



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Educação e Humanidades

Instituto de Letras

Fernanda D'Alessandro Bittencourt Limani

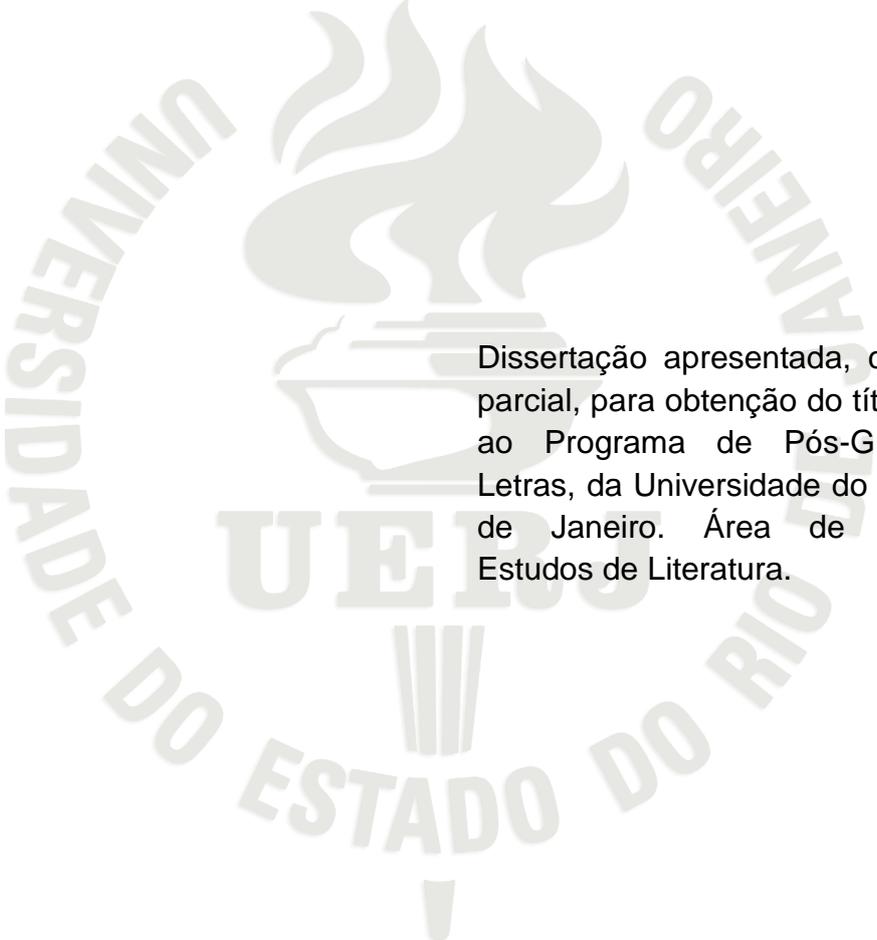
**“Nos refolhos de minha memória ou no fundo do meu tinteiro”-
análise da carta enquanto artifício de estilo e de construção dos
romances alencarianos: *Cinco minutos, A viuvinha, Lucíola e Diva***

Rio de Janeiro

2021

Fernanda D'Alessandro Bittencourt Limani

**“Nos refolhos de minha memória ou no fundo do meu tinteiro”-
análise da carta enquanto artifício de estilo e de construção dos romances
alencarianos: *Cinco minutos, A viuvinha, Lucíola e Diva***



Dissertação apresentada, como requisito parcial, para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Estudos de Literatura.

Orientador: Prof. Dr. Marcus Vinicius Nogueira Soares

Rio de Janeiro

2021

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/BIBLIOTECA CEH/B

A368 Limani, Fernanda D'Alessandro Bittencourt.
"Nos refolhos de minha memória ou no fundo do meu tinteiro" -
análise da carta enquanto artifício de estilo e de construção dos
romances alencarianos: Cinco minutos, A viuvinha, Luciola e Diva /
Fernanda D'Alessandro Bittencourt Limani. – 2021.
86 f.

Orientador: Marcus Vinicius Nogueira Soares.
Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado do Rio de
Janeiro, Instituto de Letras.

1. Alencar, José de, 1829-1877 - Crítica e interpretação - Teses.
2. Cartas portuguesas – História e crítica - Teses. 3. Ficção brasileira
– História e crítica – Teses. 4. Epistolários - Teses. I. Soares, Marcus
Vinicius Nogueira. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro.
Instituto de Letras. III. Título.

CDU 869.0(81)-95

Bibliotecária: Eliane de Almeida Prata. CRB7 4578

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial
desta dissertação, desde que citada a fonte.

Assinatura

Data

Fernanda D'Alessandro Bittencourt Limani

**“Nos refolhos de minha memória ou no fundo do meu tinteiro”-
análise da carta enquanto artifício de estilo e de construção dos romances
alencarianos: *Cinco minutos, A viuvinha, Lucíola e Diva***

Dissertação apresentada, como requisito parcial, para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Estudos de Literatura.

Aprovada em 25 de outubro de 2021.

Banca examinadora:

Prof. Dr. Marcus Vinicius Nogueira Soares (Orientador)
Instituto de Letras – UERJ

Profa. Dra. Andréa Sirihal Werkema
Instituto de Letras – UERJ

Prof. Dr. Marcelo Almeida Peloggio
Instituto de Letras – UERJ

Rio de Janeiro

2021

DEDICATÓRIA

Dedico este trabalho aos familiares, professores, amigos e alunos que plantaram em mim as sementes da leitura, do conhecimento e do sonho.

AGRADECIMENTOS

A Deus e a Nossa Senhora, em quem confio nestes tempos difíceis.

Aos meus pais Fernando e Berta, que são amparo para o meu sonho acadêmicodurante tantos anos.

Aos meus afilhados, que são luz e alegria no meu caminhar.

Aos meus padrinhos Marilene e Sérgio, que me ensinam todos os dias o valor da amizade.

Ao professor Marcus Vinicius, que orientou com zelo e sabedoria as etapas desta dissertação.

Ao Dr. Antonio, que cuidou da minha saúde nessa travessia.

Às amigas da universidade, especialmente à Aline, que foi veículo da palavra de Deus e força nas adversidades.

Ao amigo Sr. José, que me conduziu pelos trajetos que me trouxeram até aqui.

A todos que, mesmo inominados, impulsionaram a minha caminhada.

Por corresponderem a profunda necessidade de sonho os seus livros ficaram, para sempre, no gosto do público.

Antonio Candido

RESUMO

LIMANI, Fernanda D'Alessandro Bittencourt. "*Nos refolhos de minha memória ou no fundo do meu tinteiro*" - análise da carta enquanto artifício de estilo e de construção dos romances alencarianos: *Cinco minutos*, *A viuvinha*, *Lucíola* e *Diva*. 2021. 86 f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2021.

A premissa básica desta dissertação é investigar a carta enquanto artifício de estilo e de construção dos romances alencarianos: *Cinco Minutos*, *A Viuvinha*, *Lucíola* e *Diva*. Os argumentos serão construídos com o auxílio da autoridade intelectual de autores, como: Antonio Candido, Marisa Lajolo, Maria Cecília Boechat, Marcus Vinicius Soares, Patricia Regina Pereira, entre outros. Os dados da observação partem do estudo de romances epistolares ocidentais dos séculos XVII e XVIII que influenciaram a literatura brasileira, da técnica da verossimilhança, da observação das características da sociedade burguesa do século XIX, do estudo da autoria e do jogo ficcional, além do *voyeurismo*. Conclui-se, assim, que, formato muito comum na produção alencariana, a carta se configura como um elemento articulador dos dois blocos de romances acima descritos, a partir de narrador e narratário: *Cinco Minutos* e *A Viuvinha*, *Lucíola* e *Diva*. Ademais, a configuração epistolar traz uma nova camada de significado para os romances, a qual deve ser analisada como um dado particular e estratégico.

Palavras-chave: José de Alencar. Romantismo brasileiro. Romances epistolares. Cartas. Carta nos romances.

ABSTRACT

LIMANI, Fernanda D'Alessandro Bittencourt. "*Nos refolhos de minha memória ou no fundo do meu tinteiro*" – analysis of the letter as a device of style and construction of Alencar's novels: *Cinco minutos*, *A viuvinha*, *Lucíola* and *Diva*. 2021. 86 f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2021.

The basic premise of this dissertation is to investigate the letter as a device of style and construction of Alencar's novels: *Cinco Minutos*, *A Viuvinha*, *Lucíola* and *Diva*. The arguments will be constructed with the help of the authors' intellectual authority, as: Antonio Candido, Marisa Lajolo, Maria Cecília Boechat, Marcus Vinicius Soares, Patricia Regina Pereira, among others. Observation data comes from the study of western epistolary novels from 17th and 18th century that influenced Brazilian literature, the technique of verisimilitude, the observing the characteristics of the 19th century bourgeois society, the study of the authorship and the fictional game, beyond the *voyeurism*. It is concluded, therefore, that a very common format in Alencar's production, the letter configures itself as an articulating element of the two blocks of novels described above, from sender and recipient: *Cinco Minutos* and *A Viuvinha*, *Lucíola* and *Diva*. In addition, the epistolary configuration brings a new meaning of understanding to the novels, which should be analysed as particular and a strategic data.

Keywords: José de Alencar. Brazilian romanticism. Epistolary novels. Letters. Letter in novels.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	09
1 ROMANCES EPISTOLARES E CARACTERÍSTICAS HISTÓRICAS.....	13
1.1 <i>Cartas Portuguesas</i>	16
1.2 <i>Pamela</i>	19
1.3 <i>Os sofrimentos do jovem Werther</i>	22
2 SÉCULO XIX E O ROMANCE BRASILEIRO.....	25
2.1 José de Alencar e sua produção “carteadora”.....	32
2.2 Romances urbanos de caráter missivista.....	39
3 <i>CARTAS DE ENREDO</i> NOS ROMANCES DE INTRIGA	44
3.1 <i>Cinco minutos</i>	45
3.2 <i>A Viuvinha</i>	53
4 <i>CARTAS-BASE</i> NOS ROMANCES PSICOLÓGICOS	59
4.1 <i>Lucíola</i>	60
4.2 <i>Diva</i>	71
CONCLUSÃO.....	80
REFERÊNCIAS	84

INTRODUÇÃO

“(...) nos refolhos de minha memória ou no fundo do meu tinteiro.”
(ALENCAR, 2002, p.51)

O presente trabalho busca focar um elemento que perpassa a produção do escritor José Martiniano de Alencar (Mecejana, Ceará, 1829- Rio de Janeiro, 1877) e que, analisadas as pesquisas sobre o autor, carece de observação: a carta. Desde *Cartas sobre A Confederação dos Tamoios* (1856), obra mais antiga e publicada pelo próprio autor, há que se destacar que muito da sua produção tem esse mesmo formato. Pretende-se, pois, aqui, detalhar quais produções confirmam a sua vasta dedicação ao gênero epistolar e em quais delas, especificamente, a carta aparece como artifício de construção romanesca.

A passagem que dá título à dissertação: “Nos refolhos de minha memória ou no fundo do meu tinteiro” (ALENCAR, 2011, p.51) corresponde, por conseguinte, a um fragmento do romance *Lucíola* (1862), que remete a dois elementos caros à nossa pesquisa: “memória” e “tinteiro”. Se por um lado, “memória” remete à memória nacional, que tem a figura de José de Alencar como autor central do Romantismo Brasileiro, também por ela entendem-se as recordações pessoais manuscritas no gênero textual estudado. O “tinteiro”, por sua vez, relaciona-se ao instrumento capaz de estabelecer essa comunicação através do registro, estando, por isso, relacionado à teoria em estudo.

Entre as obras com teor missivista de José de Alencar, destacam-se, desse modo: *Cartas sobre a Confederação dos Tamoios* (1856), que critica o poema épico homônimo de Gonçalves de Magalhães; *Cinco Minutos*, folhetim escrito no mesmo ano, cujo envio de cartas de um personagem a outro move a trama do romance; *A Viuvinha* (1857), cujas missivas também constituem pano de fundo da narrativa; *Lucíola* (1862) e *Diva* (1864), que são romances epistolares, cuja narrativa é estruturada sob a forma de carta; e *Cartas de Erasmo* (1865-1868), em que se discutem questões políticas da época.

Fato é que podemos delimitar três grupos de cartas nesse conjunto de obras do autor: as cartas de âmbito literário e político, respectivamente, *Cartas sobre a Confederação dos Tamoios* e *Cartas de Erasmo*; as *cartas-base* para os romances psicológicos *Lucíola* e *Diva*, e, com menor complexidade, para os romances de intriga *Cinco Minutos* e *A Viuvinha*; e as cartas que servem de elemento ficcional para a composição destes últimos, as quais vamos chamar de *cartas de enredo*. Entre os dois blocos de narrativas, isoladamente, é gerada pelo autor uma teia de ligações entre as personagens, o que, nos dias de hoje, certamente, originaria um *box* ou uma continuação da trama principal no cinema ou na TV.

No presente instrumento, será dada ênfase às *cartas-base* e às *cartas de enredo*, a fim de compreender a função que as epístolas exercem nesses dois processos narrativos. Além disso, serão delimitados alvos de observação complementares, que servirão de argumentos para a comprovação dos resultados, como: o processo histórico de inserção da carta enquanto elemento narrativo no romance, o estudo da autoria e o jogo ficcional, a análise de si, a técnica da verossimilhança, a sociedade burguesa, a vida doméstica e o *voyeurismo*, entre outras discussões pertinentes a essa investigação.

No que diz respeito ao processo histórico de inserção da carta enquanto elemento narrativo no romance, buscar-se-á fazer um passeio pelos romances epistolares ocidentais dos séculos XVII e XVIII que mais influenciaram essa literatura, levantando similitudes entre eles. Quanto à questão da autoria, será necessário investigar o processo da chamada “delegação de autoria” em *Lucíola* e *Diva*. A análise de si será comumente levada em consideração, já que, ao escrever uma carta, o narrador se analisa e se revela aos olhos do narratário, do mesmo modo que o jogo ficcional entre autor, editor e narrador pode ser explorado no romance epistolar.

Entender o processo de verossimilhança da carta, ou seja, qual o lugar que ela ocupa entre realidade e ficção nos romances de Alencar e o porquê da escolha desse recurso é também ênfase fundamental desta pesquisa. Além disso, é essencial compreender as características da sociedade do século XIX como importante observação e peça-chave para entender a ótima aceitação do romance. Conhecer as transformações relacionadas à cultura, tornadas possíveis com a

chegada da Corte e da Imprensa, fazendo circular periódicos com assuntos voltados para o público feminino recém-alfabetizado, são elementos para os quais apontará esta pesquisa. A carta, veículo de diálogo de pessoa a pessoa e de leitores com os editoriais dos jornais, se configurava, então, como um objeto próprio daquele contexto.

Apesar do aparente anacronismo do objeto, posto que o século XXI é a era das novas tecnologias da comunicação, dentre elas e-mails, mensagens de voz e de texto, câmeras de vídeo etc., o estudo da carta pode suscitar interessantes descobertas para a área. A vontade de conhecer o privado da vida do outro se mantém atual, o que pode ser facilmente percebido pela audiência dos *realities* de televisão e pelo número de seguidores das redes sociais de pessoas que mostram o seu dia a dia. José de Alencar soube apropriar-se desse conceito como artifício narrativo em pleno século XIX, fazendo com que a exposição de um documento íntimo na obra (ainda que ficcional) gerasse um interesse ainda maior na leitura, principalmente no sexo feminino, assíduo público leitor de folhetins da época.

Trazer um novo olhar para a obra de Alencar deve ser, portanto, uma das estratégias deste trabalho, que buscará elencar, dentro dos referidos romances, as inovações relacionadas à forma e ao conteúdo da obra. Em relação àquela, cabe observar que a carta é um formato, à época, inédito na ficção literária brasileira e que traz consigo uma nova camada de significação para as tramas. Em relação ao conteúdo, é interessante perceber, dentre outros aspectos, como Alencar, tendo sido, outrora, censurado na peça teatral *As asas de um anjo* (1860), consegue publicar uma obra sobre o tema da prostituição sem que sofresse o mesmo impedimento. Perceber de que forma o recurso carta contribuiu para isso, é, ainda, intenção deste estudo.

É justo que a obra do escritor francês Alexandre Dumas Filho, *A Dama das Camélias* (1852), já havia projetado assunto semelhante há pouco tempo, mas, na sociedade brasileira, Lúcia é a primeira cortesã a ter destaque nas páginas da literatura, por obra da pena de José de Alencar, irrompendo os preconceitos, que serviriam de passagem para a chegada de Aurélia, grande protagonista romântica independente e ainda atual. Eis aí mais um passo adiante do nosso romancista, que propôs na literatura a discussão do comportamento feminino em uma sociedade

patriarcal, com muitos preconceitos, como bem o cita Paulo: “[...] a reticência não é a hipocrisia do livro, como a hipocrisia é a reticência da sociedade?” (ALENCAR, 2011, p.51)

É importante salientar que, para fins deste estudo, não serão levantadas, aqui, as correspondências pessoais de José de Alencar, ou mesmo serão aprofundadas as observações sobre as cartas políticas e literárias do autor. Este corpus de análise se aterá às cartas que dão forma e que compõem os romances, na intenção de analisá-los e suas perspectivas, traçadas a partir desse objeto de estudo. A carta vai suscitar, entre outras questões, observações sobre o cotidiano, a vida literária e social do período, e o narrador, que ficcionaliza a sua realidade, aparando as arestas de sua verdade e dos que estão ao seu redor.

Aqui, desloca-se a carta do lugar de objeto particular, pertencente a um gênero textual, para o lugar de elemento que compõe a obra literária, notadamente do gênero epistolar. Estando no campo da ficcionalização e das estratégias discursivas, o autor vai procurar despertar no leitor a imaginação e a fantasia, tecendo as narrativas com a intenção de fidelizar seus leitores e enredá-los nos capítulos que se seguem uns aos outros nos folhetins, principalmente.

Buscar-se-á, dessa forma, mostrar que a carta foi um artifício narrativo valioso capaz de impulsar importantes debates no século XIX, de modo que, dando um relevo especial aos romances, pôde também criar um novo contexto comunicacional nas tramas. Aqui, veremos, detalhadamente, como esse recurso trouxe novas camadas de significado para o romance alencariano, numa proposta que reúne um número considerável de obras de diferentes momentos da carreira literária de José de Alencar, observadas sob um mesmo prisma – a carta.

1 ROMANCES EPISTOLARES E CARACTERÍSTICAS HISTÓRICAS

“(...) desempenham no romance o mais importante papel construtivo e às vezes determinam por si sós e de forma direta a construção do todo romanesco.” (BAKHTIN, 2015, p.108)

Por entender que os romances *Cinco Minutos* (1856) e *A Viúvinha* (1857) fazem parte de um grupo mais simplificado, do início da carreira de José de Alencar, por vezes chamados ‘novelas’, e que têm uma trama bastante teatral, cheia de adversidades e ciladas até o típico final feliz, serão mencionados, no presente trabalho, como *romances de intriga*. *Lucíola* (1862) e *Diva* (1864), no entanto, serão nomeados como *romances psicológicos*, pois a ênfase do enredo não privilegia as situações exteriores, mas os motivos internos das ações das personagens, possibilitando uma maior estrutura psicológica do romance. Em ambos os casos, porém, há cartas que estruturam a narrativa, cerne do romance.

No caso de *Lucíola*, por exemplo, as cartas são dirigidas de Paulo a sra. G.M. Em *Diva*, passam das mãos de Dr. Amaral ao amigo Paulo e, em seguida, a própria sra. G.M. Interessante perceber que, apesar de haver aqui um discurso monológico, há uma intervenção feita pela sra G.M. Isso pode ser claramente percebido ainda no prefácio de *Diva*, onde se lê: “O manuscrito é o que lhe envio agora, um retrato ao natural, **a que a senhora dará, como ao outro, a graciosa moldura**”. (*Diva*, 2013, p.14), ou ainda em *Lucíola*, no prólogo “Ao autor”: “**Reuni as cartas e fiz um livro**. Eis o destino que lhes dou; quanto ao título, não me foi difícil achar.” (ALENCAR, 2011, p.21, grifos meus)

Esse “*romance do romance*”, como bem o cita Marisa Lajolo em seu artigo “Romance epistolar: o voyeurismo e a sedução dos leitores” (2002), é que é justamente a “engenhosidade da moldura” (citada no prólogo de *Diva*) “que colore com tintas irresistíveis, a história do encontro e organização das cartas” (p.64). Isso significa, em outras palavras, que o romance epistolar, para além do estudo do enredo, precisa ser observado por essa fórmula interessante, engrenagem que o constitui e serve de fôrma para a história: as cartas.

Para Lajolo, no referido artigo, a epístola remonta a um gênero poético clássico que se definia como um poema (geralmente em versos hexâmetros), sendo “dirigido a um amigo, amante ou mecenas, a partir de Horácio quase sempre em tom familiar, versando assuntos sentimentais e românticos ou filosóficos e morais.” Segundo ela, “nas epístolas sentimentais e românticas -, reza a tradição que se encontra a primeira semente do romance epistolar”. E segue:

As Heroides de Ovídio (20 a.C. – 8 d. C.), no que têm de ficção e de sugestão sentimental, parecem antecipar o romance epistolar, ao se fingirem cartas escritas por legendárias heroínas da Antiguidade (Helena, Medeia e Dido, por exemplo) a seus amados.

Mas, com Horácio e Ovídio estamos ainda no mundo antigo, num muito nebuloso nascimento do gênero. É no mundo moderno que Donne, Pope, Petrarca, Ariosto, Garcilaso e Boileau, escrevendo cartas, cada um a seu tempo e a seu modo, foram moldando a matéria da qual surgiu o romance epistolar, gênero que foi apurando seus contornos até ganhar as formas com que o conhecemos hoje. (LAJOLO, 2002, p. 61)

Para Dom Antonio Marques y Espejo (1828), na obra *Retórica Epistolar*, saber escrever cartas com destreza era, àquele tempo, “parte essencial da vida em sociedade”. Nesse sentido, a carta representa um gênero extremamente pessoal e de simples compreensão: “a carta não é mais do que uma conversa entre pessoas ausentes, pela mesma razão, a eloquência que corresponde a esta, deve caracterizar aquela: isto é, o mesmo estilo que se usa quando se fala, deve sempre se empregar quando se escreve uma missiva ou uma carta familiar”. E segue dizendo que “se as cartas substituem a conversa de que a ausência nos priva, compreende-se facilmente que somente um deveria escrever ao outro quando tivesse motivo suficiente para falar-lhe [...], lhe falará pela carta dando-lhe o tratamento que oralmente lhe daria, e vai empregar, por último, na relação por escrito o estilo que usaria falando oralmente” (MARQUES Y ESPEJO, 1828, p.3).

Mais de um século depois, a questão da propriedade da carta foi levantada e discutida por Philippe Lejeune em “O pacto autobiográfico” (2008), cuja primeira edição data de 1975. No texto são tecidas importantes considerações, que se dividem em três etapas: a partir do momento em que é postada, a carta é propriedade do destinatário e de seus herdeiros, quando este vem a óbito; ainda que seja postada, o conteúdo da carta pertence “intelectual e moralmente” ao seu autor, e, depois de morto, aos seus herdeiros, a quem cabe o direito de autorizar a

publicação do conteúdo “(conforme a lei de 1957 sobre a propriedade intelectual)”, no entanto, o fato de não estar de posse do manuscrito limita esse direito; e, por fim, pelo motivo de a carta revelar a “vida privada, toda pessoa envolvida (o autor, o destinatário ou terceiros) pode se opor à divulgação e à publicação (Código Civil, artigo nove)” (LEJEUNE, 2008, p. 253). Destruir, ceder e publicar cartas de outrem, portanto, são questões mais complexas do que se supõe à primeira vista.

