

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

CLAUDIA ATANAZIO VALENTIM

O ROMANCE EPISTOLAR NA LITERATURA PORTUGUESA
DA SEGUNDA METADE DO SÉCULO XX

Rio de Janeiro

2006

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

CLAUDIA ATANAZIO VALENTIM

O ROMANCE EPISTOLAR NA LITERATURA PORTUGUESA
DA SEGUNDA METADE DO SÉCULO XX

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras (Literatura Portuguesa) da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Doutor em Literatura Portuguesa.

Orientador: Prof. Dr. Jorge Fernandes da Silveira
Co-orientador: Profa. Dra. Maria de Lourdes Martins de Azevedo Soares

Rio de Janeiro
1º semestre de 2006

FOLHA DE APROVAÇÃO

VALENTIM, Claudia Atanazio. **O romance epistolar na literatura portuguesa na segunda metade do século XX**. Rio de Janeiro: UFRJ, Faculdade de Letras, 116 fls mimeo. Tese de Doutorado em Literatura Portuguesa. Rio de Janeiro: UFRJ, 2006.

BANCA EXAMINADORA

(Professor Doutor Jorge Fernandes da Silveira – UFRJ – Orientador)

(Professora Doutora Maria de Lourdes Martins de Azevedo Soares – UFRJ – Co-orientadora)

(Professor Doutor Silvio Renato Jorge – UFF)

(Professor Doutor Luiz Edmundo Bouças Coutinho – UFRJ)

(Professora Doutora Luci Ruas Pereira – UFRJ)

(Professora Doutora Teresa Cristina Cerdeira da Silva – UFRJ – Suplente)

(Professora Doutora Dalva Maria Calvão da Silva – UFF – Suplente)

Examinada a Tese:
Conceito:
Em: 30/6/2006

Dedico este trabalho a minha família. Sem seu apoio incondicional, pouco teria acontecido.

Ao carinho dos professores Jorge e Maria de Lourdes, meu muito obrigada.

Já disse Inês Pedrosa, em *A instrução dos amantes*, que “só aos amigos é dado o espetáculo da nossa miséria”. Agradeço àqueles que me apoiaram, que compartilharam comigo seus conhecimentos, que não me deixaram desistir quando tive vontade. *Valete, frates!*

Se cartas não fossem cartas, muitas vezes escreveria a V.M., como desejo, mas porque o são o não ousado de fazer, pois as não leva o vento, como palavras e prumas, antes se guardam tão bem, que a todo tempo se pode pedir razão de como se escreveram e porque as escreveram.

GARCIA DE RESENDE

Não vos escandalizeis,
que tudo há nos homens e nas cartas.

RODRIGUES LOBO

RESUMO

VALENTIM, Claudia Atanazio. **O romance epistolar na literatura portuguesa da segunda metade do século XX**. Rio de Janeiro, 2006. Tese (Doutorado em Literatura Portuguesa), Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2006.

Desenvolvemos neste trabalho um estudo do romance epistolar em Portugal nas últimas três décadas do século XX e primeiros anos do século XXI, compreendendo-o como uma forma de ficcionalização autobiográfica, onde se evidencia a questão da representação do sujeito para o(s) seu(s) leitores, seja ele o destinatário da cartas, seja o leitor do texto ficcional. A partir de uma análise diacrônica do gênero epistolar, foram traçados alguns paradigmas de utilização da carta na ficção. Na apreciação dos romances *Cartas portuguesas*, de Mariana Alcoforado, *Cartas e Sandra*, de Vergílio Ferreira e *Nas tuas mãos*, de Inês Pedrosa, seguimos a *via crucis* da linguagem, onde a escrita da paixão transforma-se na paixão da escrita.

ABSTRACT

VALENTIM, Claudia Atanazio. **O romance epistolar na literatura portuguesa da segunda metade do século XX**. Rio de Janeiro, 2006. Tese (Doutorado em Literatura Portuguesa), Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2006.

We have developed, in this thesis, a study from epistolary novels in Portugal during the last three decades in the 20th century and early 21th century. We understand epistolary novels as a way of autobiographic fictionalization, in which the subject's representation to his reader(s) becomes evident in any circumstance, i.e., even if he, the subject, behaves either as the addressee or the reader of a fictional text. From the diachronic analysis of the epistolary genre, some paradigms about the use of letters in fiction were outlined. While appreciating the novels *Cartas portuguesas*, by Mariana Alcoforado, *Cartas a Sandra*, by Vergílio Ferreira and *Nas tuas mãos*, by Inês Pedrosa, we followed the language *via cruceis*, in which passion writing becomes the passion of writing.

RÉSUMÉ

VALENTIM, Claudia Atanazio. **O romance epistolar na literatura portuguesa da segunda metade do século XX**. Rio de Janeiro, 2006. Tese (Doutorado em Literatura Portuguesa), Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2006.

Ce travail est une étude du roman épistolaire au Portugal dans les années 1970 -1990 et dans les premières années du XXI^e siècle; ce roman y est vu comme une forme de fiction autobiographique, où on met en relief la question de la représentation du sujet - soit le destinataire des lettres, soit le lecteur du texte fictionnel - pour son/ses lecteur(s). À partir d'une analyse diachronique du genre épistolaire, on a décrit quelques paradigmes d'utilisation de la lettre dans la fiction. En appréciant les romans *Cartas portuguesas*, de Mariana Alcoforado, *Cartas a Sandra*, de Vergílio Ferreira et *Nas tuas mãos*, d'Inês Pedrosa, on a suivi la *via crucis* du langage, où l'écriture de la passion devient la passion de l'écriture.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	12
2 EM BUSCA DAS ORIGENS: DO ROMANCE GREGO AO ROMANCE EPISTOLAR DOS SÉCULOS XX/XXI	18
2.1 A HISTÓRIA DO ROMANCE	18
2.2 O GÊNERO EPISTOLAR E AS CATEGORIAS DO ROMANCE	35
2.3 O ROMANCE EPISTOLAR: DOS CÂNONES SEISCENTISTA E SETECENTISTA ÀS TENTATIVAS RENOVADORAS DO ROMANCE NO SÉCULO XX	43
3 A CARTA A SERVIÇO DA FICÇÃO	53
3.1 SOBRE A ARTE DE ESCREVER CARTAS: TEORIZAÇÕES	62
3.2 DAS DEFINIÇÕES, DOS NOMES E DE SUAS PARTES	70
3.3 DAS FUNÇÕES DAS CARTAS NA FICÇÃO	80
4 A VIA CRUCIS DA LINGUAGEM: A ESCRITA DA PAIXÃO OU A PAIXÃO DA ESCRITA	83
4.1 O PARADIGMA: <i>CARTAS PORTUGUESAS</i>	90
4.2 AS RELEITURAS: <i>CARTAS A SANDRA</i> E “AS CARTAS DE NATÁLIA”	93
5 CONCLUSÃO	103
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	106

1 INTRODUÇÃO

Num levantamento atento da publicação em prosa da Literatura Portuguesa a partir da década de 70 do século XX, chama-nos a atenção que, ao longo de três décadas, a estrutura epistolar apareça constantemente como alternativa ficcional escolhida pelos escritores portugueses. Tal constatação levou-nos a questionar quais seriam os motivos para a reincidência do gênero neste período. Entendemos que esta escolha seja um desdobramento de um acontecimento anterior.

Observamos que, a partir da publicação de *Novas cartas portuguesas*, de Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Horta e Maria Velho da Costa, em 1972, o romance por cartas vem ganhando espaço na prosa literária portuguesa. Vários escritores, alguns considerados novos ou novíssimos, quando da publicação de seus textos, – Almeida Faria, Luísa Costa Gomes, Inês Pedrosa, Artur Portela – ou já consagrados – como é o caso de Vergílio Ferreira –, adotaram a troca de cartas entre as personagens para desenvolver suas narrativas.

A Literatura Portuguesa traz, desde o século XVII, uma relação muito próxima com as cartas, seja pelos estudos teóricos desenvolvidos por Rodrigues Lobo, D. Francisco Manuel de Melo ou Cândido Lusitano, seja no primeiro romance epistolar conhecido, *Cartas portuguesas*, de Mariana Alcoforado. Esta relação prolonga-se no Romantismo e no Realismo, fazendo das cartas, nestes dois períodos literários, um elemento acessório da narrativa.

A carta também tem uma função prática em um país de navegadores. É o meio de comunicar relatos de experiências, assombramentos, sentimentos, saudades daqueles que partiram e destes receberem alento de quem os aguarda na terra natal.

Com a chegada do século XX, principalmente a partir da segunda metade, a ficcionalização autobiográfica se faz presente. Para além das memórias, diários e autobiografias propriamente ditas, a carta assume um papel muito importante na escrita de uma vida, pois, a partir dela, além de devassar a intimidade do signatário, pode-se acompanhar seu cotidiano à medida que ele acontece.

Observamos que a crítica, a partir da década de 60, já aponta para a exaustão das formas antigas, que não mais diziam o mundo em questão, ora proclamando a morte do romance, ora renunciando novos caminhos para a narrativa. Nosso olhar se volta, então, para o *nouveau roman*. Invadidos pelo descrédito tanto da razão quanto de um cosmos ordenado, coerente, os romancistas buscam a visão subjetiva, plural, incerta, ilimitada e, por vezes, caótica. Esta (des)crença se reflete na forma como as categorias constitutivas do romance são trabalhadas: enredo, narrador, personagem, tempo, espaço, antes representativos da imagem de um universo estável, neste momento aparecem estranhamente metamorfoseados.

Então, perguntamo-nos: *como* narrar após a experimentação levada ao extremo pelos novos romancistas que ocasionou a desestabilização das categorias tradicionais do romance? *De que maneira* os escritores posteriores resgatam o texto após o esgarçamento dos limites do romanesco?

As possibilidades de textualização são várias, porém ater-nos-emos à revisitação ao gênero epistolar. Uma primeira hipótese para o uso das cartas no romance do final do século XX e início do século XXI é a possibilidade de dar continuidade – guardadas as devidas proporções – ao esfacelamento das categorias do romance.

Entendemos, também, que a correspondência informal, pelo seu tom autobiográfico, dá ao leitor a impressão de devassar a consciência íntima do signatário, desvendando seus segredos. Uma escrita, dois movimentos: no leitor, a marca da curiosidade, o voyerismo; para o escritor, uma vez mortas as utopias, a escrita reflete “uma forma de salvação individual num mundo que começa a descrever de sucessivos modelos ideológicos de salvação coletiva” (ROCHA, 1992, p. 19).

Mas, e a ficcionalização da literatura intimista, como compreendê-la? Como a *via crucis* da linguagem. O ato da escrita, por mais que pensemos que coloca em evidência a *paixão pelo outro*, é um exercício de *paixão, queda e ascensão*: morte cruenta do sujeito enquanto pensamento para a sua ressurreição como verbalização, expressão do inexprimível.

Nossa terceira hipótese, intimamente ligada às anteriores, é que as cartas, no *continuum* do texto, criam simulacros de representação lingüística do eu. Sons e silêncios a construir um *eu* que se oferece a um *tu* que, por sua vez, decodifica a produção daquele.

Para apresentarmos nossas hipóteses da pesquisa, estruturaremos o trabalho em três capítulos. No primeiro, para melhor compreendermos a renovação romanesca do final do século XX e início do século XXI, faremos um breve histórico do romance, desde os primórdios do gênero até os dias atuais. Após traçarmos a linha evolutiva do romance, daremos especial atenção às suas categorias constitutivas – narrador, personagem, enredo, tempo, espaço, foco narrativo - e de como elas são trabalhadas pelo gênero epistolar pós-*nouveau roman* e, por fim, compararemos o gênero epistolar dos séculos XVII/XVIII, ao qual chamamos canônico, com o dos séculos XX/XXI.

Desenvolveremos, então, num segundo capítulo, uma teorização sobre a carta enquanto estratégia da narrativa. Utilizando como ponto de partida as epistolografias de autores consagrados, veremos que a ficção toma para si aspectos inerentes às cartas. Além das normas de estruturas e da encenação de um protocolo de leitura, o sujeito da carta ficcionalizada permite-nos uma reflexão sobre o processo de construção do sujeito para o(s) seu(s) leitor(es).

Ainda no segundo capítulo, faremos um breve histórico das chamadas “artes de escrever cartas”, desde as primeiras teorizações sobre o gênero, já na Antigüidade Clássica, passando pelos medievais e pelos humanistas, até as versões mais recentes, nos séculos XIX e XX. Veremos que, a princípio, o objetivo era apenas normatizar a escrita do texto. Depois, com a inclusão de modelos de cartas nos manuais, o revelar-se, que se pensava autêntico, ganha ares de fingimento, pois o signatário se utiliza do discurso de outrem para encenar seus sentimentos.

Por conta dos múltiplos usos das cartas na ficção, identificamos duas possíveis funções do gênero nos romances: *diegética*, quando elas são elementos que dão coesão ao texto narrativo, e *mimética*, quando utilizadas para imitar, para criar um simulacro de realidade na obra literária.

Por fim, procederemos ao estudo dos textos escritos por um único signatário: *Cartas portuguesas*, de Mariana Alcoforado, tomado como o cânone; *Cartas a Sandra*, de Vergílio Ferreira; “As cartas de Natália”, terceira parte de *Nas tuas mãos*, de Inês Pedrosa. Apesar de separados no tempo por três séculos, há entre eles algumas semelhanças. Em ambos, a carta é mais para o próprio signatário do que para o seu interlocutor imediato, o destinatário. O processo de escrita obedece a um percurso de (auto)resgate: Mariana, dirigindo-se a Chamilly em cinco cartas, livra-se do encantamento da paixão; Paulo, ao escrever a uma Sandra já morta, transforma

o seu texto em espaço de reconstrução de uma memória quase perdida; Natália, autora de missivas que não completarão o processo comunicativo, ou porque não serão enviadas ou porque a destinatária já está morta, reencontra-se na/pela composição de suas narrativas.

A referência a um retrato ou a fotografias é outro ponto em comum dos três romances. Todos os signatários têm consigo imagens cristalizadas de seus interlocutores. Essas imagens que criam ou mortificam o ausente para o corpo da escrita, transformam-se em metonímias do ser, uma vez que aquilo que a fotografia reproduz não condiz com uma imagem verdadeira do sujeito retratado.

Em todos eles a escrita é uma *via crucis* da linguagem. As cartas, quando lidas em conjunto, revelam a transformação do pensamento em verbo. Ao mesmo tempo, este *logos* constrói para o leitor um *ethos* que provoca o *pathos* tanto no leitor intratextual quanto nos leitores propriamente ditos. Desta forma, visualizamos os simulacros de representação lingüística do sujeito que se encenam na escrita das cartas ficcionais.

Para além destas semelhanças, encontramos algumas diferenças entre os romances do *corpus*. A principal delas diz respeito ao enunciador do discurso. Em dois deles, *Cartas portuguesas* e “*Cartas a Natália*”, a voz que exprime sua subjetividade é feminina, tal como em *As Heróides*, de Ovídio, considerado o primeiro texto que aborda a temática do extravasamento do sentimento amoroso feminino; no outro, *Cartas a Sandra*, é Paulo, o viúvo, quem assume a escrita.

Afastam-se, ainda, na compreensão da imagem reproduzida pelo retrato e pelas fotografias. Mariana não reflete sobre uma possível distorção entre o que foi retratado e a real aparência; entende os traços a sua frente como a presença que diminui a ausência de Chamilly. Paulo discorre sobre a fragmentação que há entre a

representação de uma pessoa e aquilo que ela realmente é (ou que aparenta ser), deixando para a linguagem a missão de reconstruir a imagem perdida de Sandra. O percurso de Natália é ímpar, se compararmos com os demais. Do pai, parte desconhecida da sua herança, possui apenas a imagem capturada pela mãe, uma fotógrafa. De posse desta fotografia, viaja para a África em busca da memória paterna, num processo de resgate de um *ser* do qual só possui o *parecer*.

As considerações tecidas pelas personagens acerca da fotografia ratificam o que a utilização das cartas já nos dizia: os romances, concomitantemente com a crise tanto dos grandes modelos explicativos quanto do engajamento político-social, voltam-se para a temática de foro íntimo, resgatando a vertente da ficcionalização autobiográfica.

2 EM BUSCA DAS ORIGENS: DO ROMANCE GREGO AO ROMANCE EPISTOLAR DOS SÉCULOS XX/XXI

O romance é então um pedaço da experiência comum mostrada como obra de arte.

R.-M. ALBÉRÈS

2.1 - A HISTÓRIA DO ROMANCE

Inumeráveis são as narrativas do mundo. Há em primeiro lugar uma variedade prodigiosa de gêneros, distribuídos entre substâncias diferentes, como se toda matéria fosse boa para que o homem lhe confiasse suas narrativas: a narrativa pode ser sustentada pela linguagem articulada, oral ou escrita, pela imagem, fixa ou móvel, pelo gesto ou pela mistura ordenada de todas estas substâncias; está presente no mito, na lenda, na fábula, no conto, na novela, na epopéia, na história, na tragédia, no drama, na comédia, na pantomima, na pintura (recorde-se a Santa Úrsula de Carpaccio), no vitral, no cinema, nas histórias em quadrinhos, no *fait divers*, na conversação. Além disto, sob estas formas quase infinitas, a narrativa está presente em todos os lugares, em todas as sociedades; a narrativa começa com a própria história da humanidade; não há, não há em parte alguma povo algum sem narrativa; todas as classes, todos os grupos humanos têm suas narrativas, e freqüentemente estas narrativas são apreciadas em comum por homens de cultura diferente, e mesmo oposta: a narrativa ridiculariza a boa e a má literatura: internacional, trans-histórica, transcultural, a narrativa está aí, como a vida. (BARTHES, 1971, p. 19-20)

Condição inerente ao humano, o ato de narrar, conforme lemos na citação acima, acompanha o homem desde os tempos imemoriais. Mas, literariamente, o que é – e como é – narrar? Se analisarmos os gêneros, veremos que a narrativa se fez presente em vários deles, tais como o poema épico e a tragédia. Porém, aquele que se utiliza prioritariamente deste recurso é o romance. Se nós o entendermos como uma narrativa em prosa que, em última instância, conta uma história, veremos que o ato de narrar se modifica durante os séculos, absorvendo influências externas e refletindo um modo de viver e de pensar característico de cada época.

Se hoje o romance é a forma literária dominante, durante muito tempo ele foi considerado um gênero menor. Os teóricos clássicos condenavam-no por ter sido pouco praticado pelos antigos, pelo não compromisso com a verossimilhança e por não seguir as regras, tão caras aos literatos da época. É o próprio tempo quem desmitifica o romance e eleva-o a um patamar superior: pesquisas de Bakhtin apontam unidades de romance trabalhadas pela Antigüidade Clássica que acabaram por influenciar uma criação posterior, como veremos adiante. Se, para o século XVII o romance era o espaço de aventuras extraordinárias e da deformação de fatos reais, o século XVIII se preocupará com a existência de prefácios e posfácios que justifiquem a verdade tanto da história narrada quanto da moralidade implícita; e, por fim, a ausência de regras pré-estabelecidas marca-o como um gênero da liberdade, pois, uma vez não submetido a elas torna-se o espaço perfeito para as inovações, sejam elas formais ou temáticas.

Um outro aspecto bastante positivo do romance diz respeito à sua plasticidade. Da mesma forma que podemos acompanhar a emergência do indivíduo e a sua complexificação psicológica, tornando-nos cúmplices da aventura interior da personagem, num dado momento o mundo exterior e os conflitos sociais, nacionais, morais da humanidade levam o romancista a se engajar em prol de uma causa; se o romanesco é testemunha do progresso e das transformações sociais assim como da experimentação científica dos vários saberes, é neste espaço ficcional que o escritor pode também refletir sobre a aventura do romance, transformando-o num meta-romance.

Nos três últimos séculos, de todas as formas literárias, aquela que apresentou maior desenvolvimento, lançando mão constantemente de novas técnicas narrativas e estilísticas, foi o romance. Um dos momentos que marca esta mudança é o século

XVIII, quando na sociedade inglesa setecentista, vemos a emergência e estabilização de uma nova classe social – a burguesia. Associada a este fato, temos a criação de um público leitor. É neste contexto que surgem os primeiros grandes romances que caracterizam a literatura inglesa do século XVIII como uma literatura “escrita por escritores burgueses, lida por leitores burgueses, tratando de assuntos de interesse burguês.” (SENA, 1984, p. 101). Antes, porém, de analisarmos as vicissitudes históricas do setecentos que influenciaram a primeira significativa metamorfose do romance, faremos alguns comentários sobre o gênero.

Buscar as origens do romance é uma tarefa árdua. Porém, o que os estudiosos concordam é que este é um gênero relativamente moderno. Embora nas literaturas grega e romana já houvesse uma narrativa de interesse literário, a forma literária *romance* não é uma criação da Antigüidade.

Não podemos, com isto, desconsiderar este passado literário. Num estudo desenvolvido por Mikhail Bakhtin, *Formas de tempo e de cronotopo no romance (ensaios de poética histórica)* (1993, p. 211- 362), são apontados os três tipos fundamentais de unidade de romance que, segundo ele, teriam influenciado o romance europeu moderno. Classifica-os em *romance de aventuras e provações*, *romance de aventuras e de costumes* e *romance biográfico*.

O primeiro tipo, também chamado romance “grego” ou “sofista”, que se desenvolveu durante os séculos II-VI da nossa época, tem como principal característica o que acontece *entre* o início do enredo – o encontro do herói do romance com a heroína –, e o desfecho – a feliz união do casal: uma sucessão de inacreditáveis aventuras que retardam o término da história. Deste tipo, cita como exemplos *A novela etíope*, de Heliodoro, e *Dafnes e Chloé*, de Longus, entre outros.

Já no segundo tipo, vemos uma história onde são colocados em destaque momentos essenciais da vida de um homem, um, anterior à crise, a crise propriamente dita e, por fim, a purificação e regeneração, que têm lugar num tempo "de acontecimentos excepcionais e fora do comum, eles também determinados pelo acaso e caracterizados pela concomitância fortuita e pela concomitância não fortuita" (BAKHTIN, 1993, p. 238). Exemplifica-o com *Satiricon*, de Petrônio, e *O asno de ouro*, de Apuleio.

Do terceiro tipo, o romance biográfico, antes de defini-lo, o crítico russo faz uma advertência ao leitor, lembrando-nos que na Antigüidade não foi criado um romance biográfico tal como o conhecemos, mas desenvolveram-se nela formas biográficas e autobiográficas que influenciaram não só a biografia e a autobiografia européias como também o romance europeu (BAKHTIN, 1993, p. 250).

O que caracteriza este tipo de unidade de romance é a abordagem do protagonista, o que leva à criação de "uma nova imagem especificamente construída do homem que percorreu o seu *caminho de vida*" (BAKHTIN, 1993, p. 250) e duas possíveis vertentes autobiográficas do classicismo grego: uma, onde é narrado o caminho de vida do indivíduo que busca o verdadeiro conhecimento, exemplificando-o com *A apologia de Sócrates*, e a segunda que toma como base o *enkomion*, o discurso civil, que determina a primeira autobiografia antiga, o discurso de defesa de Isócrates.

Na Idade Média, *romance*, segundo Vítor Manuel de Aguiar e Silva (1986, p. 672-3), designava uma composição literária de cunho narrativo, redigida em versos, em língua vulgar, própria para ser recitada e lida, que apresentava, geralmente, um enredo fabuloso e complicado. Distinguiam-se das canções de gesta por serem

estas cantadas e por se ocuparem das façanhas de um herói que personifica uma ação coletiva.

Numa perspectiva diacrônica, de acordo com o crítico Vítor Manuel, há quatro tipos de romances anteriores ao romance burguês do século XVIII: o romance de cavalaria, o romance sentimental, o romance pastoril e o romance barroco.

O romance de cavalaria, cujo modelo são as obras de Chrétien de Troyes, “espelha uma mundividência cortês e idealistamente guerreira, estruturando-se a sua intriga em torno de duas isotopias fundamentais: o amor e a aventura” (SILVA, 1974, p. 9-10). O romance sentimental – que “pode apresentar um cunho mais marcadamente erótico ou mais acentuadamente sentimental, caracteriza-se sempre por uma subtil e minudente análise do sentimento amoroso” (SILVA, 1974, p. 10).

Uma vez que nossa pesquisa também propõe uma reflexão sobre o uso das cartas na ficção, é pertinente sublinharmos que, em ambos os tipos de romance, elas já se faziam presentes como parte de uma estratégia narrativa. Na literatura medieval, a carta poderia conter informações sobre a linhagem de personagens, declarações de amor ou pedidos de conselhos em matéria amorosa (NUNES, 1998, pp. 9-21), como, por exemplo, na *Demanda do Santo Graal* ou mesmo na *Crônica Troiana*.

Em *Naceo e Amperidônia*¹, através da troca de cartas, entremeada pelas intervenções de um narrador, faz-se a análise do sentimento amoroso nascido entre os dois protagonistas. Para desenvolver o enredo, o autor se utiliza de algumas estratégias que, posteriormente, marcarão o gênero epistolar. Tais elementos, sejam eles pré-textuais ou pós-textuais, têm como função criar um efeito mimético no texto: eles buscam dar autenticidade ao que é ficção.

¹ Novela sentimental do século XVI, anônima, que ocupa os fólios 201 r a 221 r de um códice miscelado quinhentista datável entre 1543 e 1546.

