
**À QUERIDA LEITORA:
BREVE ANÁLISE DAS CARTAS FICCIONAIS
REMETIDAS A G.M. EM DOIS ROMANCES ALENCARIANOS**

To The Dearest Reader:
A Brief Analysis Of The Fictional Letters
Sent To G.M. In José de Alencar's *Diva* and *Lucíola*

Aline Ferreira Bastos¹

RESUMO: Nossa proposta é investigar a construção dos romances epistolares *Diva* (1864) e *Lucíola* (1862), de José de Alencar, a partir do personagem que se identifica como P. ou Paulo. Primeiro, abordaremos as funções do romance-folhetim e do romance epistolar para, em seguida, demonstrar como o referido personagem pode ser interpretado como um possível *alter ego* do autor. A análise será conduzida por meio de exemplos retirados das cartas presentes nas obras mencionadas.

PALAVRAS-CHAVE: Romance-folhetim; romance epistolar; *alter ego*; José de Alencar.

ABSTRACT: We propose to investigate the construction of the epistolary novels *Diva* (1864) and *Lucíola* (1862), written by José de Alencar, with a focus on the character identified as P. or Paulo. First, we will outline the key features of both the serialized novel and the epistolary novel. After that, we will demonstrate how Paulo can be understood as an *alter ego* of José de Alencar himself, through examples of the letters in the novels.

KEY-WORDS: Serialized novel; epistolary novel; *alter ego*; José de Alencar.

UMA LEITURA NA CONTRAMÃO — O ROMANCE-FOLHETIM,
DO RODAPÉ À PÁGINA PRINCIPAL

O folhetim surgiu na década de 1830, do século XIX, da seção de rodapé dos periódicos franceses — espaço livre em que os mais variados temas podiam ser acomodados, como, por exemplo, “artigos de crítica, crônicas e resenhas de teatro, de literatura, de artes plásticas, comentários de acontecimentos mundanos, piadas, receitas de beleza e de cozinha, boletins de moda, entre outros assuntos” (NADAF, 2009, p. 119). Nesse contexto, a imprensa oitocentista vivenciou um crescimento ostensivo da atividade

¹ Mestra em Letras pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

escrita, porém foi longa a trajetória até que essa atividade intelectual se tornasse bem-sucedida e o gênero mencionado fosse capaz de “devorar seu veículo” (MEYER, 1996, p. 61).

Na França, desde o século XVII, surgiram articulações que motivaram o prestígio do trabalho intelectual (que, até então, não apresentava qualquer reconhecimento financeiro ou social) por meio da constituição de academias formadas por estudiosos de diversas áreas. As academias, além de conferirem algum destaque aos letrados, colaboraram na busca pelas especificações de cada ramo do conhecimento.

Porém, apenas no século XVIII, época de maior propagação da alfabetização, destacaram-se as belas-letas e os escritores, com a notória divulgação de seus textos, o que gerou grande demanda de assinaturas de jornais e revistas e possibilitou “o acesso à divulgação ao jovem, ou menos jovem, autor” (MEYER, 1996, p. 59). Assim, surgiu a noção de autor com direitos de propriedade, podendo-se afirmar que, no Século das Luzes, além da Declaração dos Direitos Universais do Homem, houve o nascimento do autor.

Por outro lado, foi por essa ampla aceitação que autores de mérito já reconhecido investiram na “contramão” da popularização da área, estabelecendo normas para padronizar aquilo que poderia ser qualificado como “boa literatura” e, conseqüentemente, não figurasse nas mãos de um leitor não especializado, pois “A capacidade e a oportunidade de ler não poderiam borrar a distinção entre as pessoas [...]” (ABREU, 2003, p. 21). Sobre a projeção social do escritor, Marcia Abreu (2003) observa:

O final do século XVIII é um momento curioso em que se dissociam as estratégias levadas a cabo pelos escritores. Por um lado, há movimentos pela remuneração do trabalho com a escrita e pela profissionalização dos escritores, que levam a uma aproximação do mercado e de suas regras, fazendo com que se busque a maior vendagem possível. Por outro lado, há movimentos em prol da aproximação com o poder, visando conquistar prestígio social para os que se dedicam à escrita, o que requer uma separação das massas e do mercado (ABREU, 2003, p. 24).

