Juiz de Fora, 1941b, 32p. Manuscrito.

\_\_\_\_\_. **No reinado de Lourival**. Caderno 3, Juiz de Fora, 1941c, 32p. Manuscrito.

\_\_\_\_\_. [Relatório técnico do Serviço de Educação e Saúde de 1941]. [Juiz de Fora], 1941d. Datiloscrito.

\_\_\_\_\_. [Relatório técnico do Serviço de Educação e Saúde de 1942]. [Juiz de Fora], 1942. Datiloscrito.

\_\_\_\_\_. [Relatório técnico do Serviço de Educação e Saúde de 1943]. [Juiz de Fora], 1943. Datiloscrito.

\_\_\_\_\_. [Relatório técnico do Serviço de Educação e Saúde de 1944]. [Juiz de Fora], 1944. Datiloscrito.

\_\_\_\_\_. [Relatório técnico do Serviço de Educação e Saúde de 1946]. [Juiz de Fora], 1946. Datiloscrito.

ALENCAR, Gilberto de. **O crime da rua do sapo**. [Juiz de Fora?], 1947a, 41p. Manuscrito.

\_\_\_\_\_. [Relatório técnico do Serviço de Educação e Saúde de 1947]. [Juiz de Fora], 194b. Datiloscrito.

\_\_\_\_\_. [Relatório técnico do Serviço de Educação e Saúde de 1948]. [Juiz de Fora?], 1948. Datiloscrito.

\_\_\_\_\_. Reminiscencias de Juiz de Fora. **Revista Ilustração Brasileira**, [Rio de Janeiro?], ano XLI, n.182, p.32-33 e 58, jun.1950. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/107468/24265>> Acesso em: 24 nov. 2024.

\_\_\_\_\_. **Memórias sem malícia de Gudesteu Rodovalho**. 2 ed. Rio de Janeiro: Agir, 1957, 323p.

\_\_\_\_\_. **O escriba Julião de Azambuja & Misael e Maria Rita**. 1 e 2<sup>a</sup> edição. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1962, 257p.

\_\_\_\_\_. **Cidade do Sonho e da Melancolia (Impressões de Ouro Preto)**. 2<sup>a</sup> edição. Juiz de Fora: Instituto Histórico-Geográfico de Juiz de Fora, 1971, 97p.

\_\_\_\_\_. **Tal Dia é o Batizado (O Romance de Tiradentes)**. 2<sup>a</sup> edição. Rio de Janeiro: Editora Itatiaia, 1972, 283p.

ALENCAR, José de. **Iracema**: lenda do Ceará. 8<sup>a</sup> ed. São Paulo: Ática, 1998, 91p.

ANDRADE, Mario. CHRONICAS DE MALAZARTE VIII. **América Brasileira**, Rio de Janeiro, ano III, n.29, p.34-35, maio.1924. Disponível em: <<http://memoria.bn.gov.br/DocReader/158089/869>>. Acesso em 22 ago.2029.

ANDRADE, Oswald de. **Pau-Brasil**. Paris: Au Sans Pareli, 1925.

ANTONIL, André João. **Cultura e opulência do Brasil por suas drogas e minas**. Brasília: Senado Federal, 2011. Disponível em: <[https://www2.senado.leg.br/bdsf/bitstream/handle/id/580735/000921829\\_Cultura\\_opulencia\\_Brasil.pdf](https://www2.senado.leg.br/bdsf/bitstream/handle/id/580735/000921829_Cultura_opulencia_Brasil.pdf)>. Acesso em 22 ago.2029.

ARAUJO, Cassia Aparecida Braz. Do intertexto literário, ao diálogo interdisciplinar entre Cidade do sonho e a melancolia, de Gilberto de Alencar, Boca de chafariz, de Rui Mourão, e a História de Ouro Preto. **Dissertação** (Mestrado). Centro Universitário Academia, Programa de Mestrado em Letras. Juiz de Fora: CES/JF Verbum Divinum, 2013, 110f. Disponível em: <<https://repositorio.ufjf.br/jspui/bitstream/ufjf/6567/1/cassiaaparecidabrazaraujo.pdf>> Acesso em: 10 out. 2024.

\_\_\_\_\_. Gilberto de Alencar: faces de um intelectual. **Tese** (Doutorado). Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Programa de Pós-Graduação em Letras. Belo Horizonte: PUC-MG, 2018, 245f. Disponível em: <[https://sucupira-legado.capes.gov.br/sucupira/public/consultas/coleta/trabalhoConclusao/viewTrabalhoConclusao.jsf?popup=true&id\\_trabalho=6320758](https://sucupira-legado.capes.gov.br/sucupira/public/consultas/coleta/trabalhoConclusao/viewTrabalhoConclusao.jsf?popup=true&id_trabalho=6320758)> Acesso em: 10 out. 2024.

ARAUJO, Estanisláo de. Angelo Bigi. Rio de Janeiro, **Correio da Manhã**, ano XXVII, n.9.958, p.13, 3 jul.1927. Disponível em: <[http://memoria.bn.gov.br/DocReader/089842\\_03/30644](http://memoria.bn.gov.br/DocReader/089842_03/30644)>. Acesso em 22 jul.2025.

ARAÚJO, Kárita de Fátima. Inconfidência à Luz da Ciência: O pensamento geográfico nos viajantes do século XIX por Minas Gerais. **Tese (Doutorado)**. Universidade Federal de Uberlândia, Programa de Pós-Graduação em Geografia. Uberlândia: UFU, 2019, 442f. Disponível em: <<https://repositorio.ufu.br/handle/123456789/28711>> Acesso em 02 fev.2025.

ARRELARO, Rafael. PARECER DO CONSELHO. In: **DOSSIÊ de tombamento do núcleo histórico de Ouro Preto – MG**. Ouro Preto: Prefeitura Municipal, 2010, p.104-106. Disponível em:  
<[https://www.ouropreto.mg.gov.br/turismo/arquivos/dossies/Dossi%C3%AA%20de%20Tombamento\\_N%C3%BAcleo%20Hist%C3%B3rio%20de%20Ouro%20Preto\\_Parte%20I.pdf](https://www.ouropreto.mg.gov.br/turismo/arquivos/dossies/Dossi%C3%AA%20de%20Tombamento_N%C3%BAcleo%20Hist%C3%B3rio%20de%20Ouro%20Preto_Parte%20I.pdf)> Acesso em 03.fev.2025.

ARRUDA, Maria Arminda dos Nascimento. **Mitologia da mineiridade**: o imaginário mineiro na vida política e cultural do Brasil. 1ª reimp. São Paulo: Brasiliense, 1999.

ARTES e Artistas. Rio de Janeiro, **Revista Ilustração Brasileira**, ano XXII, n.110, p.34, jun.1944. Disponível em: <<http://memoria.bn.gov.br/DocReader/107468/19933>>. Acesso em 23 jul.2025.

ASSIS, Elza de Paula. Gilberto de Alencar: o jornalista Zangão e as ferroadas literárias. **Dissertação** (Mestrado). Centro Universitário Academia, Programa de Mestrado em Letras. Juiz de Fora: CES/JF Verbum Divinum, 2021, 130f. Disponível em: <[https://sucupira-legado.capes.gov.br/sucupira/public/consultas/coleta/trabalhoConclusao/viewTrabalhoConclusao.jsf?popup=true&id\\_trabalho=11363416](https://sucupira-legado.capes.gov.br/sucupira/public/consultas/coleta/trabalhoConclusao/viewTrabalhoConclusao.jsf?popup=true&id_trabalho=11363416)> Acesso em: 10 out. 2024.

ASSOCIAÇÃO Commercial. Juiz de Fora, **O Pharol**, ano LIII, n.236, p.1, 5 out.1918. Disponível em: <<http://memoria.bn.gov.br/DocReader/258822/37056>>. Acesso em 19 jul.2025.

ASSOCIAÇÃO Commercial - Inauguração da sua nova sede. Juiz de Fora, **O Pharol**, ano LIV, n.92, p.1, 22 abr.1919. Disponível em:  
<<http://memoria.bn.gov.br/DocReader/258822/37670>>. Acesso em 19 jul.2025.

ASSOCIAÇÃO Commercial - O salão nobre. Juiz de Fora, **O Pharol**, ano LIV, n.93, p.1, 23 abr.1919. Disponível em: <<http://memoria.bn.gov.br/DocReader/258822/37674>>. Acesso em 19 jul.2025.

BALAKRISHNAN, Gopal (Org.). **Um mapa da questão nacional**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2000, 336p.

BANDITISMO policial: a indignação pública. **O Pharol**, Juiz de Fora, ano XLVII, n.200, p.1, 23 ago.1912. Disponível em: <<http://memoria.bn.gov.br/docreader/258822/29415>> Acesso em 06 dez.2024.

BARRETO, Lima. **Clara dos Anjos**. 3ª edição. São Paulo: Editora Ática, 1991, 124p.

BARROS, José Costa D'Assunção. **Cidade e história**. Petrópolis: Vozes, 2007.

BELLODI, Zina C. A recuperação de arquivos: fonte da memorialística. In: FLORES, Hilda A. H. (Org.). **Presença literária 2008**. Porto Alegre: Ediplat, 2008.

BERNÁRDEZ, Manuel. *El Brasil, Su Vida, Su Trabajo, Su Futuro: Itinerario Periodístico*. Michigan: University of Michigan Library, 1908, 352p.

**BIGI - Homem da Itália, Artista do Brasil.** Juiz de Fora: Museu de Arte Murilo Mendes, 2014. Disponível em: <<https://www.museudeartemurilomendes.com.br/2014/08/19/bigihomem-da-italia-artista-do-brasil>>. Acesso em 31 jul.2025.

BOAVENTURA, Maria Eugenia. **22 por 22**: a Semana de Arte Moderna vista pelos seus contemporâneos. 2ed. rev. e ampl. São Paulo: EdUsp, 2008, 463p.

BOHRER, Alex. História. In: PREFEITURA MUNICIPAL DE OURO PRETO. **A CIDADE**. Ouro Preto, c2024, recurso *online*. Disponível em: <<https://www.ouropreto.mg.gov.br/historia>> Acesso em 10 nov.2024.

BORGES, Jorge Luis; KODAMA, María. **Atlas**. Trad. Heloísa Jahn. 1ª reimp. São Paulo: Companhia das Letras, 2018, 141p. Disponível em: <<https://archive.org/details/atlas0000borg/mode/2up?view=theater>>. Acesso em: 15 jan.2025.

BORGES, Laura Morales. A construção da imagem de Tiradentes como o Cristo brasileiro nos anos iniciais da República: proposta de estudo. In: XXV Encontro Estadual de História da Associação Nacional de História - Seção São Paulo, 08 a 11 de setembro de 2020, São Paulo. **Anais** [...], São Paulo: ANPUH-SP, 2020. Disponível em: <[https://www.encontro2020.sp.anpuh.org/resources/anais/14/anpuh-sp-erh2020/1591488445\\_ARQUIVO\\_63ddc1624a4c2bfed0aadec864eb1bff.pdf](https://www.encontro2020.sp.anpuh.org/resources/anais/14/anpuh-sp-erh2020/1591488445_ARQUIVO_63ddc1624a4c2bfed0aadec864eb1bff.pdf)>. Acesso em

BOSI, Alfredo. Situação de Macunaíma. In: \_\_\_\_\_. **Céu, Inferno**: ensaios de crítica literária e ideológica. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003. p.187-207. Disponível em: <<https://aulasdathaisunitau.com/wp-content/uploads/2017/11/bosi-alfredo-situac3a7c3a3o-de-macunac3adma-in-cc3a9u-inferno.pdf>> Acesso em 17 out.2024.

BOSI, Ecléa. Halbwachs, ou a construção do passado. In: \_\_\_\_\_. **Memória e sociedade**: lembranças de velhos. São Paulo: TAQ, 1979, p.15-22.

BRAGA, Belmiro. Discurso de Belmiro Braga. In: ACADEMIA MINEIRA de Letras - A sessão de hontem - Posse do academico Gilberto de Alencar: Discurso do Recipiendo - Discurso de Belmiro Braga - Outras notas. **O Pharol**, Juiz de Fora, ano XLVI, n.131, p.2, 04 jun. 1911. Disponível em: <<https://memoria.bn.gov.br/docreader/DocReader.aspx?bib=258822&pagfis=27882>>. Acesso em: 29 nov. 2024.

BRANDÃO, Luis Alberto. **Teorias do espaço literário**. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: PAPEMIG, 2013.

**BRASIL. Decreto nº 22.928, de 12 de julho de 1933.** Erige a cidade de Ouro Preto em monumento nacional. Rio de Janeiro: Diário Oficial da União, 1933. Disponível em: <<https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1930-1939/decreto-22928-12-julho-1933-558869-publicacaooriginal-80541-pe.html>> Acesso em: 10 nov.2024.

**BRASIL. Decreto-lei nº 25, de 30 de novembro de 1937.** Organiza a proteção do patrimônio histórico e artístico nacional. Rio de Janeiro: Diário Oficial da União, 1937. Disponível em: <[https://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/decreto-lei/del0025.htm](https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto-lei/del0025.htm)> Acesso em: 10 nov.2024.

\_\_\_\_\_. **Lei nº 378, de 13 de janeiro de 1937.** Dá nova organização ao Ministério da Educação e Saúde Pública. Rio de Janeiro: Diário Oficial da União, 1937. Disponível em: <<https://www2.camara.leg.br/legin/fed/lei/1930-1939/lei-378-13-janeiro-1937-398059-publicacaooriginal-1-pl.html>> Acesso em: 10 nov.2024.

**BRASIL. Lei nº 4.897, de 9 de dezembro de 1965.** Declara Joaquim José da Silva Xavier, o Tiradentes, Patrono da Nação Brasileira. Brasília: Diário Oficial da União, 1965. Disponível em: <[https://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/leis/1950-1969/14897.htm](https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/1950-1969/14897.htm)> Acesso em: 30 jul.2025.

\_\_\_\_\_. Ministério da Gestão e da Inovação em Serviços Públicos. Secretaria de Governo Digital. **Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP).** [20-?]. Disponível em: <<https://dados.gov.br/dados/organizacoes/visualizar/universidade-federal-de-ouro-preto-ufop>>. Acesso em: 10 jun. 2025.

BUNGE, Mario. **Dicionário de filosofia.** Tradução: Gita K. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2002, 406p.

BURKE, Peter. **Testemunha ocular:** história e imagem. Bauru: EDUSC, 2004.

\_\_\_\_\_. Interrogando a testemunha: imagens como evidência. In: Peter Burke: conferência promovida pela Editora Unesp e Cedem Unesp 07/06/17. Canal Cedem Unesp. São Paulo, 27 out.2017 [Publicação]. 1 vídeo (1 hora e 33 min). Publicado pelo canal Cedem Unesp. Disponível em: <[https://youtu.be/6hyByIL9jWE?si=8uuzwVhs7YoAw7L\\_](https://youtu.be/6hyByIL9jWE?si=8uuzwVhs7YoAw7L_)>. Acesso em: 15 jul.2025.

