



UNIVERSIDADE FEDERAL DE CATALÃO (UFCA)  
INSTITUTO DE ESTUDOS DA LINGUAGEM  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DA LINGUAGEM

**MÁRCIO ANTÔNIO DA COSTA SANTOS**

***SUSSUARÕES, DE LUIZ CRUZ DE OLIVEIRA:  
da teoria à evolução do romance epistolar***

**CATALÃO  
2024**

**MÁRCIO ANTÔNIO DA COSTA SANTOS**

***SUSSUARÕES, DE LUIZ CRUZ DE OLIVEIRA:  
da teoria à evolução do romance epistolar***

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem, do Instituto de Estudos da Linguagem – nível Doutorado, da Universidade Federal de Catalão (UFCAT), como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Estudos da Linguagem. Área de concentração: Linguagem, Cultura e Identidade.

Linha de pesquisa: 2- Literatura, Memória e Identidade

Orientador: Dr. Oziris Borges Filho



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE CATALÃO**  
**INSTITUTO DE ESTUDOS DA LINGUAGEM**

Av. Dr. Lamartine Pinto de Avelar, número 1120, - Bairro Setor Universitário, Catalão/GO, CEP 75704-020  
Telefone: - - <https://www.ufcat.edu.br>

**TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO (TECA)**

**TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO (TECA) PARA DISPONIBILIZAR VERSÕES ELETRÔNICAS DE TESES E DISSERTAÇÕES NA BIBLIOTECA DIGITAL DE TESES E DISSERTAÇÕES DA UNIVERSIDADE FEDERAL DE CATALÃO (UFCAT)**

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Catalão (UFCAT) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFCAT), sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a Lei 9.610/98, o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou download, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

O conteúdo das Teses e Dissertações disponibilizado na BDTD/UFCAT é de responsabilidade exclusiva do autor. Ao encaminhar o produto final, o(a) autor(a) e o(a) orientador(a) Ao encaminhar o produto final, o autor(a) e o(a) orientador(a) firmam o compromisso de que o trabalho não contém nenhuma violação de quaisquer direitos autorais ou outro direito de terceiros.

1. Identificação do material bibliográfico

Tese

2. Nome completo do autor:

MÁRCIO ANTÔNIO DA COSTA SANTOS

3. Título do trabalho

Sussuarões, de Luiz Cruz de Oliveira: da teoria à evolução do romance epistolar

4. Informações de acesso ao documento (este campo deve ser preenchido pelo orientador)

Concorda com a liberação total do documento: [ X ] SIM [ ] NÃO<sup>1</sup>

[<sup>1</sup>] Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. Após esse período, a possível disponibilização ocorrerá apenas mediante:

a) consulta ao(à) autor(a) e ao(à) orientador(a);

b) novo Termo de Ciência e de Autorização (TECA) assinado e inserido no arquivo da tese ou dissertação.

**O documento não será disponibilizado durante o período de embargo.**

Casos de embargo:

- Solicitação de registro de patente;
- Submissão de artigo em revista científica;
- Publicação como capítulo de livro;
- Publicação da dissertação/tese em livro.

**Obs.: Este termo deverá ser assinado no SEI pelo orientador e pelo autor**



Documento assinado eletronicamente por **MARCIO ANTONIO DA COSTA SANTOS**, Usuário **Externo**, em 08/03/2024, às 00:04, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Oziris Borges Filho**, Usuário **Externo**, em 11/03/2024, às 20:23, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site [https://sei.ufcat.edu.br/sei/controlador\\_externo.php?acao=documento\\_conferir&id\\_orgao\\_acesso\\_externo=0](https://sei.ufcat.edu.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0), informando o código verificador **0045099** e o código CRC **B1900B45**.

### ATA DE DEFESA DE TESE

Ata nº 16/2024 da sessão de Defesa de Tese de Doutorado, que confere o título de Doutor em Estudos da Linguagem, na área de concentração Linguagem, Cultura e Identidade.

Aos vinte e nove dias do mês de fevereiro de dois mil e vinte e quatro, a partir das nove horas e trinta minutos, via Videoconferência, realizou-se a sessão pública de Defesa de Tese intitulada "**Sussuarões, de Luiz Cruz de Oliveira: da teoria à evolução do romance epistolar**", de autoria do doutorando **Márcio Antônio da Costa Santos**, matrícula 2019101280. Os trabalhos foram instalados pelo Orientador, **Professor Doutor Oziris Borges Filho (PPGEL-UFTM)** e dos demais membros da Banca Examinadora: **Profa. Dra. Fabianna Simão Bellizzi Carneiro (PPGEL-UF CAT)**, membro titular interno; **Prof. Dra. Fátima Susana Roboredo Amante (ESTGV- PT)**, membro titular externo; **Prof. Dra. Marli Tereza Furtado (PPGL/UFPA)**, membro titular externo; **Prof. Dr. Carlos André Pinheiro (PPGEL/UFPI)**, membro titular externo e **Profa. Dra. Natasha Vicente da Silveira Costa (UFJATAÍ)**. A Banca Examinadora reuniu-se em sessão secreta a fim de concluir o julgamento da Tese, tendo sido o candidato ( X ) Aprovado ( ) Reprovado por seus membros. Proclamados os resultados pela Prof. Dr. Oziris Borges Filho, Presidente da Banca Examinadora, foram encerrados os trabalhos e, para constar, lavrou-se a presente ata que é assinada pelos Membros da Banca Examinadora, aos vinte e nove dias do mês de fevereiro de dois mil e vinte e quatro.

Observações:

Banca Examinadora de Qualificação/Defesa Pública de Dissertação/Tese realizada em conformidade com a Portaria da CAPES n. 36, de 19 de março de 2020, de acordo com seu segundo artigo:

Art. 2º A suspensão de que trata esta Portaria não afasta a possibilidade de defesas de tese utilizando tecnologias de comunicação à distância, quando admissíveis pelo programa de pós-graduação stricto sensu, nos termos da regulamentação do Ministério da Educação.

TÍTULO SUGERIDO PELA BANCA:



Documento assinado eletronicamente por **Fátima Susana Mota Roboredo Amante**, **Usuário Externo**, em 05/03/2024, às 13:09, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Natasha Vicente da Silveira Costa**, **Usuário Externo**, em 05/03/2024, às 14:36, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **FABIANNA SIMAO BELLIZZI CARNEIRO**, **Professor(a) do Magistério Superior**, em 05/03/2024, às 16:37, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Oziris Borges Filho**, **Usuário Externo**, em 11/03/2024, às 20:24, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **CARLOS ANDRÉ PINHEIRO**, **Usuário Externo**, em 20/03/2024, às 03:28, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **BRUNO FRANCESCHINI**, **Coordenador(a)**, em 25/03/2024, às 16:47, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site [https://sei.ufcat.edu.br/sei/controlador\\_externo.php?acao=documento\\_conferir&id\\_orgao\\_acesso\\_externo=0](https://sei.ufcat.edu.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0), informando o código verificador **0045509** e o código CRC **987F8A99**.

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UFCAT.

Santos, Márcio Antônio da Costa  
Sussuarões, de Luiz Cruz de Oliveira : da teoria à evolução do romance epistolar / Márcio Antônio da Costa Santos. - 2024.  
197, f.

Orientador: Prof. Dr. Oziris Borges Filho.  
Tese (Doutorado) - Universidade Federal de Catalão, Instituto de Estudos da Linguagem, Catalão, Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem, Catalão, 2024.

1. Literatura. 2. Literatura brasileira. 3. Romance Epistolar. 4. Sussuarões. I. Borges Filho, Oziris, orient. II. Título.

CDU 821.134.3

## **NOTAS**

Todas as traduções foram feitas pelo autor.

Dedico esse trabalho a Deus por me manter firme e vivo até este momento e a minha noiva que soube dar o apoio necessário nos dias de sol e de chuva pelos quais passeis nesses anos. Dias de luta.

## AGRADECIMENTOS

Quando iniciei o doutorado não tinha uma noção clara do que seria o Romance Epistolar. Meus conhecimentos se restringiam aos textos publicados no Brasil sobre o assunto. O romance **Sussuarões**, Luiz Cruz de Oliveira, ao mesmo tempo que revelava um momento de nossa história que sempre me intrigava, apresentou uma forma de construção completamente nova. Desta forma, passei dias, meses e anos na busca da compreensão do processo de construção textual que agora apresento. Foram cinco anos de intensa pesquisa e busca por informações, de leituras, de escritas e rabiscos e reescritas. Intermináveis noites de trabalho.

Enfim, aqui estamos no final de um projeto. Agradeço diariamente ao meu orientador que soube, nos momentos certos, a me incentivar do seu jeito próprio. Que esclareceu algumas dúvidas de neófito, que se sentou comigo para ajustar a bússola e corrigir a jornada. Agradeço, também, à professora Susana que, mesmo de longe, acompanhou esse trabalho desde o seu projeto inicial, dando opiniões e sugerindo textos que foram fundamentais. Aos professores Sidney e Fernando, que não pouparam esforços para me arrumar livros e material de trabalho.

Infelizmente não tivemos produções significativas sobre o romance epistolar no Brasil, nem trabalhos teóricos, desta forma toda a pesquisa se concentrou em obras produzidas na Europa, principalmente, França e Inglaterra. A diferença de língua tornou-se um elemento complicador a mais, porque a ausência de publicações locais me fez importar livros e pesquisar em sites internacionais a busca de informação.

A lista de pessoas que contribuíram para o sucesso da pesquisa é enorme, desta forma, agradeço a todos e a todas que deixaram suas marcas no trabalho. Obrigado. Esperamos que este trabalho sirva para que futuros pesquisadores tenham menos dificuldade em trabalhos futuros.