Apesar das severas críticas recebidas, a publicação em jornais e revistas, com a proposta da leitura recreativa e diversificada em linguagem corrente, serviu de “chamariz aos leitores afugentados pela modorra cinza a que obrigava a forte censura napoleônica” (MEYER, 1996, p. 57). Com isso, o folhetim se tornou o principal instrumento do qual dispunha a imprensa para o aumento das tiragens, mantendo-se em circulação até os primeiros

anos do século XX. Entre os gêneros mais acessíveis a esse público de novos leitores, que conhecia apenas a língua materna, encontra-se o romance-folhetim. Segundo Nadaf (2009):

Tais escritos revelam o ideário histórico, político, civilizador e moralizador de seus criadores, bem como as suas limitações de caráter estético-literário. De modo geral, apresentam traços da herança do clássico romance-folhetim francês (alguns textos chegam a mesclar a vertente realista com a histórica, apresentadas pelo gênero) e do Romantismo, de larga aceitação na época. Quanto ao tema, enumeramos do romance-folhetim: histórias regadas a “lágrimas e sangue” — amores contrariados, adultérios, filhos ilegítimos, traição ou loucura ou mesmo a morte por amor ou outros infortúnios, vinganças, roubos, cadafalsos e outros costumeiros romances dessa modalidade de escrita. E, do Romantismo: a tísica, o casamento por conveniência ou imposição, a morte como castigo (ou solução?) para a mulher pecadora, e o confinamento de amantes nos conventos e mosteiros pelos infortúnios no amor (NADAF, 2009, p. 126-127).

No Brasil, a primeira tipografia, a Impressão Régia, foi fundada em 1808 quando da vinda de D. João VI e da corte portuguesa para a colônia. Com isso, “não demoraria muito para que o primeiro jornal impresso aparecesse, a *Gazeta do Rio de Janeiro*, cujo número inaugural sairia a 10 de setembro de 1808 [...]” (SOARES, 2014, p. 87). Inúmeros outros periódicos surgiram nos anos seguintes. Na década de 1810, podemos citar o jornal *Idade d’Ouro do Brasil* e a revista *As variedades ou Ensaios de Literatura*, ambos pertencentes à capital baiana. Já na década de 1820, há como exemplos o *Diário do Rio de Janeiro*, o *Diário de Pernambuco*, o *Diário de Porto Alegre* e o *Jornal do Comércio*. É válido ressaltar que:

O surgimento da imprensa cotidiana pode ser tomado como sintoma do desenvolvimento técnico do novo veículo de comunicação em território nacional, ou seja, as oficinas estavam se equipando cada vez mais em face da demanda crescente por material impresso de leitura (SOARES, 2014, p. 89).

Inicialmente, o romance-folhetim, — gênero que alcançou ampla difusão entre a maioria dos leitores pelo baixo custo de compra de jornais, pela linguagem coloquial e pelos enredos leves, — se limitava às traduções

de clássicos europeus ou aos enredos de autores brasileiros condicionados a reproduzir tal ambiente. Conforme Marcus Vinicius Soares (2014):

O *Jornal do Comércio*, por sua vez, estampava na seção “Variedades” no ano de 1838, *O Capitão Paulo*, de Alexandre Dumas, dando início à voga dos romances-folhetins no Brasil. O mesmo jornal adotaria, em 1839, a seção *feuilleton*, com a publicação de *Edmundo e sua prima*, do popularíssimo romancista francês Paul de Kock. Não demoraria muito para que autores brasileiros tivessem aí o seu espaço assegurado, inclusive com textos inéditos [...] (SOARES, 2014, p. 92-93).

O romance-folhetim, no entanto, logo foi tomado pela tendência cara ao Romantismo brasileiro: a do discurso de nacionalidade como objeto imprescindível à construção da identidade local. Desse modo, “[...] as histórias travestidas de estrangeiras dão lugar a uma geração, em que predominam o cenário brasileiro e o projeto de fazer uma literatura nacional!” (HEINEBERG, 2008, p. 507).

Assim, o romance-folhetim, embora tenha sido criado para aumentar a venda de periódicos por meio da diversão de leitores, sem compromisso com a realização de uma crítica social, por exemplo, pode também abrigar tal vertente, ou seja, uma direcionada ao despertar da emoção do leitor e, a outra, a função crítica. Seguindo o tema comum à sua prática, como histórias motivadas por uma gama de sentimentos, recheadas de enlances amorosos, dramas familiares e vinganças, com o objetivo de prender a atenção dos leitores e dos ouvintes, esse gênero permite também que seja estabelecido um diálogo com algumas transformações vivenciadas no século XIX, de tal forma que:

Contrariamente à simples imitação servil do modelo estrangeiro presente nas novelas e/ou contos que ainda vigoravam na citada década de 1840, essa produção alicerçou-se num ideário civilizatório e nacionalista, divulgando a realidade circundante, valorizando-a e refinando-a. O fervor patriótico atingia seu ápice nesse período e os brasileiros postulantes às letras romanescas, engajados no ideário de construção da jovem nação, investiam na palavra como elemento transformador nesse processo de renovação. O resultado foi o aparecimento e a consolidação de uma escrita ficcional nacionalista presa a temas e motivos brasileiros (NADAF, 2009, p. 128).

