

**ELEMENTOS FOLHETINESCOS
EM A VIUVINHA, DE JOSÉ DE ALENCAR.
A CONSTRUÇÃO DO ROMANCE BRASILEIRO**

Anne Caroline de Moraes Santos (UERJ)
annemorais17@hotmail.com

Essa comunicação propõe uma leitura da obra *A Viuvinha* (1860), de José de Alencar, no que toca aos elementos do folhetim encontrados neste seu segundo romance. Uma série de reflexões, disseminadas no referido texto, a respeito de seu formato folhетinesco, da relação narrador-leitor, das influências do romance europeu, da profunda marca de uma narrativa oral serão levantados. Todos esses aspectos serão aliados aos pensamentos de críticos, tais como, Antônio Candido, Jesus Martin-Barbero, Roberto Schwarz entre outros, a fim de, através da análise da obra, entender como se constituiu inicialmente, no século XIX, o romance no Brasil, quais as influências advindas do além-mar e, também, como tal forma de construção influenciou na constituição da literatura brasileira. Visamos também pensar como Alencar iniciou seus escritos a partir de uma narrativa, segundo Antonio Candido, *piegas e sentimental*; e por que suas primeiras obras são tão pouco mencionadas e não se encontram na lista de seus melhores romances.

Para chegarmos, porém, às escolhas narrativas feitas por Alencar, devemos começar nossas discussões com uma visão inicial, de caráter sucinto, sobre o escritor e a obra escolhida. Em seguida, alguns teóricos serão comentados no que diz respeito aos elementos folhетinescos em concomitância com a análise estrutural do romance, a fim de tecermos uma leitura crítica sobre o papel de *A Viuvinha* na constituição do romance no Brasil.

1. *A Viuvinha, de José de Alencar: o romance urbano*

José Martiniano de Alencar (1829-1877) escreveu *A Viuvinha* parcialmente em folhetins e depois a publicou integralmente, em 1860. Conta uma história de amor que tem por cenário a cidade do Rio de Janeiro. Alencar sempre possuiu acentuada preocupação na busca de uma identidade nacional, seja ao descrever a sociedade burguesa do Rio de Janeiro, seja ao se voltar para os temas ligados ao índio ou ao sertanejo. Dentre seus romances históricos, regionalistas e indianistas, têm-se, tam-

bém, os urbanos. Para a crítica literária, *A Viuvinha* pode ser considerada como uma narrativa urbana, pois conserva seus principais traços: a preocupação em delinear e descrever os comportamentos, os interesses e as paixões da classe social da época em foco; a presença do casal apaixonado que quase sempre precisa superar obstáculos para viverem felizes, reflexo do que acontece aos protagonistas, Jorge e Carolina, na narrativa aqui analisada. Segundo estudiosos, sua obra urbana segue o padrão do romance folhetim, o que será analisado e discutido posteriormente. Importante, contudo, é pensar que por trás de temas que envolvem amor, segredos e suspense há uma crítica à hipocrisia, à ambição e à desigualdade social.

Antes de iniciar o debate sobre as marcas folhetinescas presentes neste segundo romance de Alencar, faz-se necessário um breve acompanhamento do que ocorre ao longo da diegese. A trama desenvolve a história de Jorge, rapaz rico e Carolina, menina doce e meiga, típica jovem respeitada que, aos quinze anos, vigiada pela mãe, estava prestes a se casar com Jorge. Em função de seus gastos desmedidos, o jovem perde toda sua riqueza. Para não manchar o nome de sua noiva, realiza o casamento e, logo em seguida, finge o suicídio. Após cinco anos, Carolina continua fiel à memória do marido e passa a ser conhecida como “a viuvinha”. Carlos Freeland, homem misterioso, chega ao Rio de Janeiro e se aproxima da jovem que, mesmo se sentindo atraída pelo rapaz, mantém o luto e a solidão. Ao fim do romance, tal sujeito revela sua verdadeira identidade: não era Carlos, mas sim o seu marido Jorge.