O vocábulo *epístola*, com o qual também designamos a carta, de acordo com o dicionário Michaelis da Língua Portuguesa (2021), vem do grego “epistolē” e remonta, ainda, às “cartas ou lições dos apóstolos dirigidas aos primeiros cristãos e que se encontram no Novo Testamento”. Por extensão, nomeia-se uma “missiva familiar ou entre pessoas célebres; carta”, uma “correspondência entre escritores que trata da teoria da estética literária”, ou ainda uma “composição literária em prosa ou verso em forma de carta”. Para fins desta pesquisa, *epístola* é, também, aqui, uma carta com características ficcionais, visto que está inserida em uma obra romanesca.

Partindo do pressuposto de que o romance é, dentre outras acepções, “o termo inglês que identifica um tipo ou modo de ficção narrativa tradicional, ou de todos os tempos e variadíssimas culturas” e que tem “possibilidades ideais ou de representação enraizada nas profundezas da mente, muitas vezes simbolizadas por arquétipos do inconsciente coletivo [...] em histórias para crianças, mas também para jovens e adultos.” (SOUSA NUNES, 2009, p.2), nos propomos a buscar na tradição do romance epistolar ocidental elementos que ecoem na narrativa brasileira alencariana.

Através do romance de ficção, o gênero epistolar e seus novos modelos de escrita caíram no gosto do povo brasileiro, abordando temas cotidianos burgueses e tendo seu linguajar adequado aos diálogos comuns do dia a dia das pessoas. A inserção das cartas no gênero facilitou ainda mais essa familiarização e contribuiu com aspectos linguísticos próprios que lhe são característicos, como: tom de confidencialidade, verbos de interlocução direta, entre outros. Mikhail Bakhtin, em *Teoria do Romance I – A Estilística* (2015), aborda a carta como um mecanismo que dá forma ao romance, tornando-se ela própria o seu todo constitutivo:

[...] existe um grupo especial de gêneros que desempenham no romance o mais importante papel construtivo e às vezes determinam por si sós e de forma direta a construção do todo romanesco, criando variedades peculiares de gêneros de romances. São eles: a confissão, o diário, a descrição de viagens, a biografia, a carta e alguns outros gêneros. Todos esses gêneros podem não integrar o romance como sua construção essencial, mas também definir a forma do romance como um todo (romance-confissão, romance-diário, romance em cartas, etc.). (BAKHTIN, 2015, p. 108).

Para Virginia Woolf, em *A Arte do romance* (2018), os clássicos “podemos lê-los quantas vezes quisermos sem que percam qualquer virtude e deixem uma mera casca de sentido (...) provocando-nos com uma variedade de ideias adventícias.” (WOOLF, 2018, p.17), Por isso, reuniremos as informações mais relevantes das obras *Cartas Portuguesas* (1669), *Pamela* (1740) e *Os sofrimentos do jovem Werther* (1774) a fim de traçar entre elas e a obra alencariana de ficção missivista um caminho de difusão e consonâncias, que permitiu que o romance epistolar e a sua imagética chegassem à literatura brasileira do século XIX.

A escolha dessas obras, principalmente *Cartas Portuguesas*, foi feita por aproximação de características com os romances *Lucíola* e *Diva*, de José de Alencar. Estas últimas abdicam, assim como a obra portuguesa, de elementos relativamente fixos, como: data, saudação e assinatura, por terem sido suprimidos pelos editores na compilação dos romances. Além disso, pelo fato de estarmos buscando as similitudes no que diz respeito à escrita epistolar, deixaremos de dar ênfase a outros aspectos relevantes dos romances, porém menos caros a essa pesquisa.

Neste primeiro momento serão elencadas as características de cada uma em particular para, na análise dos romances brasileiros, resgatarmos as referências mais importantes à elucidação do caso.

1.1 *Cartas Portuguesas*

“(...) perdi a minha reputação, expus-me ao furor dos meus parentes, à severidade das leis deste país contra as religiosas e à tua ingratidão, que me parece a maior de todas as desgraças.” (ALCOFORADO, 2016, p.38)

Em *Cartas portuguesas*, ou *Cartas de amor de uma religiosa portuguesa escritas ao cavaleiro de C* (1669), romance epistolar português, cujo enredo é a tradução de cinco cartas supostamente escritas pela freira Mariana Alcoforado ao Sr. Cavaleiro de Chamilly, com quem teria vivido uma intensa e infeliz paixão proibida, observamos a nota do editor na ocasião da primeira publicação, colocando em xeque a autoria da narrativa:

Consegui, à custa de muitos trabalhos e dificuldades, recuperar uma cópia correta da tradução de cinco cartas portuguesas que foram escritas a um nobre gentil-homem que servia em Portugal. Todos os que conhecem os sentimentos do coração humano são unânimes em louvá-las ou em procurá-las com tanto empenho que julguei prestar-lhes um bom serviço imprimindo-as. Desconheço em absoluto o nome daquele que as traduziu; mas pareceu-me que não cairia no seu desagrado publicando-as. É difícil que não acabassem por aparecer com erros de impressão que as teriam desfigurado. (ALCOFORADO, 1997, p.10)

Apesar de hoje ser praticamente aceita a teoria portuguesa de que o casal tenha existido, a versão francesa é de que a autoria pertença a Guilleragues, a quem a edição de 1669 atribui a tradução das Cartas. Ocultado o seu nome, a criação das personagens teria sido um “golpe publicitário do autor e do editor”. Fato é que a autoria anônima, na época, “constituía um charme para a publicação”, já que “naqueles longínquos anos, tudo se passava numa atmosfera de cortes românticas, anônimos geniais, punhos de renda e punhais dourados, e o recato das damas, contrastando com o arrebatamento dos cavaleiros, culminava com amores sísmicos.” (ALCOFORADO, 1997, p.12)

Evidência do anonimato é a ausência dos nomes das personagens, remetente e destinatário, que se mantêm velados ao longo da escritura das Cartas: “Não receie que eu lhe escreva; nem sequer porei seu nome na encomenda.” (ALCOFORADO, p.61). A resposta do amado que vai aos poucos deixando de chegar e cujas cartas contêm apenas frivolidades, leva embora as esperanças da remetente, fazendo-a chegar ao desespero paulatinamente: “Deixa de encher as tuas cartas com coisas inúteis e nunca mais me escrevas a dizer que me lembre de ti” (ALCOFORADO, 1997, p.21).

A nota do inominado editor, na qual se lê: “Consegui à custa de muitos trabalhos e dificuldades, recuperar uma cópia correta da tradução de cinco cartas

portuguesas que foram escritas a um nobre gentil-homem que servia em Portugal” (ALCOFORADO, 1997, p.9-10) reveste de autoridade e fidedignidade o trabalho do editor, tornando, assim, críveis ao leitor as cartas que lhe serão apresentadas, ao que damos o nome de verossimilhança.

Acrescente-se a isso, a referência à escrita de si, em trechos como: “[...] Eu escrevo mais para mim do que para ti, e aquilo que procuro é consolar-me. Por isso vais-te assustar com a extensão da minha carta e nem a chegarás a ler.” (ALCOFORADO, 1997, p.58). Em *A escrita de si* (1992), Michel Foucault menciona que o sujeito transforma a sua subjetividade a partir da escrita da carta, se constituindo e se transformando a partir deste ato de narração, em passagens como esta:

Escrever é pois “mostrar-se”, dar-se a ver, fazer aparecer o rosto próprio junto ao outro. E deve-se entender por tal que a carta é simultaneamente um olhar que se volve para o destinatário (por meio da missiva que recebe, ele sente-se olhado) e uma maneira de o remetente se oferecer ao seu olhar pelo que de si mesmo lhe diz. De certo modo, a carta proporciona um face-a-face. (FOUCAULT, 1992, p.8)

Neste sentido, Massaud Moisés (2001) destaca em *Cartas Portuguesas* “um sopro de paixão incontrolada, insana, superior às inibições e ao impulso da vontade e da consciência moral” (MOISÉS, 2001, p.90):

Realmente digno de nota, por sua atitude e invulgaridade, o fato de conterem as cartas a sincera, franca e escaldante confissão duma mulher que se desnuda interiormente para o amante cínico, ingrato e ausente, com fúria de fêmea abandonada, sem qualquer reboço ou pudor. Ao longo das missivas, a epistológrafa mergulha cada vez mais num jogo dilemático paradoxal, como pede a típica psicologia feminina e a própria essência do Barroco. (MOISÉS, 2001, p.90)

Em *Cartas Portuguesas*, o amor romântico toma em Mariana voz em primeira pessoa, e, nas palavras inebriadas, a freira se ressentida de um sofrimento radical que não lhe devolve a paz: “Concordo que tem sobre mim grandes vantagens e que me inspirou uma paixão que me fez perder a razão.” (ALCOFORADO, 1997, p.73), ou ainda “Bem vejo que te amo como uma louca.” (p.50) e “A minha violenta inclinação me seduziu, e o que se seguiu a estes inícios tão agradáveis e tão felizes são

apenas lágrimas, suspiros e uma morte atroz, sem que a isso possa dar remédio algum” (p.47).

É possível incluir na obra *Cartas Portuguesas* a discussão da moralidade, que é colocada nas palavras da freira, quando ela própria avalia as consequências negativas da sua relação com o Cavaleiro, tendo sido a única a pagar com a sua “reputação”, “o furor dos parentes”, a “severidade das leis” e a “ingratidão” do homem que amava:

Enfureço-me contra mim própria quando penso em tudo quanto te sacrifiquei: perdi a minha reputação, expus-me ao furor dos meus parentes, à severidade das leis deste país contra as religiosas e à tua ingratidão, que me parece a maior de todas as desgraças. (ALCOFORADO, 2016, p.38)

1.2 *Pamela*

“porque preferimos vê-la coberta em trapos, e até acompanhá-la ao túmulo, do que ouvir que uma filha nossa prefira todas as comodidades do mundo à sua virtude.” (RICHARDSON, 2016, p.9)

Pamela ou *A Virtude Recompensada* (1740), de Samuel Richardson, é um dos três romances epistolares do autor inglês, pelos quais ele se celebrou. *Pamela* é a primeira obra, seguida de *Clarissa: ou a história de uma jovem* (1748) e *A História de Sir Charles Grandison* (1753). Segundo estudiosos, a retidão moral da personagem *Pamela* já estava presente na primeira obra do autor, intitulada de *O vade mecum do aprendiz*, no qual apresentava conselhos úteis sobre a moral e sobre negócios aos jovens. *Pamela*, de Richardson, é, para os críticos de língua inglesa, “uma espécie de ponto inicial do romance psicológico e de costumes (novel) e, portanto, do romance contemporâneo.” (CANDIDO, 1989, p.83)

A trama é revelada através de cartas numeradas (I, II, III, IV, V...) da jovem Pamela Andrews, aos pais, sendo algumas delas respondidas, principalmente no início da narração. Elementos como o destinatário e o remetente são mantidos na tradução, o que é comprovado pela existência de formas de endereçamento, como:

“QUERIDOS MÃE E PAI”, “QUERIDA PAMELA”, “JOHN E ELIZABETH ANDREWS” e “Sua honesta e respeitosa FILHA”. Interessante perceber que a assinatura é sintoma de estado de espírito. À medida que a situação torna-se mais angustiante, os adjetivos, do mesmo modo, se intensificam: “SUA RESPEITOSA FILHA”, “SUA TRISTE PAMELA” e “Sua muito aflita FILHA”, ou a lacuna passa a ficar em branco quando a moça se vê surpreendida pelo patrão e necessita esconder o manuscrito, símbolo de confissão.

A verossimilhança social ganha proporções quando descreve o sistema de classes da sua época, já que não é incomum encontrar passagens em que Pamela se comporta como a “pobre serva” da sua “senhora” ou do seu “bom senhor”, sendo insultada por adjetivos como “enganadora”, “insolente”, “atrevida”, “dissimulada”, “atrevidinha” e “tola” (RICHARDSON, 2016, p. 22-23), constatando a submissão hierárquica da sociedade.

Será que não há polícia, nem prefeitura, para me levar de sua casa? Pois tenho certeza de que posso jurar de forma segura contra ele. Mas, infelizmente, ele é maior aqui do que qualquer policial; ele próprio é o poder, um que me deixa longe da justiça! Mas por Deus Todo-Poderoso, eu espero que, com o tempo, tudo se acertará, pois Ele conhece a inocência do meu coração! (RICHARDSON, 2016, p.48)

Outra parcela da verossimilhança fica a cargo das cartas, que vão ganhando contornos mais específicos, em certos casos, separadas por dias da semana e horas (ex.: “Onze horas, QUINTA-FEIRA à noite”). Sobre esse recurso, Ian Watt, em sua obra *A ascensão do romance. Estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding* (1990), o identifica como um fato inédito, do mesmo modo que ressalta dois outros aspectos como fundamentais para a técnica narrativa: a caracterização e a apresentação do ambiente. Sobre este último, acrescenta que as “residências de Pamela em Lincolnshire e Bedfordshire são prisões bastante reais” (WATT, 1990, p.28). Sobre a inserção do leitor na marcação precisa do tempo, reitera-se, no referido texto, que Richardson:

teve o cuidado de situar os fatos de sua narrativa num esquema temporal de uma riqueza de detalhes sem precedentes: o sobrescrito de cada carta nos informa o dia da semana e muitas vezes a hora do dia; e isso compõe

uma estrutura objetiva para o detalhe temporal ainda maior das próprias cartas (...). O emprego da forma epistolar também leva o leitor a sentir que realmente participa da ação, com uma intensidade até então inédita. (WATT, 1990, p.24-25)

Outra marca de verossimilhança é o nome do seu Senhor, Mr. B---, cujo nome mantém-se em sigilo durante toda a obra. Acredita-se que Richardson, a fim de proteger alguém da não-ficção, suprimiu o nome do cavalheiro, já que se especula que ele tenha, de fato, existido. Filho de sua Benfeitora, que morre, é ele quem acolhe Pamela, mas, apaixonando-se por ela, o jovem cria uma série de estratégias, coordenando sua teia de colaboradores, a fim de persuadi-la a entregar-lhe a sua virtude, um dos únicos bens que uma moça pobre como ela, num tempo como a Inglaterra do século XVIII, possuía:

Se, portanto, ama-nos, se você deseja a bênção de Deus e sua própria felicidade futura, nós queremos que mantenha sua guarda, e, se achar que alguma ameaça esteja sendo feita contra sua virtude, tenha certeza de deixar tudo para trás e vir até nós; porque preferimos vê-la coberta em trapos, e até acompanhá-la ao túmulo, do que ouvir que uma filha nossa prefira todas as comodidades do mundo à sua virtude. (RICHARDSON, 2016, p.9)

A discussão metalinguística, ou seja, a narrativa que se autodiscute em torno da mulher que lê e que escreve, caminha à margem da discussão da moralidade, que é a proposta central da narrativa. Em algumas passagens, pode-se ler o comentário: “[...] esta garota está sempre escrevendo; penso que ela deveria concentrar-se em outros afazeres.”(RICHARDSON, 2016, p.16,19). Percebe-se aí o tratamento recebido pela mulher na sociedade patriarcal do século XVIII, a quem cabia submeter-se a seus pais, maridos e senhores, como é o caso da protagonista, que deveria desenvolver atividades domésticas, como, por exemplo, tecer o colete de linho para Mr. B---.

Apesar da rudeza do tratamento recebido por Pamela desde as primeiras páginas da narrativa, esta se apaixonou por Mr. B--- e ensina a ele, apesar da pobreza, valores e preceitos cristãos, num “final feliz” digno dos romances da época. No Anexo, que se encontra ao final da narrativa, lê-se, em nota do Editor, a lição de moral da obra em caráter explícito e didático, para que não restassem dúvidas aos

leitores: “E o editor dessas folhas finalizará, inspirando uma emulação louvável nas mentes de todas as pessoas dignas, que podem, assim, ter direito às recompensas, aos louvores e às bênçãos, pelas quais PAMELA foi tão merecidamente reconhecida.” (RICHARDSON, 2016, p.386)

1.3 *Os sofrimentos do jovem Werther*

“Tenho tanto, e o sofrimento por ela tudo engole. Tenho tanto, e sem ela tudo se transforma em nada.” (GOETHE, 2014, p.95)

Os sofrimentos do jovem Werther (1774), de Johann Wolfgang Von Goethe, marco do romance epistolar alemão e mundial, narra as desventuras de Werther, cuja paixão platônica por Charlotte o leva a se matar. Conhecida por ter influenciado os jovens do período numa onda de suicídios chamada “efeito Werther”, a obra é escrita a partir das cartas em tom passional e confessional de Werther a seu amigo Wilhelm, a quem relata seus sentimentos, desventuras e, por fim, seu trágico desfecho. As cartas são datadas de “4 de maio de 1771” a “20 de dezembro” do mesmo ano.

Wilhelm, qual o remetente de *Cartas Portuguesas*, não responde às epístolas de Werther ao longo da obra. Suas impressões são levadas ao conhecimento do leitor a partir de relatos do próprio narrador, que as insere em suas digressões. Percebe-se, pois, que o narrador é o porta-voz da verdade, único filtro sob o qual a história se torna conhecida. No trecho abaixo, além da observação do referido fato, é possível identificar a prudência do conselho do Wilhelm, ignorado por Werther:

Preciso ir embora! Agradeço-lhe, Wilhelm, por ter-me ajudado a tomar essa decisão. Já há quatorze dias penso em abandoná-la. Preciso ir embora. Ela está de novo na cidade, na casa de uma amiga. E Albert – e – preciso ir embora! (GOETHE, 2014, p.64)

Para Gérard Genette, na obra *Discurso da Narrativa* (1995), seria possível colocar narrador e narratário, respectivamente, Werther e Wilhelm, na mesma dimensão ficcional, não cabendo mais confundir este último com o leitor da obra,

mesmo se este está inscrito no texto: “Como o narrador, o narratário é um dos elementos da situação narrativa e coloca-se, necessariamente, no mesmo nível diegético: que dizer que não se confunde mais, *a priori*, com o leitor (mesmo virtual) ou o narrador com o autor, pelo menos não necessariamente.” (GENETTE, 1995, p.258)

Para Genette (1995), Werther seria um narrador *intradiegético*, já que além de narrador é também personagem, que se relaciona com o narratário Wilhelm como um correspondente epistolar, no romance por cartas. Em contraposição, o narrador *extradiegético* seria aquele que contasse a história vista de um ângulo afastado, distanciado dos fatos, o que não é, sob nenhuma hipótese, o caso de Werther, já que ele vivencia intensa e apaixonadamente a realidade narrada.

Na primeira página da obra, o leitor encontra o prefácio, típico dos romances epistolares, no qual o editor busca contextualizá-lo sobre o remetente das cartas, sua experiência em relação a ele, e propõe advertências. Com os verbos no imperativo, indicando que a leitura passa das mãos de um a outro e que exige um leitor sujeito-ativo, elogia-o com adjetivos gentis, em oposição a Werther, a quem qualifica com pena, causando empatia:

Reuni com cuidado tudo o que pude encontrar sobre a história do pobre Werther, e aqui lhes apresento, sabendo que agradecerão. Vocês não poderão recusar a sua admiração e o seu carinho pelo seu espírito e o seu caráter, nem as suas lágrimas pela sina dele.

E quanto a você, bondosa alma, que agora sente aquela sua mesma aflição, busque consolo no sofrimento dele, e faça deste pequeno livro seu amigo, se por destino ou própria culpa não encontrar alguém mais próximo. (GOETHE, 2014, p.15)

Ainda no prefácio, percebe-se que Wilhelm não assina o texto introdutório, a despeito de o leitor entender que as cartas tiveram-no como destino. Interessante é que o adjunto adverbial de modo “com cuidado” demonstra que houve por parte do editor esmero e atenção ao leitor em recolher o material que seria publicado. Isso, porém, não garante que todo ele tenha chegado às suas mãos ou que tenha sido trazido à luz na totalidade. Existe aí um “pacto ficcional” entre autor e leitor, pois sem ele não se pode crer no valor real da história narrada dentro do universo literário:

A norma básica para se lidar com uma obra de ficção é a seguinte: o leitor precisa aceitar tacitamente um acordo ficcional, que Coleridge chamou de

“suspensão da descrença”. O leitor tem de saber que o que está sendo narrado é uma história imaginária, mas nem por isso deve pensar que o escritor está contando mentiras. (ECO, 1994, p.81)

No que tange aos nomes das personagens, a grande maioria deles é velada, ou seja, há interesse do remetente em manter sigilo quanto à identidade dos indivíduos envolvidos na sua narração, seja por se tratar de um relato extremamente subjetivo e pessoal, ou por dialogar com a realidade histórica: “Charlotte S...”, “o pastor de St...”, “o jovem W...”, dentre outras abreviações. O amor romântico e a idealização da mulher amada são, notadamente, características de *Os sofrimentos do jovem Werther*, já que Lotte é descrita minuciosamente com características de beleza física e interior, como, em parte, se verifica no trecho a seguir:

Como me deleitei, durante a conversa, com aqueles olhos negros! Como me atraíram aqueles lábios animados, as faces frescas e vivas! Como eu, mergulhado no maravilhoso sentido de sua fala, muitas vezes nem ouvia as palavras com as quais se expressava! (GOETHE, 2014, p. 32-33)

As digressões permeiam trechos da narração, através dos quais Werther, o narrador, estabelece um diálogo com o destinatário, aproximando-o do texto e de si. Afastado da família, em uma cidade nova, a trabalho e com poucos amigos, Werther enxerga na escritura das cartas uma maneira de reelaborar a sua existência e colocar seus pensamentos em ordem:

Não sei mais onde parei a minha última narrativa; só sei que eram duas da manhã quando fui para a cama e que, se eu pudesse conversar com você em vez de escrever, talvez o tivesse detido até de manhã.

Não lhe contei ainda o que aconteceu no nosso caminho de volta ao baile, e hoje também não tenho tempo para isso. (GOETHE, 2014. p. 36)

2 O SÉCULO XIX E O ROMANCE BRASILEIRO

“(...) o seu país podia ser promovido à esfera atraente da arte literária.”
(CANDIDO, 2002, 41)

A sociedade carioca do século XIX foi marcada por um cenário monárquico, de vida doméstica e de exploração da mão-de-obra escrava. Da Europa chegavam de navio as últimas novidades, como livros e roupas, para a classe privilegiada. O progresso tomava conta da Corte, com a chegada da Família Real e a instalação de gráficas. A vida social aumentava, os saraus se multiplicavam e o imperador, D. Pedro II, jovem entusiasta das letras, incentivava o nascer de uma literatura nacional, que expressasse o sentimento da Nação e que vinha aos poucos se desenvolvendo no Rio de Janeiro, aos olhos da classe burguesa:

A literatura tem afinal seu público: um tanto ingênuo, entusiasta das soluções de capa e espada, mas que começa a prestigiar o artista da terra, apesar das ciúmeiras deste em relação a seus colegas do exterior, que já chegavam aqui consagrados. Nunca o escritor brasileiro foi tão valorizado e amado; jamais sua contribuição foi tão decisiva para a nacionalidade.
(MACHADO, 2001, p. 17)

Nesse período, os leitores da produção literária, que ocupava o espaço do folhetim em periódicos, como o *Jornal do Comércio* e o *Correio Mercantil*, eram jovens mulheres recém-alfabetizadas interessadas por poesia, piano, moda e prendas domésticas, e entusiasmados estudantes de Direito e de Medicina. Para aquelas, Ubiratan Machado (2001) justifica o interesse pela leitura de romances de ficção como um processo de “catarse: fuga da realidade, sonho, evasão” por se espelharem nas “(...) heroínas brasileiras, tipos fisgados entre as exceções da vida nacional, mas que, ao se transformarem em modelos literários, iriam ampliar os impulsos recalcados de muita laiá em seu direito de escolha.” (MACHADO, 2001, p.39) Segundo ele, para frear esses ímpetos, os autores, “mesmo os românticos mais desvairados preocupavam-se em atribuir uma finalidade educativa à obra literária (...)” (p.40).