BURTON, Richard Francis. **Explorations of the highlands of the Brazil:** with a full account of the gold and diamong mines, algo, canoeing down 1500 miles of the Great River São Francisco, From Sabará to the Sea. Vol I. Londres: Tinsley Brothers, 1869. Disponível em: <<https://burtoniana.org/books/1869-Explorations%20of%20the%20Highlands%20of%20Brazil/explorationsofhi01burt.pdf>>. Acesso em 23 ago.2029.

\_\_\_\_\_. **Explorations of the highlands of the Brazil:** with a full account of the gold and diamong mines, algo, canoeing down 1500 miles of the Great River São Francisco, From Sabará to the Sea. Vol II. Londres: Tinsley Brothers, 1869. Disponível em: <<https://burtoniana.org/books/1869-Explorations%20of%20the%20Highlands%20of%20Brazil/explorationsofhi02burt.pdf>>. Acesso em 23 ago.2029.

CAMPOS, Kátia Maria Nunes. **HISTÓRIA.** In: CÂMARA MUNICIPAL DE OURO PRETO. **A Câmara** [Conteúdo digital]. Ouro Preto, c2024, recurso *online*. Disponível em: <<https://cmop.mg.gov.br/elementor-17804/>>. Acesso em: 10 nov.2024.

CANDIDO, Antonio. **Na Sala de Aula:** caderno de análise literária. São Paulo: Editora Ática, 1993, p.

\_\_\_\_\_. **Formação da literatura brasileira**: momentos decisivos. 6.ed. -. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia, 2000, 383p.

\_\_\_\_\_. **Literatura e Sociedade**. 9<sup>a</sup> ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006, 199p.

Disponível em:

<[https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/8620073/mod\\_resource/content/1/Antonio%20Candido%20-%20Literatura%20e%20Sociedade%20%281965%29.pdf](https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/8620073/mod_resource/content/1/Antonio%20Candido%20-%20Literatura%20e%20Sociedade%20%281965%29.pdf)> Acesso em 11 out.2024.

CARVALHO, José Murilo de. **Cidadania no Brasil**: O longo caminho. 3<sup>a</sup> ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002, 236p. Disponível em:

<<https://necad.paginas.ufsc.br/files/2012/07/CARVALHO-Jos%C3%A9-Murilo-de.-Cidadania-no-Brasil1.pdf>> Acesso em: 21 out.2024.

CASTELLS, M. **The rise of the network society**. Cambridge: Blackwell Publishers, 1996. Trad. Roberto Magalhaes, 1997.

CASTELNAU, Francis. **Expédition dans les parties centrales de l'Amérique du Sud**: de Rio de Janeiro à Lima, et de Lima au Para. Paris: P. Bertrand, 1852. Disponível em: <[https://digital.bbm.usp.br/bitstream/bbm/8359/1/45000030620\\_Output.o.pdf](https://digital.bbm.usp.br/bitstream/bbm/8359/1/45000030620_Output.o.pdf)>. Acesso em 24 ago.2029.

CAVALCANTI, Flavio. E mais estas, meus amigos... Rio de Janeiro, **A Manhã**, ano VI, n.1.811, p.9, 6 jul.1947. Disponível em:

<<http://memoria.bn.gov.br/DocReader/116408/34541>>. Acesso em 23 jul.2025.

CELSO, Affonso. Ouro Preto. Rio de Janeiro, **Jornal do Brasil**, ano XXXVII, n. 45, p.5, 22 fev.1927. Disponível em: <[http://memoria.bn.gov.br/DocReader/030015\\_04/53184](http://memoria.bn.gov.br/DocReader/030015_04/53184)>. Acesso em 23 jul.2025.

CHAUÍ, Marilena. **Brasil**: mito fundador e sociedade autoritária. 2<sup>a</sup> reimp. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2001, 103p. Disponível em: <<https://www.unijales.edu.br/library/downebook/id:470>> Acesso em 8 out.2024.

CHRISTO, Maraliz de Castro Vieira. **A “Europa dos pobres”**: Juiz de Fora na Belle-Époque mineira. Juiz de Fora: Editora UFJF, 1994, 160p.

\_\_\_\_\_. Retratos de grupos de artistas no Brasil: as obras de Arthur Timótheo da Costa e Angelo Bigi. **MODOS** - Revista de História da Arte. Campinas, v.3, n.2, p.103-124, mai.2019. Disponível em: <<https://doi.org/10.24978/mod.v3i2.4192>>. Acesso em 23 jul.2025.

CINEAC Literário. Rio de Janeiro, **Revista da Semana**, n.4, p.25, 23 jan.1954. Disponível em: <[http://memoria.bn.gov.br/DocReader/025909\\_05/12425](http://memoria.bn.gov.br/DocReader/025909_05/12425)> Acesso em 23 jul.2025.

COBERTURA da greve, com duas mortes! **O Pharol**, Juiz de Fora, ano XLVII, n.199, p.1, 22 ago.1912. Disponível em: <<http://memoria.bn.gov.br/doctreader/258822/29411>> Acesso em 06 dez.2024.

CRISTÓFARO, Valéria de Faria. **Muito mais que uma atmosfera onírica**: Discurso da então pró-reitora de Cultura Valéria de Faria Crsitófaro no dia da inauguração da Galeria

Angelo Bigi em 23 de março de 2024. Juiz de Fora: Cine-Theatro Central, 2024. Disponível em: <<https://theatrocenral.com.br/muito-mais-que-uma-atmosfera-onirica/>>. Acesso em 31 jul.2025.

DAVID, Marcus Vinicius. **Legado histórico**: Discurso da então pró-reitora de Cultura Valéria de Faria Crsitófar no dia da inauguração da Galeria Angelo Bigi em 23 de março de 2024. Juiz de Fora: Cine-Theatro Central, 2024. Disponível em: <<https://theatrocenral.com.br/legado-historico/>>. Acesso em 31 jul.2025.

DE TODO o Brasil. São Paulo, **Diario Nacional**, ano II, n.610, p.9, 28 jun.1929. Disponível em: <<http://memoria.bn.gov.br/DocReader/213829/6651>>. Acesso em 22 jul.2025.

DEBORD, Guy-Ernest. Teoria da Deriva. In: JACQUES, Paola Berenstein (Org.). **Apologia da Deriva**: escritos situacionistas sobre a cidade. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003, p-87-91.

DIVERSIDADE CULTURAL e identidade nacional. **Galáxia da ciência brasileira**: 200 anos de história. Diversidade cultural e identidade nacional, volume 8. Brasília: Centro de Gestão e Estudos Estratégicos - CGEE, 2023, p.8-34. Disponível em: <[https://www.cgee.org.br/documents/10195/11009772/CGEE\\_Bicentenario\\_Galaxia\\_Ciencia\\_Brasileira\\_colecao-08.pdf/4a3c5224-e88b-4195-bfb0-0db60390e0af?version=1.0](https://www.cgee.org.br/documents/10195/11009772/CGEE_Bicentenario_Galaxia_Ciencia_Brasileira_colecao-08.pdf/4a3c5224-e88b-4195-bfb0-0db60390e0af?version=1.0)>. Acesso em: 21 out.2024.

**DOSSIÊ de tombamento do núcleo histórico de Ouro Preto – MG**. Ouro Preto: Prefeitura Municipal, 2010, 556p. Disponível em: <[https://www.ouropreto.mg.gov.br/turismo/arquivos/dossies/Dossi%C3%AA%20de%20Tombamento\\_N%C3%BAcleo%20Hist%C3%BArio%20de%20Ouro%20Preto\\_Parte%20I.pdf](https://www.ouropreto.mg.gov.br/turismo/arquivos/dossies/Dossi%C3%AA%20de%20Tombamento_N%C3%BAcleo%20Hist%C3%BArio%20de%20Ouro%20Preto_Parte%20I.pdf)> Acesso em 03.fev.2025.

ELECTI, Pauci Vero [pseud.]. As balelas futuristas. **A Gazeta**, São Paulo, p.4, 25 fev.1922.

EMERENCIANO, Pedro. Cidade mineira que leva o nome de Santos Dumont já teve outros cinco; conheça quais. [Conteúdo digital]. Portal G1, G1 Zona da Mata, Minas Gerais, 20 jul.2023. Disponível em: <<https://g1.globo.com/mg/zona-da-mata/noticia/2023/07/20/cidade-mineira-que-leva-o-nome-de-santos-dumont-ja-teve-outros-cinco-conheca-quais.ghtml>> Acesso em: 21 out.2024.

FALCONI, Andrea Ferreira Carvalho. Dinheiro na mão é vendaval. O crime da rua do Sapo: uma novela de Gilberto de Alencar. **Dissertação** (Mestrado). Centro Universitário Academia, Programa de Mestrado em Letras. Juiz de Fora: CES/JF Verbum Divinum, 2019, 122f. Disponível em: <[https://sucupira-legado.capes.gov.br/sucupira/public/consultas/coleta/trabalhoConclusao/viewTrabalhoConclusao.jsf?popup=true&id\\_trabalho=7806776](https://sucupira-legado.capes.gov.br/sucupira/public/consultas/coleta/trabalhoConclusao/viewTrabalhoConclusao.jsf?popup=true&id_trabalho=7806776)> Acesso em: 13 out. 2024.

FERNANDES, Carlos D. AUTORES E LIVROS. Rio de Janeiro, **O Paiz**, ano XLIII, n.15.372, p.2, 21 nov.1926. Disponível em: <[http://memoria.bn.gov.br/DocReader/178691\\_05/27832](http://memoria.bn.gov.br/DocReader/178691_05/27832)>. Acesso em 22 jul.2025.

FERNANDO de Alencar [conteúdo digital]. União Espírita Mineira, recurso *online*, [20–]. Disponível em: <<https://www.uemmg.org.br/biografias/fernando-de-alencar>> Acesso em: 29 out.2024.

FIDALGOS carnavalescos. Porto Alegre, **A Federação**: orgam do Partido Republicano, ano XXVIII, n.51, p.2, 2 mar.1911. Disponível em: <<http://memoria.bn.gov.br/DocReader/388653/23777>>. Acesso em 23 jul.2025.

FIORESE, Fernando. Escrever um lugar: Curso Poéticas da Deriva, Escritas do Acontecimento, 17 de fevereiro de 2019. 6 f. **Aula**. Impresso.

FOGAL, Alex Alves. O MÉTODO CRÍTICO DE ANTONIO CANDIDO E A ANÁLISE DA FORMA POÉTICA. **VIA ATLÂNTICA**, São Paulo, n.35, p.13-25, jul./2019. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/viaatlantica/article/view/154614/157508>> Acesso em 11 dez.2024.

FONSECA, João José Saraiva. **Metodologia da pesquisa científica** [Apostila]. Fortaleza: UEC, 2002, 127p. Disponível em: <<http://www.ia.ufrrj.br/ppgea/conteudo/conteudo-2012-1/1SF/Sandra/apostilaMetodologia.pdf>> Acesso em 11 ago.2024.

FRANCISQUINI, Gina Mara Ribeiro Quintão. Registros intencionais: diários de Gilberto de Alencar, revelações de um pensador. **Dissertação** (Mestrado). Centro Universitário Academia, Programa de Mestrado em Letras. Juiz de Fora: CES/JF Verbum Divinum, 2017, 159f. Disponível em: <[https://sucupira-legado.capes.gov.br/sucupira/public/consultas/coleta/trabalhoConclusao/viewTrabalhoConclusao.jsf?popup=true&id\\_trabalho=5076800](https://sucupira-legado.capes.gov.br/sucupira/public/consultas/coleta/trabalhoConclusao/viewTrabalhoConclusao.jsf?popup=true&id_trabalho=5076800)> Acesso em: 11 out. 2024.

FRANCO, Marcia Maria de Arruda. OURO PRETO DOS POETAS MODERNISTAS. **Remate de Males**, Campinas, v.33, n.1-2, p.211-224, jan-dez.2013. Disponível em: <<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/remate/article/download/8636453/4162/6138>>. Acesso em 25 ago.2025.

GALERIA Angelo Bigi é inaugurada no Cine-Theatro Central. Juiz de Fora, UFJF Notícias, 24 mar.2024. Disponível em: <<https://www2.ufjf.br/noticias/2024/03/24/galeria-angelo-bigi-e-inaugurada-no-cine-theatro-central/>>. Acesso em 31 jul.2025.

GALVÃO, Maria C. B., e RICARTE, Ivan L. M. REVISÃO SISTEMÁTICA DA LITERATURA: CONCEITUAÇÃO, PRODUÇÃO E PUBLICAÇÃO. **LOGEION**: Filosofia da informação, Rio de Janeiro, v.6 n.1, p.57-73, set.2019/fev.2020.

GARDNER, George. **Viagens no Brasil**: principalmente nas províncias do norte e nos distritos do ouro e do diamante durante os anos de 1836-1841. 2<sup>a</sup>ed. Trad. Albertino Pinheiro. São Paulo: Cia Editora Nacional, 1942. Disponível em: <<https://bdor.sibi.ufrj.br/bitstream/doc/308/1/223%20PDF%20-%20OCR%20-%20RED.pdf>>. Acesso em 24 ago.2029.

GILBERTO de Alencar. **O Pharol**, Juiz de Fora, ano XLVII, n.452, p.1, 16 nov.1923a. Disponível em: <<http://memoria.bn.gov.br/doctreader/258822/40552>> Acesso em 26 jan.2024.

GILBERTO de Alencar. **O Pharol**, Juiz de Fora, ano XLVII, n.466, p.1, 23 nov.1923b. Disponível em: <<http://memoria.bn.gov.br/docreader/258822/40608>> Acesso em 26 jan.2024.

GREVE. **O Pharol**, Juiz de Fora, ano XLVII, n.196, p.1, 18 ago.1912. Disponível em: <<http://memoria.bn.gov.br/docreader/258822/29399>> Acesso em 06 dez.2024.

GREVE OPERARIA: oito horas de trabalho diario. O que querem os operarios de Juiz de Fora: Attitude pacifica. **O Pharol**, Juiz de Fora, ano XLVII, n.195, p.1, 17 ago.1912a. Disponível em: <<http://memoria.bn.gov.br/docreader/258822/29395>> Acesso em 06 dez.2024.

GREVE OPERARIA. Os operarios voltam ao trabalho: Ultimos écos. **O Pharol**, Juiz de Fora, ano XLVII, n.196, p.1, 18 ago.1912b. Disponível em: <<http://memoria.bn.gov.br/docreader/258822/29399>> Acesso em 06 dez.2024.

GRIECO, Agrippino. Letras mineiras. Rio de Janeiro, **A Manhã**, ano II, n.134, p.3, 3 jun.1926a. Disponível em: <<http://memoria.bn.gov.br/DocReader/116408/1001>>. Acesso em 23 jul.2025.

\_\_\_\_\_. Á margem dos livros - Um amoroso de Ouro Preto. Rio de Janeiro, **Gazeta de Notícias**, ano LI, n.253, p.2, 2 nov.1926b. Disponível em: <[http://memoria.bn.gov.br/DocReader/103730\\_05/20689](http://memoria.bn.gov.br/DocReader/103730_05/20689)>. Acesso em 23 jul.2025.