De acordo com o que buscamos destacar até este ponto, compreendemos que, apesar das severas críticas direcionadas à ficção de rodapé, acusada de literatura industrial, é imprescindível reconhecer a importância exercida pelo folhetim, não apenas em seu auge, por facilitar o acesso à leitura, mas por influenciar os demais gêneros, nos séculos seguintes:

Ao lado desse fator de estímulo à popularização da literatura de ficção — e conseqüentemente de sua democratização, através do alargamento da área dos leitores para faixas mais amplas da população, em um tempo em que o interesse por literatura era quase privilégio de minorias — a cronologia do aparecimento de novelas e romances em capítulos na imprensa serve para comprovar ainda mais um fato inesperado: o folhetim jamais deixou de ser cultivado desde seu aparecimento na década de 1830 no Brasil, chegando até à atualidade sem interrupção em sua trajetória de mais de 150 anos (TINHORÃO, 1994, p. 40).

Não seria demasiado associar o veículo de suporte dos folhetins aos novos meios de publicação textual, como a internet. A semelhança, considerando os séculos, pode ser reconhecida tanto pela democratização de um espaço de comunicação, capaz de dar voz a autores desconhecidos e a diversos temas e abordagens, quanto por um conceito que diminui esse lugar. Segundo Heloísa Buarque de Hollanda (2010), em entrevista sobre “novos formatos, antigas ambições”, “para essas vozes que não têm muito abrigo, têm pouca permanência, a internet é um sonho. [...] É um momento de gestação, uma hospedagem, o autor [está] ali hospedado, mas quer ir para o livro” (HOLLANDA, 2010, p. 141).

Ao considerarmos também que a prosa ficcional era publicada em folhetim nos oitocentos para, posteriormente, ser divulgada em volumes, tal correlação apenas faz comprovar, mais uma vez, a construção e a reconstrução incessante que a literatura exerce sobre si, fugindo às definições impermeáveis. Portanto, o romance-folhetim se vingou depois de sua morte ao deixar uma descendência fortemente presente na atualidade, seja pelas novas formas de expressão, pelos temas incessantemente renovados e pelas releituras de autores oitocentistas.

Tanto é assim que, mais de um século depois, Graciliano Ramos, em *Infância* (1945), relembra autores de romances-folhetins e tal gênero literário como aquele que lhe possibilitou a compreensão da leitura, instigando sua curiosidade e propiciando o interesse pela palavra escrita. Evidencia-se nessa obra a referência ao romance de folhetim, gênero que alcançou ampla difusão entre a maioria dos leitores, pelo baixo custo de

compra de jornais, pela linguagem coloquial e pelos enredos leves. Encontramos aqui uma crítica às leituras escolares:

Surdo às explicações o mestre, alheio aos remoques dos garotos, embrenhava-me na leitura do precioso fascículo, escondido entre as folhas de um atlas. Às vezes procurava na carta os lugares que o ladrão terrível percorrera. E o mapa crescia, povoava-se, riscava-se de estradas por onde rodavam caleças e diligências.

Conheci desse jeito várias cidades, vivi nelas, enquanto os pequenos em redor se esgoelavam, num barulho de feira.

[...]

Eu achava estupidez pretenderem obrigar-me a papaguear de oitiva. Desonestidade falar de semelhante maneira, fingindo sabedoria. Ainda que tivesse de cor um texto incompreensível, calava-me diante do professor — e a minha reputação era lastimosa.

Um dia, porém, houve exame imprevisto e os alunos encrencaram nos rios e nas capitais. Haviam-me chegado pedaços disso. Geografia velha, anterior à locomotiva, cheia de soluções de continuidade, mas foi exposta e produziu eleito regular. (RAMOS, 1945, p.215).

Além desta, há referências a autores, como Joaquim Manuel Macedo e Júlio Verne, porém damos destaque à menção que a narrativa faz a José de Alencar. O primeiro livro tomado de empréstimo à biblioteca de Jerônimo Barreto é *O Guarani*, sobre o qual o narrador observa: “Vi o retrato de José de Alencar, barbado, semelhante ao barão de Macaúbas, e achei notável os dois usarem prosa fofa” (p.213). Há aqui clara relação estabelecida entre a “prosa fofa” em referência ao estilo conciso da escrita graciliânica. Em *Infância*, evidenciam-se referências a autores, como Joaquim Manuel Macedo e José de Alencar:

No burburinho do aparecimento destes e demais títulos, o folhetim da imprensa carioca ampliou a sua abrangência divulgando do mesmo modo a ficção de longa extensão de autores brasileiros. Esta, a partir da década de 1840, rompeu com mais dinamismo através da produção de Antônio Gonçalves Teixeira e Sousa (1812-1861) e Joaquim Manuel de Macedo (1820-1882), acompanhados decênios depois por Manuel Antônio de Almeida (1831-1861), José de Alencar (1829-1877) e Machado de Assis (1839-1908) (NADAF, 2009,

p. 128).