## RESUMO

O presente trabalho tem dois objetivos, primeiro é teorizar sobre o romance epistolar, relendo obras exemplares dos Séc. XVII e XVIII. **Cartas Portuguesas** (1669), de Gabriel-Joseph de Guilleragues (Mariana Alcoforado), **Cartas Persas** (1721), de Montesquieu, **Júlia ou a Nova Heloísa** (1761), de Rousseau, **Ligações Perigosas** (1782), de Choderlos de Laclos, **Pâmela** (1740) e **Clarissa** (1749), ambas de Richardson são as principais obras que foram lidas e analisadas. Em um segundo momento, serão analisadas outras obras do Séc. XIX, como **Drácula** (1897), de Bram Stoker, **Frankenstein** (1818), de Mary Shelley, **A Cor Púrpura** (1982), de Alice Walker, que são consideradas obras epistolares para a maioria dos teóricos e algumas obras nacionais produzidas entre 1800 a 1980 no Brasil. Na segunda parte, analisamos a obra **Sussuarões** (1981) de Luiz Cruz de Oliveira quanto à identidade, à personagem, ao espaço literário e quanto ao enquadramento dela nesse modelo de romance. Observamos que o romance de Oliveira mostra a possibilidade de mesclagem de formas romanescas. Aproxima a linguagem literária da cinematográfica dando ênfase à ambientação dissimulada e a aproximação com o cinema, porém, apesar de apresentar elementos epistolares, não é um romance epistolar. Para embasar essa pesquisa, foram utilizados os seguintes teóricos: Robert Adams Day (1966), Laurent Versini (1979), Jane Altman (1982), Genette (1995), Yves Giraud (1995), Jean Rousset (2000), Frederic Calas (2007) entre outros.

Palavras-chave: Literatura. Romance Epistolar. Sussuarões.

## ABSTRACT

The present work has two objectives, the first is to theorize about the Epistolary Romance, rereading exemplary works from the 17th and 18th centuries. *Cartas Portuguesas* (1669), by Gabriel-Joseph de Guilleragues (Mariana Alcoforado), *Cartas Persas* (1721), by Montesquieu, *Julia or the New Heloise* (1761), by Rousseau, *Dangerous Liaisons* (1782), by Choderlos de Laclos, *Pamela* (1740) and *Clarissa* (1749), both by Richardson are the main works to be read and analyzed. In a second step, other works from the 19th century will be analyzed, such as *Drácula* (1897), by Bram Stoker, *Frankenstein* (1818), by Mary Shelley, *The Color Purple* (1982), by Alice Walker, which are considered epistolary works for most of the theorists and some national works produced between 1800 and 1980 in Brazil. In the second part, we analyze the work *Sussuarões* (1981) by Luiz Cruz de Oliveira in terms of identity, character, literary space and its framing in this novel model. We observed that Oliveira's novel shows the possibility of mixing novelistic forms. It brings literary language closer to cinematographic language, emphasizing the disguised setting and the approximation with cinema, however, despite presenting epistolary elements, it is not an epistolary novel. To support this research, the following theorists were used, such as Robert Adams Day (1966), Laurent Versini (1979), Jane Altman (1982), Genette (1995), Yves Giraud (1995), Jean Rousset (2000), Frederic Calas (2007) among others.

Keywords: Literature. Epistolary Novel. *Sussuarões*.

## RÉSUMÉ

Le présent ouvrage a deux objectifs, le premier est de théoriser sur le roman épistolaire, en relisant des œuvres exemplaires des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles. *Cartas Portuguesas* (1669), de Gabriel-Joseph de Guilleragues (Mariana Alcoforado), *Cartas Persas* (1721), de Montesquieu, *Julia ou la Nouvelle Héloïse* (1761), de Rousseau, *Liaisons dangereuses* (1782), de Choderlos de Laclos, *Pâmela* (1740) et *Clarissa* (1749), tous deux de Richardson sont les principaux ouvrages à lire et à analyser. Dans un deuxième temps, d'autres œuvres du XIX<sup>e</sup> siècle seront analysées, comme *Dracula* (1897), de Bram Stoker, *Frankenstein* (1818), de Mary Shelley, *The Color Purple* (1982), d'Alice Walker, considérées comme des œuvres épistolaires. Des ouvrages pour la plupart des théoriciens et quelques ouvrages nationaux réalisés de 1800 à 1980 au Brésil. Dans la seconde partie, nous analysons l'œuvre *Sussuarões* (1981) de Luiz Cruz de Oliveira en termes d'identité, de caractère, d'espace littéraire et de son cadrage dans ce modèle romanesque. Nous avons observé que le roman d'Oliveira montre la possibilité de mélanger les formes romanesques. Il rapproche le langage littéraire du langage cinématographique, en accentuant le décor déguisé et le rapprochement avec le cinéma cependant, bien qu'il présente des éléments épistolaires, ce n'est pas un roman épistolaire. Pour soutenir cette recherche, les théoriciens suivants ont été utilisés, tels que Robert Adams Day (1966), Laurent Versini (1979), Jane Altman (1982), Genette (1995), Yves Giraud (1995), Jean Rousset (2000), Frédéric Calas (2007), entre autres.

Mots-clés : Littérature. Roman Épistolaire. *Sussuarões*.

## SUMÁRIO

1	ESCRITO POR ÚLTIMO PARA SER LIDO PRIMEIRO .....	16
2	ROMANCE EPISTOLAR: UMA TEORIA.....	28
2.1	ROMANCE E SUAS CARACTERÍSTICAS.....	28
2.2	O GÊNERO EPISTOLAR.....	33
2.2.1	As Epístolas Literárias .....	35
2.2.2	Breve História .....	35
2.2.3	O Romance Epistolar .....	36
2.2.4	Então, O Que é Um Romance Epistolar?.....	37
2.2.4.1	Conceituações .....	37
2.2.5	Prosa e Poesia .....	44
2.2.6	O Narrador no Romance Epistolar.....	46
2.3	DO PROBLEMA DA CLASSIFICAÇÃO.....	47
2.3.1	Do Monvocálico ao Polivocálico .....	51
2.3.1.1	Monvocálicos .....	52
2.3.1.2	Polivocálico.....	56
2.3.1.3	Duo.....	59
2.3.1.4	REVISÃO .....	60
2.3.1.5	Do conceito .....	60
2.3.1.6	Quanto à forma .....	60
2.3.1.7	Quanto à estrutura .....	60
2.3.1.8	Quanto ao tipo.....	61
2.3.1.9	Quanto aos recursos .....	61
2.3.1.10	Quanto à linguagem .....	61
2.3.1.11	Quanto à apresentação do espaço .....	61
2.3.1.12	Considerações .....	62
3	A FORMA EM 1800+ .....	63
3.1	A EVOLUÇÃO ENQUANTO FORMA DE ABORDAGEM .....	66
3.2	EPISTOLARIDADE.....	70
3.3	NOVOS MODELOS DE PRODUÇÕES EPISTOLAR.....	75
3.4	O ROMANCE EPISTOLAR E O CINEMA E TEATRO.....	77
3.5	REVISÃO .....	81

4	BREVE HISTÓRICO DA LITERATURA NACIONAL E O ROMANCE EPISTOLAR	83
4.1	A INFLUÊNCIA DE <i>OS SOFRIMENTOS DO JOVEM WERTHER</i> DE GOETHE NO ROMANTISMO BRASILEIRO	85
4.2	O CASO DE <i>CARTAS CHILENAS</i> , DE TOMÁS ANTÔNIO GONZAGA, SERIA UM ROMANCE?	87
4.3	<i>LUCÍOLA</i> DE JOSÉ DE ALENCAR, POR QUE EU NÃO O CONSIDERO UM ROMANCE EPISTOLAR	89
4.4	<i>O MARIDO DA ADÚLTERA</i> , DE LÚCIO DE MENDONÇA	93
4.5	<i>CORREIO DA ROÇA</i> , DE JÚLIA LOPES DE ALMEIDA	96
4.6	A <i>CORRESPONDÊNCIA DE UMA ESTAÇÃO DE CURA</i> , DE JOÃO DO RIO	99
4.7	<i>CRÔNICA DA CASA ASSASSINADA</i> , DE LÚCIO CARDOSO	103
4.8	CONSIDERAÇÕES SOBRE AS OBRAS	108
5	<i>SUSSUARÕES</i>	111
5.1	DO NOME	111
5.2	O DESERTO BRASILEIRO	114
5.3	RESUMO DA OBRA	118
5.3.1	Quem é o líder segundo.	119
5.3.1.1	Leonardo.	120
5.3.1.2	Cartas.	123
5.3.1.3	Rolanda	125
5.3.1.4	Jovita.	126
5.3.1.5	“A hora antes da hora” e “A hora”	128
5.3.1.6	No capítulo “A hora”	129
5.3.1.7	Jornal.	131
5.3.1.8	Emiliano pelos outros	131
5.4	ENQUADRAMENTO DO ROMANCE	135
5.5	POLIVOCAL OU MONOVOCAL	140
5.6	PLUS	143
5.7	PERSONAGENS E FORMAS DE CARACTERIZAÇÃO	149
5.7.1	As vozes do romance	146
5.7.2	A heterodiscursividade	152
5.7.3	As vozes do romance epistolar	160
5.8	O ESPAÇO E O TEMPO EM <i>SUSSUARÕES</i>	165
5.8.1	O espaço no romance	165
5.9	FUNÇÕES DO ESPAÇO NA NARRATIVA	174

5.10 O ROMANCE EPISTOLAR E O TEATRO.....	181
6 CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	184
REFERÊNCIAS.....	189

"Enquanto houver uma carta para ler,  
haverá um coração a bater."  
— *Clarissa*, de Samuel Richardson

## 1 ESCRITO POR ÚLTIMO PARA SER LIDO PRIMEIRO

O presente trabalho tem por objetivo teorizar sobre o Romance Epistolar e, ao final, analisar a obra **Sussuarões** (1981) de Luiz Cruz de Oliveira quanto à identidade, à personagem, ao espaço literário e quanto ao enquadramento dele nesse modelo de romance. Nesse sentido, será primeiramente analisado o que seja o Romance Epistolar, suas características, sua forma de elaboração e discutir as razões pelas quais não foram produzidos muitos romances epistolares no Brasil e se as obras que foram produzidas poderiam ser classificadas dessa forma.

Foi utilizado para realizar nosso trabalho o método indutivo analítico através de uma pesquisa qualitativa pelas produções em Romance Epistolar através dos tempos e estabelecer um recorte temporal, das origens ao Século XIX. Primeiramente, foram lidos vários teóricos sobre o Romance Epistolar, como Robert Adams Day (1966), Laurent Versini (1979), Jane Altman (1982), Gerard Genette (1995), Yves Giraud (1995), Jean Rousset (2000), Frederic Calas (2007) entre outros. Posteriormente, lemos as principais obras epistolares da literatura internacional, como **Cartas Portuguesas** (1669) de Gabriel-Joseph de Guilleragues (Mariana Alcoforado), **Cartas Persas** (1721) de Charles de Montesquieu, **Júlia ou a Nova Heloísa** (1761) de Jean-Jaques Rousseau, **Ligações Perigosas** (1782) de Choderlos de Laclos e **Pâmela** (1740) e **Clarissa** (1749), ambas de Samuel Richardson. Com base nessas obras, foi construída uma teoria sobre o Romance Epistolar.