José de Alencar é exemplo disso, com seus romances românticos, objetos de estudo deste trabalho. Em todos eles, e em *Senhora* (1875), observa-se que as mulheres, desde as mais planas às mais complexas da trilogia dos “perfis de mulher”, todas estão subjugadas ao crivo da moralidade e dos costumes. Apesar da licença autoral como hoje a conhecemos, Alencar está submetido à época e suas demandas sociais, que o levam aos desfechos sempre de acordo com as convenções. Ademais, as discussões estão presentes e fortes, como na prostituição de *Lúcia*, ou no casamento arranjado enquanto organização social de *Senhora*:

Os seus romances se ordenam desde a narrativa banal sobre donzelas virtuosas casando com rapazes puros, até certas histórias de força realista, nas quais não apenas traça com o devido senso da complexidade humana o comportamento e o modo de ser de homens, e sobretudo mulheres, mas revela por meio deles certos abismos do ser e da sociedade. É o caso de *Lucíola* (1862), sobre o tema da prostituição, vista como máscara que recobre a retidão fundamental da protagonista. Esta afoga o sentimento de culpa na sensualidade violenta, da qual se despoja ao toque do amor que vai redimi-la, mas não salvar, pois Alencar, apesar de tudo obediente às convenções, termina o livro pela morte expiatória. Mesmo assim, foi inovador no modo franco de tratar o sexo, bem como na escrita, que deixava longe a banalidade de Macedo. (CANDIDO, 2002, p.64)

E acrescenta:

Em muitos dos seus livros o enfoque é comprometido pelo conformismo, que obrigava os escritores a penalizar o mal e promover a recompensa das virtudes convencionais. Apesar disso, o talento analítico e a habilidade expositiva lhe permitiram em alguns deles apresentar com êxito a dialética do individual e do social na composição da conduta. (CANDIDO, 2002, p.65)

Cinco Minutos e *A Viuvinha* são exemplos de obras que primeiramente foram publicadas em folhetins no *Diário do Rio de Janeiro*, sendo a edição em formato de livro publicada apenas três anos depois pela editora Typ do *Correio Mercantil*. Nessa ocasião, *Cinco Minutos* já estava na sua segunda edição. Produto de consumo essencialmente feminino, o folhetim foi mencionado pelo jornal *A Época Literária*, de Salvador, em 1º de maio de 1850, numa espécie de estatística sobre o percentual de mulheres que, não afeitas aos temas políticos e científicos da época, não poderiam, de outro modo, usufruir da assinatura dos jornais, a não ser lendo as narrativas a

elas destinadas, já que agora representavam uma parcela significativa da população alfabetizada:

Cada assinante tem, termo médio, mulher, duas filhas, três parentas & todas as suas amigas, vizinhas e tal. Ora, sendo a maioria senhoras pouco dadas às políticas, ciências, belas letras e arte, de que mormente rezam os jornais destes dois gêneros, porém sim, muito afeiçoadas à literatura amena e choradeira, julgam-se privadas do legítimo usufruto da assinatura, não vindo o literário adubo, que consiste nos romances de *folhetim*, nas *revistas*, *crônicas* e *álbuns*, que para suas excelências principalmente se escrevem. (SALLLES, 1973 apud MACHADO, 2001, p.50)

A leitura, à época, representava, não só para as mulheres, mas para o público alfabetizado em geral, o acesso ao conhecimento: ler significava sair do mundo da ignorância para o mundo da compreensão (BARBOSA, 2010, p.66). A essa compreensão entenda-se não apenas a construção do vocabulário e do texto, mas também o raciocínio e a interpretação, dando um passo para assenhorear-se de suas vidas e de suas vontades. Marialva Barbosa em *História Cultural da Imprensa* (BARBOSA, 2010) faz uma brilhante citação sobre a emancipação e a transformação da realidade que a leitura proporciona:

A leitura é a possibilidade de ingressar no mundo das luzes, saindo naturalmente das trevas e produzindo uma diferenciação natural entre aqueles que são colocados num patamar superior e todos os outros feitos para o trabalho braçal e para servirem cegamente àqueles que se arvoram como seus senhores. A fala das letras também facilita a cooptação. O discernimento é possível pelo conhecimento e pela razão, adquiridos naturalmente pela leitura. É a leitura que tira o homem da escuridão, trazendo-o para o mundo das luzes. (BARBOSA, 2010, p.66)

Nesse período, dada a dificuldade do acesso aos livros, restritos a uma minoria da população, o jornal exerceu um papel importantíssimo, pois foi palco das principais discussões e da divulgação de ideias num país em formação. Segundo Barbosa (2010), a força da pena, no século XIX estava inexoravelmente ligada à força da voz. José de Alencar, dentre outros autores, ingressou na vida política e literária através dos periódicos, tendo o autor sido redator-chefe do *Diário do Rio de Janeiro*, no qual exercia a função de gerente e escrevia os editoriais e os romances-folhetins.

O Guarani, a exemplo, foi lançado em formato de folhetim de janeiro a abril de 1857 no referido jornal, tendo tido tanto sucesso junto ao público, quanto uma novela de televisão atual: “O jornal era disputado com impaciência. Pelas ruas, ao redor dos lampiões fumegantes da iluminação pública, viam-se ouvintes ávidos cercarem qualquer improvisado leitor.” Além disso, a pirataria foi praticada por jornais de província na ânsia de atender aos leitores mais ávidos. “Um deles passou a reproduzir *O Guarani*, à medida que os capítulos iam saindo no *Diário do Rio de Janeiro*, sem qualquer autorização do autor. José de Alencar protestou e a publicação pirata foi interrompida.” (MACHADO, 2001, p.45)

O êxito de *O Guarani* em folhetim, no entanto, não se repetiu na vendagem do livro, pois “o leitor apaixonado recortava os capítulos e guardava-os em casa, para serem relidos, emprestados aos amigos ou lidos nos serões.” O mesmo não aconteceu com *Lucíola* e *Diva*, que não foram anteriormente publicados em formato de folhetim, garantindo uma excelente vendagem, com sucesso de público e crítica, sendo aquele chamado de “best-seller do início da década”. (MACHADO, 2001, p.78)

“A força que a imprensa ia assumindo, como veículo ideal de expressão moderna, levou muita gente a defender a tese de que o jornal decretaria o fim do livro, assim como hoje há quem julgue que os meios de comunicação eletrônicos fulminem a literatura de ficção.” (MACHADO, 2001, p.41). O jornal enquanto espaço de convivência de intelectuais também funcionou como ambiente formador de importantes escritores, que aprendiam com poetas e artistas que frequentavam o ambiente levando a sua colaboração, ou indo apenas para conversar.

Esse jornal que gozava de prestígio no século XIX tanto conhecia melhor seus leitores quanto maior era a comunicação via cartas e abaixo-assinados: uma carta comentando notícia publicada anteriormente pelo jornal era um bom exemplo desse diálogo sistemático do periódico com o seu público. (BARBOSA, 2010, p.65). Já o recebimento de uma carta com um conteúdo de valor comunitário poderia fazer o receptor reproduzi-la no jornal com a finalidade de gerar conhecimento ao maior número de leitores, passando-a de uma carta de âmbito privado para uma carta de âmbito público:

O leitor, portanto, recebeu uma carta que continha informações sobre as disputas envolvendo brasileiros e portugueses por ocasião do movimento da Independência. Percebe, como leitor, que a informação poderia interessar a outros. E é assim que toma a iniciativa de copiar a carta, publicizando um impresso do mundo privado para o espaço público. (BARBOSA, 2010, p.65)

Essa relação direta com as cartas na vida diária fez com que o aparecimento delas nos romances tenha sido uma consequência natural e social, já que era uma prática cotidiana de comunicação. Segundo Marisa Lajolo, no artigo *Romance epistolar: o voyeurismo e a sedução dos leitores* (2002, p.63) as fortes tintas de moralidade e didatismo de que a epístola desfrutava no mundo antigo serviram de compensação para a oposição que moralistas e religiosos faziam ao romance, visto como corrompedor de costumes, sobretudo junto ao eleitorado feminino.

Didatismo esse muito presente na obra *Retórica Epistolar*, de Dom Antonio Marques y Espejo (1828), na qual eram ensinados os princípios básicos da escritura das cartas, com modelos para cada ocasião de envio, como cartas de pêsames, de negócios, de reclamação etc. Além disso, os romances epistolares aos quais dedicamos atenção, *Cartas Portuguesas* (1669) e *Pamela* (1740), conduziam a desfechos dos quais se podem depreender noções de respeito às instituições familiar, religiosa e social.

No ensaio “Timidez do Romance” (1989), de Antonio Candido, há o relato de como os romances foram sufocados, por meio do artifício de que o leitor, em busca de deleitar sua imaginação, estaria recebendo, disfarçadamente, “o inculcamento de princípios morais”. Para isso, o melhor seria “não inventar histórias”, porém “remetê-las à verdade por meio da chave alegórica” e “narrar a própria verdade com ar de quem está contando histórias”. (CANDIDO, 1989, p.89)

O padre Lopes Gama, no periódico *A Marmota da Corte*, no Rio de Janeiro, também escreveu, em 10 de agosto de 1852, “uma obrinha moral sobre os inconvenientes dos romances e novelas” (MACHADO, 2001, p.40). A ela deu continuidade sete anos depois, numa série de artigos nos quais se lê que os romances afastavam os leitores de Deus, sob o título “O mal considerável da maior parte dos romances”: “Quem lê esse aluvião de romances que andam por todas as mãos, saídos pela maior parte da escola socialista e comunista, não pode deixar de conhecer que esses escritos são uma sistemática propaganda mais funesta de todas

as incredulidades, isto é, do panteísmo e do racionalismo” (*Correio Mercantil*. Rio de Janeiro, 12 de janeiro de 1959). (LOPES, 1859 apud MACHADO, 2001, p.50)

Apesar da tentativa de afastar os leitores do contato com os romances, Lajolo aponta para linhas fundamentais no tema *voyeurismo*, como fonte de desejo para a leitura do gênero, tema tão presente na realidade do século XXI, com o advento das redes sociais. Sua íntima relação com os romances epistolares fica explícita, quando menciona que o jogo de cartas entre autor e receptor da trama crescia à medida que estimulava

a posição de voyeur(euse) ao prometer devassar a intimidade alheia. E essa devassa dá fiança da veracidade dos episódios, conferindo autenticidade às personagens, veracidade e autenticidade sem dúvida muito atraentes como inovação em relação ao convencionalismo dos pseudônimos e do gênero pastoril que dominavam a ficção imediatamente anterior. (LAJOLO, 2002, p.64)

Que não se engane o crítico, porém, ao dizer que a narrativa de Alencar é ingênua ou que o seu leitor “se deixa enganar” pelo fato de o autor “criar seus edifícios ficcionais ao mesmo tempo que expõe seus alicerces”, como é o caso da carta, cuja ficcionalidade é sabida pelo leitor. “A recuperação do duplo movimento narrativo, portanto, leva, também, ao evidenciamento da atribuição ao leitor de um papel muito mais ativo e consciente do que aquele que lhe foi destinado por nossa tradição historiográfica.” (BOECHAT, 2002, p.148).

E acrescenta que nesse sentido não existe “crença” ou “descrença”, mas tão somente o pacto ficcional entre o texto alencariano e o seu leitor, numa chamada “consciência compartilhada”, pois o romance de Alencar “vai ao encontro do desejo do leitor”:

O que o autor-transcritor propõe ao leitor não é a realidade, mas (como dizia Barthes) um efeito de realidade. (...) Este duplo jogo é a própria imagem da convenção narrativa. O leitor não se engana. O seu consentimento, tal como a sua lucidez, são indispensáveis à consumação da ficção. (...) E o leitor sabe-o bem, todo mundo o sabe, mas há sempre na leitura, em graus diversos, um consentimento de ilusão. (BOECHAT, 2003, p.148)

Essa verossimilhança, que parecia atender aos anseios dos leitores, tem nas características da literatura nascente a sua fundamentação, pois o leitor romântico

brasileiro “parecia gostar de ver descritos os lugares, os hábitos, o tipo de gente cuja realidade podia aferir, e que por isso lhe davam a sensação alentadora de que o seu país podia ser promovido à esfera atraente da arte literária.” (CANDIDO, 2002, p.41)

Patrícia Regina Cavaleiro Pereira, em seu artigo “Cartas e ficção, um capítulo da obra alencariana” menciona Marlise Meyer (apud PEREIRA, 2016, p.314), autora de *Folhetim: uma história* sobre a técnica da verossimilhança relacionada às cartas, bem como outros “macetes” utilizados pelos autores para prender a atenção do público “ao jornal, ao fascículo e, finalmente, o levasse ao livro”. Segundo esta,

[...] a recorrente inclusão não apenas de missivas como também de outros tipos textuais – e menciona testamentos, depoimentos – provava o exacerbado uso de meios dos quais os escritores lançavam mão a fim de assegurar a verossimilhança e, conseqüentemente, conquistar o leitor, que se manteria fiel até o término da publicação. (MEYER, 1996, op. cit., p.417)

E acrescenta:

Comum a todos, e importantíssimo, era o suspense e o coração na mão, um lencinho não muito longe, o ritmo ágil de escrita que sustentasse uma leitura às vezes ainda soletrante, e a adequada utilização dos macetes diversos que amarrassem o público e garantissem sua fidelidade ao jornal, ao fascículo e, finalmente, o levassem ao livro. (MEYER, 1996, op. cit., p.303)

Num saldo positivo, os escritores românticos souberam, no século XIX, estimular a literatura através da adaptação da linguagem, dos tipos textuais e do cenário brasileiro, ao qual chamamos de “cor local”. Afastando-se dos padrões europeus, mesmo que ainda cercados de empréstimos, os escritores, garantindo a verossimilhança e o espelhamento de um povo na sua literatura, tornaram mais palpável e, portanto, mais interessante a sua leitura:

[...] o Romantismo puxou a literatura para temas e paisagens locais, usando linguagem mais natural, aproximada dos usos linguísticos, embora o correr do tempo a faça parecer afetada para nós. O homem comum ficava à vontade quando lia numa péssima ficção de Joaquim Norberto, ou num bom romance de Alencar, que os figurantes passeavam na Floresta da Tijuca, andavam pela Praia do Flamengo e trabalhavam na Rua do Ouvidor. (CANDIDO, 2002, p.94)

2.1 José de Alencar e sua produção “carteadora”

“(…), é possível apreendermos a grandiosidade de sua correspondência e de sua ficção “carteadora”.” (PEREIRA, 2016, p.322)

Como bem o afirma Machado de Assis em seu artigo “*Notícia da atual Literatura Brasileira. Instinto de Nacionalidade*” (1873): “(...) o que se deve exigir do escritor, antes de tudo, é certo sentimento íntimo, que o torne homem de seu tempo e de seu país, ainda quando trate de assuntos remotos no tempo e no espaço” (ASSIS, 1873, p. 3), temos em José de Alencar o arquétipo desse autor, o qual é caracterizado com os adjetivos de “fecundo e brilhante escritor” na referida obra crítica. Vejamos, neste capítulo, que o parecer de Machado não é tão corrosivo e que se estabelece entre ele e o prefácio de “*Sonhos d’ouro*” (1872), de José de Alencar, um dialogismo.

Analisando o cenário da literatura na segunda metade do século XIX e verificando que o “instinto de nacionalidade” é seu traço característico, Machado menciona que o teor de nacionalismo nas obras românticas não está apenas restrita à inserção da temática indianista, o que, para ele, caracteriza certa universalidade, mas também está circunscrita na abordagem da crítica de costumes, que é visível nos romances da época, a exemplo da produção de referidos autores:

Compreendendo que não está na vida indiana todo o patrimônio da literatura brasileira, mas apenas um legado, **tão brasileiro como universal**, não se limitam os nossos escritores a essa só fonte de inspiração. Os costumes civilizados, ou já do tempo colonial, ou já do tempo de hoje, igualmente oferecem à imaginação boa e larga matéria de estudo. Não menos que eles, os convida a natureza americana, cuja magnificência e esplendor naturalmente desafiam a poetas e prosadores. O romance, sobretudo, apoderou-se de todos esses elementos de invenção, a que devemos, entre outros, os livros dos Srs. Bernardo Guimarães, que brilhante e ingenuamente nos pinta os costumes da região em que nasceu, J. de Alencar, Macedo, Sílvio Dinarte (Escragnolle Taunay), Franklin Távora, e alguns mais. (ASSIS, 1873, grifo meu)

Sobre os romances, Machado ratifica que o gosto popular os celebrizou, e que a sua maioria buscava atender aos desejos de “cor local” de um público imaturo

e de uma produção ainda na “adolescência literária”, haja vista a alfabetização que começava a atender à grande demanda da população e a necessidade de espelhamento social nos romances:

Não há nisto motivo de admiração nem de censura, tratando-se de **um país que apenas entra na primeira mocidade**, e esta ainda não nutrida de sólidos estudos. Isto não é desmerecer o romance, obra d'arte como qualquer outra, e que exige da parte do escritor qualidades de boa nota. Aqui o romance, como tive ocasião de dizer, busca sempre a **cor local**. A substância, não menos que os acessórios, reproduz geralmente a vida brasileira em seus diferentes aspectos e situações. [...] Do romance puramente de análise, raríssimo exemplar temos, ou porque a nossa índole não nos chame para aí, ou porque seja esta casta de obras ainda incompatível com a nossa **adolescência literária**. (ASSIS, 1873, grifos meus)

No prefácio de “Sonhos d’ouro” (1872), publicado pela extinta editora Garnier, José de Alencar tece uma longa carta, como era costume do autor, ao próprio livro, prevenindo-o contra os críticos da época. Nesse texto fica claro o diálogo com *Instinto de Nacionalidade* e Maria Cecília Boechat, em sua obra *Paraísos Artificiais: o Romantismo de José de Alencar e sua recepção crítica* (2003, p.93-94), diz que Antonio Candido observa nela uma espécie de “retomada” e “desenvolvimento” do “tema” de Alencar. E prossegue dizendo que “é difícil distinguir, tematicamente, um texto do outro”:

Se, assim, Machado nada avança em termos temáticos o que havia sido formulado por Alencar, podemos concluir que o que, exatamente, se ultrapassa é o âmbito da “tomada de consciência”, como se depreende da atribuição, à *literatura* de Machado, do momento a partir do qual já se pode considerar a literatura brasileira como propriamente formada. (BOECHAT, 2003, p. 93)

O prefácio de “Sonhos d’ouro”, que se constitui, mais precisamente, como uma resposta “distanciada e equilibrada” à polêmica com Franklin Távora, em 1871, no que diz respeito à obra *O gaúcho* (1870), “pela falta de fidelidade à vida rio-grandense” (BOECHAT, 2003, p.93) mostra o quanto José de Alencar não se furtava de responder aos julgamentos acerca de suas obras e o quanto esses documentos são, hoje, importantes fundações da nossa literatura e objetos de estudo para a análise e compreensão de sua vida e obra. O prefácio, escrito e mantido na

ortografia original, se tratado como mais um documento epistolográfico, tem como destinatário (ficcional) o próprio livro. Nele, o autor desenvolve, em tom de humor e ironia, uma teoria sobre a crítica à sua obra, o que nos remete às suas crônicas jornalísticas:

É para aquella crítica sizuda que te quero eu preparar com meu conselho, livrinho, ensinando-te como te has de defender das censuras que te aguardam.

Versarão estas, si me não engano, principalmente sobre dois pontos, teu peso e tua côr. Achar-te-ão com certeza muito leve, e demais, arrebicado à estrangeira, o que em termos technicos de crítica vem a significar – “obra de pequeno cabedal, descuidada, sem intuito litterario, nem originalidade.”

Ora pois não te envergonhes por isto. És o livro **de teu tempo**, o **proprio filho deste seculo** enxacoco e mazorrall, que tudo aferventa à vapor, seja poesia, arte ou sciencia. [...]

Em um tempo em que não mais se pôde ler, pois o impeto da vida mal consente folhear o livro, que á noite deixou de ser novidade, e cahiu de voga: no meio desse turbilhão que nos arrasta, que vinha fazer uma obra seria e reflectida? [...]

É o meu caso. Estes volumes são folhetins avulsos, historias coatadas ao correr da penna, sem cerimonia, nem pretenções, na intimidade com que trato o meu velho publico, amigo de longos annos, e leitor indulgente, que apesar de todas as intrigas que lhe andam á fazer de mim, tem seu fraco por estas sem savorias. [...]

Quanto ao segundo defeito que te hão de notar, de ires um tanto desbotado do matiz brasileiro, sem aquelle picante sabor da terra: provém isso de uma completa illusão dos críticos á respeito da litteratura nacional. [...]

A grande intelligencia de Alexandre Herculano nos prophetisára uma nacionalidade original, transfusão de duas naturezas a luza e a americana, o sangue e a luz. Mas os dictadores não o consentem; que se há de fazer. Resignemo-nos. [...]

A litteratura nacional que outra cousa é sinão a alma da pátria, que transmigrou para este solo virgem com uma raça illustre, aqui impregnou-se da seiva americana desta terra que lhe serviu de regaço; e cada dia **se enriquece ao contato de outros povos e ao influxo da civilização?** (ALENCAR, 1872, grifos meus)

Sempre envolvido em discussões, José de Alencar, conhecido por essa veia desafiadora, deixou um inquestionável legado que passa, inevitavelmente, pelas cartas. Segundo a pesquisadora Patrícia Regina Cavaleiro Pereira, em seu artigo “*Cartas e ficção, um capítulo da obra alencariana*” (2016), “considerando que Alencar optou pela missiva até mesmo quando decidiu elaborar sua autobiografia

intelectual, é possível apreendermos a grandiosidade de sua correspondência e de sua ficção “carteadora”. (PEREIRA, 2016, p.322)

Essa faceta do escritor de envolver-se em polêmicas e discussões políticas ou não deixar sem resposta os críticos que atacavam as suas obras é destacada por Antonio Candido em *Iniciação à Literatura Brasileira* (1999), ao mencionar que José de Alencar “[...] foi o primeiro escritor que se impôs à opinião pública como figura de eminência equivalente aos governantes, aos militares, aos poderosos. A sua obra extensa e desigual esteve sempre ligada a posições teóricas definidas, e, por isso, nos aparece ainda hoje como um ato relevante de consciência literária e nacional.” (CANDIDO, 1999, p.46).

Apesar de pouco conhecida, a face política de José de Alencar também foi bastante complexa: ele foi deputado geral pela província do Ceará, ministro da Justiça e candidato a Senador, preterido pelo Imperador Pedro II. No plano literário de sua criação, destacam-se as *Cartas sobre a Confederação dos Tamoios*, uma série de oito cartas publicadas no *Diário do Rio de Janeiro* de 10 de junho a 15 de agosto de 1856, em que Alencar critica impiedosamente a obra de Gonçalves de Magalhães, *A Confederação dos Tamoios*, através do pseudônimo Ig., abreviatura retirada da personagem dode Iguassú, da referida obra, financiada pelo Imperador.