Num primeiro paratexto, expõe-se o *motivo do manuscrito encontrado* ao afirmar que foi achado um “pequeno caderno [que] estava emburilhado em um pano de seda” (DUARTE, 1986, p. 21), descoberto após a tomada de uma cidade, por um “espanhol de nação português que andou na guerra que o Turco fazia ao Soldão” (DUARTE, 1986, p. 21). Lemos, ainda, a reprodução da carta que acompanhava o livro, “que em mui elegante latim era escrito” (DUARTE, 1986, p. 21) e que foi enviado do exterior pelo soldado a João Ramires de Arelhano. Ao revelar o nome do destinatário, que, segundo Maria Paula Lago, baseada em informações recolhidas na Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira, “em fins do século XV e princípios de XVI viveu na corte de Portugal João Ramires de Arelhano, fidalgo castelhano, casado com senhora portuguesa, dos quais não se conhece descendência” (LAGO, 1997, p. 58), busca-se ratificar a veracidade da história.

Num segundo paratexto temos o prólogo da novela que, além de nos informar ser esta “uma estória grega que aconteceu na cidade de Solbia, donde se afirmam que os gregos levaram Arquiles quando foi o ajuntamento sobre a grande cidade de Tróia” (DUARTE, 1986, p. 21), traz algumas considerações sobre a tradução do latim para o português.

Continuando com a nossa análise diacrônica, à luz de Vítor Manuel de Aguiar e Silva, no romance pastoril

a prosa se mescla com o verso, é uma forma narrativa marcadamente culta: os seus pastores, movendo-se numa natureza idealizada ou fabulosa, estão apenas nominalmente ligados à vida da pastorícia, revelando-se antes como personagens de requintada sensibilidade e cultura que discorrem (...) sobre múltiplos problemas do homem, desde o amor, em geral conceituado e analisado neoplatonicamente, até às servidões e hipocrisias da vida social historicamente concreta, ante a qual a vida pastoril se ergue como um sonho de harmonia e de tranqüilidade. (1974, p. 12)

e o romance barroco – “caracteriza-se geralmente pela imaginação exuberante, pela abundância de situações e aventuras excepcionais e inverossímeis: naufrágios, duelos, raptos, confusões de personagens, aparições de monstros e de gigantes” (1974, p. 12) e também “através de longas e complicadas narrativas de aventuras sentimentais, semeadas de subtis e doudas discussões sobre o amor.” (1974, p. 12).

A literatura espanhola dos séculos XVI e XVII dá ao gênero em questão novas possibilidades. Se, por um lado, o *Dom Quixote*, de Miguel de Cervantes, faz a crítica aos romances de cavalaria, satirizando-os, os romances picarescos põem em evidência o anti-herói, “o pícaro afirma-se como um indivíduo que tem consciência da legitimidade da sua oposição ao mundo e que ousa considerar, em desafio aos cânones dominantes, a sua vida mesquinha e reles como digna de ser narrada” (SILVA, 1974, 13).

Ao fazermos uma leitura crítica dos romances (ou das unidades de romance), excetuando *Dom Quixote* e os romances picarescos, o que temos até então é uma atmosfera fantasiosa, não apresentando uma ligação lógica com a realidade imediata, acompanhada, muitas vezes, por uma estética clássica. A primeira significativa metamorfose sofrida pelo romance acontece no século XVIII e tem como ponto de partida a ruptura com os elementos temático e formal anteriormente apontados.

Esta mudança, segundo Ian Watt em *A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding*, se dá graças ao *realismo*, tendência pela qual o escritor “procura retratar todo tipo de experiência humana e não só as que se prestam a determinada perspectiva literária: seu realismo não está na espécie de vida apresentada e sim na maneira como a apresenta” (WATT, 1996, p. 13). Esta

seria a diferença essencial entre os romances anteriores e a obra dos romancistas ingleses do século XVIII.

O *Cogito ergo sum* de Descartes, apesar de formulado na primeira metade do século XVII, contribuiu para reorientar a busca da verdade, transformando-se numa questão individual, levando assim à recusa pelo enredo tirado da mitologia, da História, da lenda ou de alguma outra fonte do passado. Em suma, esta primeira significativa metamorfose do romance acontece pela mudança de objeto da narração: a tradição coletiva, entendida como apartada da realidade imediata, dá espaço à experiência individual, o que na ficção revela a “total subordinação do enredo ao modelo da memória autobiográfica” (WATT, 1996, p. 16). Entendemos que esta mudança de foco é fruto de uma conjunção de fatores. Alguns já foram apontados acima – o realismo filosófico e o cogito cartesiano –, outros desenvolveremos a seguir.

Vemos que um dos principais ganhos da sociedade entre os séculos XVI e XVIII é a aquisição da leitura e da escrita.

Philippe Ariès considerava o ingresso das sociedades ocidentais na cultura escrita uma das principais evoluções da era moderna. Os progressos da alfabetização – entendida aqui como a aquisição do saber ler e escrever por parte do maior número de pessoas –, a circulação mais densa da palavra escrita – à mão ou impressa –, a difusão da leitura silenciosa, que estabelece uma relação solitária e íntima entre o leitor e o livro, constituíram para ele transformações decisivas que de maneira inédita traçavam a fronteira entre os gestos culturais do foro íntimo e os da vida coletiva. (ARIÈS e CHARTIER, 2004, p. 113)

Não nos cabe aqui analisar o progresso das sociedades ocidentais na escrita. Porém, devemos fazer algumas considerações sobre ele. Para estudar tal fato, os historiadores recorreram à contagem das assinaturas em todos os documentos paroquiais, notariais, fiscais e judiciários. Constataram o aumento de signatários ao

longo dos anos, ratificando, assim, o crescimento do número de indivíduos que sabiam escrever. Quanto ao número de leitores, este, provavelmente era maior do que o apontado nas pesquisas, pois nas sociedades antigas a educação das meninas previa apenas a aprendizagem da leitura, não a da escrita, tida como “inútil e perigosa para o sexo feminino” (ARIÈS e CHARTIER, 2004, p. 117).

O *saber ler* possibilitou ao indivíduo não só o recolhimento, a reflexão solitária, como também tornou obsoleta a figura do mediador entre o livro e o não alfabetizado. Por outro lado, tal habilidade implica não só no aumento do número de pessoas que possuem livros como também daqueles que formam uma biblioteca.

Um tópico que nos interessa em particular é de que maneira a intimidade, tão cultivada nestes séculos, foi registrada. Nas pesquisas desenvolvidas, os historiadores observaram as memórias, os diários e os *livres de raison*. Do primeiro tipo podemos dizer que eram os “livros dos historiadores escritos por aqueles que participaram dos fatos ou foram suas testemunhas oculares ou que contêm sua vida e suas principais ações. Corresponde ao que os latinos chamam de ‘comentários’” (ARIÈS e CHARTIER, 2004, p. 331-2). As memórias convertem-se num gênero aristocrático, pois ficam restritas a pessoas que participaram da história pública. Já o último é definido como “um livro no qual um bom chefe de família ou um comerciante anota tudo que recebe e gasta a fim de manter um controle de todos os seus negócios” (ARIÈS e CHARTIER, 2004, p. 332). Embora apresentem uma relação com a vida cotidiana de determinada pessoa, afastam-se de nosso objetivo por não apresentar uma ênfase na vida individual.

Em busca desta escritura de foro íntimo, voltamo-nos para o diário. A princípio não destinado à publicação, este olhar de um sujeito lançado sobre um objeto, revela, em especial, no diário inglês, se comparado com o francês, com menor pudor

e reserva da intimidade da família, os defeitos da esposa, as referências às crianças, as confidências, as infidelidades, os amores fortuitos.

Estes relatos mais íntimos acabam por influenciar a ficção literária. As experiências individuais, que substituíram a tradição coletiva, tão valorizadas no século XVIII, se refletem no romance. Uma das estratégias dos ficcionistas foi a de simular um efeito de verdade do texto literário. Tal efeito pode ser verificado não só pelo motivo dos manuscritos encontrados como também nas cartas remetidas ou descobertas ao acaso, fazendo do romancista um mero *escriba*. Uma outra via é o escrito em primeira pessoa pois, uma vez que a história é narrada por um *eu*, o leitor inocente tomá-la-á como verdadeira.

Conforme afirma Jean Marie Goulemot, em *As práticas literárias ou a publicidade do privado*, “a literatura da virada do século XVII traz a marca dessa afirmação do privado (...). A isso se deve obviamente a moda das ‘histórias secretas’ (...). Elas postulam que existia uma face oculta – e, portanto, mais verdadeira – dos acontecimentos público” (GOULEMOT, 2004, p. 394). A ficção lançou mão de estratégias narrativas que privilegiaram a busca pelo individual que se diluiu no coletivo, do privado que se escondeu por trás do público.

Uma das formas de manifestação da experiência pessoal – tão bem explorada nos romances *Pamela* e *Clarissa*, de Samuel Richardson – é a carta. Entendendo-as como “a prova material mais direta da vida interior de seus autores” (WATT, 1996, 166), pois nelas estão presentes a “experiência cotidiana do indivíduo [que se] compõe de um fluxo incessante de pensamentos, sentimentos e sensações” (WATT, 1996, 166), a estrutura epistolar se mostra um artifício que constrói a ação momento a momento, não estando presa a uma memória que se revisita:

o método epistolar leva o escritor a produzir algo aceitável como a transcrição espontânea das reações subjetivas dos protagonistas aos fatos na medida em que estes ocorrem e, assim, romper com a tendência clássica da seletividade e da concisão [...]. Pois, se os fatos são lembrados muito depois que ocorreram, a memória desempenha uma função mais ou menos semelhante, retendo apenas o que levou a uma ação importante e esquecendo o que foi transitório e malgrado. (WATT, 1996, 167)

O uso das cartas para estruturar uma narrativa permite que o leitor se aproxime mais da consciência íntima das personagens e o autor textual, ao elaborar o que as personagens poderiam escrever em determinadas circunstâncias, traz para a ficção o uso cotidiano das cartas: a correspondência informal, onde o objetivo era partilhar com seus(s) interlocutor(es) seus pensamentos e atos cotidianos.

O grau de *autenticidade* do romance epistolar é atestado pelos prólogos, onde editores e escritores advertem que são meros organizadores da correspondência, que as cartas chegaram até eles, conferindo-lhe um caráter não-fictício. A carta, como estratégia narrativa, revela o que há de mais íntimo, o espaço privado é exposto, desvendando os segredos de um eu singular.

Ainda sobre o romance do século XVIII diz-nos Teresa Almeida

O romance setecentista europeu serviu para transmitir novas idéias, divulgou espaços exóticos e veiculou novos valores. Tornou-se o veículo privilegiado de uma nova vivência do subjectivo, criando heróis virtuosos e sentimentais que se confrontavam com um mundo adverso. Tornou-se o lugar de uma experiência e de uma mistura de gêneros: foi filosófico, sentimental, moralizante, depravado, pedagógico e subjectivo. Incorporou cartas, confissões e memórias, acolheu novas vozes e interrogou-se incessantemente sobre si próprio, sobre os seus poderes e sobre os seus limites. (ALMEIDA, 1997, p. 484)

Os romances franceses e ingleses, sobretudo aqueles da segunda metade do século XVIII, foram difundidos em terras lusitanas, tanto no original quanto em traduções, criando um público leitor ávido pelo gênero. Apesar de algumas tentativas anteriores, é o Romantismo que cria o romance, adaptando-o de modelos

importados. Numa primeira fase, apresenta-se nacionalista e histórico e, depois, regionalista e passional.

Clamando por uma arte onde o subjetivismo fosse a tônica, o escritor romântico recusa os gêneros clássicos por excelência, renega modelos pré-existentes e elege como a figura central de seu romance “um herói problemático que se defronta com um mundo adverso que, normalmente, acaba por aniquilá-lo” (ALMEIDA, 1997, p. 484). A experiência individual, tomada como tema narrativo no século anterior, encontra espaço profícuo na literatura romântica.

Também o Realismo-Naturalismo faz do romance seu veículo de idéias predileto. Relato objetivo dos fatos, análise do real circundante, anamnese das patologias que afligem o ser humano, a narrativa se revelou o espaço ideal para refletir o pensamento filosófico, as idéias sociais, as teorias políticas e o progresso científico da época em questão.

Tanto nos romances românticos quanto nos realistas, as cartas se fizeram presentes como um artifício que ajudava a manter a coerência interna do enredo. Em *Amor de perdição*, por exemplo, vemos a transcrição total ou parcial das missivas trocadas entre as personagens Simão Botelho e Teresa Albuquerque que assumem diversas funções na narrativa, uma vez que o casal de amantes se encontra separado: elas servem como elo de ligação entre eles; informam ao destinatário da carta sobre os acontecimentos; comunicam as decisões tomadas quer pelo signatário, quer por familiares; persuadem o destinatário a tomar determinadas atitudes; funcionam como expressão dos sentimentos dos personagens. Já n’*O primo Basílio*, ao utilizá-las como um trunfo de Juliana contra Luísa, Eça de Queirós torna-se alvo de críticas por parte de Machado de Assis, que o acusa de incongruência e de procedimento contrário às leis da arte, ao efetuar a “substituição

do principal pelo acessório, a ação transplantada dos caracteres e dos sentimentos para o incidente, para o fortuito” (ASSIS, 1955, p. 171)

Porém, na correspondência de um poeta imaginário, criado por integrantes da chamada Geração de 70, a estrutura epistolar foi resgatada. Carlos Fradique Mendes, *dandy*, viajado, culto, é uma personagem que aparece em outros momentos. A ele foram atribuídos vários poemas publicados em 1869 na *Revolução de Setembro* e em *O Primeiro de Janeiro*. Também dele já se falou n’ *O mistério da estrada de Sintra*, de autoria de Ramalho Ortigão e do próprio Eça.

A *Correspondência de Fradique Mendes*, publicada em volume no ano de 1900, é dividida em duas partes. Na primeira é esboçado por um suposto admirador o retrato do grande homem cosmopolita e na segunda há a transcrição das cartas enviadas por Fradique a personalidades importantes nas letras, na política, nas artes, na vida social mundana.

O romance do final do século XIX, invadido por uma efervescência ideológica, social e científica, afasta-se do subjetivismo que caracterizou o período anterior e torna-se mais objetivo. Mas o que lemos em ambos, romances realistas e românticos, são os “exageros do sujeito, convencido da sua verdade sobre uma realidade externa” (PIRES, 1997, p. 519), seja por ter deixado falar o coração, numa clara reverência à “apoteose do sentimento”, seja pela postura de quem quer fazer ciência, tornando o texto romanesco uma “anatomia do caráter”.

No início do século XX, começa a se processar a crise do romance moderno e a segunda metamorfose significativa do gênero ganha espaço. Reconhecemos nesta transição uma ruptura seja com o sentimentalismo seja com o objetivismo cientificista ou realista e a adoção de uma linha de intuição subjetiva que problematiza a percepção comum. Porém, a raiz desta mudança encontra-se na

segunda metade do século anterior. É com os escritos de Marx, Freud e Bergson que uma nova luz é lançada sobre o homem, levando-nos a questionar quem é (ou como se configura) o homem do século que se iniciou em 1900. Num primeiro movimento,

o homem perdeu a sua imagem tradicional do universo, (...) sente-se inseguro e desamparado 'e conseqüentemente problemático para si próprio'. O problema torna-se complexo quando, com a decadência das velhas formas orgânicas de comunidade, o homem perde simultaneamente a sua 'segurança sociológica' e é atirado para a sua solidão. (BAUMER, 1990, p. 183)

Associado a isto, há a questão, reconhecida por Bergson, dos muitos egos e a dificuldade de os juntar para formar um único ego. O eu dilacerado, transformou-se em vários, "as personalidades eram múltiplas e mudavam continuamente, criando fachadas falsas" (BAUMER, 1990, p. 186). Como bem observa Teresa Cristina Cerdeira da Silva, a respeito da heteronímia pessoal,

O eu múltiplo é, paradoxalmente, o eu dilacerado, numa inesperada matemática em que multiplicar é dividir. Ser muitos é exacerbar a consciência do nada, é perscrutar por muitas vias o vazio do ser, é experimentar a sensação dolorosa de partir-se em cacos, sem a proposta de vir, um dia, a recompor o vaso – por serem mais os cacos que a louça, porque o todo não é a soma das partes, porque o eu é uma ficção. (SILVA, 2000, p. 68)

Vemos que, se o século XVIII descobriu o *indivíduo*, com o auxílio da filosofia do *cogito*, que consiste, como sabemos, em partir da *presença do pensamento* e não da *presença no mundo*, deslocando a força humana da ação coletiva para a subjetividade, o encontro com o *sujeito* é característica dos séculos XIX e XX, conceito este reexaminado a partir da teoria freudiana, com a "revelação do *inconsciente* como lugar de nossos desejos reprimidos, origem de nossos sonhos e fonte de nosso imaginário" (JAPIASSU & MARCONDES, 1990, p. 107) o que leva ao

desenvolvimento de “um exame de um lado da natureza humana em grande parte ignorado até então pela filosofia, forçando a revisão da conceituação filosófica do pensamento, da razão, da consciência e da vontade” (JAPIASSU & MARCONDES, 1990, p. 107).

A este sujeito, *sub-jectum*, que se internaliza e ressentente, a obra literária responde com a fragmentação em vários eus e com o romance psicológico; a introspecção é retratada através do monólogo interior e do fluxo de consciência, revelando-nos os motivos de foro íntimo das decisões humanas. Paralelamente, surge um outro tipo de sujeito, aquele que tem a consciência de ser um agente da história. Com ele, sabedor da problemática social advinda das desigualdades e da sua função enquanto uma das peças da engrenagem social, delinea-se uma outra vertente do romance da primeira metade do século XX, que faz da literatura um meio de orientação doutrinária, atribuindo a ela não a missão de retratar a realidade, mas de transformá-la.

A cada uma dessas vertentes do sujeito, a Literatura Portuguesa reage de uma forma. Daquela, aproximam-se tanto a *Geração de Orpheu*, com a heteronímia pessoana, quanto a *Geração de presença*, pela “‘imaginação psicológica,’ [pela] confissão ou ‘transposição’ imaginativa da consciência introspectiva” (SARAIVA & LOPES, 1995, p. 1058). Desta, são os neo-realistas os porta-vozes, defendendo uma literatura engajada contrária à arte pela arte.

Na segunda metade do século XX o romance português segue por vários caminhos variados. Após a Segunda Grande Guerra, observamos na literatura uma tendência para a atitude de desengano radical, de angústia, refletindo a progressiva descrença do homem moderno diante de seus meios de expressão, produzindo no texto uma marca existencialista. Como contraponto aos princípios ficcionais do neo-

realismo, a saber, a “ética de uma coletividade, as personagens modelares ou de grupo, sustentadas por uma determinação socioeconômica e/ou inalienavelmente radicadas num espaço concreto” (SEIXO, 2001, p. 26), a narrativa de cunho existencialista “dá conta da intensidade dos momentos privilegiados em que o indivíduo se apreende numa relação fundamental de existência face ao mundo, aos outros e a si mesmo” (SEIXO, 2001, p. 26), problematizando a existência do homem no mundo.

Na década de 50, na França, surge o anti-romance, chamado posteriormente *nouveau roman*. Contestando os principais traços estruturais do romance canônico oitocentista, ele representa o resultado de todas as experiências de vanguarda do século em questão. “A representação direta de ações e pensamentos substitui as análises psicológicas, a descrição minuciosa elimina as interpretações, as indicações tradicionais são suprimidas” (VASSALO, 1984, p. 9).

Tanto o existencialismo quanto o anti-romance francês deixam suas influências na narrativa da segunda metade do século XX em Portugal. Conforme observa Maria Alzira Seixo, em *Para uma leitura crítica da ficção em Portugal no século XX*,

apreendida a lição de ‘nouveau roman’ francês, que acentua a desconstrução narrativa mas, contrariamente à perspectiva existencialista, esvazia a voz do sujeito ficcional e de tal modo o confronto com o abalo das sobreposições dos planos temporais que quase procede à sua anulação, vai desenhar entre nós um espaço híbrido, complexo, muito rico, que, nomeadamente a partir dos anos setenta, encorajado pela voz de uma aparente radical liberdade reencontrada a partir do 25 de Abril, desenvolve uma produção romanesca importante no conspecto da literatura europeia, pela sua quantidade e qualidade, de matizes diversos e em certos casos fulguralmente original. (SEIXO, 2001, p. 27)

A chamada *modernidade* se faz presente na ficção portuguesa, revelando “a sua natureza bifronte de inovação radical ou de transformação progressiva dos

dados que a convenção literária vai legando” (SEIXO, 2001, p. 32). Dos autores que estudamos, é Almeida Faria o romancista representativo desta tendência. Em seus romances *Lusitânia* e *Cavaleiro andante*, a técnica clássica do romance epistolar, elemento estruturante da narrativa, é renovada e a ela é associada um trabalho intertextual ímpar, refletindo uma conjugação de tradição e modernidade.

Além destes dois caminhos tomados pela ficção apontados acima, há ainda um terceiro² do qual devemos nos ocupar. Ao longo das últimas décadas, a adoção dos gêneros ficcionais marginais de cunho subjetivo como estratégias narrativas, a saber, diários, crônicas, memórias, narrativas pessoais, tem se tornado freqüente na Literatura Portuguesa. Seja pela comunicação direta da emoção e do pensamento, seja pelo esforço “da construção coesa de um *fragmentarismo dilacerante*” (SEIXO, 2001, p. 43) ou mesmo pelo “jogo aberto da sua *desconstrução, a exibição lúdica* (...) do estilhaçar do sentido e a escrita linear e transparente (...) desses estilhaços. (SEIXO, 2001, p. 43), esta forma de narrar conquista adeptos e ganha seu espaço na ficção de final de século XX início de século XXI.

Uma vez desenvolvido um panorama da narrativa nos anos 1900, permitimo-nos uma pequena digressão: como os críticos vêem o romance epistolar? Percebemos que a atitude pode ser ou de descrédito do gênero, como fez Natália Nunes, no prólogo às novelas escritas na juventude de Fiódor Dostoievski³, ou de compreendê-los como a estratégia narrativa mais coerente à temática desenvolvida por determinado autor em um determinado texto. Até onde as nossas pesquisas

² As reflexões acerca do romance português feitas por Maria Alzira Seixo no artigo em questão apontam outras direções da narrativa, além das que fizemos menção acima. Não as estudamos aqui porque entendemos que devam ser privilegiadas aquelas que mais se aproximam da nossa pesquisa, especificamente o romance epistolar.

³ “Sob o ponto de vista da forma, Pobre gente apresenta uma técnica muito simples, vulgar em escritores principiantes: Dostoievski utilizou a forma epistolar e, no meio desta troca de cartas, entre um velho e uma jovem, interpõem-se duas evocações do passado das personagens.” (NUNES, 1963, p. 132)

avançaram, não encontramos nenhum trabalho sobre o resgate do gênero epistolar, forma marcadamente setecentista, na Literatura Portuguesa das últimas três décadas, apesar da quantidade significativa de publicações.

Depois desta análise diacrônica, perguntamo-nos como é possível narrar após todas estas experimentações sofridas pelo texto do romance? Recorremos a Maria Alzira Seixo para problematizarmos a questão.

Diríamos que o romance português contemporâneo percorre todas as formas conhecidas do gênero e as reinventa parcialmente sem desejar destruir a sua natureza tradicional; um certo gosto, até pelas referências clássicas ou a revivescência, em muitos casos, de componentes da estética naturalista documentam as suas capacidades de transformação sem anulação. Mas as formas adventícias da escrita ficcional retornam em força: diários, crônicas, memórias, escritos de circunstância, comentários, formas entre o fictício e o referencial preciso publicam-se sem necessidade nem desejo de filiação mais ou menos rigorosa num gênero, compensando-se as formas definidas e muito embora alteradas da novelística com esta marginalidade romanescas com que a escrita em prosa euforiza os seus textos. (1986, p. 180-181)

Ao estudarmos uma das formas adotadas pela narrativa contemporânea, o gênero epistolar, procuramos entender de que maneira e por quê autores atuais apropriam-se da tradição antiga – os romances que utilizam as cartas como recurso para desenvolver sua narração –, descontextualizando-a, e associam-na à narração atual.

2.2 – O GÊNERO EPISTOLAR E AS CATEGORIAS DO ROMANCE

Neste tópico desenvolveremos uma reflexão acerca das categorias do romance no gênero epistolar, como já dissemos, uma técnica narrativa que surge no final do século XVII e se solidifica durante o século XVIII. Mas, por ser o resgate de uma tradição representativa de uma determinada época, será necessário

reinterpreta-la num novo quadro histórico: uma estratégia narrativa pós-*nouveau roman*.

Para melhor compreendermos a possível relação entre o chamado anti-romance e a estrutura epistolar, faz-se necessário caracterizá-lo. Assistimos, na segunda metade do século XX, em função da chamada destruição do real seguida por uma atomização deste mesmo real, uma nova relação do escritor com o seu texto, como bem explica Robbe-Grillet:

Enquanto a classe burguesa perdia pouco a pouco as suas justificações e as suas prerrogativas, o pensamento abandonava os seus fundamentos essencialistas, a fenomenologia ocupava progressivamente todos os campos das investigações filosóficas, as ciências físicas descobriam o reino do descontínuo, a própria psicologia sofria paralelamente uma transformação total. As significações do mundo em redor de nós são apenas parciais, provisórias, mesmo contraditórias e sempre contestadas. Como pode a obra de arte pretender ilustrar uma significação previamente conhecida, seja ela qual for? O romance moderno é uma procura que cria ela mesma as suas significações. A realidade tem um sentido? O artista contemporâneo não pode responder a esta pergunta: nada sabe. Tudo o que pode dizer é que esta realidade terá talvez um significado depois da sua passagem, quer dizer, uma vez terminada a obra... Já não acreditamos nas significações condensadas, feitas, que a antiga ordem divina e depois a ordem racionalista do século XIX davam ao homem, mas depositamos nele toda a nossa esperança: são as formas que cria as que podem dar significação ao mundo. (MARGARIDO & PORTELA, 1962, p. 95-96)

A esta nova relação denominou-se *nouveau roman*, “termo genérico que designa o conjunto das investigações tendentes a renovar a forma romanesca de 1950 a 1962” (MARGARIDO & PORTELA, 1962, p. 149). Uma das facetas da renovação romanesca consistiu na quebra das categorias paradigmáticas do romance, relidas numa perspectiva reflexiva sobre o próprio romance. Podemos afirmar que tal postura afasta os leitores comuns; em contrapartida, influencia, em maior ou menor grau, os romancistas posteriores ao fenómeno.