Todas as obras que serviram de base são estrangeiras devido ao momento histórico do surgimento do Romance Epistolar, tomando como base as produções francesas e inglesas. Outra questão é que o processo de colonização do Brasil ocorre concomitante ao auge da produção do Romance Epistolar, desta forma não havia de se pensar em utilizar obras nacionais. Depois de estabelecida a base, foram avaliados alguns romances nacionais, indagando-se sobre a adequação ou não ao modelo de romance estudado. Posteriormente, analisa-se os reflexos dessa forma de romance em produções recentes e quais foram as contribuições para a narrativa atual.

Após a discussão sobre as características definidoras do Romance Epistolar, como se processou a evolução dessa forma através do tempo, como foram as produções nacionais, analisar-se-á o romance de Luiz Cruz de Oliveira para saber até que ponto ele se manteria teoria construída, visto que seu processo de construção foge aos padrões dos romances convencionais. Até que ponto ele estaria em um processo de desdobramento da forma e, principalmente, em que aspectos ele extrapolaria o modelo e como essa obra poderia enriquecer a pesquisa sobre o estudo do Romance Epistolar brasileiro. Um fator importante na produção

de Oliveira e aproximação da forma de narrar da forma cinematográfica, possibilitando ao leitor uma viagem através do olhar da personagem, explorando a ambientação dissimulada.

O Romance Epistolar, de forma geral, consiste na construção de um romance através de várias cartas trocada entre personagens. Ou, várias cartas de uma mesma pessoa a um correspondente fantasma sem que tenhamos as cartas respostas. Esses textos trazem em si todos os elementos que constituirão um romance. Dessa forma, pode se ter vários narradores ou apenas um que, através dessas escritas, desenvolve a narrativa. Assim teremos vários pedaços de narrativas em primeira pessoa que, reunidas, constituem o romance completo. Todas as personagens remetentes são narradoras, apresentando seu ponto de vista acerca da história que está sendo narrada.

A carta, aqui, torna-se uma estratégia produtiva em que o autor se coloca atrás de outro autor explícito que constrói um romance e pode tecer críticas sociais, revelar confidências, construir mundos fictícios. Essa estratégia foi utilizada por Montesquieu (1721) e Tomaz Antônio Gonzaga (1845) para criticar a sociedade e seus costumes, além de ser uma das primeiras formas narrativas a dar voz à mulher<sup>1</sup>.

Ao final, apresentaremos algumas razões da escassez da produção dessa forma em nossa literatura. Apesar de ser um estilo de narrativa complexo e intrigante aos olhos do leitor atento, não se teve muitos títulos produzidos no período de 1500 a 1982, que foi nosso recorte temporal, no Brasil. Através do Romance Epistolar, teremos dois autores, um expresso no texto como emissário e outro oculto, tecendo suas considerações acerca do mundo em que ele vive, através da voz do outro; seria a existência de um autor explícito que assina o texto e outro implícito que o constrói.

Segundo Wolfgang Iser,

O texto literário se origina da reação de um autor ao mundo e ganha o caráter de acontecimento à medida que traz uma perspectiva para o mundo presente que não está nele contida. Mesmo quando um texto não faz senão copiar o mundo presente, sua repetição no texto já o altera, pois repetir a realidade a partir de um ponto de vista já é excedê-la (1996, p. 11).

---

<sup>1</sup>Uma característica do romance epistolar é a focalização em primeira pessoa e a narração dos fatos ser feita pelo narrador - personagem. Com isso, personagens femininas serão protagonistas de suas narrativas e o ponto de vista das principais obras do período serão feitas a partir do olhar da mulher e a terão como personagem central, como é o caso de **Cartas Portuguesas**, **Pâmela**, **Clarissa** e **Júlia** ou **Nova Heloísa**, além de outras obras que foram produzidas no período e que não foram estudadas neste trabalho.

Nesse sentido, o romance construído a partir de cartas também oferece muitos outros aspectos que podem ser analisados e revelados neste trabalho. Segundo Márcia Fusaro (2016), as cartas caracterizam-se por um diálogo entre emissor e receptor, caracterizando-se pela primeira pessoa e tendo-se um enorme grau de pessoalidade. Configura, assim, uma relação dialógica entre as entidades do romance.

Na literatura epistolar, a voz em primeira pessoa se mistura à terceira pessoa, pressuposta na leitura do e pelo outro, figura ausente. Grandes narrativas epistolares de amor permeiam esse contexto, fruto do sujeito romântico do século XVIII, e que se prolongará, sob novas tonalidades, pelo realismo do século XIX. Dois exemplos destacáveis de romances epistolares do século XIX são: —*Memórias de Duas Jovens Esposas* (1841) de Balzac e —*Drácula* (1897) de Bram Stoker (Fusaro, 2016, p. 5).

Essa forma de escrituração transfere para o leitor a responsabilidade para estabelecer a unidade da narrativa, visto que cada capítulo ou carta apresenta um posicionamento diferente e sendo parte de uma mesma história. São várias vozes expondo seus pontos de vista, revelando sua alma ou simplesmente uma voz solitária que estabelece um diálogo com um destinatário fantasma que existe no silêncio da resposta não recebida.

Ainda sobre a questão das Cartas, seria necessário apresentar o pensamento de Fusaro sobre a evolução da carta como forma pura de comunicação até um elemento de produção literária.

Sobre a epistolografia literária, cabe ainda, na atualidade, a pergunta que vem ocupando críticos literários e outros estudiosos desde o surgimento da carta como meio de comunicação: em que medida cartas podem ser consideradas literatura? E mais: em que medida podem ser consideradas alta literatura? Aventa-se já aqui, de saída, uma resposta positiva na medida em que grandes autores, ao longo do tempo, têm transformado esse gênero em criação literária dotada de alto teor de estilo e originalidade (Fusaro, 2016, p. 2).

A pesquisadora lança a pergunta sobre a possibilidade de considerar a Carta uma forma literária, visto tratar-se de um meio de comunicação e não propriamente uma obra literária. Partindo-se do pressuposto de que a Carta seja apenas um meio de comunicação, a ausência desse meio na atualidade poderia justificar a baixa produção de obras com essa característica, porém o fato de não haver muitas cartas circulando entre nós, não significa que não esteja

havendo comunicação, interatividade entre as pessoas. Mesmo se houver silêncio, haverá formas de se expressar e se comunicar.

Ainda sobre a possibilidade de a Carta ser uma forma literária, Michel Foucault (2006, p. 144-159) afirma que “é algo mais do que um adestramento de si próprio pela escrita, por intermédio dos conselhos e opiniões que se dão ao outro”, porque “ela constitui também uma certa maneira de cada um se manifestar a si próprio e aos outros”. Ela seria uma forma de o remetente se oferecer ao olhar do destinatário. Seria uma forma de transposição do mundo interior para o exterior, possibilitando, com isso, a descoberta de si pelo outro.

Unindo todos esses pensamentos sobre a carta, partimos para a escolha da obra a ser analisada. Voltamos para os critérios norteadores, dentre eles, o primeiro é que estava procurando uma obra que ressaltasse o período da ditadura militar no Brasil; o segundo, era uma obra que não tivesse sido muito trabalhada; e, por fim, que apresentasse uma estrutura narrativa diferenciada. Assim, **Sussuações** preencheu esses critérios principais. Outro fator que me influenciou foi o fato de eu nunca ter trabalhado com um Romance Epistolar e descobrir que não havia muitos trabalhos que se propuseram a teorizar esse modelo de romance.

Voltando para os processos criativos da obra literária, sempre me interessou o universo oculto em uma obra, que está à mercê da descoberta do leitor através da decodificação de signos e sinais. A construção de cenários funcionais, em que todos os elementos têm um objetivo de estar ali, servindo para composição de personagens ou mesmo para criação de atmosferas fundamentais para o desenvolvimento da trama. A forma como objetos e ambientes servem para auxiliar na construção da personagem, para caracterização psicológica e física, são alguns dos elementos motivadores deste trabalho.

Além dos elementos apresentados, tem-se a procura pela compreensão dos processos criativos. A teoria do espaço na narrativa também é relevante, pois não se trata apenas de um cenário para as ações das personagens. É o espaço um elemento caracterizador, propulsor, revelador da trama, da personagem com seu emaranhado de características ou serve para reconstruir um passado. Tudo isso pode ser apresentado diretamente ou evidenciadas por comportamentos, objetos, insinuações, entre outros elementos. O espaço se revela ao leitor, contudo, se não houver uma ação atenciosa deste no processo de descobrimento do texto escrito, todo esse emaranhado de elementos perde-se pelo correr dos dedos nas linhas do papel escrito.

Cabe ao leitor debruçar e recolher todas as migalhas de informações deixadas pela

autoria através de processo de enunciação. A leitura é um ato de desvendamento dos elementos que estão presentes ou não no texto. Assim, o trabalho de leitura envolve vários fatores, além dos linguísticos, para sua compreensão.

Outro elemento é a questão de construção de identidades. Philippe Hamon (1998) afirma que a personagem é o resultado de três elementos básicos: a presença, a realidade e a identidade consubstanciadas pela voz da personagem. Em outras palavras, a existência e a diferença entre duas pessoas está na sua voz, no seu processo de enunciação. Assim, a possibilidade de a personagem poder se expressar livremente serve para caracterizá-la enquanto pessoa na obra literária e na vida.

A obra não é uma superfície plana, coberta de letras. A leitura pode ser da superfície para o interior do texto, coletando sinais, migalhas deixadas pelas personagens ou pela narração para mostrar o caminho de volta. Entretanto, essas migalhas não deixam um caminho de volta. Como o processo de leitura é progressivo, elas mostram o caminho à frente. Revelam aquilo que as palavras não expressaram, revelam valores, ideologias, posturas ocultas que mostram uma personagem que seria resultado do embate das ideias, das ideologias de uma época que tomam a página escrita como palco para sua apresentação.

O mundo ficcional e o mundo real apresentam pontos de contato e distensão. A obra literária, apesar de seu caráter ficcional, nasce e morre (morre?) em um mundo real. Apresenta um diálogo com esse mundo, embebeda-se com suas ideias e as reproduz de uma maneira convergente ou divergente. Sem, contudo, haver confusão de que são duas realidades distintas, mesmo que o momento histórico e social possa ser vislumbrado no texto literário de uma forma direta ou não. Ou seja, os fatos históricos poderiam dar sustentação para os acontecimentos da narrativa, mas não se poderia procurar a correlação entre os dois como base para uma análise literária. Não há a preocupação de que os fatos narrados tenham correspondência com os eventos do dia a dia, porque também não se está diante de uma obra de história.