Segundo Alfredo Bosi (2017), Gonçalves de Magalhães escreveu a épica *Confederação dos Tamoios* retomando os árcades Durão e Basílio aos moldes nativistas, quando, na verdade, Gonçalves Dias já escrevera seus cantos indianistas e Alencar já escrevia *O Guarani*, que seria lançado no ano seguinte, 1857:

Foi-lhe fatal o atraso, que privou desta vez o “mérito cronológico” que vinha marcando a sua presença no Romantismo Brasileiro. A essa altura, o indianismo já caminhara além das intuições dos árcades e pré-românticos e se estruturava como uma para-ideologia dentro do nacionalismo. E a linguagem atingira em Gonçalves Dias um nível estético que um leitor sensível como Alencar já podia exigir de um poema que se dava por modelo da épica nacional. Assim, tanto a mensagem como o código de *A Confederação dos Tamoios* pareciam (e eram) insuficientes aos olhos dos próprios românticos. (BOSI, 2017, p.104)

Sob o pseudônimo de Erasmo, Alencar escreveu cartas abertas ao Imperador e ao povo. Nelas, dedicou-se a escrever sobre as questões mais agudas de seu

tempo. Essas cartas políticas são conhecidas como *Cartas de Erasmo* foram publicadas de 1865 a 1873. Em organização de José Murilo de Carvalho (2009), as *Cartas de Erasmo* estão compiladas e prefaciadas na Coleção Afrânio Peixoto da Academia Brasileira de Letras, onde se pode encontrar um estudo sobre as cartas e seu papel à época do Segundo Reinado:

Em relação ao artigo de jornal, a carta tinha em comum com ele o estilo leve e comunicativo, mas levava a vantagem de permitir maior desenvolvimento do tema, sem ter, de outro lado, que assumir as dimensões e a linguagem mais pesada dos tratados. A carta permitia assim, um meio rápido, barato e eficiente de comunicação com o público. As que eram dirigidas ao Imperador tinham, pela importância do destinatário, a vantagem adicional de garantir o interesse do leitor, inclusive, e principalmente, do grande leitor que era o próprio chefe de Estado. (CARVALHO, 2009, p.9)

Alencar utilizou-se, inclusive, de muitos pseudônimos em sua carreira de escritor, entre eles, constam: *Sênio*, para a publicação de *O Gaúcho* (1870), *Pata da Gazela* (1870) e *O Tronco do Ipê* (1871), ao final da carreira; *G.M.*, para a publicação de *Diva* (1864) e *Lucíola* (1862), “perfis de mulher”; enquanto seu próprio nome figurou na maioria dos romances, como: *Til* (1872), *Iracema* (1865), *A Viúvinha* (1857), *Cinco Minutos* (1856), *O Guarani* (1857), *As Minas de Prata* (1865), e as peças *O demônio familiar* (1857), *As asas de um anjo* (1858), *A mãe* (1860), e *Verso e reverso* (1857), dentre outros.

Em *Iracema*, publicada em livro em agosto de 1865, e reproduzida no ano seguinte no folhetim do Jornal “A Constituição”, pode-se mais uma vez perceber a análise do autor em relação a sua obra, num exemplar da vasta gama de material deixada por ele, o que ampara nossas avaliações e confirma o quanto José de Alencar buscava se afirmar perante o público para, ora se defender da omissão, ora da agudeza dos críticos contemporâneos:

Sabe você agora o outro motivo que eu tinha de lhe endereçar o livro; precisava dizer todas estas cousas, contar o como e por que escrevi *Iracema*. E com quem melhor conversaria sobre isso do que com uma testemunha de meu trabalho, a única, das poucas, que respira agora as auras cearenses?

Este livro é pois um ensaio ou antes amostra. Verá realizadas nelles as minhas ideias á respeito da literatura nacional; e achará ahi poesia

inteiramente brasileira, haurida na língua dos selvagens. A etimologia dos nomes das diversas localidades, e certos modos de dizer tirados da composição das palavras, são de cunho original. (http://memoria.bn.br/pdf/235334/per235334_1866_00084.pdf)

Não menos importante é destacar na produção de Alencar *O Nosso Cancioneiro* (1874), cartas em que o autor analisa as canções do povo, trazendo-as à luz da literatura brasileira e defendendo que, “sendo o Brasil um país jovem, ainda se poderia encontrar em suas canções esse caráter épico, há muito fenecido na Europa” (ALENCAR, 2014, p.131). Segundo o referido autor, Manoel Carlos Fonseca de Alencar, no artigo “Brasil, país de letras e sons: análise de *ONosso Cancioneiro*, de José de Alencar” (2014):

o autor não apenas coletou e publicou, mas também realizou estudo pioneiro sobre o significado da poesia popular para a naturalização da literatura. A poesia popular e sua linguagem, modulações, sintaxes, ou melhor, do ponto de vista tanto gramatical como sob o prisma sonoro, ofereciam os elementos essenciais necessários para o escritor reformar a língua brasileira, diferenciando-a da portuguesa.

[...] nos sertões, nesses espaços distantes da civilização, segundo o Escritor, ainda se podia encontrar quase intacta uma língua, por assim dizer, histórica, que foi submetida a longa aclimatação em terras brasileiras. Essa língua falada pelo povo, diferente da língua falada em Portugal, deveria subsidiar o estabelecimento de uma literatura nacional. Alencar se propôs tirar da poesia popular sertaneja esses elementos à diferenciação e autenticidade da língua brasileira. (ALENCAR, 2014, p.125)

Em *Como e porque sou romancista* (1873), publicado postumamente, em 1893, ele narra seu contato com as primeiras letras, passando pela conquista do seu “honroso cargo de leitor” (ALENCAR, 1873), o qual explica: “Era eu quem lia para minha boa mãe não somente as cartas e os jornais, como os volumes de uma diminuta livraria romântica formada ao gosto do tempo.” Nas linhas seguintes, ele conta que sua plateia crescia consideravelmente e, além da mãe, lia para a tia e outras senhoras:

Lia-se até a hora do chá, e tópicos havia tão interessantes que eu era obrigado à repetição. Compensavam esse excesso, as pausas para dar lugar às expansões do auditório, o qual desfazia-se em recriminações contra algum mau personagem, ou acompanhava de seus votos e simpatias o herói perseguido. Uma noite, daquelas em que eu estava mais possuído do livro, lia com expressão uma das páginas mais comoventes da nossa biblioteca. As senhoras, de cabeça baixa, levavam o lenço ao rosto, e

poucos momentos depois não puderam conter os soluços que rompiam-lhes o seio. Com a voz afogada pela comoção e a vista empanada pelas lágrimas, eu também cerrando ao peito o livro aberto, disparei em pranto e respondia com palavras de consolo às lamentações de minha mãe e suas amigas.

[...] a necessidade de reler uma e muitas vezes o mesmo romance, quiçá contribuiu para mais gravar em meu espírito os moldes dessa estrutura literária, que mais tarde deviam servir aos informes esboços do novel escritor. (ALENCAR, 1873)

E ele continua: “Foi essa leitura contínua e repetida de novelas e romances que primeiro imprimiu em meu espírito a tendência para essa forma literária que é entre todas a de minha predileção? Não me animo a resolver esta questão psicológica, mas creio que ninguém contestará a influência das primeiras impressões.” Assim, tendo adquirido o gosto pelos romances, estudou a língua francesa e leu o quanto pôde de Balzac, Alexandre Dumas, Victor Hugo, entre outros.

Sobre sua vida de escritor, a qual dá ênfase, ele destaca sua entrada para o *Diário do Rio de Janeiro* em 1855, como redator-chefe; a tiragem de *Cinco Minutos*, que saiu como um “mimo de festa” aos assinantes da folha; e, logo depois de *O Guarani*, *A Viúvinha*, cujo final só foi escrito três anos depois, visto que a segunda parte foi publicada antes da primeira, por percalços na edição do jornal, o que lhe rendeu certo desgosto.

O Guarani seguiu com sucesso e, em seguida, o gosto teatral o arrebatou, tendo escrito algumas peças. Destaca *Lucíola*, que editou por sua conta e com o maior sigilo (palavras suas), talvez pela temática ainda polêmica e pela censura da peça *As asas de um anjo* ocorrida recentemente. Entristece-se da pouca atenção da imprensa: “Saiu à luz um livro intitulado *Lucíola*” e pela comparação com o francês *A Dama das Camélias*.

Ressentido pela “conspiração do silêncio e da indiferença”, eis o Alencar das últimas linhas, que apesar da popularidade de *Lucíola*, diz ter editado *Iracema* por sua conta, que lhe rendeu, felizmente, uma das mais elegantes revistas bibliográficas de Machado de Assis. Finaliza projetando, desesperançoso, o mercado editorial como um “desastre financeiro” para o Brasil.

2.2 Romances urbanos de caráter missivista

[...] nacionalismo foi antes de mais nada escrever sobre coisas locais. [...] oferecendo ao leitor maior dose de verossimilhança e, com isso, aproximando o texto da sua experiência pessoal. (CANDIDO, 2002, p.40)

A busca pela autonomia cultural marcou o início do Romantismo brasileiro, após a independência do país, em 1822. As contribuições do governo português, segundo Antonio Candido, em *O Romantismo no Brasil* (2002), foram muitas. Depois de 1808, as primeiras tipografias foram instaladas, os primeiros livros foram impressos, criou-se uma importante biblioteca pública, pôde-se importar obras estrangeiras e as escolas superiores foram fundadas. Dessa forma, o Rio de Janeiro tornou-se um grande polo intelectual e artístico.

Nessa linha cronológica, Candido afirma que o primeiro a dar forma ao desejo latente de busca do nacional foi Ferdinand Denis (1798- 1890), ao escrever a *Résumé de l'histoire littéraire du Portugal suivi du résumé de l'histoire littéraire du Brésil*, ou seja, a teoria e a história da nossa literatura nas quais os escritores pautariam suas obras, a fim de darem um caráter particular à nossa literatura. Inicialmente, o Romantismo foi de caráter nacionalista. Segundo Cândido:

[...] nacionalismo foi antes de mais nada escrever sobre coisas locais. Daí a importância da narrativa ficcional em prosa, maneira mais acessível e atual de apresentar a realidade, oferecendo ao leitor maior dose de verossimilhança e, com isso, aproximando o texto da sua experiência pessoal. (CANDIDO, 2002, p.40).

Traçando um paralelo entre a verossimilhança e a aproximação do texto com a experiência pessoal do leitor a partir da inserção das cartas nas narrativas alencarianas, pode-se depreender o quando a intencionalidade do autor estava em consonância com o projeto romântico. Inserir um elemento com aparência de verdade, como é o caso da carta, significa tornar o texto mais crível e, portanto, facilitar a catarse no leitor. Segundo o texto, os primeiros exemplos de romances são narrativas de tipo folhetinesco, repletas de episódios melodramáticos, por volta de 1830.

Alencar surge na esfera dos romances com uma maneira peculiar de escrever, propondo um jeito moderno de revisitar a “cor local”. Autor de *O Guarani* e *Iracema*, redefiniu a prosa com tons de musicalidade e tornou-se um romancista dos mais lidos pelo povo brasileiro. Não bastasse isso, segundo Candido, a sua obra era muito mais “ambiciosa” no que diz respeito a separar a língua brasileira da língua de Portugal, baseando-se numa linguagem que, “sem perder a correção gramatical, se aproximasse da maneira brasileira de falar”:

A partir de certa altura, Alencar pretendeu abranger com ela, sistematicamente, os diversos aspectos do país no tempo e no espaço, por meio de narrativas sobre os costumes urbanos, sobre as regiões, sobre o índio. Para pôr em prática esse projeto, quis forjar um estilo novo, adequado aos temas e baseado numa linguagem que, sem perder a correção gramatical, se aproximasse da maneira brasileira de falar. Ao fazer isso, estava tocando o nó do problema (caro aos românticos) da independência estética em relação a Portugal. Com efeito, caberia aos escritores não apenas focalizar a realidade brasileira, privilegiando as diferenças patentes na natureza e na população, mas elaborar a expressão que correspondesse à diferenciação lingüística que nos ia distinguindo cada vez mais dos portugueses, numa grande aventura dentro da mesma língua.(CANDIDO, 2002, p.63).

Maria Cecília Boechat chama a atenção para o anúncio dessa nacionalização quando, no folhetim “Ao Correr da Pena” Alencar já anunciara sua postura, em 20 de janeiro de 1855, logo depois de usar uma expressão francesa em comentário sobre o Passeio Público e decidir substituí-la pela sua correspondente em Português do Brasil:

Ai! Já me caiu a palavra do bico da pena [*jets d'eau*]. Nada; vamos tratar de nacionalizar a língua; um correspondente do *Correio Mercantil* de segunda-feira reclama de nós este importante serviço. Mas que quer dizer nacionalizar a língua portuguesa? Será misturá-la com o tupi? Ou será dizer em português aquilo que é intraduzível e que tem um cunho particular nas línguas estrangeiras?

Há de ser isso. Mãos à obra. Daqui em diante, em vez de se dizer passei em um *coupé*, se dirá andei em um cortado. Um homem incumbirá a algum sujeito que lhe compre entradas, e ele lhe dará bilhetes de teatro em vez de *étretnes*. E assim tudo o mais.(BOECHAT, 2003, p.26)

Os romances de Alencar, numa escala de aprofundamento psicológico, vão das narrativas mais simples até as mais complexas, desde o padrão do típico romance de folhetim, com suas mais românticas fantasias de amor perfeito, fase na

qual estão inseridos os romances *Cinco Minutos* (1856) e *A Viuvinha* (1857), até a crítica e a denúncia da hipocrisia, da desigualdade social e da ambição, dentre os quais estão *Lucíola* (1862) e *Diva* (1864). Apesar do caráter realista, vale mais uma vez ressaltar que Alencar se conserva fiel à manutenção das convenções nas referidas obras, onde, apesar da crítica social, o final das personagens é aquele que atende aos preceitos da época.

Os romances regionais de Alencar, com seus próprios modelos (inclusive nas modalidades orais sertanejas paralelas às modalidades orais cultas), foram traçando caminhos diferentes dos modelos europeus, refletindo maior autonomia e mostrando as diversidades regionais do Brasil. Para os críticos, o Romantismo teve seu ponto positivo e negativo. Enquanto por este destaca-se o indianismo, que superestimou um povo que não foi da mesma forma valorizado no processo de colonização, por aquele se destaca o afastamento da cultura europeia, criando a consolidação literária e cultural há muito desejada.

No texto intitulado “Os três Alencares”, da obra *Formação da Literatura Brasileira* (2014), Antonio Candido elenca os três grandes momentos da personalidade literária de José de Alencar: o “Alencar das mocinhas, criador das mulheres cândidas e de moços impecavelmente bons, que dançam aos olhos do leitor uma branda quadrilha, ao compasso do dever e da consciência, mais fortes que a paixão.”; o Alencar épico, criador do mito heroico de Peri (e de Iracema) e o “Alencar que se poderia chamar de Alencar dos adultos, formado por uma série de elementos pouco heroicos e pouco elegantes, mas denotadores dum senso artístico e humano que dá contorno aquilino a alguns dos seus perfis de homem e de mulher.” (CANDIDO, 2014, p.539-540)

A atemporalidade e a qualidade total da obra do autor, portanto, apesar da tripartição a que a impõe o crítico Antonio Candido, fica clara na seguinte afirmação, nos parágrafos finais da sua análise: “A força de Alencar fica provada pelo fato de ainda estimarmos os seus livros apesar do açucaramento, que acabou por enfastiar, ao fim de duas gerações.” (CANDIDO, 2014, p.547). E ainda acrescenta:

A sua arte literária é, portanto, mais consciente e bem armada do que suporíamos à primeira vista. Parecendo um escritor de conjuntos, de largos traços atirados com certa desordem, a leitura mais discriminada de sua obra

revela, pelo contrário, que a desenvoltura aparente recobre um trabalho esclarecido dos detalhes, e a sua inspiração, longe de confirmar-se soberana, é contrabalançada por boa reflexão crítica. (CANDIDO, 2014, p.548).

A nós, nesta pesquisa, interessa o primeiro e o terceiro “Alencares”, já que nossas tramas se passam nesses dois contextos. *Cinco Minutos e A Viuvinha* nos apresentam as “cartas de enredo”, que fazem parte de um grupo de elementos aparentemente diminutos, mas que enlaçam as histórias, de modo que criam as condições necessárias ao funcionamento destas. Em *Lucíola e Diva* (e em menor grau em *Cinco Minutos e A Viuvinha*) há cartas que são a base do enredo, a partir das quais se desenrola a narração, as chamadas “cartas-base”. Todos os romances acontecem em ambiente carioca do Segundo Reinado, como: espaços públicos (ônibus, praia da Glória, rua de Matacavalos, rua do Ouvidor, salões, teatros, bailes, salões, jardins) ou mesmo no espaço privado das residências das personagens e suas famílias.

Quanto ao conteúdo, *Cinco Minutos* (1856) é a história de um rapaz que, por se atrasar cinco minutos, embarca no trem posterior e se apaixona pela mulher cuja doença lhe impõe o obstáculo amoroso. *A Viuvinha* (1860), por sua vez, é a alcunha da moça cujo noivo configura uma cena de morte no dia do casamento para não contar que se descobre falido após lhe contrair núpcias. *Lucíola* (1862), cortesã, apaixonada por Paulo, se redime da vida pregressa, mas, grávida, morre e não realiza o final feliz convencional das demais protagonistas. *Diva* (1864) é Emília, que, após muitos jogos de amor com Augusto, lhe entrega seu amor verdadeiro.

Quanto à estrutura, as obras *Cinco Minutos, A Viuvinha, Lucíola e Diva* são as cartas compiladas em forma de romance, sendo que nas duas últimas há uma editora, a senhora G.M., criada ficticiamente pelo autor empírico. Além disso, *Cinco Minutos e A Viuvinha* têm sua estrutura interna movida pelo envio de cartas entre as personagens. Desse modo, cabe um olhar diferenciado a cada um desses dois blocos de narrativas, sendo reconhecidas suas peculiaridades, mas também suas semelhanças, que garantem a compreensão de que fazem parte de um mesmo conjunto de observação.

A referência ao caráter epistolar da obra *Cinco Minutos* fica declaradamente exposta no seu desfecho, quando o narrador escreve: “Adeus, minha prima. Carlota impacienta-se, porque há muitas horas que lhe escrevo; não quero que ela tenha ciúmes desta carta e que me prive de enviá-la. Minas, 12 de agosto” (ALENCAR, 2016, p.158) Do mesmo modo, em *A Viuvinha*, pode-se encontrar a referência à narração das cartas na abertura do capítulo I, em que se notam o narratário “A D...” e a data do envio: “Janeiro de 1857” (ALENCAR, 2001, p.15).

Cinco Minutos e *A Viuvinha* são romances do início da carreira do escritor, os chamados folhetins, cujas características se diferem de *Lucíola* e *Diva*, por estas últimas apresentarem inovações quanto ao enredo, às personagens menos planas e a estrutura mais complexa do artifício carta. É possível, no entanto, teorizá-los a partir das missivas que compõem os romances e traçar uma linha de análise que priorize as cartas na construção das referidas obras de caráter ficcional urbano.

3 **CARTAS DE ENREDO NOS ROMANCES DE INTRIGA**

Compreendem-se, aqui, como *cartas de enredo*, as cartas menores enviadas de uma a outra personagem e que dão impulso à trama narrativa dos *romances de intriga* *Cinco Minutos* e *A Viuvinha*. São elas que desencadeiam as ações das personagens e criam as circunstâncias para que os encontros aconteçam, as revelações se tornem possíveis e os finais felizes cheguem, enfim, à sua realização. São, dessa forma, as cartas que articulam o enredo, exercendo papel principal na sua organização, tendo, por isso, o nome sugerido.

Para a professora Patricia Regina Cavaleiro Pereira, autora do artigo “Cartas e ficção, um capítulo da obra alencariana” (2016) “a criação epistolográfica de José de Alencar é vasta e merece uma investigação profunda e cuidadosa, [...] cartas privadas ou públicas, reais ou fictícias, fazem-nos refletir a respeito das funções da missiva dentro e fora do contexto literário.” E acrescenta que para Marcos Moraes, “a carta/texto tanto pode ser ‘material auxiliar’, ajudando a compreender melhor a obra e a vida literária, quanto escrita que valoriza a função estética/poética; ou ainda, ‘texto literário’ nas paragens do romance epistolar...” (PEREIRA, 2016, p.322)

Neste estudo, reitera-se que, para *Cinco Minutos* e *A Viuvinha* será utilizada a nomenclatura de *romances de intriga*, a despeito de *Lucíola* e *Diva*, aos quais caberá a terminologia de *romances psicológicos*. Esse pressuposto partirá de uma escolha fundamentada, também, nas observações de duas autoras caras à nossa pesquisa. Enquanto Maria Cecília Boechat define *Cinco Minutos* como “romancete” com “armaduras do romance epistolar” (BOECHAT, 2002, p.146), Patricia Regina Cavaleiro Pereira diz “da simplicidade literária dessas duas primeiras publicações alencarianas”, com “consciência de que *Cinco minutos* e *A Viuvinha* estão entre os romances experimentais do escritor cearense [...]” (PEREIRA, 2016, p.322). Cabe aqui, portanto, diferenciá-los.

Aqui, daremos total atenção às cartas enviadas de um personagem a outro, com o intuito de identificá-las e perceber o sentido de cada uma delas dentro do enredo, funcionando como molas propulsoras de acontecimentos centrais. Para Patricia Regina Cavaleiro Pereira, as *cartas de enredo* são “portadoras de boas-novas ou de tribulações”. Contribuem “para o rompimento e restabelecimento do

fluxo narrativo, sendo também, na maioria das vezes, peça determinante na criação de afortunados desfechos para os enredos.” (PEREIRA, 2016, p.312) No caso dos dois *romances de intriga* em estudo, sua teoria é de que haja quatro cartas determinantes, ou, como as nomeamos, quatro *cartas de enredo*: “(...) quatro missivas fundamentais que direcionam a narrativa.” (PEREIRA, 2016, p.318) Ela completa dizendo que essas quatro cartas são a base epistolar que compõe toda a narrativa. (PEREIRA, 2016, p.319)

Para que se compreenda, portanto, a importância desse elemento em cada uma das narrativas, torna-se necessário recuperar a trama de cada uma delas, relacionando-as às cartas. É o que será feito nos capítulos que seguem, abordando, também, temas paralelos e de importância complementar, já que trazem à tona questões novas e de relevância para o estudo alencariano.

3.1 *Cinco Minutos*

“Olhamo-nos, sorrimos e recomeçamos esta história que lhe acabo de contar, e que é ao mesmo tempo o nosso romance, o nosso drama e o nosso poema.” (ALENCAR, 2001, p.158)

Cinco Minutos (1856) é um romance sobre um encontro casual num ônibus de Andaraí, no qual, por motivo da escuridão da noite e pelo uso de rendas e sedas presas a um chapeuzinho de palha, o narrador das cartas não consegue ver o rosto da mulher amada. Ele a toca os braços com volúpia, percebe seu perfume oriental, ouve seu murmúrio ao descer: *“Non ti scordardi me!”*... , mas não consegue ver sua face. A partir daí, narra à prima D..., em dez cartas (que são os capítulos da obra), todas as aventuras que o levam ao encontro da mulher desejada. Essas cartas ou capítulos são o romance. Dentro dele, porém, há as “cartas de enredo”, com as quais a moça, chamada Carlota, criará uma rede de contato com o também amado.

