

# A CARTA NO ROMANCE — O ROMANCE EM CARTAS\*

Bernhard Jankowsky — UNB

As monografias sobre o Romance em Cartas ou Romance Epistolar são tão numerosas quanto confusas em relação ao conceito do que seja esta variante da narrativa. Quanto à carta inserida num romance, a escassez de trabalhos foi atenuada por uma tese de doutoramento, defendida na Universidade de Bonn (República Federal da Alemanha) e publicada no ano passado, da autoria de Gottfried HONNEFELDER: *Der Brief im Roman* (A Carta no Romance). Apesar de restringir-se quase exclusivamente à literatura alemã, este trabalho é de grande interesse para o nosso tema por motivos metodológicos (1).

## 1. A CARTA — CARACTERÍSTICAS E ESTRUTURA

ANTES de nos ocuparmos dos dois fenómenos literários, a Carta no Romance e o Romance em Cartas, é necessário esclarecer o que é, propriamente, uma carta. Baseando-se na fenomenologia da carta, de Albert WELLEK, HONNEFELDER define a carta do seguinte modo:

“Em sua estrutura básica completa, denomina-se ‘carta’ a uma comunicação registrada por escrito num determinado idioma e redigida a um ou vários destinatários e enviada, aberta ou fechada, por um mensageiro, pelo correio ou por outros meios auxiliares a um destinatário mais ou menos distante e que chega a ele após um período mais ou menos curto.” (2)

---

\*) Versão reelaborada de uma palestra proferida na Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, em 28 de julho de 1976.

Em outros termos, simplificando esta definição complicada, pode-se dizer: que a carta se diferencia da manifestação oral por ser um fenômeno resultativo, visando ao destinatário de um modo intencional e atravessando o tempo e o espaço. Entre a redação e a leitura se coloca, portanto, um componente temporal e espacial que resulta do processo de transmissão epistolar. Este componente se constitui em elemento narrativo de máxima importância.

Uma característica essencial da carta é a sua graficidade, isto é, sua fixação gráfica, conferindo-lhe, frente às outras possibilidades de comunicação, uma particularidade singular. HONNEFELDER a exemplifica com uma passagem extraída das *Wahlverwandtschaften* (As Afinidades Eletivas) de GOETHE: Por má sorte, o protagonista Eduard perde uma carta de acabara de escrever. A segunda versão, feita imediatamente depois da perda, se mostra inferior à primeira e menos espontânea. Eduard tem a consciência de que algo que está fixado por escrito, ganhou uma existência própria e irrecuperável, de tal maneira que mesmo o autor fica incapaz de reconstituí-la. Disso resulta que nem a destruição de uma carta pode alterar seu caráter definitivo e que a carta, uma vez formulada, impõe sua existência ao autor, mesmo quando se extingue enquanto sinal material. Com isso, a carta se encontra em oposição marcante a todas as expressões orais, que, uma vez ocorridas, perdem no mesmo instante a sua materialidade (3).

Além disso, o exemplo das *Afinidades Eletivas* demonstra uma perturbação do processo normativo da relação entre autor e destinatário contida na definição referida em cima. O acidente da destruição após a redação é apenas uma perturbação entre muitas possíveis e que podem ser enquadradas na noção de "variantes de mutilação e de deformação". Sua escala é tão imensa que só pode ser apresentada aqui de modo fragmentário e sem indicar referências literárias:

#### Uma carta pode ser

- mutilada inteira ou totalmente;
- destruída;
- entregue, por acaso ou intencionalmente, a um destinatário errado;
- lida por elementos não autorizados, antes ou depois de chegar ao destinatário;
- copiada para os mais variados fins;
- objeto de um atraso no ato da transmissão, devido a vá-
- lida por elementos não autorizados, antes ou depois de chegar ao destinatário;

Podem existir também cartas dirigidas ao próprio autor ou cartas ficcionais para enganar o meio. Segundo HONNEFELDER, a maioria dos casos de mutilação e deformação remontam à graficidade da carta e, por conseguinte, à existência material contínua

da carta (4). As possibilidades do uso da carta — e com isso as variantes da mutilação e da deformação — se multiplicam quando o processo unilateral "emissor — transmissão — receptor" é substituído por uma correspondência bi ou multilateral. Graças ao processo normal da correspondência, o movimento espacial se torna mais diferenciado (e o componente da mudança de lugar ganha maior importância); o componente temporal atinge maior grau de complexidade. O tempo pode estender-se de uma "quase-simultaneidade" até os maiores atrasos.

Além das possibilidades de aplicação e de deformação é preciso mencionar as muitas opções de acabamento da carta. Seja qual for o motivo, qualquer autor de uma carta se conforma a certas convenções que ele aceita quase automaticamente: é óbvio que uma carta de amor representa um outro tipo de convenções do que uma carta comercial ou um ofício. Quanto à carta privada e informal, a convenção se limita a alguns rudimentos como a indicação de lugar e data, assim como as formas de saudação e de despedida. Para ilustrar uma diferença fundamental entre a carta privada e a oficial, pode-se dar o exemplo seguinte: enquanto que as formas de saudação e de despedida são de primeira importância numa carta amorosa, cujo autor as seleciona com tanto cuidado quanto discorre sobre o conteúdo, elas permanecem convencionais e inexpressivas numa carta oficial: recebendo-se uma carta da Receita Federal, não tem importância nenhuma como o órgão oficial saúda e se despede do destinatário — o único momento relevante é a informação concreta, ou seja, o pagamento ou a restituição de impostos.