\_\_\_\_\_. Os melhores livros de mil novecentos e vinte e seis. Rio de Janeiro, **A Manhã**, ano II, n. 312, p.15-16, 29 dez.1926c. Disponível em: <<http://memoria.bn.gov.br/DocReader/116408/1963>>. Acesso em 22 jul.2025.

GIL, Antonio Carlos. **Como elaborar projetos de pesquisa**. 4. ed. São Paulo: Atlas, 2002, 175p. Disponível em: <[https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/150/o/Anexo\\_C1\\_como\\_elaborar\\_projeto\\_de\\_pesquisa\\_-antonio\\_carlos\\_gil.pdf](https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/150/o/Anexo_C1_como_elaborar_projeto_de_pesquisa_-antonio_carlos_gil.pdf)> Acesso em: 13 ago.2024.

GOMES, Renato Cordeiro. **Todas as cidades, a cidade**: literatura e experiência urbana. Prefácio de Eneida Maria de Souza. Ed. Ampl. Rio de Janeiro: Rocco, 2008, 207p.

GOOGLE EARTH (Estados Unidos da América). **Rua Gilberto de Alencar**: Google LLC, c2024. 1 imagem de satélite, colorido, Escala 1 : 20 000. Airbus, Maxar Technologies. Lat. 21°45'40"S, 43°21'04"W. Disponível em: <[https://earth.google.com/web/search/Rua+Gilberto+de+Alencar+-+Centro,+Juiz+de+Fora+-+MG/@-21.76145886,-43.35184395,698.65116484a,778.25578499d,35y,0h,0t,0r/data=CqABGnISbAojMHg5ODliNjFkZmQ1NzJiYjoweDE5ZDMwZjdmNTExOGE3OWUZYkWy7O7CNCah0VwCSwmtRcAqM1J1YSBHaWxiZXJ0byBkZSBBbGVuY2FyIC0gQ2VudHJvLCBKdWI6IGR1IEZvcmEgLSBNRwgCIAEiJgokCdyCaW3cwTXAES9lVWQBxDXAGbDtFunrq0XAIE\\_L7awmrkXAQgIIAToDCgEwQgIIAEoNCP\\_\\_\\_\\_\\_wEQAA](https://earth.google.com/web/search/Rua+Gilberto+de+Alencar+-+Centro,+Juiz+de+Fora+-+MG/@-21.76145886,-43.35184395,698.65116484a,778.25578499d,35y,0h,0t,0r/data=CqABGnISbAojMHg5ODliNjFkZmQ1NzJiYjoweDE5ZDMwZjdmNTExOGE3OWUZYkWy7O7CNCah0VwCSwmtRcAqM1J1YSBHaWxiZXJ0byBkZSBBbGVuY2FyIC0gQ2VudHJvLCBKdWI6IGR1IEZvcmEgLSBNRwgCIAEiJgokCdyCaW3cwTXAES9lVWQBxDXAGbDtFunrq0XAIE_L7awmrkXAQgIIAToDCgEwQgIIAEoNCP_____wEQAA)> Acesso em: 19 dez.2024.

GOOGLE MAPS (Estados Unidos da América). **Ouro Preto**. [Conteúdo Digital]: Google LLC, c2024. 1 imagem de satélite, colorido, 3D. Escala 1 : 50 000. Airbus, Maxar Technologies. Lat. 20°23'28"S, 43°30'20"W. Disponível em: <<https://www.google.com/maps/@-20.4504816,-43.35184395,698.65116484a,778.25578499d,35y,0h,0t,0r>> Acesso em: 19 dez.2024.

43.5053406,9087a,35y,37.96t/data=!3m1!1e3?entry=ttu&g\_ep=EgoyMDI0MTExOS4yIKX  
MDSoASAFQAw%3D%3D> Acesso em: 10 nov. 2024.

HÁ TREZE anos... **O Pharol**, Juiz de Fora, ano LVIII, n.209, p.1, 13 jan.1923. Disponível em: <<http://memoria.bn.gov.br/docreader/258822/39614>> Acesso em 27 jan.2025.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. Tradução Beatriz Sidou, 2006, 224p.

IGLESIAS, Francisco. **História Geral e do Brasil**. 2ª edição. São Paulo: Editora Ática, 2002, 312p.

\_\_\_\_\_. Mário de Andrade e uma carta. **Revista Estudos Literários**, Belo Horizonte, v.1, n.1, p.131-135, out.1993. Disponível em: <<https://periodicos.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/17630/14414>>. Acesso em 25 ago.2025.

INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA (IBGE). Coordenação de Geografia. **Divisão regional do Brasil em regiões geográficas imediatas e regiões geográficas intermediárias**: 2017. Rio de Janeiro: IBGE, 2017a, 82p. Disponível em: <<https://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/livros/liv100600.pdf>>. Acesso em: 10 nov. 2024.

INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA (IBGE). **Regiões Geográficas Estado de Minas Gerais**. Rio de Janeiro: IBGE, [2017b]. 1 mapa, color., 119,17 x 84,35 cm. Escala 1: 1 200 000. Mapa elaborado pela Diretoria de Geociências da Coordenação de Geografia, IBGE. Disponível em: <[https://geoftp.ibge.gov.br/organizacao\\_do\\_territorio/divisao\\_regional/divisao\\_regional\\_do\\_brasil/divisao\\_regional\\_do\\_brasil\\_em\\_regioes\\_geograficas\\_2017/mapas/31\\_regioes\\_geograficas\\_minas\\_gerais.pdf](https://geoftp.ibge.gov.br/organizacao_do_territorio/divisao_regional/divisao_regional_do_brasil/divisao_regional_do_brasil_em_regioes_geograficas_2017/mapas/31_regioes_geograficas_minas_gerais.pdf)>. Acesso em: 10 nov. 2024.

INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA (IBGE). **Santos Dumont - História & Fotos**. [Conteúdo digital]. Rio de Janeiro: IBGE, [2023]. Disponível em: <<https://cidades.ibge.gov.br/brasil/mg/santos-dumont/historico>>. Acesso em: 21 out.2024.

JUIZ DE FORA. **Decreto nº 488, de 02 de janeiro de 1962**. Dispõe sobre denominação de logradouro público. Juiz de Fora: Prefeitura Municipal, 1962. Disponível em: <<http://leismunicipa.is/barym>>. Acesso em 28 jan.2025.

\_\_\_\_\_. **Decreto nº 781, de 21 de novembro de 1967**. Dá denominação à escola municipal instalada em Aldeia. Juiz de Fora: Prefeitura Municipal, 1967. Disponível em: <<http://leismunicipa.is/heryn>>. Acesso em 28 jan.2025.

\_\_\_\_\_. **Lei nº 1.387, de 11 de abril de 1961**. Concede título de perpetuidade de sepultura. Juiz de Fora: Prefeitura Municipal, 1961a. Disponível em: <<http://leismunicipa.is/gcmdr>>. Acesso em 28 jan.2025.

\_\_\_\_\_. **Lei nº 1.456, de 23 de junho de 1961**. Dá o nome de Gilberto de Alencar a uma rua da cidade. Juiz de Fora: Prefeitura Municipal, 1961b. Disponível em: <<http://leismunicipa.is/mdgra>>. Acesso em 28 jan.2025.

\_\_\_\_\_. **Lei nº 4.719, de 30 de outubro de 1974.** Dispõe sobre a doação do imóvel que menciona. Juiz de Fora: Prefeitura Municipal, 1974. Disponível em: <<http://leismunicipa.is/rgmdh>>. Acesso em 28 jan.2025.

JUIZ DE FORA. **Lei nº 5.696, de 13 de novembro de 1979.** Dispõe sobre reconhecimento de utilidade pública. Juiz de Fora: Prefeitura Municipal, 1979. Disponível em: <<http://leismunicipa.is/mricd>>. Acesso em 28 jan.2025.

\_\_\_\_\_. **Lei nº 12.884, de 28 de novembro de 2013.** Institui o Plano Municipal de Cultura de Juiz de Fora. Juiz de Fora: Prefeitura Municipal, 2013. Disponível em: <<http://leismunicipa.is/qjmiy>>. Acesso em 28 jan.2025.

LE GOFF, Jacques. **História e memória.** Tradução Bernardo Leitão [et al.]. Campinas: Editora da UNICAMP, 1990, 553p.

LEJEUNE, Philippe. **O pacto autobiográfico:** de Rousseau à Internet. Trad. Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: UFMG, 2008, 404p.

LIVROS Novos. Rio de Janeiro, **A Noite**, ano XVI, n.5.358, p.8, 21 out.1926. Disponível em: <[http://memoria.bn.gov.br/DocReader/348970\\_02/18466](http://memoria.bn.gov.br/DocReader/348970_02/18466)>. Acesso em 23 jul.2025.

LUCCOCK, John. **Notas sobre o Rio-de-Janeiro e partes meridionais do Brasil, tomadas durante uma estada de dez anos nesse país, de 1808 a 1818.** 2<sup>a</sup>ed. Trad. de Milton da Silva Rodrigues. São Paulo: Martins Fontes, 1951. Disponível em: <<https://bdor.sibi.ufrj.br/bitstream/doc/1275/1/327990.pdf>>. Acesso em 24 ago.2029.

LYRA, Aderaldo. Uma excursão a Ouro Preto e Mariana. Monte Carmello, **Monte Carmello**, ano VI, n.275, p.1, 6 fev.1927. Disponível em: <<http://memoria.bn.gov.br/DocReader/829854/9>>. Acesso em 22 jul.2025.

MACIEL, Leila Rose Marie Batista da Silveira. Ficção, história e imaginário em Tal dia é o Batizado (o romance de Tiradentes), de Gilberto de Alencar. **Tese** (Doutorado). Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Programa de Pós-Graduação em Letras. Belo Horizonte: PUC-MG, 2013, 202f. Disponível em: <[https://bib.pucminas.br/teses/Letras\\_MacielLRBS\\_1.pdf](https://bib.pucminas.br/teses/Letras_MacielLRBS_1.pdf)> Acesso em: 11 out.2024.

MAWE, John. **Travels in the interior of Brazil:** particularly in the gold and diamond districts of that country, by authority of the prince regent of Portugal; including a voyage to the Rio de la Plata, and an historical sketch of the revolution of Buenos-Ayres. Londres, 1812. Disponível em: <<https://www2.senado.leg.br/bdsf/bitstream/handle/id/518722/000066897.pdf?sequence=7&isAllowed=y>>. Acesso em 21 ago.2029.

MAXWELL, Kenneth. Por que o Brasil foi diferente? O contexto da independência. In: MOTA, Guilherme Carlos (Org.). **Viagem incompleta. A experiência brasileira (1500-2000).** **Formação:** histórias. São Paulo: Editora SENAC, 2000, p.177-195.

MENDES, Moema Rodrigues Brandão. Incursões pela gênese do romance Memórias sem malícia de Gudesteu Rodovalho, de Gilberto de Alencar. **Tese** (Doutorado). Universidade

Federal Fluminense, Programa de Pós-graduação em Letras. Rio de Janeiro: UFF, 2010. Disponível em: <<https://app.uff.br/riuff/handle/1/18851?show=full>>. Acesso em 19 ago.2025.

MINAYO, Maria Cecília de Souza (Org.). **Pesquisa social**: teoria, método e criatividade. Petrópolis: Vozes, 2001, 80p. Disponível em: <<https://wp.ufpel.edu.br/franciscovargas/files/2012/11/pesquisa-social.pdf>> Acesso em 12 ago.2024

MORAES, Anita Martins Rodrigues de. **Para além das palavras**: representação e realidade em Antonio Candido. 1ª ed. São Paulo: Editora Unesp, 2015, 181p.

MOORE, W H. [Carta] 08 jan.1926, Juiz de Fora, [para] ALENCAR, Gilberto de. Juiz de Fora: Acervo Alencar/MAMM-UFJF, 1f.

NAS MONTANHAS mineiras - OURO PRETO. Rio de Janeiro, **A Noite**, ano XIX, n.6.337, p.5, 8 jul.1929. Disponível em: <[http://memoria.bn.gov.br/DocReader/348970\\_02/26064](http://memoria.bn.gov.br/DocReader/348970_02/26064)>. Acesso em 23 jul.2025.

NÓBREGA, Dormevilly (Org.). **Prosadores**: coletânea volume I. Juiz de Fora: Funalfa, v.I, 1982, 294p.

\_\_\_\_\_. **Revendo o passado**: memória juiz-forana, 1ª série. Juiz de Fora: Edições Caminho Novo, 1997, 114p.

\_\_\_\_\_. **Revendo o passado**: memória juiz-forana, 3ª série. Juiz de Fora: Edições Caminho Novo, 2001, 135p.

NOITE das caricaturas. Juiz de Fora, **O Pharol**, ano LXI, n.1229, p.1, 29 maio.1926. Disponível em: <<http://memoria.bn.gov.br/DocReader/258822/42213>>. Acesso em 19 jul.2025.

NOLASCO, Bárbara Barros Gonçalves Pereira. Mário Matos e Gilberto de Alencar: memórias literárias e as missivas. **Dissertação** (Mestrado). Centro Universitário Academia, Programa de Mestrado em Letras. Juiz de Fora: CES/JF Verbum Divinum, 2017, 164f. Disponível em: <[https://sucupira-legado.capes.gov.br/sucupira/public/consultas/coleta/trabalhoConclusao/viewTrabalhoConclusao.jsf?popup=true&id\\_trabalho=5107358](https://sucupira-legado.capes.gov.br/sucupira/public/consultas/coleta/trabalhoConclusao/viewTrabalhoConclusao.jsf?popup=true&id_trabalho=5107358)> Acesso em: 11 out.2024.

NOTAS & Novas. Juiz de Fora, **O Pharol**, ano LII, n.179, p.1, 31 jul.1917. Disponível em: <<http://memoria.bn.gov.br/DocReader/258822/35605>>. Acesso em 19 jul.2025.

NOTAS & Factos. Juiz de Fora, **O Pharol**, ano LIV, n.238, p.1, 11 out.1919. Disponível em: <<http://memoria.bn.gov.br/DocReader/258822/38260>>. Acesso em 19 jul.2025.

NOTAS & Factos. **O Pharol**, Juiz de Fora, ano LVIII, n.269, p.1, 29 mar.1923. Disponível em: <<http://memoria.bn.gov.br/docreader/258822/39842>> Acesso em 25 jan.2024.

O ANO artístico. Rio de Janeiro, **Almanaque Eu Sei Tudo**, p.270, 1952. Disponível em: <<http://memoria.bn.gov.br/DocReader/329754/8745>> Acesso em 19 jul.2025.

O MELHOR reclame é o trabalho - Angelo Bigi & Dimas... Juiz de Fora, **O Pharol**, ano LIV, n.115, p.3, 20 maio.1919. Disponível em: <<http://memoria.bn.gov.br/DocReader/258822/37764>>. Acesso em 19 jul.2025.

