

As leitoras de papel nos romances de José de Alencar

Rita de Cássia Elias*

Antes de o romance brasileiro se instituir como gênero praticado por autores nacionais, já circulava no Brasil um número considerável de títulos europeus traduzidos para o português. Eram as chamadas “novelas românticas”, de cujas histórias saíam aventuras, amores ditosos ou infelizes, personagens exemplares, cenas cômicas, perigosas ou assustadoras. Em sua pesquisa sobre o romance-folhetim, Meyer (1996) observa que tais novelas não só são “coisas diversas” das histórias aos pedaços publicadas nos jornais, como também as antecederam e durante algum tempo ambas as formas conviveram. Ainda segundo a autora, o sucesso do romance-folhetim foi possibilitado “porque já respondia a hábitos adquiridos de leitura ou audição de ficção” (p. 34). Leitores e leitores nunca deixaram de se fazer presentes e de consumir os romances europeus. Alguns segmentos da sociedade brasileira não eram tão refratários ao hábito da leitura, ao contrário do que, em geral, se supõe. Mesmo o reduzido número de alfabetizados não impedia a circulação das histórias dos romances, graças ao costume das leituras “públicas”, compartilhadas, ainda que nos ambientes privados.

Dessa forma, se ler era um privilégio de poucos, a audição e a transmissão oral possibilitavam o acesso ao mundo do texto escrito. Tal como propõe Chartier (2004), é preciso que se redimensione a oposição entre o mundo da cultura oral e o mundo do texto escrito

* Doutora em Literatura Brasileira (UFRJ).

e que se compreendam as imbricações e cruzamentos entre esses “dois” mundos. A sociabilidade da leitura em voz alta cria “uma cultura do escrito mesmo entre aqueles que não sabem nem produzir nem ler um texto” (p.11). Portanto, a condição de acesso ao texto escrito não é necessariamente a alfabetização.

No Brasil, o principal alvo de expansão do mercado consumidor do livro e do romance-folhetim seria o público feminino, cuja sensibilidade se construía segundo novos paradigmas. Somente na segunda metade do século XIX a mulher se alfabetiza. Salvo raras exceções, às nascidas até a década de 30 não se concedia o privilégio da leitura (Machado, 2001). Ora, sobre a figura feminina passaram a incidir os projetos de modernização da sociedade brasileira daquele momento, projetos que visavam alterar e transformar o lugar ocupado pela mulher nas esferas pública e privada. Para atender a uma nova ordem, para se corrigir a atrofia do espaço público, característica da vida colonial brasileira, cujas práticas, de forma geral, até meados do século XIX, a população urbana não abandonara, o *ethos* da família patriarcal extensa deveria ser minado em seus alicerces. A seus membros atribuem-se, assim, novas funções, talham-se novos perfis e estipula-se uma nova lógica de interação social.

O lugar da mulher – e também o da criança – é redimensionado, sobretudo a partir da perspectiva do discurso médico, que apresenta padrões “modernos” na aferição da saúde e da patologia, com a adoção de novas técnicas terapêuticas e de novas formas de intervenção no espaço familiar. Mesmo a instituição do casamento ganharia outros códigos, com a condenação das práticas endogâmicas e dos matrimônios arranjados, com a importância atribuída ao amor e à sexualidade. A mulher não perderia o estatuto de sexo frágil; continuaria rendendo submissão ao homem; continuaria impedida de realizar trabalhos fora de casa, mas, por razões prescritas pelo discurso médico, deveria abandonar a alcova e ganhar os salões, o que implicava o domínio de novos códigos, domínio que a leitura poderia proporcionar. A mudança de comportamentos e das práticas cotidianas e a penetração do romance em um segmento da sociedade brasileira são exemplarmente descritas por Gilberto Freyre:

Contra as senhoras afrancesadas da primeira metade do século XIX que liam romancesinhos inocentes, o Padre Lopes Gama (...) bradava, como se elas fossem pecadoras terríveis. Para o padre-mestre, a boa mãe de família não devia preocupar-se

senão com a administração de sua casa, levantando-se cedo a fim de dar andamento aos serviços (...)

Essa dona de casa ortodoxamente patriarcal, o Padre Lopes Gama não se conformava que, nos princípios do século XIX, estivesse sendo substituída por um tipo de mulher menos servil e mais mundano; acordando tarde por ter ido ao teatro ou a algum baile; lendo romance; olhando a rua pela janela ou da varanda; levando duas horas no toucador 'a preparar a charola da cabeça'; outras tantas horas no piano, estudando a lição de música; e ainda outras, na lição de francês ou na de dança. Muito menos devoção religiosa do que antigamente. Menos confessorário. Menos conversa com as mucamas. Menos história da carochinha contada pela negra velha. E mais romance. O médico da família mais poderoso que o confessor. O teatro seduzindo a mulher elegante mais que a igreja (2000, p. 141)¹.