O valor e a intenção informativos de uma carta podem ser definidos mais cientificamente. Para isto se oferece a terminologia proposta por John L. AUSTIN no seu livro *How To Do Things With Words* (5). Assentando algo, o autor de uma carta executa, segundo AUSTIN, um ato de depoimento, o assim chamado "ato locucionário". No caso de identidade entre o autor e o destinatário, este ato continua tendo uma finalidade em si mesmo. Mas isso é uma exceção, porque geralmente o autor quer provocar um efeito. Em nosso exemplo, a Receita Federal exige o pagamento de impostos atrasados ou informa a respeito da restituição de fundos, enquanto que o autor da carta de amor quer ganhar o coração da parceira. O autor de qualquer carta realiza um ato visando ao destinatário — e tal ato chama-se, segundo AUSTIN, de ato "illocucionário". A este pode juntar-se o "ato perlocucionário", que se realiza no momento em que o "ato illocucionário" apresenta um efeito: o devedor de impostos paga as dívidas, a Receita Federal restitui o dinheiro, o parceiro enamorado confessa a sua afeição. O papel "illocucionário" de uma carta é essencial — se não tentasse alcançar um efeito, a carta não teria finalidade e careceria de valor intencional.

## II. A CARTA NO ROMANCE — CARACTERÍSTICAS ESTRUTURAIS E FUNÇÕES DAS CARTAS INSERIDAS EM ROMANCES

Da forma exterior da carta com as indicações de lugar, data, formas de saudação e de despedida, o autor que subscreve etc., podemos deduzir um momento documentário. Este se põe com facilidade no serviço da autentificação, mais precisamente da ficção de autenticidade.

Normalmente, uma carta está escrita na primeira pessoa, enquanto que o romance geralmente o está na terceira pessoa. Inserida num romance em terceira pessoa, uma carta na primeira pessoa pode acarretar uma certa variante formal e exprimir, além disso, uma opinião diferente da do narrador onisciente, de maneira bem verossimilhante. Se isso acontece em relação a um assunto sobre o qual o narrador onisciente já se manifestou, trata-se de uma tomada de posição de outro que não é o narrador. A carta é, assim, um meio tão simples quão verossímil para comentar, ilustrar, defender ou atacar a opinião do narrador onisciente. Desta maneira, a carta chega a tornar-se um meio de apresentação perspectivista e, por isso, um elemento importante da técnica narrativa, cujo manejo hábil pode levar de uma "biperspectiva" até a uma perspectiva múltipla, conforme o número de pessoas que se dedicam à correspondência. As vezes, a poliperspectiva confere ao romance um aspecto dramático. A verdadeira perspectiva múltipla não se consegue, aliás, através de um mero processo de relação entre o autor epistolar e o destinatário-autor. Ela se estabelece, sobretudo, graças ao processo de correlação implicado no intercâmbio de correspondência (6).

Além disso, a perspectiva produzida por meio de cartas tem a vantagem de caracterizar seus autores de modo adequado. Isto torna-se fácil quando se trata de cartas informais, impregnadas da individualidade dos autores. Em alguns casos, certamente, também um texto no estilo rígido de chancelaria pode fornecer informações interessantes sobre o seu autor.

Outra função da carta enquanto recurso da técnica narrativa se deduz do componente espacial e temporal, isto é o espaço atravessado entre os momentos do envio e do recebimento, bem como o tempo passado entre a redação (pelo autor) e a leitura (pelo destinatário) da carta. Por conseguinte, a mera inserção de cartas num romance é capaz de criar mudanças de lugar e adiantamentos temporais — um recurso da técnica narrativa que o autor do romance pode aplicar de acordo com as necessidades da narração. Esta função de levar adiante a ação não se reduz às dimensões espacial e temporal, mas põe à disposição do romancista uma multidão de variantes, cujo volume pode-se adivinhar considerando as possibilidades de modificação, deformação e mutilação mencionadas no início. Uma dessas variantes é representada pela carta

enquanto meio de intriga e engano, no âmbito do adiantamento da ação. Ela foi descoberta muito antes da função da perspectiva múltipla, introduzida na literatura alemã no século XVIII por Christian Fürchtegott GELLERT, embora já HELIODORO soubesse aproveitar-se das possibilidades de deformação na Antigüidade tardia (cf. infra pág. 16).

As cartas intercaladas serviam durante muito tempo também para enfeitar a obra. Este fenômeno se explica pelo fato de que a carta enquanto gênero autônomo mantinha formas extremamente fixas, determinadas pela convenção. Este era o caso antes de surgir a correspondência privada em grande escala com as suas marcadas tendências de abertura para formas amorfas. A forma ornamental e convencional se cultivou sobretudo na época barroca, que, como se sabe, deu, talvez, muito mais importância ao acabamento formal do que qualquer outro período. Este cultivo se manifestava no grande número de "epistolários" que inundavam naquela época o mercado livresco. Não estranha, por conseqüência, encontrar, além da função ornamental, uma função tipificante da carta no romance, à qual cabe a tarefa de indicar formas de comportamento para enfrentar situações típicas da vida. Nisto a Carta no Romance lembra o procedimento dos epistolários com as suas "receitas de comportar-se bem".