OS MORTOS. **O Pharol**, Juiz de Fora, ano XLVII, n.49, p.1, 28 fev.1912a. Disponível em: <<http://memoria.bn.gov.br/DocReader/258822/28795>> Acesso em 06 dez.2024

OS MORTOS do ano. Rio de Janeiro, **Almanaque Eu Sei Tudo**, p.46, 1954. Disponível em: <<http://memoria.bn.gov.br/DocReader/329754/9128>> Acesso em 19 jul.2025.

O NOSSO confrade Gilberto... **O Pharol**, Juiz de Fora, ano LVIII, n.261, p.1, 20 mar.1923. Disponível em: <<http://memoria.bn.gov.br/docreader/258822/39810>> Acesso em 25 jan.2024.

O ULTIMO representante de um período glorioso de nossas letras. **Diário Mercantil**, Juiz de Fora, ano XLIII, n. 12.638, p.6, 01 e 02 jan. 1955.

OLIVEIRA, Lúcia Lippi. Sinais da modernidade na Era Vargas: vida literária, cinema e rádio. In: FERREIRA, J.; DELGADO, L. (Orgs.). **O Brasil Republicano**: O tempo do nacional-estatismo – do início da década de 1930 ao apogeu do Estado Novo; Livro 2. 6<sup>a</sup> ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013, p.323-349.

OLIVEIRA, Luís Eduardo de. **Os trabalhadores e a cidade**: a formação do proletariado de Juiz de Fora e suas lutas por direitos (1877-1920). Juiz de Fora: Funalfa; Rio de Janeiro: Editora FGV, 2010. 484p.

ORGANIZAÇÃO DAS NAÇÕES UNIDAS PARA A EDUCAÇÃO, A CIÊNCIA E A CULTURA (UNESCO). **Historic Town of Ouro Preto** [conteúdo digital]. Paris: UNESCO, [201-]. Disponível em: <<https://whc.unesco.org/en/list/124/>> Acesso em 31 jan.2025.

**OURO Preto (MG)**. Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Brasília: IPHAN, c2014, recurso *online*. Disponível em: <<http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/373/>> Acesso em 03.fev.2025.

PALCOS e Circos: Noticias theatraes. **O Estado de S. Paulo** [Acervo Estadão], São Paulo, ano LXI, n. 20.212, p.4, 6 set.1935.

PALCOS & Salões. Juiz de Fora, **O Pharol**, ano LXI, n.1229, p.1, 29 maio.1926. Disponível em: <<http://memoria.bn.gov.br/DocReader/258822/42213>>. Acesso em 19 jul.2025.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. Relação entre História e Literatura e Representação das Identidades Urbanas no Brasil (século XIX e XX). In: **Revista Anos 90**, Porto Alegre, n.4, p.115-127, dezembro de 1995. Disponível em: <<https://lume.ufrgs.br/handle/10183/31488>> Acesso em 09 out.2024

PREFEITURA MUNICIPAL DE OURO PRETO. **A CIDADE**. Ouro Preto, c2024, recurso *online*. Disponível em: <<https://www.ouropreto.mg.gov.br/>> Acesso em 10.nov.2024.

PREFEITURA MUNICIPAL de Santos Dumont. Origens e desenvolvimento da cidade de Santos Dumont [Conteúdo digital]. Santos Dumont, [20-?], recurso *online*. Disponível em: <<https://www.santosdumont.mg.gov.br/cidade-historico>>. Acesso em: 21 out.2024.

PROCÓPIO FILHO, J. **Salvo erro ou omissão**: Gente juiz-forana. Juiz de Fora: Esdeva Empresa Gráfica Ltda., 1979, 362p.

PROTEÇÃO e Revitalização do Patrimônio Cultural no Brasil: uma trajetória. **Publicações da Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, n.31. Brasília: SPHAN/PRÓ-MEMÓRIA, 1980, 143p. Disponível em: <[http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Protecao\\_revitalizacao\\_patrimonio\\_cultural\(1\).pdf](http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Protecao_revitalizacao_patrimonio_cultural(1).pdf)>. Acesso em: 10 nov. 2024

QUEIRÓZ, Rachel de. A prosa dos mineiros. **Diário Mercantil**, Juiz de Fora, n.12.668, p.1, 06 fev.1955.

QUINTÃO, Gina Mara Ribeiro. (A)Temporalidade nas reflexões de Gilberto de Alencar. In: VI Encontro Tricordiano de Linguística e Literatura, 2016, Três Corações, MG. **Anais...** 26 a 28 de outubro de 2016. Três Corações: Universidade Vale do Rio Verde, 2016. v. I. p. 279-292.

\_\_\_\_\_. MEMÓRIAS DE UM LITERATO: Reflexões de Gilberto de Alencar no ano de 1941. In: I Seminário de Pesquisa e Extensão do Centro de Ensino Superior (CES/JF), 2015, Juiz de Fora. Revista Analecta: **Anais...** Juiz de Fora: Centro de Ensino Superior (CES), 2015. v. 1. p. 41-45.

\_\_\_\_\_. REGISTROS INTENCIONAIS: diários de Gilberto de Alencar, revelações de um pensador. In: I Colóquio Transdisciplinar de Pesquisa em Literatura do Centro de Ensino Superior (CES/JF), 2015, Juiz de Fora. Revista Analecta: **Anais...** Juiz de Fora: Centro de Ensino Superior (CES), 2015. v. 1. p. 07-07.

REGISTRO social. **O Pharol**, Juiz de Fora, ano XLVI, n.155, p.2, 2 jul.1911. Disponível em: <<http://memoria.bn.gov.br/DocReader/258822/27979>>. Acesso em 06 dez.2024.

REGISTRO social. **O Pharol**, Juiz de Fora, ano XLVII, n.101, p.2, 3 set.1922a. Disponível em: <<http://memoria.bn.gov.br/docreader/258822/39209>> Acesso em 24 jan.2025.

REGISTRO social. **O Pharol**, Juiz de Fora, ano XLVII, n.107, p.2, 11 set.1922b. Disponível em: <<http://memoria.bn.gov.br/docreader/258822/39233>> Acesso em 24 jan.2025.

REGISTRO social. **O Pharol**, Juiz de Fora, ano LVIII, n.249, p.2, 3 mar.1923a. Disponível em: <<http://memoria.bn.gov.br/docreader/258822/39767>> Acesso em 24 jan.2024.

REGISTRO social. **O Pharol**, Juiz de Fora, ano LVIII, n.295, p.1, 5 maio.1923b. Disponível em: <<http://memoria.bn.gov.br/docreader/258822/39930>> Acesso em 24 jan.2024.

REGISTRO social. **O Pharol**, Juiz de Fora, ano LVIII, n.337, p.2, 23 jun.1923c. Disponível em: <<http://memoria.bn.gov.br/docreader/258822/40097>> Acesso em 24 jan.2024.

REGISTRO social. **O Pharol**, Juiz de Fora, ano LIX, n.594, p.1, 5 maio.1924. Disponível em: <<http://memoria.bn.gov.br/docreader/258822/41076>> Acesso em: 24 jan. 2024.

REGISTRO social. **O Pharol**, Juiz de Fora, ano LX, n.878, p.4, 06 abr.1925a. Disponível em: <<http://memoria.bn.gov.br/docreader/258822/41463>> Acesso em 22 fev.2025.

REGISTRO social. **O Pharol**, Juiz de Fora, ano LX, n.1057, p.4, 03 nov.1925b. Disponível em: <<http://memoria.bn.gov.br/DocReader/258822/41811>> Acesso em 22 fev.2025.

REZENDE, Marcia Rosestolato. Renato Vianna e Gilberto de Alencar: a correspondência entre o sonho e a melancolia. **Dissertação** (Mestrado). Centro Universitário Academia, Programa de Mestrado em Letras. Juiz de Fora: CES/JF Verbum Divinum, 2015, 120f. Disponível em: <[https://sucupira-legado.capes.gov.br/sucupira/public/consultas/coleta/trabalhoConclusao/viewTrabalhoConclusao.jsf?popup=true&id\\_trabalho=2743304](https://sucupira-legado.capes.gov.br/sucupira/public/consultas/coleta/trabalhoConclusao/viewTrabalhoConclusao.jsf?popup=true&id_trabalho=2743304)> Acesso em: 13 out.2024.

REZENDE, Maria Beatriz; GRIECO, Bettina; TEIXEIRA, Luciano; THOMPSON, Analucia. Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – DPHAN [Verbete]. In: \_\_\_\_\_. (Orgs.). **Dicionário IPHAN de Patrimônio Cultural**. Rio de Janeiro, Brasília: IPHAN/DAF/Copdoc, 2015a. Disponível em: <<http://portal.iphan.gov.br/dicionarioPatrimonioCultural/detalhes/52/diretoria-do-patrimonio-historico-e-artistico-nacional-dphan-1946-1970>> Acesso em: 11 nov.2024.

\_\_\_\_\_. Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - SPAN [Verbete]. In: \_\_\_\_\_. (Orgs.). **Dicionário IPHAN de Patrimônio Cultural**. Rio de Janeiro, Brasília: IPHAN/DAF/Copdoc, 2015b. Disponível em: <<http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Servi%C3%A7o%20do%20Patrim%C3%B3nio%20Hist%C3%B3rico%20e%20Art%C3%ADstico%20Nacional.pdf>> Acesso em: 11 nov.2024.

RIBEIRO, João. CHRONICA LITERARIA. Rio de Janeiro, **Jornal do Brasil**, ano XXXVII, n. 165, p.11, 13 jul.1927. Disponível em: <[http://memoria.bn.gov.br/DocReader/030015\\_04/57100](http://memoria.bn.gov.br/DocReader/030015_04/57100)>. Acesso em 23 jul.2025.

SADEK, Maria Tereza Aina. A questão ideológica na década de 1930. In: **Simpósio sobre a Revolução de 30**. Porto Alegre: ERUS, 1983.

SAINT-ADOLPHE, J.C.R. Milliet de. **Diccionario Geographico, Historico e Descriptivo do Imperio do Brazil**. Tomo II. Paris: Typografia de Fain e Thunot, 1845. Disponível em: <<https://bibdig.biblioteca.unesp.br/bitstreams/25d7f288-5866-4d96-a751-8e22f615499b/download>>. Acesso em 24 ago.2029.

SAINT-HILAIRE, Augusto de. **Viagem pelas Províncias de Rio de Janeiro e Minas Geraes**. Tomos I e II. Trad. Clado Ribeiro de Lessa. São Paulo: Cia Editora Nacional, 1938. Disponível em: <<https://bdor.sibi.ufrj.br/bitstream/doc/208/1/126%20%20T1%20PDF%20-%20OCR%20-%20RED.pdf>>. Acesso em 24 ago.2029.

SANTIAGO, Silviano. A permanência do discurso da tradição no modernismo. In: \_\_\_\_\_. **Nas malhas da letra**: ensaios. Rio de Janeiro: Rocco, 2002, p.108-144. Disponível em: <<https://iedamagri.wordpress.com/wp-content/uploads/2016/02/silviano-santiago-nas-malhas-da-letra.pdf>>. Acesso em 21 ago.2029.

SANTOS, Ângelo Oswaldo de Araújo. Brasão. In: CÂMARA MUNICIPAL DE OURO PRETO. **A Câmara** [Conteúdo digital]. Ouro Preto, c2024, recurso *online*. Disponível em: <<https://cmop.mg.gov.br/brasao/>>. Acesso em: 11 nov.2024.

\_\_\_\_\_. Pioneirismo do tombamento municipal de Ouro Preto. In: **DOSSIÊ de tombamento do núcleo histórico de Ouro Preto – MG**. Ouro Preto: Prefeitura Municipal, 2010, p.1-3. Disponível em: <[https://www.ouropreto.mg.gov.br/turismo/arquivos/dossies/Dossi%C3%AA%20de%20Tombamento\\_N%C3%BAcleo%20Hist%C3%B3rio%20de%20Ouro%20Preto\\_Parte%20I.pdf](https://www.ouropreto.mg.gov.br/turismo/arquivos/dossies/Dossi%C3%AA%20de%20Tombamento_N%C3%BAcleo%20Hist%C3%B3rio%20de%20Ouro%20Preto_Parte%20I.pdf)> Acesso em 03.fev.2025.

SANTOS, Milton. O espaço geográfico como categoria filosófica. **Terra Livre**, São Paulo, n.5, p.9-20, 1988. Disponível em: <<https://publicacoes.agb.org.br/terralivre/article/download/67/67/177>>. Acesso em: 31.jan.2025.

SCHMIDT, Rita Terezinha. Em busca da história não contada ou: o que acontece quando o objeto começa a falar? **Letras - Revista do Mestrado em Letras da UFSM**, Santa Maria, n.16, p.183-96, jan./jun.1998. Disponível em: <<https://lume.ufrgs.br/handle/10183/169824>> Acesso em 05 nov.2024.

SERVA, Mário Pinto. A teratologia futurista. **Folha da Noite**, São Paulo, p.2, 15 fev.1922.

SILVA, Kalina Vanderlei; SILVA, Maciel Henrique. Memória [verbete] In: \_\_\_\_\_. **Dicionário de conceitos históricos**. 2.ed. São Paulo: Contexto, 2009. Disponível em: <<https://efabiopablo.wordpress.com/wp-content/uploads/2013/04/dicionario-de-conceitos-historicos.pdf>>. Acesso em: 11 nov.2024.

SILVEIRA, Victor (org.). **Minas Geraes em 1925**. Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1926, 1480p.

SOCIAES - Hospedes e Viajantes - Professor Gilberto de Alencar. Queluz de Minas, **O Tempo**, ano I, n.47, p.2, 2 jan.1929. Disponível em: <<http://memoria.bn.gov.br/DocReader/847895/158>>. Acesso em 22 jul.2025.

SOIHET, Rachel. O povo na rua: manifestações culturais como expressão de cidadania. In: FERREIRA, J.; DELGADO, L. (Orgs.). **O Brasil Republicano**: O tempo do nacional-estatismo – do início da década de 1930 ao apogeu do Estado Novo; Livro 2. 6<sup>a</sup> ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013, p.287-321.

SOUZA, Maria Claudia Helena de. Memórias sem malícia de Gudesteu Rodovalho, de Gilberto de Alencar, e o Ateneu, de Raul Pompéia. **Dissertação** (Mestrado). Centro Universitário Academia, Programa de Mestrado em Letras. Juiz de Fora: CES/JF Verbum Divinum, 2013, 109f. Disponível em: <<https://repositorio.ufjf.br/jspui/handle/ufjf/6563>> Acesso em: 10 out.2024.

TELES, Gilberto Mendonça. **Vanguarda europeia e modernismo brasileiro**: apresentação dos principais poemas, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas, de 1857 a 1972. 18<sup>a</sup> ed. Petrópolis: Vozes, 1997, 446p.

UM LIVRO injusto (“Cidade do sonho e da melancolia”). Rio de Janeiro, **A União**, ano XVII, n. 96, p. 2, 9 dez.1926. Disponível em: <<http://memoria.bn.gov.br/DocReader/799670/7699>>. Acesso em 22 jul.2025.