Partimos do pressuposto que o romance que adota a estrutura epistolar como estratégia narrativa, embora se utilize de uma estrutura canônica, se aproxima bastante das inovações propostas pelos novos romancistas, refletindo uma clara dicotomia entre tradição e ruptura. Para ratificarmos nossas hipóteses, faremos uma breve análise das categorias do romance, mostrando-as em três momentos: antes e durante do *nouveau roman* e como a contemporaneidade lida com a herança experimentalista.

Dentre as categorias, a primeira que se nos apresenta é o enredo. Definido como *o conjunto de fatos de uma história*, o enredo preza pela verossimilhança, ou seja, *a relação causal do enredo, isto é, cada fato tem uma causa e desencadeia uma conseqüência*. Tem como elemento estruturante o conflito, *qualquer componente da história que se opõe a outro, criando uma tensão que organiza os fatos da história e prende a atenção do leitor*. Este divide-se em partes: exposição, complicação, clímax, desfecho.

Esta definição de enredo (MESQUITA, 1994) nos coloca diante de uma história já acabada: para contá-la, o narrador já conhece seu princípio, meio e fim.

Para que a história satisfaça plenamente o leitor, necessita pois o romancista tradicional saber o epílogo, ter todos os dados nas mãos, apresentar um desfecho que encerre cabalmente o episódio narrado, que feche aquele mundo. O romance no [pretérito] perfeito é romance de um mundo fechado, do qual já se possui um conhecimento total e no qual mais nada pode suceder. Nenhuma dúvida paira sobre ele, nenhuma ignorância subsiste na mente do leitor, terminada a leitura. Já lhe foi oferecida a chave daquele universo, que tanto o autor como o leitor dominam absolutamente. (GARCEZ, 1971, p. 50)

Acompanhando as metamorfoses da técnica operadas pelo *nouveau roman*, “o romancista não tem um mundo fechado a nos apresentar, não tem um episódio sobre o qual possua um conhecimento perfeito e cuja versão apresente com caráter

definitivo” (GARCEZ, 1970, p. 50). O autor textual opta pelo presente do indicativo, pois o “que se persegue é justamente a indeterminação do momento presente” (GARCEZ, 1971, p. 50).

Se observarmos a estrutura do romance epistolar, vemos que neste aspecto ele se aproxima das inovações propostas pelo *nouveau roman*, pois a ação se constitui à medida que acontece – as personagens falam de suas vidas ao mesmo tempo que as vivem. Diferentemente do romance memória ou do romance autobiográfico, que recordam o já vivido, o leitor é contemporâneo da ação. A participação na vida de uma personagem enquanto ela se constitui, o vasculhar da consciência e seus desatinos refletem a representação de um presente – presente este tão imediato que nem sempre há uma maturação dos fatos.

A segunda categoria a observarmos será o narrador, condição *sine qua non* de uma narrativa. Sabemos que as possibilidades de contar uma história são várias; o que estabelecerá a diferença entre elas é a focalização narrativa: o narrador pode atuar como um mero observador dos fatos ou ele pode aparecer como uma das personagens da narrativa, protagonista ou secundária. Os romances epistolares que são tomados como modelo fazem uso de um narrador autodiegético. Quem narra os acontecimentos é o próprio signatário da carta, transpondo para o papel aquilo que lhe acontece, o que ele pensa e sente.

Se cotejarmos o estatuto do narrador do *nouveau roman* com os narradores do romances epistolares contemporâneos, veremos que ambos se aproximam. Aqueles, geralmente se configuram na primeira pessoa, apresentando “sua experiência, sua vivência com todos os seus condicionamentos, suas incertezas e limitações” (GARCEZ, 1971, p. 51).

Este narrador *autodiegético* ratifica a marca comum entre os séculos XVIII - a descoberta do indivíduo e a conseqüente adoção do ponto de vista da personagem - e dos séculos XX/XXI – as escritas de cunho ficcional tais como memória, autobiografia, diário, romance epistolar, que buscam um eu que já não se encontra.

Especificando ainda mais a instância narrativa, podemos apontar dois outros conceitos: o da focalização narrativa e o do narratário. Em relação à focalização, o narrador dos romances epistolares – o signatário da cada carta – apresenta um distanciamento temporal mínimo entre os fatos vividos e o registro dos mesmos. Ainda sobre este tipo de focalização, Vítor Manuel de Aguiar e Silva nos adverte que

O romance de focalização autodiegética revela-se especialmente adequado para o devassamento da interioridade da personagem nuclear do romance, uma vez que é essa mesma personagem que narra os acontecimentos e que a si própria se desnuda. As mais subtis emoções, os pensamentos mais secretos, o ritmo da vida interior, tudo, enfim, o que constitui a história da intimidade de um homem, é miudamente analisado e confessado pelo próprio homem que viveu, ou vive, essa história. (SILVA, 1986, p. 772)

A focalização no romance epistolar é *interna*, uma vez que condicionada pelo “temperamento, pelo carácter e pela ideologia do narrador-personagem” (SILVA, 1986, p. 773) e *restritiva*, pois temos a visão limitada das personagens. Na diáde focalização fixa/ focalização variável e múltipla, verificamos que ambas são aplicáveis ao romance epistolar. Se pensarmos nos textos onde há apenas um signatário se dirigindo a um único destinatário, teremos uma focalização *fixa*. Todos os acontecimentos serão entendidos a partir de uma única voz. Nos romances onde temos a presença de vários signatários, a focalização é *múltipla*, “cada personagem apresenta, segundo o seu carácter, os seus interesses, o destinatário da sua missiva, um ângulo próprio de perspectivação dos acontecimentos diegéticos e das outras personagens.” (SILVA, 1986, p. 784), ou seja, várias personagens levam à

multiplicação dos pontos de vista, o que confere ao romance uma diversidade e uma multiplicidade das experiências vividas, logo, poderemos abordar um mesmo fato por diferentes ângulos de visão.

Um outro conceito do qual não devemos esquecer é o de narratário. Definido como “destinatário intratextual do discurso narrativo” (SILVA, 1986, p. 698), é entendido pelo professor Carlos Reis como o destinatário de cada carta nos romances epistolares, constituindo-se o motivo primeiro de existência da narrativa, “pois 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, 1997, p. 357).

Num romance tradicional, uma personagem, para dar a impressão de que é como um ser vivo, precisa apresentar determinadas características tais como: deve ter um nome próprio, se possível, duplo, composto por um nome de família e um prenome; deve ter parentes; uma profissão ou uma ocupação; deve possuir (ou não) bens; ter um caráter delineado, pois é este caráter que dita as suas ações e permite julgá-lo, amá-lo ou odiá-lo; uma fisionomia que a espelhe; um passado que a tenha modelado. Ou seja, a personagem é caracterizada com um cuidado extremo, pois ela deve convencer o leitor de sua realidade, de sua humanidade. Por sua vez,

A personagem do ‘novo romance’ não é constituída de forma a convencer alguém de sua semelhança com um modelo real, ou não aparece de forma a dar a impressão de que poderia existir na realidade. A única coisa de que ela nos convence é de que é ficção.

Não visa o autor criar-lhe uma alma complexa, analisá-la em seus mínimos meandros, dar-lhe profundidade, em suma, não visa o novo romancista imitar uma realidade humana. (GARCEZ, 1971, p. 61).

Conclui a professora Maria Helena Nery Garcez acerca da personagem do *nouveau roman* “somente apresenta o homem situado no mundo, em face das coisas, agindo e relacionando-se com elas” (GARCEZ, 1971, p. 62).

Vemos o apagamento da psicologia e da importância da inserção social da personagem em detrimento de sua descrição existencial. Ela perde tudo o que a identificava, que lhe conferia solidez e relevo, dando-lhe características de indivíduo: a genealogia, a fisionomia, a crônica familiar, o próprio nome. A crise da personagem romanesca reflete a crise na noção filosófica de pessoa: “o ‘eu’ social é uma máscara e uma ficção, sob as quais se agitam forças inominadas e se revelam múltiplos ‘eu’ profundos, vários e conflitantes” (SILVA, 1974, p. 38).

Nas narrativas epistolares selecionadas, as personagens trazem algumas marcas daquelas apontadas no *nouveau roman*. Porém, o principal é vê-las em busca deste “eu” profundo que lhes é revelado por uma *via crucis* da linguagem.

O tempo, outro dos elementos estruturantes da narrativa, era tratado nos romances tradicionais cronologicamente, podendo ser interrompido mais freqüentemente pelas analepses e, com menor ocorrência, pelas prolepses. O decorrer do tempo encaminha o enredo, da apresentação ao clímax e daí à conclusão.

O que é flagrante no *nouveau roman* é a ruptura com este tempo ordenado, com uma sucessão lógica temporal⁴. A privação da temporalidade tradicional abre espaço à análise do tempo no interior da obra e isto nos revela uma reflexão sobre a memória. A ruptura com a seqüência cronológica resulta na desvalorização da ação. A obra fica “incompleta”, “aberta”. Isto reflete um mundo sem lógica, incoerente, inacabado.

⁴ Vale lembrar que o tempo psicológico, dominado pelo fluxo de consciência e/ou pelo monólogo interior não é uma inovação proposta pelo *nouveau roman*, mas uma estratégia narrativa adotada pelos novos romancistas.

O tratamento do tempo no romance epistolar é ambíguo. Uma das características da carta, compreendida na sua funcionalidade ou como texto ficcional, é a data. O registro do dia da escrita, quando feito, marca uma ligação com o tempo externo e dá à seqüência das cartas a configuração de um recorte cronológico. Isto não implica que a dinâmica temporal dos fatos narrados obedeça tanto à cronologia dos acontecimentos quanto o tempo histórico obrigatoriamente. O signatário trabalhará, em alguns casos, com o tempo da memória, com suas idas e vindas.

No romance tradicional, o escritor caracteriza o espaço da forma mais precisa possível, pois é este o local onde se desenvolverá a ação, reproduzindo “com fidelidade o ambiente de uma sociedade numa época determinada, sendo o cuidado seguinte o de mostrar-nos o herói, mergulhado neste complexo objetivamente definido” (GARCEZ, 1971, p. 55).

Para o *nouveau roman*, como não há um mundo externo que o escritor deva reproduzir fielmente, as apresentações do espaço são filtradas pelo olhar da personagem: “Espaço que assume (...) um caráter de descontinuidade. Passa-se de um lugar a outro sem que a transcrição esteja clara, o que quebra a seqüência lógica do enredo. Do plano da ação, passa-se ao da imaginação e ao da memória” (GARCEZ, 1971, p. 56). Nos epistolares, os signatários das cartas⁵, experimentando a solidão, voltam-se a um tempo da memória e, por vezes, habitam concomitantemente vários espaços, o real, o íntimo e o revisitado, quase sempre aplicando o filtro da valoração atribuída pela personagem.

Encontramos em Renato Janine Ribeiro idéias próximas às nossas especulações. Na apresentação à edição de *Cartas persas*, de Montesquieu, a

⁵ Referimo-nos aqui em especial aos romances que utilizamos para a nossa pesquisa, onde um signatário escreve para um único destinatário.

concepção do romance epistolar como a tradição que permite a ruptura e a conseqüente quebra de paradigmas é ratificada por ele:

Do ponto de vista literário, os romances escritos em forma de cartas no século XVIII têm uma estrutura muito rica. Parecem prenunciar uma forma artística tão moderna como o cubismo, na medida em que expõem uma mesma história segundo diversos prismas; um pouco, também, como a obra aberta, tão celebrada na literatura de hoje. Em vez do narrador onisciente, que durante tanto tempo dominou o romance, temos uma sucessão de agentes que conhecem cada qual apenas a sua parte, o que dá ao leitor a chance de viver mais de dentro a história. Talvez por isso seja pena que o romance epistolar tenha praticamente desaparecido, ou pelo menos perdido em importância, do século XIX para cá. (RIBEIRO, 2005, p. 7)

Apesar de as considerações acima serem direcionadas aos romances ditos polifônicos, sabemos que elas também podem ser aplicadas àqueles onde há um único signatário. Resta-nos, agora, traçar o percurso do romance epistolar, desde os precursores do gênero até a releitura efetuada nos séculos XX e XXI.

2.3 – O ROMANCE EPISTOLAR: DOS CÂNONES SEISCENTISTA E SETECENTISTA ÀS TENTATIVAS RENOVADORAS DO ROMANCE NO SÉCULO XX

Um primeiro passo para o estudo da redescoberta do romance epistolar nas últimas décadas do século XX e os primeiros anos do século XXI é o retorno às origens do gênero, nos séculos XVII e XVIII. Entendemos como modelos canônicos do gênero os romances *Cartas portuguesas*, atribuído à Mariana Alcoforado (1669), *Pamela* e *Clarissa*, de Samuel Richardson (1740 e 1748, respectivamente), *Cartas persas*, de Montesquieu (1721), *A nova Heloísa*, de Rousseau (1761), *As ligações perigosas* (1782), de Laclos e *Os sofrimentos do jovem Werther*, de Goethe (1774).

Destes, seguindo o recorte ao qual nos propomos, daremos especial atenção àqueles em que o signatário é considerado *solista*⁶. As considerações feitas sobre os romances acima serão confrontadas com os romances portugueses que adotam a forma epistolar com um único remetente e são publicados em Portugal a partir da década de 70 do século XX.

Para nortear nossas considerações acerca do gênero, escolhemos Jean Rousset como teórico. Em *Forme et signification*, ele identifica algumas formas epistolares e justifica tal existência plural pelo desenvolvimento, em várias direções, durante o século XVIII, do romance epistolar propriamente dito. Diz ainda que esta evolução acontece “du simple au complexe, de la voix soliste aux grandes organisations symphoniques”⁷ (ROUSSET, 1970, p. 76)

Ao abordar a organização de uma correspondência que apresenta uma única voz, uma única pessoa escreve a um único destinatário, o mesmo estudioso alerta-nos para duas situações possíveis entre os correspondentes: se há ou não contato entre eles.

Para exemplificar o texto onde o contato é inexistente, cita *Cartas portuguesas*. Esta, segundo ele, é a primeira forma do romance epistolar. E, sobre as cartas atribuídas à Mariana, questiona-se:

Que nous apprend une oeuvre comme celle-ci sur le ressources et le style de la lettre, plus particulièrement de la lettre amoureuse, dont les Portugaises donneront pour longtemps le modèle? Il semble qu'on reconnaisse, depuis 1670, une affinité naturelle entre la lettre et la passion, entre le style de la lettre et le style de la passion, dès lors que la passion est tenue pour un mouvement involontaire qui soulève tout l'être, renverse le vieil édifice courtois et galant de dignité féminine et de possession de soi, fait affleurer l'instinct et le trouble ; la lettre, supposée expression immédiate du spontané, des soubresauts de l'emotion, enregistrement direct d'un coeur qui ne se

⁶ As denominações *solistas* e *polifônicos* são propostas por Jean Rousset em *Forme e signification*, de 1970.

⁷ Do simples ao complexo, da voz solista às grandes organizações sinfônicas.

gouverne plus, sera l'instrument apte à traduire les fluctuations, les incohérences, les contradictions de la passion ainsi conçue : 'Je ne sçay, ny ce que je suis, ny ce que je fais, ny ce que je désire. Je suis déchirée par mille mouvements contraires...'. (ROUSSET, 1970, p. 77)⁸

Entendemos que, se a paixão é um sentimento fluido, um movimento involuntário, a carta é o meio – neste caso, ideal - para fixá-la e eternizá-la. Desta forma, Mariana, nas cinco cartas destinadas ao amado, faz a confissão de seus sentimentos e do desespero causado pela distância que os separa – seja esta física ou emocional.

Jean Rousset chama a atenção, ainda, para um outro aspecto das *Cartas portuguesas*: “D'une part, l'oeuvre revele la tendance profonde de la lettre vers le journal intime: le gentilhomme aimé est si lointain, si absent qu'il en devient irréel; il finit par s'effacer derrière l'invocation qui monte vers lui” (ROUSSET, 1970, p. 78)⁹. O fato de não haver troca de informações entre eles – e a ausência de resposta por parte de Chamilly fica clara nas cartas de Mariana – de certa maneira aproxima as missivas da freira de Beja de uma confissão típica de um diário.

Por outro lado, as cartas não são um diário apenas por não haver a presença física – ou corporificada pela escrita – de um destinatário: “ces lettres 'pour moi' sont de vraies lettres, paroles de quelqu'un à quelqu'un d'autre, dont elles s'efforcent de

⁸ O que nos ensina uma obra como esta sobre os recursos e o estilo da carta, mais particularmente da carta amorosa, cujo modelo, por muito tempo, as portuguesas oferecerão? Parece que é reconhecida, desde 1670, uma afinidade natural entre a carta e a paixão, entre o estilo da carta e o estilo da paixão, uma vez que a paixão é mantida por um movimento involuntário que eleva todo o ser, derruba o velho edifício cortês e galante de dignidade feminina e de posse de si, faz aflorar o instinto e a emoção; a carta, suposta expressão imediata da espontaneidade, dos sobressaltos da emoção, registro direto de um coração que não se governa mais, será instrumento apto para traduzir as flutuações, as incoerências, as contradições da paixão assim concebida: 'Eu não sei nem o que sou, nem o que faço, nem o que desejo. Estou dilacerado por milhares de movimentos contrários(...)

⁹ Por um lado, a obra revela a tendência profunda da carta sobre o jornal íntimo: o cavalheiro amado está tão longe, tão ausente que se torna irreal; acaba por desaparecer por detrás da invocação que cai sobre ele.

ranimer l'image passée, de restituer la présence" (ROUSSET, 1970, p. 78)¹⁰. A ausência – física ou emocional - do amado é sanada nas próprias cartas: "escrevo mais para mim do que para ti; não procuro senão alívio" (ALCOFORADO, 1993, p. 41). Escrever foi a forma encontrada por Mariana para recriar o Cavaleiro de Chamilly: transformar a ausência em presença. "Avec une absence créer une présence, tel est bien le pouvoir paradoxal et de la passion et de la lettre." (ROUSSET, 1970, p. 78)¹¹

Concluimos, então, que o romance epistolar que apresenta um único signatário, a forma mais antiga, do final do século XVII, momento em que o romance se abre ao subjetivo, é um relato de experiências – e angústias – individuais. Alguns críticos apontam-no como uma das formas da escrita feminina, cuja marca da solidão se faz presente. Por outro lado, por apresentar um ponto de vista unilateral, o outro se constrói a partir de um eu.

Dos romances selecionados para fazermos uma análise do fenômeno epistolar em Portugal a partir da década de 70 do século XX, os que mais se aproximam da forma adotada por *Cartas portuguesas* são *Cartas a Sandra*, de Vergílio Ferreira e "As cartas de Natália", terceira parte do romance *Nas tuas mãos*, de Inês Pedrosa. Do primeiro, podemos dizer que, além de dirigir-se a um único destinatário, Sandra, e dela não obter respostas, pois já estava morta, observando as normas de estrutura da carta, vemos que ambos não apresentam o lugar onde foram escritas nem a data em que seus remetentes escreveram. No texto da freira de Beja, não há um destinatário assim como a assinatura de quem escreveu a carta. Diferentemente, em Vergílio Ferreira, o destinatário é nomeado e a carta devidamente assinada por Paulo – exceto a última, pois ele morre ao escrevê-la.

¹⁰ Essas cartas 'para mim' são verdadeiras cartas, palavras de alguém para outro alguém, cuja imagem do passado elas se esforçam para reavivar, para restituir a presença.

¹¹ Com uma ausência criar uma presença, eis o poder paradoxal da paixão e da carta.

No romance de Inês Pedrosa, temos uma seqüência de dez cartas escritas num período de pouco mais de dez anos. Lugar, data, destinatário e assinatura, estão todos presentes neste texto. Tendo como signatária Natália, as cartas, todas dirigidas para uma única destinatária, Jenny, sua avó, e escritas em Lisboa – oito –, Quinta de São Gabriel e Maputo – uma em cada local, também não são respondidas. Os motivos são vários: a indecisão do destino que será dado à folha escrita, “Se calhar nem vou lhe dar esta carta” (PEDROSA, 2005, p.149) o alheamento da realidade apresentado por Jenny, ou mesmo pelas três últimas cartas serem destinadas a uma morta.

Uma segunda forma é aquela onde o remetente não se entrega a um solilóquio: “une seule personne écrit, (...) le destinataire est atteint, les contacts sont établis, invisibles pour le lecteur, mais cependant perceptibles; lês responses ne sont pás reproduites, mais il y a des réponses. » (ROUSSET, 1970, 78)¹². Neste tipo de romance epistolar, embora a troca de cartas não seja revelada ao leitor, sabemos do diálogo estabelecido entre os correspondentes por meio das cartas de um único signatário.

Nesta perspectiva, “Cartas francesas do Senhor de Chamilly”, de Nuno Júdice, apresenta-se como uma resposta ficcional aos lamentos de Mariana Alcoforado. Como as cartas da freira são conhecidas pela tradição literária, encena-se uma tentativa de diálogo onde aquele que esteve ausente se faz presente e refuta as acusações da amada em quatro cartas a ela dirigidas. Assim como o texto seiscentista, não apresenta lugar e data da escrita, também o destinatário e o signatário não são nomeados no espaço extra-textual.

¹² Uma única pessoa escreve, [...] o destinatário é atingido, os contatos são estabelecidos, invisíveis para o leitor, entretanto perceptíveis; as respostas não são reproduzidas, mas elas existem.

Um outro texto que se utiliza da forma epistolar é *As noivas de São Bento*, de Artur Portela. A narrativa é enunciada por um único signatário que se dirige a vinte e quatro mulheres, ora nomeadas, ora referidas por uma inicial, *I.*, *H.*, *Z.*, num período de seis décadas. O tempo da troca epistolar é definido por décadas: da primeira à sexta. Composto por cento e vinte e um escritos, dentre estes, setenta e sete rascunhos de cartas, vinte e sete de bilhetes, seis marcados como cartão de visitas, dez como folhas de instruções e um como mero apontamento. Os textos são assinados em grande parte por *O.*, raramente *A.*; alguns documentos não trazem nenhuma identificação do remetente. Apesar de apresentar um único signatário, não nos ocuparemos do romance de Artur Portela nesta pesquisa pois ele se dirige a vários destinatários.

Comparando os três textos de nossa análise – *Cartas portuguesas*, *Cartas a Sandra* e “As cartas de Natália” –, observamos um ponto comum além daqueles mencionados acima. Em todos os textos, o que move o signatário é a paixão: a paixão dos sentimentos, a experimentação da paixão que aturde o eu, a paixão da escrita.

A partir do século XVIII, o romance epistolar amplia o número de interlocutores: são vários signatários que trocam cartas entre si, encenando a dinâmica de uma experiência coletiva, dando à história narrada uma visão estereoscópica da realidade. “Le monde est un tissu de relations qui se diversifient et s’entremêlent ; c’est ce que le lecteur comprend au seul jeu de ces lettres innombrables qui, sous ses yeux, s’échangent et s’entrecroise, qui partent et arrivent en des points sans cesse différents » (ROUSSET, 1970, 85)¹³.

¹³ O mundo é um tecido de relações que se diversificam e se misturam; é o que o leitor compreende no único jogo dessas cartas inumeráveis que, sob seus olhos, permutam-se e se entrecruzam, que partem e chegam em pontos incessantemente diferentes.

A narrativa que opta pela estrutura epistolar com vozes múltiplas permite ao leitor compreender e analisar um único fato por vários ângulos – tantos quantos participam da história e relatam-na. Este ponto de vista múltiplo leva à polifonia que se torna a essência e o fio condutor do próprio texto. Esta estratégia também permite ao escritor dar um testemunho do tempo narrado, pois o coloca sob a ótica de várias personagens de diferentes orientações sociais, políticas e econômicas.

Uma outra característica que observamos neste tipo de romance polifônico é a relação do *eu* com os *outros*. Diferentemente dos solistas, que se dirigem a um único destinatário, na estrutura epistolar com vozes múltiplas o eu se constrói de acordo com seu interlocutor e de acordo com aquela imagem que ele quer passar. É possível percebermos, como, por exemplo, em *O pequeno mundo*, de Luísa Costa Gomes, uma personagem que se cria pela linguagem para se dar a conhecer por outra que há muito não via.

Ainda sobre o romance epistolar polifônico, Jean Rousset afirma que

Dès qu'il adopte la formule des correspondants multiples, le roman par lettres est conduit à édifier des structures d'ensemble dont la note dominante est l'entrecroisement des lignes, la fragmentation du discours, les ruptures de ton, le continuel déplacement du point de vue. (ROUSSET, 1970, p. 87)¹⁴

Apesar de os romances polifônicos não serem nosso objeto de estudo e de análise neste momento, faremos breves referências às suas estruturas. *Novas cartas portuguesas*, de Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Horta e Maria Velho da Costa, apresenta-se como uma sucessão de cartas abertas, poemas, extratos e fragmentos de diários, monólogos, bilhetes, redações e cartas trocadas entre

¹⁴ Desde o momento em que ele adota a fórmula dos correspondentes múltiplos, o romance por carta é conduzido para edificar estruturas de conjunto cuja nota dominante é o entrecruzamento das linhas, a fragmentação do discurso, as rupturas de tom, o contínuo deslocamento do ponto de vista.

interlocutores do século XVII e outros do século XX. As mensagens são datadas, com destinatários e signatários definidos. Porém, os locais de envio não são revelados.