Resumimos: A carta inserida no romance é um elemento da técnica narrativa, encontrando-se junto a qualquer elemento narrativo, e deve ser considerada, portanto, um "recurso polivalente". Pode, a grosso modo, exercer uma ou várias funções, desde a ornamental até a perspectivista, assim como a de adiantamento da ação.

Por um lado, a carta caracteriza pessoas, e, por outro, produz um adiantamento do tempo. É também usada para se obter uma ficção de autenticidade, para sugerir um valor documental. Cria uma poliperspectiva, facilitando plausivelmente a saída do esquema rígido da narração do romance convencional em terceira pessoa.

## III. O ROMANCE EM CARTAS — DEFINIÇÃO E CARACTERÍSTICAS ESTRUTURAIS

Como o termo "Romance em Cartas" ou "Romance Epistolar" indica, trata-se de um romance que consiste exclusivamente de cartas, que representam a única técnica narrativa. A carta se define, então, de acordo com os nossos princípios, como "recurso monovalente": assim, estão proibidas, desde o início, quaisquer entretuchos narrativo-oniscientes entre as cartas, inclusive meras indicações iluminando o processo de interrelação (redação, transmissão, recebimento). As cartas se seguem obrigatoriamente sem transição nem interrupção. Esta exigência se cumpre sem grandes torções artificiais, porque as dimensões espaço-temporais se colo-

cam com bastante facilidade dentro da própria carta, por meio do lugar, da data e das outras indicações de valor autenticativo. Os autores de Romances em Cartas sempre procuravam especialmente a ficção da autenticidade, de tal modo que não existe quase nenhum Romance em Cartas que renuncie a esta singular possibilidade documental constituída por um prefácio ou por um epílogo. Neste último caso, um editor fictício costuma relatar as circunstâncias da "descoberta" do corpo epistolar, assim como esclarece alguns detalhes sobre a gênese do mesmo. Encontram-se no prefácio ou no epílogo indicações relativas ao agrupamento da correspondência, a cortes, mutilações ou omissões de tais cartas que o editor considera serem insignificantes ou inadequadas para a publicação no corpo epistolar. Não podendo aparecer explicitamente nas próprias cartas, o narrador onisciente se disfarça em editor, permitindo-se todas as intervenções, até as mais arbitrárias, mediante "arranjos" de cartas, cortes ou omissões, podendo explicá-las e justificá-las livremente no prefácio ou no epílogo.

As mais visíveis características formais do Romance em Cartas são, portanto, a seqüência contínua de cartas, sem transições narrativas, e a limitação da intervenção do autor através de "arranjos", bem como de prefácios ou epílogos, a pretexto de princípios editoriais.

Subentende-se que só podemos considerar "Romance em Cartas" um produto da literatura ficcional. A pesar da sua qualidade literária, uma obra como *Goethes Briefwechsel mit einem Kinde* (A correspondência de Goethe com uma criança) de Bettina VON ARNIM pertence tão pouco a esta categoria como os inúmeros compêndios de correspondência autêntica entre homens de letras. Também não se consideram "Romances em Cartas" as chamadas epístolas humanísticas por ser, neste caso, a forma de carta uma mera configuração similar à carta artística ("Kunstbrief") de autores antigos como SENECA e HORÁCIO.

Resulta destas considerações que, no verdadeiro Romance em Cartas, o autor (ou os autores) tem de participar diretamente da ação, seja como 'dramatis personae', seja como testemunhas.

Cumprindo a premissa da participação direta da ação por parte do narrador-autor epistolar, François JOST, a quem se deve uma das contribuições mais sistemáticas ao Romance em Cartas (7), menciona nesse contexto um Evangelho sob a forma de cartas. É da autoria do padre Joseph INGRAHAM (8) que faz uma judia relatar a História Sagrada de sua perspectiva. Na verdade, podemos concordar com JOST só no aspecto técnico, já que por causa da falta do momento ficcional, a forma epistolar deve ser qualificada de mera configuração formal, e é de supor que fosse escolhida por razões didáticas.

Outra característica estrutural do Romance em Cartas é o elemento da espontaneidade ou — em outras palavras — o da diferença entre o tempo narrativo e o tempo da história narrada.

Esta distância deve ser relativamente curta, de modo que qualquer tipo de memórias apresentadas sob forma epistolar cai fora da categoria "Romance em Cartas".

Frente a outras formas narrativas, o Romance em Cartas se distingue pela incorporação mais acentuada do próprio leitor na ação, dando-lhe a ilusão de ser uma testemunha direta, um observador. Em alguns casos — pensamos, por exemplo, nas *Liaisons dangereuses* — o leitor mesmo tem a "preferência" de sentir-se um "voyeur". As vezes, desempenha, pelo menos aparentemente, o papel do destinatário das cartas, o que acontece sobretudo nos Romances em Cartas de um único autor epistolar.

Parece que o narrador onisciente passa mui modestamente para o segundo plano, dando ao leitor um sentimento de independência, de não-influência e de não-intervenção (cf. supra p. 8). Na realidade, quando conduzido com habilidade, tal procedimento é uma manipulação altamente perigosa do leitor, por ser sugestiva e sutil, proporcionando ao leitor a ilusão dele formar sua própria opinião de modo imparcial e sem qualquer influência por parte do autor onisciente. Mas não é assim: a colocação hábil de vários pontos de vista dentro das cartas, a distribuição de cartas e de séries inteiras de cartas (que, não esqueçamos, são todas fictícias), conferem ao criador de um Romance em Cartas meios muito mais sutis e eficazes de atuação indireta no público do que no caso do narrador onipresente e onisciente. No romance convencional em terceira pessoa, o leitor "imparcial" se identifica normalmente com aquele protagonista com quem ele deve identificar-se segundo a vontade do narrador. O leitor crítico, no entanto, não participa deste jogo por não querer compartilhar de uma opinião alheia.