O romance epistolar, por sua vez, foi muito difundido no século XVIII e abarca, além da carta, diversas formas de comunicação escrita, como o diário e a reportagem. Um possível fator contribuinte para o seu sucesso entre leitores pode ter sido certa homologia entre as práticas cotidianas de escrita e a simulação delas na literatura:

Ou seja, uma primeira hipótese é que talvez romances epistolares tenham feito tanto sucesso porque, ao se estruturarem como cartas, tornavam-se bastante familiares a seus leitores, naqueles idos muito envolvidos com envio, recebimento, resposta e comentário de cartas, assunto de que, aliás, sintomaticamente, ocupavam-se com ênfase os igualmente populares manuais de polidez e etiqueta (LAJOLO, 2002, p. 62).

Com base no que desenvolvemos anteriormente, apresentaremos uma leitura das obras *Diva* e *Luciola*, de José de Alencar, destacando a relação entre romance-folhetim e romance epistolar, para compreendermos o personagem-narrador de ambos os enredos, chamado Paulo, como *alter ego* do autor. Para isso, consideramos ser necessário: a) explanar brevemente a biografia de José Alencar, com fins de contextualização, e b) ressaltar algumas características de ambos os gêneros literários, para melhor compreensão e, finalmente, apresentarmos, sob tal perspectiva, alguns trechos das obras selecionadas.

JOSÉ DE ALENCAR: UMA VIDA EM FOLHETIM

José Martiniano de Alencar, nascido no Ceará, em 1829, iniciou a carreira como escritor em 1854 no *Correio Mercantil*, a convite de Francisco Otaviano. Nesse periódico, publicou inúmeras crônicas sob o título de “Ao correr da pena”, nas quais aborda “desde lançamentos de livros e estreias teatrais até acontecimentos políticos importantes e pequenos incidentes do dia a dia” (MARTINS, 2021, p. 37). Com a vinda a lume de *A Confederação dos Tamoios*, obra de Gonçalves de Magalhães, em 1856, Alencar divulgou uma série de cartas, nas quais analisou criticamente o poema, travando um acirrado debate polêmico. Nesse sentido, “José de Alencar (1829-1877) publicou, em 1856, oito cartas no *Diário do Rio de Janeiro*. Com o pseudônimo ‘Ig’, assinalou as supostas falhas detectadas n’*A Confederação dos Tamoios*” (FELIPE, 2011, p. 9). No mesmo ano, lançou *Cinco minutos*,

seu primeiro romance. A obra, segundo Martins (2021), com “A boa acolhida que teve junto ao público anima o autor, que em 1. de janeiro do ano seguinte, no rodapé do mesmo jornal,² inicia a publicação do seu segundo romance: *O Guarani*” (MARTINS, 2021, p. 37).

De 1857 a 1860, Alencar se dedicou a escrever peças teatrais, como *O Rio de Janeiro, Verso e Reverso, O Demônio Familiar, O Crédito, A Noite de S. João* e *As Asas de um Anjo*, cuja encenação foi proibida por ser acusada de imoralidade. No último ano, o autor entrou para a política como deputado pelo Partido Conservador, porém nunca abandonou o trabalho de romancista, tendo em vista que, mesmo enquanto deputado, publicou *Lucíola*, em 1862, *Diva* e a primeira parte de *As Minas de Prata*, em 1863, e, em 1865, *Iracema*.

Neste, encontramos um prólogo destinado ao amigo Domingos José Nogueira Jaguaribe, o Visconde de Jaguaribe. Segundo Paulo Franchetti (2016), “aparentemente, o sentido da carta é afirmar a verossimilhança do texto numa situação regional, validando o subtítulo por meio da convocação de uma testemunha capaz de ajuizar a sua radicação na terra e nas tradições cearenses” (2016, p. 22). Em *Lucíola* e *Diva*, o autor também faz uso do expediente da carta, conforme veremos mais adiante.