A leitura de um romance faz com que haja uma viagem pelo tempo e pelo espaço, fictícios ou não. A personagem está em uma realidade própria com as características de seu tempo e de seu lugar. Seria preciso adentrar em seu mundo particular, em sua realidade revelada por todos os elementos que a compõe, como voz, roupa, ações, comportamento, entre outros. Essa é a complexidade do trabalho apresentado em uma pesquisa que avança pelos mundos da ficção e da realidade.

Outro ponto a ser explorado é descobrir como o espaço literário se apresentaria em uma história que fosse inteiramente composta por cartas. Afinal, a sua forma de estruturação é bem diferente dos modelos convencionais de construção de enredos. Para esse entendimento sobre o espaço literário, estudaremos a topoanálise, termo cunhado inicialmente por Bachelard e que será desenvolvido por Borges Filho, servindo de base para a análise do espaço no romance de Oliveira de 1981.

Para empreender essa viagem pelo mundo do Romance Epistolar, propusemos quatro etapas: na primeira, segundo capítulo, percorremos as produções críticas sobre o Romance Epistolar e a leitura das obras mais famosas produzidas na Europa e nos Estados Unidos. Vale ressaltar que esse modelo de romance teve mais força e vigor nos Séculos XVII e XVIII, com romances como **Cartas Portuguesas**<sup>2</sup> (1669), de Guilleragues; **Cartas Persas** (1721), de Montesquieu; **Júlia ou a Nova Heloísa** (1761), de Rousseau; e **Ligações Perigosas** (1782), de Laclos. Apesar de não ser a primeira, a obra divisora de águas no Romance Epistolar, considerada por muitos pesquisadores é **Pâmela**, de Richardson, publicada em 1740.

Ao analisar os elementos distintivos entre as formas carta e romance, como eles se entrecruzam e como a linguagem é apresentada em ambas as modalidades textuais, nós, leitores, nos tornamos invasores da privacidade alheia, ou nos tornamos confidentes dessas personagens. Outro ponto a ser analisado é o fato de a carta estar em primeira pessoa, do ponto de vista do emissor e se transforma em narrador no romance, e, por ser um diálogo, haverá dificuldade de observar alguns elementos do romance tradicional, porque ele estará diluído em todas as cartas trocadas entre eles.

Para suporte nesse aparato crítico, serão utilizados, principalmente, o trabalho de Adams Day (1966), Versini (1979), Altman (1982), Genette (1995), Giraud (1995), Rousset (2000), Calas (2007), entre muitos outros trabalhos, como dissertações, teses e artigos produzidos principalmente na Europa.

A definição a ser utilizada e referendada pela maioria dos pesquisadores é a de Adams Day (1966), que estabelece alguns critérios para que uma obra possa ou não ser compreendida como sendo epistolar. Para ele, Romance Epistolar é uma história longa ou curta em prosa, total ou parcialmente imaginária onde as cartas reais ou ficcionais exercem uma função predominante na narrativa.

---

<sup>2</sup>Quanto a esse romance, sempre atribuiremos sua autoria a Guilleragues, todavia em edições atuais é apontada como autoria à Mariana Alcoforado, que é o nome da freira personagem da obra. Depois do grande sucesso do livro, houve muitas investigações quanto à autenticidade das cartas, apontando-as à Mariana Alcoforado. Isto, no entanto, não descaracteriza em nada a pesquisa, porque as cartas podem ser autênticas ou ficcionais (nota do autor).

Sobre o Romance Epistolar, de forma geral, pode-se defender a ideia de que

O romance cruza os pontos de vista de diferentes narradores falando em “eu” e abordando um “você”. Cada personagem fala por si mesmo em suas próprias cartas, todas endereçadas a um correspondente específico. O leitor, que naturalmente se identifica com o falante, fica imerso, por sua vez, nas mentes de cada um dos protagonistas. Então ele compartilha seus pensamentos e sentimentos (Goin, 2013. p. 8)<sup>3</sup>.

Nesse momento, também serão apresentadas as teorias do espaço literário de Osman Lins (1976) e os trabalhos de Oziris Borges Filho (2008). Tudo isso auxiliado pelos pensamentos e trabalhos de teóricos como Philippe Hamon (1998). Desse último, o estudo sobre o processo de descrição no texto literário e a sua contribuição no processo de construção da identidade da personagem.

Na segunda parte, terceiro capítulo, analisamos a evolução de uma forma. Se tudo evolui, exceto alguns políticos brasileiros, o Romance Epistolar também. Quais seriam essas mudanças e como elas foram sendo incorporadas na produção literária será o objeto desse capítulo. Teceremos e apresentaremos o pensamento de alguns críticos que estudaram esse processo pelo mundo. Citaremos, sem nos aprofundar, algumas obras. O importante é entender o que foi feito, como foi feito e qual a relevância desses processos, e como algumas obras resgatam alguns dos elementos constitutivos do romance epistolar tradicional.

Novas formas de comunicação surgiram, novas tecnologias foram incorporadas no nosso dia a dia. As cartas não são tão frequentes hoje, quando as pessoas estão mais conectadas através das tecnologias da informação. Hoje, temos e-mail, SMS, WhatsApp, entre outros recursos, que fazem as pessoas se comunicarem por voz, vídeo ou palavras.

Massaud Moisés (1985, p. 97) afirma que o “romance pode dar uma visão global do mundo. Sua faculdade essencial consiste em reconstruir e recriar o mundo”. Essa característica é considerada por Claudia Valentim (2006) como sendo plasticidade, a forma como ele incorpora elementos desse mundo e do homem, sua complexidade psicológica, a capacidade de se inserir no romance questões históricas, sociais, morais da humanidade. Assim sendo, a forma do Romance Epistolar, com o passar do tempo, incorpora novas formas de comunicação e de

---

<sup>3</sup>Le roman croise les points de vue de différents narrateurs s’exprimant en « je » et s’adressant à un « tu ». Chaque personnage parle en son nom au sein de ses propres lettres, toutes adressées à un correspondant déterminé. Le lecteur, qui s’identifie naturellement à celui qui parle, est ainsi plongé, à tour de rôle, dans l’esprit de chacun des protagonistes. Il partage donc ses pensées et ses sentiments (Goin, 2013. p. 8).

apresentação.

Consideramos que a primeira incorporação seria a presença de textos na forma de diário, que poderão ser observadas em obras produzidas nos séculos XIX e XX. Esses textos apresentam elementos epistolares, mas não poderiam ser enquadradas perfeitamente nessa modalidade. Obras como **Drácula** (1897) de Bram Stoker, **Frankenstein** (1818) de Mary Shelley, **A Cor Púrpura** (1982) de Alice Walker são exemplos do que conceituaremos como obras que apresentam epistolaridade, o que será melhor explicado mais à frente.

Posteriormente, o romance vai incorporando outros elementos e novas formas de narrar. Assim, saímos do papel e caneta e mergulhamos no mundo digital. Fitas cassetes foram utilizadas para armazenar músicas e informações, hoje estão condensadas em aplicativos sediados na nuvem, longe do alcance mecânico.

Todos esses elementos foram incorporados no fazer literário. Não se precisa apenas ler, podemos ouvir, tatear. Com isso incluímos milhões de pessoas que não podiam ter acesso à literatura e às outras formas de arte. O mundo ficou pequeno e cabe em uma tela de celular. Todavia, a arte, a literatura persistem e incorporam todos esses elementos e continuam sendo cativantes.

Na evolução de uma forma, abordamos de que modo se mantém viva na produção atual, traços do Romance Epistolar produzidos no Século XVII e XVIII. A esse processo utilizamos a expressão cunhada por Altman (1982), que é a *epistolaridade*, ou seja, a manutenção de elementos da estrutura original em textos modernos. O romance consegue sempre se atualizar e resgatar estruturas do passado com elementos de modernidade.

Na terceira parte, quarto capítulo, tratamos da produção literária brasileira que versa sobre a temática. É estabelecido um recorte temporal, dos anos iniciais de nossa história até os anos 80 do século XX. Não serão trabalhadas obras epistolares apenas, mas aquelas que poderiam ser consideradas romances epistolares, ou que apresentam epistolaridade. Essa abordagem servirá para lançar luz em algumas classificações, que consideramos errôneas, conforme teoria apresentada.

Considerando que o auge da produção epistolar na Europa remonta aos séculos XVII e XVIII e que o Brasil foi descoberto no início do Século XVI, que sua colonização começa efetivamente no Século XVII, obtendo impulso com a vinda da Família Real portuguesa no início do Século XIX, há de se pensar que não haveria condições sociais para a produção de romances epistolares.

As obras produzidas aqui nos séculos XIX e XX não poderiam ser romances epistolares, mas apenas apresentariam epistolaridade. Contudo, procuramos por romances que poderiam ser considerados assim e outros que foram classificados como tal. Dessa maneira, delimitamos um período temporal, isto é, as produções até os anos 80 do século XX. Sendo assim, é possível inferir que não houve abundância de romances epistolares no nosso país nesse período.

Apesar de o primeiro documento da literatura nacional ser a *Carta* de Pero Vaz e Caminha, escrita ao rei de Portugal sobre a nova terra, esse documento epistolar não é considerado neste trabalho, simplesmente porque nosso interesse não é um estudo da epistolografia produzida em nossa terra, independentemente de elas serem literárias ou não. A carta que nos interessa é aquela utilizada como elemento norteador e constitutivo de um romance. Desta forma, fica o registro dessa carta, mas ela não será abordada.

Outra obra que será estudada é **Cartas Chilenas**, de Tomás Antônio Gonzaga, escrita entre 1783 e 1788. Os textos circularam em Vila Rica, hoje Ouro Preto, no final do século XVIII, no período da Inconfidência Mineira. Nessa obra, Critilo, morador na cidade de Santiago no Chile, escreve para o amigo Doroteu, morador na cidade de Vila Rica, Minas Gerais. Nessa obra, à semelhança da obra de Montesquieu, tem-se muita crítica social.

A questão dessa obra é saber se ela poderia ser considerada ou não como Romance Epistolar. Para dirimir essa dúvida, utilizamos os autores apresentados no capítulo 2, os trabalhos de Moisés (1984) e de Wilson Martins (1954), que abordam a diferença entre prosa e poesia, para melhor enquadrar a obra de Gonzaga.