Num Romance em Cartas bem construído e de perspectivas múltiplas, depende da arte e da habilidade do narrador saber a direção a que o leitor deve ser conduzido. Com uma certa maldade, o procedimento do Romance em Cartas poderia ser qualificado de perverso: por um lado, confere-se ao leitor a ilusão dele formar uma opinião livre e independente, pois o narrador fica formalmente oculto, como que dando ao leitor o papel do autor onisciente; por outro lado, o papel do leitor, na verdade, se reduz ao de um títere que só pode realizar as operações programadas pelo criador (aparentemente sem que este intervenha).

Saliente-se, aliás, que o Romance em Cartas conseguiu criar no campo literário um efeito artístico que, no campo das Belas Artes, só surgiu aproximadamente 250 anos mais tarde, no Impressionismo francês do século XIX, com MANET, MONET, PISSARO, etc. e que, de modo consequente, desembocou no Pontilhismo (SEURAT). Parece menos atrevido o paralelismo entre o Romance em Cartas e o Impressionismo se se leva em conta que no Romance em Cartas, forma-se a imagem coerente no cérebro do leitor à base do que foi criado pelo artista. Esta imagem, na verdade intencionada pelo escritor, permanece despedaçada em e-

mentos básicos de construção, que, com a participação intelectual do leitor, a quem se pede que saia da mera passividade receptiva, mergulham-no de ponta-cabeça na intenção subjacente do autor.

Estudando um quadro impressionista ou, melhor ainda, um painel pontilhista, os pontos coloridos misturam-se no olho do observador, a cujo cérebro cabe a tarefa de reuni-los a fim de produzir a obra coerente. Como o criador de um Romance em Cartas, o gênio de um pintor impressionista coloca à disposição do público uma espécie de matéria-prima, bem distribuída, com a intenção de obter o efeito pré-programado. Este procedimento pede ao consumidor da obra de arte uma cooperação notável, ele deve "retrabalhar" a obra de arte dentro dos limites e possibilidades demonstrados pelo artista... Isto, que parece ser tão vanguardeiro, já tem agora mais de 300 anos.

Esta tese, estabelecida de maneira puramente empírica, deveria ser mais fundamentada e enriquecida por exemplos. Tarefa proveitosa, sobretudo por causa das queixas freqüentes por parte de comparatistas de várias escolas que dizem que se discute mais a reivindicação já clássica de uma "wechselseitige Erhellung der Künste" ("iluminação recíproca das artes"), formulada por Oskar WALZEL, do que se a realize satisfatoriamente.

Na sua estrutura, forma e expressão, o Romance em Cartas é muito mais complexo do que as definições habituais dos mais divulgados manuais e dicionários literários deixam supor. Como um exemplo entre muitos, o *Sachwörterbuch der Literatur (Dicionário da Literatura)* de Gero Von Wilpert (9) entende por "Romance em Cartas" mesmo tais romances que estão compostos "na sua maioria de cartas fingidas" (10). Além disso, WILPERT postula que é impossível construir uma ação complexa por meio de cartas. Se esta é a realidade no caso da literatura alemã, o mesmo não ocorre na literatura francesa; as *Liaisons dangereuses* comprovam-no por sua técnica bem complexa. Este romance é, sem dúvida, um tipo particularmente impressionante, ao qual só poderemos voltar depois de ter delimitado o Romance em Cartas em si mesmo, em função de suas técnicas e seus tipos.

#### IV. TÉCNICA E TIPOS DO ROMANCE EM CARTAS

A Carta no Romance, por ser um meio polivalente, tem sido tratada de um modo particularmente escasso. Por causa da sua forma tão diferente de outros textos épicos, o Romance em Cartas gozou de muita consideração nos meios da crítica e teoria literárias e foi tipificado e catalogado. O curto estudo do comparatista François Jost é um dos mais claros e sistemáticos ensaios de classificação, submetendo propostas de tipologização que podem servir de base para a discussão neste parágrafo (cf. supra p. 9).

Em primeiro lugar, JOST diferencia a literatura epistolar de acordo com os métodos, dos quais só existem dois: o estático, também chamado **passivo** ou **indireto**, e o método **cinético**, **ativo** ou **direto**. O primeiro se define assim:

"Un ou plusieurs personnages se chargent de raconter l'histoire de tous ceux qui y sont mêlés dans des lettres à des tiers. Ces narrateurs sont eux-mêmes des personnages de la trame."

("Uma ou várias personagens se encarregam de relatar a história de todos que estão envolvidos em cartas dirigidas a terceiros. Estes narradores são eles mesmos personagens da intriga.")

E o **cinético** se define assim:

"Un ou plusieurs personnages adressent à son **antagoniste** ou à leurs **antagonistes** des lettres qui développent la trame. Les correspondants figurent nécessairement parmi les personnages principaux de l'action."