Ainda em 1865, divulgou as *Cartas de Erasmo*, “em que incitava Dom Pedro II a exercer com maior vigor o poder moderador que lhe atribuíra a constituição” (MARTINS, 2021, p. 39). Em 1870, deixou o ministério e publicou, nesse período, subsequentemente os romances *O Gaúcho, O Tronco do Ipê, A Pata da Gazela, Til, Sonhos d'Ouro, Alfarrábios, Ubirajara* e *Guerra dos Mascates*. Já em 1875 publicou *O Sertanejo* e *Senhora*, bem como lançou a peça *O Jesuíta*, que deu início à polêmica com Joaquim Nabuco:

A vida de José de Alencar foi pontilhada delas. Pode-se dizer que o seu começo e término foram marcados por polêmicas: a sobre *A Confederação dos Tamoios* (1856) e a travada com Joaquim Nabuco, em 1875, dois anos antes de falecer. Parece que os escritores novos no começo da década de 70, para afirmar-se, sentiam necessidade de demolir o gigante que era o chefe da literatura nacional àquele instante. É que, pouco antes já Franklin Távora, em 1871, em campanha de José Feliciano de Castilho, se lançara contra o autor de *Iracema*, sob as máscaras de Semprônio e Cincinato, na série das *Questões do Dia* (COUTINHO, 1978, p. 5).

Alencar faleceu em 12 de dezembro de 1877 e atuou como cronista,

² A citação se refere ao jornal *Diário do Rio de Janeiro* (conf. Martins, 2021, p. 37).

romancista, dramaturgo, parlamentar e estadista do Império brasileiro. Extremamente prolífero em suas escritas, classificou sua obra, em *Sonhos d'Ouro*, em três fases: a primitiva, da qual faz parte *Iracema*; a histórica, na qual se encontram *O Guarani* e *As minas de prata*, por exemplo; e a chamada a “infância da nossa literatura”, com destaque para a última parte, em que reflete sobre a disputa entre o “espírito conterrâneo e a invasão estrangeira” (ALENCAR, 2003, p. 17). Leiamos:

A terceira fase, a infância de nossa literatura, começada com a independência política, ainda não terminou; espera escritores que lhe deem os últimos traços e formem o verdadeiro gosto nacional, fazendo calar as pretensões hoje tão acesas, de nos recolonizarem pela alma e pelo coração, já que não o podem pelo braço. [...] Desta luta entre o espírito conterrâneo e a invasão estrangeira, são reflexos *Lucíola*, *Diva*, *A Pata da Gazela*, e tu, livrinho, que aí vais correr mundo com o rótulo de *Sonhos d'Ouro*. Tachar estes livros de confeição estrangeira, é, relevem os críticos, não conhecer a fisionomia da sociedade fluminense, que aí está a faceirar-se pelas salas e ruas com atavios parisienses, falando a algemia universal, que é a língua do progresso, jargão erriçado de termos franceses, ingleses, italianos e agora também alemães (ALENCAR, 2003, p. 16-17).

O que salta aos olhos é que Alencar lançou mão, por diversas vezes, do expediente da carta, seja: a) nos embates literários polêmicos citados; b) na obra autobiográfica *Como e porque sou romancista*, publicada em 1893, que apresenta na introdução: “Na conversa que tivemos, há dias, exprimiui V. o desejo de colher acerca da minha peregrinação literária, alguns pormenores dessa parte íntima de nossa existência, que geralmente fica à sombra, no regaço da família, ou na reserva da amizade” (ALENCAR, 1893, p. 7); c) nas obras ficcionais, tanto no início da carreira, como em *Cinco minutos* e *A Viuvinha*, já elaboradas na forma de “cartas-romance” destinadas à prima do narrador, identificada como D***, quanto em obras mais maduras, como *Iracema*, *Lucíola* e *Senhora*. Isso para não falar da correspondência pessoal. De tal modo, podemos concluir que:

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, 2012, p. 548).

PAULO, AUTOR DE CARTAS

O livro *Diva* foi publicado como romance em 1864. Remetido por P. a G.M., narra a história vivida por Amaral e Emília, e também é contada por carta enviada de Amaral a Paulo. A jovem é rica, e Amaral é um médico sem muitos recursos financeiros. O enredo de *Lucíola*, por sua vez, aborda a relação entre Paulo, jovem rico, e Lúcia, uma cortesã. A narrativa, também construída no molde do romance epistolar, foi remetida por Paulo a mesma destinatária, G.M, que ocupa posição equivalente ao de editora, pois reúne as cartas e as publica em livro, ao qual dá o título de *Lucíola*:

Esta diferença de condições sociais é uma das molas da ficção de Alencar, correspondendo-lhe, no terreno psicológico, a uma diferença de disposições e comportamentos, que é a essência do seu processo narrativo. [...] A diferença de situação, como elemento dinâmico, na psicologia e na própria composição literária é, aliás, peculiar a toda a sua obra, ultrapassando o limite dos romances urbanos e de fazenda (CANDIDO, 2012, p. 542).

Cabe ressaltar que nenhum desses dois romances foi publicado em folhetim, “No entanto, seria a partir da década de 1840, com o aparecimento do próprio romance no Brasil, que as complicadas, movimentadas e às vezes lacrimosas histórias publicadas em folhetins de jornal iriam começar a marcar sua influência na ficção brasileira” (TINHORÃO, 1994, p. 29-30).