2. *A chegada do romance em folhetim no Brasil e sua influência na obra alencariana*

Em meados do século XIX, segundo Jesus Martin-Barbero (2003), em *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*, a demanda popular e o desenvolvimento das tecnologias de impressão vão fazer das narrativas espaço de grande desenvolvimento da produção massiva. Nasce, na França, o romance folhetinesco, em pleno movimento romântico, estritamente ligado à literatura de massa, relacionando-se diretamente ao mercado consumidor. Com a revolução burguesa e industrial, construiu-se um mundo mercantilizado, em que mesmo as artes tinham se transformado em produto. Nesse momento, de acordo com Walter Benjamin (2002), em *Paris do Segundo Império*, os escritores tendiam a se enquadrar nesse processo de mudança e a construir obras desti-

nadas ao mercado. Assim, o produto literário dever-se-ia transformar em material de consumo, vendável ao público dos centros urbanos.

Massaud Moisés (1985) aponta a adequação do folhetim ao gosto do público, sendo, sobretudo, um dos principais elementos que o levaram a ser considerado, por muitos críticos, literatura de baixo prestígio, ou até mesmo, segundo as palavras do teórico, texto de não natureza literária:

(...) o romance em folhetim se caracterizava pelo desfiar quilométrico de episódios emaranhadamente convencionais e por um sentimentalismo piegas. Com tais novelas bucólicas e sentimentais da Renascença e fim da Idade Média, alimentava a imaginação de leitores menos exigentes, assim, cumprindo uma função que hoje é desempenhada pelas novelas de televisão e filmes de *cow-boy*.

O folhetim, de natureza literária ou não, se difundiu por toda a parte, incluindo Portugal e Brasil. Sobretudo enquanto durou a psicose romântica, vários escritores cultivaram-no, como Garret, Camilo, Alencar, Machado de Assis, França Jr. (*Folhetins*, 1878) e outros. (MOISÉS, 1985, p. 232)

No Brasil, o prazer pela leitura veio antes de existir uma produção romanesca nacional. Liam-se principalmente os romances franceses. Antonio Candido (1980), na obra *Literatura e sociedade*, afirma que a literatura do século XIX no Brasil era uma literatura sem leitores. O que ocorria eram obras destinadas às pequenas elites. Candido ressalta que “ao mesmo tempo, a pobreza cultural destas nunca permitiu a formação de uma literatura complexa, de qualidade rara, salvo as devidas exceções. Elite literária, no Brasil, significou até bem pouco tempo, não refinamento de gosto, mas apenas capacidade de interessar-se pelas letras” (CANDIDO, 1980, p. 85/86). O que se constituía no Brasil era uma literatura fácil e o pretexto para ela foi “a constituição do patriotismo, e a consequente adoção pelo escritor do papel didático de quem contribui para a coletividade, deve ter favorecido a legibilidades das obras” (*Ibidem*, p. 86). Para o crítico brasileiro, uma literatura que exprima os anseios de todos e a realidade do país faz com que, mesmo sendo o grande público indiferente, os autores permaneçam fáceis na maioria dos casos. A consequência disso foi uma “literatura acessível, mas pouco difundida; consciência grupal do artista, mas pouco refinamento artesanal” (*Ibidem*, p. 87).

Os leitores do século XIX, no Brasil, conforme Nelson Sodr e, em *História da literatura brasileira*, eram principalmente estudantes e mulheres. A presença feminina, até antes ignorada, tornou-se presente na vida dos salões e mesmo na fun o pública da rua: “começava a figurar nos salões, a receber e a tratar com os convidados, a conviver com estranhos,

a freqüentar modistas, a visitar, a ler figurinos e, também, a ler romances” (SODRÉ, 1988, p. 205).