("Uma ou várias personagens dirigem a seu **antagonista** ou a seus **antagonistas** cartas que desenvolvem a intriga. Os correspondentes figuram necessariamente entre as personagens principais da ação.") (11)

Segundo JOST, o critério principal para distinguir ambos os métodos é o papel do destinatário das cartas. No método estático, este permanece fora, no método estático, o papel de "lecteur-confident", sendo ele mais envolvido às vezes até como destinatário. No método cinético, o leitor desempenha o papel de "lecteur-observateur", permanecendo mais fora de ação.

Nesses dois modelos genéricos, JOST distingue tipos, denominados segundo Romances em Cartas considerados como modelos no respectivo grupo. O método estático conta com três tipos, isto é, o "Type Marianne" do romance *La Vie de Marianne* de Pierre de Marivaux, cuja característica básica é o fato das cartas serem oriundas de um só autor, enquanto que as respostas são curtas, escassas e até ausentes. Os acontecimentos narrados nas cartas datam de longe, sendo considerável a distância entre o tempo narrado e da narração.

O segundo tipo do método estático é o "Type Werther", devendo seu título ao Romance em Cartas *Die Leiden des jungen Werthers (Os sofrimentos do jovem Werther)* que Johann Wolfgang von Goethe escreveu na idade de apenas 23 anos. Diferencia-se o segundo tipo pela quase congruência do tempo narrado com o da narração pois Werther nas suas cartas, exprime sensa-

ções e sentimentos, aos quais está sujeito no momento da redação. Nisto, este tipo faz jus à exigência de espontaneidade do Romance em Cartas de RICHARDSON, resumida no seu tipo bem conhecido do "writing to the moment". Como o "Type Marianne", o "Type Werther" consiste essencialmente de cartas de um único autor, com respostas extremamente raras.

O terceiro e último tipo de Romance em Cartas no método estático está representado pela variante "Clinker" segundo o romance romântico *The Expedition of Humphrey Clinker* da autoria de Tobias George Smollett. Este tipo se caracteriza por vários autores epistolares comentando em suas cartas assuntos de pontos de vista diferentes, não necessariamente antagônicos. Este é um meio francamente insuperável para estabelecer uma perspectiva múltipla.

O método dinâmico ou cinético de JOST se realça do estático, em primeiro lugar, graças ao destinatário que, no método cinético, participa ativamente da ação, isto é, por meio de cartas que demonstram reações perlocucionárias. Neste método, não se escreve, em geral, sobre alguém, senão diretamente a alguém com intenção "ilocucionária", de maneira que a ação se desenvolva por meio das cartas. Cabe à resposta, por conseguinte, um valor muito grande, e, às vezes, também ao silêncio do destinatário. As cartas não são mais um mero veículo destinado a reproduzir uma ação já passada.

No método cinético, JOST coloca só dois tipos, o primeiro sendo o "Type Portugais" segundo as *Lettres Portugaises* de Mariana ALCOFORADO (1669). É um tipo parcial, já que a autora das *Lettres* conta com respostas extremamente parcas de seu ex-namorado. O tipo dois é denominado segundo a obra *Pobre Gente* de DOSTOIÉVSKI. É um intercâmbio de cartas de pessoas que se encontram diretamente nas cartas sem atacarem-se propriamente dentro da correspondência.

A estes dois tipos, JOST adjunta um tipo misto, representado pela obra prima de CHODERLOS DE LACLOS, *Les Liaisons dangereuses*. Aqui "la méthode cinétique est portée à sa perfection." (12). Não obstante a sua diversidade tipológica, este Romance em Cartas apresenta uma unidade por todos os fios da ação serem conjugados nas mãos dos dois protagonistas, de maneira que um deles decide enquanto que o outro age. A "guerra de várias frentes" parece digna de menção, dentro da qual o papel de censor onisciente cabe ao leitor. Com certa razão, JOST acrescenta que o leitor desempenha em tal romance epistolar a função de autor onisciente de um romance convencional em terceira pessoa. JOST justifica o termo "type mixte" por encontrar-se neste Romance em Cartas uma mistura de tipos do método estático e do cinético, como seja o desenvolvimento da ação dentro do intercâmbio epistolar interrompido por relatos lembrando memórias, como a carta número LXXXI, na qual a Marquessa de Merteuil narra a história da sua vida.

Apesar dos méritos incontestáveis de JOST por sua tentativa de pôr em ordem esta área de pesquisa bastante intrincada, o seu esquema de classificação permanece insatisfatório, como talvez qualquer outra esquematização. Parece que JOST descuidou demasiadamente do problema do tempo de narração em relação ao tempo narrado. Incorporar por exemplo a *Marianne* de MARIVAUX ao sistema do Romance em Cartas parece tão arbitrário quanto a *Fanny Hill* de John Cleland, romance erótico constituído por duas cartas de extensão monumental, para o qual a forma epistolar não é outra coisa senão uma configuração tão cômoda quanto segura para revelar de maneira plausível e natural as chamadas "unreserved intimacies". Ambos os monstros epistolares são escritos por uma mulher e dirigidos a uma mulher. As formas iniciais e finais de cortesia, obrigatórias numa carta, estão reduzidas a rudimentos.