É possível reconhecer alguns dos artifícios empregados na construção de um romance que se propõe a contar uma história tida como verdadeira a partir de uma elaboração de epístolas, pois, “no caso alencariano, ainda é possível relacionar o artifício aplicado nos textos à técnica de escrita folhetesca, com a qual Alencar e tantos outros escritores, seus contemporâneos, estavam familiarizados.” (PEREIRA, 2016, p. 313).

Podemos destacar determinados elementos característicos do tempo de suas publicações como, por exemplo, o fato de as cartas serem destinadas a uma leitora, mas escritas por um homem, o que tipifica o lugar reservado à

mulher na sociedade brasileira do século XIX. Nesse sentido, com a determinação daquilo que deve ser lido, doutrina-se o comportamento de uma mulher respeitável pela leitura, mas não se empresta a ela o lugar de quem conduz a história. Conforme Marisa Lajolo (2002):

Podemos então supor que mulheres e missivas, umas como objeto e outras como instrumento, aquelas pela domesticidade disponível e estas pela anunciada verossimilhança, fazem parte do arsenal simbólico com que o romance formata a nascente sensibilidade burguesa (LAJOLO, 2002, p. 71).

Por outro lado, existe uma significativa produção de escritos dedicada à temática feminina, feita não só para, como também por mulheres, conforme Nadaf (2009) destaca:

Recordemos que desde a Independência a figura feminina rompia paulatinamente o seu isolamento, conquistando a vitória das casas sobre as ruas — instrução, presença em festejos religiosos e oficiais e, mais tarde, saraus, teatros, entre outras práticas culturais e de lazer — e isto mereceu uma atenção especial do autor de romance que chegou repetidas vezes a declarar o seu diálogo com essa nova mulher (NADAF, 2009, p. 131).

Primeiramente, ambos os romances alencarianos são narrados em primeira pessoa, pois “a verossimilhança exige ainda que a narrativa epistolar se desenvolva em primeira pessoa” (LAJOLO, 2002, p. 66). Em *Diva*, temos: “Envio-lhe outro perfil de mulher, tirado ao vivo, como o primeiro. Deste, a senhora pode sem escrúpulo permitir a leitura à sua neta” (ALENCAR, 2013, p. 13). Já em *Lucíola*, encontramos: “A senhora estranhou, na última vez que estivemos juntos, a minha excessiva indulgência pelas criaturas infelizes, que escandalizam a sociedade com a ostentação do seu luxo e extravagâncias [...]” (ALENCAR, 2011, p. 9).

Tal discurso produz sensação de proximidade entre leitor, narrador e personagem, por criar ainda a ideia de se estar lendo outro romance, algo que vai além do romance que se tem em mãos. Conforme Ian Watt esclarece, “esse é o tipo de participação que o romance suscita: dá-nos a sensação de que estamos em contato não com a literatura, mas com a própria vida momentaneamente refletida na mente dos protagonistas” (WATT, 1990, p. 168). Leiamos, a seguir, considerações de Lajolo (2002) sobre tal *moldura* dada às cartas no romance e duas citações de *Diva* e *Lucíola*, respectivamente, a título de exemplificação nos escritos alencarianos:

Na mesma tarefa de seduzir leitores trabalha a engenhosidade da moldura, *romance do romance* que colore, com tintas irresistíveis, a história do encontro e organização das cartas. [...] Também como atestado do mesmo sucesso pode ser vista a frequente menção a cartas, bilhetes e recadinhos escritos de que é tão pródiga a ficção não epistolar e que se manifesta inclusive em alguns romances alencarianos: em *Cinco Minutos* (1856) e *A viuvinha* (1857) ou, com muito mais requinte, em *Lucíola* (1862), bilhetes e missivas transformam-se em fator de estruturação do texto (LAJOLO, 2002, p. 64).

Um belo dia recebi pelo seguro uma carta de Amaral; envolvia um volumoso manuscrito, e dizia: “Adivinho que estás muito queixoso de mim, e não tens razão.

Há tempos me escreveste, pedindo-me notícias. de minha vida íntima: desde então comecei a resposta, que só agora concluí: é a minha história numa carta.

Foste meu confidente, Paulo, sem o sabes; a só lembrança da tua amizade bastou muitas vezes para consolar-me, quando eu derramava neste papel, como se fora o invólucro de teu coração, todo o pranto de minha alma.