Para falarmos de Almeida Faria precisamos, inicialmente, entender seus romances em questão dentro de um todo do qual fazem parte. *Tetralogia da paixão*, composta por *Paixão*, *Cortes*, *Lusitânia* e *Cavaleiro andante*, reflete a saga de uma família alentejana nos dias anteriores à Revolução dos Cravos – narrados nos dois primeiros títulos da série –, e os dezenove meses posteriores a ela – assunto dos dois últimos.

Em *Paixão* e *Cortes*, a impossibilidade do diálogo entre as personagens é marcada pelos capítulos dominados pelo fluxo de consciência – eles não interagem. Cada um destes capítulos é encimado por um nome, cujos pensamentos nos são revelados. A partir dos dois últimos textos, com a liberdade garantida pela Revolução, os membros da família rompem a barreira do silêncio. Facilitado e impulsionado pela distância – as personagens se deslocam entre Lisboa, Montemínimo, Ilha da Madeira, São Gabriel, Roma, Veneza, Milão, Luanda, Rio de Janeiro, São Paulo –, o diálogo epistolar torna-se uma prática comum entre eles. Mas nem todos se comunicam, alguns se mantêm ilhados em seus mundos.

Nas cartas, observamos as anotações de data, lugar de escrita, destinatário e signatário. Mesmo os capítulos onde não é utilizada a estrutura epistolar, optando-se pelos monólogos interiores, pelo fluxo de consciência, páginas de diário, percebemos uma preocupação em manter um *continuum* do tempo narrado. Os romances tornam-se, então, um testemunho, o dia a dia de um povo acordado do sono da ditadura e que tenta se reencontrar.

Em *O pequeno mundo*, de Luísa Costa Gomes, a data e o local não estão presentes nas cartas. Há apenas uma notação temporal, na primeira das cartas: setembro de 1986. Os destinatários e os signatários estão todos nomeados.

Tal procedimento não ocorre em *O defunto elegante*, escrito também por Luísa Costa Gomes com a colaboração de Abel Barros Baptista. As personagens que estão diretamente envolvidas na narrativa não têm nomes, referem-se a elas pelas letras X, Z e Y. Apenas aquelas que são necessárias para complementar a história são nomeadas: Norberto Sado, Mário de Carvalho, Paula Andréa Benites. As datas são marcadas nas cartas e faxes – outro recurso de comunicação utilizado pelos autores –, porém os locais de envio, assim como as personagens, são referidos por letras. A utilização do fax como um elemento da “troca epistolar” acrescenta um dado novo às normas de estrutura da carta: o horário de envio da mensagem.

Se observarmos *Um amor português*, de José Jorge Letria, vemos que as datas e os locais não nos são revelados. Tal estratégia é perfeitamente compreensível, uma vez que a troca de cartas entre o interlocutores – João de Mascarenhas, Maria da Penha de França de Mendonça e Almada, Frei Garpar da Encarnação, Teresa de Moscoso e Aragão, o Bispo de Tui – revela um amor proibido do século XVIII e suas implicações na vida da corte¹⁵.

Retomando as inovações narrativas propostas pelo *nouveau roman* nas décadas de 50 e 60, observamos que a estrutura epistolar prestou-se a um esgarçamento das estruturas formais do romance. Em alguns, as personagens são

¹⁵ Poderíamos ainda citar outros textos cuja forma remete à carta: *O mapa cor-de-rosa* (Cartas de Londres), de Maria Velho da Costa, coletânea de crônicas escritas em Londres e entre os anos de 1981 e 1982; *Olga e Claudio*, de Mário Claudio, livro infanto-juvenil que as personagens, uma em Lisboa e a outra em Veneza se correspondem; *Cartas a uma amiga* e *Do grande e do pequeno amor*, de Inês Pedrosa, lançados em 2005 e 2006, respectivamente.

destituídas de nomes, apresentam-se apenas como iniciais; em outros, o enredo desaparece, manifestando-se uma seqüência de memórias reveladas num diálogo sofrido com seu interlocutor; ou, ainda, o narrador é um eu que assume a narrativa dando a conhecer, em alguns casos, uma torrente de pensamentos que, *grosso modo*, poderíamos aproximá-la do fluxo de consciência. Queremos dizer com isto que, numa leitura dos textos epistolares selecionados, algumas categorias do romance são trabalhadas de uma maneira tradicional, outras, renovadas de acordo com o propósito do autor textual.

Concluimos que muitos elementos formais tidos como canônicos no gênero epistolar são mantidos nesta revisitação à tradição empreendida pelos escritores das três últimas décadas.

3 A CARTA A SERVIÇO DA FICÇÃO

Eu, apesar de nada ter para te escrever, ainda assim escrevo, pois parece que falo contigo.

MARCO TÚLIO CÍCERO

Numa pesquisa onde se desenvolvem reflexões acerca do romance epistolar, faz-se necessário um breve estudo sobre o uso das cartas na ficção. Entendemos que a análise deste fenômeno, pelos tons testemunhal e confessional inerentes ao gênero, deva-se iniciar com as considerações feitas acerca da correspondência trocada, sobretudo, pelos literatos para, a partir daí, estabelecermos algumas linhas de leitura do texto ficcional.

Um primeiro ponto a abordarmos diz respeito a alguns conceitos tais como *epístola*¹⁶, *carta*¹⁷, *epistolografia* e *romance epistolar*. Enquanto epístola tem um caráter marcadamente literário e religioso, embora, por extensão, também signifique carta, a carta propriamente dita se diferencia desta pelo seu aspecto prioritariamente comunicativo. No que tange à antiguidade do signo na Língua Portuguesa, ambos têm a sua primeira ocorrência no século XIII. Tanto epistolografia quanto romance epistolar são uma coleção de cartas; diferenciam-se pela ficcionalização declarada deste.

Qualquer que seja a correspondência, ficcional ou não, pressupomos um diálogo. Ao receber a carta, o destinatário deverá respondê-la, dando continuidade a um processo comunicativo que fora iniciado. Estas conversas que, no conjunto,

¹⁶ “ ‘cada uma das cartas dos apóstolos e comunidades cristãs primitivas’ ‘ext. carta (em geral)’ [XIII, pistola, pistola XIII, epistolla XV]”. (CUNHA, 1982, p. 308)

“cada uma das cartas ou lições dos apóstolos dirigidas às primeiras comunidades cristãs inseridas no Novo Testamento; *p. ext.* carta, missiva, correspondência; carta de um autor antigo ou correspondência entre autores célebres; composição poética em verso ou prosa de temática variada, composta em feitio de carta [Existente desde a Antiguidade, é com a *Epístola ad Pisones*, de Horácio, que esse tipo de escrita se torna modelar, atingindo seu ápice por volta do século XVII, época em que se desenvolviam os serviços postais]; carta em verso em que se faz a dedicatória de um livro; carta de temática estética trocada entre escritores. (HOUAISS, 2001, p. 1181)

¹⁷ “ ‘comunicação devidamente acondicionada e endereçada a uma ou várias pessoas’ XIII.” (CUNHA, 1982, p. 160)

“mensagem, manuscrita ou impressa, a uma pessoa ou a uma organização, para comunicar-lhe algo; *p. ext.* tal mensagem, fechada num envelope, ger. endereçado e freq. selado.” (HOUAISS, 2001, p. 636)

transformam-se numa lição de cultura e de política, testemunham a história da amizade – ou afinidades – entre dois (ou mais) correspondentes e podem relatar vários assuntos, como, por exemplo, as saudades de uma pátria distante, geográfica ou ideologicamente. A troca epistolar, nesta situação, configura-se como um *ver por dentro*, pois a escrita num gênero confessional contribui para a construção de uma personalidade ou até mesmo uma identidade. Silviano Santiago na Introdução de *Carlos & Mário*, ratifica esta idéia:

Na prosa de ficção, o narrador e/ou os personagens recebem de presente do autor as palavras fingidas (de que fala Fernando Pessoa em 'Autopsicografia'). São elas que tomam conta do palco do livro e roubam as luzes do espetáculo. No poema, o sujeito lírico ou dramático arrebatada a fala do sujeito empírico e é mestre dos sentimentos enunciados em confidência. Na carta, é a caligrafia do escritor que monta a ele próprio na folha de papel, no preciso momento em que se encaminha em direção ao outro. Ao querer instigar e provocar o outro, à espera de reação, de preferência uma resposta, o missivista retroage primeiro sobre si mesmo, porque o chute inicial da correspondência pressupõe o exercício de certo egoísmo abnegado, se me for permitido o paradoxo. Antes de tudo, o missivista procura um correspondente que possa causar efeito benéfico. A carta resposta tem a aparência de tônico, calmante ou vermífugo. (2002, p. 12)

Quando o leitor tem a oportunidade de ler a correspondência de literatos, devassando a inviolabilidade da carta, ele desvenda um espaço que se situa entre a cena e os bastidores. Vive, então, a experiência de um *voyeur*, que invade a intimidade alheia, rompendo a barreira do segredo "*pour toi*" e transformando-o em uma revelação "*pour tous*"¹⁸.

Esta invasão de intimidade propiciada pela leitura da correspondência proporciona-nos um duplo espetáculo. Por um lado, a carta nos revela o espaço onde se encena a postura adotada pelo sujeito em relação ao(s) destinatário(s) da escrita num determinado momento sob um contexto específico. O signatário, através

¹⁸ Expressão usada por Paul Valéry em uma carta a André Gide.

de um processo retórico, cria uma *persona* para o(s) seu(s) destinatário(s). A *mise-en-scène* do eu, ao construir-se como *sujeito* para o seu leitor, seja ele o imediato, o destinatário da sua carta, seja o posterior, o leitor da recolha epistolográfica, é norteada pela idéia de como ele quer ser visto pelo interlocutor, levando-o à dramatização da experiência pessoal.

Em contrapartida, em escritores que são epistológrafos contumazes, a leitura da totalidade (na medida do possível) da sua correspondência pode revelar-nos pseudo-contradições, uma vez que as diversas *personas* criadas para cada um de seus interlocutores expõem um complexo sistema de dissolução do sujeito, corroborando a idéia de que “o diálogo epistolar forja um espaço ficcional privilegiado para onde convergem personagens, situações, confrontos e ambivalência histórica” (MORAES, 2001, p. 13).

Um outro tópico importante diz respeito à recolha das cartas num volume e sua posterior divulgação. Quando lidas isoladamente, a sua função comunicativa predomina; porém, “os protocolos de leitura são alterados quando as cartas são juntadas em um ‘livro de cartas’, pois a mesma imediatez performativa inicial é dissolvida e elas passam a ser um objeto da contemplação teórica de um terceiro, o leitor.” (HANSEN, 2003, p. 12). O que, a princípio, era uma troca de idéias transforma-se num tratado que versa sobre diversos assuntos.

Andrée Rocha, em *A epistolografia em Portugal*, aponta uma repetição de temas ao longo dos séculos entre os escritores por ela estudados: a vida do artista, numa perspectiva autobiográfica; informes sobre sua saúde (ou a falta dela); as preocupações do dia-a-dia; notícias sobre a família; os amores vividos¹⁹; a própria condição de artista, no que tange a crítica recebida, a relação com os editores, as

¹⁹ As cartas dirigidas à própria amada, segundo Andrée Rocha, são mais raras, possivelmente pela destruição dos papéis quando do término do romance.

compensações materiais (que quase nunca são suficientes), as possibilidades do seu talento, em suma, os problemas íntimos dos criadores. Destaca ainda a pesquisadora que, se o destinatário da carta for igualmente um escritor, outros temas serão abordados além daqueles. Pedidos de colaboração para revistas e/ou jornais são formulados; fazem-se agradecimentos pela oferta de livros alheios; quando trocadas entre signatários de idades diferentes, pedem-se (ou dão-se) conselhos; confidenciam sobre as obras em curso ou ainda aferem para terceiros valores das obras de colegas das letras.

Se tomarmos como exemplo as cartas trocadas entre Manuel Bandeira e Mário de Andrade, dois ícones do Modernismo brasileiro, vemos que nelas são feitas referências às estratégias de divulgação da arte moderna, as dissensões nos grupos são comentadas, a produção literária do signatário é, de certa forma, avaliada pelo destinatário, assim como as exposições de artes plásticas e apresentações musicais. Outros atores do Modernismo, redivivos, com suas fraquezas morais e potencialidades, são examinados com paixão ou criticados cruamente. Porém, adverte-nos Marco Antônio de Moraes,

O factual, contudo, não se sobrepõe ao desejo de *'comunicare'*, de 'pôr em comum'. O comungar da carta se espelha no desejo de estar junto (...), na constante troca de opinião, nas sugestões contestadas ou aceitas. O 'outro', no diálogo epistolar, concorre muitas vezes para a realização artística, funcionando como termômetro da criação. A carta é 'laboratório' onde se acompanha o engendramento do texto literário em filigranas, desvendando-se elementos de constituição técnica da poesia e seus problemas específicos. Propicia a análise (gênese e busca de sentido) e torna manifesto as motivações externas que 'precisam a circunstância' da criação. A escrita epistolográfica proporciona a experimentação lingüística e o desvendamento confessional. (2001, p. 14)

A partir destas reflexões iniciais, concluímos que “a carta configura-se como estrutura maleável em fundo e forma” (MORAES, 2000, p. 1). Ela se abre tanto para

o campo factual quanto para o ficcional, pode apresentar-se ora em versos, ora em prosa, obedecendo (ou não) a preceitos estético-literários. Esta elasticidade, própria do gênero, torna-o híbrido, um “sistema aberto, dinâmico e heterogêneo” (VALVERDE, 2001, p. 2). Para melhor ilustrarmos este hibridismo, apontaremos algumas peculiaridades das cartas.

Numa tentativa de estabelecer categorias temáticas das cartas, Maria de Fátima Valverde, no texto *A carta, um gênero ficcional ou funcional?*, considerando tanto a ficcionalidade quanto a funcionalidade do gênero, divide-o em cinco categorias. A primeira, a *carta-romance*, é exemplificada com *As ligações perigosas*, de Choderlos de Laclos. A troca de cartas entre as personagens proporciona aos leitores não só um panorama dos costumes da época, o século XVIII, revelado num tom de conversação e não com um discurso filosófico, como também encena as relações entre as personagens, descortinando as estratégias utilizadas por elas para atingirem seus objetivos.

Para exemplificar a segunda categoria, a *carta-confissão*, a autora cita as *Cartas portuguesas*, de Sórora Mariana Alcoforado. Se, no exemplo anterior, o que importava era retratar a encenação social, aqui a signatária volta-se para o relato das suas vivências íntimas, marcadas pelo desespero do abandono e pela angústia da solidão, para suscitar a piedade tanto do leitor intra-textual, Chamilly, quando de nós, leitores extra-textuais. Estes escritos aproximam-se de uma autobiografia pelo seu caráter de confissão e uma possível expiação de seus pecados que, se os compreendermos como um exercício de fins ético-religiosos e associarmos-los aos contextos histórico-familiar e espacial, veremos uma afinidade com a escrita dos movimentos da alma, aconselhada por Atanásio na *Vita Antonii*. Conforme observa Michel Foucault,

A escrita de si mesmo aparece aqui claramente na sua relação de complementaridade com a anacorese: atenua os perigos da solidão; dá o que se viu ou pensou a uma olhar possível; o fato de se obrigar a escrever desempenha o papel de um companheiro, ao suscitar o respeito humano e a vergonha (...). (2004, p. 130).

A *carta-manifesto*, como a enviada por Rimbaud a Georges Izambard, em 13 de maio de 1871, é aquela entendida como uma declaração dos ideais poéticos. Já a *carta-ensaio*, como o próprio nome nos sugere é um ensaio escrito em forma de carta. Para exemplificar esta quarta categoria, Maria de Fátima Valverde refere-se à *Carta ao futuro*, de Vergílio Ferreira, onde lemos veiculados valores morais, éticos, estéticos e filosóficos, endereçados a um destinatário não identificado, *Meu amigo*, e assinada pelo próprio autor.

Por fim, refere-se à *carta-gnômica*, exemplificada com *Carta a um jovem poeta*, de Rainer Maria Rilke, obra constituída por dez cartas, escritas entre 1903 e 1908, cujo objetivo era aconselhar e guiar um poeta mais jovem do que ele, Franz Kappus, estética e pedagogicamente.

Além dos usos apontados acima, tais escritos assumem um papel importante no jornalismo. Se hoje as *cartas de leitores* publicadas nos jornais e revistas têm uma função valorativa, pois são como um termômetro para medir o (in)sucesso dos artigos publicados, seu uso é também um canal de divulgação pública de reclamações de problemas relacionados a serviços prestados, numa clara demonstração de opinião pessoal, uma vez que a assinatura da mesma traz a responsabilidade para o sujeito empírico.

Conforme observou Brito Broca em *A vida literária no Brasil – 1900*, as crônicas epistolares²⁰, colunas em prosa, divulgadas em revistas tais como O

²⁰ Na nota 15 do capítulo XIX, Brito Broca, adverte sobre a utilização das cartas na Literatura Brasileira: “Esse gênero epistolar tornava-se comum e, como tudo em nossas letras, teria vindo da literatura francesa, onde entrava então em voga, cultivado porém num plano elevado. As *Lettres à l’Amazone* de Remy de Gourmont foram muito lidas, e Salomon Reinach chegou a amenizar a história da filosofia ministrando-a ‘sem lágrimas’, em forma de

Pirralho, tiveram sua voga nos fins do século XIX e início do século XX. Acrescenta ao exemplo *bilhetinhos a Míriam*, as *Cartas d'Abax'o Piques*, de Juó Bananére, pseudônimo de Alexandre Ribeiro Marcondes Machado, escritas em dialeto ítalo-macarrônico. O autor, fantasiando-se de imigrante italiano e, aproximando-se do modelo de Montesquieu - a experiência do persa em Paris -, registra impressões ditadas pela surpresa dos costumes, pelo deslocamento da terra natal e a conseqüente inadaptação aos códigos da terra estrangeira, que primam pela sátira que desmitifica de valores tidos como absolutos, revela engodos e dessacraliza pessoas e instituições reverenciadas.

Além das funções supracitadas, não podemos nos esquecer da importância das cartas para os propósitos da Companhia de Jesus, visto que, por meio delas as informações acerca das missões em todo o mundo eram compartilhadas entre os padres e seus superiores, reuniam-se *todos em um* e a experiência mística ou devocional era compartilhada. Quanto à correspondência religiosa, podemos ainda fazer referência ao que ela permite, tal como a *Carta Atenagórica*, de Sórora Joana Inês de la Cruz, escrita em novembro de 1690, um exercício de reflexão construído a partir da leitura do *Sermão do Mandato* de Padre António Vieira.

Não pretendíamos com esta explanação sobre a classificação das cartas esgotar suas variações pois, além de não ser este nosso propósito, as possibilidades textuais são inúmeras. Queríamos, sim, caracterizar o hibridismo inerente ao gênero, uma vez que, pela diversidade de assuntos tratados e pelas várias formas por ela adotada, torna-se material de pesquisa tanto para historiadores quanto para biógrafos e estudiosos da gênese e crítica textuais.

cartas, nas *Lettres à Zoe*. Lembraremos ainda as *Lettres à Angèle*, de André Gide. Entre as crônicas epistolares que se multiplicaram em nossas revistas, basta citar as 'Cartas de mulher', de Iracema, na *Revista da Semana*." (BROCA, 1960, p. 311)

Como a nossa pesquisa tem por objetivo o uso ficcional de uma expressão de sociabilidade, investigaremos as relações intrínsecas das cartas²¹ que se transformaram num espaço de confissão para uma personagem de romance. Podemos concluir, a partir destas reflexões iniciais, que a ficção toma para si vários aspectos da troca epistolar. Um primeiro aspecto diz respeito à encenação da quebra do protocolo de leitura: na maioria dos romances, há um editor ou um compilador que, por meio de prefácio ou nota introdutória, justifica a publicação das cartas.

Em *Cartas portuguesas*, Claude Barbin, numa nota ao leitor, explica que “Com muito cuidado e esforço, encontrei maneira de recobrar uma cópia correcta da tradução de cinco Cartas portuguesas, escritas a um distinto gentil-homem que serviu em Portugal.” (1993, p. 13). Há uma preocupação por parte do editor francês da obra em destacar, na sua transcrição, a pureza do texto, fazendo crer ao leitor das cartas que estas, se não são as verdadeiras, são as que mais se aproximam das originais.

Ainda na nota inicial de *Cartas portuguesas*, o editor tenta explicar a violação do segredo com o anonimato tanto de quem as recebeu quanto daquele que as traduziu: “Não sei o nome daquele a quem foram escritas, nem o de quem as traduziu, mas parece-me que, publicando-as, não devo incorrer no seu desagrado”. (1993, p. 13). Porém, em momento algum, fala-se das reações e dos sentimentos daquela que as escreveu...

Em *Cartas a Sandra*, a nota que explica a publicação das dez cartas escritas por Paulo, escrita em Lisboa e datada de 15 de dezembro de 1995, é feita por sua filha, Xana.

²¹ As epístolas, escritas em versos, embora sejam um gênero literário por excelência, não tomarão parte na nossa pesquisa pois a proposta é trabalharmos com a prosa de ficção e não com a poesia.

Publico estas cartas por minha inteira responsabilidade. Não sei na verdade se o meu pai tencionava publicá-las, até porque há nelas questões de intimidade que ele gostaria talvez de guardar para si. Mas além de que no *Para sempre* tais motivos o poderiam também inibir, o facto de as ter dactilografado induz-me à idéia de que a sua publicação estaria nos seus projetos. (1996, p. 15)

Se, por um lado, ela assume a responsabilidade da publicação, por outro, tenta justificá-la pela forma como as cartas se apresentam: datilografadas. O que fica latente neste texto é a ficcionalização da ficção. Como já dissemos anteriormente, os textos introdutórios dos romances epistolares forjam uma autenticidade inexistente e alteram o protocolo de leitura das cartas, uma vez que as vêm num *continuum* tanto de tempo quanto de tema. Aqui, é uma personagem de um romance, a filha Xana, quem assume o papel de editor e justifica a publicação de cartas igualmente fingidas.

Um outro aspecto que é tomado das epistolografias é a construção do sujeito para o seu leitor. Se, nos romances com um único signatário o propósito é revelar-se para um único destinatário, fazendo da retórica da persuasão – do outro ou de si próprio – a predominante no texto, naqueles ditos polifônicos, a multiplicidade de máscaras torna-se mais evidente. As relações estabelecidas com os diversos interlocutores levam o signatário das cartas a se fragmentar. A totalidade do sujeito (ou a quase totalidade) será vista por nós, leitores, a partir do momento em que, pela leitura, reconstruirmo-lo, deixando em evidência uma personalidade caleidoscópica.

Acrescenta-se ainda à ficcionalização da troca de cartas a sensação de ver por dentro, de desvendar o privado que se esconde atrás do público, de descobrir os segredos revelados naqueles pedaços de papel muito bem guardados que desfrutamos quando lemos uma epistolografia.

3.1 SOBRE A ARTE DE ESCREVER CARTAS: TEORIZAÇÕES

Durante anos, a carta foi o principal meio de comunicação à distância. Já na Antigüidade, devido à importância que o gênero epistolar adquiriu, algumas regras foram estabelecidas para a sua escrita. Neste período, não se concebeu nenhum tratado autônomo sobre a epistolografia. O que se teorizou sobre este gênero encontra-se disperso na correspondência da época ou em tratados de retórica.

Segundo Emerson Tim, na Introdução ao livro *A Arte de escrever cartas*, referências a cartas aparecem nas obras de Demétrio, Filóstrato de Lemnos e Caio Julio Victor e em várias passagens das epístolas de Cícero, Sêneca e de Gregório Nazianzeno. Aponta como traço comum da época conceber a carta como “um diálogo entre amigos e, como tal, deve ser branda e clara, adaptando-se aos seus destinatários e empregando o estilo mais apropriado” (TIM, 2005, p.18).

Demétrio, autor do *De elocutione*, primeiro tratado a expor regras teóricas sobre a epistolografia e escrito provavelmente entre os séculos I a.C. e I d.C., afirma que nas cartas deve-se adotar um “estilo simples, pedestre, de maneira que mais se aproxime de uma conversa entre amigos do que de uma demonstração pública de um orador” (TIM, 2005, p. 19). Adverte, ainda, sobre a extensão e o estilo das mesmas, uma vez que, muito extensas ou pomposas, podem perder a função de “diálogo entre amigos” e aproximar-se do tratado de forma epistolar.

Acrescenta às considerações acima que a carta deve ser “a expressão de um sentimento amistoso e a exposição de um tema simples em termos simples” (TIM, 2005, p. 20) e que “as expressões de amizade e os numerosos provérbios” (TIM, 2005, p. 20) constituem a beleza de uma carta.

Chama a atenção do leitor ainda quanto ao destinatário: se a carta for dirigida ao Estado ou a pessoas reais, o tom deve ser elevado, “levando-se em conta a

pessoa a quem se escreve” (TIM, 2005, p. 20), sem que, com isto, a concepção do texto traia o estilo epistolar, simples e gracioso.

Cícero, apesar de não ter sistematizado o estudo da epistolografia em nenhum de seus tratados, distingue os tipos de cartas entre *litterae publicae* e *privatae*, apontando a adoção de diferentes estilos em cada uma delas. Diferencia-as, ainda, entre cartas simples com informações fatuais, e cartas que comunicam o temperamento de quem as escreve, dividindo-se estas em *genus familiare et iocosum* e *genus severum et grave*. (TIM, 2005, p. 21).

Adverte-nos, porém, que as cartas devem se adaptar às circunstâncias e ao temperamento de seus destinatários, assim como apresentar o estilo mais apropriado, que pode ser o das conversas cotidianas. Quanto à clareza do texto, esta deve-se à disposição ordenada da matéria.