Os termos "estático" e "cinético" tampouco parecem muito indicados, como demonstra o exemplo do *Werther*. Esta obra não tem estática nenhuma: a ação se desenvolve bem dinamicamente dentro da correspondência. Não tem importância nenhuma, estruturalmente, que o destinatário não esteja envolvido na ação. Ao invés de diferenciar entre Romances em Cartas estáticos e cinéticos seria preferível uma distinção talvez entre Romances em Cartas uni e multilaterais, o último podendo implicar a noção de perspectiva múltipla. Subentende-se que ambos os grupos cumprem com a exigência de que a ação mesma se desenvolva dentro das cartas, o que acarreta automaticamente uma distância curta entre o tempo narrado e o tempo da narração. Se isto não for o caso numa obra, esta não pode ser qualificada de "Romance em Cartas": A forma epistolar tem, então, unicamente o valor de uma configuração, disfarçando memórias, intimidades, tomadas de posição que não pode m ser expressas abertamente, etc. O parentesco, tão freqüentemente evocado por manuais e dicionários literários, entre o Romance em Cartas, memórias e, em certo modo, diários, se resolve, assim, por si mesmo.

## V. SUMÁRIO HISTÓRICO: GÊNESE E EVOLUÇÃO DA CARTA COMO RECURSO POLI E MONOVALENTE DA TÉCNICA NARRATIVA

Como a carta no romance é o elemento narrativo cronologicamente mais antigo, é preciso voltar a ele. HONNEFELDER constata que o uso da carta dentro do romance remonta ao início deste gênero, tendo sua origem na Antigüidade tardia, no romance de HELIODORO. Apesar de ser tão velha quanto o romance mesmo, a carta inserida não tinha sempre a mesma função. Seu uso refinou-se com o desenvolvimento do romance, tendo, na literatura da Europa Ocidental, o seu primeiro apogeu no Renascimento com as versões em prosa das epopéias medievais em verso. Aí, a carta inserida assumiu, segundo HONNEFELDER, duas funções principais:

- 1.º caracterizar o autor e, às vezes, o destinatário das cartas;
- 2.º servir de instrumento técnico-narrativo de transmissão no intercâmbio da constelação de personagens e da estrutura da ação (13).

O romance e, com ele, a carta intercalada, prosperaram propriamente na época barroca européia, cujos representantes em língua alemã, Philipp Von Zesen, o Duque Anton Ulrich Von Braunschweig e Johann Beer, foram os primeiros a aproveitar-se da carta como meio polivalente da técnica narrativa. Philipp von Zesen se limitava ainda a dois tipos funcionais: o que leva adiante a ação e o ornamental. Na obra monumental do Duque Anton Ulrich, Aramena, com cerca de 4.000 páginas e terminada em 1669, as 92 cartas intercaladas serviam antes de tudo como meio de engano e de sutil intriga cortesã.

Fazendo narrar a ação pelas próprias personagens, Christian Fürchtegott Gellert usa, como primeiro autor em língua alemã, a carta para estabelecer uma perspectiva múltipla na sua obra romanesca dos anos 1747/48, intitulada *Leben der schwedischen Gräfin von G\** (Vida da condessa sueca de G\*). Este é um fato quase ignorado pela historiografia literária, porque geralmente se atribui a RICHARDSON e STERNE o mérito de terem descoberto a perspectiva cognitiva subjetiva (14). Cabe ainda ao comparatista a tarefa de examinar mais de perto se se trata aqui de uma recepção dos autores britânicos, de uma poligênese ou de um condicionamento causal de fenômenos literários (15).

Quando a carta no romance apenas fazia sua entrada nas áreas germano-falantes, uma grande parte da literatura européia já conhecia o Romance em Cartas como sub-tipo autônomo do gênero épico-narrativo "romance". O primeiro documento literário ascendente precisamente a um país que, em seguida, quase nunca mais cultivou esta forma: a Espanha. Trata-se do *Proceso de cartas de amores que entre dos amantes pasaron* de Juan de SEGURA (1548). Na verdade, este romance produzia tão pouco efeito como as *Lettere amorose* do italiano PASQUALIGO (1563). Com respeito a sua revelância enquanto forma primitiva do Romance em Cartas também é discutida a *Historia de duobus amantibus* de Eneas Silvio PICCOLOMINI, obra que contém ainda inserções transitórias narrativas, de maneira que a carta ainda não é aí usada como recurso narrativo monovalente.

A verdadeira "epidémie épistolaire" (16) se declarou, porém, na área do romance por volta de 1740. Neste ápice de produção, que durou mais ou menos 70 anos, foram escritos mais de mil Romances em Cartas. Perto de 1780 uma terça parte de todos os romances publicados nos países de língua alemã consistiu-se Romances em Cartas. Pensa-se que os seguintes fatores foram responsáveis para esta moda literária:

- 1.º o público estava enfasiado de romances convencionais em terceira pessoa, escritos por autores onipresentes e oniscientes;
- 2.º a popularidade do escritor britânico Samuel Richardson;
- 3.º a busca de documentação e de autenticidade;
- 4.º o desenvolvimento do sistema postal. (17)

A prosperidade dos correios permitia, de fato, ao grande público a troca de correspondência sem custo exorbitante e sem complicações insuperáveis, abrindo para as massas daí por diante um setor de comunicação que outrora era um domínio privilegiado de uma oligarquia abastada (18).