UM LYCEU de arte em Juiz de Fóra? Juiz de Fora, **O Pharol**, ano LIV, n.114, p.1, 18 maio.1919. Disponível em: <<http://memoria.bn.gov.br/DocReader/258822/37758>>. Acesso em 19 jul.2025.

UM SELLO PATRIOTICO. Juiz de Fora, **O Pharol**, ano LII, n.265, p.1, 9 nov.1917. Disponível em: <<http://memoria.bn.gov.br/DocReader/258822/35933>>. Acesso em 19 jul.2025.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA. CENTRO DE DIFUSÃO DO CONHECIMENTO. **Manual de normalização para apresentação de trabalhos acadêmicos** [Conteúdo digital]. Juiz de Fora: UFJF, 2023, 66 p. Disponível em: <<https://drive.google.com/file/d/11mjinF3SvJbRUhu45ToAepsxX2cPhkb6/view>> Acesso em 20 nov. 2024.

VELLOSO, Mônica Pimenta. Os intelectuais e a política cultural do Estado Novo. In: FERREIRA, J.; DELGADO, L. (Orgs.). **O Brasil Republicano**: O tempo do nacional-estatismo – do início da década de 1930 ao apogeu do Estado Novo; Livro 2. 6<sup>a</sup> ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013, p.145-179.

VIANNA, Renato. **[Correspondência]**. Destinatário: Gilberto de Alencar. Rio de Janeiro, dez. 1925. 1 carta. 1 documento.

\_\_\_\_\_. **[Correspondência]**. Destinatário: Gilberto de Alencar. Rio de Janeiro, 11 jan. 1926a. 1 carta. 4 documentos.

\_\_\_\_\_. **[Correspondência]**. Destinatário: Gilberto de Alencar. Rio de Janeiro, 08 fev. 1926b. 1 carta. 2 documentos

\_\_\_\_\_. **[Correspondência]**. Destinatário: Gilberto de Alencar. Rio de Janeiro, 20 abr. 1926c. 1 carta. 2 documentos.

\_\_\_\_\_. **[Correspondência]**. Destinatário: Gilberto de Alencar. Rio de Janeiro, 12 ago. 1926d. 1 carta. 5 documentos.

\_\_\_\_\_. **[Correspondência]**. Destinatário: Gilberto de Alencar. Rio de Janeiro, 11 out. 1926e. 1 carta. 1 documento.

\_\_\_\_\_. **[Correspondência]**. Destinatário: Gilberto de Alencar. Rio de Janeiro, 14 out. 1926f. 1 carta. 4 documentos.

\_\_\_\_\_. **[Correspondência]**. Destinatário: Gilberto de Alencar. Rio de Janeiro, 1º nov. 1926g. 1 carta. 4 documentos.

VIANNA, Renato. **[Correspondência]**. Destinatário: Gilberto de Alencar. Rio de Janeiro, 1º nov. 1926h. 1 carta. 4 documentos.

\_\_\_\_\_. [Correspondência]. Destinatário: Gilberto de Alencar. Rio de Janeiro, 14 nov. 1926i. 1 carta. 1 documento.

\_\_\_\_\_. [Correspondência]. Destinatário: Gilberto de Alencar. Rio de Janeiro, 15 nov. 1926j. 1 carta. 1 documento.

\_\_\_\_\_. [Correspondência]. Destinatário: Gilberto de Alencar. Rio de Janeiro, 17 nov. 1926k. 1 carta. 1 documento.

\_\_\_\_\_. [Correspondência]. Destinatário: Gilberto de Alencar. Rio de Janeiro, 24 nov. 1926l. 1 carta. 2 documentos.

\_\_\_\_\_. [Correspondência]. Destinatário: Gilberto de Alencar. Rio de Janeiro, 04 jan. 1927a. 1 carta. 1 documento.

\_\_\_\_\_. A cidade morta, a cidade immortal. **A Manhã**, Rio de Janeiro, ano III, n.328, p.6, 16 jan.1927b. Disponível em: <<http://memoria.bn.gov.br/DocReader/116408/2144>> Acesso em 04 fev.2025.

\_\_\_\_\_. [Correspondência]. Destinatário: Gilberto de Alencar. Rio de Janeiro, 19 jan. 1927c. 1 carta. 1 documento.

\_\_\_\_\_. [Correspondência]. Destinatário: Gilberto de Alencar. Rio de Janeiro, 04 fev. 1927d. 1 carta. 5 documentos.

\_\_\_\_\_. [Correspondência]. Destinatário: Gilberto de Alencar. Rio de Janeiro, 08 fev. 1927e. 1 carta. 5 documentos.

VICENT-BUFFAULT, Anne. **Da Amizade**: uma história do exercício da amizade nos séculos XVIII e XIX. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1996.

WALTY, Ivete; CURY, Maria Zilva. O INTELECTUAL E O ESPAÇO PÚBLICO. **Revista da Anpoll**, v.1, n.26, p.211-232, mar.2009. Disponível em: <<https://doi.org/10.18309/anp.v1i26.137>> Acesso em 10 jul.2025.

WALSH, Rev. R. **Notices of Brazil in 1828 and 1829**. Volume I. Londres: Frederick Westley and A. H. Davis, 1830. Disponível em: <<https://www2.senado.leg.br/bdsf/bitstream/handle/id/518704/000052901.pdf?sequence=10&isAllowed=y>>. Acesso em 24 ago.2029.

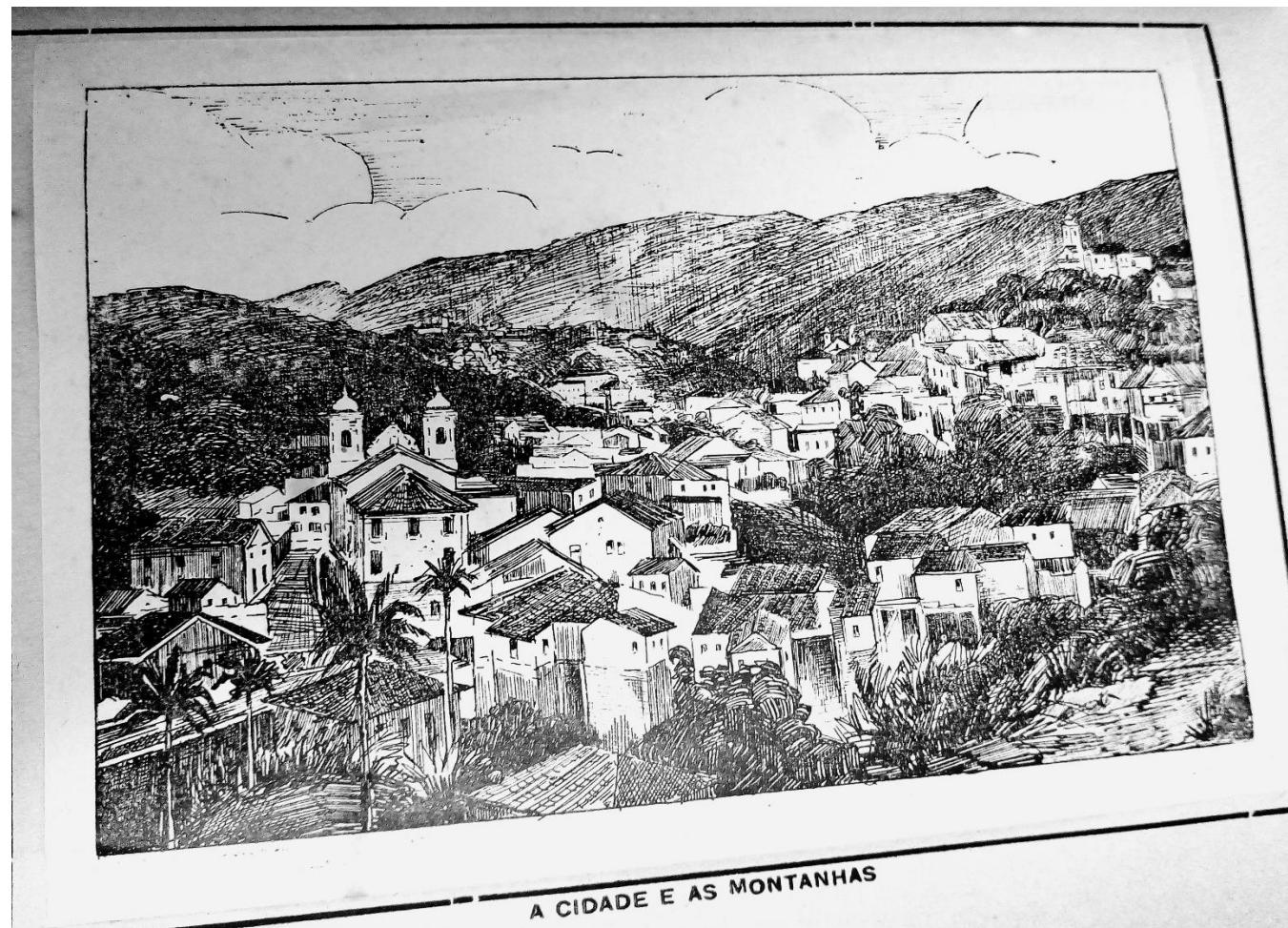
\_\_\_\_\_. **Notices of Brazil in 1828 and 1829**. Volume II. Londres: Frederick Westley and A. H. Davis, 1830. Disponível em: <[https://www2.senado.leg.br/bdsf/bitstream/handle/id/518704/000052901\\_02.pdf?sequence=11&isAllowed=y](https://www2.senado.leg.br/bdsf/bitstream/handle/id/518704/000052901_02.pdf?sequence=11&isAllowed=y)>. Acesso em 24 ago.2029.

**ANEXO A – Localização da Rua Gilberto de Alencar, Juiz de Fora (MG)****Figura 8 – Rua Gilberto de Alencar, Juiz de Fora (MG)**

Fonte: GOOGLE EARTH, c2024, recurso *online*.

## ANEXO B – A CIDADE E AS MONTANHAS

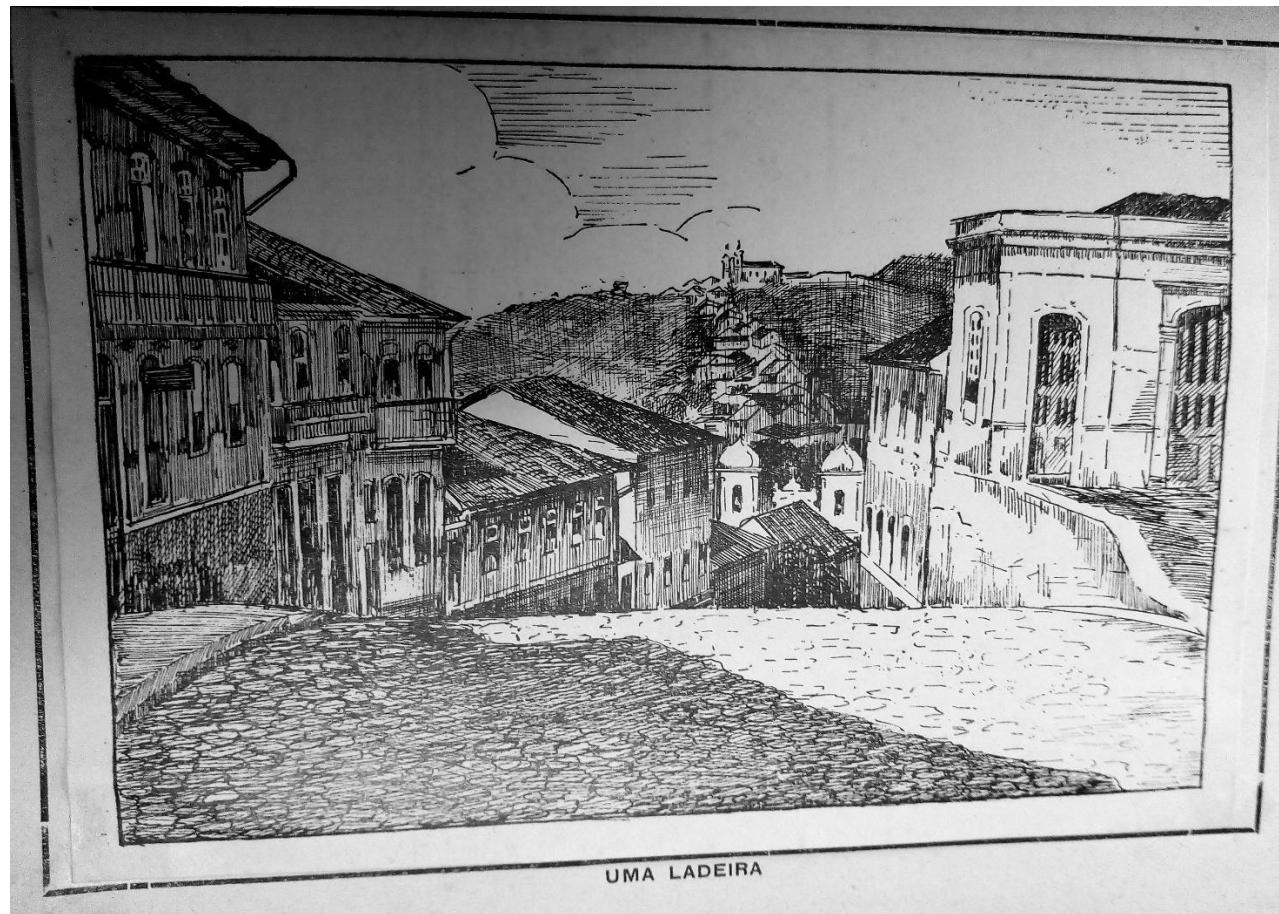
Figura 9 – A cidade e as montanhas, por Angelo Bigi



Fonte: ALENCAR, 1926b, p.13.