Em vários aspectos, nossa ficção romântica endossa o projeto de modernização e fixa os padrões que deveriam servir de modelo à nova sociedade. José de Alencar é o exemplo consumado do homem de letras que absorve e divulga uma nova mentalidade. De suas páginas emergem as heroínas – e, diga-se, leitoras –, senhoras de si, em cujas ações a família pouco interfere. A trilogia intitulada “perfis de mulher” talha a feição de uma subjetividade feminina, então prestigiada, que deverá protagonizar uma nova cena no espaço social moderno. Jornais e revistas, e as estórias publicadas, começavam a fazer parte do cotidiano e, de certo, o consórcio entre literatura e imprensa e a penetração do romance terão contribuído para propagar e formatar práticas sociais “modernas”. Não por acaso, a presença das gazetas nos lares e a febre dos folhetins provocam as reações dos conservadores, que temiam a desagregação da família, cujos princípios estariam se corrompendo pela introdução de novas idéias e novos paradigmas de comportamento (Machado, 2001).

O texto de Alencar desloca-se entre a manutenção da ordem arcaica, dos hábitos de uma educação e práticas cotidianas tradicionais, e a adoção das novas expectativas de regras de civilidade da sociedade moderna, não sem expressar as contradições próprias de um período

¹ Sobre os projetos de modernização da sociedade brasileira, ver também Costa (1983).

de transição, bem como as contradições experimentadas por quem, empiricamente, vive aquele período. Com efeito, boa parte de sua obra representa modos de recepção e efeitos do romance, gênero que, pode-se dizer, está para o século XIX assim como o cinema, para o século XX. A leitura ganha função nos enredos; longe de ser uma natureza morta ou um acessório dispensável, ela, ou traduz as ações, escolhas, experiências e o *pathos* das personagens, ou os impulsiona. As heroínas alencarianas são produtos de um universo ficcional, com o qual interagem. Ainda que os títulos não sejam necessariamente explicitados, sabe-se que elas lêem, e o repertório lhes imprime uma rubrica ao caráter.

O livro funciona, assim, na estruturação do enunciado, como um duplo, um espelho refletor das disposições, discernimentos e visões de mundo das personagens. A imagem vislumbrada por elas pode não ser a semelhança, mas a deformidade, que, muitas vezes, elas tentam estilizar. Por conseguinte, a reprodução resultante pode também ser um ideal, um modo de vida perseguido, nem sempre alcançado. De qualquer forma, a ficção torna-se referência de comportamento, um paradigma a ser adotado, ou refutado. Como bem observam Lajolo e Zilberman,

Num ambiente de poucos leitores e raras leitoras, a ficção romântica acabou por exercer função pedagógica, procurando atrair o público para o universo da educação e da arte. Para tanto, precisou, de um lado, negar certos parâmetros de seu tempo e, de outro, investir na imaginação de damas de fino trato e mulheres de projeção, numa representação visivelmente influenciada pelos salões franceses do século XVII, quando engatinhava o processo de liberação feminina.(1999, p.271)

Aos olhos contemporâneos, o viés ideológico das leituras através das quais as heroínas alencarianas se guiavam pode até ser duvidoso. Contudo, o fato significativo é a constância de, em sua obra, figurar sempre um livro aberto, como se representasse uma sociedade que ainda engatinhava no ato da leitura, ou um segmento social para o qual o livro, produto ainda raro e para poucos, indicava *status* social. Mas o valor da leitura não se circunscreve à ostentação de um capital cultural. Ela sugere aprendizado, conhecimento de mundo e, na lógica do texto alencariano, um modo pelo qual as personagens se capacitam a traçar seus destinos. Trata-se, portanto, de uma habilidade meritória, porque didático-pedagógica, que fornece a seu detentor perspicácia e,

sobretudo, o possibilita a desenvolver a faculdade crítica e reflexiva a respeito de si e do mundo que o cerca, de sua relação com ele e de seu posicionamento nele.

Embora algumas das leitoras desenhadas por Alencar reproduzam o que poderíamos chamar de leitura ingênua, uma vez que se identificam com as personagens dos romances, e, em geral, não conseguem estabelecer a distinção entre suas vivências e o universo fictício, o processo do jogo especular que se arma entre elas e as páginas do livro, em cujas linhas se reconhecem e habitam, dota-as de senso analítico e de capacidade argumentativa. Alencar ficcionaliza e constrói modos de ler. Em seus romances, o ato da leitura revela acuidade de visão, a capacidade de selecionar, inferir, relacionar, o que grava nas personagens a marca da inteligência e da consciência de si.

Emília, personagem de *Diva*, segundo as palavras do narrador, “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”. A leitura fizera de Emília uma jovem inteligente, capaz de decifrar o mundo e os jovens que a cercavam. Rica, com um talhe de divindade, cobiçada nos salões, esquivava-se, em geral num jogo ambíguo, especialmente com o jovem médico Augusto Amaral, de qualquer aproximação mais efetiva, o que a torna cada vez mais desejada. O problema é que a personagem tomava suas leituras como referência para suas atitudes na vida. Espécie de *a priori*, de condição de possibilidade para suas relações no mundo, a ficção para Emília é o retrato do real: “Esses homens eram apenas livros para mim; às vezes tinha lido na véspera sua cópia impressa”.