Seria digna de uma pesquisa detalhada examinar a qual dos motivos mencionados cabe a responsabilidade prioritária. Inclusive não se pode excluir que todos concorreram, contribuindo assim para o fomento de uma corrente literária que produziu obras tão prementes, para sempre inseridas na literatura universal, com *Clarissa Harlowe* e *Pamela, or Virtue Rewarded* de Samuel Richardson, *La Nouvelle Héloïse* de Jean-Jacques Rousseau, *Les liaisons dangereuses* de CHODERLOS DE LACLOS ou *Die Leiden des jungen Werthers* de Johann Wolfgang VON GOETHE.

Raramente foi considerado que o Romance em Cartas, no fundo, continuou sendo um fenômeno ocidental, mais precisamente da Europa Central. A Península Ibérica e a Itália, dele quase não participaram, exceto os dois exemplos já apontados, de primeira fase. A aparição tardia em outras literaturas não-europeias é resultado de uma imitação literária ou, em parte, de uma contaminação epigonal. A multidão de Romances em Cartas em literaturas orientais e asiáticas se explica igualmente por uma recepção cega, sobretudo do Romance em Cartas em língua inglesa (19).

A literatura brasileira, no entanto, não se prestou a um epigonismo tão mecânico na área deste tipo de romance. Além disso, no tempo da florescência do Romance em Cartas nos países de sua difusão na Europa, ainda não chegou a uma produção de romances que fosse digna de menção. Como se sabe, a literatura brasileira conseguiu o seu ápice naquela época no campo do lirismo e do poema épico da Escola Mineira. E quando nos meados do século XIX a literatura romanesca ganhou terreno no Brasil, por um lado o Romance em Cartas já havia passado da moda enquanto forma de romance, e, por outro, o país carecia ainda das condições materiais e infra-estruturais para proporcionar uma certa popularidade ao Romance em Cartas (20).

## VI. PROVÁVEIS CAUSAS DO DESAPARECIMENTO DO ROMANCE EM CARTAS E DA CARTA NO ROMANCE

Temos visto que o Romance em Cartas com a carta como recurso narrativo monovalente nasceu consideravelmente mais tarde

do que o recurso polivalente Carta no Romance. E o recurso monovalente desapareceu bem antes do polivalente rarefazer-se. Ainda houve e há ecos, mas não se pode contar com um renascimento nem da Carta no Romance nem do Romance em Cartas na época dos meios de comunicação modernos. Com certeza, as causas do desaparecimento do Romance em Cartas resultam do fato que a amplitude de variação estava esgotada já com as *Liaisons dangereuses* e o *Werther*. A mania de escrever, aliás, caiu em descrédito por numerosos exageros, bem como por pretextos rebuscados de escrever: por causa da obrigação formal, no Romance em Cartas muitas informações devem transmitir-se por escrito embora possam ser expressas muito mais facilmente em conversa — e menos artificialmente. Outro motivo pode ser a afinidade inevitável da "mania de escrever" com camadas de sociedade relativamente altas (21). Não se pode imaginar, na verdade, um romance do meio camponês ou trabalhador, como as obras naturalistas *La Terre* ou *Germinal* de Émile ZOLA, sob forma epistolar 'strictu sensu'.

Além disso, nas camadas superiores de hoje, o "billet" não desempenha mais um papel significativo, já que sobretudo os representantes de alto poder aquisitivo estão nas condições de se servir das chamadas bençãos da técnica de comunicação modernas, usando telefone, o telex e até mesmo o jato para comunicar-se com destinatários potenciais de correspondência. Não esqueçamos também, que, dentro da literatura mesma, as "Bauformen des Erzählens" (Eberhard Lämmert), as "Formas construtivas da narração", continuaram desenvolvendo-se consideravelmente, de modo que vantagens essenciais, cujo estabelecimento só foi outrora possível por meio da forma epistolar, hoje em dia podem ser conseguidas de outras maneiras. Pense-se na "polilogia", na individualização, na perspectiva múltipla, na simultaneidade. Quando florescia o Romance em Cartas, ainda não existiam o "monologue intérieur", o "style indirect libre", nem o discurso como meio de caracterização de personagens, nem a renúncia máxima à ação ou "action" do romance moderno. É óbvio que o leitor moderno não se interessa mais pelo caráter documentário, construído por uma ficção de autenticidade que, hoje, aliás, pareceria transparente demais. O leitor do nosso tempo aceita em toda consciência a ficcionalidade da produção literária.

Agradeço ao meu amigo e colega Flávio René KOTHE a valiosa ajuda na revisão do texto.

B.J.