Sêneca também não teorizou sobre a escrita das cartas, mas nas *Epistulae morales ad Lucilium* encontram-se vários conceitos acerca do gênero, tais como a dimensão ideal de uma carta, postulada na *Epístola 45*, uma vez que esta não deve encher a mão esquerda do leitor; o estilo deve apresentar um tom coloquial, característica ressaltada na *Epístola 59*, “as tuas frases são concisas e adequadas ao assunto; dizes apenas o que queres, e sugeres ainda mais do que dizes” (TIM, 2005, p. 25).

Gregório de Nazianzeno, um dos padres da Igreja que viveu no século IV da nossa era, na *Epístola 51*, dirigida a Nicóbulo, discute sobre a extensão da carta, pois esta não deve ser por demais longa e tampouco curta em excesso, e acrescenta que ela deve apresentar três qualidades: concisão, clareza e graça.

Ainda na Antigüidade, Caio Júlio Victor, escreve sua *Ars rhetorica*, em cujo capítulo 27, *De epistolis*, adverte que muitas diretrizes do discurso oral também se

aplicam às cartas. Há também uma preocupação com a modulação do discurso em função do destinatário da carta:

Uma carta escrita a um superior não deve ser jocosa; a um igual, não deve ser descortês; a um inferior, não deve ser soberba. A carta a um culto não deve ser descuidadamente escrita, nem a carta a um inculto deve ser indiferentemente composta, nem deve ser negligentemente escrita a um amigo íntimo, nem menos cordial a um não amigo. (TIM, 2005, p. 30)

Por volta do século XI, atendendo às necessidades do desenvolvimento político e econômico e ao acréscimo do volume de correspondência diplomática, nasce a *Ars dictaminis*, “a parte da retórica medieval que trata das regras de composição das cartas e outros documentos em prosa” (TIM, 2005, p. 32).

Nos séculos XI e XII, os centros produtores deste tipo de reflexão foram, respectivamente, o convento beneditino de Montecassino e Bolonha. Vários tratados foram produzidos nesta época, refletindo o pensamento medieval. Citamos com exemplo as *Rationes dictandi*, ou *Regras para escrever cartas*, do chamado Anônimo de Bolonha, que é dividido em treze partes, a saber: *Prefácio*; *Como um texto escrito deve ser*; *Definição de carta*; *As partes de carta*; *O que é a Saudação*; *A Captação da benevolência* (*benevolentiae captatio*); *Narração*; *Petição*; *A Conclusão*; *Sobre a brevidade de uma carta*; *Sobre o deslocamento das partes*; *Sobre a construção gramatical de uma carta*; e *Sobre a variação de uma carta*. Justifica a escrita do seu manual com pedidos de professores para a exposição de importantes pontos acerca da elaboração das cartas.

As regras estabelecidas pela *ars dictaminis* medieval tornaram-se obsoletas para uma cultura humanista. Alguns fatores como a descoberta das cartas de Cícero a Atticus, Quintus e Brutus em 1345 por Petrarca, e em 1392, das *Ad familiares* por Coluccio Salutati e a revisão do gênero epistolar no século XV levam ao

estabelecimento de uma nova retórica para as cartas. São produzidos inúmeros tratados sobre a arte de escrever cartas, tanto na Itália quanto na Alemanha. É no século XVI que surgem os mais bem acabados tratados do gênero.

Tamanha era a importância dada à matéria que, por exemplo, Erasmo de Rotterdam escreveu três teorizações sobre a escrita das cartas: *Breuiissima maximeque compendiarum conficiendarum epistolarum formula*, em 1520; *Libellus de conscribendis epistolis*, em 1521; e *Opus de conscribendis epistolis*, datado de 1522. O mais antigo, escrito, segundo a carta dedicatória que o prefacia, a pedido de Pedro Paludano, inicia-se com uma definição do vocábulo *carta* e é seguido por três capítulos, *Da exercitação e do estilo*; *Da imitação*; e *Do juízo*, e caracteriza-se por ser mais um conselho geral sobre a escrita de cartas do que uma vasta teorização propriamente dita.

Em 1590 é Justo Lípsio que publica o seu *A arte de escrever cartas*, livro dirigido “a alunos, não a doutos, a jovens, não a adultos” (TIM, 2005, p. 129). Organiza seu tratado em treze capítulos, preocupando-se em elencar os vários nomes das cartas e da sua forma entre os antigos, em definir o que é uma carta e apontar suas partes, em abordar a matéria a ser tratada, assim como o tipo de lacre a ser usado, o estilo, a clareza, a simplicidade e a elegância presentes no texto.

Outros tantos tratados epistolares foram produzidos na Europa e em 1619, escreve Francisco Rodrigues Lobo o primeiro texto teórico português sobre a arte de escrever cartas, *Corte na aldeia*. Num prefácio dirigido ao Sr. D. Duarte, Marquês de Frechilha e de Malagam, o autor expõe a estrutura da obra em questão. Trata-se de uma “conversação de amigos bem acostumados, umas noites de Inverno melhor gastadas que as que se passam em outros exercícios prejudiciais à vida e

consciência.” (LOBO, 1972, p. 2). Os capítulos dois e três são dedicados às cartas missivas e suas peculiaridades.

No capítulo inicial, intitulado “Argumento de toda a obra”, apresenta o espaço dividido pelos amigos: “Perto da Cidade principal da Lusitânia está uma graciosa Aldeia que com igual distância fica situada à vista do mar Oceano, fresca no Verão, (...) e rica no Estio e Inverno com os frutos e comodidade que a ajudam a passar a vida saborosamente.” (LOBO, 1972, p. 5)

Entre outros homens, reuniam-se em casa de um antigo morador, um Letrado, um Fidalgo, um Estudante e um Velho. O primeiro capítulo se passa numa noite de novembro e, para a matéria de conversação, escolhem os “livros que mais lhe contentam e das razões que tem para os aprovar” (LOBO, 1972, p. 12). Um primeiro debate centra-se entre os livros de “história verdadeira” (LOBO, 1972, p. 13) e os “livros de cavalaria e histórias fingidas” (LOBO, 1972, p. 14); outro convidado defende a poesia. O Letrado, então, adverte-os dizendo que o melhor modo de escrever é o diálogo em prosa, pois acredita que esta é a “melhor escritura que, com mais perfeição e viveza, imita a prática e conversação dos homens” (LOBO, 1972, p. 22). Após este primeiro debate, discorrem ainda sobre a excelência da Língua Portuguesa. Todos os convidados se despedem, deixando o senhor da casa “magoado de se acabar tão depressa a conversação” (LOBO, 1972, 27) e prometem voltar na noite seguinte para continuar o diálogo.

No segundo capítulo, o Fidalgo resgatando uma fala da noite anterior, solicita ao Letrado que ele lhes diga o que é necessário para uma carta ser cortesã e bem escrita. Este, então se desculpa e diz que, “ainda que a carta consta de letras, não é profissão de letrados o fazê-las cortesãs” (LOBO, 1972, p.29) e quem saberia melhor do estilo da corte seria o dono da casa, Leonardo. Ele aceita a empresa mas,

antes, solicita ao Letrado que ele diga “que nome é *carta* e o seu princípio” (LOBO, 1972, p.30).

Terminada a fala do Letrado, Leonardo elenca os itens exteriores da carta: “cortesia comua, regras diretas, letras juntas, razões apartadas, papel limpo, dobras iguais, chancela sutil e selo claro” (LOBO, 1972, p. 32) Após isto, analisa minuciosamente cada tópico e conclui dizendo que “com estas condições será carta de homem de Corte” (LOBO, 1972, p. 32). Ao findar o encontro, Solino, o Velho, faz a seguinte consideração: “Vejo que temos a carta cerrada, selada e com sobrescrito, sem ainda sabermos nada do principal dela” (LOBO, 1972, p. 48).

Num terceiro diálogo, cumprindo a promessa feita na noite anterior por Leonardo, a matéria versa sobre a maneira de escrever e da diferença observáveis nas cartas missivas. São enumerados as espécies de cartas e seus respectivos estilos, seguindo as regras cortesãs, “brevidade sem enfeite, clareza sem rodeios, propriedade sem metáforas” (LOBO, 1972, p. 70). Apesar de este diálogo versar sobre os tipos de cartas, as amorosas são excluídas da conversação. Os convidados se despedem do senhor da casa e terminam uma outra noite de agradável companhia. Encerra-se o capítulo com a observação de uma das personagens: ele não “esperava ver tanta Corte em uma Aldeia”. (LOBO, 1972, p. 75).

A obra de Francisco Rodrigues Lobo, escrita em Língua Portuguesa, “desembaraçada das ‘muletas latinas’ “ (VIEIRA, 1972, p. XVII), nascida da nostalgia da Independência, ajuda a refazer a verdadeira Corte e prepara os cortesãos do futuro ao veicular no seu texto os rituais da boa educação. As suas personagens, tipificadas, refletem sobre uma arte de escrever cartas muito próprias de seu tempo, onde o *savoir-faire* social era marca de distinção.

No final do século XVIII, a elite francesa adotou regras e padrões de comportamento, da mesma forma que regulou condutas para a convivência social, que ficaram conhecidas com *etiqueta*. Essas regras estavam relacionadas não só em como se portar à mesa como também ao vestuário, aos gestos e ao comportamento. Nos séculos seguintes, surge um novo gênero literário, intimamente ligado às regras de civilidade, dedicado a divulgar as boas maneiras. Com seu tom didático, versa sobre os bailes, os jogos, as apresentações, as viagens e as cartas, dentre outros assuntos.

Os guias de bom-tom não ficam restritos à França. Espalham-se pela Europa e encontram em Portugal um público leitor receptivo ao gênero. Específico sobre o assunto é o *Código do bom-tom ou regras de civilidade e de bem viver no século XIX*, de J. I. Roquete, cuja primeira edição é de 1845, reeditado parcialmente por Lilia Moritz Schwarcz, em 1997, no Brasil. Embora tenha sido escrito por um cônego, o enunciador das regras de bom-tom é o pai de Teófilo e Eugênia, um gentil-homem que, ao ficar viúvo e com o intuito de dar a seus filhos uma boa educação, muda-se para Paris, passando dez anos na Cidade. O processo de ficcionalização de matéria não ficcional é estabelecido por meio de um dos textos introdutórios. Nele, o pai zeloso se dirige aos filhos explicando os motivos de sua partida da terra natal e o porquê da composição do livro: as exigências da civilidade moderna.

No capítulo 13 refere-se à escrita das cartas. Adverte a seus filhos de que eles devem pesar e considerar o que dizem e a quem o falam, pois “as palavras passam, ou esquecem, e o que se escreve fica, ‘scripta manent’” (ROQUETTE, 1998, p. 267). Assim como em *Corte na aldeia*, o *Código do bom-tom* expõe as regras para a composição das cartas, os diferentes gêneros por ela assumidos, e apresenta a eles os três grandes modelos da escrita epistolar: Cícero, Madame de

Sévigné e Padre António Vieira. Diferentemente daquele, as regras estão mais bem definidas e refinadas.

Fica-nos evidente que, embora a obra de J.I. Roquete faça referência às cartas, este não é seu assunto principal. No século XIX, vários tratados epistolares foram publicados em Portugal. É de 1815 o *Secretario portuguez*, de Francisco José Freire; em 1851, foi publicado o *Secretario universal português*, de autoria desconhecida; J-I Roquette, em 1860, dá à luz *O novo secretário portuguez ou código epistolar*. Ainda como exemplo destes compêndios podemos citar *O secretario dos amantes ou arte de namorar e ser afortunado em amar*, sem autor e data conhecidos, e que versa exclusivamente sobre as normas das cartas amorosas.

Na virada do século XIX para o XX, Maria Amália Vaz de Carvalho, escritora que utilizava o pseudônimo de Valentina de Lucena, faz uso do gênero epistolar em três publicações: *Cartas a Luiza* (moral, educação e costumes), de 1886; *Às nossas filhas: cartas às mães*, cuja segunda edição é do ano de 1906; e *Arabescos: cartas a uma noiva*, que tem a sétima edição publicada em 1930. Estas obras possuem um cunho didático, pois veiculam questões como a educação e o papel da mulher na sociedade da época.

Após este longo histórico dos tratados epistolares, e comparando-os com a história do romance epistolar, chegamos a algumas conclusões. A preocupação com a normatização do gênero se intensifica quando a carta ganha especial destaque nas relações sociais. É neste momento, o século XIX, que o romance epistolar entra em ocaso. A função explícita deste tipo de romance – o ver por dentro – que permite uma análise do privado que se esconde atrás do público, perde sua importância num século que valoriza as ações que ratificam ou o sentimento da personagem ou a

comprovam teses científicas, num movimento inverso ao das cartas: é o que foi tornado público que explica o privado.

Por outro lado, é no jornalismo que a carta resgata seu prestígio. São trabalhadas de forma bastante expressiva as crônicas em forma de cartas, dirigidas aos leitores, e que têm como temática o cotidiano com todos os seus prazeres e dissabores.

3.2 DAS DEFINIÇÕES, DOS NOMES E DE SUAS PARTES

Carta é um daqueles vocábulos dos quais somos tão íntimos e cujo significado se faz tão óbvio que raramente atentamos para suas singularidades. A fim de estabelecermos algumas reflexões, recorreremos a algumas definições do vocábulo em questão.

Começamos pelos romanos. Marco Túlio Cícero, apesar de não ter escrito nenhum tratado específico sobre a epistolografia, desenvolve, em alguns de seus textos, conceitos sobre o gênero. Nas *Epistulae ad Atticum*, compreende a carta como uma conversação por meio da escrita: “Eu, apesar de nada ter para te escrever, ainda assim escrevo, pois parece que falo contigo” (TIM, 2005, p. 21). Complementa dizendo que

Nada teria para escrever. Nenhuma nova ouvi, e a todas as tuas cartas respondi ontem. Mas, como a aflição não só me priva do sono, mas também não me permite manter-me acordado sem uma imensa dor, por isso comecei a escrever-te sem assunto definido, pois assim contigo quase falo, e é a única coisa que me acalma. (TIM, 2005, p. 21).

Para ele a carta ainda teria a capacidade de revelar o caráter de quem a escreve: “Eu te vi todo em tua carta” (TIM, 2005, p. 21).

Assim como para Cícero, Sêneca compreende que a carta tem o poder de tornar presente a pessoa do destinatário:

Agradeço-te a freqüência com que me escreves, pois é o único meio de que dispões para vires à minha presença. Nunca recebo uma carta tua sem que, imediatamente, fiquemos na companhia um do outro. Se nós gostamos de contemplar os retratos de amigos ausentes como forma de renovar saudosas recordações, como consolação ainda que ilusória e fugaz, como não havemos de gostar de receber uma correspondência que nos traz a marca autêntica, a escrita pessoal de um amigo ausente? A mão de um amigo gravada na folha da carta permite-nos quase sentir a sua presença – aquilo, afinal, que sobretudo nos interessa no encontro directo. (TIM, 2005, p. 24)

Em 1135, são escritas as *Rationes dictandi*, do chamado Anônimo de Bolonha que define cartas como “o adequado arranjo das palavras assim colocadas para expressar o sentido pretendido por seu remetente” (TIM, 2005, p. 83). Ou, ainda, “uma carta é um discurso composto por partes ao mesmo tempo distintas e coerentes, significando plenamente os sentimentos de seu remetente” (TIM, 2005, p. 83).

Erasmus de Roterdã, na *Brevíssima e muito resumida fórmula de elaboração epistolar*, adverte-nos que “A carta é definida de várias formas pelos escritores latinos, mas quase no mesmo sentido” (TIM, 2005, p. 112) e recorre ao sofista grego Libânio para dar uma definição da mesma: “um colóquio de ausente a ausente”. (TIM, 2005, p. 112). E acrescenta ainda que “como colóquio em termos familiares interpretamos, pois entendemos que a carta nada traz que a difira de uma conversação do cotidiano em linguagem comum” (TIM, 2005, p. 112).

Para Justo Lípsio, em *A arte de escrever cartas*, a carta:

é uma NOTÍCIA ESCRITA DE UM ESPÍRITO A OUTRO AUSENTE, OU QUASE AUSENTE. Disse *notícia de um espírito*, pois o fim da

carta é duplo: ou afirma um sentimento, ou trata de um assunto. (...) propriamente, portanto, disse *ausente*; mas acrescentei também *quase ausente*, da forma como as cartas são empregadas por aqueles que estão presentes. (TIM, 2005, p. 112).

Em *Corte na aldeia*, de Francisco Rodrigues Lobo, primeiro teorizador da arte de escrever cartas em terras portuguesas, segundo Andréa Rocha (1985, p. 31), no Diálogo III, a personagem Leonardo recorre a Marco Túlio Cícero para defini-las: “é uma mensageira fiel que interpreta o nosso ânimo aos ausentes, em que lhes manifesta o que queremos que eles saibam de nossas cousas, ou das que a eles lhes revelam” (LOBO, 1972, p. 51).

J. I. Roquette, no *Código do bom-tom*, livro cuja primeira edição data de 1845, e versa sobre as regras de civilidade e de urbanidade necessárias à convivência social, refere-se à carta como

Admirável invento que aproxima os ausentes dos presentes, encurta as distâncias, mitiga as saudades, adoça o dissabor da separação, estreita os vínculos da amizade, nutre na alma o fogo da esperança, e ainda depois da morte conserva um momento durável da afeição e ternura com que dois corações se amaram. (ROQUETTE, 1997, p. 266)

Como vimos, a concepção de carta pouco variou ao longo dos séculos. Se recorrermos ainda a Michel Foucault, veremos que o que já foi dito anteriormente é ratificado: “A carta torna o escritor ‘presente’ para aquele a quem ele a envia” (2004, p. 156). Concluimos então que, apesar dos nomes ou das várias épocas, a carta tem como principal função pôr em comum assuntos do interesse (ou não) tanto do signatário quanto do destinatário, “corporificando” aquele que escreve para quem recebe a missiva.

Em alguns dos tratados sobre a *Ars dictaminis* os autores fazem referências aos diversos nomes das cartas. Justo Lípsio, por exemplo, afirma que *epistola* é um

termo grego que significa *enviado* e acrescenta que os antigos chamavam-na por outros nomes: *litterae*, “devido à importância dos caracteres escritos e por ser o mais freqüentemente usado nos gêneros literários” (TIM, 2005, 130); *tabulae*, *tabellae* e *codicilli*, em função do aspecto material, uma vez que “ ‘antes do uso do papiro e do pergaminho os conteúdos das cartas eram escritos em tabuinhas de madeira aplainada. Donde os seus portadores chamavam-se *tabellarii*” “. (TIM, 2005, p. 130). Ainda sobre a matéria utilizada para a escrita, o escritor quinhentista diz que o papiro [*charta*] também era utilizado com o mesmo propósito dos demais.

Em *Corte na aldeia*, no Diálogo II, *Da polícia e estilo das cartas missivas*, atribui-se ao vocábulo *carta* uma etimologia fabulosa:

Este nome é genérico, e teve origem de uma cidade do mesmo nome, donde foi natural a rainha Dido, que, por o amor que tinha à sua pátria, pôs à que edificou por nome *Cartago*. E porque em Carta se inventou primeiramente a maneira em que se escrevia (ou fosse papel, ou outra cousa semelhante a ele) tomou dela o nome, como de *Pérgamo* o *pergaminho*. (LOBO, 1972, p. 30)

Depois de uma longa explicação da origem dos termos *folha*²², *livro*²³ e *papiro*²⁴, conclui dizendo que “Os portugueses fazemos este nome particular tomando *carta missiva* por a principal de todas, e assim basta dizermos carta, sem mais declaração, para se entender que é esta” (LOBO, 1972, p. 31). Como o objetivo do diálogo é delimitar as normas da chamada carta cortesã, emenda: “E a gente

²² Segundo a personagem Lívio, o Doutor, “nos primeiros tempos, quando se inventaram as letras, escreviam os homens nas folhas das árvores, como ainda hoje nas de palmeiras escrevem os gentios de algumas partes do Oriente; (...) e ainda na linguagem Portuguesa se conserva alguma coisa desta antiguidade, pois dizemos *folhas de papel* sem o papel ter folhas, mas á em lembrança das primeiras que se usaram na escritura.” (LOBO, 1972, p. 30-1)

²³ “Depois se escreveu em uma casca tenra de árvores, que é o entreforro da cortiça. E porque a esta árvore chamavam *livro*, conservam ainda agora eles o nome e a divisão que agora fazem os escritores *de livro primeiro, segundo*, e daí por diante é o número por que então deviam contar aquelas cascas. (LOBO, 1972, p. 31)

²⁴ “Também se escreveu em o miolo de uma maneira de juncos a que chamavam *papiros*, donde aos Latinos ficou o nome para papel.” (LOBO, 1972, p. 31)

aldeã, conservando alguma coisa de antiguidade, a qualquer estampa ou pintura em papel chamam *carta*.” (LOBO, 1972, p. 31)

Tais origens e etimologias demonstram preciosismo por parte do enunciador do discurso e para o propósito da nossa pesquisa têm apenas uma função ilustrativa. Já a diferenciação entre *carta* e *epístola*, formulada por A. Deissmann, a partir do estudo dos textos de São Paulo se aproxima do nosso objetivo. Para ele *carta* “é sempre particular, pois refere-se a uma circunstância específica para um destinatário também especificado no estilo (...) relaciona-se a um evento particular, tratado de uma perspectiva também particular.” (HANSEN, 2003, p. 18) colocando em destaque as pessoas de quem a escreve e de quem a recebe. Já *epístola* “não tem necessariamente destinatário individualizado pois, tratando de modo dissertativo de questões gerais, teóricas e doutrinárias, é dirigida à coletividade anônima do público” (HANSEN, 2003, p. 18) tornando flagrante a *auctoritas* doutrinária.

Desdobra-se ainda nas teorizações a questão do gênero das cartas. Se, para Cícero, elas se distinguem em *litterae publicae* e *privatae*, também em Caio Júlio Victor dois tipos são apresentados: as cartas de negócios (*negotiales*) e as familiares (*familiares*). Com o Humanismo, a *ars dictaminis* teve seus preceitos revistos e novos tratados epistolares surgiram, alguns levando a extremos a enumeração dos tipos possíveis de cartas, como o *Novum epistolarium*, de Giammario Filelfo, que distingue oitenta delas.

Em *Brevíssima e muito resumida fórmula de elaboração epistolar*, Erasmo de Roterdam aponta-nos três gêneros epistolares: o *gênero demonstrativo*, agrupando-se nele as cartas que elogiam ou vituperam alguém; o *gênero deliberativo*, que compreende as cartas suassórias e dissuasórias, exortatórias e não exortatórias, petições, monitórias, amatórias, que aconselham, persuadem, dissuadem, exortam,

pedem, advertem; e o *gênero judicial*, que tem duas funções importantes, acusação e defesa.

Justo Lípsio, na sua *Arte de escrever cartas*, faz uma divisão tríptica da matéria das cartas: *séria*, quando ela se “refere a matérias públicas ou privadas, mas trata-as da forma mais abundante e com cuidado”²⁵ (TIM, 2005, p. 139); *douta*, é aquela “que se refere ao conhecimento ou sabedoria; e assunto não epistolar com epistolar veste cobre”²⁶; e *familiar*, “que toca as coisas nossas ou em torno de nós, às coisas freqüentes na vida” (TIM, 2005, p. 140) e acrescenta que essa “é a matéria própria e mais comum da carta: e, se a verdade queremos admitir, é a única que lhe é irmã.” (TIM, 2005, p. 140).

No primeiro tratado epistolar português, Rodrigues Lobo retoma as considerações de Cícero e apresenta três espécies de cartas: a primeira, “cartas de negócio e das causas que tocam à vida, fazenda e estado de cada um” (LOBO, 1972, p. 52) e a segunda, as “cartas dentre amigos uns aos outros, de novas e cumprimentos [sic] de galantarias, que serve de recreação para o entendimento e de alívio e consolação para a vida” (LOBO, 1972, p. 52), se aproximam daquilo a que o escritor romano chamou *litterae privatae*; e, por fim, as matérias mais graves e de peso, como são de governo da República e de matérias Divinas, de advertências e Príncipes e senhoras e outras semelhantes” (LOBO, 1972, p. 52), as *litterae publicae*.

Um dos participantes do diálogo de *Corte na aldeia*, D. Júlio, questiona Leonardo acerca das cartas amatórias ou namoradas. Responde este, então, que “deixa-as para que no fim das mais sejam melhor recebidas” (LOBO, 1972, p. 52).

²⁵ Justo Lípsio subdivide as públicas em *Narrações, Dissertações, Deliberações, das coisas de estado, de guerra, de paz* e as privadas em *Consolações, Recordações, Petições, Repreensões, Desculpas, Conselhos, Elogios*. (TIM, 2005, p. 139)

²⁶ As cartas chamadas *Doutas* são subdivididas em *Literária, Filosófica e Teológica*.

Após uma longa explanação de cada um dos gêneros epistolares anteriormente enumerados, ao encerrar o diálogo, o Doutor observa que nem as cartas amorosas nem as de desafio foram mencionadas. De imediato, Leonardo responde: “As primeiras deixei-as por ser impróprio da minha idade tratar delas; as segundas, por me não embarçar com o duelo, que está reprovado. Porém, fica o campo livre para os mancebos.” (LOBO, 1972, p. 75)

Dos tratados epistolares portugueses do século XIX, tomamos o *Código do bom-tom* como exemplo. Nele, o narrador aponta os tipos de cartas, divididas em várias classes, de acordo com os diversos fins a que se dirigem e/ou vários assuntos dos quais tratam. Nomeia-as como: morais e de conselhos; de pêsames; de parabéns; de pretensão, representações e memoriais; eucarísticas, ou de agradecimento; de recomendação ou de empenho; cartas dirigidas às pessoas de cuja companhia nos separamos; de queixas; de escusa; de negócios e encargos; de participação, ou de notícia; de boas-festas, de ano-bom, e dia de anos.

Dos vários tipos apresentados acima, nas cartas pessoais o signatário desfruta de maior liberdade tanto de tratamento quanto de matérias a abordar. Por se tratar de uma correspondência entre privados, transgressões às normas são permitidas, de acordo com o grau de intimidade e amizade existente entre os correspondentes.