Ao contrário de Emília, Amália, do romance *Encarnação*, estabelece a dicotomia entre o fictício e o real: “A paixão para ela só existia no romance”. No entanto, a ficção seria o terreno da fantasia, da mentira, ilusão e quimera, que contrariaria o mundo empírico e “verdadeiro”. Por isso, sua visão pragmática a respeito do casamento e sua descrença no amor – que só pertenceria às páginas impressas dos romances. O “estado conjugal seria uma simples partilha de vida, de bens, de prazeres e trabalhos”. Se o universo da ficção é um mundo a parte, sem correspondência alguma com a vida “real”, se não passa de um terreno fantasmagórico e falso, quando transposto ao mundo de fato, resulta, na visão da personagem, em arremedo, em comédia. Assim, para Amália, se a vida tenta se espelhar na arte, o resultado será uma imagem deformada.

Tanto para Amália quanto para Amélia, a despeito das divergências a propósito da relação entre o ficcional e o real, a leitura, seja pelo aspecto negativo ou positivo que se lhe imprime, é um modelo, de cuja compreensão resultam modos de agir. Em ambos os casos, cria-se uma relação dinâmica entre livro e leitoras. Como se extraíssem dos romances um conhecimento de mundo, a partir deles elas passam a desempenhar um papel.

O romance *Lucíola* apresenta uma rede mais complexa dos modos de ler e dos efeitos das leituras. A personagem Lúcia/Maria da Glória, do romance *Lucíola*, também leitora, elege os livros como paradigmas de sua própria história (De Marco, 1986). Para a personagem, o romance *A dama das camélias*, de Alexandre Dumas, era uma “mentira”. Nesse caso, a cortesã fluminense avalia a ficção segundo a perspectiva do senso comum, que estabelece a correspondência com o mundo empírico, observável, como “aquilo que acontece de fato”. A obra passa a ser julgada segundo seu maior ou menor grau de aproximação com a realidade. Desqualificado por não retratar o mundo tal como ele é, o romance seria uma “mentira” porque não espelhariam a realidade, não seria a repetição, a reprodução do vivido, da “vida como ela é”. O caráter “mentiroso” de *A dama das camélias* é deduzido de uma experiência moral. Aos olhos de Lúcia, a mulher cujo corpo já foi “pasto de homens” não poderia profanar o amor, em si mesmo imaculado e purificador.

Ora, Lúcia não é a única personagem leitora do romance de Alencar. Trata-se de uma narrativa em primeira pessoa, enunciada por um personagem naquele drama, Paulo, que opta pelo comedimento da modalidade escrita e adverte quanto à imoralidade da estória, transmitida a G.M., senhora de cabelos brancos, cuja subordinação aos códigos sociais é explicitada no texto – a receptora da mensagem é uma avó, portanto, na lógica do enunciado, uma representante da família, célula *mater* da sociedade, que acompanha a neta nos salões fluminenses. Refutando a advertência de Paulo, G.M. edita o relato que lhe é confiado, por identificar, nele, a “musa cristã”.

O texto “Ao autor”, que antecede o relato de Paulo, é uma espécie de nota, assinada por G.M., no qual a respeitosa senhora declara o destino das cartas que lhe foram confiadas. As missivas íntimas, privadas, únicas, transformadas em livro, se reproduzem e ganham o espaço público. Certo é que Paulo concede a G.M. todos os direitos sobre o material manuscrito: “a senhora dará um título e o destino que merecem”. Se, como o título indica, o texto é destinado ao autor, por

que razão ele consta da obra, cuja leitura estará reservada ao leitor? Mais uma vez, G.M. dá publicidade a uma mensagem que deveria estar circunscrita a apenas um receptor.

Obliquamente, G.M. não só se exime da autoria – ela demarca o papel passivo que lhe coube no texto: “Reuni as suas cartas e fiz um livro” – como adverte o leitor, não através de uma sentença afirmativa, mas de uma pergunta dirigida ao autor, sobre a moralidade da estória narrada: “Não será a imagem verdadeira da mulher que no abismo da perdição conserva a pureza d’alma?”. Ora, embora sob a forma de uma questão, G.M. conduz a leitura. Sob a aparente passividade, nas poucas linhas que assina, imprimem-se sua interpretação e suas conclusões. “É musa cristã”, a estória a ser narrada: “vai trilhando o pó com os olhos no céu. Podem as urzes do caminho dilacerar-lhe a roupagem: veste-a a virtude”. G.M. parece desprezar os moralistas, mas o leitor já sabe que se trata de uma estória exemplar, razão suficiente para sua publicidade. G.M. também explicita os paradigmas através dos quais a narrativa deverá ser lida: a perspectiva cristã não é insinuada, mas declarada. Segundo a autora, seu trabalho limitou-se a um conjunto diminuto de tarefas: reunir as cartas, fazer o livro e dar-lhe o título, que não teria sido difícil encontrar. Produto de sua interpretação da estória, portanto, de seu papel ativo nela, o título é explicado ao leitor, através da invocação ao autor.