A referência ao ônibus traz para o romance um elemento cotidiano e uma referência histórica. Na obra *A vida literária no Brasil durante o Romantismo*, de Ubiratan Machado, percebe-se que o ônibus era, à época, “transporte do

populacho”. Segundo ele, “os cocheiros se benziam, chocados” e só “na década de 1860, as mulheres encontraram o veículo ideal para ir e vir, se bem que ainda acompanhadas.” (MACHADO, 2001, p.257). Esse elemento é, neste contexto, fundamental para a leitura do romance, pois categoriza Carlota como uma mulher independente e despreocupada com as convenções, o que vai ser reforçado em observações subsequentes.

É importante perceber, aqui, que as cartas são escritas à prima depois de “mais de dois anos” (ALENCAR, 2001, p.119) dos fatos acontecidos, o que acusa um grande distanciamento do narrador em relação à matéria do seu discurso. Esse fato permite levantar hipóteses, como: lacunas de esquecimento, lacunas preenchidas a partir de elementos ilusórios, análise da realidade etc. Além disso, a narração masculina em primeira pessoa torna a visão dos fatos unilateral, pois o leitor só a conhece a partir de um ponto de vista. O discurso é monológico, que arremata o romance e que dá o tom à narrativa, a cujo controle nada escapa.

Retomando a ideia de Patricia Regina Cavaleiro Pereira (2016) de sequenciamento das cartas e sua importância para o desenrolar dos acontecimentos narrativos, a primeira delas chega depois do encontro do casal no teatro, onde era apresentada a peça *Traviatta*. Nessa ocasião, o narrador percebe em Carlota “ligeiros acessos de uma tosse seca” e que suas “espáduas se agitavam com um tremor convulsivo” (ALENCAR, 2001, p. 126). No dia seguinte, ao achar o documento, ele confirma o remetente pelo perfume que exalava. Nela, liam-se as seguintes palavras:

Julga mal de mim, meu amigo; nenhuma mulher pode escarnecer de um nobre coração como o seu.
 Se me oculto, se fujo, é porque há uma fatalidade que a isto me obriga. E só Deus sabe quanto me custa esse sacrifício, porque o amo!
 Mas não devo ser egoísta e trocar sua felicidade por um amor desgraçado.
 Esqueça-me. C. (ALENCAR, 2001, p.127)

Nesse primeiro momento, verifica-se que a carta tem a função de sinalizar a **complicação** ou a impossibilidade amorosa, que é típica da maioria dos romances românticos, e marca a heroicidade de Carlota, que abdica de seu amor pela fatalidade que se interpõe entre eles. O nome da mocinha-heroína ainda não é revelado, sua assinatura é resumida à inicial do seu nome, o que não é incomum

nos romances epistolares, já que, historicamente, a atitude de manter em sigilo o nome de personagens é bastante recorrente, como pôde ser percebido no estudo de *Cartas Portuguesas*, *Pamela* e *Os sofrimentos do Jovem Werther*.

A frequência ao teatro era comum na vida social das famílias da segunda metade do século XIX. Os folhetinistas, em suas crônicas, citavam-no como um dos poucos espaços de convívio, além das missas dominicais. Na obra *A vida literária no Brasil durante o Romantismo* (2001), encontra-se um trecho em que Ubiratan Machado caracteriza a importância desse bem cultural, dizendo que “desfrutava de um prestígio e de uma força social sem paralelo, com extraordinária repercussão na vida das pessoas.” E continua:

Para o público, as representações teatrais eram muito mais do que momentos mágicos de evasão. Era a ocasião máxima para exercer a sociabilidade, apesar do calor que fazia nas salas de espetáculo e da rigorosa separação do público. A plateia era ocupada exclusivamente por homens. As famílias alugavam camarotes para os quais os homens dirigiam binóculos, para examinar as moças, às vezes de forma até inconveniente. Os pais se irritavam. As jovens adoravam. Fazia parte do jogo, Assim que chegavam, arrastavam as cadeiras, deixavam-nas cair, procurando atrair a atenção dos rapazes. Durante os intervalos, nos corredores, namorava-se muito, conversava-se mais ainda e até se fechavam negócios. (MACHADO, 2001, p.282-283)

A ópera *La Traviata* (1853) cuja referência é feita na obra *Cinco Minutos*, pertence a Giuseppe Verdi, e em português significa *A Transviada*. Ela se baseia no romance *A Dama das Camélias*, de Alexandre Dumas Filho, que também inspirou *Lucíola*, de José de Alencar. Na obra, tomada pela tuberculose, a personagem Violetta vai se enfraquecendo até a morte. Num movimento de referência à “narrativa dentro da narrativa” (mise en abyme), o autor simula uma espécie de expectativa ao cenário de Carlota, ainda que ela não venha a se confirmar. Situação muito similar é a da tragédia shakesperiana *Otelo, o Mouro de Veneza* (1603), em *Dom Casmurro*(1899), quando Machado de Assis, do mesmo modo, relaciona os ciúmes do protagonista aos de Otelo, infundados. Percebe-se, nesse movimento de intertextualidade, um rebuscamento na narrativa iniciante de Alencar, já dialogando com a literatura ocidental.

A segunda carta serve para recolocar a trama, que parecia seguir um caminho contrário, no eixo sequencial, pois chega ao seu destino quando o narrador já se “supunha perfeitamente curado” do amor platônico (ALENCAR, 2001, p. 128), depois de ter passado uns dias de descanso na Tijuca:

Meu amigo.

Sinto-me com coragem de sacrificar o meu amor à sua fidelidade; mas ao menos deixe-me o consolo de amá-lo.

Há dois dias que espero debalde vê-lo passar, e acompanhá-lo de longe com o olhar! Não me queixo; não sabe nem se deve saber em que ponto do seu caminho o som de seus passos faz palpitar um coração amigo.

Parto hoje para Petrópolis, donde voltarei breve; não lhe peço que me acompanhe, porque devo ser-lhe sempre uma desconhecida, uma sombra escura que passou um dia pelos sonhos dourados de sua vida.

Entretanto eu desejava vê-lo ainda uma vez, apertar a sua mão e dizer-lhe adeus para sempre. C. (ALENCAR, 2001, p. 129)

Já em Petrópolis, pois o pedido da mulher amada devia ser realizado, disse o narrador à prima: “estava resolvido a passar ali a noite ao relento, olhando para aquela casa, e alimentando a esperança de que ela viria ao menos com um palavra compensar meu sacrifício” (ALENCAR, 2001, p. 132). Dessa vez, a carta serve para impulsionar o encontro dos dois, **clímax** da narrativa, quando puderam, enfim, se conhecer pessoalmente e conversar. Não fosse suficiente, de manhã, ao acordar, o rapaz foi surpreendido por “uma caixinha de pau-cetim; na tampa havia duas letras de tartaruga incrustadas: C. L. A chave estava fechada em uma sobrecarta com endereço a mim;” “Continha o seu retrato, alguns fios de cabelo e duas folhas de papel escritas por ela e que li de surpresa em surpresa” (ALENCAR, 2001, p.136)

Nesse sentido, a sobrecarta (envelope) traz elementos pessoais da heroína, como o retrato, seus fios de cabelo e sua caligrafia, o que faz aumentar a aproximação física e emocional um do outro. Segundo Jean Chevalier, no *Dicionário de Símbolos* (2015), existe uma compreensão de que os cabelos “possuam o dom de conservar relações íntimas com esse ser, mesmo depois de separados do corpo. Simbolizam suas propriedades ao concentrar espiritualmente suas virtudes: permanecem unidos ao ser, através de um vínculo de simpatia” (CHEVALIER, 2015, p.153)

Interessante perceber que, na trama, o movimento de aproximação é sempre de Carlota em relação ao narrador, desde o encontro no ônibus, até o envio das

correspondências. Sobre aquele, o narrador menciona: “Mas senti outra vez a sua mãozinha, que apertava docemente a minha, como para impedir-me de sair” (ALENCAR, 2001, p.120), e ainda: “Esta mulher, que sem me conhecer me permitia o que só se permite ao homem que se ama, não podia deixar com efeito de ser feia e muito feia” (ALENCAR, 2001, p.121). Nessas sentenças, ficam claros, na análise do discurso, não só o juízo de valor do narrador masculino do século XIX em relação à mulher que se permite alguma intimidade, mas também o traço emancipado da personagem que demonstra iniciativa social de cortejar o amado (e frequentar o coletivo!), que vai culminar com a criação de Aurélia, numa fase mais madura da narrativa alencariana.

Aurélia, personagem do romance *Senhora* (1875), foi uma das últimas obras de José de Alencar. Nela, é retratada uma dura crítica à instituição do casamento, forjada por dotes e não por amor. No caso da obra, o final feliz, aos moldes da época, prevalece, mas a figura feminina de Aurélia, imponente, decidida e estrategista, marcaria para sempre a criação de personagens do sexo feminino na literatura.

Além disso, a recuperação de elementos de verossimilhança que constituem o estudo desta pesquisa está presente no prólogo *Ao leitor*, que introduz a narrativa de *Senhora*. Nela, Alencar diz que “Este livro, como os outros dois que o precederam, não são da própria lavra do escritor, a quem geralmente os atribuem.”, ou seja, as cartas eram supostamente verdadeiras e foram, de fato, endereçadas à G.M.: “A história é verdadeira; e a narração vem de pessoa que recebeu diretamente, e em circunstâncias que ignoro, a confidência dos principais atores deste drama curioso.” Segundo ele, o próprio Alencar, “O suposto autor não passa rigorosamente de editor, [...] tomando a si o encargo de corrigir a forma e dar-lhe um lavor literário, de algum modo apropria-se não a obra, mas o livro.” (ALENCAR, 2010, p.10).

Sem o formato das cartas dos romances anteriores, o autor lança na introdução de *Senhora* um prólogo extremamente persuasivo na intenção de fazer crer ao leitor que toda aquela sequência de narrações eram de fato verossímeis, mantendo a linha do convencimento, não mais pelo objeto real da carta, mas agora pelo discurso de autoridade, pois assina “J. de Al.”.

Ao ler passagens da próxima carta do romance *Cinco Minutos*, é possível notar mais um movimento narrativo causado por ela, que é o de **revelação** do mistério da heroína e resolver o impasse da trama. Nela, Carlota assina pela primeira vez o seu nome de batismo, resume as passagens da vida que esclarecem o motivo do seu comportamento e propõe uma viagem para celebrar o amor no pouco tempo que ainda lhe resta de vida: “Era este o segredo de sua estranha reserva; era a razão porque me fugia, porque se ocultava, por que ainda na véspera dizia que se tinha imposto o sacrifício de nunca ser amada por mim. Que sublime abnegação, minha prima! E, como eu me sentia pequeno e mesquinho à vista desse amor tão nobre!” (ALENCAR, 2001, p.139) Abaixo, são transcritos alguns trechos que compõem a linha sequencial dessa carta de Carlota:

Devo-te uma explicação, meu amigo.
 Esta explicação é a história da minha vida, breve história, da qual escreveste a mais bela página.
 Cinco meses antes do nosso primeiro encontro completava eu os meus dezesseis anos, a vida começava a sorrir-me. [...]
 A primeira vez que fui a um baile, fiquei deslumbrada no meio daquele turbilhão de cavalheiros e damas, que girava em torno de mim sob uma atmosfera de luz, de música, de perfumes.
 [...]
 Estavas nesse baile; foi a primeira vez que te vi.
 [...]
 Nem suspeitava então que, entre todos aqueles vultos indiferentes, havia um olhar que te seguia sempre e um coração que adivinhava os teus pensamentos, que expandia-se quando te via sorrir, e contraía-se quando uma sombra de melancolia anuviava o teu semblante.
 [...]
 Ao sair de um desses bailes apanhei uma pequena constipação, de que não fiz caso. Minha mãe teimava que eu estava doente, e eu achava-me apenas um pouco pálida e sentia às vezes um ligeiro calafrio, que eu curava sentando-me ao piano e tocando alguma música de bravura.
 [...]
 Sim, meu amigo!...
 Estava condenada a morrer; estava atacada dessa moléstia fatal e traiçoeira, cujo dedo descarnado nos toca nos prazeres e dos risos, nos arrasta ao leito, e do leito ao túmulo, depois de ter escarnecido da natureza, transfigurado as suas mais belas criações em múmias animadas.
 [...]
 Entretanto, meu amigo, se, como tu dizias ontem, a felicidade é amar e sentir-se amado; se te achas com forças de partilhar essa curta existência, esses poucos dias que me restam a passar sobre a terra, se me queres dar esse consolo supremo, único que ainda embelezaria minha vida, vem!
 Sim, vem! Iremos pedir ao belo céu da Itália mais alguns dias de vida para nosso amor; iremos onde tu quiseres, ou onde nos levar a Providência.
 [...]
 Adeus para sempre, ou até amanhã! Carlota
 (ALENCAR, 2001, p.136-144)

E como um cavaleiro de contos de fadas, o agora herói de *Cinco Minutos* se põe a ir atrás de sua amada a galope, “gritando-lhe ao ouvido a palavra de Byron: - Away!” (ALENCAR, 2001, p.146). Seguindo depois de canoa, a enfrentar inumeráveis obstáculos, ele ainda tenta alcançá-la, o que é em vão. Uma carta, porém, recebida por ele no dia seguinte ao da sua partida, serve para conduzir ao **desfecho** da trama, que é pegar o próximo pacote com destino à Europa e encontrar Carlota à sua espera. Certa de que seu amado a seguiria, além desta missiva, que é transcrita abaixo, ela deixa em cada porto da escala do vapor uma carta que contém duas frases apenas: “Sei que tu me segues. Até logo.”:

Bem vês, meu amigo – dizia-me ela -, que Deus não quer aceitar o teu sacrifício. Apesar de todo o teu amor, apesar de tua alma, ele impediu a nossa união; poupou-te um sofrimento e a mim talvez um remorso. Sei que quanto fizeste por minha causa, e adivinho o resto; parto triste por não te ver, mas bem feliz por sentir-me amada, como nenhuma mulher talvez o seja neste mundo. (ALENCAR, 2001, p. 154)

Ao reencontrá-la, o narrador relata: “Apertei-a ao peito e colei os meus lábios aos seus. Era o primeiro beijo de nosso amor, beijo casto e puro, que a morte ia santificar.” E prossegue: “Sua fronte se tinha gelado, não sentia a sua respiração nem as pulsações de seu seio. De repente ela ergueu a cabeça. Se visse, minha prima, que reflexo de felicidade e alegria iluminava nesse momento o seu rosto pálido! – Oh! Quero viver! – exclamou ela!” (ALENCAR, 2001, p.156).

A referência à troca de cartas com a prima fica implícita na referência que segue, pois, assim como em *Os sofrimentos do jovem Werther*, em que as respostas de Wilhelm ficam subentendidas na fala do narrador, aqui também acontece o mesmo procedimento: “Eis, minha prima, a resposta à sua pergunta;”. Além disso, as marcações de despedida, local e data, claramente observadas na obra *Pamela* confirmam as características do gênero epistolar por excelência na obra *Cinco Minutos*: “Adeus, minha prima. Carlota impacienta-se, porque há muitas horas que lhe escrevo; não quero que ela tenha ciúmes desta carta e que me prive de enviá-la. Minas, 12 de agosto.” (ALENCAR, 2001, p.158)

Cabe ressaltar que a presença da prima como figura de interlocução é um importante objeto de análise, que aproxima o público feminino leitor do romance, de

modo que este se coloca no lugar da prima, participando ativamente do processo narrativo e funcionando como a própria confidente da história de amor. Em passagens, como esta, compreende-se a escolha da figura da prima D... para ocupar a figura de narratário das cartas, cabendo a ela ser elo de ligação entre o autor José de Alencar (que, à época, não assinou o folhetim) e as leitoras do romance:

Talvez lhe pareça isto uma puerilidade; mas a senhora é mulher, minha prima, e deve saber que, quando se ama como eu amava, tem-se coração tão cheio de afeição, que espalha uma atmosfera de sentimento em torno de nós, e inunda até os objetos inanimados, quanto mais as criaturas, ainda irracionais, que um momento se ligaram à essa existência para realização de um desejo. (ALENCAR, 2001, p.149)

Como um bônus e para ratificar a veracidade da carta principal, confirmando a verossimilhança da história, o leitor é brindado com “um pequeno pós-escrito de uma letra fina e delicada”, de composição de Carlota. Nesse sentido, o autor chama à cena a personagem principal para, além de apresentá-la à prima D.../leitor, numa atitude delicada de cordialidade, dar mais credibilidade ao discurso do narrador: “Tudo é verdade, D...” :

P.S. – Tudo isto é verdade, D..., menos uma coisa.
Ele não tem ciúme de minhas flores, nem podia ter, porque sabe que só quando seus olhos não me procuram é que vou visitá-las e pedir-lhes que me ensinem a fazer-me bela para agradá-lo.
Nisto enganou-a, mas eu vingo-me roubando-lhe um dos meus beijos, que lhe envio nesta carta.
Não o deixe fugir, prima; iria talvez revelar a nossa felicidade ao mundo invejoso.” (ALENCAR, 2001, p.159)

Por fim, é interessante perceber que Carlota não demonstra, pelas suas palavras, qualquer interesse de que sua história venha a ser divulgada ou publicada para o conhecimento de terceiros: “iria talvez revelar a nossa felicidade ao mundo invejoso.” Nesse sentido, a sua compilação e publicação se traduzem como uma devassa ou leitura não-autorizada da vida alheia, o que vem ao encontro da teoria de Marisa Lajolo (2002) sobre o voyeurismo, que instigava o interesse do leitor a ler a correspondência alheia, e da análise de Phillippe Lejeune (1995), de que a

publicação de uma carta depende da prévia autorização de ambas as partes, ainda que estejamos analisando o campo ficcional do estudo das cartas.

Em linhas gerais, em *Cinco Minutos*, a verossimilhança é levada ao seu altíssimo grau de formatação, retomando a discussão prévia estabelecida nos capítulos anteriores. As cartas, objetos de semelhança com a realidade, assim como o espaço público frequentado pelas personagens (cor local) e a própria interlocutora, que é criada artificialmente para aproximar a trama do universo feminino, são artifícios narrativos de Alencar para estabelecer uma melhor comunicação com seu público e tornar mais eficiente a leitura dos seus romances. A hipótese levantada aqui será rediscutida no capítulo seguinte, que tratará de questões semelhantes relacionadas à obra *A Viúvinha*.

3.2 *A Viúvinha*

“Olhamo-nos, sorrimos e recomeçamos esta história que lhe acabo de contar, e que é ao mesmo tempo o nosso romance, o nosso drama e o nosso poema.” (ALENCAR, 2001, p.158)

A Viúvinha (1856) é o romance em que Carolina é tomada em matrimônio por Jorge, porém fica logo supostamente viúva, após o marido forjar a própria morte na noite de núpcias. Isso se dá porque Jorge, sendo herdeiro de grande fortuna depois da morte do pai, gasta todo o dinheiro com “amantes, luxo e até essa glória efêmera, auréola passageira que brilha algumas horas para aqueles que pelos seus vícios e pelas suas extravagâncias excitam um momento a curiosidade pública.” (ALENCAR, 2001, p.17) Apesar da retidão encontrada no relacionamento com Carolina, na véspera do casamento, ele se descobre falido e “desgraçado, miserável, escarnecido”, incapaz de “iludir ainda que por um dia esse coração e ligar essa vida de inocência e de flores à existência de um homem perdido” (ALENCAR, 2001, p.28). Assim, Jorge decide fugir.

Antes disso, porém, Jorge se preparava para escrever uma carta à D. Maria, mãe de Carolina, na intenção de relatar a ela todos os motivos pelos quais sua fuga

se fazia necessária: “o seu dever, e a sua lealdade, exigiam que confessasse a D. Maria e à sua filha as razões que tornavam impossível esta união.” (ALENCAR, 2001, p.28). Com medo, porém, que aquilo prejudicasse a reputação de Carolina, deixando dúvidas sobre a sua pureza, Jorge decide fugir após o casamento, às quatro da madrugada, e deixar no corpo de um morto, sob os alicerces do grande hospital de Santa Luzia em construção, sua carteira, na qual se lia uma carta dobrada:

Peço a quem achar o meu corpo o faça enterrar imediatamente, a fim de poupar à minha mulher e aos meus amigos esse horrível espetáculo. Para isso achará na minha carteira o dinheiro que possuo. Jorge da Silva. 5 de setembro de 1844. (ALENCAR, 2001, p. 40)

A escolha do cenário do crime se dá porque, no lugar onde hoje está construído o hospital da Santa Casa de Misericórdia do Rio de Janeiro, “houve um tempo em que quase todas as manhãs os operários encontravam em algum barraco ou entre cômodos de pedra e areia, o cadáver de um homem que acabara de pôr termo à sua existência.” Além disso, “outras vezes ouvia-se um tiro; os serventes corriam e apenas achavam uma pistola ainda fumegante, um corpo inanimado e, sobre ele, alguma carta destinada a um amigo, a um filho ou a uma esposa.” (ALENCAR, 2001, p.39)

Interessante perceber que, aqui, além de outras passagens Alencar se apropria de um dado histórico, elemento da realidade do tempo, para ser pano de fundo da narrativa. Fica aparente, assim, a característica histórico-social da sua literatura, de recuperar o tempo e o meio da construção da obra, a ponto de evocar e revelar uma época a qual o leitor não pertenceu. Outro dado importante, destacado por Antonio Candido, em *Formação da Literatura Brasileira* (2014) é que, à exceção de *Cinco Minutos*, onde “tudo corre como se o dinheiro fosse um dado implícito”, nos demais romances urbanos alencarianos, a contar de *A Viúvinha*, “o conflito da alma dos protagonistas com as possibilidades materiais é básico no encaminhamento da ação.” (CANDIDO, 2014, p.540) Aqui, é a falência de Jorge que o precipita à ação.

Em *A Viúvinha*, a *carta de enredo* que dá o pontapé inicial ao processo de mobilidade narrativa não é dirigida à Carolina, mas a qualquer transeunte que encontrasse o corpo de Jorge e pudesse revelar a notícia de sua morte. Dessa

forma, ela serve para sinalizar a **complicação** ou a impossibilidade amorosa do casal. Desse momento em diante, Alencar edifica a figura de Jorge sob o arquétipo do verdadeiro herói, cuja personalidade o narrador trata de confirmar junto à prima, a mesma prima D... que lhe é a interlocutora de *Cinco Minutos*. A verossimilhança, característica tão cara de *Cinco Minutos* é, novamente recuperada em *A Viúvinha*, desta vez explicitamente na narrativa:

“Talvez ache a coragem desse moço inverossímil, minha prima. É possível. Compreende-se e admira-se o valor do soldado; mas esse heroísmo inglório, esse martírio obscuro parece exceder as forças de um homem. Mas eu não escrevo um romance, conto-lhe uma história. A verdade dispensa a verossimilhança.” (ALENCAR, 2001, p.50)

Em *A Viúvinha*, a ponte da interlocutora, a prima D..., com todo o público feminino leitor do romance-folhetim fica evidente em passagens, ora metalinguísticas, em que o narrador explica a sua maneira de escrever, ora em passagens metonímicas, em que ele usa o vocativo “mulheres”, ratificando a teoria de que na figura da prima está contido todo o público feminino com quem o autor empírico deseja falar. A metalinguagem, o uso do vocativo, entre outros, são elementos posteriormente associados a Machado de Assis, no entanto, podemos perceber, em análises como essa, que existe em Alencar um “refinamento que pressagia Machado de Assis”. (CANDIDO, 2014, p.545)

Vós, mulheres que chorais a todo momento, e cujas lágrimas são apenas um sinal de fraqueza, não conheceis esse sublime requinte da alma que sente um alívio em deixar-se vencer pela dor; não compreendeis como é triste uma lágrima nos olhos de um homem.” (ALENCAR, 2001, p.27)

Antes de simular seu próprio homicídio, Jorge deixa “uma carta volumosa”, a qual “deitou-a sobre o consolo de mármore” (ALENCAR, 2001, p.38) do quarto do casal. Com a desculpa da sua extensão e da preocupação de não entristecer a interlocutora, já que a carta era de cortar o coração, o narrador não a transcreve. Ela, porém, servia como **revelação** do motivo do infortúnio da personagem de Jorge, que “explicava à sua mulher a fatalidade que o obrigava, ele, votado à morte, a

consumar esse casamento, que a devia fazer desgraçada, mas que ao menos a deixava pura e sem mácula.” (ALENCAR, 2011, p.70).