O manuscrito é o que lhe envio agora, um retrato ao natural, a que a senhora dará, como ao outro, a graciosa moldura.” (ALENCAR, 2013, p. 14)

Escrevi as páginas que lhe envio, as quais a senhora dará um título e o destino que merecerem. É um perfil de mulher apenas esboçado. Desculpe, se alguma vez a fizer corar sob os seus cabelos brancos, pura e santa coroa de uma virtude que eu respeito. O rubor vexa em face de um homem; mas em face do papel, muda e impassível testemunha, ele deve ser para aquelas que já imolaram à velhice os últimos desejos, uma como essência de gozos extintos, ou extremo perfume que deixam nos espinhos as desfolhadas rosas. De resto, a senhora sabe que não é possível pintar sem que a luz projete claros e escuros. As sombras do meu quadro se esfumam traços carregados, contrastam debuxando o relevo colorido de límpidos contornos (ALENCAR, 2011, p. 10).

É interessante notar que, complementado a moldura dada às cartas dentro do romance, em *Diva*, o narrador P. faz referência à protagonista de *Lucíola*, o que reforça a ideia sugestionada: “É natural que deseje conhecer a origem deste livro; previno, pois, sua pergunta. Foi em março de 1856. Havia

dois meses que eu tinha perdido a minha Lúcia; ela enchera tanto a vida para mim, que partindo-se deixou-me isolado neste mundo indiferente.” (ALENCAR, 2013, p. 13).

O caráter mediato da escrita permite maior reflexão e, consequentemente, maior elaboração daquilo que se pretende dizer, ou seja, é uma construção de uma persona que se pretende apresentar. É, ao mesmo tempo, uma descoberta de si (quando aquele que escreve reflete sobre seu eu) e, paradoxalmente, um fingimento, uma máscara a ser incorporada para que o outro o veja tal como o sujeito que escreve anseia:

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 idéias, como envolve a moda em rendas e tecidos diáfanos os mais sedutores encantos da mulher (ALENCAR, 2011, p. 9).

Leonor Arfuch questiona: “Que paixão anima, desde a autoria, ao desvelamento, à aparição, tangível ou intangível, como diria Hannah Arendt, desses rastros do eu: escritas, imagens, objetos, atmosferas?” (2009, p. 114). De tal forma, é interessante perceber que, se tal *paixão* subsiste, se uma história, entre tantas outras, comove ou, ao menos, recebe nossa atenção, o molde dado a ela e os artifícios empregados na construção do discurso literário talvez sejam uma das chaves do seu mistério. Assim:

Uma missiva instigante era, por conseguinte, um trunfo nas mãos do folhetinista. Ao adicionar uma carta à narrativa, o escritor aprimorava o cerzimento da estrutura textual e fazia com que os olhos de seu leitor permanecessem presos à história devido ao frescor e à inovação de rumos que o elemento epistolar trazia para a trama (PEREIRA, 2016, p. 314).

A carta pode ser considerada, portanto, um espaço de diálogo entre ficção e realidade. Entretanto, como distinguir ficção e realidade dentro do que se escreve? Ou ainda, além do que se refere à ética quanto à autoria do que se divulga, há interesse em fazer tal distinção? Como aponta Rodrigues (2023), “O narrar, em si, é um ato ficcional; e o que são as cartas senão textos narrativos? Existe um contar sobre si e sobre os outros, narra-se a si próprio e as experiências de outros citados e comentados ao longo da dinâmica missivista” (RODRIGUES, 2023, p. 391).

Tais resumidas explanações estão interligadas, pois uma carta é

instrumento para que o sujeito se posicione em seu meio e tempo, o que interfere na postura de quem lê-lo e em sua própria, fornecendo uma espécie de cartilha sobre o que intenciona dizer. Dessa forma:

O texto da carta é semelhante ao *alter ego* do escritor em busca de diálogo consigo e com o outro. Exercício de introspecção? Sim. Desde que se defina *introspecção* como aconselha Michel Foucault — antes de ser uma decifração do sujeito por ele próprio, a introspecção é uma *abertura* que o sujeito oferece ao outro sobre si mesmo (SANTIAGO, 2006, p. 64).

Michael Foucault, ao discorrer sobre a prática da *escrita de si*, parte do *Vita Antonii*, de Atanásio, texto pertencente, como se sabe, aos primórdios da literatura cristã. O filósofo nos apresenta, como exemplos da antiguidade desta, duas modalidades encontradas ao menos a partir dos séculos I e II e que tinham como finalidade o autoconhecimento e a prevenção de situações vindouras. Trata-se dos *hypomnemata* e da *correspondência* (FOUCAULT, 1983, p.147), que apresentaremos brevemente a seguir.