O nome da moça, cujo perfil o senhor desenhou com tanto esmero, lembrou-me o nome de um inseto.

Lucíola é o lampiro noturno que brilha de uma luz tão viva no seio da treva e à beira dos charcos (Alencar, *Lucíola*, p.21).

Nesse pequeno trecho, revela-se aquela que será a principal característica da personagem. O título dado ao romance dirá o que a personagem é. As antíteses presentes na definição de G.M já indiciam ao leitor as contradições experimentadas por Lúcia. Mas há um pequeno problema na construção do enunciado de G.M.: o “nome da moça”. G.M. sabe que a personagem tem dois nomes: o nome de batismo, Maria da Glória, nome de sua madrinha, Nossa Senhora, e Lúcia, nome civil, tomado à amiga morta, cujo destino fora semelhante ao da protagonista. A leitura cuidadosa de G.M., que evidencia um caráter virtuoso na personagem, não poderia negligenciar a duplicidade de registros. Ora, como leitora, G.M. interpreta, seleciona, organiza, atribui significados, formaliza conclusões, extrai uma moral da estória antes de

editar o material que lhe fora confiado, embora dissimule tais operações. A aproximação entre *Lucíola*, nome dado ao romance, e Lúcia ultrapassa o aspecto fônico. É significativo de uma escolha. Em detrimento do perfil de Maria da Glória, G.M. privilegia o perfil da cortesã, a partir do qual intitula a obra e com o qual define o que a personagem, bifronte, é. Contudo, G.M. não é testemunha dos fatos; é leitora do perfil traçado pela escrita de Paulo, que, no tempo da enunciação, atribui significações à experiência vivida. Nesse sentido, Paulo é também leitor de sua própria estória¹.

A leitora, senhora de cabelos brancos, apreciadora de estórias “picantes”, mas nem por isso menos exemplares, retorna à cena em *Diva*. Mais uma vez, ela fará pública a privacidade, agora do jovem Amaral, por intermédio de Paulo, personagem de *Lucíola*. Se na “edição” do livro sobre a cortesã fluminense, G.M., numa espécie de prólogo, dirige-se “Ao autor” e exhibe as razões daquela publicação, em *Diva*, a leitora-autora, atenta e seletiva, ostenta apenas a missiva de Paulo com a qual teriam sido encaminhadas as cartas de Amaral. Ambos os personagens teriam se encontrado a bordo de um navio. Dois meses depois da morte de Lúcia/Maria da Glória, Paulo partia para o Recife; o jovem médico dirigia-se a Paris a fim de aprimorar seus conhecimentos científicos.

Como se cumprisse a recomendação de Paulo, G.M. se desobriga a tecer considerações a respeito daquela estória e dar-lhe o anteparo moral, ao contrário do que ocorrera com *Lucíola*. Afinal, segundo o missivista, a senhora poderia “sem escrúpulo permitir a leitura à sua neta”, já que não se tratava do relato a respeito de “criaturas infelizes, que escandalizam a sociedade com a ostentação do seu luxo e extravagâncias”. No ato de Paulo – o de transferir cartas de outrem a G.M. e autorizar que lhes seja dada “a graciosa moldura” –, revela-se a inconfidência de tornar público o segredo que lhe fora confiado. A inconfidência é mais acentuada porque Paulo, em sua carta a G.M., cita trechos da mensagem de Amaral; a destinatária, por sua vez, não faz sigilo e os reproduz.

² Alencar já havia empregado a técnica do depoimento no romance *Cinco minutos*, no qual o personagem responde, através de cartas, à questão posta pela prima D***, destinatária do depoimento. A diferença é que a opção do personagem-narrador de *Lucíola* pelo relato escrito, distanciado, consciente e elaborado, é motivada por algo visto como um problema: a experiência vivida, que, através da escrita, se transformará em experiência refletida. Pode-se dizer que, com *Lucíola*, Alencar antecipa uma tendência que se consagrará no romance brasileiro, isto é, a narrativa em primeira pessoa, de um personagem que, protagonista na trama, além de fazer da experiência uma questão, problematiza o ato de narrar.

Alencar insiste na rede de leitores. Paulo é leitor das cartas de Amaral, decodificadas por G.M., que as apresenta ao público. No caso de *Lucíola*, Paulo, ao escrever sobre sua história, e preferir, portanto, o relato consciente e elaborado, também se faz leitor. À experiência vivida, ele atribui sentidos; ultrapassa o imediatismo do que não pôde compreender no momento do enunciado. O mesmo processo se dá com Amaral. A diferença entre ambos, contudo, é que o relato de Paulo é uma espécie de explicação social para sua indulgência com as criaturas decaídas, enquanto o jovem médico pretende relatar apenas sua "vida íntima". Podem-se extrair duas questões dessa rede de autores-leitores. A primeira diz respeito à apresentação do chamado perfil de mulher. A segunda, à exposição da intimidade na forma de correspondência que se faz livro.