A próxima a ser analisada e observada sob o critério do enquadramento temático será o romance de José de Alencar, **Lucíola**, publicado pela primeira vez em 1862. Nessa obra, conta-se a história de Lúcia, uma cortesã de luxo na cidade do Rio de Janeiro. Paulo, o narrador, apaixona-se e quer se casar com ela. Apesar de a obra ser uma carta escrita pela personagem-narradora a uma amiga, teceremos considerações sobre a possibilidade ou não de ela ser considerada Romance Epistolar. Para isso, lançamos mão de toda a pesquisa realizada, o modelo de Romance Epistolar, suas possibilidades e inviabilidades. Um dos critérios relevantes quanto a isso é o momento da escrita e o momento da ação.

São trabalhadas, ainda neste capítulo, alguns autores e obras que foram construídas segundo o modelo epistolar, mesmo que não se enquadrem inteiramente na teoria levantada. Além de **Cartas Chilenas** (1789) de Tomás Antônio Gonzaga e **Lucíola** (1862) de José de Alencar, estudamos **O Marido da Adúltera** (1882) de Lúcio Mendonça, **Correio da Roça** (1913) de Júlia Lopes de Almeida, **A Correspondência de uma Estação de Cura** (1918) de

João do Rio e **Crônica da Casa Assassinada** (1959) de Lúcio Cardoso. Trata-se, esta última, de uma obra com uma forte influência de **O Morro dos Ventos Uivantes** de Emily Bronte<sup>4</sup>, pouco estudada pelo público nacional apesar da riqueza no processo de construção. Utilizaremos os mesmos critérios apontados para as obras anteriores e aplicaremos a teoria que foi construída.

Apesar de haver outras publicações escritas sob a forma de Romance Epistolar após os anos de 1982, elas não serão trabalhadas devido ao recorte temporal. Sobre os romances apresentados neste capítulo, não haverá um trabalho aguçado sobre eles, podendo ser feito futuramente. **Sussuarões** (1981) de Luiz Cruz de Oliveira merecerá um capítulo especialmente dedicado a ele. Momento em que apresentamos o enquadramento ou não da obra na teoria do Romance Epistolar, quais os elementos extrapolam a teoria, de que forma o autor apresenta e discute os elementos estudados neste trabalho, como personagem, tempo, espaço, identidade e linguagem e sua aproximação ao cinema.

Na quarta parte de nosso trabalho, analisamos a obra que é nosso objeto central – **Sussuarões**, de Luiz Cruz de Oliveira. Explicamos a escolha do título do romance, que faz referência direta a Guimarães Rosa, **Grande Sertão: Veredas**, quando recupera as andanças de Riobaldo, que atravessa o liso do Sussuarão. Investigamos quais as inferências que esse processo de travessia ocasiona na vida da personagem e quais as correlações das travessias realizadas pelas personagens do romance de Oliveira.

A obra é uma miscelânea de processos de escrituração, híbrida e complexa. Ela se vale de processos variados do romance tradicional até a utilização de uma notícia de jornal como

---

<sup>4</sup> Cardoso, dentre as obras que traduziu, encontra-se *Morro dos Ventos Uivantes* de Emily Bronte. Pode-se observar algumas semelhanças entre as duas obras, apontadas por Filgueiras (2018) como:

- Pois que desperte em tormento! Bradou ele com assustadora veemência, batendo o pé e soltando um grito, num súbito paroxismo de cólera incontrolada. – Por que ela mentiu até o fim? Onde está ela? Não está aqui, nem no céu, nem morta! Onde está então? Oh! Disseste que não te importavas que eu sofresse! Pois o que eu te digo agora, vou repetir até que a minha a língua paralise: Catherine Earnshaw, enquanto eu viver não descansarás em paz. [...] Não me deixes só, neste abismo onde não te encontro (Brontë, 2009, p. 145-146).

E

- Ah, é assim que você me quer? É assim que me ama, que disse tantas vezes que me adorava? Mentiu então, e não há de ter descanso, porque mentiu o tempo todo, e nunca me amou. Você nunca me amou, Nina. Por que fez isso, por que judiou deste modo de mim, por que é que quer ir embora, e deixar-me sozinho neste mundo? Tome cuidado, Nina, pois se Deus existe, não há de permitir que você tenha repouso do outro lado. A gente não engana os outros desse modo. É isto o que eu quero, e hei de rezar todas as noites para que Ele atormente sua alma e nunca mais a deixe em sossego (Cardoso *apud* Filgueiras, 2018, p. 458).

Segundo Filgueiras (*ibid.*, p.10):

Tanto Heathcliff quanto André não aceitam a morte das mulheres que amam Catherine e Nina, respectivamente, veem a morte como abandono, como ao morrer ambas negassem ou mentissem sobre o amor que diziam sentir por eles. Heathcliff e André não desejam paz para suas amadas, desejam tormentos, como se a paz só existisse se estivessem juntos.

elemento literário para o desfecho da narrativa e para conclusão da travessia realizada pela personagem central no plano físico que, incrivelmente falando, não tem nenhuma fala em toda a narrativa. Apesar do trocadilho, muito dele é sabido através dos outros, através da fala do outro. São esses discursos diretos, feitos por outras personagens, que nos revelam a vida e o pensamento da personagem central.

A trama se passa em um local qualquer de um país que poderia ser qualquer um da América do Sul, mas que tem tudo de Brasil. Nela temos duas partes que se interligam, como os capítulos *A hora antes da hora* e *A hora*, escritas em modelo tradicional com narrador extradiegético e onisciente; duas partes compostas de páginas de um diário em que as personagens de forma quase que simultânea relatam seus pensamentos, apresentando em alguns momentos uma viagem ao passado ou ilações de futuro. Noutras duas partes, temos cartas escritas por três personagens bem distintas, remontando ao passado e ao presente da personagem central e sua influência no comportamento ou nas escolhas atuais de alguns deles.

Por fim, depois dessa teia intrincada de formas de narrar, tem-se a narrativa final feita na mente dos leitores que vasculham os pensamentos e ideias alheias para construir suas próprias ideias. Nessa obra, analisaremos até que ponto ela se enquadra ou não na teoria do espaço e como foram feitas a construção desse espaço, tempo, personagens e construção de identidade. Para isso, lançamos mão da teoria do espaço de Lins, os trabalhos de Borges Filho, o pensamento de Hamon, entre outros escritores e teóricos nacionais e estrangeiros que trabalharam sobre essas questões. A intenção é analisar até que ponto essa obra pode ser considerada epistolar ou que apresenta epistolaridade. A intenção não é enquadrá-la na teoria construída, mas sim analisar em que situações ela vai além e como ela se aproxima do cinema, partindo de um elemento do Romance Epistolar.

Rousset (2000) mostra essa aproximação do Romance Epistolar do teatro, do cinema e da ópera. Serão mostrados quais são os elementos que proporcionam essa aproximação, em que favorece a forma de apresentação da personagem, afinal, ela será também a narradora de suas ações, terá voz direta sem a mediação do narrador extradiegético, sendo ele, narrador, intradieético, homodieético. Outra demonstração dessa proximidade é como o espaço é apresentado concomitantemente com a ação da personagem, processo esse apresentado por Osman Lins (1976) como ambientação dissimulada, em que o espaço surge ao leitor na mesma medida em que a ação é executada. Vejamos um exemplo:

Caminha corredor, a calça alegre contrasta com as vestimentas verdes. Contraste maior com os coturnos. Os corpos estão eretos, existe espécie de ritmo nas passadas, cadência na marcha. Corredores, esquinas, outras portas. Uma última porta (Oliveira, 1981, p. 15).

Neste exemplo, a narrativa é feita em terceira pessoa, mas o espaço percorrido pela personagem aparece ao leitor à medida em que ele caminha. Vejamos outro exemplo, agora em primeira pessoa.

Tenho vontade de volver a cabeça, confirmar se meus inquiridores estão à porta, vou pisando temeroso as sombras projetadas pelas metralhadoras, mal diviso com o canto dos olhos as mãos firmes que as empunham. Morre o corredor, viramos à esquerda, noutra corredor, ladeado também de sentinelas armadas. Agora, mesmo se voltasse a cabeça, não veria Augusto e seus companheiros (Oliveira, 1981, p. 19).

Nesse trecho, o ambiente é apresentado de forma dissimulada, como ensina Osman Lins (1976). Ainda sobre a questão da personagem na narrativa, Antônio Candido afirma que

A personagem é um ser fictício, — expressão que soa como paradoxo. De fato, como pode uma ficção ser? Como pode existir o que não existe? No entanto, a criação literária repousa sobre este paradoxo, e o problema da verossimilhança no romance depende desta possibilidade de um ser fictício, isto é, algo que, sendo uma criação da fantasia, comunica a impressão da mais lídima verdade existencial. Podemos dizer, portanto, que o romance se baseia, num certo tipo de relação entre o ser vivo e o ser fictício, manifestada através da personagem, que é a concretização deste (2014, p. 52).

Nesse momento, além de trabalhar a questão do enquadramento, são levantados os elementos nessa obra que demonstram em que pontos, ela além de apresentar elementos do Romance Epistolar, vai além e inova no processo de escrituração. Como apresentamos neste trabalho, a obra consegue incluir elementos da modernidade, discutir questões sociais, apresentar teses e teorias. O Romance Epistolar, apesar de ter no passado seu momento de maior produção, não se encontra extinto, ressurgiu das cinzas e traz cores novas. Partamos para a teoria.

"Não posso descrever  
o que tenho sentido desde a sua ausência.  
A imagem da minha amada  
e seus encantos perseguem-me por toda parte."  
— *Os sofrimentos do jovem Werther*,  
de Johann Wolfgang von Goethe

## 2 ROMANCE EPISTOLAR: UMA TEORIA

Para melhor compreender o tema do Romance Epistolar e responder a algumas perguntas sobre o que ele é, sobre a adequação ou não de algumas obras nessa modalidade de romance, é necessário discorrer sobre o que é romance e o que é epístola.

### 2.1 Romance e suas Características

O romance é um gênero narrativo longo, caracterizado por ser em prosa e por ter grande número de personagens, apresentar conflitos, enredo, tempo e espaço. Além disso, George Lukács afirma que

Cada gênero amolda-se ao seu conteúdo e lhe confere molde em razão desse ajuste prévio. Ora, como o lastro com a realidade é endossado pela própria aplicação de normas internas aos gêneros, estes, depois de terem o seu nascimento reconhecido pela dinâmica do mundo, servem como formas diversas de abarcar a realidade múltipla, inesgotável nos limites de um único gênero (2019, p. 198).