Sobre tal questão, Antônio Candido menciona que a adequação da literatura brasileira ao público feminino e aos serões, cuja leitura era em voz alta, gerou uma literatura que “ruma a pieguice, a um fácil humorismo, a um tom de crônica [que] está em Alencar, Macedo e até Machado” (CANDIDO, 1980, p. 85). Para o estudioso brasileiro, “poucas literaturas terão sofrido, tanto quanto a nossa, em seus melhores níveis, esta influência caseira e dengosa, que leva o escritor a prefigurar um público feminino e a ele se ajustar” (*Ibidem*, p. 85).

A literatura culta do século XIX, no Brasil, era indissociável da literatura folhetinesca, pois os jornais eram praticamente os únicos meios de publicação da produção literária da época. O romance brasileiro, naquele período, mesmo sofrendo influência da literatura produzida na Europa, seguiu seu próprio caminho, ajustando-se ao seu tempo. José de Alencar combinou o formato do folhetim vindo da França com a realidade brasileira. Para Roberto Schwarz, em *Ao vencedor as batatas* (1977), a consequência de tal correlação levou as primeiras narrativas alencarianas a nunca serem bem sucedidas, porque tendiam ao absurdo, a um quê de bobagem. Tal disparate não vem do acaso, não é um sinal da incapacidade do escritor, mas justamente da já referida combinação entre o molde europeu e a matéria local. Incongruências ideológicas ocorriam devido a esse transplante da literatura e cultura europeia para o Brasil. Para dar o toque de verossimilhança à obra, o narrador utiliza citações precisas de locais e horários, menção a obras públicas, alusão aos costumes da vida carioca daquele tempo e aos hábitos comerciais da Praça do Rio. Essa matéria local é usada como pano de fundo das cenas sentimentais e dramáticas que permeiam todo o romance.

O leitor oitocentista buscava o retrato de seu cotidiano nas páginas dos folhetins, almejava a aproximação entre criação literária e mundo real. O folhetim lhe oferecia tal fusão, propiciando até mesmo sua interferência direta no rumo da história através de cartas enviadas aos jornais. Em *A Viúvinha*, para orientar a leitora, Alencar elabora sua narrativa, cujo narrador heterodiegético afirma nas primeiras páginas estar escrevendo uma carta a sua prima a fim de lhe contar sobre acontecimentos sabidos por ele. Exemplifica-se tal afirmação com as duas primeiras linhas da obra de Alencar, em que o narrador onisciente elucida a data da carta “Janeiro de 1857” (ALENCAR, 1995, p. 3) e sua receptora, a prima intitulada “D.”. No começo da carta, pode-se perceber que o narrador irá

contar a sua prima a história de Carolina e Jorge, iniciada dez anos antes do relato, na cidade do Rio de Janeiro, mais especificadamente no bairro da Glória:

Se passasse há dez anos pela Praia da Glória, minha prima, antes que as novas ruas que se abriram tivessem dado um ar de cidade às lindas encostas do morro de Santa Teresa, veria de longe sorrir-lhe entre o arvoredo, na quebrada da montanha, uma casinha de quatro janelas com um pequeno jardim na frente. Ao cair da tarde, havia de descobrir na última das janelas o vulto gracioso de uma menina que aí se conservava imóvel até seis horas, e que, retirando-se ligeiramente, vinha pela portinha do jardim encontrar-se com um moço que subia a ladeira, e oferecer-lhe modestamente a fronte, onde ele pousava um beijo de amor tão casto que parecia antes um beijo de pai. (ALENCAR, 1995, p. 4)

O uso de um destinatário imediato remete ao que denomina Carlos Reis como narratário explícito. Segundo o teórico, tal emprego era comum nas narrativas epistolares, cuja troca de cartas fazia do destinatário “o motivo primeiro da existência da narrativa; de facto, cada carta propõe-se, em princípio, informar e interpelar expressamente uma personagem da história que, sendo destinatário (...), pode ser considerada a expressa razão de ser do relato” (REIS, 2001, p. 357). O romance de Alencar não é considerado um romance epistolar, mas ao construir a narrativa em face da troca de cartas entre o narrador e sua prima, além de explicitar o narratário, muitas são as passagens em que fala diretamente com a leitora, representada pela prima, que tem a sensação de participar do encaminhamento da narrativa: “Deve fazer uma idéia, minha prima, do que será a véspera do casamento para um homem que ama.” (ALENCAR, 1995, p. 55) e, também, neste encontro de Jorge, ainda portando identidade falsa, com Henrique: “A senhora, que talvez tenha imaginado um personagem de grande importância vai decerto sofrer uma decepção quando souber que o desconhecido era apenas um mocinho de dezenove para vinte anos” (*Ibidem*, p. 72).