Os "perfis de mulher" desenhados por Alencar – e o foco, no conjunto de sua obra, nas personagens femininas – ganham, como contraponto, os personagens masculinos. Com exceção de *Senhora*, de 1875, último livro da trilogia de "autoria" de G.M., são as vozes masculinas, protagonistas, que narram ou moldam um primeiro esboço do talhe que ganhará forma definitiva pelas mãos de G.M., aspecto, aliás, que evidencia o caráter ficcional das obras, enquanto construção e produto elaborado.

Ora, à excentricidade das figuras femininas corresponde a excentricidade de seus pares masculinos. Parece-me, portanto, não ser por acaso o fato de eles narrarem suas estórias. No jogo de correspondências, armam-se também seus perfis, ou, por outra, de forma silenciosa, a "fisiologia" também se aplica a eles. No caso de *Lucíola*, a personagem bifronte, cindida, que oscila entre a cortesã impudente e a moça casta e pura, torna-se um mistério para Paulo, um enigma que ele tenta desvendar, como se buscasse revelar-se a si mesmo. A opção pelo "recato" do relato escrito – e, diga-se, não tão recatado assim, se comparado ao relato de Armando de *A dama das camélias* – não se aplica somente ao comportamento de Lúcia/Maria da Glória, mas também ao acanhamento daquele que amou não somente a jovem cindida, mas, sobretudo, a cortesã. Ao descrever seus diálogos com a amiga, em discurso direto, o personagem-narrador a chama pelo nome de batismo, Maria da Glória. Ao se dirigir a G.M. e ao relatar em discurso indireto, já tendo, portanto, refletido sobre seu enredo e sobre a natureza ambígua da protagonista, Paulo prefere o nome Lúcia, o da cortesã. E o personagem explica a razão da escolha: "...quero chamá-la assim ainda porque foi esse o primeiro nome que amei e ainda amo..."

Augusto Amaral não esconde sua perplexidade em amar Emília: “– Senhor! Vós sabeis que eu não devo amar essa mulher! Seria uma infâmia...”. A personagem, cujo “temperamento” é também desenhado com a carga de oscilações e extravagâncias, que pode flutuar em registros diferentes, não deixa de ser um impacto para a compreensão do médico, capaz de diagnosticar a doença física de Emília, e de debelá-la, mas impotente na decodificação dos signos de seu “caráter”.

Jovem lida e instruída, mimada e sobranceira, Emília recusa-se ao enlace amoroso. No entanto, absoluta nos salões, provoca o desejo dos admiradores. Quanto maior o sofrimento despertado, maior o prazer extraído do jogo. Quando desprezada definitivamente por Amaral, o objeto eleito para sua perversão, Emília se dá por vencida. A rendição, contudo, é acompanhada de violência física. Amaral já lhe havia deixado nódoas roxas no braço, às quais Emília respondera com sarcasmo. Mas a provocação se renova, ganha novo ímpeto. Com a intenção de humilhar a jovem, Amaral confessa-lhe o amor pelo dote, pelos dentes, “pérolas de Ceilão”, pelos “lábios rubis de Ofir”, pelos “olhos diamantes”, pela “voz de ouro”. O sarcasmo de Amaral não alcança o efeito esperado e é recebido com palavras decisivas para uma nova agressão:

– Que eu vivo em sua alma! E como o senhor não pode arrancar-me dela, procura rebaixar-me a seus próprios olhos e humilhar-me para ter a força, que não tem, de me desprezar! O senhor ama-me, e há de amar-me enquanto eu quiser... e há de esperar aqui, a meu lado, até que chegue a hora em que me perca para sempre... Porque eu é que posso jurar-lhe: não o amo, não o amei, não o amarei nunca... (Alencar, *Diva*, p.306)

Segue-se, então, uma cena surpreendente para quem pensa o amor romântico de Alencar nos moldes idílicos.

Ela atirara rapidamente para trás a altiva cabeça, arqueando o talhe; e sua mão fina e nervosa flagelou-me a face sem piedade. Quando dei acordo de mim, Emília estava a meus pés. Sem sentir, eu lhe travara dos pulsos e a prostrara de joelhos diante de mim, como se a quisera esmagar. Apesar da minha raiva e da violência com que a molestava, essa orgulhosa menina não exalava um queixume; soltei-lhe os braços magoados e ele caiu com a fronte sobre a areia.

– Criança!... E louca!... murmurei afastando-me.

Emília arrastou-se de joelhos pelo chão. Apertou-me convulsa as mãos, erguendo para mim seu divino semblante que o pranto orvalhava.

– Perdão!... soluçou a voz maviosa. Perdão, Augusto! Eu te amo!...

Seus lábios úmidos das lágrimas pousaram rápidos na minha face, onde a sua mão tinha tocado. E ela ali estava diante de mim, e sorria, submissa e amante.