Segundo Massaud Moisés,

Romance pode dar uma visão global do mundo. Sua faculdade essencial consiste em reconstruir e recriar o mundo. Não uma fotografia, mas recria; não demonstra ou repete, e constrói, a seu modo, o fluxo da vida e do mundo, uma vida sua, uma visão particular, única, original. Exatamente por ser o romance um tema de uma sociedade em dissolução, em decadência, pois quando tudo está a desmoronar é que se faz necessária a tarefa do romancista (1985, p. 97).

Diferentemente de outros gêneros literários, o romance, segundo Lukács (2019, p. 210), “oferece a totalidade da vida também pelo seu conteúdo, na medida em que situa o homem e seu destino na plena riqueza de um mundo inteiro”. Ou seja, o romance reconstrói a vida, o homem e suas relações. Aqui não há distinção de classes sociais, será todo e qualquer homem, de qualquer realidade social.

Ainda sobre o romance, Jacinto do Prado Coelho (1978), ao abordar as diferenças entre romance e novela, afirma que o romance se distingue da novela apenas pela extensão, mas outros escritores afirmam haver mais distinções como o fato de no romance avultar uma atmosfera psicossocial e que ele configura um mundo de personagens mais densos e complexos, aproximado do acontecer cotidiano, apresentando um ritmo mais lento.

Pelas abordagens apresentadas, percebe-se que elas focam mais na função do romance que propriamente em sua estrutura. O fato de Moisés (1985) dizer que o romance “reconstrói o mundo” está muito ligado ao fato de se considerar o romance, ou texto literário, como ligado ao mundo real — apesar de ser uma obra de ficção. Trata-se de uma reconstrução verossímil da realidade. Uma ficcionalidade que esteja ligada a fatores e eventos reais, que poderiam ser reais, mesmo quando relatam uma história fantástica, impossível, em um tempo mítico. Mesmo assim, parte-se de um mundo perceptível.

Essa abordagem deixa clara a questão de que a narrativa retrata um homem que vive uma história em um determinado tempo e lugar; história essa que apresenta sentido de verossimilhança. Assim sendo, como ensina Osman Lins (1976), tudo no romance é ficcional. Não cabe a ele ser um retrato da realidade. Para isso, têm-se os livros de história. A ficção não é história, é uma estória. Poder-se-ia dizer que se trata de uma realidade possível, verossímil. Se há coincidência entre espaços vividos na obra com espaços reais, isso não o tornaria necessariamente real.

Voltando-se para aspectos estruturais, o romance, enquanto texto narrativo, prima por apresentar mais de um núcleo dramático, de ter muitas personagens que se unem em uma teia, construindo-se o enredo. Essas personagens têm seus próprios problemas, conflitos, pensamentos, porém essa teia chamada enredo faz com que existam pontos de contatos entre eles e se estabeleça um conflito central na obra.

Um bom exemplo dessa categoria de texto seria **Dom Casmurro** de Machado de Assis, escrito no Século XIX, publicado em 1899. Toda a narrativa se desenvolve em torno da personagem que dá nome ao romance: Casmurro — Bento — Bentinho. Ele vive um conflito pessoal, que seria a desconfiança de que sua esposa, Capitu, teria lhe traído; por outro lado,

tem-se o conflito de Dias, de Sancha e de Escobar, entre outros. Apesar disso, não se pode imaginar o desenvolvimento da narrativa após a morte da personagem central, porque tudo gira em torno dela. A história gira em torno do conflito vivido pela personagem, assim a dissolução do conflito ou a morte da personagem põe fim à narrativa.

Em **O Cortiço** de Aluísio Azevedo, publicado em 1890, tem-se o conflito de Romão e de Bertoleza que poderia ser considerado elemento central; porém, ao passo que essa história se desenvolve, há a história de Rita Baiana, Jerome, Pombinha e muitos outros. Até mesmo o cortiço poderia ser uma personagem que nasce, desenvolve e morre da mesma forma que as personagens humanas. No trecho “Eram cinco horas da manhã e o cortiço acordava, abrindo, não os olhos, mas a sua infinidade de portas e janelas alinhadas. Um acordar alegre e farto de quem dormiu de uma assentada sete horas de chumbo” (2000, p. 24), percebe-se a humanização do objeto, a caracterização do cortiço como sendo uma personagem com características de pessoa.

Voltando à estrutura do texto narrativo, nos dois exemplos citados, há a presença de narrador, personagem, tempo e espaço. Quanto a esses elementos estruturais, primeiramente, daremos mais atenção ao narrador em virtude de ser ele o elemento em que haverá grande mudança ao se falar em Romance Epistolar; abordaremos a sua forma de apresentação e de desenvolvimento. Assim, estudamos como o narrador é apresentado em algumas narrativas. Quanto aos textos citados, há duas posições distintas: no primeiro, ele está dentro da narrativa e no segundo, fora.

Quanto a esse posicionamento, que será muito importante mais adiante no Romance Epistolar, observar-se-á o foco narrativo. Genette (1995) afirma que existem duas categorias de narrativas: uma, de narrador ausente da história que conta, nomeado de narrador heterodiegético, e outra de narrador presente como personagem da história que conta, nomeado de homodiegético.

Segundo o teórico, a narração só existe por intermédio da narrativa. Assim, o narrador estará dentro ou fora da história e assim, dependendo de seu posicionamento, se personagem ou não, ocasionará, ao leitor, uma apreensão diferente da história. A compreensão desse posicionamento revelará processo inovador e complexo do Romance Epistolar. Vejamos mais sobre o posicionamento do narrador.

Há anos raiou no céu fluminense uma nova estrela.

Desde o momento de sua ascensão ninguém lhe disputou o cetro; foi proclamada a rainha dos salões.  
Tornou-se a deusa dos bailes; a musa dos poetas e o ídolo dos noivos em disponibilidade.  
Era rica e formosa (Alencar, 2013, p. 22).

Nesse texto, o narrador é heterodiegético, fora da narrativa, o foco é em 3ª pessoa. Essa categoria de narrador conta a história de Aurélia, que se passa no Rio de Janeiro; não apresentando envolvimento de qualquer forma, apenas narra os fatos que se passam, dos quais tem total conhecimento. Não revela posicionamento em relação aos fatos narrados mesmo que, no início da narrativa, procure dar a ela um aspecto de veracidade. Essa é uma forma de o narrador se comunicar com o público leitor e apreender a atenção dele.

Este livro, como os dois que o precederam, não são da própria lavra do escritor, a quem geralmente os atribuem. A história é verdadeira; e a narração vem de pessoa que recebeu diretamente, e em circunstâncias que ignoro, a confiança dos principais atores deste drama curioso (Alencar, 2013, p. 20).

No primeiro trecho, observa-se que, além do foco em terceira pessoa, ele possui pleno conhecimento dos pensamentos da personagem. O narrador sabe da vontade da personagem, não só de seu passado, mas também de todas as suas intenções. No segundo fragmento, na apresentação da mesma obra, ele tem em vista convencer o leitor implícito de que a história não é uma ficção da lavra do autor. Essas palavras, embora sejam apresentadas como sendo do autor, demonstram a existência de um narrador intruso<sup>5</sup> dialogando com o narratário, preparando-o para uma narrativa “não ficcional”. Alencar utiliza-se desse expediente para escrever **Lucíola**, de 1862, tentando atribuir caráter de veracidade aos fatos narrados. Outro ponto é a negação do autor, ele se transforma em apenas um retransmissor da história que deveria ser contada então pela personagem.

No romance **Lucíola**, têm-se presente duas instâncias claras, um autor empírico, representado pelo escritor que dá nome a obra; e um autor textual que narra a história em primeira pessoa, que assume o papel de narrador. Neste fragmento, ainda sobre o posicionamento do narrador, reforça-se seu posicionamento externo.

---

<sup>5</sup> Narrador intruso é o nome que se dá para as intromissões do narrador na narrativa. Podendo ser comentários, críticas ou simples observações.

Cassi a viu e logo a teve como boa presa, apesar de não ser totalmente sem apoio. Quis entabular namoro, na própria casa do pai, quando Nair vinha receber lições da irmã dele. Esta, porém, percebendo a manobra, proibiu-lhe, sob ameaça de contar ao pai, que ele viesse à sala, quando estivesse dando lição a Nair (Barreto, 2016, p. 8)

Sobre essa questão têm-se algumas observações. Naquele texto, apresentou-se um autor empírico e um autor textual, nesse último, surge apenas o narrador que assume seu papel natural de exposição dos fatos da narrativa, como ensina Marcel Silva (2007).

A narrativa não-focalizada ou de focalização zero para aquilo que aparece como narrativa de narrador onisciente. Em segundo lugar, chama-se focalização interna àquela que classifica de ponto de vista e por fim a de focalização externa, caracterizada como “visão de fora”, tradicionalmente objetiva, em que o narrador fala menos do que sabe a personagem (Cardoso, 2013, p. 62).

Para Genette (1995), existem então duas categorias de narrativas, uma de narrador ausente da história, que seria o caso em **Clara dos Anjos** (2012) e em **O Cortiço** (2000), e outra de narrador presente, que seria o caso em **Dom Casmurro** (2017).

Vivo só, com um criado. A casa em que moro é própria; fi-la construir de propósito, levado de um desejo tão particular que me vexa imprimi-lo, mas vá lá. Um dia, há bastantes anos, lembrou-me reproduzir no Engenho Novo a casa em que me criei na antiga Rua de Mata-cavalos, dando-lhe o mesmo aspecto e economia daquela outra, que desapareceu (Assis, 2017, p. 7).

Em **Dom Casmurro**, além de se ter um narrador interno, ele é também a personagem central do romance. A história é contada a partir de seu ponto de vista, a partir de sua forma de ver e entender o mundo. Essa forma de narrar pode dar maior veracidade aos fatos, contudo permite que se veja apenas um ponto da história. Apesar de haver mais personagens, seus posicionamentos e falas passam por uma filtragem do narrador, assim não se poderia dizer com total certeza que essa ou aquela observação seja da personagem sem interferência do narrador, o que para Genette seria caracterizado por narrador homodiegético e, neste caso, autodiegético.