Tal recurso narrativo facilitava a leitura, pois a voz narrante resolvia todos os conflitos, não havendo a necessidade do posicionamento e do questionamento do leitor, que era tratado, desse modo, como uma criança que estava dando seus primeiros passos. Para Martin-Barbero (2003), esta adequação da literatura ao gosto do leitor, causou uma convencionalidade de princípios morais permanentemente reiterados. Em vez de solucionar os problemas apresentados através de mudanças sérias e reais, o folhetim as solucionava de forma mágica, inesperada, naturalizando assim as fantasias e produzindo uma sensação de movimento que encobria as verdadeiras mudanças. Deste modo, não produzia inquieta-

ção no leitor e sim apaziguamento, pois “(...) aponta e denuncia contradições na sociedade, mas no mesmo movimento trata de resolvê-las ‘sem mexer no leitor’; a solução corresponderá aquilo que ele espera e assim há de lhe devolver a paz.” (BARBERO, 2003, p. 201).

O suspense é um recurso folhetesco muito corriqueiro no romance de Alencar aqui analisado. O narrador está sempre criando esse clima de mistério e de suspense, como na cena em que descobre que perdera todos os seus bens. Não almejando arruinar a vida de Carolina, tomou uma decisão misteriosa:

Durante muito tempo o seu pensamento debateu-se nesta alternativa terrível, até que uma idéia consoladora veio restituir-lhe a calma. Tinha achado um meio de tudo conciliar; um meio de satisfazer ao sentimento do seu coração e aos prejuízos do mundo. Qual era este meio? Ele guardou consigo e o concentrou no fundo d’alma [...] (ALENCAR, 1995, p. 62)

Em determinado momento da trama, o narrador faz um retrospecto da vida de Jorge para contar à leitora o que realmente aconteceu após o casamento. O homem encapuzado era o Sr. Almeida, que suspeitando da loucura que o rapaz estava prestes a cometer, resolveu segui-lo e, então, vê pela janela Jorge dando o licor com ópio para Carolina. Esta observação camuflada também é uma característica típica do folhetim: uma terceira pessoa observa tudo o que está acontecendo para no fim ajudar a vítima a recuperar sua identidade. Ainda sobre o uso do suspense, Martin-Barbero afirma:

[...] o suspense é justamente um efeito não da escritura, e sim da narração, isto é, de uma linguagem voltada para fora de si própria – para sua capacidade de comunicar, o que é precisamente o contrário de uma escritura que se volta para o texto. [...] no folhetim aparece uma relação outra para com a linguagem: aquela que, quebrando as leis da textualidade, faz da própria escritura o espaço de decolagem de uma narração popular, de um contar a. (BARBERO, 2003, p. 194)

Sob tal perspectiva, podemos entender o folhetim mais como uma narração do que como um romance propriamente dito. Segundo Barbero, é uma escritura que não é nem literária nem jornalística e sim “a ‘confusão’ das duas: atualidade com a ficção” (BARBERO, 2003, p. 195).