Fechei os olhos. Corri espavorido, fugindo como um fantasma a essa visão sinistra. (Alencar, *Diva*, p.307)

Depois de receber uma carta em que Emília revela não apenas fragilidade e submissão, mas sobretudo abençoa o sofrimento e manifesta o prazer com a dor causada pela agressão física, com as marcas dos vestígios da ira de Amaral – as quais ela espera que se tornem indelévels –, Amaral hesita e pergunta-lhe: "(...) A que nos levará esse amor?". No entanto, as últimas palavras endereçadas a Paulo, após ter relatado o temperamento de "duas Emílias", da jovem do talhe esguio e elegante, o "ideal da Vênus moderna", e da que rasteja feliz com nódoas roxas, após descrevê-la louca, como encarnação de uma figura sinistra, são de perplexidade na assunção daquele amor:

Enfim, Paulo, eu ainda a amava!...

Ela é minha mulher. (Alencar, *Diva*, p.310)

A perplexidade é corroborada por uma pequena indagação proferida no tempo da enunciação: "Ainda hoje, depois de tudo quanto sofri, sei eu compreender semelhante mulher?" À pergunta poderia seguir-se outra: depois de tudo que sofreu, saberia Amaral compreender-se?

Os "perfis de mulher", publicados por G.M., em que se armam as antinomias e a complexidade fisiológica das personagens, não deixam de contemplar aqueles que os narram, também personagens dos dramas. Contam suas experiências na tentativa de compreender as próprias cisões e ambivalências, objetivadas no outro, que funciona como um espelho, cuja imagem, revelada, pode causar espanto, acanhamento ou hesitação diante de si mesmo. Ainda assim, no jogo fictício criado por Alencar, as personagens não vacilam em narrar suas vivências, na forma de cartas, e G.M., como se quisesse dar a ler um mundo repleto de

fraturas, de dissonâncias, torna públicas as intimidades e, por conseguinte, as idiossincrasias dos personagens.²

A segunda questão que se extrai da rede formada por autores-leitores é exatamente a forma epistolar e sua divulgação. Ora, qual o sentido de tornar público o que é da ordem do privado? Por que a preferência por esse tipo de comunicação? Sabe-se que o gênero explorado por Alencar não é novo. Remonta à Antiguidade e atravessa a literatura ocidental. Filósofos, oradores, políticos, escritores lançaram mão dele, sob a forma de "cartas abertas", que não possuíam um destinatário individual, ou sob a forma de cartas endereçadas a receptores específicos, mas que, em muitos casos, ganhavam, às vezes propositadamente, um público indeterminado (Galvão e Gotlib, 2000).

Na obra de Alencar, o gênero multiplica-se, como ficção, ou não. Em geral, ainda que revelem um destinatário determinado, as mensagens são "cartas abertas", publicadas em periódicos, e dirigem-se, portanto, a leitores variados. Além de, evidentemente, possuírem o objetivo de comunicar algo, elas são produtos da vontade, um ato voluntário, expressão da liberdade de uma necessidade individual. Representam, também, a tentativa de intercâmbio de idéias, sejam elas relativas à esfera da subjetividade, à troca de vivências, ou ao debate a respeito de visões de mundo.

Lucíola e *Diva* não seguem uma estrutura epistolar, embora as cartas trocadas se produzam livros. As correspondências, remetidas a mais de um destinatário, diminuem distâncias, não necessariamente físicas, mas aquelas impostas pelo cerceamento das regras sociais, da civilidade e do recato que devem orientar a conversa, especialmente quando não são íntimos os interlocutores. Assim, em vez do "ouvi dizer", ou do "contaram-me", frases tão características das narrativas que procuram reproduzir a oralidade, a sentença proferida é "li as cartas que me foram enviadas". As missivas constituem, desse modo, um canal em que, guardados alguns preceitos protocolares, se liberam os interditos aprisionados nas convenções, o que não pode, ou não deve, ser dito no face a face. Não seria de bom tom se Paulo contasse sua história para uma senhora desconhecida, acompanhada da neta, num salão. Amaral, no encontro com Paulo a bordo do navio, ainda que não dominasse o desfecho de sua história com Emília, estabelece

³ Os romances *A pata da gazela* (1870), *Til* (1872) e *Encarnação* (1877, publicado postumamente), embora sigam estratégias narrativas diferentes das empregadas em *Lucíola* e *Diva*, também se estruturam sobre um certo "desconcerto" do mundo, sobre "patologias", "anormalidades", "excentricidades".

um intercâmbio porque vê no companheiro um igual, e não se constrange em comunicar-lhe, por meio de cartas, as particularidades de um amor que não esconde um certo grau de degradação. A carta funciona, portanto, como antídoto ao isolamento e às vivências solitárias do homem moderno. Mas, ao narrar-se a um outro, ele também se encontra a si mesmo, se reconhece, recobra a consciência de si.

No caso de G.M., os segredos tornam-se públicos. Ao recortar, focalizar sensações e momentos da vida cotidiana das personagens e transformá-las em matéria literária, ela amplia a rede de intersubjetividades; oferece ao leitor estórias íntimas, para serem compartilhadas. Mas não se deve negar que, ao leitor moderno, seu igual, ela também propõe um pacto: o exercício do voyeurismo dissimulado.