## A N O T A Ç Õ E S

- 1 Gottfried HONNEFELDER, *Der Brief im Roman. Untersuchungen zur erzähltechnischen Verwendung des Briefes im deutschen Roman*. Bonn 1975 (Bonner Arbeiten zur deutschen Literatur, ed. por Benno von WIESE, vol. 28).
- 2 HONNEFELDER, op. cit., pág. 4. — Versão original:  
"In seiner vollständigen Grundstruktur nennen wir "Brief" eine in einer bestimmten Sprache schriftlich fixierte Mitteilung, die von einem oder mehreren verfasst wird, sich an einen oder mehrere Adressaten wendet und in verschlossenem oder offenem Zustand durch Boten, Post oder andere Hilfsmittel an den oder die räumlich mehr oder minder entfernten Adressaten übermittelt wird und dort nach Ablauf einer mehr oder minder grossen Zeit eintrifft."  
Cf. também Albert WELLEK, *Zur Phänomenologie des Briefes*. Em: A. W., *Witz, Lyrik, Sprache*. Beiträge zur Literatur- und Sprachtheorie. Mit einem Anhang über den Fortschritt der Wissenschaft. Bern/München 1970, págs. 43-67.
- 3 Cf. HONNEFELDER, op. cit., p. 117 s. — A passagem citada se encontra em: Johann Wolfgang von GOETHE, *Werke*. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden, Hamburg 1949 ss., t. VI, pág. 330 s.
- 4 HONNEFELDER, op. cit., p. 6.
- 5 AUSTIN, John L., *How To Do Things With Words*, ed. por J. O. URMSON, Oxford 1962. Versão alemã: *Zur Theorie der Sprechakte*, elab. por E. von SAVIGNY, Stuttgart 1972.
- 6 HONNEFELDER, op. cit., p. 12 s.
- 7 JOST, François, *L'Évolution d'un genre: le roman épistolaire dans les lettres occidentales*. Em: F. J., *Essais de littérature comparée*, vol. II: *Européenne*, première série, Fribourg (Suíça), 1968, págs. 89-179 (Éditions universitaires Fribourg Suisse; University of Illinois Press Urbana U.S.A.).
- 8 JOST, op. cit., p. 91. A obra do padre Joseph INGRAHAM foi publicada em Nova Iorque em 1856.
- 9 WILPERT, Gero von, *Sachwörterbuch der Literatur*, Stuttgart 1954, (Kröners Taschenausgabe vol. 231).
- 10 WILPERT, op. cit., p. 81 s. v. "Briefroman" ("romance epistolar"): "Romanform, die sich ausschliesslich oder doch überwiegend aus fingierten Briefen zusammensetzt."  
É preciso salientar que WILPERT destaca o parentesco do Romance em Cartas unilateral com o diário, permitindo a inclusão de fragmentos de diários no próprio Romance em Cartas.  
Cf. também *ibid.*:  
"Da der nüchterne Tatsachenbericht in Briefform keine künstlerische Wirkung hervorbringt, verlangt die Form Vereinfachung der äusseren Handlungslinien zugunsten einer Betonung seelischer Erlebnisse. Durch die lockere Form der Komposition und die Vertiefung innerer Wahrscheinlichkeit wird eine eindringliche Charakterzeichnung ermöglicht."



("Já que na forma epistolar, o relato sobrio de fatos não produz nenhum efeito artístico, a forma pede uma simplificação das linhas exteriores da ação a favor de uma acentuação das experiências psíquicas. Através do relaxamento da forma da composição e do aprofundamento da probabilidade interna obtém-se uma caracterização penetrante.")

- 11 JOST, op. cit., p. 124.
- 12 JOST, op. cit., p. 155.
- 13 Cf. HONNEFELDER, op. cit., p. 26 s.
- 14 HONNEFELDER, op. cit., trata detalhadamente a gênese da carta no romance na literatura barroca alemã no capítulo **Der Deutsche Barockroman**, p. 33 ss. com as partes:  
**Zeusens "Adriatische Rosemund" (1645); Anton Ulrich von Braunschweigs "Aramena" (1669); Johann Beers Willenhag-Dilogie "Die teutschen Winter-Nachte und "Die kurzweiligen Sommer-Tage" (1682/83).**
- 15 Para a teoria do condicionamento de fenômenos literários oposta à conceição clássica de "influência" e do interrelacionamento "émetteur — transmetteur — récepteur" cf. Viktor Zirmunskij, **Les courants littéraires en ant que phénomènes internationaux**. Em: **Actes du Ve Congrès de l'AILC**, Amsterdam 1969. Versão alemã: **Die literarischen Strömungen als internationale Erscheinungen**. Em: Horst RÜDIGER (ed.), **Komparatistik — Aufgaben und Methoden**, Stuttgart 1973, págs. 104-26.
- 16 JOST, op. cit., p. 187.
- 17 Cf. em HONNEFELDER, op. cit., o capítulo **Der Brief in den Briefromanen** (págs. 105-13) sub-dividido nas partes: **Der Briefroman als eigene Gattung; Die Briefverwendung im Briefroman und in den Mischformen des Romans**.
- 18 Com respeito ao desenvolvimento do sistema dos correios na Europa cf. Kurt Karl DOBERER, **Culturgeschichte der Briefmarke**, Frankfurt am Main 1973 (Fischer-Taschenbuch N.º 6227), págs. 11-20 e HONNEFELDER, op. cit., p. 17 nota 5.
- 19 Num anexo à sua obra, JOST cita cerca de 500 Romances em Cartas.
- 20 Infelizmente não conheço bastante a literatura brasileira para manifestar-me com mais vagar sobre o capítulo da Carta no Romance. Posso, porém, imaginar que se encontra aqui um sujeito de pesquisa fascinante, cujos resultados podemos aguardar com interesse.
- 21 É óbvio que em muitas obras do século XX a carta foi substituída por meios de comunicação em massa modernos. Érico VERÍSSIMO usa, no seu romance **Incidente em Antares** entre outras a interceptação de ligadas telefônicas pela telefonista na Central Telefônica de Antares com o fim de obter uma poliperspectiva bem representativa (opiniões as mais variadas sobre o "Incidente"). O autor alemão Walter KEMPOWSKI obtém a poliperspectiva e simultaneidade por fazer relatar quase os mesmos fatos por várias pessoas de uma mesma família, contribuindo, além disso, ao estabelecimento de uma certa autenticidade, no seu romance recém publicado **Ein Kapitel für sich**.