Sobre a atitude do escritor em escolher a forma de narrar a história, vale ressaltar o que pensa Genette:

A escolha do romancista não é feita entre duas formas gramaticais, mas entre duas atitudes narrativas (de que as formas gramaticais são apenas uma consequência mecânica): fazer contar a história por uma das personagens, ou por um narrador estranho a essa história. A presença de verbos na primeira pessoa num texto narrativo pode, pois, reenviar para duas situações muito diferentes, que a gramática confunde, mas a análise narrativa deve distinguir (1995, p. 243).

## 2.2 O Gênero Epistolar

A epístola ou carta caracteriza-se pela presença de emissor, de um destinatário, de um lugar, de um momento preciso e de um enunciado, de algo que se fala, da mensagem propriamente dita. Em regra, há sempre a presença de um vocativo, que geralmente caracteriza o destinatário, porém em alguns casos essa identificação não aparece marcadamente introdução, mas introduzida no corpo do texto. Em regra, as cartas ou epístolas não são consideradas obras literárias, todavia algumas cartas, devido à elaboração e à linguagem, podem ser elencadas assim. Desta forma, para que ela possa alcançar essa categoria, tem de primar pelo enunciado, pela intencionalidade e pela qualidade da linguagem.

Outro aspecto importante em uma epístola consistiria no seu caráter privado, de um texto representativo de uma relação estabelecida entre apenas o emissor e seu destinatário. Assim, o texto tende para a linguagem coloquial, tratamento informal, mesmo se conhecendo textos que primam pela formalidade. Mesmo assim, ela representa confidencialidade na comunicação. Logo, a leitura de uma carta que não lhe é direcionada consistiria em crime de invasão de privacidade<sup>6</sup>. Talvez seja esse um dos motivos de fazer com que os romances epistolares tenham tido grande sucesso no século XVII e XVIII na Europa.

Se no século XVIII a privacidade é uma regra, no século XXI, a forma de se relacionar da maioria da população é um convite à invasão da privacidade através das redes sociais e das inúmeras câmeras de vigilância espalhadas pelas ruas das grandes cidades brasileiras. Muitas

---

7, Art. 146 - A Molestar alguém, invadindo-lhe a esfera de privacidade ou perturbar-lhe a tranquilidade, por acinte ou por qualquer outro motivo reprovável: Pena - detenção, de 02 (dois) a 04 (quatro) anos. CPB.

vezes, essa invasão nem poderia ser assim considerada, porque são as próprias pessoas que se expõem, jogando na rede mundial de computadores seus segredos mais íntimos. Desta forma, não há a necessidade de acessar os segredos de alguém por subterfúgios, nem sempre legais, basta acessar suas redes sociais.

Outra razão para o sucesso poderia ser o fato de os romances epistolares daquela época retratarem pessoas comuns da sociedade. Haveria o deslocamento do foco dos grandes salões para a cozinha da casa ou para os aposentos dos empregados. Esse aspecto pode influenciar o leitor a pensar que ele também poderia ser personagem de um romance e não apenas nobres e heróis, os quais poderiam ser comparados a deuses. Ocorre uma mudança muito importante no objeto literário. Até aqui, a arte teria de representar um mundo elevado, de pessoas, sentimentos e comportamentos elevados, não sendo aceito o enquadramento de elementos e situações triviais como objeto artístico. Tudo isso é de certa forma uma consequência da mudança do público leitor que era formado por pessoas nobres ou de alto poder aquisitivo. Agora uma nova classe social, burguesia, torna-se público-leitor.

Uma questão sobre a carta é a de ela demonstrar que alguém é lembrada, que alguém se importa com o receptor. Em **A Hora da Estrela**, de Clarice Lispector, obra de 1977, o narrador Rodrigo salienta o fato de Macabéa, personagem central, nunca haver recebido uma carta. Ele, dessa forma, caracteriza a personagem quanto a seu isolamento e seu esquecimento.

A pessoa de quem vou falar é tão tola que às vezes sorri para os outros na rua. Ninguém lhe responde ao sorriso porque nem ao menos a olham. (...)quanto à moça, ela vive num limbo impessoal, sem alcançar o pior nem melhor. Ela somente vive, inspirando e expirando, inspirando expirando.

Mas tenho que anotar que Macabéa nunca recebera uma carta em sua vida e o telefone do escritório só chamava o chefe e Glória. Ela uma vez pediu a Olímpico que lhe telefonasse.

Ele disse:

– Telefonar para ouvir as tuas bobagens? (Lispector, 1998, p. 26-53).

Ela era invisível socialmente, ninguém a notava. Várias vezes, o narrador a chama de “a nordestina”, sem nome. Outra característica do anonimato, isolamento, era ausência de cartas. Isso evidencia ainda mais o fato de a carta estar associada a um relacionamento íntimo entre duas pessoas. Através dela, poder-se-ia entrar no âmago dos sentimentos, dos pensamentos diretamente, sem a interferência de um narrador externo.

### 2.2.1 As epístolas literárias

O fato de um conjunto de cartas galgar a condição de texto literário não, necessariamente, o torna um romance, nem tão pouco epistolar. Não significa que as correspondências entre escritores famosos, entre pessoas diversas que apresentam um texto muito elaborado e que tenha valor histórico e estilístico significaria se tratar de Romance Epistolar. Ou seja, para que as cartas sejam um romance é preciso que haja os outros elementos constitutivos do romance, como tempo, espaço, enredo etc. Que haja uma história a ser contada a partir de cartas escritas pelas personagens, como se verá mais à frente.

### 2.2.2 Breve história

As epístolas como gênero remontam de longa data. Na Bíblia, encontram-se as epístolas de Paulo direcionadas aos coríntios, aos tessalonicenses, entre outros. Nelas, o autor exorta questões religiosas, princípios revelados a ele para a formação da igreja do Cristo. Contudo, as epístolas com cunho literário e não somente filosófico-religiosas são atribuídas ao poeta romano Ovídio (43 AC) com as **Heroídes**, ou **Epistulae heroidum** - cartas de heroínas mitológicas fictícias, constituindo uma coleção de elegias divididas em duas séries, falando na primeira sobre heroínas lendárias como Penélope, Medeia, Ariadne e Dido; na segunda parte, temos casais mitológicos, como Páris e Helena, trocando correspondências amorosas.

Contudo, o Romance Epistolar teve mais força e vigor nos séculos XVII, XVIII e XIX, com romances como **Cartas Portuguesas**<sup>7</sup> (1669), de Guilleragues; **Cartas Persas** (1721) de Montesquieu; **Júlia ou a Nova Heloísa** (1761) de Rousseau e **Ligações Perigosas** (1782), de Laclos. Todavia, a obra divisora de águas no Romance Epistolar, considerada por muitos pesquisadores, é **Pâmela** (1740) de Richardson.

O Romance Epistolar apresenta os elementos de formas, carta e romance, como narrador, personagem, tempo, espaço, enredo e os da epístola, ou carta, como vocativo, marcação do espaço da escrita e do momento; endereçamento — destinatário (leitor específico), e pela linguagem coloquial em regra. Nós, leitores, somos os curiosos invasores da privacidade alheia.

---

<sup>7</sup> Quanto a esse romance, sempre atribuíremos sua autoria a Guilleragues; em edições atuais, todavia, é apontado como autora da obra Mariana Alcoforado (2016), que é o nome da freira personagem central. Depois do grande sucesso do livro, houve muitas investigações quanto à autenticidade das cartas, apontando-as à Mariana Alcoforado tal fato não descaracterizada em nada a pesquisa, porque as cartas podem ser autênticas ou fictícias.

Outro elemento característico é a carta estar em primeira pessoa, do ponto de vista dessa pessoa que se transforma em narrador, instâncias distintas no romance.

Algumas pessoas poderiam pensar tratar-se apenas de uma coletânea de cartas escritas e trocadas entre duas pessoas. De certa forma, são, mas vai além disso; afinal, essas cartas se valem de **recursos literários** para se contar a história, não necessariamente um texto real. Há uma ficcionalidade, há uma ilusão de realidade para conferir uma ideia de texto autêntico, íntimo e verossímil dos fatos narrados. O leitor torna-se um *voyeur*<sup>8</sup> que invade a intimidade de alguém lendo textos secretos.

Esse recurso foi utilizado por vários escritores, como Rousseau, Montesquieu, Richardson, Laclos, e na literatura brasileira Tomás Antônio Gonzaga, Lúcio Cardoso e Luiz Cruz de Oliveira. Contudo estes são muito diferentes entre si, destacando-se o último, devido ao processo de construção baseado em textos diversos; o romance de Oliveira apresentará alguns elementos que serão chamados epistolares, todavia, como veremos não poderá ser considerado um Romance Epistolar propriamente dito pelas razões levantadas e discutidas neste trabalho.

### 2.2.3 O romance epistolar

O que seria então um Romance Epistolar, se não se trata apenas de um conjunto de cartas? Observemos alguns exemplos. Em **Cartas Persas**, Montesquieu, na introdução da obra, diz que selecionou algumas cartas que tinha em seu poder pertencentes a dois persas que foram hóspedes dele. Afirma que “Como me consideravam um homem de outro mundo, não me escondiam nada. De fato, pessoas transplantadas de tão longe não podiam mais ter segredos. Passavam-me a maioria de suas cartas; eu as copiava todas”, “não cumpro senão a tarefa de tradutor” (2018, p.15).

Segundo ele, pela leitura das cartas dos dois amigos, ficava “perplexo... de ver esses persas tão instruídos dos costumes franceses”, eles sabiam mais dos costumes franceses em um ano que um francês poderia saber dos costumes asiáticos em igual período. Devido a isso, eles conseguiram tecer críticas aos costumes franceses com mais precisão que um cidadão francês.

---

<sup>8</sup> Termo francês que descreve uma pessoa que sente prazer, geralmente sexual, na observação da intimidade de outras pessoas. Para muitos, o voyeurismo é considerado uma psicopatologia.

Ainda ele afirma que “(os persas) se interessam de forma tão profunda, quanto (aos franceses) pouco se comunicam” (Montesquieu, 2018, p. 16).

O autor apenas apresenta as cartas que não são dele. Foram recebidas por ele que as traduz e as compartilha com os leitores. Isso visa transmitir a imagem de credibilidade dos acontecimentos e dos fatos narrados e faz com que o leitor invada a privacidade dos remetentes das cartas. O autor se transforma, como ele próprio diz, em “um tradutor”.