Alencar também ficcionaliza uma leitora crítica de *Senhora*. Apenas ao romance, publicam-se uma "Nota" esclarecedora e uma "Carta" assinada por Elisa do Vale, dirigida a Paula de Almeida. Alencar urde uma polêmica entre leitoras a propósito da fisiologia dos personagens que compõem o romance e da verossimilhança da narrativa, debate que, fictício, teria sido travado na seção do folhetim do *Jornal do Comércio*. Tal carta, embora endereçada a um receptor individual, se faz "aberta", já que publicada num veículo de comunicação. Seu teor não é a experiência vivida, mas idéias e impressões de leitura de uma suposta leitora comum, que não deixa de exercer uma atividade crítica e reflexiva, como se Alencar tentasse, através da ficção, demonstrar um outro valor da leitura, um outro modo de ler. A personagem Elisa do Vale expõe que, num passeio entre amigas, "à sombra dos velhos ipês", a conversa não girara em torno de frivolidades femininas: nada de bailes, de indumentárias, das cortes de cavalheiros, mas romance. Discutiam-se as observações de Paula de Almeida, ausente daquele lazer, a respeito de *Senhora*. Elisa do Vale encarrega-se de construir a resposta às censuras formuladas pela amiga. A leitura que deverá ser feita, portanto, não é da ordem somente do entretenimento. Ela se prepara para "desempenhar a tarefa", cuidadosamente, "lendo a obra e marcando com uma cruzinha, não de lápis" mas de sua "unha de nácar". Elisa é duplamente leitora. Do romance e da carta de Paula, cujos argumentos desfavoráveis à obra ela tentará refutar com senso analítico, lançando mão de referências literárias e de boa dose de erudição.

A leitora não deixará de lado o aspecto do mundo empírico, como se sua interlocutora identificasse no personagem Seixas uma "mentira". Segundo Elisa, ele é

(...) uma fotografia; eu conheço vinte originais dessa cópia. A sociedade atual geral aos pares desses *homens de cera*, elegantes, simpáticos e banais, que se moldam a todas as situações da vida artificial dos salões.

No entanto, ao lado de algumas correspondências com o universo vivido, Elisa demonstra sua perspicácia no trato com a obra de arte. Afasta-se da visão do senso comum segundo a qual a arte ganha valor a partir da relação especular com o "real": a ficção atenderá a regras próprias. O conceito de verossimilhança, embora não seja formulado, e o estatuto da ficção – a "realidade" do *como se* – fazem-se presente em suas observações: "Na vulgaridade de Seixas está precisamente o cunho artístico do personagem. Com as arestas, os ângulos, as sombras e abismos que lhe querias, deixava de ser o marido de Aurélia" (Alencar, *Senhora*, p. 387).

Como se Paula reivindicasse um didatismo do autor na "exposição" de sua estória, e uma "dissertação" para apresentar os protagonistas, Elisa evoca Shakespeare e Balzac. Ela pretende destacar a importância, na literatura, dos conceitos de drama e de fisiologia para a composição dos personagens e dos enredos – não se pode esquecer que uma das fontes de Alencar é o autor de *A comédia humana*. Assim, Elisa demonstra, na obra em questão, como o "caráter" se constitui e, além disso, aponta as estratégias narrativas empregadas no texto, de modo que o "autor" pode prescindir de discursos explicativos na composição de sua estória.

Querias tu que o autor se armasse de escalpelo para dissecar o coração de Aurélia? E que podia ele dizer de mais eloqüente do que as circunstâncias da vida dessa moça, narradas com fidelidade?

Quanto a Fernando, ainda és mais injusta.

A simples descrição do aposento desenha o seu habitante, e quando o autor o apresenta, recostado ao sofá, nós já o conhecemos moralmente pela antítese de sua elegância exterior com sua pobreza doméstica.

Os pormenores do vestuário e mobília não têm outro fim. Chamas a isso fotografia; serão, porém do caráter, o qual se revela mais nesses mínimos acidentes da intimidade, do que no aparato social. (Alencar, *Senhora*, p.388)

A leitora crítica inventada pela pena de Alencar não busca encontrar no texto respostas para sua experiência. Sua leitura não resulta de um olhar ingênuo, mas da capacidade de articular índices, de decodificar signos e, sobretudo, da consciência de que se trata de uma forma literária. Ao refutar o senão de Paula quanto à ausência de explicações e do didatismo do autor, Elisa aponta, com certo remoque, o papel ativo do leitor, que deverá inferir, já que o texto não é um “dado”, uma transparência, um objeto oferecido a um receptáculo vazio. Ela não ignora que em suas mãos se abre um livro de gênero muito particular, o romance, traçado por mecanismos específicos e, como tal, deve ser lido: “A grande superioridade dessa forma literária penso eu que provém de sua natureza complexa; ela abrange e resume em si o drama, a narrativa e a descrição. Da justa combinação dos três elementos nasce o grande atrativo do romance” (Alencar, *Senhora*, p.389). O encerramento da carta de Elisa traduz a perspectiva segundo a qual, aos olhos do leitor, o autor se apaga naquilo que produz. Valoriza-se o texto, o sistema simbólico, e não a biografia de quem manuseou a pena. Ou, por outra, a ficção não pode ser lida à luz da vida empírica do escritor.