É importante observarmos também a estrutura das cartas. Se, para Cícero, elas deveriam ter abertura (*intitulatio*, *inscriptio* e *salutatio*), setor central e conclusão, em *Regras para escrever cartas*, do Anônimo do Bolonha, as partes reconhecidas da carta são cinco: Saudação, Captação da benevolência, Narração, Petição e Conclusão. Justo Lípsio divide-as em *preliminares*, “o que é costumeiramente posto em primeiro lugar”, a saber, o nome e a saudação, e

conclusão, o *valedictio*, a indicação de lugar, a indicação de tempo, o fecho complementar e a assinatura, além do corpo propriamente dito.

Em *Corte na aldeia*, como a preocupação é com a carta cortesã, parte do *Diálogo II* foi dedicado ao seu aspecto exterior. Ela há-de ter: cortesia comua, regras diretas, letras juntas, razões apartadas, papel limpo, dobras iguais, chancela sutil e selo claro. Arremata dizendo que “com estas condições será carta de homem de Corte” (LOBO, 1972, p. 32). Sobre a organização do assunto, segue as cinco partes da oração já apontadas pelos retóricos: saudação, exórdio, narração, petição e conclusão.

Em todos os tratados, os teóricos são unânimes quanto à adequação da linguagem ao destinatário, a clareza ao tratar do assunto e a brevidade das cartas privadas. Porém o aspecto que mais se destaca é a preocupação com o tom coloquial a ser adotado por este tipo de carta, o que encenaria uma conversa entre amigos.

Com o passar do tempo, vemos que as normas se tornaram mais simples, resumindo-se praticamente a três: a saudação ao destinatário, o(s) assunto(s) propriamente dito(s) e a despedida. Mas, com os chamados *Secretários de cartas*, uma nova questão é colocada. Os modelos epistolares aí veiculados servem para auxiliar o signatário no momento da escrita das cartas, respeitando o gosto da época em que foi escrito. Porém, como o que há é um convite à imitação do modelo, nota-se uma interferência na sinceridade da mensagem, uma vez que há uma lacuna entre o que se queria dizer e o que realmente foi dito.

Para concluirmos as considerações iniciais sobre as cartas, instrumento de comunicação entre dois (ou mais) interlocutores, faremos um breve comentário sobre suas normas de estrutura. A primeira referência diz respeito ao local de onde

foi escrita. Se a carta torna presente o ausente, raramente escrevemos quando estamos próximos, pois é a ausência que estimula a escrita. Em relação a Portugal, temos um país formado por viajantes, emigrantes, exilados, catequizadores (em especial os Jesuítas). A movimentação pelos diversos espaços geográficos incentiva os que partiram a escrever aos que ficaram, relatando as agruras e os deslumbres vividos fora da pátria.

Quanto à data, ela situa no tempo a feitura e o conteúdo da mensagem. Se lermos as cartas enquanto escrita epistolográfica de um determinado escritor, aproximamo-nos da escrita diarística, na medida em que ele mantém um registro dos fatos acontecidos e dos sentimentos experimentados, diferenciando-se desta por compartilhar com um *alter ego* o momento em que se sentiu ligado a ele.

Para que haja a comunicação, implica-se a presença viva tanto de quem a escreve quanto daquele que a recebe. Caso contrário, a carta perde sua função prática e adentra num outro espaço. Os temas tratados pelos interlocutores e as motivações para a escrita são variados, como já dito anteriormente; e a assinatura, ao final da página, traz a responsabilidade jurídica, moral e literária para o sujeito empírico. Se a confidencialidade do assunto é garantida legalmente, a publicação e divulgação das cartas criam no leitor da compilação uma ilusão de convívio com o artista, levando-o a descortinar o homem por trás do gênio.

Vemos que as cartas reproduzidas no romance epistolar mantêm algumas as características apontadas pelos seus teóricos. O desejo de estabelecer um diálogo, sublinhado por Cícero, manifesta-se nos signatários das cartas. Por vezes, como não há resposta por parte do correspondente, ele é transformado em monólogo ou mesmo em solilóquio. Em *Cartas portuguesas*, mediante uma resposta de Chamilly, a interlocução seria possível. O mesmo já não se verifica em *Cartas a Sandra* e as

últimas cartas de Natália à Jenny, pois em ambas as destinatárias estão mortas. Perde-se a possibilidade do diálogo; ganha-se a paixão da escrita.

A corporificação do signatário para o seu interlocutor, como já observara Sêneca, “a mão de um amigo gravada na folha da carta permite-nos quase sentir a sua presença”, é um outro ponto importante. Mariana, pelas cartas, concretiza-se para Chamilly; Sandra é resgatada da memória de Paulo e gravada em papel; Natália, por sua vez, escreve cartas que possivelmente não serão enviadas ao destinatário, num processo de se escrever para se resgatar.

Em todos os três romances, os originais das cartas são manuscritos. Ao reconhecermos a caligrafia, materialidade da letra escrita permite-nos quase sentir a presença do signatário. O papel manuseado, a tinta da caneta, as marcas de possíveis lágrimas transformam-se numa metonímia.

Divergimos apenas da idéia de que na carta o signatário se revela por inteiro. Compreendendo o processo de construção do eu como uma representação lingüística do sujeito, os simulacros criados por este mesmo sujeito se equilibram numa linha tênue entre o revelar e o esconder.

3.3 DAS FUNÇÕES DAS CARTAS NA FICÇÃO

Feitas as considerações sobre a carta tanto no seu aspecto interno quanto externo e as reflexões sobre o real e o ficcional contidos nela, resta-nos agora pensar de que maneira o *objeto* carta é utilizado na narração de uma história. Retomando a história do romance epistolar, desde seu surgimento, passando pelo ocaso e chegando ao resgate no século XX, veremos que, a grosso modo, podemos reduzir as funções das cartas em duas: a diegética e a mimética.

Ao voltarmos aos gregos para obtermos as definições, vemos que a *lexis* divide-se em *mimesis*, imitação propriamente dita, e *diegesis*, simples narrativa. Compreendendo que, naquela, *o poeta esforça-se para nos dar na medida do possível a ilusão de que não é ele que fala, mas sim a personagem*, e que, nesta, *o poeta fala em seu próprio nome, sem procurar fazer crer que é um outro que fala*, partimos do conceito em seu estado bruto e alargamo-lo, saindo do campo da poesia e abordando-o no romance.

Segundo Yves Reuter, os estudiosos da narrativa consideram a existência de dois modos narrativos: *diegesis*, “o narrador fala em seu nome ou, pelo menos, não dissimula as marcas de sua presença. O leitor sabe que a história é narrada, mediada por um ou vários narradores, uma ou várias consciências” (1995, p. 65) e *mimesis*, “a história parece narrar-se por si mesma, sem mediação, sem narrador aparente. Estamos no reino do *mostrar* que sem dúvida remete mais ao teatro, ao drama, a certos romances dialogados ou monologados ou à narração neutra” (1995, p. 65). É óbvio que em ambos os modos há a narração de uma história. Porém, é o modo mimético que constrói uma impressão de presença ao permitir que a própria personagem se revele, uma vez que o discurso é enunciado em primeira pessoa, apagando a marca do narrador extratextual²⁷.

Conscientes de que tais definições se abrem ao debate, ressaltamos que tomamos delas a sua essência, compreendendo *diegesis* como narração e *mimesis* como imitação, para classificarmos as funções da carta num romance como diegética, quando elas são um elemento que dá coesão à narrativa, ou mimética, quando utilizadas para imitar, para criar um simulacro de realidade. Para melhor exemplificarmos, tomemos o romance *Cartas portuguesas*, de Mariana Alcoforado, e a novela *Amor de perdição*, de Camilo Castelo Branco.

²⁷ Chamamos de narrador extratextual aquele que narra uma história sem dela tomar parte.

Chamamos de função diegética aquela assumida pelas cartas no texto camiliano. Como o subtítulo nos antecipa, serão narradas as memórias de uma família, a Botelho. O resgate da história, parcialmente revelada nos “livros de antigos assentamentos, no cartório das cadeias da Relação do Porto” (BRANCO, 1997, p. 9), onde é constatado o degredo de um rapaz, Simão Antonio Botelho, de dezoito anos, que perdera “honra, reabilitação, pátria, liberdade, irmãs, mãe, vida, tudo por amor da primeira mulher que o despertou do seu dormir de inocentes desejos”, é feito, sobretudo, pelas cartas. O material, um rolo de papéis que boiava à flor da água, recolhido pelos marujos do navio que levava Simão para o degredo, revelará a densidade do sentimento amoroso. Foram inseridas na narrativa quatorze cartas²⁸ trocadas entre Simão Botelho e Teresa Albuquerque.

Entendemos que, para manter a coerência interna do texto, o autor lança mão do recurso epistolar. De que maneira, se não com as cartas, as personagens Simão e Teresa, ele, privado da companhia da amada, ela, encarcerada num convento, poderiam se comunicar, revelar os planos das famílias, confessar o sentimento amoroso? A carta assume aqui o papel de elemento que dá estrutura à narrativa, por meio de transcrições totais e/ou parciais das mesmas.

Em *Cartas portuguesas*, as cartas têm um papel diferente. A preocupação é criar um simulacro de realidade, desde a definição de um protocolo de leitura, fornecido pelo editor num pré-texto, até a transcrição das cartas escritas pela freira portuguesa ao seu amado, o Conde de Chamilly. A história narra-se por si só, sem mediação, sem narrador aparente. Dirigindo-se a um tu, o destinatário das cartas, o sujeito da carta assume ares de um sujeito dramático.

²⁸ As transcrições das cartas escritas por Simão estão nos capítulos VIII, X, XIII, XV e XIX e as de Teresa II, VII, IX, XIII, XIX e na Conclusão da novela *Amor de perdição*.

Seja como elemento estruturante da narrativa, seja como simulacro da realidade, as cartas foram incorporadas pela ficção. Se as funções desempenhadas por elas são diferentes, o mesmo já não podemos dizer de seu conteúdo, uma ficcionalização autobiográfica.

4 A VIA CRUCIS DA LINGUAGEM: A ESCRITA DA PAIXÃO OU A PAIXÃO DA ESCRITA

E já foi dito que não interessa tanto o objecto, apenas pretexto, mas antes a paixão; e eu acrescento que não interessa tanto a paixão, apenas pretexto, mas antes o seu exercício. (...)

Mais do que a paixão: os seus motivos; a construção dela. – Motivos que, peça por peça, a elaboram como um vitral com as suas imagens à transparência? Não –, antes no seu interior visceral de vidro inteiro.

NOVAS CARTAS PORTUGUESAS

Se de metamorfoses falamos no primeiro capítulo – a de um gênero –, agora buscaremos aquela que se dá no interior dos romances do nosso corpus: a transmutação do sentimento em palavra, a *via crucis* da escrita, o ter de buscar a forma para expressar a existência. Antes, porém, de nos atermos ao tema propriamente dito, acreditamos que seja necessário apontar algumas linhas de leitura as quais darão suporte às nossas reflexões.

Uma destas linhas de leitura é o extravasamento do sentimento amoroso feminino enunciado pela própria mulher. Se buscarmos na tradição literária, veremos que o primeiro texto que aborda este tema são *As Heróides*, de Ovídio, um conjunto de vinte e um poemas de diversos tamanhos²⁹, escritos em dísticos elegíacos, aos quais o poeta chamou de *cartas* no exergo. As signatárias são heroínas, pertencentes à fábula, como Ariadne, Dido, Medéia ou Dejanira, retiradas das tragédias ou das epopéias que, tomadas pela solidão, escrevem aos seus amados.

Apesar de obedecer às características normativas do gênero, *escrever*, *enviar* e *ler*, essas cartas – assim como aquelas dos romances epistolares –, não passam de uma impressão do real, pois não há como acreditar na existência da escrita nos tempos mitológicos. Se, por um lado, a escolha das signatárias sublinha o caráter ficcional dos textos, por outro, dá-lhes uma nova posição, uma vez que, ao permitir que elas escrevam cartas, a barreira do silêncio é rompida e os sentimentos que advêm do abandono tornam-se evidentes.

Ovídio, com as suas inovações, cria um novo gênero textual, levando-nos a uma definição mais profunda da carta, ao transformá-la num monólogo trágico, que, para além do seu caráter informativo habitual, apresenta-se acrescida de meditações interiores. Já em *As Heróides*, a carta é compreendida como o substituto da palavra. Fedra, dirigido-se a Hipólito, revela que “O que eu não ousei dizer, o Amor me ordenou escrever, e às ordens que o Amor dá é perigoso desobedecer” (OVÍDIO, 2003, p. 66).

Uma outra característica que se torna evidente é a da carta como “metonímia do corpo” (NÉRAUDAU, 2003, p. 15), constatada por Leandro, na carta XVIII,

²⁹ As vinte e uma cartas podem ser divididas em dois grupos: as quinze primeiras foram escritas por mulheres e não respondidas pelos seus destinatários; as seis últimas são cartas de casais: as de número XVI e XVII são trocadas entre Paris e Helena, as XVIII e XIX entre Leandro e Hero; e, por fim, as XX e XXI Acôncio e Cídipe.

Parte, afortunada carta, gritei, ela te estenderá depressa sua bela mão; talvez ela te toque com a ponta de seus lábios, quando seus dentes, tão branco como a neve, quiserem desfazer os laços. (...) Que em meu lugar, até lá, esta carta passe a noite contigo: o que desejo é não ficar um instante sem seguir-te. (OVÍDIO, 2003, p. 224/233).

Séculos mais tarde, Mariana Alcoforado, dirá a seu amado “Adeus. Não posso separar-me deste papel que irá ter às tuas mãos. Quem me dera a mesma sorte.” (ALCOFORADO, 1993, p. 19), ratificando tal sensação.

As Heroídes, de Ovídio, apresentaram várias traduções na Idade Média, incluindo uma peninsular, levada a cabo por D. Alfonso X, o Sábio. Podemos, ainda, constatar a popularidade das cartas e do assunto na *Crônica de D. Pedro I*, escrita por Fernão Lopes. No capítulo que narra a transladação do corpo de Inês de Castro para o Mosteiro de Alcobaça, referindo-se ao amor por eles experimentado, o cronista recorre às cartas ficcionais para exemplificar o sentimento partilhado por outros casais: “muitos foram já que tanto e mais que el amaram, assi como *Adriana e Dido*³⁰, e outras que nom nomeamos, segundo se lee em suas epistolas” (LOPES, s/d, p.56).

Ainda na *Coronica troiana em linguagem portuguesa* (NUNES, 1996), cópia de uma tradução da *Historia destructionis Troiae*, de Guido de Columna, um manuscrito datado do século XVI, são parcialmente transcritas três cartas: de *Hesifile a Jasom*, de *Medea a Jasom* e a de *Dejamira pera Hercules*, nos capítulos XIV, XV e XXXVII, respectivamente.

Anterior aos textos acima mencionados, a confissão do sentimento amoroso feminino, inaugurada pelas signatárias das cartas ficcionais de Ovídio, também se

³⁰ Grifo nosso.

fez presente nas cantigas de amigo portuguesas. A amiga, ao se sentir abandonada pelo seu amado, torna-se sujeito lírico e lamenta-se, corroída pelo ciúme.

O que quisemos mostrar com esta brevíssima análise diacrônica é a existência de um tema – a confissão da paixão que atordoa o sujeito feminino – e as várias recorrências na literatura peninsular. Sob esta perspectiva, as *Cartas portuguesas*, romance tomado como o paradigma da voz solista, são herdeiras de uma tradição, o que não invalida, de forma alguma, seu caráter inovador.

Outra linha de leitura que precisamos abordar é a dos simulacros da representação lingüística do sujeito. Numa análise das cartas ditas reais, uma questão que se coloca é de que maneira o sujeito se representa para o seu leitor. Sabendo que a carta, gênero em primeira pessoa, é uma escrita de cunho autobiográfico, como o signatário se expõe e quais partes de sua vida serão relatadas e retratadas para o outro? Este signatário, em seu discurso, consciente ou não, efetua uma apresentação de si para o outro; a maneira de ele dizer induz a construção de uma imagem, pois como já sublinhara Octavio Paz em *Os filhos do barro*, “o sujeito é uma cristalização mais ou menos fortuita da linguagem” (PAZ, 1984, p. 200).

Os antigos designavam pelo termo *ethos* a construção de uma imagem de si destinada a garantir o sucesso do empreendimento oratório. Lembrando os componentes da antiga retórica, Roland Barthes, citado por Ruth Amossy, define o *ethos* como “os traços de caráter que o orador deve mostrar ao auditório (pouco importando sua sinceridade) para causar boa impressão: é o seu jeito [...]. O orador enuncia uma informação e ao mesmo tempo diz: sou isto, não sou aquilo” (AMOSSY, 2005, p. 10).

Compreendemos que a escrita íntima, “princípio de afirmação vital do sujeito” (MORÃO, 1994, p. 23), traz em si um efeito retórico, pois o *ethos*, construído pelo discurso (*logos*), é capaz de promover o *pathos*, “conjunto de emoções que o orador tenta suscitar em seu auditório” (DASCAL, 2005, p. 57). Se nas cartas ditas verdadeiras tal intenção é percebida, num romance epistolar esta é uma das premissas. A verdade ficcionalizada da carta estimula a aferição de juízos tanto do leitor intratextual, o destinatário, quanto dos leitores propriamente ditos.

O que lemos nos romances epistolares que fazem parte de nosso *corpus*, escrita de um único sujeito para um único destinatário, é um processo de *representação* do eu ficcional, “a totalidade da atividade de um determinado indivíduo, em dada ocasião, realizada com o objetivo de influenciar de certa maneira um dos participantes” (AMOSSY, 2005, p. 12). Assim sendo, cada um dos signatários se (re)constrói pela linguagem, variando, apenas, o real receptor do texto: o outro ou si mesmo.

Nas cartas da religiosa portuguesa, o eu profundo, ao transmutar-se em eu aparente, arquiteta uma imagem de si para sensibilizar o seu leitor imediato, Chamilly, uma vez que, pela sua ótica, ele se aproximara dela, conquistando-a e, posteriormente, a abandonara. Essa representação lingüística do sujeito também interfere no julgamento do suposto leitor da obra literária, pois ele igualmente procederá a uma aferição de valores dos comportamentos tanto da freira quanto do oficial francês.

Em *Cartas a Sandra* e “*Cartas de Natália*”, as cartas têm uma função diferente. No texto de Vergílio Ferreira, a escrita *para o outro* transforma-se em escrita *do outro*. Paulo, em textos declaradamente manuscritos, arranca Sandra da memória e corporifica-a pela letra. No romance de Inês Pedrosa, Natália, uma

arquiteta que desenvolve trabalhos de remodelação de interiores, ao iniciar a correspondência com a avó, escrevendo cartas que, inicialmente, não sabe se serão enviadas, busca-se a si mesma.

Paralelamente ao processo de corporificação pela escrita que a carta promove, nos romances em questão há também uma presença da imagem capturada em um determinado momento e aprisionada numa moldura: o retrato ou a fotografia, dependendo da época em questão. Como Barthes já assinalara, “O que a Fotografia reproduz ao infinito só ocorreu uma vez: ela repete mecanicamente o que nunca mais poderá repetir-se existencialmente” (1984, p. 13) Ora, se a carta é a escrita do corpo para um ausente, a fotografia cria ou mortifica este ausente para o corpo da escrita.

Para precisarmos esta outra linha de leitura, recorremos a Roland Barthes:

Qual o conteúdo da mensagem fotográfica? O que transmite a fotografia? Por definição, a própria cena, o literalmente real. Do objeto à sua imagem há, na verdade, uma redução: de proporção, de perspectiva e de cor. (...) É bem verdade que a imagem não é o real, mas é, pelo menos, o seu *analogon* perfeito, e é precisamente esta perfeição que, para o senso comum define a fotografia. (BARTHES, 1990, p. 12)

De certa maneira, aquilo que a fotografia reproduz, assim como a carta, não é necessariamente uma representação verdadeira do sujeito, mas um momento seu suspenso e eternizado. A imagem lá capturada, “o sujeito [transformado] em objeto” (BARTHES, 1984, p. 26), não coincide com o eu profundo, conferindo, assim, a esta imagem fixada o estatuto de “uma espécie de pequeno simulacro” (BARTHES, 1984, p. 20). A fotografia, ao congelar uma parte de um todo, aproxima-se mais uma vez da carta: torna-se uma metonímia.

Para Mariana, a imagem reproduzida do amado a satisfaz. Não há uma preocupação por parte da signatária numa possível distorção entre o que foi retratado e o objeto da sua paixão. Na segunda carta a Chamilly, revela a ele: “Saio o menos possível deste quarto onde vieste tanta vez, e passo o tempo a olhar o teu retrato, que amo mil vezes mais que à minha vida. Sinto prazer em olhá-lo, mas também me faz sofrer, sobretudo quando penso que talvez nunca mais te veja.” (ALCOFORADO, 1993, p. 25). O que incomoda à religiosa é a separação iminente.

Paulo, em carta a Sandra, confessa que “Acontece mesmo por vezes procurar alguma fotografia tua para recuperar a realidade que houve em ti” (FERREIRA, 1996, p. 50), mas sabe que “é raro olhar-te numa fotografia. Porque então estás cingida aos teus limites onde és menos tu” (FERREIRA, 1996, p. 82). Aqui, o signatário tem consciência do simulacro que é a fotografia e, apesar de recorrer a ela várias vezes, o processo de resgate da memória de Sandra dar-se-á pela linguagem escrita.

Natália, ao partir para Moçambique, leva consigo “a encarquilhada fotografia” (PEDROSA, 2005, p. 212) do pai que nunca conhecera, tirada pela mãe, Camila, em novembro de 1964. Diferentemente dos demais signatários, o que Natália possui é uma imagem; ela desconhece o sujeito que fora representado na moldura. A viagem à África, empreendida pela signatária, é também uma tentativa de dar conteúdo à imagem e recuperar a memória do pai, “para compensar a ausência de um alicerce fundamental” (PEDROSA, 2005, p. 168).

A busca do/pelo sujeito que apontamos anteriormente ganha força, no século XX, a partir da crise dos grandes modelos explicativos e políticos. A literatura afasta-se dos projetos de engajamento social e volta-se para a escrita íntima, a “recriação individual do mundo” (ROCHA, 1994, p. 53). A voga desta vertente intimista

influencia a ficção e assistimos ao crescimento de uma ficcionalização autobiográfica. Quando o *eu* assume o discurso, em alguns casos, põe em evidência o processo de dizer o indizível, de transformar em verbo o que é memória. Neste percurso, onde o imaterial torna-se concreto, acompanhamos a *paixão da escrita*, última das nossas linhas de leitura.

Os romances que compõem nosso *corpus* têm em comum uma narração centrada na experiência interior. O que lemos é uma expressão da subjetividade das personagens através das cartas por elas escritas. Nas *Cartas portuguesas*, Mariana se dedica, prioritariamente, à escrita de um amor-paixão, narrando um percurso inconcluso da “*via crucis* do amor que leva ao sofrimento, o sofrimento que leva à alegria e de novo ao amor” (NUNES, 1990, p. 278). Em *Cartas a Sandra* e “As cartas de Natália” o processo é da paixão da escrita que passa “pela *via crucis* da linguagem, pelo gozoso padecimento de ter que buscar a forma para expressar o neutro, o cru, o não humano, a existência, o ser.” (NUNES, 1990, p. 279)³¹.

Três romances, uma *via crucis*: “O romance já não é a escrita duma aventura, mas a aventura de uma escrita; nele, já não seguimos a evolução de um herói romanesco ou dum grupo social, mas a produção dum texto, os avatares de personagens pronominais” (BOURNEUF e OUELLET, 1976, p. 279). Com eles percorremos a via dolorosa da personagem, acompanhando a morte do pensamento que ressurge como verbo.

4.1 O PARADIGMA: *CARTAS PORTUGUESAS*

³¹ Os termos “*via crucis* da linguagem”, “escrita da paixão” e “paixão da escrita” são utilizados por Benedito Nunes no artigo *A paixão de Clarice Lispector*, publicado em *Os sentidos da paixão*, em 1990, pela Companhia das Letras.

Começamos por aquele que é apontado como o primeiro romance epistolar: *Cartas portuguesas*, atribuídas a Mariana Alcoforado. Pelo fato de o romance ter surgido originariamente em francês, alguns críticos apontam como autor Guillheragues, o “tradutor” francês. Não nos interessa nesta pesquisa discutir a autoria das cartas enviadas ao Conde de Chamilly. Buscamos, sim, a motivação da escrita.

O editor da primeira edição, saída em Paris no ano de 1669, Claude Barbin, dirigindo-se ao leitor, diz ter encontrado “os meios de recuperar uma cópia correcta da tradução das cinco Cartas portuguesas, escritas a um distinto gentil-homem que serviu em Portugal” (ALCOFORADO, 1993, p. 13). Acrescenta não saber os nomes do destinatário e do tradutor, mas acredita “que, publicando-as não [deve] incorrer no seu desagrado” (ALCOFORADO, 1993, p. 15). Deixa claro, ainda, que a motivação para torná-las públicas é proporcionar àqueles que conhecem de sentimentos um raro prazer. Temos o protocolo de leitura estabelecido pelo pré-texto: mais importante que a autoria das cartas é o prazer que a narrativa do amor-paixão pode despertar num leitor já experimentado.

Na segunda edição das *Cartas portuguesas*, saída em Colônia, no mesmo ano, foi revelado o nome do tradutor, o conde de Guilleragues, assim como o destinatário das mesmas, o conde de Chamilly, oficial francês que estivera a serviço militar em Portugal. Apesar de o nome da signatária aparecer em algumas cartas, apenas em 1810 *descobriu-se* que a religiosa que escreveu as cartas se chamava Mariana Alcoforado e era freira em Beja, entre a Estremadura e a Andaluzia.