É a partir de ambas essas cartas que se constrói a viuvez da bela e doce Carolina, caracterizada como a figura feminina por excelência do período romântico, tal qual Chartlotte, de *Os Sofrimentos do jovem Werther*. A partir daí, ela passa a ser conhecida como a Viuvinha, sempre vestida de preto, aquela que “não tinha um ornato, nem uma flor, nem outro enfeite, que não fosse dessa cor triste, que ela parecia amar. Essa extrema simplicidade era o maior realce da sua beleza deslumbrante.” (ALENCAR, 2001, p.46) Para Antonio Candido, Alencar denota a influência do mestre Balzac “na intuição da vestimenta feminina, que aborda como elemento de revelação da vida interior” (CANDIDO, 2014, p.548). N’A *Viuvinha*, Carolina externa a sua morte interior na roupa preta que agora lhe cabe usar:

Estava ela então no brilho de sua beleza. Na menina gentil e graciosa encarnara a natureza a mulher com todo o luxo das formas elegantes, com toda a pureza das linhas harmoniosas.

A influência que o vestido preto devia exercer sobre essa organização ardente revelou-se logo. O vestido preto era o símbolo de uma decepção cruel; era a cinza de seu primeiro amor; era uma relíquia sagrada que respeitaria sempre. Enquanto ele a cobrisse parecia-lhe que nenhuma afeição penetraria o seu coração e iria profanar o santo culto que votava à imagem de seu marido.

Era uma superstição; mas que alma não as tem quando a crença ainda não a abandonou de todo! (ALENCAR, 2001, p.65)

Tendo imposto a si mesmo uma vida de trabalho duro, Jorge, que provisoriamente adotara o nome de Carlos, “durante cinco anos, vivera como um estranho sem família, sem parentes, sem amigos, ou como uma sombra errante condenada à expiação das suas faltas.” (ALENCAR, 2001, p.57) De volta ao Rio de Janeiro e tendo pagado a dívida a seu benfeitor, Jorge decide procurar a esposa. Esse contato é feito através de uma sobrecarta (envelope), fechada e endereçada “A ela”, que Jorge atira na vidraça da amada. Dentro dela, nenhuma palavra, apenas uma flor. Carolina, que “amava uma sombra morta; começou a amar uma sombra viva.” (ALENCAR, 2011, p.67)

Essa sobrecarta, semelhante àquela da caixinha com o cabelo em *Cinco Minutos*, é que faz novamente aumentar a aproximação física e emocional do casal, encaminhando ao **clímax**, já que a flor contém a simbologia do bem-querer. Nota-se, aqui, porém, que as cartas partem do homem para a mulher, num movimento inverso ao que foi verificado em *Cinco Minutos*. Ele, a quem Carolina só conhecia o vulto, agora “beijando-lhe a mão como na primeira vez, deixou-lhe a flor envolta na carta.” Nela, lia-se, sem data, nem assinatura, marcando o anonimato do remetente: “Amanhã à meia-noite no jardim. É a primeira ou a última prece de um imenso amor.” (ALENCAR, 2001, p.69)

Desta vez, a carta derradeira tem o papel de conduzir ao **desfecho** da narrativa, que é o encontro dos dois no jardim. Trajada de branco, simbolizando uma passagem, no caso da Viuvinha, de um estado de luto para um estado de pureza e virgindade, de reencontro com sua criança interior, Carolina se entrega a Jorge quando reconhece nele o seu marido perdido. Restabelecida a situação inicial e tendo Jorge purgado a sua culpa, ele diz ter sido ali seu “segundo berço”, onde nasceu para uma nova vida. Depois de ter reabilitado o nome de seu pai, quis, por fim, testar o amor de Carolina, no que confirmou sua devoção a ele, pois ela evitou o pretendente, antes de sabê-lo seu esposo.

Por fim, a narrativa reserva uma surpresa que, sem dúvida, é o ponto alto dessa dupla de romances folhetinescos *Cinco Minutos* e *A Viuvinha*: a amizade “íntima” entre as duas mocinhas Carlota e Carolina. “Isso explica, D... como soube todos os incidentes desta história.” Sendo Jorge amigo do inominado esposo de Carlota, o narrador de ambas as histórias, pôde ele contar à sua narratária D... com riqueza de detalhes, a história do amigo. Não sem omitir o seu nome para guardarlhe o anonimato, o que já se sabe muito comum na linhagem dos romances epistolares, dos quais se destaca *Pamela*: “Este moço que designei com o nome de Jorge, e que realmente tinha outro nome, em que decerto há de ter ouvido falar, era o filho de um negociante rico que falecera, deixando-o órfão em tenra idade; [...]” (ALENCAR, 2001, p.16).

A questão moral da trama, que é a luta pelo restabelecimento do lugar social e, mais do que isso, a recuperação da dignidade e da honra da família, dialoga bastante com o desejo de aceitação do homem burguês do século XIX. Segundo

Antonio Candido (2014), na maioria das obras de Alencar, “o movimento narrativo ganha força graças aos problemas de desnivelamento nas posições sociais, que vão afetar a própria afetividade dos personagens.” (CANDIDO, 2014, p.540). Em *A Viuvinha*, Jorge, além da vergonha pública, também não admitiu a desonra privada, ao contrário de Fernando, do romance *Senhora*, que, ao contrário, vendeu-se a uma esposa rica.

Sobre as *cartas de enredo*, que dão movimento à narrativa de *Cinco Minutos* e *A Viuvinha*, percebe-se que, naquela, a quantidade de cartas é maior e elas são mais densas, enquanto nesta, a quantidade é menor e elas são consideravelmente menos extensas, algumas delas, inclusive, sendo sobrecartas (envelopes). O que as iguala, no entanto, é que se propõem à mesma finalidade e têm um eixo similar no que se refere a impulsionar os elementos do enredo: complicação, revelação, clímax e desfecho. Sendo assim, percebe-se que em ambos os romances as estruturas são bastante parecidas.

Outros pontos de contato são: o mesmo e único narrador jovem do sexo masculino (o inominado esposo de Carlota), a mesma narratária (prima D...), a figura feminina da interlocutora como suporte para o diálogo do autor empírico com o seu público-leitor, e a verossimilhança contida na “moldura” das cartas, na “cor local” (que tem como cenário a Corte do Rio de Janeiro), na metalinguagem, e na proximidade entre as famílias: “as nossas famílias se visitam com muita frequência; e posso dizer-lhe que somos uns para os outros a única sociedade.” (ALENCAR, 2011, p.73).

Nos próximos capítulos, será dada especial atenção às *cartas-base*, que ganham contornos mais elaborados em *Diva* e *Lucíola*, mas que também fazem parte dos *romances de intriga Cinco Minutos* e *A Viuvinha*. Para tanto, será necessário retomar o estudo desses textos a partir de um novo olhar, dessa vez sob o viés das cartas que formatam as narrativas, ou seja, que as constroem como um romance, subdividido por capítulos (I, II, III etc.). Para tanto, também estudaremos os enredos e suas especificidades, aplicando os conceitos dos romances epistolares estudados nas primeiras seções.

4 **CARTAS-BASE NOS ROMANCES PSICOLÓGICOS**

Compreendem-se, aqui, como *cartas-base* as cartas maiores, que, enviadas do personagem-narrador ao personagem-narratário, representam a estrutura do romance. No caso de *Lucíola* e *Diva* são, respectivamente, as cartas de Paulo à senhora G.M e de Augusto a Paulo, repassadas à mesma editora. Somam-se a isso os prólogos dos dois romances que também se constituem como cartas, pois, tendo os marcadores espaço-temporais, são parte da narrativa.

No caso de *Cinco Minutos* e *A Viuvinha*, são as cartas endereçadas do narrador anônimo à prima D.... Embora estruturalmente mais simples e, por isso, figurando aqui como *romances de intriga*, também contêm em sua estrutura as *cartas-base*. Além disso, têm seu corpo constituído por cartas de enredo que, como estudado no capítulo 3, participam da configuração e movimentação da trama.

Para Maria Cecília Boechat (2002), “O artifício procura, claramente, emprestar veracidade à narrativa, que fica afirmada como registro verídico e sincero de acontecimentos que seriam preexistentes a seu relato escrito.” Para ela, *Lucíola* e *Diva* “apresentam um refinamento desse tipo de armadura narrativa, conseguindo um artifício ainda mais fortemente metaficcional”, “ – o que implica um rearranjo formal -, que não é só editado, mas também intitulado – o que implica uma interpretação - por G.M.” (BOECHAT, 2002, p.146-147)

Neste capítulo, daremos total atenção às cartas que formam o corpo constitutivo do romance, desde o prólogo. Levantaremos hipóteses para a existência ficcional da senhora G.M., para a relação dessa nova estrutura missivista com o público leitor da época, para a questão da verossimilhança que tangencia a inserção da carta no romance, entre outros fatores. Para isso, recuperaremos a trama de cada uma delas e suas relações com obras de âmbito universal, quando possível.

4.1 *Lucíola*

“Escrevi as páginas que lhe envio, às quais a senhora dará um título e o destino que merecem. É um perfil de mulher apenas esboçado.” (ALENCAR, 2011, p.23)

Lucíola (1862) é o romance de José de Alencar que dá início à série “perfis de mulher”. A fórmula que agradou ao público é retomada em *Diva* (1864) e em *Senhora* (1875), perfazendo uma trilogia de jovens que são marca de seu tempo. Nos dois primeiros romances, tem-se a moldura da carta como matéria-prima de nossa discussão e seus desdobramentos nas narrativas. Além disso, nelas se pode identificar elementos comuns, como o cotidiano da vida na capital do império do século XIX, observadas em *Lucíola*:

A primeira vez que vim ao Rio de Janeiro foi em 1855. Poucos dias depois da minha chegada, um amigo e companheiro de infância, o Dr. Sá, levou-me à festa da Glória, uma das poucas festas populares da corte. Conforme o costume, a grande romaria desfilando pela Rua da Lapa e ao longo do cais, serpejava nas faldas do outeiro e apinhava-se em torno da poética ermida, cujo âmbito regurgitava com a multidão do povo. (ALENCAR, 2011, p.24)

Espaciei o corpo pela Rua do Ouvidor; o espírito pelas novidades do dia; os olhos pelo azul cetim de um céu de abril e pelas galas do luxo europeu expostas nas vidraças. (ALENCAR, 2011, p.62)

Para Valéria de Marco (1987), em “*O império da cortesã (um perfil de Alencar)*”, nesses três romances, o dinheiro funciona como “mediador das relações entre as personagens, como elemento de conflito que deve ser contornado para chegar à realização de um sonho romântico ou à desilusão perante o caráter implacável dessa ordem social metálica.” (DE MARCO, 1987, p.72) Em *Lucíola*, ele se interpõe ao casal por ser a moeda de troca entre a protagonista e seus clientes. Em *Diva*, a rica Emília espera por um casamento que reúna felicidade financeira e conjugal. E em *Senhora*, Aurélia recebe de volta a oferta paga ao marido em troca do casamento arranjado.

Lúcia, ou Maria da Glória, é construída a partir da figura de cortesãs do imaginário literário, a começar por Margarida, de *A Dama das Camélias* (1848), do escritor Alexandre Dumas Filho. A similaridade declarada, que despertou julgamentos vorazes de críticos, como Joaquim Nabuco, é, a partir de um discurso intertextual com a literatura mundial, uma maneira de particularizar a “cor local” brasileira, projeto alencariano, definido com contorno universal:

Com este recurso literário ele quer discutir o aproveitamento dos modelos importados; desenvolver uma reflexão sobre as relações entre a literatura nacional e a estrangeira através das lentes oferecidas pela modernidade romântica; nacionalizar o tema da regeneração da mulher perdida; criar enfim, o perfil da cortesã do Império. (MARCO, 1987, p.148)

No capítulo XV, a referência ao romance *A Dama das Camélias* é explícita, quando Paulo flagra Lúcia lendo o romance e se questiona: “Lúcia teria, como Margarida, a aspiração vaga para o amor? Sonharia com as afeições puras do coração?”, ao que ela responde: “– Esse livro é uma mentira!”. Após longa discussão acerca da possibilidade amorosa para uma cortesã e de um homem aceitar semelhante amor, Armando encerra o debate: “– Está bem: deixemos em paz *A dama das camélias*. Nem tu és Margarida, nem eu sou Armando.” Depois de soltar uma gargalhada, Lúcia censura, ela própria, o romance: “– Realmente, este livro não presta. Nem quero acabá-lo. Cometeu-se aí um sacrilégio literário.” (ALENCAR, 2011, p. 99)

Na outra passagem colhida a seguir, a imagem da flor- camélia faz recordar o símbolo usado por Margarida em *A dama das camélias*: “Vi entrando na sala objeto que pela sua novidade atraiu logo a minha atenção. Era um elegante vaso de cristal cor de leite, representando uma tuberosa; a flor que lhe servia de bocal ostentava uma camélia soberba” E prossegue: “o ciúme, que é instinto e faro da paixão, descobriu logo entre o pé do vaso e o mármore do consolo a ponta de uma carta em papel rosa. (ALENCAR, 2011, p.107)

Em “*A Polêmica Alencar-Nabuco*” (1978), Afrânio Coutinho registra as famosas declarações críticas de Joaquim Nabuco em 1875 sobre a obra *Lucíola* e suas interfaces com *A Dama das Camélias*: “A originalidade de *Lucíola* é nenhuma; a cor local é falsa; o Rio de Janeiro não é o que o autor nos descreve; o desenho é

mediocre...” (COUTINHO, 1978, p. 136). E ainda: “Lucíola não é senão a *Dame aux Camélias* adaptada ao uso do "demi-monde" fluminense; cada novo romance que faz sensação na Europa tem uma edição brasileira dada pelo Sr. José Alencar que ainda nos fala da originalidade e do "sabor nativo" dos seus livros. (COUTINHO, 1978, p. 135)

As similaridades com a cultura francesa, tanto reprovadas por Joaquim Nabuco, sempre estiveram relacionadas, de modo geral, não somente com o conteúdo de muitos romances brasileiros, mas também com a sua forma. Importada a dinâmica da produção, seguimos no Brasil os passos da ficção estrangeira, que encontrou “seu primeiro e natural caminho de edição, nas páginas dos jornais e das revistas. Ali se publicaram e igualmente se perderam muitas de nossas primeiras produções literárias, no campo do romance. A edição na forma de livro era consequência da primeira, na forma de folhetim.” (RIBEIRO, 1996, p.59)

Esse diálogo com a literatura estrangeira, porém, não começa, efetivamente, em *Lucíola*. Em um artigo publicado no *Diário do Rio de Janeiro*, em 26 de junho de 1858, numa tentativa de se defender e repudiar a censura sofrida na peça *As asas de um Anjo* (1858), José de Alencar já havia declarado a relação entre Carolina, a personagem principal da peça, e outras cortesãs de peças francesas:

Quando tive a ideia de escrever *As Azas de Um Anjo*, hesitei um momento antes de realizar o meu pensamento; interroguei-me sobre a maneira porque o publicoacceitaria essa tentativa, e só me resolvi depois de reflectir que as principaes obras dramáticas filhas da chamada escola realista, - *A Dama das Camélias*, *as Mulheres de Marmore*, e *os Parisienses*, têm sidos representadas em nossos theatros; que a *Lucrecia Borgia*, e o *Rigoletto*, transformação do *Roi s'amuse* de Victor Hugo, eram ouvidas e admiradas no theatroyrico pela melhor sociedade do Rio de Janeiro. (ALENCAR, 1958, p.10)

Nesse mesmo artigo, Alencar usou como argumento de defesa a noção moralizante da peça, que tornaria a aparecer no romance lançado anos mais tarde com o título de *Lucíola*. Em ambas as obras, as personagens Lúcia e Carolina são punidas socialmente pelos destinos que escolhem. A corrupção dos costumes, matéria da prosa, não se constituía somente como produto da ficção, mas da sua observação social:

Assistindo às Asas de um anjo, o espectador encontra a realidade diante de seus olhos, e espanta-se sem razão de ver no teatro, sobre a cena, o que vê todos os dias à luz do sol, no meio da rua, nos passeios e espetáculos. (ALENCAR, 1958, p.11)

E continua:

Será immoral uma obra que mostra o vício castigado pelo próprio vício, que tomando por base um facto infelizmente muito frequente na sociedade, deduz delle consequências terríveis que servem de punição não só aos seus auctores principaes, como áquelles que concorreram indirectamente para a sua realização. (ALENCAR, 1958, p.12)

Para Luis Filipe Ribeiro (1996), na obra *Mulheres de Papel: um estudo do imaginário em José de Alencar e Machado de Assis*, as mulheres se situam na realidade da época como o centro das atenções. “É a elas que se concentram os olhares, enquanto público consumidor de romances. Mas, com a vertente conservadora que sustenta o sistema social, tais atenções visam, sem dúvida alguma, um objetivo pedagógico: ensinar-lhes o lugar da mulher. (RIBEIRO, 1996, p. 53) E não podia ser diferente, cita, pois as obras eram escritas sobre mulheres, dirigidas às mulheres, porém escritas por homens.

Na narração de *Lucíola*, destaca-se um trecho em que essa rigidez social, que controla e, por vezes, pune as relações que ela mesma produz, é mencionada: “– Que queres? Há certas vidas que não se pertencem, mas à sociedade onde existem. Tu és uma celebridade pela beleza, como outros o são pelo talento e pela posição. O público, em troca do favor e admiração que cerca os seus ídolos, pedelhes conta de todas as suas ações.” (ALENCAR, 2011, p.81) Paulo, no entanto, que sempre teve “horror às reticências”, que, segundo ele são “a hipocrisia do livro, como a hipocrisia é a reticência da sociedade”, confessa que contará uma história “imoral” e que, “portanto, não admite reticências”. (ALENCAR, 2011, p.51).

Essa história que não tem “pretensões a vestal” é plenamente compreendida pela senhora G.M. No prólogo do livro, inclusive, a editora enuncia: “Deixem que raivem os moralistas.”, numa clara referência à censura. E prossegue avisando que a obra “não tem pretensões a vestal. É musa cristã: vai trilhando o pó com os olhos

no céu. Podem as urzes do caminho dilacerar-lhe a roupagem: veste-a a virtude.”, retomando mais uma vez o didatismo da trama.

Por fim, arremata que, “se o livro cair nas mãos de alguma das poucas mulheres que leem neste país, ela verá estátuas e quadros de mitologia, a que não falta nem o véu da graça, nem a folha de figueira, símbolos do pudor no Olimpo e no Paraíso Terrestre.” (ALENCAR, 2011, p.21), destacando o cuidado vocabular de Alencar, ainda que tratando do tema da prostituição. Vale ressaltar, que a sensualidade da linguagem é um aspecto importante da trama e um diferencial da obra.

Para Valéria de Marco (1987), “ao abrir a alcova, o romance de Alencar abre também um aspecto novo nas estórias das cortesãs: a linguagem erótica. As imagens sexuais dão concretude ao desejo e ao jogo amoroso. Elas vêm ao texto para recriar o mundo de prazer e, a partir desse momento, impõem-se como elemento de construção do processo de desvendamento de Lúcia e como traço diferenciador entre o romance de Alencar e o de Dumas Filho.”(DE MARCO, 1987, p.162)

Havia na fúria amorosa daquela mulher um quer que seja na rapacidade da fera.

Sedenta de gozo, era preciso que o bebesse por todos os poros, de um só trago, num único e imenso beijo, sem pausa, sem intermitência e sem repouso. Era serpente que enlaçava a presa nas suas mil voltas, triturando-lhe o corpo; era vertigem que vos arrebatava à consciência da própria existência, alheava um homem de si e o fazia viver mais anos do que em toda a sua vida.

(...)

Não fui eu que possuí essa mulher; e sim ela que me possuiu todo, e tanto, que não resta daquela noite mais do que uma longa sensação de imenso deleite, na qual me sentia afogar num mar de volúpia. (ALENCAR, 2011, p.60)

Ao final do prólogo *Ao autor*, que é uma única devolutiva da senhora G.M., narratário, ao próprio Paulo, autor das cartas, narrador homodiegético, de acordo com a nomenclatura de Gérard Genette, encontramos a marcação de data, “Novembro de 1861” e a própria assinatura de “G.M.”. Embora seja uma abreviação, aos moldes dos romances epistolares europeus do século XIX, em que a autoria

anônima, na época, “constituía um charme para a publicação” (ALCOFORADO, 1997, p.12), aqui sabemos que servia ao jogo autoral muito bem construído por José de Alencar.

Essa marcação dos elementos constitutivos das cartas, no entanto, não aparece nas missivas de Paulo, que os tem substituídos pelos números dos capítulos. Para Marcus Vinicius Nogueira Soares (2008), em “Entre o público e o privado: configuração do narrador em *Lucíola*, de José de Alencar”, “Alencar abdica da elaboração do romance epistolar nos moldes de *Pamela* (1740), de Samuel Richardson, ou *As ligações perigosas* (1782), de Choderlos de Laclos, em favor do modelo – inaugural do gênero, como querem alguns historiadores – encontrado nas *Cartas portuguesas* (1669), de Mariana Alcoforado, onde a troca de correspondências é apenas mencionada no corpo do texto (...)”. (SOARES, 2008, p. 3).