## ANEXO C – UMA LADEIRA

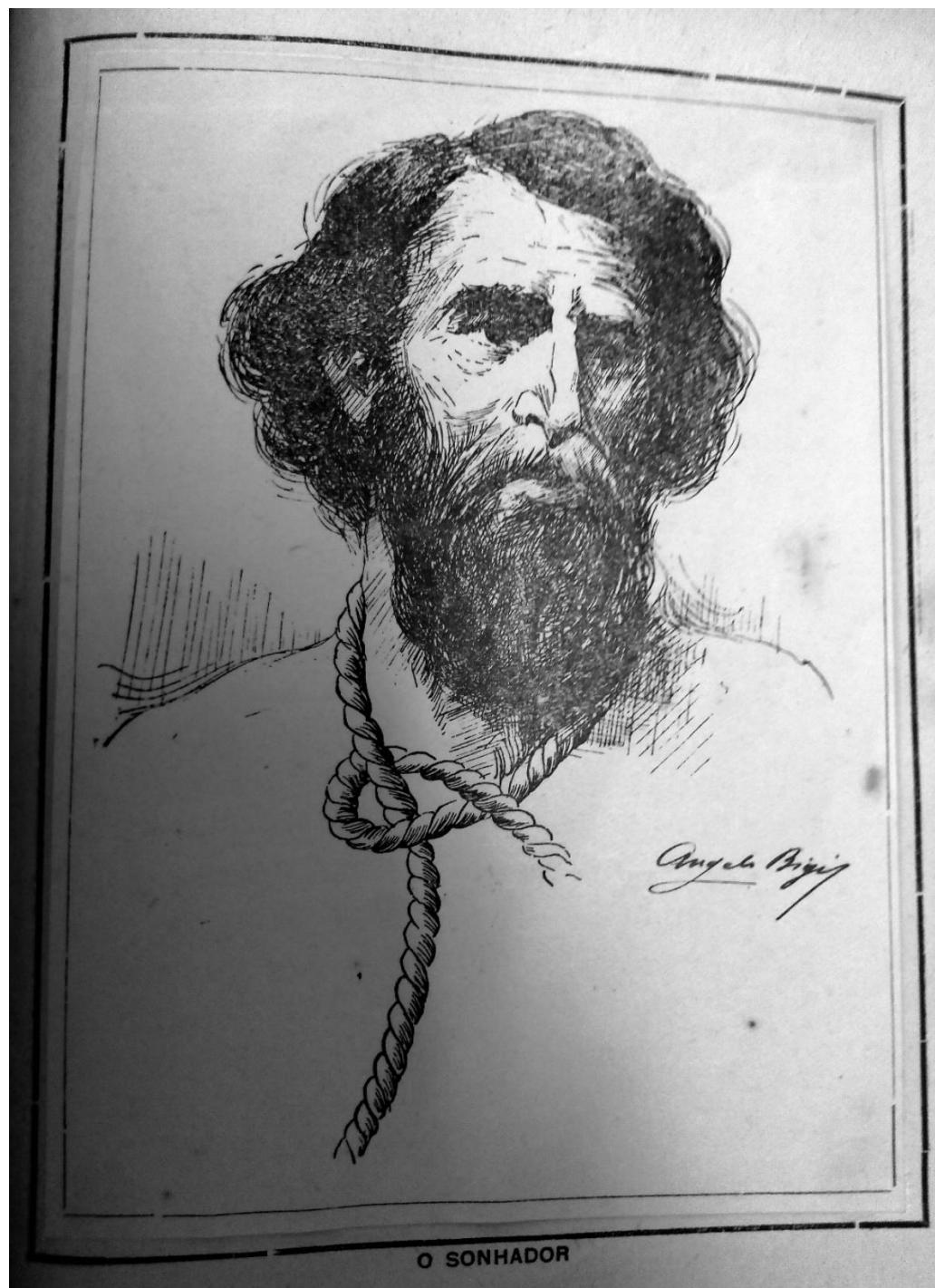
Figura 10 – Uma ladeira, por Angelo Bigi



Fonte: ALENCAR, 1926b, p.21.

## ANEXO D – O SONHADOR

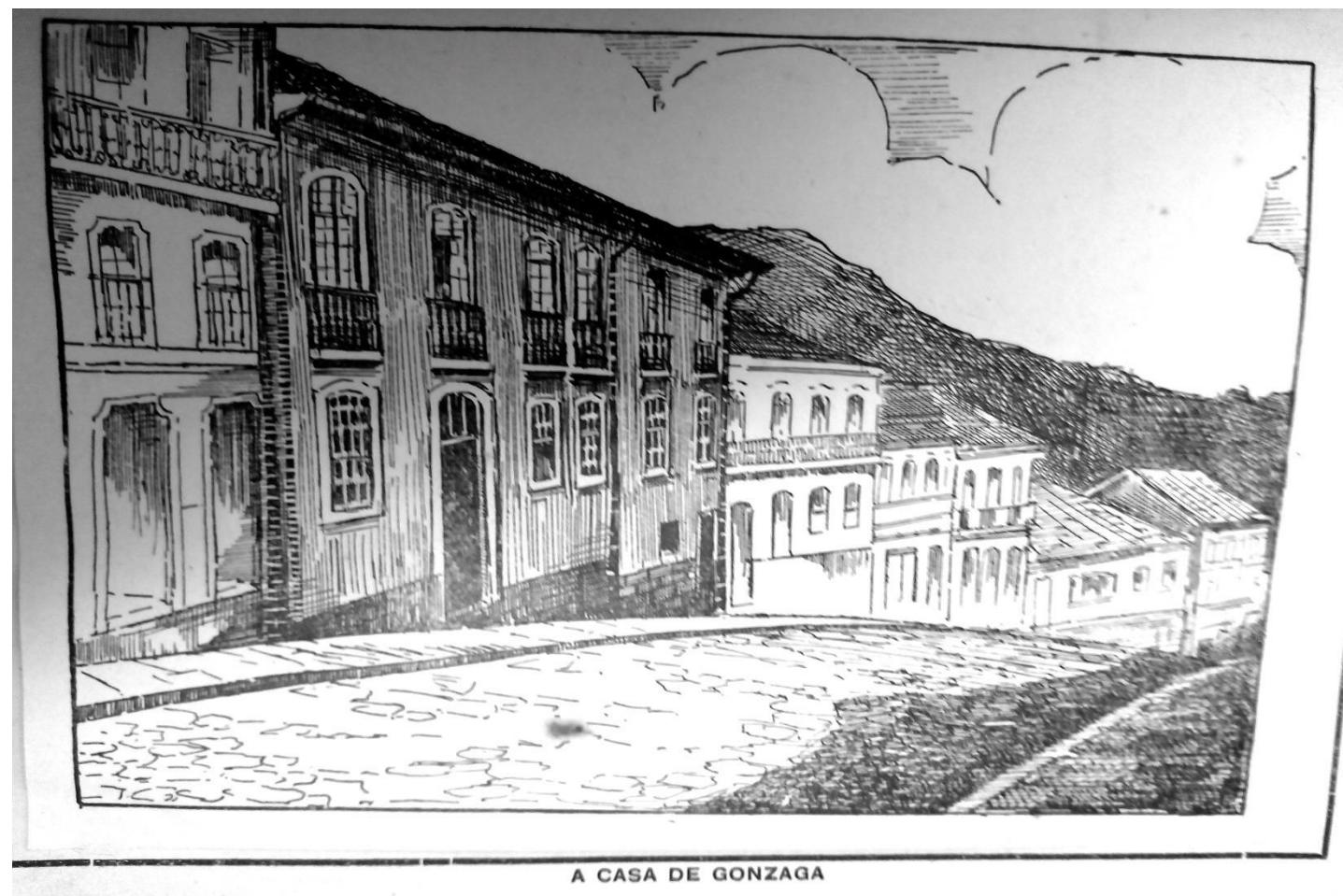
Figura 11 – Um sonhador, por Angelo Bigi



Fonte: ALENCAR, 1926b, p.37.

## ANEXO E – A CASA DE GONZAGA

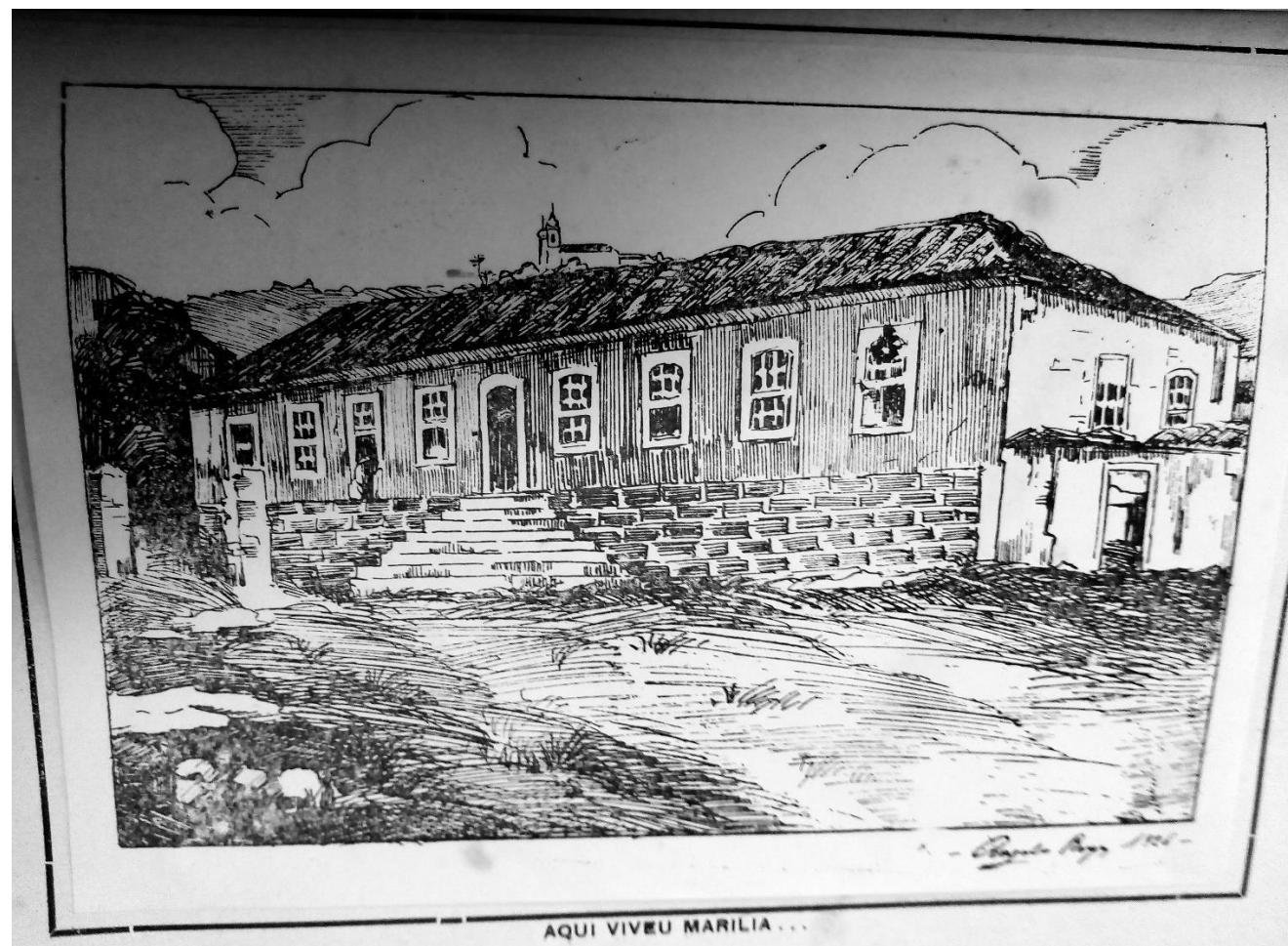
Figura 12 – A casa de Gonzaga, por Angelo Bigi



Fonte: ALENCAR, 1926b, p.55.

## ANEXO F – AQUI VIVEU MARILIA...

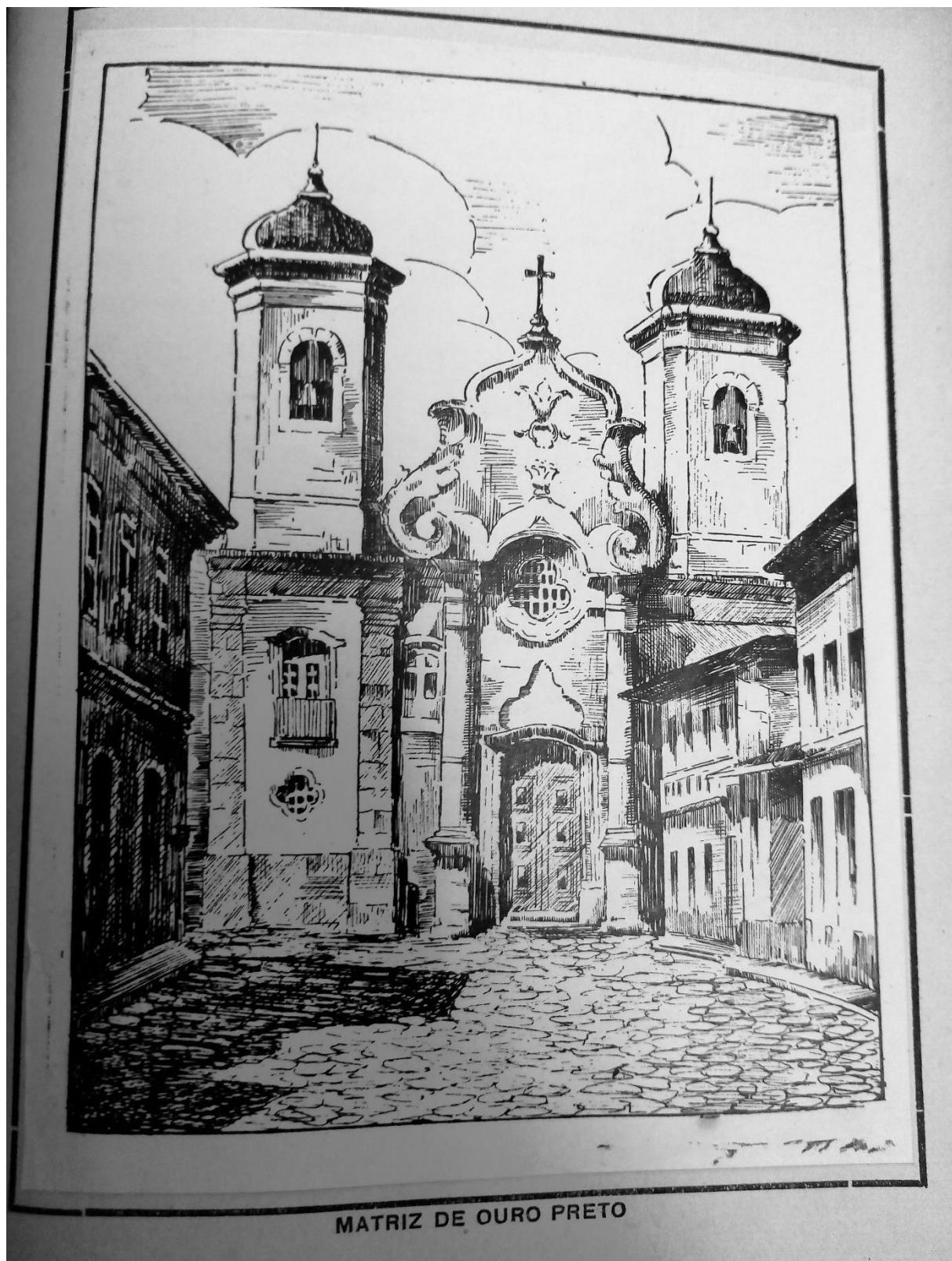
Figura 13 – Aqui viveu Marilia..., por Angelo Bigi



Fonte: ALENCAR, 1926b, p.67.