P. S. – Não vais cuidar que sou afeiçoada ao autor, e sua admiradora. Não, nem o conheço; penso de um modo muito esquisito neste particular.

Não pergunto à rosa que me enfeita e à seda que me veste, qual o canteiro ou o tear que produziu essas maravilhas. Da mesma forma, não inquiri o livro que cérebro o pensou, que mão o escreveu. (Alencar, *Senhora*, p.390)

Na “Carta” criada por Alencar destacam-se, especialmente, dois aspectos. O primeiro refere-se aos modos de ler. Elisa, como já foi observado, realiza uma leitura produtora de sentido, elaborada, consciente de sua condição de leitora de papel, objeto que pode, portanto, ser marcado, sublinhado, ainda que com a “unha de nácar”, ou seja, objeto que deve receber as impressões de um leitor ativo. Sua análise insere a obra numa contextualização ampla. Paula, sua interlocutora, sob uma miragem ingênua, espera a transparência da linguagem, a escrita esquemática, a solução didática. O segundo aspecto da “Carta” é a ficcionalização do debate, tão apreciado por Alencar. O diálogo não se trava apenas entre duas leitoras. Publicada no jornal, a reflexão é aberta ao público e, por conseguinte, as idéias veiculadas

se transformam em fermento de discussão, de crítica e mobilizam opiniões.

Alencar soube explorar e expressar, inclusive ficcionalmente, a dimensão da leitura no século XIX e a penetração do romance nos segmentos alfabetizados da sociedade brasileira. Entendia, sobretudo, o valor de um público leitor que se formava, ainda que a figura do leitor permanecesse como garantia de ingresso à cultura do texto escrito por parte de uma grande fração impossibilitada de decodificar os signos daquela modalidade. Ao ficcionalizar o ato da leitura, Alencar o tematiza como o encontro entre o texto e o leitor, o que significa um intercâmbio, nada pacífico ou inerte. Por um lado, o texto em si mesmo não é dotado de valor ou coerência; por outro lado, aquele que o lê não o faz soberanamente, a tal ponto de sair ileso, conservado em seus princípios e valores; entre o texto e aquele que realiza o ato da leitura desaparece a dicotomia sujeito e objeto: resta a transitividade. Por um lado, uma vez que a leitura não é incondicionada, o texto se transforma aos olhos de um leitor, que lhe confere sentido, que lhe preenche as lacunas, ou que lhe estabelece fissuras; por outro, o texto também invade o leitor, o enuncia, o desagrega, transforma-se em aprendizagem, em conhecimento. Trata-se, assim, de uma relação de imanência: o leitor, movido por certas condições de possibilidade, “constrói” o texto, que, por sua vez, age sobre esse leitor.

Ao ficcionalizar os vários modos de ler, Alencar revela sua perspicácia a respeito da heterogeneidade do universo de leitores, expõe a relação entre ficção e o mundo empírico e também dirime a hipotética substancialização da categoria “leitor”. Há, portanto, clivagens de leitores, movidos por interesses diferentes, dotados de capital cultural e desempenho lingüístico variados, leitores que elaboram as páginas impressas sob condições distintas. Nessa clivagem, Alencar representa também, ou sobretudo, leitores críticos, cuja capacidade analítica e reflexiva é evidenciada, a despeito da moralidade e do viés ideológico que os orientam.

Referências bibliográficas

- ALENCAR, José de. *Cinco minutos, A viuvinha, A pata da gazela, Encarnação*. 3ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1955a, v. 3.
- _____. *Lucíola, Diva*. 3ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1955b, v. 4.
- _____. *Senhora*. 3ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1955c, v. 15.
- CHARTIER, Roger. *Leituras e leitores na França do Antigo Regime*. São

- Paulo: UNESP, 2004.
- COSTA, Jurandir Freire. *Ordem médica e norma familiar*. Rio de Janeiro: Graal, 1983.
- DE MARCO, Valéria. *O império da cortesã*. São Paulo: Martins Fontes, 1986.
- FRAISSE, Emmanuel; POMPOUGNAC, Jean-Claude; POULAIN, Martin. *Representações e imagens da leitura*. São Paulo: Ática, 1997.
- FREYRE, Gilberto. *Sobrados e mucambos*. Rio de Janeiro: Record, 2000.
- GALVÃO, Walnice N. & GOTLIB, Nádia B. *Prezado senhor, prezada senhora – estudos sobre cartas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- LAJOLO, Marisa, ZILBERMAN, Regina. *A formação da leitura no Brasil*. São Paulo: Ática, 1999.
- 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.

Resumo

Discute-se neste trabalho o *status* da leitura na obra de José de Alencar, em que se representam modos de recepção e efeitos do romance. Em seus textos, Alencar ficcionaliza o leitor, e a leitura ganha função nos enredos.

Palavras-chaves: romance; leitura; formação de leitores

Abstract

This paper develops some reflections about the importance of reading in Alencar's opus, wich thematizes ways of reception and the effects of the novels on their audience. Alencar fictionalized the reader in his texts, and the reading acquires its own function in the plot.

Keywords: novel; reading; rise of reader