Barbero colabora mais ainda para os estudos do folhetim, quando elenca alguns dispositivos essenciais para seu desenvolvimento, tais como: o dispositivo de composição tipográfica, em que encontramos uma letra grande, clara e spacejada, para que os leitores ainda não experientes pudessem ler mais facilmente. O dispositivo da fragmentação, no qual o texto é dividido em episódios não tão extensos, em função de um leitor

que necessitava de uma pausa, afinal seus hábitos de leitura eram mínimos. Havia, também, o dispositivo de sedução, em que cada episódio continha elementos que lhe instigavam a vontade de continuar lendo, mas também abriam margem a interrogações que criavam o desejo pela próxima tiragem. Por último, o dispositivo do reconhecimento, aquele que produz a identificação do mundo narrado com o do receptor, que confundia ficção e realidade justamente pelo fato do autor escrever dia após dia. Era a narrativa em continuidade com a vida, o que percebemos atualmente com as telenovelas, no qual os telespectadores também as confundem, muitas vezes, com a vida real. Em *A Viúvinha*, alguns desses dispositivos são encontrados, tais como, o da fragmentação, o da sedução e o do reconhecimento.

Por trás da história sentimental de Jorge e Carolina são colocadas em evidência algumas questões da época de Alencar, tais como, a desenfreada modernização, a influência estrangeira, o distanciamento da tradição, da moral e dos laços familiares. Mesmo estando presente, a crítica social não era empregada com o intuito de inquietar o leitor, mas apenas como recurso de verossimilhança. Antonio Candido refere-se a Alencar como escritor preocupado com os ambientes, mas também com as relações humanas que estuda em função deles, sendo considerado pelo crítico, um sociólogo implícito. Candido afirma: “na maioria dos seus livros, o movimento narrativo ganha força graças aos problemas de desnivelamento nas posições sociais, que vão afetar a própria afetividade dos personagens.” (CANDIDO, 1959, p. 225).

Segundo Schwarz, Antonio Candido percebe que a tradição do nosso romance combina o realismo da observação miúda com o enredo romântico. Alencar, guiado pelo senso da realidade, incide na literatura assunto novo e o elemento brasileiro. Para Candido, ele não faz grande literatura, mas fixa e varia elementos dela, um exemplo de como é tortuoso o andamento da criação literária. E, dessa maneira, segundo Schwarz, “a imaginação do indivíduo brasileiro foi nesse momento fixada numa forma cujos pressupostos não se encontravam em sua terra, ou encontravam-se alterados” (SCHWARZ, 1977, p. 29).

José de Alencar, mesmo através de uma narrativa de linguagem fácil, como afirma Candido, ou próxima do absurdo, como observa Schwarz, introduziu, em seus primeiros romances, elementos culturais da sociedade brasileira do século XIX, fez crítica social às mudanças e aos conflitos que estavam ocorrendo, tentando construir uma literatura realmente nacional. Não há dúvidas que o folhetim foi o grande meio cultu-

ral de publicação das obras brasileiras no século XIX, como também influenciou na construção literária nacional, que por algum tempo, utilizou-se de tal molde. É em virtude de tais elucidações que não devemos deixar, em segundo plano, ocupando lugar de desprestígio, um romance que, apesar do tom romântico e do vocabulário simples, teve grande importância nos primeiros passos da literatura de nosso país.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALENCAR, José de. *A viuvinha*. São Paulo: Ática, 1995.
- _____. Como e porque sou romancista. _____. *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1960, v. 1.
- BENJAMIN, Walter. Paris do Segundo Império. In: _____. *Obras escolhidas*. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. São Paulo: Cia. das Letras, 1980.
- _____. *A formação da literatura brasileira*. Vol. 2. São Paulo: Martins, 1959.
- MARTIN-BARBERO, Jesus. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Trad. Ronald Polito e Sérgio Alcides. Rio de Janeiro: UFRJ, 2003.
- MORIN, E. *Cultura de massa no século XX: Neurose*. Trad. Maura Ribeiro Sardinha. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1987.
- MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. 6. ed. São Paulo: Cultrix, 1992.
- REIS, Carlos. *O conhecimento da literatura: Introdução aos estudos literários*. Coimbra: Almedina, 1995.
- SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Duas Cidades, 1977.
- SODRÉ, Muniz. *Best-seller: A literatura de mercado*. São Paulo: Ática, 1985.