Nas cinco cartas escritas por Mariana lemos a confissão da paixão, aquela que faz variar os sentidos, apresentando-lhe o prazer e, posteriormente, o sofrimento, “Uma paixão de que esperaste tanto prazer não é agora mais que

desespero mortal, só comparável à crueldade da ausência que o causa.” (ALCOFORADO, 1993, p. 16). Vemo-la em seu *desvairio*, que a coloca como protagonista de uma relação dramática entre o cerceamento – as limitações impostas pela vida regida por uma moral cristã – e a transgressão dos limites, a experiência do pecado:

Precisava, nestes deliciosos instantes, chamar a razão em meu auxílio para moderar o funesto excesso da minha felicidade e me levar a pressentir tudo o quanto sofro presentemente. Mas de tal modo me entregava a ti, que era impossível pensar no que pudesse vir envenenar a minha alegria e impedir de me abandonar inteiramente às provas ardentes da tua paixão. (ALCOFORADO, 1993, p.23)

Como devemos entender o processo de escrita para Mariana? Na quarta carta, ela nos dá a chave do entendimento: “escrevo mais para mim do que para ti; não procuro senão alívio” (ALCOFORADO, 1993, p. 41). Desta forma, parece-nos que muito mais do que a paixão pelo outro, o prazer da freira encontra-se no torvelinho de emoções causado pela paixão. Quando, por fim, livra-se do encantamento, consegue avaliar que “lhe queria menos que à minha paixão, e sofri penosamente em combatê-la” (ALCOFORADO, 1993, p. 47).

A escrita dos sentimentos experimentados pela freira e da dor causada pela ausência do amado obedece a uma retórica própria, o que situa Mariana entre dois pólos opostos, espaços antagônicos criados pelo amor-paixão, transformando-a numa personagem *no meio de*.

Querer escrever o amor é enfrentar a *desordem* da linguagem: essa região tumultuada onde a linguagem é ao mesmo tempo *demais* e *demasiadamente pouca*, excessiva (pela expansão ilimitada do eu, pela submersão emotiva) e pobre (pelos códigos sobre os quais o amor se projeta e a nivela) (BARTHES, 1990, p. 93)

Por um lado, confessa a sua fraqueza, “Contra mim própria me indigno quando penso em tudo o que te sacrifiquei: perdi a reputação, expus-me à cólera de minha família, à severidade das leis deste país para com as freiras, e à tua ingratidão, que me parece o maior de todos os males.” (ALCOFORADO, 1993, p. 30) para logo após revelar-nos que “do fundo do meu coração queria ter corrido ainda perigos maiores pelo teu amor, e sinto um prazer fatal por ter arriscado a vida e a honra por ti” (ALCOFORADO, 1993, p. 30). Para além desta característica, o *logos* enunciado pela signatária visa comover não só Chamilly, como também o leitor da recolha das cartas.

Neste romance epistolar, tomado como um dos cânones do gênero, as confissões de Mariana fazem-nos entrar em contato com um sujeito que reflete a tensão da época em que foi escrito: o humano lutando com a razão contra a paixão. Ao fim do processo, vemos a recusa do vício e a aceitação forçosa da virtude; a *via dolorosa* é transformada em *caminho da salvação*.

4.2 AS RELEITURAS: *CARTAS A SANDRA* E “AS CARTAS DE NATÁLIA”

Se chamamos às *Cartas portuguesas* de paradigmas de um gênero, é porque compreendemos *Cartas a Sandra* e “As cartas de Natália” como uma releitura desta tradição iniciada no século XVII. Em ambos, a escrita é incentivada pela ausência.

Devo infinitamente ao ausente o discurso da sua ausência; situação com efeito extraordinária; o outro está ausente como referente, presente como alocutário. Desta singular distorção, nasce uma espécie de presente insustentável; estou bloqueado entre dois tempos, o tempo da referência e o tempo da alocução; você partiu (disso me queixo), você está aí (pois me dirijo a você). Sei então o que é presente, esse tempo difícil: um simples pedaço de angústia. A ausência dura, preciso suportá-la. Vou então manipulá-la: transformar a distorção do tempo em vaivém, produzir ritmo, abrir o

palco da linguagem (a linguagem nasce da ausência: a criança faz um carretel, que ela lança e retoma, simulando a partida e a volta da mãe: está criado um paradigma). (BARTHES, 1990, p. 29)

Se esta ausência faz nascer a linguagem, é pela via dolorosa da linguagem que o outro (ou o próprio) será recuperado, pois tanto Paulo quanto Natália escrevem cartas que não serão enviadas. A função de pôr em comum, inerente à correspondência, é desde o início negada, o que aproxima os dois textos da intenção da freira de Beja, “escrevo mais para mim do que para ti”. O signatário de *Cartas a Sandra* fará das cartas o meio para cristalizar a memória da amada já morta, trazendo-a de um espaço abstrato para a concretização da letra manuscrita desenhada sobre o papel, e a arquiteta de *Nas tuas mãos* se reencontrará com seus textos.

Último livro de Vergílio Ferreira, *Cartas a Sandra* é uma recolha de dez cartas escritas por Paulo à sua mulher, Sandra. A publicação da correspondência é feita pela filha, Xana, após a morte do pai. As três personagens referidas são resgatadas de um outro romance de Vergílio Ferreira, *Para Sempre*, publicado em 1983. Como, de certa forma, aquele é um desdobramento deste, tornam-se necessárias algumas considerações sobre a história primeira.

Desenvolvido no espaço de uma tarde, o romance inicia e termina com a mesma frase, *para sempre*, o que lhe confere um caráter cíclico. Tal recurso permite-nos constatar que a personagem, ao retornar à casa de sua infância, outrora habitada pela mãe, pelas tias, por Sandra e por Xana, inicia seu périplo pelo passado, evocado nas memórias, e prepara-se para um presente nesta mesma casa: “enfim ficar só” (FERREIRA, 1984, p. 287). O fim de vida transforma-se em angustiada eternidade pontuada pelas ausências. À medida que o protagonista se movimenta pelo espaço, abrindo as janelas, percorrendo os corredores, as

recordações das coisas já vividas emergem da memória: “Do fundo do tempo, do sepulcro das eras, como se despertadas no seu sono tumular, lembranças de nada, da confusão de um tempo antigo, espectros do meu desassossego, a presença obscura de uma ausência antiqüíssima” (FERREIRA, 1984, p. 37). Olha pelas fechaduras e vê-se a si mesmo em outras idades, vê outras pessoas com as quais conviveu. A caminhada pela casa torna-se, então, uma caminhada pela vida.

Mas tenho de ir primeiro fechar as janelas lá de cima, já o disse, mas não há mal em repetir. (...) Tenho de dar uma volta a toda a casa, revolver as gavetas, saber o que há lá. Tenho de estabelecer rigorosamente um plano para a minha vida – como vou organizar as coisas organizáveis para ter passe como um homem? Tenho de remexer tudo o que trago dentro de mim, deitar fora o que não presta, apurar uma ou duas idéias com que vá vivendo e que bastem para me cumprir. Tenho de. (FERREIRA, 1984, p.207)

Por mais que Paulo enuncie que “o homem é só o seu futuro. Bem sei. Futuro findo o meu. Já sei. Mas entender isso, entender. Sê calmo – e falas tanto. Organizar a força que te resta. Organizá-la, não para o futuro que já não há, mas para o dia-a-dia que for havendo.” (FERREIRA, 1984, p. 17), o seu tempo no romance é o *passado*, marcado pela imobilidade barulhenta das memórias. No texto, este não-movimento é ratificado pelo relógio da casa, “na parede ao lado, (...) imóvel. Deve ter parado pela noite quando o tempo se suspende. Se eu lhe desse corda? “ (FERREIRA, 1984, p.135). À medida que aceita o silêncio do presente, ativa o instrumento que mensura o tempo que lhe resta, numa contagem regressiva da vida para a morte: “Ouço o tempo no relógio, no seu bater compassado.” (FERREIRA, 1984, p. 199)

As pessoas que fizeram parte de sua vida emergem, desordenadamente. “Estou parado à varanda, dos quatro pontos cardeais. Uma sarrabulhada de vozes, aturdem-me” (FERREIRA, 1984, p. 28). Algumas irrompem da memória de Paulo em

momento inoportuno: “Mas inusitadamente, sub-repticiamente, insidiosamente – outra vez tu. Não tinha te chamado, que tens aqui que fazer? (...) Agora ainda é cedo.” (FERREIRA, 1984, p. 255). Outras, embora desejadas, costumam a aparecer: “- Sandra! estás a demorar-te tanto. Combinamos um passeio, e tanto como te demoras. Estou só, aflitivamente só. Estou na vida como nesta casa de abandono. (FERREIRA, 1984, p. 117).

A mais dolorosa de todas as ausências é a da mulher, Sandra. “Como vou suportar a vida toda e a terra e o universo sem ti no centro da minha cosmogonia?” (FERREIRA, 1984, p. 60). Nas memórias da amada, a lembrança de uma carta de amor “enorme em que me sangrei todo. Disse ‘vou dizer-te tudo’.” (FERREIRA, 1984, p. 138). Esta carta não completa seu percurso, uma vez que Paulo não a envia

Escrevi-lhe uma carta do tamanho da minha paixão, meti-a ao bolso, saí. Mas chegado ao marco do correio. Parei, meti a mão no bolso, fui dar mais uma volta de reflexão. Saber a palavra certa, o gesto certo, a atitude justa. Mas o que é que está certo para ti? Voltei ao marco do correio, meti a mão ao bolso. Mas quando estava já a metê-la na ranhura. Fui dar mais uma volta. (FERREIRA, 1984, p. 139)

Vemos com isto que, em *Para sempre*, a relação estabelecida entre o protagonista e as memórias da amada é a de um registro do sentimento. Com o passar do tempo, as lembranças são perdidas. Em *Cartas a Sandra* é pela escrita que Paulo busca recompor o corpo amado não mais existente, numa transposição do sentido para o tátil.

A filha do casal, Xana, pouco evocada em *Para sempre*, escreve o prefácio da recolha de cartas onde nos é revelado o processo de editoração: desde o encontro com Rodrigo Xavier, “companheiro de quarto e de tuna” (FERREIRA, 1996, p. 9) de seu pai em Coimbra à análise do material. Pelas características dos escritos de

Paulo – as nove primeiras cartas se encontravam datilografadas e a última, manuscrita e inacabada, pois ele morre enquanto a escreve –, é porque havia a intenção de publicá-las.

No prefácio, Xana diz ao leitor que “a razão por que meu pai escreveu as cartas suponho ser a de poder objectivar a irrealidade ou memória emotiva de minha mãe, tornar a sua imagem mais real, digamos mais verdadeira na sua afeição ou paixão por ela” (FERREIRA, 1996, p. 26). Neste texto introdutório da correspondência não há, por parte da editora, a intenção de dar veracidade ao relato que se seguirá – procedimento obrigatório nos romances epistolares canônicos. Sabemos, de antemão, que se trata de uma ficção: *Cartas a Sandra* é um desdobramento (ou uma continuidade) de *Para sempre*. O protocolo de leitura aí estabelecido põe em destaque o duplo carácter ficcional do último romance de Vergílio Ferreira: as cartas escritas por uma personagem fictícia para outra já morta são prefaciadas pela filha, outra ficção.

Então, se não há a preocupação com a simulação da verdade, qual o motivo para o uso da estrutura epistolar? O que vemos é a *via crucis* da linguagem, o padecimento de buscar a forma para expressar o ser, a busca da palavra: “A palavra ainda, se ao menos. A palavra final. A oculta e breve por sobre o ruído e a fadiga. A última, a primeira.” (FERREIRA, 1984, p. 16). A todo o momento, quando se dirige à Sandra, Paulo fala da necessidade de “escrever-te”, justificando que “Assim eu te escrevo para te demorares um pouco. Talvez volte a dizer-mo. E eu a ti” (FERREIRA, 1996, p. 41).

Mas, o que é “escrever-te”? Escrever à Sandra ou escrever Sandra? Nas cartas destinadas à amada – um destinatário que não é um interlocutor –, Paulo a

faz ressuscitar pela escrita: “Recriar-te no imaginário a figura gentil que não mais voltarei a ver.” (FERREIRA, 1996, p. 42).

Embora busque-a nas fotografias, ele não consegue enxergá-la. Paulo vê na escrita a única forma de permanência da memória: “tenho os teus livros e cadernos de quando ensinavas. É terrível folheá-los e sobretudo ver a tua escrita e pensar que tu estiveste ali e és tu nesse estar, presente ausente no que escreveste e ficou.” (FERREIRA, 1996, p. 82). Ao (re)criar Sandra, Paulo também se (re)afirma, uma vez que é impossível um *eu* sem o *tu*.

Diferentemente de Mariana, que amava mais a própria paixão que o amado, Paulo faz da transmutação da memória em texto, da fixação do abstrato em meio concreto, a sua paixão: dizer o indizível. E conclui: “De todo o modo, como foi bom ter estado contigo nesta forma de não estares.” (FERREIRA, 1996, p. 117).

Nas tuas mãos, de Inês Pedrosa, é um livro composto por três partes: “O diário de Jenny”, a avó, dividido em dez capítulos, “O álbum de Camila”, a mãe, composto por dez fotografias, e “As cartas de Natália”, a filha, uma seqüência de dez cartas escrita à avó. Três gerações de uma mesma família, três gerações de solidão, três escritas femininas que se articulam em decálogos. A sagrada família feminina.

No início de cada decálogo, uma epígrafe: John Ashbery³², Marguerite Yourcenar³³ e Vergílio Ferreira³⁴, respectivamente. Três mulheres em consonância com seus tempos que transformam o *eu* em *objeto* – diário, álbum de fotografias, cartas – e se dão (ou se doam) ao conhecimento. De si? Do leitor?

³² [...] Who goes to bed with what
Is unimportant. Feelings are important.
Mostly I think os feelings, they fill up my life
Like the Wind, like tumbling clouds
In a sky full of clouds, clouds upon clouds. (PEDROSA, 2005, p. 11)

³³ On ne bâtit um bonheur que sur um fondement de désespoir. Je crois que je vais pouvoir me mettre à construire. (PEDROSA, 2005, p. 95)

³⁴ Não sei fingir que amo pouco quando em mim ama tudo. (PEDROSA, 2005, p. 147)

Embora o objetivo desta pesquisa seja o romance epistolar, cremos que sejam necessárias algumas considerações acerca das duas primeiras partes do livro de Inês Pedrosa. Jenny, primeira das personagens a tomar a palavra, escreve um diário. Esta é uma escrita de fim de vida, pois o inicia aos setenta e cinco anos. Narra fatos passados, (re)interpretados pela memória, pois como relato escrito na velhice, é uma lembrança não da dor e sim daquilo que é prazeroso rememorar: “Não me lembro da experiência da dor. Uma das vantagens do envelhecimento é conseguirmos esquecer aquilo que não nos apetece recordar.” (PEDROSA, 2005, p. 27). Escreve-o para Camila, a filha que lhe foi dada a criar, para revelar-lhe a estrutura familiar em que crescera: Jenny mantinha um casamento de fachada com António José, amante de Pedro, pai da menina, fruto de um relacionamento com Danielle, uma judia.

Nunca contei esta história para ninguém. (...) Comecei agora a escrevê-la sobretudo para Camila, temo que um dia ela descubra a totalidade dos factos e se zangue connosco. Os factos, minha querida Camila, não existem, são peças de loto que inventamos e encadeamos para nos sentirmos vitoriosos ou, pelo menos, seguros. Cada ser tem o seu segredo, cada amor o seu código intransmissível. Do nosso amor nasceste tu, e devo-te um esforço de decifração desse código que é a tua herança, a luz que te é dada para que a transformes na tua particular aparição. (PEDROSA, 2005, p. 21)

Nos dez capítulos, um decálogo. Preceitos não da Lei de Deus, mas estabelecidos pela humanidade na sua caminhada sobre a Terra. A avó, ao refletir sobre seu tempo, enumera aqueles que representaram a sua geração, a “última geração de raparigas poupadas ao flagelo de ganhar a vida.” (PEDROSA, 2005, p. 23).

O processo de resgate da memória em Camila se dá pelas fotografias. Cada uma delas evoca pessoas, situações, decepções mas, sobretudo, força a fotógrafa a “ver, pela primeira vez, para além da confortável proteção das imagens feitas“

(PEDROSA, 2005, p. 135), levando-a a concluir que “todas as imagens, as mais sinceras delas, podem ser uma fraude.” (PEDROSA, 2005, p. 128)

A maneira que ambas, Jenny e Camila, se oferecem para o outro é pela verbalização. Uma, rompe a barreira da incomunicabilidade; a outra, transpõe o espaço da moldura e colocam-se *nas tuas mãos*, numa clara concretização inscrita no ato da escrita.

O diário e a fotografia são guardados; a função da carta é pôr em comum. Vemos que esta encenação de diálogo travado com o outro torna-se necessário para desenvolver a consciência (ou o conhecimento) de si. Na primeira carta escrita à avó, Natália dá-nos o tom de sua correspondência: “Se calhar nem lhe vou dar esta carta, como a Jenny tenho pouco jeito para as grandes declarações de amor” (PEDROSA, 2005, p. 149). E completa: “Não imagina como me aliviou escrever-lhe esta carta” (PEDROSA, 2005, p. 154) Mais adiante, em outra carta, reafirma, “Nem sei se terei coragem de meter esta carta no correio. Escrevo-a para calar esta saudade súbita” (PEDROSA, 2005, p. 160).

Se a função secundária do destinatário já se delineava nestas transcrições, na nona carta temos a certeza: “Se não levar a mal, avó Jenny, talvez envie ao nosso amigo Manuel esta sua carta. Tenho pensado muito nele, mas parece que já só consigo escrever-lhe a si.” (PEDROSA, 2005, p. 215). Mais importante do que um interlocutor é a mensagem, aquilo que, dito a outro, tem o propósito de ser tomado como reflexão de si.

A signatária revela-se habitante do não-espço: “Há qualquer coisa que se encarquilha dentro de mim de cada vez que regresso à minha casa vazia (...) é um lugar de visita, não um sítio onde a minha vida possa morar” (PEDROSA, 2005, p. 184). Este vazio dará inspiração a ela para buscar por uma herança, pois “As

peessoas herdaram muitíssimo mais do que à primeira vista se pensa. Valores, formas de sentir e exprimir o sentimento. Não é tão pouco importante como parece.” (PEDROSA, 2005, p. 175)

A personagem é identificada como uma arquiteta que trabalha com “remodelação de interiores” (PEDROSA, 2005, p. 178). Pessoalmente, procura “recuperar a alegria” (PEDROSA, 2005, p. 182) e reconhece que tem “uma vontade cada vez maior de ir a África. A uma África qualquer, mesmo que não possa ser Moçambique. Mas quero ir sozinha” (PEDROSA, 2005, p. 189). Há todo um campo semântico que aponta para a necessidade de buscas, para o reencontro com as raízes, para a aceitação das heranças. Inicia, então, um processo de transição que vai da *remodelação* à *reconstrução*, visando uma *recuperação de si*.

O acontecimento que dá forças para a signatária seguir o seu caminho é a morte da avó, momento que ela reconhece parte daquilo que herdou

sei que não vou desistir do sabor violento e vagaroso da paixão. Não posso. Seria insultar a memória do meu sangue que é feito da massa do seu. Tive medo da paixão, Jenny, mas no momento da sua morte senti que herdava a sua coragem. Senti que a Jenny se desembaraçava da sua pele para que eu a vestisse, e nela reencontrasse a amálgama dos meus sonhos pisados. A sua morte devolve-me a minha paixão, isolada dos aparatos da mobilidade, conservada no fogo estático que define as coisas imortais, imunes às vaidades do tempo e aos humanos esforços da evolução. (PEDROSA, 2005, p. 202)

Com a morte da avó e a constatação de que “todos os erros da Terra se resumem a esta expressão rasa: evitação da vida” (PEDROSA, 2005, p. 198), Natália abre-se para a paixão. Permite-se morrer para renascer.

Parte para África, numa viagem à procura do pai, o outro, e de si mesma, “uma herdeira de ruínas (...) que desconhece o princípio e o fim da sua herança” (PEDROSA, 2005, p. 209). Na carta de Moçambique lembra-se de uma passagem

de *Estórias abensonhadas*, de Mia Couto, e transcreve-a para a sua destinatária: “A dor é uma estrada: você anda por ela, no adiante da sua lonjura, para chegar a um outro lado. E esse lado é uma parte de nós que não conhecemos” (PEDROSA, 2005, p. 211).

Ao retornar da viagem, reescreve a sua vida: muda-se para a casa que pertencera à avó, encontrando enfim a sua casa; os amigos ajudam-na a “limpar e arrumar os quartos” (PEDROSA, 2005, p. 217) e, consciente de que “não podia continuar a fugir de mim” (PEDROSA, 2005, p. 219), abre-se à experiência da paixão dos sentimentos, sem receios.

A escrita para a avó revela-nos o processo de metamorfose do sujeito, do pensamento para a escrita; de um mundo fechado, circunscrito, para o alargamento dos limites, seja pela deslocação no espaço, seja pelo rompimento do silêncio; do medo para o *pathos*: “declama o seu destino, como se declamando pudesse exorcizar-lhe os demônios” (PEDROSA, 2005, p. 176).

As cartas de Natália aproximam-se das de Mariana: “escrevo mais para mim do que para você; procuro apenas me aliviar”. Por fim, encontra-se pela escrita e faz da redação de suas cartas a *via crucis* da linguagem. A signatária, ao se abrir para a segunda pessoa consegue alcançar a revelação do indizível e do oculto. A relação com a mãe, Camila, com Álvaro e o casamento com Rui, as três últimas cartas escritas à avó já morta: momentos que refletem a (e sobre) temática da (in)comunicabilidade humana que só é rompida com a decisão da signatária de *ser sem receios*.

5 CONCLUSÃO

As pesquisas que realizamos buscando ratificar nossas hipóteses acerca da releitura do gênero epistolar nas últimas décadas do século XX e primeiros anos do século XXI, permitiram-nos algumas conclusões:

a) o romance, apesar das teorias mais pessimistas, não está à exaustão. As experimentações de ordem formal levadas a cabo nas décadas de 50 e 60 do século passado não decretaram o fim da narrativa; apenas permitiram aos escritores outra forma de expressão. Este é um gênero que se mantém vivo, pois se reinventa constantemente;

b) uma das formas de reinvenção é o resgate de uma tradição, como acontece com o romance epistolar. Coincidindo com a voga da escrita intimista, a literatura também se abre para as confissões ficcionalizadas. Estes processos de revelação do eu mostram-se, em alguns textos, como uma reflexão sobre a transformação da emoção em linguagem, do abstrato do sentimento para o concreto do papel;

c) apesar de os *Secretários de cartas*, nos séculos XVIII, XIX e XX, estabelecerem os paradigmas da escrita epistolar, as normas estabelecidas para a epistolografia não são todas incluídas nos romances epistolares. Em alguns, as

datas são omitidas, em outros, signatários e destinatários. Os escritores contemporâneos adotam a mesma postura dos antigos e ainda incluem referências próprias das novas tecnologias, a saber, o fax e o e-mail;

d) na Literatura Portuguesa, pelas características inerentes à cultura lusitana, as cartas têm um espaço de relevo. Como pudemos observar, a utilização deste gênero textual é freqüente nas obras de ficção, desempenhando tanto uma função diegética – a de manter a coerência da narrativa – quanto mimética – criando, pela imitação da troca de cartas entre correspondentes, um simulacro de realidade.

e) vimos que a carta, gênero híbrido por excelência, abre-se um sem número de utilizações. Elástica na sua forma – poesia ou prosa –, múltipla nas mensagens que encerra, ela permite ao escritor trabalhar tanto com o confessionalismo quanto com um testemunho de uma época específica;

f) as cartas ficcionais permitem ao leitor devassar a consciência íntima do signatário, assim como nas correspondências trocadas por sujeitos empíricos. O ato de representação lingüística do sujeito cria uma imagem com a qual se quer influenciar os juízos dos leitores, o intratextual e o extratextual;

g) nos romances escolhidos para compor o *corpus* do trabalho, pudemos acompanhar a construção das imagens, de si para o outro, do outro para si próprio. Ao acompanharmos como a ficção constrói um sujeito pela linguagem e oferece-o ao(s) seu(s) leitor(es), percorremos a via dolorosa da transmutação da idéia em verbo.

Nos três romances epistolares tomados como *corpus* de pesquisa, acompanhamos a paixão da linguagem. Em *Cartas portuguesas*, Mariana escreve sobre os sentimentos provocados pela separação e pelo sentimento de abandono.

Mas, ao fim da jornada, conclui que amava mais a paixão, que proporcionava a ela a escrita, do que o amado propriamente dito.

Cartas a Sandra narra um processo de corporificação de um ausente pela linguagem para aquele que está presente. Paulo, pela letra manuscrita, recompõe a mulher já morta, num esforço exemplar de transformar a memória, algo abstrato, em objeto de toque. Cada carta, então, torna-se uma metonímia: parte a parte, ele tenta recuperar o todo.

No romance de Inês Pedrosa, as cartas são utilizadas como forma de expressão apenas por uma das três personagens: Natália. A escrita para ela tem uma função de resgate: da sua herança, de si, do(s) outro(s). Neste ponto, aproxima-se de Mariana, pois escreve mais para ela do que para o outro. Cada carta também é uma metonímia: são partes que se juntam para recompor o todo, sua essência momentaneamente perdida.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABELARDO, Pedro. **Correspondência de Abelardo e Heloísa**. Tradução de Lúcia Santana Martins. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

ALCOFORADO, Mariana. **Cartas portuguesas**. Tradução de Eugênio de Andrade. Lisboa: Assírio & Alvim, 1993.