De forma sucinta, a primeira delas assemelha-se a uma caderneta, na qual se anotavam reflexões, conselhos, discursos, enfim tudo a fim de conduzir seu detentor acerca de modos de pensar e proceder de então. Conforme Michael Foucault analisa: “Tal é o objetivo dos *hypomnemata*: fazer do recolhimento do *logos* fragmentário e transmitido pelo ensino, pela escuta ou pela leitura um meio para o estabelecimento de uma relação de si mesmo tão adequada e perfeita quanto possível.” (FOUCAULT, 2025, p.146). Por sua vez, a correspondência, em suas palavras, “é alguma coisa a mais do que um adestramento de si mesmo pela escrita, através dos conselhos e advertências dados ao outro: ela constitui também uma certa maneira de se manifestar para si mesmo e para os outros.” (FOUCAULT, 2025, p.152):

Respeitadas as peculiaridades de ambas as práticas, *hypomnemata* e correspondência, percebemos que estas tratam, não de marcar a sua individualidade, mas, em sentido exatamente oposto, trabalhar e acentuar a sua devida adequação aos moldes de uma forma “correta” de pensar e viver para si e para os outros, segundo a doutrina religiosa cristã vigente na época em foco. Mas este já é tema de um próximo artigo...

REFERÊNCIAS

- ABREU, Márcia. Letras, belas letras, boas letras. In: BOLOGNINI, Carmen Zink (org.) *História da literatura: o discurso fundador*. Campinas: Mercado de Letras, 2003.
- ALENCAR, José de. *Como e porque sou romancista*. São Paulo: Faria e Silva Editora, 2020.
- ALENCAR, José de. *Diva*. São Paulo: Martin Claret, 2013.
- ALENCAR, José de. *Lucíola*. São Paulo: FTD, 2011.
- ALENCAR, José de. *Sonhos d'Ouro*. São Paulo: Ática, 2003.
- ARFUCH, Leonor. Narrativa e temporalidade. In: ARFUCH, Leonor. *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010. p.111-50.
- CANDIDO, Antonio. Os três Alencares. In: *Formação da literatura brasileira: Momentos decisivos*. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2012. p. 536-48.
- COUTINHO, Afrânio. Introdução. In: COUTINHO, Afrânio. *A polêmica Alencar — Nabuco*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, Universidade de Brasília, 1978. p. 5-13.
- FELIPE, Cleber Vinicius do Amaral. A crítica epistolar de José de Alencar. *Remate de Males*, Campinas (SP), v. 44, n. 2, jul.-dez. 2024.
- FOUCAULT, Michel. A escrita de si. In: FOUCAULT, Michel. *Ética, sexualidade e política*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2025. p. 141-157.
- FRANCHETTI, Paulo. Apresentação. In: ALENCAR, José de. *Iracema*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2016.
- HEINEBERG, Ilana. Miméticos, aclimatados e transformadores. In: ABREU, Márcia (org.). *Trajéórias do romance*. Campinas: Mercado de Letras, 2008. p. 497-522.
- HOLLANDA, Heloísa Buarque de. Entrevista. *Matraga*, Rio de Janeiro, v. 17, n. 27, p. 134-148, jul.-dez. 2010.
- LAJOLO, Marisa. Romance epistolar: o voyerismo e a sedução dos leitores. *Matraga*, Rio de Janeiro, v. 1, n. 14, p. 61-75, jan.-dez. 2002. Disponível em:

<http://www.pgletras.uerj.br/matraga/matraga14/matraga14a04.pdf>. Acesso em: 9 mar. 2025.

MARTINS, Eduardo Vieira. Apresentação. In: ALENCAR, José de. *O Guarani*. Cotia (SP): Ateliê Editorial, 2021. p. 11-33.

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

NADAF, Yasmin Jamil. O romance-folhetim francês no Brasil: um percurso histórico. *Letras*, Santa Maria (RS), Universidade Federal de Santa Maria, v. 19, n. 2, p. 119-138, jul.-dez. 2009.

PEREIRA, Patrícia Regina Cavaleiro. Cartas e ficção, um capítulo da obra alencariana. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, Brasil, n. 64, p. 310-23, ag. 2016.

RAMOS, Graciliano. *Infância*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1945.

SANTIAGO, Silviano. Suas cartas, nossas cartas. In: SANTIAGO, Silviano. *Ora (dêreis) puxar conversa!* Belo Horizonte: UFMG, 2006. p. 59-95.

SOARES, Marcus Vinicius Nogueira. O *feuilleton* e a imprensa brasileira do século XIX. In: SOARES, Marcus Vinicius Nogueira. *A crônica brasileira do século XIX: uma breve história*. São Paulo: É Realizações, 2014. p. 87-99.

TINHORÃO, José Ramos. *Os Romances em Folhetins no Brasil (1830 à atualidade)*. São Paulo: Duas Cidades, 1994.

WATT, Ian. A experiência privada e o romance. In: WATT, Ian. *A ascensão do romance*. Trad.: Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p. 152-80.

Recebido em 10 de março de 2025

Aprovado em 10 de agosto de 2025