## ANEXO G – MATRIZ DE OURO PRETO

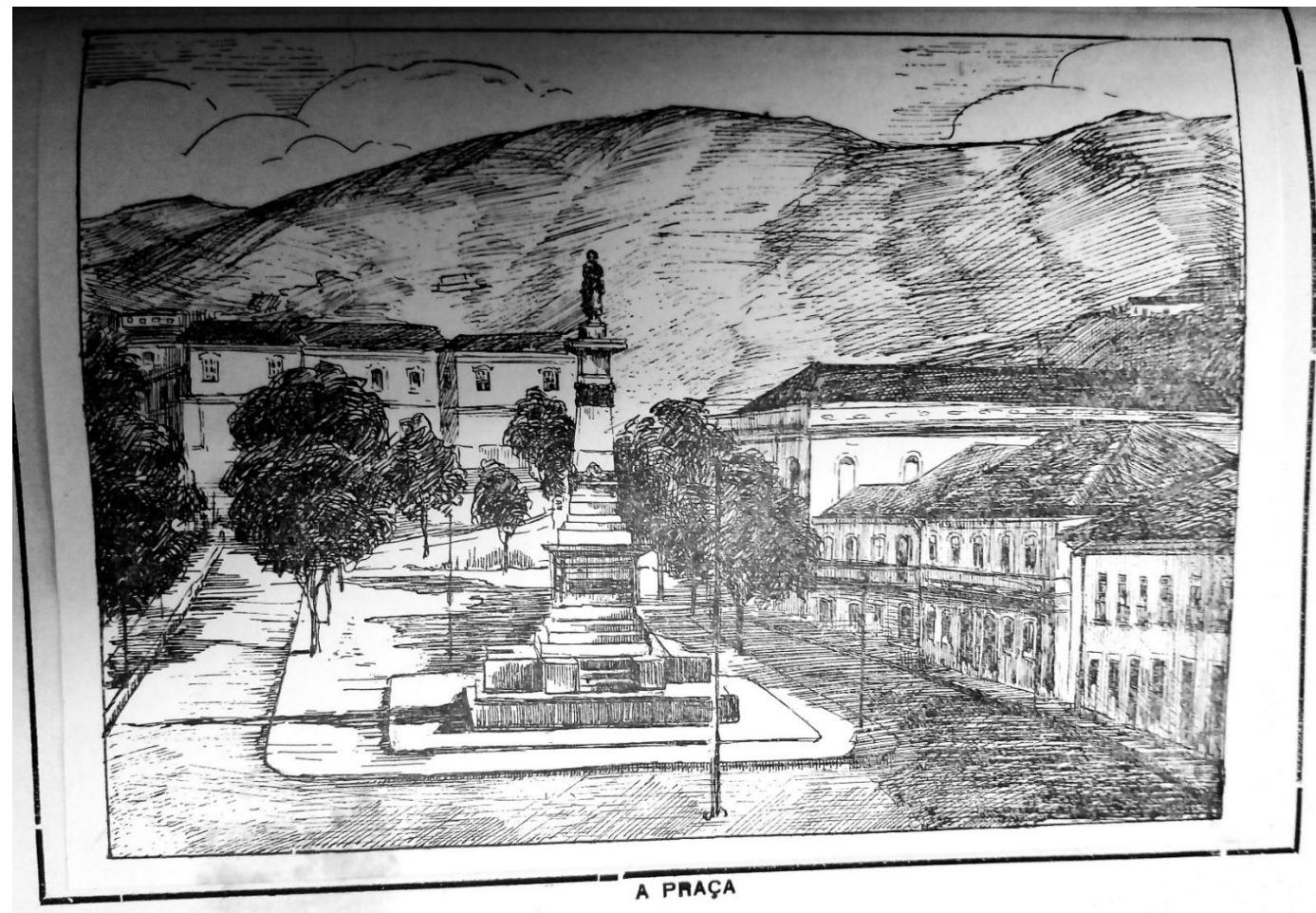
Figura 14 – Matriz de Ouro Preto, por Angelo Bigi



Fonte: ALENCAR, 1926b, p.85.

## ANEXO H – A PRAÇA

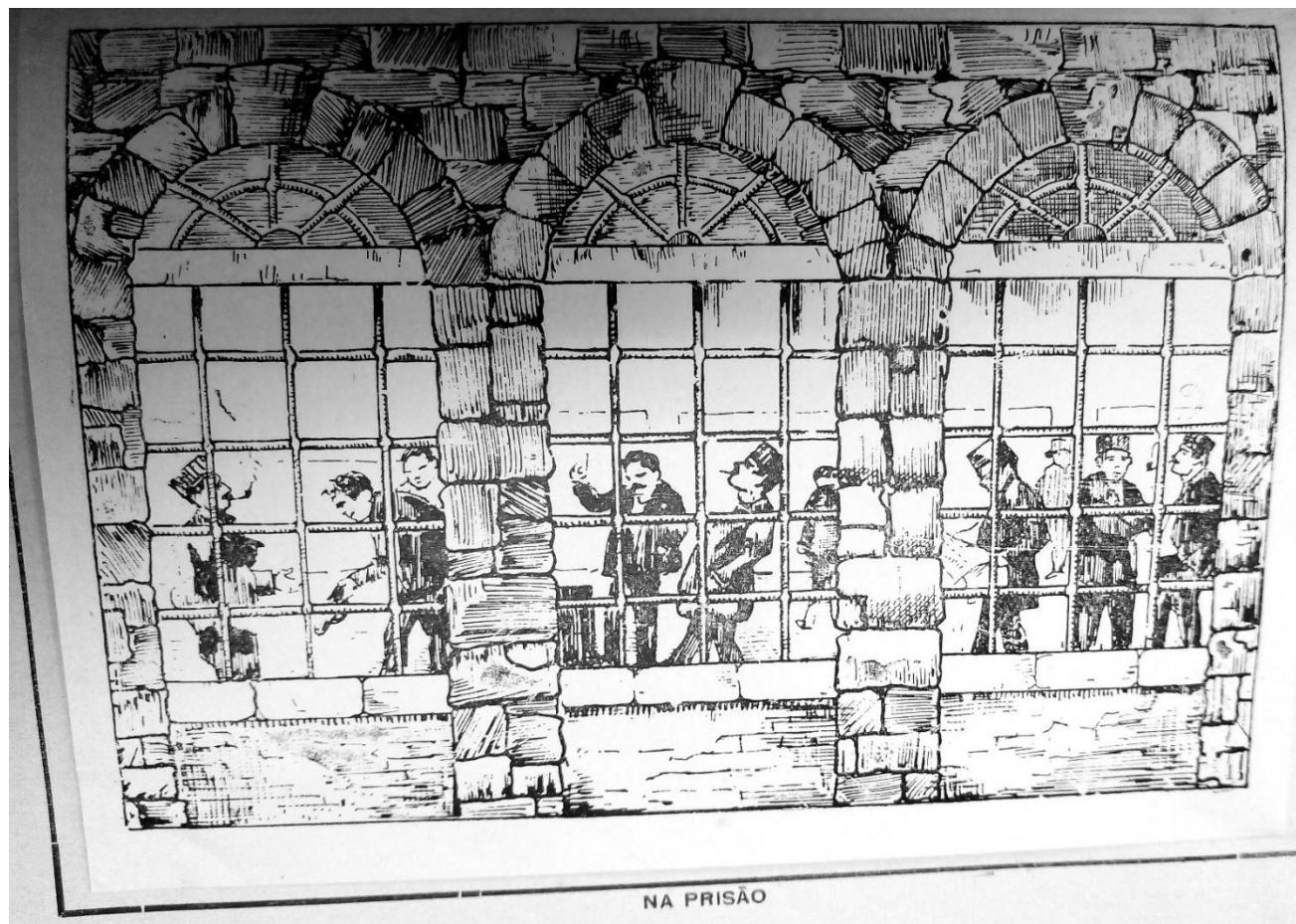
Figura 15 – A praça, por Angelo Bigi



Fonte: ALENCAR, 1926b, p.115.

## ANEXO I – NA PRISÃO

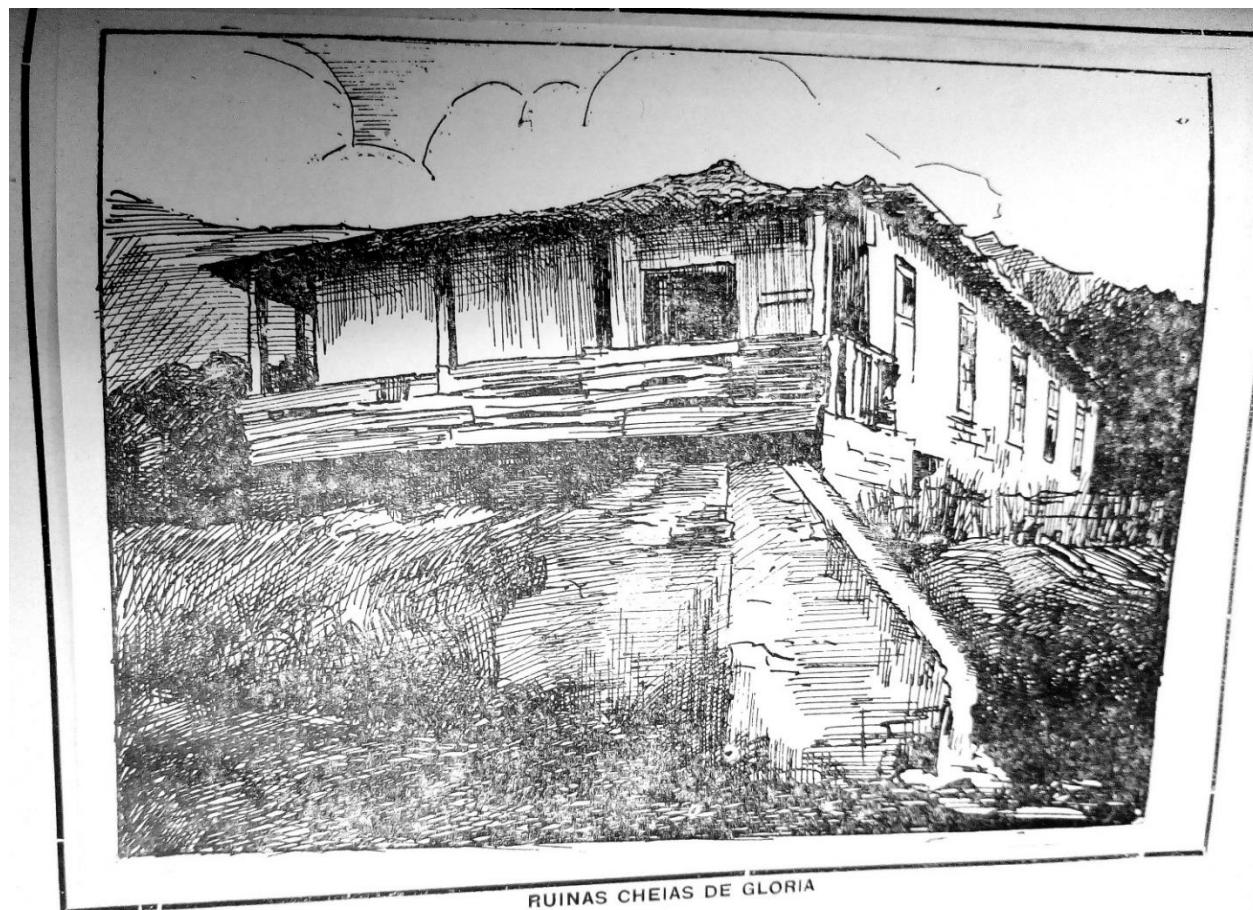
Figura 16 – Na prisão, por Angelo Bigi



**Fonte:** ALENCAR, 1926b, p.133.

## ANEXO J – RUINAS CHEIAS DE GLORIA

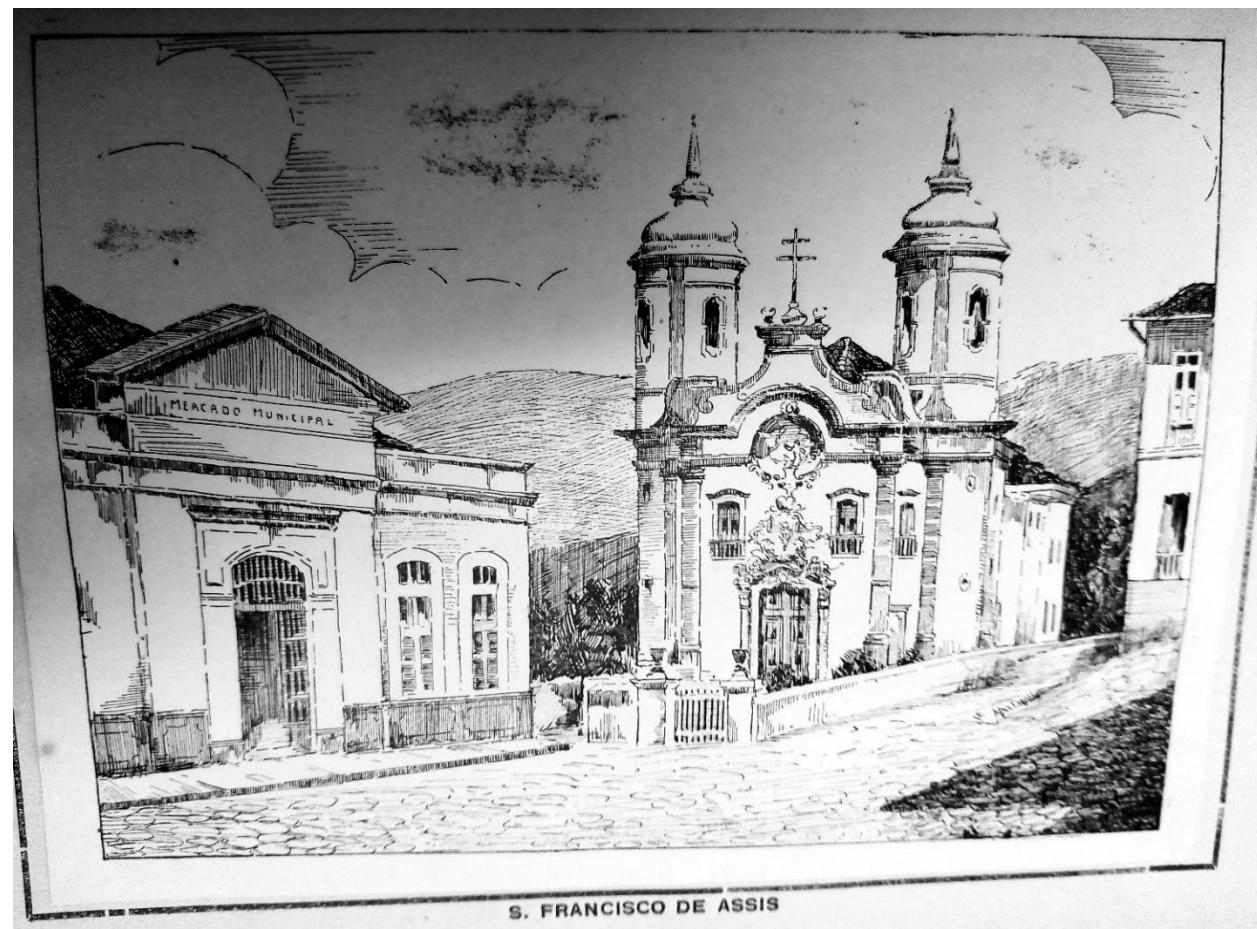
Figura 17 – Ruinas cheias de gloria, por Angelo Bigi