ALMEIDA, Teresa de. Romance. In: BUESCU, Helena Carvalhão (Coord.). **Dicionário do romantismo literário português**. Lisboa: Caminho, 1997.

ALVES, Luísa. Mariana Alcoforado e o 'amor português' na ficção actual em Língua Portuguesa. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DE ESTUDOS ANGLO-PORTUGUESES, 1, 2001, Lisboa. **Anais eletrônicos ...** Lisboa: Universidade Nova de Lisboa, 1996. Disponível em: <http://www.fcsh.unl.pt/congressocean/actas-proceedings.htm>. Acesso em 10 maio de 2005.

AMOSSY, Ruth (Org.). **A imagem de si no discurso: a construção do ethos**. São Paulo: Contexto, 2005.

ANDRADE, Carlos Drummond de. **Carlos & Mário** – correspondência completa entre Carlos Drummond de Andrade e Mário de Andrade. Organização e pesquisa iconográfica de Lélia Coelho Frota. Rio de Janeiro: Bem-Te-Vi, 2002.

ANDRADE, Mário de. **Correspondência de Mário de Andrade & Manuel Bandeira**. 2. ed. Organização, introdução e notas de Marcos Antonio de Moraes. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo, 2001.

ANDRADE, Mário de. **Mário de Andrade escreve cartas a Alceu, Meyer e outros**. Coligidas e anotadas por Lygia Fernandes. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1968.

ANGELIDES, Sophia. **A. P. Tchekhov: cartas para uma poética**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1995.

-----. **Carta e literatura** : correspondência entre Tchekhov e Gorki. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001.

ANTUNES, Benedito. **Juó Bananére: As Cartas d'Abax'o Pigues**. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1998.

ARIÈS, Philippe et CHARTIER, Roger (Org.) **História da vida privada 3**: da Renascença ao Século das Luzes. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

ARISTÓTELES. **A retórica das paixões**. Introdução, notas e tradução do grego Isi Borges B. da Fonseca. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

ARTIÈRES, Philippe. Arquivar a própria vida. **Estudos Históricos – Arquivos Pessoais**, nº 21, 1º semestre, 1998. Disponível em: <http://www.cpdoc.fgv.br/revista/>. Acesso em 15 de março de 2006.

ASSIS, Machado de. **Crítica literária**. São Paulo: W. M. Jackson Editores, 1955. Obras completas, vol. 29.

AUGUSTI, Valéria. O caráter pedagógico-moral do romance moderno. **Cadernos CEDES**, v. 20, nº 51, nov. 2000. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php>. Acesso em 08 de março de 2006.

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. Tradução de Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e estética** (A teoria do romance). 3. ed. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini et alli. São Paulo: Editora da Unesp; HUCITEC, 1993.

BAPTISTA, Abel Barros. **Autobibliografias**: solicitação do livro na ficção de Machado de Assis. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2003.

BARRENO, Maria Isabel, HORTA, Maria Teresa e COSTA, Maria Velho da. **Novas cartas portuguesas**. Lisboa: Dom Quixote, 1998.

BARRENTO, João. **Umbrais**, o pequeno livro dos prefácios. Lisboa: Cotovia, 2000.

BARTHES, Roland et alli. **A câmara clara**. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

-----. **Análise estrutural da narrativa**. 2. ed. Tradução de Maria Zélia Barbosa Pinto. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 1971.

-----. **Fragmentos de um discurso amoroso**. 10. ed. Tradução de Hortênsia dos Santos. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1990.

-----. **O óbvio e o obtuso**: ensaios críticos III. Tradução de Lea Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

BAUMER, Franklin. **O pensamento moderno europeu**: séculos XIX e XX. Tradução de Maria Manuela Alberty. Lisboa: Edições 70, 1990.

BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido desmancha no ar** – a aventura da modernidade. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

BESSE, Maria Graciete. 'O pequeno mundo' de Luísa Costa Gomes: uma poética da relação. **Colóquio/Letras**, Lisboa, nº 143/144, p. 87- 98, jan./jun. 1997.

BOURNEUF, Roland e OUELLET, Real. **O universo do romance**. Tradução de José Carlos Seabra Pereira. Coimbra: Almedina, 1976.

BRAIT, Beth. **A personagem**. 4. ed. São Paulo: Ática, 1990.

BRANCO, Camilo Castelo. **Amor de perdição**. 2. ed. São Paulo: Scipione, 1997.

BROCA, Brito. **A vida literária no Brasil**. 5. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.

BRUSS, Elizabeth W. **Autobiographical acts**: the changing situation of a literary genre. Baltimore and London, 1976.

BUESCU, Helena Carvalhão (Coord.). **Dicionário do romantismo literário português**. Lisboa: Editorial Caminho, 1997.

BURKE, Peter. A invenção da biografia e o individualismo renascentista. **Estudos Históricos - Indivíduo, Biografia, História**, nº 19, 1º semestre, 1997. Disponível em: <http://www.cpdoc.fgv.br/revista/>. Acesso em 15 de março de 2006.

CALLIGARIS, Contardo. Verdades de autobiografias e diários íntimos. **Estudos Históricos – Arquivos Pessoais**, nº 21, 1º semestre, 1998. Disponível em: <http://www.cpdoc.fgv.br/revista/>. Acesso em 15 de março de 2006.

CANDIDO, Antonio et alli. **A personagem de ficção**. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 1976.

-----. Atualidade de um romance inatual. (Estudo introdutório). In: RIO, João do. **A correspondência de uma estação de cura**. 3. ed. São Paulo: Scipione, 1992.

CHARTIER, Roger (Org.). **Práticas de leitura**. 2. ed. rev. Tradução de Cristiane Nascimento. São Paulo: Estação Liberdade, 2001.

CLAUDIO, Mário e PESTANA, Maria Antónia. **Olga e Cláudio**. 2. ed. Lisboa: Edições Afrontamento, 1988.

COELHO, Celso Francisco Maduro. Por que tanta saudade de Sherazade? A revitalização da narrativa moderna depois da exaustão das vanguardas modernistas. **Revista Semear**, nº 7, 2002. Disponível em: http://www.letras.puc-rio.br/catedra/revista/semiar_7. Acesso em 26 de julho de 2005.

CORDEIRO, Cristina Robalo. Os limites do romanesco. **Colóquio/Letras**, Lisboa, nº 143/144, p. 111- 133, jan./jun. 1997.

CUNHA, Antônio Geraldo da. **Dicionário etimológico**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

DAL FARRA, Maria Lúcia. **O narrador ensimesmado** (o foco narrativo em Vergílio Ferreira). São Paulo: Ática, 1978.

DASCAL, Marcelo. O ethos na argumentação: uma abordagem pragma-retórica. In: AMOSSY, Ruth (Org.). **A imagem de si no discurso**: a construção do ethos. São Paulo: Contexto, 2005.

DELEUZE, Gilles. **Lógica do sentido**. 4. ed. Tradução de Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, 2003.

DIMAS, Antonio. **Espaço e romance**. São Paulo: Ática, 1985.

DUARTE, Luiz Fagundes (Apres.). **Naceo e Amperidónia** (Novela sentimental do século XVI). Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, [1986].

EAGLETON, Terry. **Teoria da literatura**: uma introdução. Tradução de Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

ECO, Umberto. **Obra aberta**: forma e identificação nas poéticas contemporâneas. 9. ed. Tradução de Giovanni Cutolo. São Paulo: Perspectiva, 2005.

EIKHENBAUM, B. et alli. **Teoria da literatura** – formalistas russos. Tradução de Ana Marina Ribeiro Filipouski et alli. Porto Alegre: Editora Globo, 1973.

EMINESCU, Roxana. **Novas coordenadas no romance português**. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua portuguesa, 1983.

FARIA, Almeida. **A paixão**. 3. ed, rev. Lisboa: Editorial Estampa, 1976.

-----. **Cavaleiro andante**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1987.

-----. **Cortes**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991.

-----. **Lusitânia**. 5. ed, rev. Lisboa: Caminho, 1987.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo Aurélio Século XXI**: o Dicionário da Língua Portuguesa. 3. ed., totalmente revisada e ampliada. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

FERREIRA, Vergílio. **Carta ao futuro**. 4. ed. Venda Nova: Bertrand Editora, 1985.

-----. **Cartas a Sandra**. 4. ed. Venda Nova: Bertrand Editora, 1996.

-----. **Para sempre**. 2. ed. Lisboa: Livraria Bertrand, 1984.

FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de. Crise da narrativa e ilusionismo verbal. **Revista Semear**, nº 7, 2002. Disponível em: http://www.lettras.puc-rio.br/catedra/revista/semiar_7. Acesso em 26 de julho de 2006.

FOSTER, E. M. **Aspectos do romance**. Tradução de Sergio Alcides. 4. ed. São Paulo: Globo, 2005.

FOUCAULT, Michel. **Estética: literatura e pintura, música e cinema**. 2. ed. Organização e seleção de notas: Manoel Barros da Motta. Tradução de Inês Autran Dourado Barbosa Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

----- **Ética, sexualidade e política**. Organização e seleção de notas: Manoel Barros da Motta. Tradução de Elisa Monteiro, Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004.

GALVÃO, Walnice Nogueira e GOTLIB, Nádia Battella (Org.) **Prezado senhor, prezada senhora**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

GARCEZ, Maria Helena Nery. **O novo romance em Portugal**. 1971. 176 f. Tese (Doutorado em Literatura Portuguesa) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1971.

GILROY, Amanda e VERHOEVEN, W. M.(edited by). **Epistolary histories: letters, fictions, culture**. Virginia: The University Press of Virginia, 2000.

GOMES, Ângela de Castro (Org.). **Escrita de si, escrita da história**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2004.

GOMES, Luísa Costa. **O pequeno mundo**. Lisboa: Assírio & Alvim, 2002.

----- E BAPTISTA, Abel Barros. **O defunto elegante**. Lisboa: Relógio d'Água, 1996.

GOULART, Rosa Maria. **O trabalho da prosa: narrativa, ensaio, epistolografia**. Braga – Coimbra: Ângelus Novus, 1997.

----- **Romance lírico: o percurso de Vergílio Ferreira**. Venda Nova: Bertrand Editora, 1990

----- Vergílio Ferreira – o diálogo epistolar. COLÓQUIO INTERDISCIPLINAR VERGÍLIO FERREIRA – CINQUENTA ANOS DE VIDA LITERÁRIA, 1995. Porto. **Anais...** Porto: Fundação Engenheiro António de Almeida, 1995.

GOULEMOT, Jean Marie. As práticas literárias ou a publicidade do privado. In: ARIÈS, Philippe et CHARTIER, Roger (Org.). **História da vida privada 3 : da Renascença ao Século das Luzes**. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. p. 371- 405.

HANSEN, João Adolfo. Introdução. In: VIEIRA, António. **Cartas do Brasil**. Organização e introdução João Adolfo Hansen. São Paulo: Hedra, 2003.

HOUAISS, Antônio e VILLAR, Mauro de Salles. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo**. Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

JAPIASSU, Hilton & MARCONDES, Danilo. **Dicionário básico de filosofia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1990.

JÚDICE, Nuno. **A árvore dos milagres**. Lisboa: Quetzal Editores, 2000.

JULIO, Maria Joaquina Nobre. **In memoriam de Vergílio Ferreira**. Lisboa: Bertrand, 2003.

LACLOS, Choderlos. **As relações perigosas**. Tradução Sergio Milliet. São Paulo: Nova Cultural, 2002.

LAGO, Maria Paula. **Naceo e Amperidónia** – estatuto da novela sentimental do século XVI. Braga-Coimbra: Ângelus Novus Editora, 1997.

LEBRUN, Gérard. O conceito de paixão. In: NOVAES, Adauto (Coord.). **Os sentidos da paixão**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

LETRIA, José Jorge. **Um amor português**. Lisboa: Notícias Editorial, s/d.

LOBO, Francisco Rodrigues. **Corte na aldeia**. 3. ed. Prefácio e notas de Afonso Lopes Vieira. Lisboa: Livraria Sá da Costa Editora, 1972.

LONGO, Mirella Márcia. Uma narrativa epistolar escrito por Drummond. **Revista Estudos Literários IPOTESI** – Carlos Drummond de Andrade. V. 7, nº 1 jan/jun 2003 Juiz de Fora: UFJF.

LOPES, Fernão. **Crônicas de Fernão Lopes**. 3. ed. Seleção, introdução e notas por Maria Ema Tarracha Ferreira. Lisboa: Ulisseia, s/d.

MACHADO, Álvaro Manuel. **A novelística portuguesa contemporânea**. Lisboa: Instituto de Cultura Portuguesa, 1977.

MARGARIDO, Alfredo e PORTELA FILHO, Artur. **O novo romance**. Lisboa: Presença, 1962.

MATOS, A. Campos. **Dicionário de Eça de Queirós**. 2. ed. revista e aumentada. Lisboa: Editorial Caminho, 1988.

----- . **Suplemento ao dicionário de Eça de Queirós**. Lisboa: Editorial Caminho, 2000.

MELLID-FRANCO, Luisa. Autobiografia e ficção. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO INTERNACIONAL DE LUSITANISTAS, 6, 2001. Rio de Janeiro.

Anais eletrônicos... Rio de Janeiro: UFRJ, 2001. Disponível em: http://www.geocities.com/ail_br/ail.html. Acesso em 15 de maio de 2006.

MELO NETO, João Cabral de. **Correspondência da Cabral com Bandeira e Drummond**. Organização, apresentação e notas de Flora Sússekind. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, Fundação Casa de Rui Barbosa, 2001.

MENDES, Luís Felipe de Castro. **Correspondência secreta**. Lisboa: Quetzal Editores, 1995.

MENDONÇA, Fernando. **A literatura portuguesa no século XX**. São Paulo: HUCITEC; Assis: Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras, 1973.

----- . **O romance português contemporâneo**. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Assis, 1966.

MESQUITA, Samira Nahid de. **O enredo**. 3. ed. São Paulo, Ática, 1994.

MIRANDA, Wander Mello. **Corpos escritos**: Graciliano Ramos e Silviano Santiago. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1992.

MONTEIRO, Adolfo Casais. **O romance**. (teoria e crítica). Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1964.

MONTESQUIEU. **Cartas persas**. Tradução de Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Nova Alexandria, 2005.

MORAES, Marco Antonio. Afinidades eletivas. In: ANDRADE, Mário de. **Correspondência de Mário de Andrade & Manuel Bandeira**. 2. ed. Organização, introdução e notas de Marcos Antonio de Moraes. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo, 2001.

MORÃO, Paula. O secreto e o real - caminhos contemporâneos da autobiografia e dos escritos intimistas. **Românica**: revista de Literatura do Departamento de Literaturas Românicas da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Lisboa, nº 3, p. 21 – 30, 1994.

MUIR, Edwin. **A estrutura do romance**. Tradução de Maria da Glória Bordini. São Paulo: Globo, s/d.

NÉRAUDAU, Jena –Pierre. Prefácio. In: OVÍDIO. **As heróides**. Tradução de Dunia Marinho Silva. São Paulo: Landy Editora, 2003.

NUNES, Benedito. A paixão de Clarice Lispector. In: NOVAES, Adauto (Coord.). **Os sentidos da paixão**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

NUNES, Irene Freire. A carta no romance medieval. **Correspondências**: revista do Departamento de Línguas e Literaturas Românicas da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, n. 1, p. 9-21, 1998.

----- (Coord.) **Coronica troiana em linguagem portuguesa**. Lisboa: Edições Colibri, 1996.

NUNES, Natália. Prólogo geral às *Novelas da juventude*. In: DOSTOIÉVSKI, Fiódor. **Obras completas**. Nova versão anotada de Natália Nunes e Oscar Mendes. Rio de Janeiro: Aguilar, 1963. Vol. 1.

OLINTO, Heidrun Krieger. Narra em tempos pós-modernos: 1001 Sherazades. **Revista Semear**, nº 7, 2002. Disponível em: http://www.letras.puc-rio.br/catedra/revista/semiar_7. Acesso em 27 de julho de 2005.

ORSINE, Elisabeth (Org.). **Cartas do coração**: uma antologia do amor. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

OVÍDIO. **As heróides**. Tradução de Dunia Marinho Silva. São Paulo: Landy Editora, 2003.

PAGLIARO, Antonio. Letters and autobiography. CONGRESSO INTERNACIONAL DA ASSOCIAÇÃO PORTUGUESA DE LITERATURA COMPARADA, 6, 2001, Évora. **Anais eletrônicos...** Évora: Universidade de Évora, mai. 2001. Disponível em: <http://www.eventos.uevora.pt/comparada>. Acesso em 17 janeiro de 2006.

PAIVA, José Rodrigues de. A epistolografia ensaística e ficcional em Vergílio Ferreira. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO INTERNACIONAL DE LUSITANISTAS, 6, 2001. Rio de Janeiro. **Anais eletrônicos...** Rio de Janeiro: UFRJ, 2001. Disponível em: http://www.geocities.com/ail_br/ail.html. Acesso em 15 de maio de 2006.

PAZ, Octavio. **Os filhos do barro**: do romantismo à vanguarda. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

PÉCORA, Alcir. A arte das cartas jesuíticas do Brasil. In: ---. **Máquina de gêneros**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001.

PEDROSA, Inês. **Nas tuas mãos**. São Paulo: Editora Planeta, 2005.

PIRES, A. Machado. Romantismo, realismo e naturalismo (fronteiras e contatos). In: BUESCU, Helena Carvalhão (Coord.). **Dicionário do romantismo literário português**. Lisboa: Editorial Caminho, 1997.

PORTELA, Artur. **As noivas de São Bento**. Lisboa: Dom Quixote, 2005.

PESSOA, Fernando. **Obra poética**. 7. ed. Org. Maria Aliete Galhoz. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1977.

POUILLON, Jean. **O tempo no romance**. Tradução de Heloysa de Lima Dantas. São Paulo: Cultrix; Editora da Universidade de São Paulo, 1974.

QUEIRÓS, Eça de. **A correspondência de Fradique Mendes**. Lisboa: Livros do Brasil, 2000.

-----. **Cartas d'amor o efêmero feminino**. Rio de Janeiro: Garamond, 2001.

REIS, Carlos. **O conhecimento da literatura** – introdução aos estudos literários. 2. ed. Coimbra: Almedina, 1997.

-----. A ficção portuguesa entre a Revolução e o fim do século. **Scripta**: revista do Programa de Pós-Graduação em Letras do Centro de Estudos Luso-Afro-Brasileiros da PUC Minas, Belo Horizonte, vol 8, nº 12, 2004.

REIS, Carlos e LOPES, Ana Cristina M. **Dicionário de teoria literária**. São Paulo: Ática, 1988.

REMÉDIOS, Maria Luíza Ritzel. Cavaleiro andante: identidade nacional e o processo de dispersão do ser português. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO INTERNACIONAL DE LUSITANISTAS, 6, 2001. Rio de Janeiro. **Anais eletrônicos...** Rio de Janeiro: UFRJ, 2001. Disponível em: http://www.geocities.com/ail_br/ail.html. Acesso em 15 de maio de 2006.

REUTER, Yves. **Introdução à análise do romance**. Tradução de Ângela Bergamini et alli. São Paulo : Martins Fontes, 1995.

RIBEIRO, Renato Janine. Memória de si, ou... . **Estudos Históricos – Arquivos Pessoais**, Rio de Janeiro, nº 21, 1º semestre, 1998. Disponível em: <http://www.cpdoc.fgv.br/revista/>. Acesso em 18 de março de 2006.

RICHARDSON, Samuel. **Clarissa or the history of a young lady**. Londres : J. M. Dent & Sons, 1932. 4 vols.

-----. **Pamela, or Virtue Rewarded**. Disponível em <http://www.gutenberg.org/etext/6124>. Acesso em 12 de abril de 2005.

RIO, João do. **A correspondência de uma estação de cura**. 3. ed. São Paulo: Scipione, 1992.

ROBBE-GRILLET, Alain. **Por um novo romance**. Tradução de Cristóvão Santos. Lisboa: Europa-América, s/d.

RODRIGUES, Isabel Cristina. *Cartas a Sandra* de Vergílio Ferreira: a encenação do diálogo epistolar. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO INTERNACIONAL DE LUSITANISTAS, 6, 2001. Rio de Janeiro. **Anais eletrônicos...** Rio de Janeiro: UFRJ, 2001. Disponível em: http://www.geocities.com/ail_br/ail.html. Acesso em 15 de maio de 2006.

ROCHA, Andréa. **A epistolografia em Portugal**. 2. ed. Lisboa : Imprensa Nacional/Casa da Moeda, [1985].

ROCHA, Clara Crabée. **As máscaras de Narciso**: estudos sobre a literatura autobiográfica em Portugal. Coimbra: Almedina, 1992.

ROUSSET, Jean. **Forme e signification** – essais sur les structures littéraires de Corneille à Claudel. 5a ed. Paris : Librairie José Corti, 1970.

-----. **Narcisse romancier**: essai sur la première personne dans le roman. Paris : Librairie José Corti, 1973.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. **Júlia ou a nova Heloísa** (Cartas de dois amantes habitantes de uma cidadezinha ao pé dos Alpes). Tradução Fulvia M. L. Moretto. São Paulo; Campinas: Hucitec; Editora da Unicamp, 1994.

SÁBATO, Ernesto. **Três aproximações à literatura de nosso tempo**. Tradução de Janer Cristaldo. São Paulo: Ática, 1994.

SANTIAGO, Silviano. A nova ficção. **Revista Semear**, nº 7, 2002. Disponível em: http://www.letras.puc-rio.br/catedra/revista/semiar_7. Acesso em 23 de março de 2006.

-----. Suas cartas, nossas cartas. In: ANDRADE, Carlos Drummond de. **Carlos & Mário** – correspondência completa entre Carlos Drummond de Andrade e Mário de Andrade. Organização e pesquisa iconográfica de Lélia Coelho Frota. Rio de Janeiro: Bem-Te-Vi, 2002.

SARAIVA, António José e LOPES, Oscar. **História da Literatura Portuguesa**. 16a ed., corrigida e atualizada. Porto: Porto Editora, [1995].

SCHITTINE, Denise. **Blog**: comunicação e escrita íntima na Internet. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004.

SEIXO, Maria Alzira. **A palavra do romance**: ensaios de genologia e análise. Lisboa: Livros Horizonte, 1986.

-----. **Discursos do texto**. Amadora: Bertrand, 1977.

-----. **Outros erros**: ensaios de literatura. Lisboa: Edições Asa, 2001.

SENA, Marta de. O romance burguês do século XVIII. In: VASSALO, Lúcia (Org.) **A narrativa ontem e hoje**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1984. p. 99-115.

SÉVIGNÉ, Madame de. **Cartas**. Escolha, tradução prefácio e notas de Vitorino Nemésio. Lisboa: Sá da Costa, 1939.

SILVA, Teresa Cristina Cerdeira da. **O avesso do bordado**. Lisboa: Caminho, 2000.

SILVA, Vitor Manuel de Aguiar e. **A estrutura do romance**. Coimbra: Livraria Almedina, 1974.

-----. **Teoria da literatura**. 7. ed., revista. Coimbra: Almedina, 1986.

SOARES, Angélica. **Gêneros literários**. 5. ed. São Paulo: Ática, 1999.

SOUZA, Eneida Maria de. Saberes narrativos. **Revista Semear**, nº 7, 2002. Disponível em: http://www.letras.puc-rio.br/catedra/revista/semiar_7. Acesso em 23 de março de 2006.

SÜSSEKIND, Flora. **Cabral - Bandeira - Drummond**: alguma correspondência. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1996.

-----, Lúcio Mendonça e João do Rio: o romance epistolar e a virada do século. In: ---. **Sobre o Pré-Modernismo**. Rio de Janeiro: Fundação casa de Rui Barbosa, 1988.

TIM, Emerson (Org.). **A arte de escrever cartas**: Anônimo de Bolonha, Erasmo de Rotterdam, Justo Lúpsio. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2005.

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO. SISTEMA DE BIBLIOTECAS E INFORMAÇÃO. **Manual para elaboração e normalização de dissertações e teses**. 3. ed. rev., atual. e ampl. Rio de Janeiro: SiBI, 2004.

VALVERDE, Maria de Fátima. A carta, um gênero ficcional ou funcional? CONGRESSO INTERNACIONAL DA ASSOCIAÇÃO PORTUGUESA DE LITERATURA COMPARADA, 6, 2001, Évora. **Anais eletrônicos...** Évora: Universidade de Évora, mai. 2001. Disponível em: <http://www.eventos.uevora.pt/comparada>. Acesso em 17 janeiro de 2006.

VARELA JÁCOME, Benito. **Renovacion de la novela em el siglo XX**. Barcelona: Ediciones Destino, 1967.

VASSALO, Lúgia (Org.) . **A narrativa ontem e hoje**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1984.

VAZ, Júlio Machado. *Para sempre* ou nunca mais?. COLÓQUIO INTERDISCIPLINAR VERGÍLIO FERREIRA – CINQUENTA ANOS DE VIDA LITERÁRIA, 1995. Porto. **Anais...** Porto: Fundação Engenheiro António de Almeida, 1995.

VIEIRA, Afonso Lopes. Prefácio. In: LOBO, Francisco Rodrigues. **Corte na aldeia**. 3. ed. Prefácio e notas de Afonso Lopes Vieira. Lisboa: Livraria Sá da Costa Editora, 1972.

VIEIRA, António. **Cartas do Brasil**. Organização e introdução João Adolfo Hansen. São Paulo: Hedra, 2003.

WATT, Ian. **A ascensão do romance**: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

WELLEK, René e WARREN, Austin. **Teoria da literatura**. Trad. José Palla e Carmo. 5. ed. Lisboa: Europa-América, s/d.

WILDE, Oscar. **Sempre seu, Oscar** – uma biografia epistolar. Organização, tradução e apresentação Marcello Rollemberg. São Paulo: Iluminuras, 2001.

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)