Essa nova moldura de carta, que é o veículo escolhido por Alencar para dar formato à produção, traz um contorno totalmente inédito aos romances do gênero. *A Dama das Camélias* ou outra obra que tenha tratado do tema da prostituição, não o fez com essas características. Aqui, Alencar traz o discurso em primeira pessoa. É Paulo, o amante da protagonista, que rememora, de um tempo distante da relação amorosa, o processo do envolvimento. Assim, ele passa os acontecimentos pelo crivo pessoal e social, analisando-os e a si mesmo com distanciamento:

Receei também que a palavra viva, rápida e impressionável não pudesse, como a pena calma e refletida, perscrutar os mistérios que desejava desvendar-lhe, sem romper alguns fios da tênue gaza com que a fina educação envolve certas ideias, como envolve a moda em rendas e tecidos diáfanos os mais sedutores encantos da mulher, Vê-se tudo; mas furta-se aos olhos a indecente nudez. (ALENCAR, 2011, p.23)

Apesar, no entanto, do distanciamento e do olhar afastado, a narrativa se faz “como memórias sentimentais em que o narrador épico é contaminado pelo recordar lírico” (GOMES, 1976, p.129), o que pode ser percebido em passagens, como: “Lembrar-se é viver outra vez.” (ALENCAR, 2011, p.29), ou ainda “Mas a senhora lê e eu vivia” (ALENCAR, 2011, p.38). O discurso metalinguístico, por vezes, também é palco da narrativa, em passagens como esta: “uma coisa é sentir a impressão que

se recebeu de certos acontecimentos, outra comunicar e transmitir fielmente estes acontecimentos.” (ALENCAR, 2011, p.50) Ou ainda:

Não sei se a senhora achará prazer na leitura destas cenas sem colorido, estirado diálogo entre dois atores, raro interrompido pelo mundo, que lhes atira um eco de seus rumores. Já tenho tido vezes de arrependimento depois que comecei a escrever estas páginas, que eu podia tornar mais interessantes, se as quisesse dramatizar com sacrifício verdade; porém mentiria às minhas recordações e à promessa que lhe fiz de exumar do meu coração a imagem de uma mulher. (ALENCAR, 2011, p.101)

Segundo Valéria de Marco, essa distância temporal “abre a possibilidade de Paulo iniciar seu contato com o leitor através de frases ponderadas e pausadas, nas quais ecoa o ritmo de um cotidiano de normalidade, e cria um lastro verossímil para o objetivo do narrador de apresentar seu texto como explicação de uma postura ética frente a um fenômeno social”. (DE MARCO, 1987, p.151)

Em *A Dama das Camélias*, por exemplo, apesar da criação de elementos de verossimilhança (de personagens que “ainda vivem” e, portanto, “testemunhas” de um narrador “confidente”), tais quais Alencar o faz com a carta e a figura da editora G.M., o que se tem lá é um narrador em terceira pessoa, que não tem total domínio sobre os fatos narrados como Paulo, aqui, que os experimentou. Eis uma diferença latente entre as obras e uma justa reinvenção alencariana:

Como não tenho ainda a idade em que se inventa, contento-me em contar. Peço, portanto, ao leitor que se convença da realidade desta história, cujas personagens todas, exceto a heroína, ainda vivem. Em Paris, há testemunhas da maior parte dos fatos que aqui reúno, e que poderiam confirmá-los se o meu testemunho não for suficiente. Por uma circunstância particular, somente eu poderia escrevê-los, pois só eu fui confidente dos últimos detalhes, sem os quais seria impossível fazer uma narrativa interessante e completa. (DUMAS FILHO, 2012, p.11)

Em *Lucíola*, em lugar desse narrador/interlocutor em terceira pessoa, Alencar, por apropriação do gênero epistolar, embora com modificações estruturais, reserva não só um interlocutor, mas um narratário, que valida, edita e publica o texto escrito em primeira pessoa. “Esta “senhora”, a quem Paulo envia o manuscrito, é o interlocutor mudo, máscara do leitor virtual, condicionador do discurso, parâmetro para as reações do público.” (GOMES, 1976, p.127)

Segundo Valéria de Marco (1987), a elaboração dada por Alencar à confissão é a espinha dorsal de seu romance e deve ser analisada como elemento estrutural da narrativa. Para Marcus Vinicius Nogueira Soares (2008):

ao invés de destinatário das epístolas, G.M. aparece como protótipo de leitor, comprometido com a legitimidade do que se vai ler, circunscrevendo, na medida do possível, o efeito de significação do texto – afinal, ninguém compreendeu melhor do que ela os dissabores de Paulo, a ponto de condenar os agora previsíveis equívocos de leitura – “deixe que raivem os moralistas” –, assim como arrematar, por meio da organização final em livro e da metáfora do título – “Lucíola é o lampiro noturno que brilha de uma luz tão viva no seio da treva e à beira dos charcos” (ALENCAR, 1967, p.2) –, aquilo que o narrador desenhou em seu “perfil”. (SOARES, 2008, p. 11)

A escolha de Paulo enquanto narrador-personagem da trama, quando elege uma editora para a sua história, que assume a responsabilidade pela publicação, eximirá o autor empírico José de Alencar de aparecer publicamente, ao menos por certo período de tempo. “Que forma mais habilidosa de esconder-se e, ao mesmo tempo, dar verossimilhança realista aos seus enredos!” (RIBEIRO, 1996, p.86) Isso se torna interessante, haja vista a problemática com a peça *As asas de um Anjo*. Além disso, a carta por si só é, de acordo com a teoria de Marisa Lajolo (p.32), uma estratégia de verossimilhança e devassa da vida alheia, o que confere ainda maior interesse ao leitor.

Para Luis Felipe Ribeiro, (1996) “o jovem Alencar, nessa época com 33 anos, encasacado em uma mentalidade conservadora — já era deputado desde os 30! — age com uma habilidade de diplomata, para enfrentar tal desafio, sem macular seu perfil de autor recomendável para as moças de família.” (RIBEIRO, 1996, p.82)

Outro fator importante que diz respeito à carta, é que ela substitui a confissão oral. E isso pode ser explicado, num primeiro instante, pela presença da neta ou pelo respeito à figura da senhora, cujos “cabelos brancos, puro e santa coroa de uma virtude”, o narrador respeita. (ALENCAR, 2011, p.23) Esses mesmos cabelos brancos lhe conferem a vivência e a autoridade para dar o título e o destino que o perfil de mulher, apenas esboçado, merece.

Mas a diferença fundamental introduzida por Alencar na situação da conversa, como moldura verossímil para a estória da cortesã, está no fato de Paulo fazer seu depoimento em letra de forma. A opção pela palavra escrita é atribuída a motivações de ordem ética: manter a privacidade do diálogo, para não macular a atmosfera da inocência, e substituir a voz e a presença do homem por um punhado de papel, para eliminar uma eventual testemunha do rubor que os fatos narrados pudessem despertar na respeitável leitora. (DE MARCO, 1987, p.152)

A representação dessa respeitabilidade, marcada pelas diferenças de gênero e de idade, ficam claras na passagem transcrita a seguir. Nela, Paulo menciona a neta, por quem também teria optado pelo discurso escrito, já que sua história, contada em ambiente que habita, poderia profanar a inocência da jovem:

(...) tanto é o apreço em que tenho o tato sutil e esquisito da mulher superior para julgar de uma questão de sentimento. Não o fiz, porque sentada no sofá, do outro lado do salão, sua neta, gentil menina de 16 anos, flor cândida e suave, que mal desabrocha à sombra materna. Embora não pudesse ouvir-nos, a minha história seria uma profanação na atmosfera que ela purificava com os perfumes da inocência; e – quem sabe? – talvez por ignota repercussão o melindre de seu pudor se arrufasse unicamente com os palpites de emoções que iam acordar em minha alma. (ALENCAR, 2011, p. 23)

Em um segundo momento, compreende-se que a passagem das cartas de Paulo para a forma de um romance epistolar, sob o crivo de G.M., leva à tona o seu discurso para a sociedade. Este, escrito e, portanto, refletido, têm menos chances de ser mal-interpretado, como o fora *As asas de um Anjo*, texto teatral, e, portanto, oralmente representado. Além disso, o narrador percorre o caminho na análise metalinguística do texto, que se confronta consigo mesmo ao passo que vai sendo escrito. Para Marcus Vinicius Nogueira Soares (2008):

considerando a palavra falada suscetível a reações inesperadas, Paulo escolhe a modalidade escrita por conta do seu alcance reflexivo; reflexão esta que ele acredita necessária à sua própria compreensão do que se passou e, ao mesmo tempo, ao correto julgamento moral de G.M.. (SOARES, 2008, p.9)

E continua:

As cartas aparecem, assim, como alternativa aos riscos inusitados da exposição pública, devido à sua dupla dimensão: a que remete à atitude reflexiva decorrente do ato da escrita e aquela derivada do procedimento privado característico da troca de missivas. E aqui retornamos ao gênero epistolar e a sua conversão em romance. (SOARES, 2008, p.10)

A figura da máscara-personativa da senhora G.M., que edita e toma para si a responsabilidade da publicação do livro, em lugar do autor empírico José de Alencar, aparece desde o prólogo da edição: “Reuni as cartas e fiz um livro. Eis o destino que lhes dou; quanto ao título não me foi difícil achar. O nome da moça, cujo perfil o senhor desenhou com tanto esmero, lembrou-me o nome de um inseto.” E continua descrevendo-o: “Lucíola é o vampiro noturno que brilha de uma luz tão viva no seio da treva à beira dos charcos. Não será a imagem verdadeira da mulher que no abismo da perdição conserva a pureza d’alma?” (ALENCAR, 2011, p.21)

A antítese da figura da mulher que é, ao mesmo tempo, Maria da Glória e Lúcia, “luz” e “treva”, “pureza d’alma” e “abismo da perdição”, vai se revelando ao longo do romance, ao passo que Paulo relata os acontecimentos. “A linguagem desvenda que o conhecimento do mundo e da consciência individual se forjam na relação com o outro e com o real.” (DE MARCO, 1987, p.180) Paulo mesmo se refere a isso quando diz: “De resto, a senhora sabe que não é possível pintar sem que a luz projete claros e escuros. Às sombras do meu quadros se esfumam traços carregados, contrastam debuxando o relevo e colorido de límpios contornos.” (ALENCAR, 2011, p. 24)

Ao conhecer Lúcia, na festa da Glória, admira-lhe ao primeiro olhar “um talhe esbelto e de suprema elegância”. O vestido que o moldava, porém, “dava esquisito realce a um desses rostos suaves, puros diáfanos, que parecem vão desfazer-se ao menor sopro, como tênues vapores da alvorada.” Sua percepção, compreende-se, que logo se volta para o rosto e sua aparente ingenuidade: “Ressumbrava na sua muda contemplação doce melancolia e não sei que laivos de tão ingênua castidade, que ao meu olhar repousou calmo e sereno na mimosa aparição.” (ALENCAR, 2011, p. 25) Para Valéria de Marco (1987), “somente o olhar de Paulo, desprovido dos trejeitos urbanos e dos vícios de interpretação da corte , poderia ver em Lúcia a menina e não a mercadoria.” (DE MARCO, 1987, p.179)

Lá pelo meio da obra, no entanto, a visão do narrador já se modifica, pois, à medida que conhece Lúcia, reconhece a metáfora que revela a duplicidade da personagem Lúcia/Lucíola. Ao passo em que reconhece a si no exercício da sua escrita, revela-nos também a protagonista, em suas facetas diversas, que vão se modificando até a derradeira separação:

“ – Eu compreendo-a perfeitamente. É uma moça gasta para os prazeres; ainda jovem no corpo, mas velha n’alma. Quando se atira a esses excessos de depravação, é estimulada pela esperança vã de um gozo que lhe foge; atordoa-se, embriaga-se e esquece um momento; depois vem a reação, o nojo das torpezas em que rojou, a irritabilidade de desejos que a devorante que não pode satisfazer; nestas ocasiões tem suas veleidades de arrependimento; a consciência solta ainda um grito fraco; a cortesã revolta-se contra si mesma.” (ALENCAR, 2011, p 67)

Os trajes de Lúcia vão ganhando novo contorno à medida que passa pelo processo da transformação interior, refletindo-a externamente. A mudança de residência, da mesma forma, ratifica o jogo do duplo na protagonista, que deixa a Corte e vai morar no interior.

Fora o acaso ou uma doce inspiração, que arranjara o traje puro e simples que ela trazia? Tudo era branco e resplandescente como a sua fronte serena: por vestes cassas e rendas; por jóias somente pérolas. Nem uma fita, nem um aro dourado, manchava essa nítida e cândida imagem. (...) Ela me dizia no seu traje, o que nunca me animaria a dizer-me em palavras, que estava tão pura como eu a tinha deixado, do contato de outro homem. (ALENCAR, 2011, p.95)

O seu traje habitual nestes passeios era vestido de merino escuro, mantelete de seda preta, e um chapéu de palha com laços azuis. Mas essa mulher que tinha a beleza luxuosa que se orna a si mesma, e que os enfeites, longe de realçar, amesquinham; nunca ela me parecia mais linda do que sob essa simplicidade severa. (ALENCAR, 2001, p.119)

Do mesmo modo que em *Lucíola*, no capítulo seguinte continuaremos a abordar em *Diva* os elementos que inter-relacionam a moldura e o enredo. Visto enquanto fruto de um imaginário social histórico, o romance alencariano agrega em sua estrutura uma fortuna literária universal atrelada ao nascimento de uma identidade nacional. A carta, enquanto artifício de estilo e de construção desses romances, contribuiu para a criação de novo modelo epistolar romântico brasileiro.

4.2 *Diva*

“Ela criou o ideal da Vênus moderna, a diva dos salões, como Fídias tinha criado o tipo da Vênus primitiva.” (ALENCAR, 2013, p.28)

Diva (1864) é o romance alencariano posterior à *Lucíola* (1862). Eles se relacionam não somente porque têm nomes de mulheres no título ou por que são da “lavra” (ALENCAR, 2010, p.10) de José de Alencar, mas por que estabelecem entre si uma estreita relação no que se refere à sua construção moldural. As cartas, nosso objeto de estudo, são fator preponderante para que essa conexão se efetive.

O narrador de *Lucíola*, Paulo, é quem endereça à senhora G.M. um manuscrito no prólogo de *Diva*. Isso faz com que se estabeleça entre eles uma conexão circular: Paulo endereça as cartas sobre Lúcia a ela, que o responde com a publicação do romance *Lucíola*. Certo de que a confissão teve o melhor destino nas mãos da editora, ele agora a envia um novo perfil de mulher, ao qual ela novamente dará “a graciosa moldura” (ALENCAR, 2013, p.14), fazendo chegar às mãos do leitor o novo romance intitulado *Diva*.

Nesse sentido, a questão da inviolabilidade e propriedade da carta, discutida por Phillippe Lejeune (2008), e mencionada aqui (p.16) não parece um problema para Paulo, apesar de escolhida essa forma de comunicação particular. Pelo fato de enviar um segundo manuscrito aos cuidados da senhora G.M., e por fazer entender ao leitor que sabe da publicação do primeiro, quando diz: “(...) a senhora dará, como ao outro, a graciosa moldura.” (ALENCAR, 2013, p.14), ele não se melindra à segunda publicação, mesmo sabendo que a história contada não lhe pertence. Ele parece confiar na mediação da editora e na sua respeitabilidade social.

A novidade, desta vez, é que a senhora G.M. poderá “sem escrúpulo permitir a leitura à sua neta” (ALENCAR, 2013, p.14). Não se trata mais de uma história transpassada pela sensualidade explícita, mas, sim, de uma história em que a castidade resguardada é premiada pelo amor verdadeiro. Segundo Ana Maria de Almeida (1985), no artigo “Epístola a Paulo sobre a condição feminina – análise de *Diva*, de José de Alencar”, “se o texto erótico de *Diva* é destinado a netinhas

curiosas ante os mistérios da sensualidade e da sexualidade, o texto erótico de *Lucíola* destina-se a mulheres amadurecidas, experimentadas no prazer, na dor, na renúncia.” (ALMEIDA, 1985, p.140)

Recuperando o enredo de *Diva*, pode-se dizer que se trata do envio de uma carta de um a outro jovem, sobre a história do seu “primeiro e talvez único amor.” (ALENCAR, 2013, p.109) Em uma viagem à Europa depois da morte de Lúcia, Paulo conheceu Augusto Amaral, médico recém-formado, em estágio em Paris. Tendo ganhado a sua confiança, Augusto envia-lhe “um volumoso manuscrito”, que conta a história de sua vida. Paulo servira-lhe de “confidente, sem o saberes”. Agora, cabe à senhora G.M. repetir o processo de legitimação social e publicação.

Para Ana Maria de Almeida (1985), esse texto “secreto” de *Diva* “é uma conversa de homens, entre homens, sobre suas fantasias eróticas (...) Sejais castas, parece o texto dizer de uma mulher e para uma mulher desejada, mas não tão castas assim...” E prossegue: “A perfeita sintonia “amorosa”, entre Paulo e Augusto, reside no fato de que ambos se colocam como vítimas de belezas esfíngicas, compostas pelos mosaicos da cortesã sedutora e da grande dama respeitável e respeitosa.” (ALMEIDA, 1985, p.139)

A assinatura do prólogo/missiva de abertura cabe a P., que, apesar da abreviação nominal, prática epistolar que decorre dos romances dos séculos XVII e XVIII, aponta, sem dúvida para Paulo, já que no mesmo prólogo tem-se a referência de enunciações, como: “Envio-lhe outro perfil de mulher, tirado ao vivo, como o primeiro.”, “Havia dois meses que eu tinha perdido a minha Lúcia; (...)”, e ainda “Quanto a mim, Lúcia desenvolvera com tanto vigor em meu coração as potências do amor que cercava-me uma como atmosfera amante, uma evaporação do sentimento que exuberava.” (ALENCAR, 2013, p.13)

Além do Prólogo, que explica o contexto da narrativa, aparece em *Diva* um *Pós-escrito*, com data de 1º de agosto de 1865, no qual o autor questiona a estagnação da língua por um povo que adota “novas ideias e costumes, mudando os hábitos e tendências” (ALENCAR, 2013, p.122). Para ele, “a língua é a nacionalidade do pensamento como a pátria é a nacionalidade do povo.” (ALENCAR, 2013, p.127). Seguindo uma mesma linha de raciocínio progressista para o desenvolvimento da língua nacional, há um apêndice chamado *Notas*, no

qual se leem neologismos linguísticos criados nas obras alencarianas acompanhados de seus significados e motivações, a fim de justificar as inovações, de modo que “sejam elas relevadas a pretexto de erros tipográficos”, pois foram cometidas “intencionalmente”. (ALENCAR, 2013, p.127)

No que diz respeito à relação G.M. e José de Alencar, continua mantendo-se velada a identidade do autor. “É como se Alencar não tivesse nada a ver com esta história toda. Ele, ao dar continuidade à figura de G.M., prolonga também a ficção que inventara essa senhora, legitimando-a como autora e legitimando-se, a si mesmo, enquanto guardião de valores acatados no seu círculo social. (RIBEIRO, 1996, p.105)

Desde a publicação de *O Guarani* (1857), a estratégia da carta e de uma “transferência da responsabilidade autoral” (p.2) ou “delegação autoral” (p.11), como o cita Marcus Vinicius Nogueira Soares (2008) no artigo “Entre o público e o privado: configuração do narrador em *Lucíola*, de José de Alencar” vem sendo construída na publicação dos romances alencarianos. Embora o prólogo date apenas da primeira edição em folhetim de *O Guarani*, essa estrutura favorece a verossimilhança, pois o diálogo do autor de *Cinco Minutos* (1856) com uma prima, escrito no ano anterior, e do trabalho de “copiar e remoçar um velho manuscrito” que encontrou em um armário da casa que comprou, criam um ambiente de verdade para o leitor.

Embora garanta já ter escrito um romance com a história da sua vida, o que de certa forma o legitima, o autor prima em adjetivar o manuscrito encontrado, adicionando ainda mais veracidade ao relato: “estava abandonado e quase todo estragado pela umidade e pelo cupim, esse roedor eterno, que antes do dilúvio já se havia agarrado à arca de Noé, e pôde assim escapar ao cataclisma.” (ALENCAR, 2014, p.45) Os elementos da carta, como local e data “Minas, 12 de dezembro” também a qualificam como um documento, embora particular, cabível de uma possível constatação.

Essa continuidade missivista nos romances, que vai desde *Cinco Minutos* e *A Viuvinha*, com a figura da prima; que passa em menor escala por *O Guarani*; e toma uma forma mais elaborada em *Lucíola* e *Diva*, até chegar em *Senhora*, é a linha de raciocínio que queremos traçar através de nossa observação. Como um alinhavo que José de Alencar vai fazendo de modo desprezioso nos seus primeiros

enredos, e que chega ao ápice de sua engenhosidade nos últimos romances de sua carreira.

Em *Senhora* (1875), ele finaliza a série com o prólogo *Ao leitor*, quando finalmente se dirige ao público e não mais registra um diálogo de uma personagem a outra: “Este livro, como os dois que o precederam, não são da própria lavra do escritor, a quem geralmente os atribuem. A história é verdadeira; e a narração vem de pessoa que recebeu diretamente, e em circunstâncias que ignoro, a confiança dos principais atores desse drama curioso.” Apesar disso, porém, ainda não se declara autor da história, quando muito “não passa rigorosamente de editor”, “tomando a si o encargo de corrigir a forma e dar-lhe um lavor”, ao que assina “J. de Al.”, numa clara referência ao seu nome de batismo. (ALENCAR, 2010, p.10) Para Luis Filipe Ribeiro (1996):

se o autor ficto é G.M., neste livro aparece uma nota *Ao Leitor*, assinada por J. de Al., que é uma forma de decifrar socialmente o mistério que envolvia, até então, a autoria de *Lucíola* e *Diva*. Neste romance, o narrador não participa da trama e não habita o universo de suas personagens, o que lhe confere uma posição de maior distanciamento temporal e emocional relativamente aos fatos narrados. Ele renuncia, também, à forma de memória que era a dos outros perfis (...) (RIBEIRO, 1996, p.139)

Em *Diva*, nesse jogo de autoria, é interessante perceber que, de acordo com as palavras de Augusto, a narração é a sua história, e não a da protagonista: “é a minha história numa carta.” (ALENCAR, 2013, p.14), como ele adverte a Paulo. A transferência do título para o nome de uma mulher é feita por outra mulher, a senhora G.M. Assim como em *Lucíola*, os discursos de autoridade não deixam de ser masculinos, mas perdem a primazia, pelo menos no que diz respeito ao nome da obra, escolhidos pela editora. Aqui, a referência e o destaque são femininos.

A editora, senhora G.M., é quem vai recolhendo pistas ao longo das descrições para chegar ao termo “Diva”. Aos dezoito anos, Emília era uma “escultura viva”, “havia atingido ao sublime da arte. Podia, então, e devia, ter o nobre orgulho do gênio criador. Ela criara o ideal da Vênus moderna, a diva dos salões, como Fídias tinha criado o tipo da Vênus primitiva.” (ALENCAR, 2013, p.28) E ainda: “Uma capa de caxemira escura cobria-lhe quase todo o vestido, e o capuz meio erguido moldurava graciosamente seu rosto divino.” (ALENCAR, 2013, p.83) Para Luis Filipe

Ribeiro (1996), no entanto, essa artificialidade exagerada indica uma postura de didatização da literatura e de distanciamento da realidade:

Em Alencar o que há não são mulheres, são imagens de mulheres — como em qualquer ficção —, mas imagens idealizadas e distantes da chã e comezinha humanidade cotidiana. Suas heroínas, mesmo quando contraditórias, pairam num plano de idealização que as distancia dos seres humanos normais. Elas são convocadas a desempenhar um papel: serem exemplos de comportamento social aceitável e inatacável. Mesmo quando pecadoras, como nossa Lúcia, têm uma essência ética incorruptível que as faz superiores à média cotidiana da vida real. A consequência imediata de tais construções é que, em seus romances, a vida surge mais como uma programação do que como uma aventura. Falta a seus heróis e heroínas a pitada de pequenez e de canalhice, sem o que estamos sempre diante de perfeições marmorizadas, para usar um adjetivo ao gosto do autor. (RIBEIRO, 1996, p.101)

E continua:

Não há pedir mais, no quadro de então, já que não se trata das mulheres reais — essas sim, dotadas de imperfeições e de vida! — mas de arquétipos que apontam toda sua carga significativa para a estabilidade da família e para a consolidação da identidade da Pátria. (RIBEIRO, 1996, p.102)

A postura de Emília, no entanto, nem sempre esteve relacionada à perfeição na obra. Quando criança, com quatorze anos, “era uma menina muito feia”, “um colibri implume”, “um monstrinho” (ALENCAR, 2013, p.15). Foi nessa ocasião que o recém-formado médico, Dr. Augusto Amaral, teve seu primeiro contato físico com a moça e a curou de uma pneumonia dupla, recebendo do pai, Sr. Duarte, a gratidão sincera, embora tenha recusado a recompensa generosa. Depois de dois anos de estágio na Europa, onde conheceu Paulo, retornou à casa de Sr. Duarte, onde encontrou a jovem Emília já com dezessete anos, que mereceu o relato ao amigo: “Que sublime trabalho de florescência animada não realizara a natureza nessa mulher?” (ALENCAR, 2013, p.26)

Nessas passagens e em outras, como: “Seus olhos negros saltitavam de prazer, como dois colibris voando ao meu encontro.” (ALENCAR, 2013, p.83), ou “foi a moça formosa, que atravessou os salões, como a borboleta, atirando às turbas o pó dourado de suas asas.” (ALENCAR, 2013, P.81) , é possível perceber que as

características de Emília são sempre referendadas por elementos da natureza, a partir das quais o autordesdobra-se em variadas comparações.