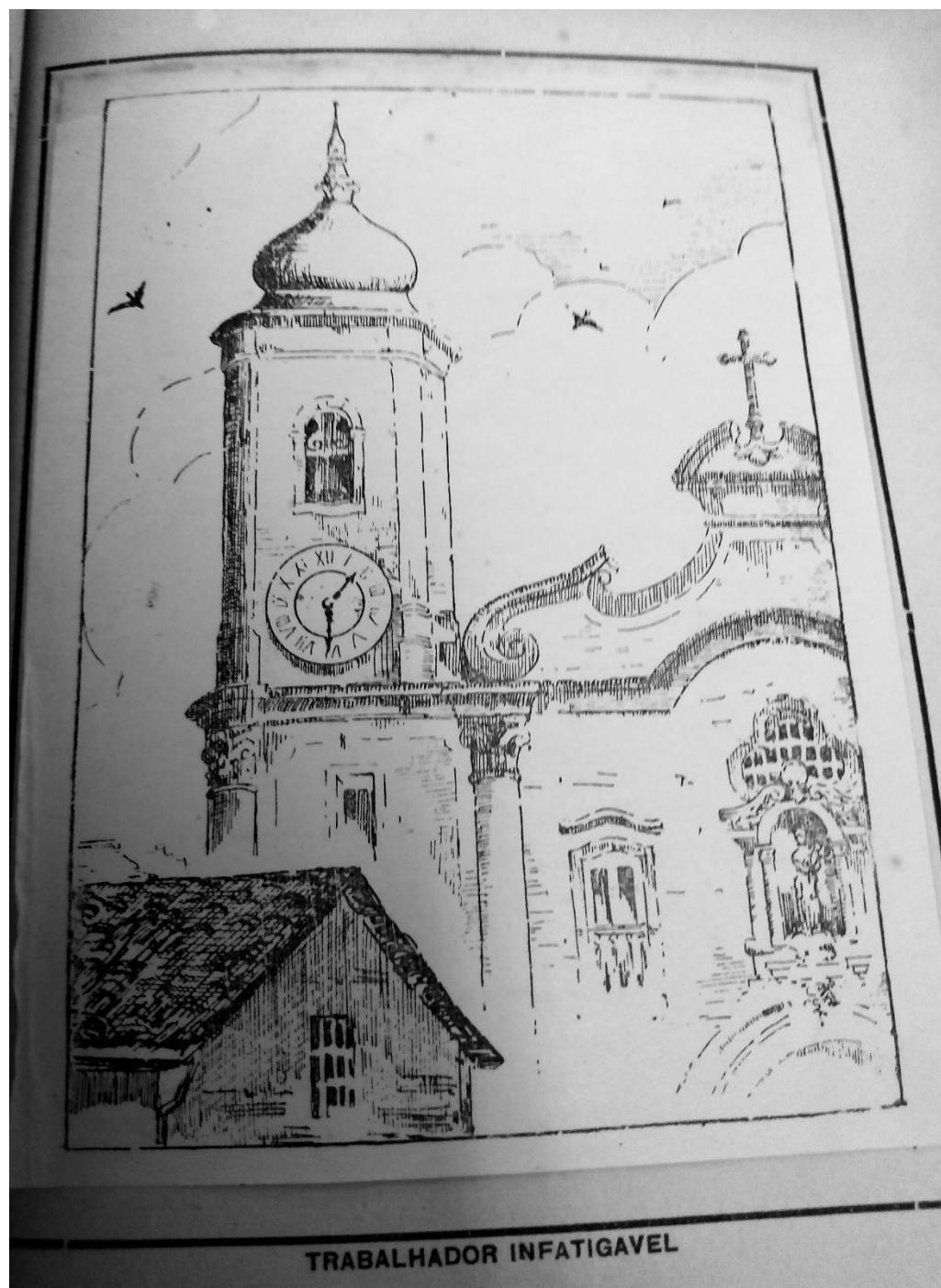
**Fonte:** ALENCAR, 1926b, p.143.

## ANEXO K – S. FRANCISCO DE ASSIS

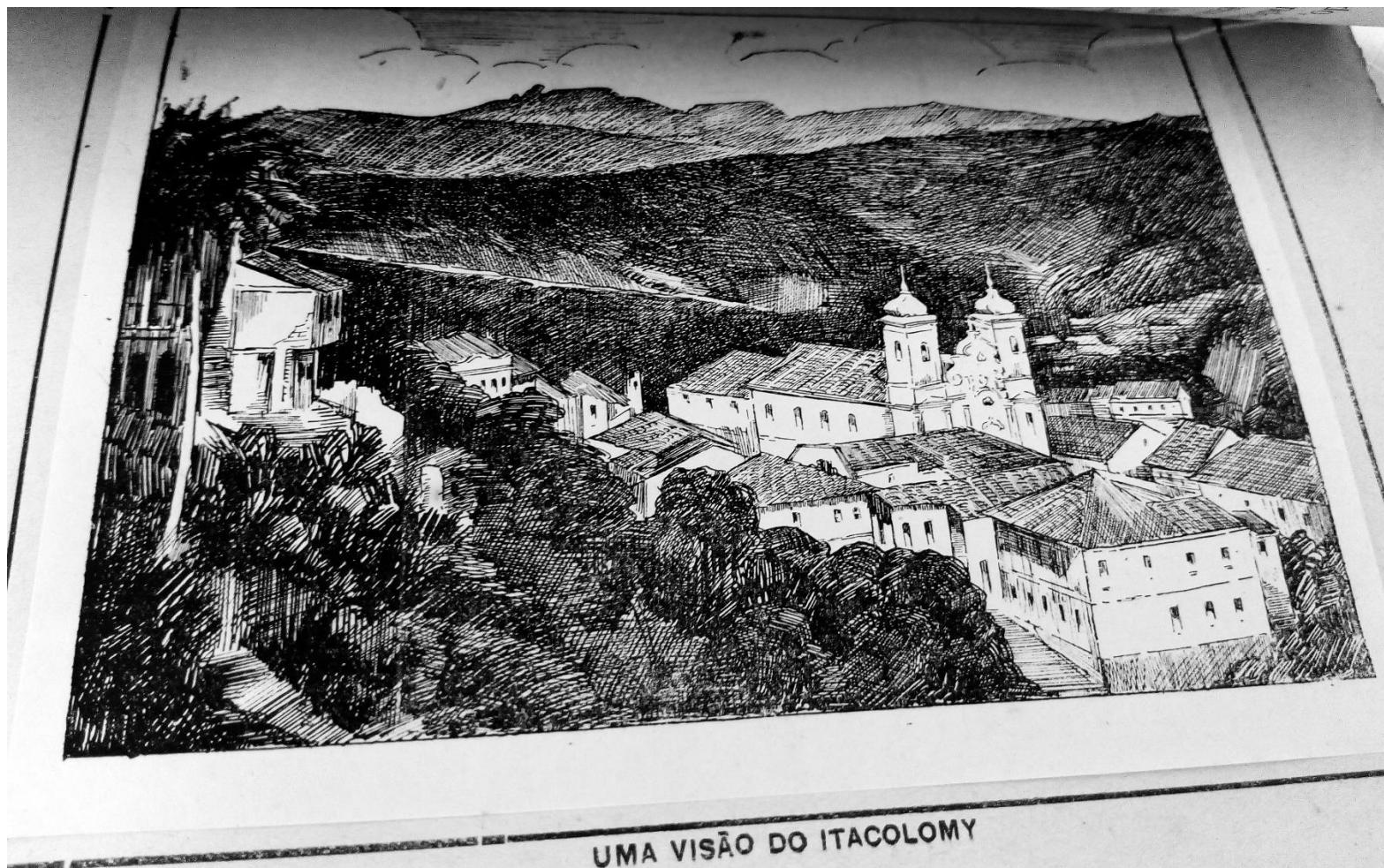
Figura 18 – S. Francisco de Assis, por Angelo Bigi



Fonte: ALENCAR, 1926b, p.151.

**ANEXO L – TRABALHADOR INFATIGAVEL****Figura 19 – Trabalhador infatigavel**, por Angelo Bigi

**Fonte:** ALENCAR, 1926b, p.171.

**ANEXO M – UMA VISÃO DO ITACOLOMY****Figura 20 – Uma visão do Itacolomy, por Angelo Bigi**

**Fonte:** ALENCAR, 1926b, p.191.

## APÊNDICE A – SÍNTESE DOS DIVERSOS ESPAÇOS PRESENTES NA OBRA

**Quadro IX.** Síntese dos diversos espaços presentes na obra

Espaços	Correspondência na obra
<b>Topografia (montanhas, vales, morros)</b>	Elemento imponente e opressivo, define a paisagem e a experiência de isolamento: “Montanhas ciclópicas”, “vales estreitíssimos”, “serranias severas”.
<b>Arquitetura Colonial (sobrados, igrejas, casarões)</b>	Testemunha da opulência passada e da decadência presente: “Vastos sobrados de aspecto senhoril”, “templos austeros e imponentes”, “pardieiros gloriosos” em estado de ruína.
<b>Ruas e Ladeiras</b>	Espaços de peregrinação e contemplação, que conectam e separam os pontos da cidade: “Íngremes e resvaladias”, “desertas e silenciosas”.
<b>Praça Tiradentes</b>	Centro cívico e simbólico: palco da história – execução de Tiradentes – e do presente abandonado. Ladeada pelo antigo Palácio dos Governadores.
<b>Casa de Marília</b>	Símbolo do amor idealizado e da memória negligenciada: em ruínas, contrastando com sua carga poética.
<b>Casa dos Inconfidentes</b>	Símbolo do abandono da memória: “Pardieiro glorioso” em local isolado, com paredes “descarnadas”, comprada e negligenciada por um senador.
<b>Penitenciária</b>	Espaço de paradoxo, onde a vida e a agitação se concentram no interior, contrastando com a cidade “exâmine” lá fora: “Casarão sombrio, vasto, pesado”.
<b>Mina Abandonada (Morro da Queimada)</b>	Símbolo da exploração e da violência: Terra “árida” e “estéril”, marcada pelas “ruínas enegrecidas” do arraial incendiado.
<b>Igrejas (São Francisco, Santa Efigênia, Carmo)</b>	Espaços de fé e arte: exteriores de “sombria majestade”; interiores de “ouro rebrilhante” e “sumptuosidade ornamental”. Abrigam a música sacra e a arte de Aleijadinho.
<b>Casa de Tiradentes</b>	A ausência como presença: o vazio na Rua São José “fala mudamente” do apagamento violento da memória, tornando-se um símbolo eloquente.
<b>Natureza (Itacolomi, riacho Funil)</b>	Marco geográfico imutável e testemunha da riqueza passada: “atalaia de penhascos”, “rolava as águas encachoeiras por sobre um leito de ouro”.

**Fonte:** Elaborado pela autora (2025).

## APÊNDICE B – SÍNTESE DAS FUNÇÕES DOS ESPAÇOS NA OBRA

**Quadro X.** Síntese das funções dos espaços na obra

Função do Espaço	Como está representada
<b>Cenográfica/Ambiental</b>	Estabelece o tom da narrativa, através da melancolia, do abandono e da grandiosidade. A topografia acidentada e a arquitetura em ruínas criam a atmosfera “soturna” e “elegíaca”.
<b>Simbólica</b>	Os espaços carregam significados através do material. A cidade é “berço da nacionalidade”; a mina, “terra arrependida”; a Penitenciária, metáfora da “agitação vã” da existência.
<b>Dramática</b>	É palco do drama histórico e presente negligente. A Praça Tiradentes foi cenário de execução; a casa dos conjurados, de conspiração; a cidade toda, da “agonia” do abandono.
<b>Personagem</b>	A cidade é personificada. Ela “clama”, “sofre”, “não quer morrer”, “fala” com os artistas. É um organismo vivo e senciente, em luta contra a morte.
<b>Catalisadora de emoções</b>	Os espaços provocam reações específicas nos personagens e no leitor, como indignação, espanto, saudade, nostalgia, paz, horror.
<b>Receptáculo de memória</b>	Funciona como suporte da memória coletiva. As pedras, as ruínas, os nichos vazios “guardam” e “testemunham” a história, clamando por não serem esquecidos.
<b>Instrumento de crítica social</b>	O estado de degradação dos espaços (abandono, ruína, profanação) é a prova da crítica de Alencar à negligência do poder público e da elite quanto à cidade e seus espaços.
<b>Fonte de inspiração artística</b>	A cidade, em sua beleza triste, é a “mater” melancólica. Oferece “visões inesquecíveis” que exigem ser transformadas em arte (tela, página), funcionando como um “oásis” para o artista.

**Fonte:** Elaborado pela autora (2025).

## APÊNDICE C – SÍNTESE DAS RELAÇÕES ENTRE OS ESPAÇOS NA NARRATIVA

**Quadro XI.** Síntese das relações entre os espaços na narrativa

Relação entre Espaços	Como está apresentada
<b>Contraste</b>	É a relação mais frequente. Natureza imponente e cidade decadente; passado opulento e presente abandonado; silêncio da cidade e agitação dentro da prisão; beleza da arte sacra e ruína das casas.
<b>Complementaridade</b>	Os espaços naturais e urbanos se fundem para criar a atmosfera única. As igrejas inserem-se no “flanco da montanha”; o casario “derrama-se” pelas encostas. A natureza empresta sua dramaticidade à história.
<b>Causalidade</b>	A exploração de um espaço causa a degradação de outro. A exploração da mina (subsolo) causa a terra árida e estéril (superfície); a negligência do poder (ação política) causa a ruína da arquitetura (espaço físico).
<b>Interior e Exterior</b>	O interior das igrejas (riqueza) contrasta com a sobriedade exterior; o interior da prisão (vida) contrasta com a cidade “exâmine”; o interior das casas revela a história íntima.
<b>Geografia do Afeto</b>	Espaços são conectados por narrativas afetivas e históricas. A casa de Gonzaga, a de Marília e a ponte são ligadas pela história de amor inscrita na literatura; as ruas e adros são conectados pelas procissões e serenatas.
<b>Rede de Significados</b>	Espaços distintos se relacionam por associação temática. A Casa dos Contos associa-se ao hiato da casa de Tiradentes, e evidenciam a repressão e o apagamento; a música nas igrejas evidencia a fé e se associa ao silêncio da cidade.
<b>Sinestesia</b>	A relação entre os espaços cria uma experiência sensorial total. A paisagem visual (montanhas), os sons (sinos, música) e a narrativa histórica se fundem para criar a “melancolia” e a religiosidade que impregnam a cidade.

**Fonte:** Elaborado pela autora (2025).