Para Luis Filipe Ribeiro (1996), “o narrador emprega a natureza como elemento contrastivo em suas metáforas: a beleza de Emília tem sempre algo da natureza para defini-la. Sejam as hastes de lírio, para referir-se ao talhe; sejam as pétalas da magnólia, para sugerir-lhe a cor da pele. Ela, além de superior, é como se fosse parte integrante da natureza. (RIBEIRO, 1996, p.110)

Essa paisagem, que dá molde ao comportamento fugaz de Emília, “formada ao contato dessa alpestre natureza, cheia de fragosidades e umbrosas espessuras” (ALENCAR, 2013, p.50), fica explícita nos passeios do casal em: “um bosque espesso de bambus, que ficava distante da casa, mas dentro ainda de sua chácara” (ALENCAR, 2013, p.72). Em contraste com o ambiente natural, a descrição da vida nos salões de baile do Rio de Janeiro e da casa da família Duarte também ganha destaque importante na obra. E sinaliza o poder aquisitivo da família da “Duartezinha”:

Sua casa nobre em Matacavalos é ponto de reunião diária para uma parte da boa sociedade do Rio de Janeiro. Todas as noites as salas ricamente adereçadas se abrem às vistas habituais. Nos domingos há jantar para um círculo mais escolhido. De mês em mês há um pretexto qualquer para um baile.” (ALENCAR, 2013, p.27)

- Ora! É rica! Tem bom dote! (ALENCAR, 2013, p.35)

Emília não valsava; nunca nos bailes ela consentiu que o braço de um homem lhe cingisse o talhe. Na contradança as pontas dos seus dedos afilados, sempre calçados nas luvas, apenas roçavam a palma do cavalheiro: o mesmo era quando aceitava o braço de alguém. Bem diferente nisso de certas moças que passeiam nas salas reclinadas no peito de seus pares, Emília não consentia que a manga de uma casaca roçasse nem de leve as rendas de seu decote. (ALENCAR, 2013, p.34)

Wilton José Marques (2017), na introdução da obra *Ao correr da pena (folhetins inéditos)* revela que, junto a um folhetim excluído do livro de 1874, que fazia parte das publicações da semana de 28 de janeiro a 04 de fevereiro de 1855,

consta “um significativo poema de amor – “Ao correr dos olhos” – que trata justamente de um profundo lamento a respeito da não mais correspondência amorosa dos “olhos negros” da amada”. (ALENCAR, 2017, p.69) Os mesmos olhos negros que remetem aos olhos e à atitude de Emília, da obra *Diva*, publicada em 1864. O que teria gerado uma polêmica à época sobre esses olhos terem pertencido a uma mulher real, Chiquinha Nogueira da Gama.

Em *Diva*, Alencar chama a atenção para a leitura feminina, que vai ganhando destaque nesse momento histórico. Aqui, podemos traçar um paralelo entre Pamela, de Samuel Richardson, e Emília, no sentido de que ambas questionam o lugar da mulher no que diz respeito ao letramento. Para Luis Filipe Ribeiro, “não deixa de ser curioso que Alencar, ao fazer seu narrador descrever a moça, tenha-a colocado com um livro na mão, lendo. Ele era dos que se queixavam de que poucas mulheres liam neste país. Sua diva aparecerá, antes de mais nada, como uma leitora. Homenagem ou prognóstico?” (RIBEIRO, 1996, p.108)

Os dotes artísticos de Emília, que a fazem uma “*senhora elegante*”, “essas grandes artistas de sala” (ALENCAR, 2013, p.27), também têm espaço relevante na narrativa: “- Eu nasci artista!... – me disse ela muitas vezes sorrindo”. Em relação à arte, Emília tem posicionamento forte e categórico, e não se furta de dividi-lo com Augusto:

Para Ana Maria Almeida (1985), “Alencar não deixa de fazer a mulher portavoza de reivindicações femininas. Emília discute com seus pretendentes sua condição, ou melhor, a condição de submissão forçada da mulher ao imaginário masculino e romântico.” (ALMEIDA, 1985, p.161), ao passo que o homem sente-se menosprezado pela habilidade da mulher de se desfazer de suas investidas amorosas através da apropriação da linguagem: “Já viste alguma vez, Paulo, amesquinhar assim um homem e esmagá-lo com uma palavra?” (ALENCAR, 2013, p.41)

Estava só. De pé no vão da janela cheia de luz, meio reclinada ao peitoril, tinha na mão um livro aberto e lia com atenção. (ALENCAR, 2013, p.25)

Essa moça tinha desde tenros anos o espírito mais cultivado do que faria supor o seu natural acanhamento. Lia muito, e já de longe penetrava o mundo com olhar perspicaz, embora através das ilusões douradas. Sua imaginação fora a tempo educada: ela desenhava bem, sabia música e a

executava com maestria; excedia-se em todos os mimosos labores de agulha, que são prendas de mulher. (ALENCAR, 2013, p.27)

- Oh! Os poetas! Eu os conheço! O que eles amam neste mundo é unicamente sua própria imaginação, o ideal sonhado: todos têm sua Galateia; e nós não somos para eles senão estátuas, que os seus versos devem animar, como centelhas do fogo sagrado! (ALENCAR, 2013, p.93)

- Os homens... Felizmente aprendi cedo a conhecê-los, e os desprezo a todos; os desprezo, sim, com a indignação do amor imenso que eu sinto em mim, e que nem um deles merece!... Cuida o senhor que é a minha vaidade que me arrasta pelas salas, como tantas mulheres, pelo prazer de se verem admiradas e ouvirem elogios à sua beleza?... Oh! Não, meu Deus!... Vós sabeis quanta humilhação tenho tragado, eu que tenho orgulho de merecer um nobre amor, vendo-me objeto de paixões mentidas e interesseiras!... (ALENCAR, 2013, p.99)

Confesso-te, Paulo, que eu senti nesse momento tiritar-me o coração de frio. Apesar do que Emília me dissera na véspera, o fato de querer ela achar-se a sós comigo num ermo me parecia tão impossível, estava isso tão fora dos nossos costumes brasileiros, que eu repelira semelhante ideia. (ALENCAR, 2013, p.73)

A questão da linguagem é retomada em passagens metalinguísticas, que, como em *Lucíola*, revelam, na escritura do romance, a referência ao ato da escrita: “Pensava ter concluído esta carta, mas não, Paulo! Tornei a vê-la!” (ALENCAR, 2013, p.110), e ainda:

O interesse financeiro de Augusto pela nobre Emília, que ajuda a impulsionar a relação do casal, segundo Antonio Candido (2014) “é uma das molas da ficção de José de Alencar, correspondendo-lhe, no terreno psicológico, uma diferença de disposições e comportamentos, que é a essência do seu processo narrativo.” E continua: “Pelo fato de serem pobres ou socialmente menos bem postos, os seus galãs nunca enfrentam as heroínas no mesmo terreno” (CANDIDO, 2014, p.542). Apesar disso, porém, Augusto, Fernando, Paulo e Jorge, assim como o narrador de *Cinco Minutos*, são apaixonados por suas mulheres e equilibram a falta do poder aquisitivo pelo sentimento verdadeiro de amor e de honestidade: “– Para mim, sim, senhora; porque embora ambicioso, eu não estou disposto a sacrificar à riqueza minha felicidade; seria um absurdo, pois se eu quero ser rico é para ser feliz.” (ALENCAR, 2013, p.115)

E é esse sentimento que direciona a trama para o final, no qual a mocinha, embora diva intocável, como as donzelas românticas por excelência, se entrega

submissa aos pés de Augusto, numa reverência que culmina “com a última frase que, certamente, há de arrepiarquanta feminista haja entre suas leitoras de hoje.” (RIBEIRO, 1996, p.134): “O que eu sei é que te amo!... Tu não és só o árbitro supremo de minha alma, és o motor de minha vida, meu pensamento e minha vontade. És tu que deves pensar e querer por mim...” E prossegue: “Eu?... Eu te pertenço; sou uma coisa tua. Podes conservá-la ou destruí-la; podes fazer dela tua mulher ou tua escrava!... É o teu direito e o meu destino. Só o que tu não podes em mim é fazer que eu não te ame!” (ALENCAR, 2013, p.121)

Para Luis Filipe Ribeiro, o fato de Augusto correr, espavorido, “fugindo como um fantasma” àquela visão sinistra (ALENCAR, 2013, p.118) não se tratava senão de um choque perante o contraste entre a figura idealizada de Emília e a daquela outra mulher agora a seus pés, prostrada de joelhos, que não existiu para ninguém mais senão para ele, “em quem ela viveu e morreu.” (ALENCAR, 2013, p.80):

A mulher que Augusto perseguira até então era a mulher celeste, pura, inacessível, majestática, distante no seu orgulho, elevada no seu pudor. Como encarar, agora, uma outra mulher, faminta de amor, terrena, próxima e acessível, súdita e humilde? Como aceitar outra imagem que destruía totalmente a anterior? Este é o choque básico que sofre Augusto. Pois a Diva aí morria, para deixar nascer Emília e, com esta, ele se pode casar. (RIBEIRO, 1996, p.135)

Em *Diva*, encerramos a observação das obras que formam o estudo epistolar ficcional em José de Alencar. Esse objeto, que aparece em quatro das narrativas que formam o projeto literário do escritor, ganha, aqui, espaço de destaque e toma o centro da interpretação, sem o qual parte da leitura da obra ficaria ausente.

CONCLUSÃO

“(…) nos refolhos de minha memória ou no fundo do meu tinteiro.”
(ALENCAR, 2002, p.51)

Neste trabalho, buscou-se trazer à tona a produção de José de Alencar sob a luz da carta, desde seus *romances de intriga* *Cinco Minutos* e *A Viuvinha* até os chamados *romances psicológicos*, *Lucíola* e *Diva*, mostrando que formam um grande bloco que conversa entre si. Para isso, foi necessário partir de um estudo preliminar de alguns romances epistolares europeus dos séculos XVII e XVIII, que fundam a literatura ocidental epistolar, e, conseqüentemente, o imaginário e algumas estruturas de composição da literatura nacional.

Nesses romances, algumas questões como: a presença de um editor, a supremacia do amor romântico, a discussão da moralidade e a escrita de si foram importantes elementos percebidos em *Cartas Portuguesas*; o debate social e do papel da mulher, as descrições detalhadas, o final convencional e a abreviação de nomes de personagens chamaram a atenção em *Pamela*; enquanto o prólogo, as digressões, passagens metalinguísticas e a forte presença de um narratário foram marcas da leitura de *Os sofrimentos do jovem Werther*.

Apesar de estudiosos afirmarem que os romances alencarianos vêm de uma tradição das *Cartas Portuguesas*, justificado pelo fato de o discurso ser monológico e de os capítulos serem divididos por numerações e não por marcações espaço-temporais, é possível identificar elementos de todas as demais obras na sua construção, numa espécie de memória universal, que se funde à criação individual quando nasce o projeto de literatura da Nação.

No que diz respeito à produção de Alencar, especificamente, sabe-se que grande parte foi escrita sob a forma de carta. Coube a nós apresentar, inicialmente, esta divisão: cartas literárias (*Cartas sobre a Confederação dos Tamoios* e *O Nosso Cancioneiro*), cartas políticas (*Cartas de Erasmo*), carta autobiográfica (*Como e porque sou romancista*) e romances com cartas na sua composição (*Cinco Minutos*,

A Viuvinha, Diva e Lucíola). A esta pesquisa, porém, diz respeito apenas o último grupo.

A partir daí, foi necessário diferenciar as duas fases da produção romântica alencariana com eixo missivista, que guardam características distintas quanto à personagens e estrutura, mais e menos complexas. Chamamos, por isso, *Cinco Minutos* e *A Viuvinha* de *romances de intriga*, já que tiveram como veículo de produção as páginas dos folhetins e foram escritos na primeira fase de escrita do autor, e *Lucíola* e *Diva* de *romances psicológicos*, pois, com estrutura mais refinada de elaboração, poderiam ser considerados uma versão moderna dos antigos romances epistolares ocidentais.

Os tipos de cartas que formam as narrativas, do mesmo modo, não são todas iguais, o que gerou a necessidade de sistematização. Para as cartas menores enviadas de uma personagem a outra no interior da narrativa, demos o nome de *cartas de enredo*, a fim de diferenciá-las das cartas maiores, às quais demos o nome de *cartas-base*. A estas relacionamos as cartas que são o corpo da narrativa e que são escritas pelo narrador da trama, enviadas ao narratário, seja a prima D... ou à senhora G.M. É interessante perceber que há *cartas-base* em ambos, *romances de intriga* e *romances psicológicos*, sendo este um ponto de interseção entre eles.

Sobre as características que identificamos conter nas *cartas de enredo*, verificamos nos quatro eixos similares que se repetem em ambos os *romances de intriga*, impulsionando a narrativa, movimentos de: *complicação, revelação, clímax e desfecho*, tendo, por isso, papel determinante e fundamental nas tramas das quais fazem parte. Acompanhando as etapas fundamentais do enredo, não são mero artifício ou ornamento, merecendo, portanto, especial atenção.

Outros pontos de contato entre os dois *romances de intriga* são: o mesmo e único narrador jovem do sexo masculino (o inominado esposo de Carlota), demarcando a sociedade patriarcal da época; a mesma narratária (prima D...), figura feminina da interlocutora como suporte para o diálogo do autor empírico com o seu público-leitor; e a verossimilhança contida na “moldura” das cartas, na “cor local” (que tem como cenário a Corte do Rio de Janeiro), na metalinguagem e na proximidade entre as famílias das personagens, em uma conexão de continuidade-circular entre as duas obras.

Nas *cartas-base* foi possível identificar outras questões, como a transferência de autoria de José de Alencar à senhora G.M., numa tentativa mais elaborada de reflexão do narrador-personagem sobre si e sobre as questões sociais, nas quais o autor empírico se aprofunda. Aqui, a legitimação do texto passa pela figura da senhora, que não é somente uma interlocutora ou representação do social, mas uma máscara-personativa de José de Alencar, que o permite discutir questões a seu tempo necessárias.

Esse pacto ficcional é muito bem compreendido pelo leitor, que acolhe a estrutura criada por Alencar, misturando modelos europeus, com os quais dialoga, haja vista *A Dama das Camélias*, mas imprimindo em sua forma e conteúdo referências que dizem respeito às particularidades do Rio de Janeiro e do Brasil. Alencar é perspicaz no sentido de entender o público ao qual se dirige e criar um mecanismo de comunicação com ele sem necessariamente entrar em confronto com os paradigmas da sociedade carioca do Segundo Reinado.

Entre os *romances de intriga* e os *romances psicológicos*, não foi difícil notar que são pares igualmente similares, apesar de estarem situados em momentos distintos da produção de José de Alencar e, portanto, distanciados em amadurecimento literário: ambos têm uma narratária/interlocutora feminina (prima D.../senhora G.M.), ambos os narradores têm um amigo que lhes são confidentes das histórias de amor (narrador de *Cinco Minutos*/Paulo), e em ambos os discursos, apesar de a personagem feminina ser a protagonista, a voz é masculina, sob a qual a narrativa se constrói.

A novidade no segundo bloco, porém, é que a senhora G.M. ganha uma certa autonomia para editar, no que está incluído dar o título das obras. Nesse sentido, ela destaca a protagonista feminina, apesar de a narrativa ser escrita sob a ótica do gênero oposto. Aqui também a mocinha ganha certa soberania e autonomia de discursos e dinâmica, não obstante o final esperado seja o que convém às normas sociais.

Este estudo não se furtou, também, de dar uma breve atenção aos romances *O Guarani* e *Senhora*, que seguem a mesma ideia de “delegação da autoria” em seus prólogos, apesar de não estenderem essa dinâmica ao romance em si. Por

esse motivo, não fazem parte do corpus selecionado para esta análise, no qual os textos seguem a prerrogativa de serem a narrativa em formato de carta.

Na organização dessa estrutura, que contou com o brilhantismo da contribuição do olhar de tantos estudiosos, esperamos ter podido cumprir o intento proposto de lançar um novo olhar sobre a obra de Alencar. Observar de que modo as narrativas dialogam entre si, sobretudo através do conector *carta*, formando uma rede ainda mais complexa e sofisticada, foi o que nos motivou e o que desejamos ter conseguido esclarecer com esta pesquisa.

REFERÊNCIAS

- ALENCAR, José de. *Ao correr da pena:(folhetins inéditos)*.Estabelecimento de texto e introdução de Wilton José Marques. São Carlos: EdUFSCar, 2017.
- ALENCAR, José de. *As asas de um anjo*. 1. ed.Rio de Janeiro: Soares & Irmão, 1860.
- ALENCAR, José de. *A viuvinha; Encarnação*. São Paulo: Martin Claret, 2012. (Coleção a obra-prima de cada autor; 62)
- ALENCAR, José de. *Cartas de Erasmo*. José de Alencar; organizador, José Murilo de Carvalho. Rio de Janeiro: ABL, 2009.
- ALENCAR, José de. *Cinco minutos*. São Paulo: Martin Claret, 2011. (Coleção a obra-prima de cada autor; 6)
- ALENCAR, José de. *Como e porque sou romancista*. Rio de Janeiro: Tipografia Leuzinger, 1893.
- ALENCAR, José de. *Diva*. São Paulo: Martin Claret, 2013. (Coleção a obra-prima de cada autor; 107)
- ALENCAR, José de. *Lucíola*. São Paulo: Martin Claret, 2011. (Coleção a obra-prima de cada autor; 100)
- ALENCAR, José de. O Guarani. Apresentação e notas Eduardo Vieira Martins; ilustrações Luciana Rocha. 3. ed. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2014. (Coleção Clássicos Ateliê).
- ALENCAR, José de. *Senhora*. São Paulo: FTD, 2010.
- ALENCAR, José de. *Sonhos d'ouro*. Rio de Janeiro: Editora Garnier, 1872.
- ALENCAR, José de. *Citações e referências de documentos eletrônicos*. Disponível em:http://www.educadores.diaadia.pr.gov.br/arquivos/File/2010/literatura/obras_completas_literatura_brasileira_e_portuguesa/JOSE_ALENCAR/IRACEMA/CARTA.HTM Acesso em: 01 dez. 2021.
- ALENCAR, Manoel Carlos Fonseca de. *História e Culturas*, Fortaleza, v. 2, n. 3, p. 117-135, jan./jul. 2014.
- ALCOFORADO, Mariana. *Cartas portuguesas*. Porto Alegre: L&PM POCKET, 2016. (Coleção L&PM Pocket, 29).
- ALMEIDA, Ana Maria de. Epístola a Paulo sobre a condição feminina – análise de Diva, de José de Alencar. *O Eixo e a Roda*, Belo Horizonte, v. 4, p.138-164, 1985.

ASSIS, Machado de. *Obra completa de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. v.3. Publicado originalmente em O Novo Mundo, 24 mar. 1873: Notícia da atual literatura brasileira. Instinto de nacionalidade.

BARBOSA, Marialva. *História cultural da Imprensa:Brasil – 1800-1900*. [S.l.]: Mauad X. 2010.

BAKHTIN, Mikhail. *Teoria do Romance I: a estilística*. São Paulo: Editora 34, 2015.

BOECHAT, Maria Cecília. *Paraísos artificiais: o romantismo de José de Alencar e sua recepção crítica*. Editora UFMG. Belo Horizonte. 2003.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 51. ed. São Paulo: Cultrix, 2017.

CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira*. 15. ed. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2014.

CANDIDO, Antonio. *Iniciação à literatura brasileira*. 3. ed. São Paulo: Humanitas/ FFLCH/USP, 1999.

CANDIDO, Antonio. *O romantismo no Brasil*. São Paulo: Editora Humanitas, 2002.

CARLOS Ceia: s.v. “ROMANCE”. E-Dicionário de Termos Literários (EDTL). Coord. de Carlos Ceia. Disponível em: <http://www.edtl.com.pt>. Acesso em: 01 dez.2021.

CHEVALIER, Jeanet *et al.* *Dicionário de símbolos: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números)*. Coordenação Carlos Sussekind; tradução Vera Costa e Silva *et al.* 28 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2015.

COUTINHO, Afrânio (org.). *A polêmica Alencar-Nabuco*. 2. ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro; Brasília: Ed. Universidade de Brasília, 1978.

DE MARCO, Valéria. *O império da cortesã (um perfil de Alencar)*. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

ECO, Umberto. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

FILHO, Alexandre Dumas. *A Dama das Camélias*. Tradução de Renata Maria Parreira Cordeiro – São Paulo: Nova Alexandrina, 2012.

FOUCAULT, Michel. A escrita de si. In: FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* Lisboa: Passagens. 1992. p. 129-160.

GENETTE, Gérard. *Discurso da narrativa*. 3. ed. Lisboa: Vega, 1995.

GOMES, Renato Cordeiro. Canto para uma dama/mulher-dama sem camélias (ideias em curso sobre Lucíola, de José de Alencar). *Revista O Eixo e a Roda*, Belo Horizonte, v. 4, p.123-136, 1985.

LAJOLO, Marisa. Romance epistolar: o voyeurismo e a sedução dos leitores. *Matraga*, Rio de Janeiro, v. 14, p. 61-75, 2002.

WERTHER, Johann Wolfgang Von Goethe. *Os sofrimentos do jovem Werther*. [S.l.]: Editora Martin Claret. 2014.

MACHADO, Ubiratan. *A vida literária no Brasil durante o romantismo*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2001.

MEYER, Marlyse. *Folhetim, uma história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

MOISÊS, Massaud. *A literatura portuguesa*. São Paulo: Cultrix. 2001.

MOLINA, MATÍAS M. *História dos jornais no Brasil. Volume I. Da era colônia à Regência (1500 – 1840)*. São Paulo: Companhia das Letras. 2015.

PEREIRA, Patrícia Regina Cavaleiro. Cartas e ficção, um capítulo da obra alencariana. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, Brasil, n. 64, p. 310-323, ago. 2016.

RIBEIRO, Luis Filipe. *Mulheres de papel: um estudo do imaginário em José de Alencar e Machado de Assis*. Niterói: EDUFF, 1996.

RICHARDSON, Samuel. *Pamela*. Tradução de Rafael Tages. Domingos Martins, ES: Editora Pedra Azul, 2016.

SOARES, Marcus Vinicius Nogueira. Entre o público e o privado: configuração do narrador em *Lucíola*, de José de Alencar. In: CHIARA, Ana; ROCHA, Fátima Cristina Dias. (org.). *Literatura brasileira em foco: o eu e suas figurações*. 1. ed. Rio de Janeiro: Casa 12, 2008.

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

WOOLF, Virginia. *A arte do romance*. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2018.