A estratégia da apresentação das cartas como sendo de outros é também uma forma de se eximir de responsabilidades quanto ao seu conteúdo. Sobre isso, Montesquieu (2018, p. 15) diz “... sob a condição de que não me tornasse conhecido, pois, se chegarem a desvendar meu nome, a partir desse momento me calo”. Em regra, essa estratégia era mais usada quando havia crítica social, ou aos governantes, ou à igreja.

A questão fundamental em Montesquieu não é o fato de as cartas serem ou não reais. Serem ou não verdadeiras. O fato é que elas são colocadas como recurso literário e esse recurso tem a intenção de se aproximar do gosto do público leitor de sua época, muito acostumado a receber ou enviar cartas. Observa-se também que as personagens são estrangeiras, ou seja, veem a sociedade do lado de fora. São visitantes, turistas observadores da realidade do outro. Servem também para dar uma aparência de realidade à ficção.

## **2.2.4 Então, o que é um romance epistolar?**

### **2.2.4.1 Conceituações**

Vários autores se empenharam em tecer um conceito do que seria um Romance Epistolar, agora apresentaremos alguns deles e destacaremos aquele a que julgamos mais pertinente e completo. Segundo Adams Day (1966, p. 05),

É considerado Romance Epistolar qualquer história de composição em prosa, longa ou curta, ampla ou totalmente imaginária, na qual cartas, parcial ou

totalmente fictícias, são usadas como veículo para a narração ou desempenham um papel importante no curso da história<sup>9</sup>.

Pelo entendimento do texto de Adams Day (1966), o Romance Epistolar é um texto escrito total ou parcialmente por cartas, sendo elas parcial ou completamente fictícias. Isso significa não haver a necessidade de que todo o texto seja construído por cartas.

A definição de Adams Day exclui histórias que poderiam se chamar Romances Epistolares, quando, na verdade, as cartas têm elementos narrativos simples a complexos, que permitem a comunicação entre as personagens e a fomentação de intrigas variadas. Elas são um plano definido no enredo maior da obra, servindo de elemento vital e orgânico para a condução da narrativa, permitindo alcançar efeitos que seriam difíceis de serem alcançados de outra forma. A escrita, a leitura, a destruição e a descoberta de cartas, além de terem um destinatário e um autor, têm uma textura no romance, usando-se tempos ou técnicas do fluxo de consciência presentes nos romances contemporâneos (*ibid.*, p. 158).

Bertil Romberg (1962, *apud* Kaló, 2004, p. 21) afirma que em “um romance em que os acontecimentos são contados com um grande intervalo de tempo (entre a situação epistolar e os fatos descritos). Um romance em que haja uma longa perspectiva de memória, não poderia ser considerado romance epistolar”<sup>10</sup>. Assim, segundo ele, há a necessidade de que entre o processo de escrituração da carta e os fatos narrados haja uma pequena distância temporal, caso contrário perder-se-ia o caráter de comunicação instantânea, de diálogo e de construção da trama, assemelharia a uma narrativa épica.

Nesse sentido, Rousset (2000, p. 67-68) afirma que “no romance por cartas - como no teatro - as personagens contam suas vidas enquanto a vivem, o leitor se torna contemporâneo da ação”, “aderência imediata à realidade presente, convulsão”<sup>11</sup>. Nos romances tradicionais, o caminho das personagens está traçado e se desenrola linearmente aos olhos do leitor, através da condução do narrador, mesmo que, na construção exista flashbacks. Aqui, o destino delas está aberto, é desconhecido no momento da escrita, o amanhã ainda não tem forma. O leitor apreende essa história na medida em que entra em contato com o texto escrito por ela, mesmo

---

<sup>9</sup>Any prose narrative, long or short, largely or wholly imaginative, in which letters, partly or entirely fictitious, serve as the narrative medium or figure significantly in conduct of the story (Day, 1966, p. 05).

<sup>10</sup>Un roman où les événements son rapportés com un grand décalage de temps (entre la situation epistolar e les événements décrits). Un roman dans le quel il y a une longue perspective de la mémoire dans la situation épique, n'est pas un roman épistolaire (Romberg, 1962, *apud* Kaló, 2004, p. 21).

<sup>11</sup>Dans le roman par lettres - comme au théâtre - les personnages disent leur vie en même temps qu'ils la vivent; le lecteur est rendu contemporain de l'action. (...) Cette prise immédiate sur la réalité présente, saisie à chaud (Rousset, 2000, p. 67-68).

que haja um grande intervalo entre uma carta e outra, afinal, como no diálogo, há o momento de enviar e de receber a mensagem. O texto não está completo em apenas uma carta, há a necessidade de construção de sentido dependendo do número de falantes (de vozes) no romance.

Nele, segundo Calas (1996, p. 23), “um romance por cartas é um romance onde a ação se faz através das cartas e não apenas um romance onde cartas servem para o enquadramento para a narrativa da ação”<sup>12</sup>.

Para Altman (1982, p. 4), a definição diz respeito à noção de epistolaridade: “o uso das propriedades formais da carta para criar sentido”<sup>13</sup>, a autora afirma a utilização da carta para implementação, para criar um significado na narrativa. “Estou focando nessas ocasiões, onde quer que se encontrem, quando a criação de sentido deriva das estruturas e potenciais específicos da forma da carta”. Características: o uso particular dos pronomes ‘eu’ e ‘tu’; relatividade pronominal e temporal; versatilidade temporal; o relatório confidencial entre os interlocutores das cartas; o papel ativo do leitor; “a carta como união e a carta como unidade” (*ibid.*, p. 169). Sobre o conceito de epistolaridade, deter-nos-emos adiante. Seria a mesma relação de narratividade e narração. Alguns textos apresentam narratividade no ato de contar um fato, todavia, isso não necessariamente o tornaria uma narração. Ela apresenta outros elementos constitutivos, além da ficcionalidade, enquanto o fato de apresentar narratividade pode estar ligado à denotatividade. Assim, alguns romances apresentam epistolaridade, mas não são romances epistolares. Para a autora

Dentro da obra epistolar, a carta tem um status dependente e independente. (...) cada carta individual entra na composição do todo sem perder sua identidade como uma entidade separada com bordas reconhecíveis. Cada carta é definida pelo espaço em branco que a circunda; cada um tem sua forma e coloração características. A carta mantém sua própria unidade enquanto permanece uma unidade dentro de uma configuração maior (*ibid.*, p.169)<sup>14</sup>.

---

<sup>12</sup>Un roman par lettres est un roman où l’action se fait par les lettres et pas seulement un roman où les lettres servent de cadre au récit de l’action (Calas, 1996, p. 23).

<sup>13</sup>Use the concept of a work’s “epistolarity” (working definition: the use of the letter’s formal properties to create meaning); I am focusing on those occasions, wherever they may be found, when the creation of meaning derives from the structure and potential specific to the letter form; THE LETTER AS UNIT AND THE LETTER AS UNITY (Altman, 1982, p. 169).

<sup>14</sup>Within the epistolary work the letter has both a dependent and an independent status. (...) each individual letter enters into the composition of the whole without losing its identity as a separate entity with recognizable borders. Each letter is defined by the blank space that surrounds it; each has its characteristic shape and coloration. The letter retains its own unity while remaining a unit within a larger configuration (*ibid.*, p. 169).

Ainda no critério de definição do Romance Epistolar, observa-se que a crítica considera haver três formas denominação do Romance Epistolar, que seria Romance Epistolar, romance por cartas e romance sob a forma de cartas. Por uma questão de interpretação, entendemos que a primeira definição e a segunda são equivalentes. Adams Day (1966) e Rousset (1972), Versini (1979) praticamente utilizam a terminologia de Romance Epistolar ou romance por cartas. Contudo, a última definição, “romance sob a forma de carta”, exige-nos explicar sua forma e apresentação.

Segundo Yves Giraud,

Obras novelísticas que assumem uma forma epistolar de apresentação, mas em que a carta ou cartas não desempenham nenhum papel particular, diferente daquele da história tradicional. O caso limítrofe do que é apenas um processo de apresentação rapidamente esquecido (epístola dedicatória, primeiras linhas da obra e, às vezes, lembrete da existência de um destinatário no decorrer da narração e no final) foi retido apenas como testemunho do uso da forma epistolar na ficção romântica (1995, p. 10)<sup>15</sup>.

Nesse entendimento, não basta que haja uma carta no romance para que ele se torne um Romance Epistolar, o romance utilizaria apenas o formato de uma carta, sem que ela desempenhe qualquer papel no desenvolvimento da narrativa nem na formação ou dissolução do conflito. Desta forma, não se pode considerar que uma obra que assuma esse procedimento possa ser considerada um Romance Epistolar. Ela aparece como meio de narração, não apenas como estrutura. Enredo, trama, conflito estão nas cartas. Outro ponto relevante é a pluralidade de correspondências. Todos os elementos constitutivos estão nas cartas trocadas pelas personagens ou escritas por uma personagem.

Romance e conto são praticamente iguais enquanto estrutura e função, desta forma nada impede, se houver todos os elementos, de se ter um conto epistolar. As regras são as mesmas, havendo apenas uma diminuição na quantidade de elementos constitutivos.

A marcação das posições de emissor e receptor, mesmo inexistindo a resposta, havendo do receptor não descaracteriza a sua dialogicidade, porque há a intenção de se comunicar com

---

<sup>15</sup>Les oeuvres romanesques qui empruntent une forme épistolaire de présentation mais dans laquelle la ou les lettres ne jouent aucun rôle particulier, différent de celui du récit traditionnel. Le cas-limite de ce qui n'est qu'un procédé de présentation vite oublié (épître dédicatoire, premières lignes de l'ouvrage, et parfois rappel de l'existence d'un destinataire dans le cours de la narration et à la fin) n'a été retenu qu'en tant que témoignage de l'utilisation de la forme épistolaire dans la fiction romanesque (Giraud, 1995, p. 10).

alguém, de se falar com alguém, há a ideia de uma responsividade. Como ensina Bakhtin, há a dialogicidade. Mesmo que ela seja endereçada a várias pessoas ao mesmo tempo, com cada uma dessas pessoas há um diálogo.

Por outro lado, a partir do ponto de vista do leitor, pode parecer um monólogo se não houver o fechamento do processo comunicativo, todavia há na fala a presunção da resposta que não aparece, mas que se pretende ouvir pelo emissor, o silêncio do receptor também faz parte da comunicação.

Em **Cartas Portuguesas** (2016), vê-se (lê-se) a mensagem da freira apaixonada que clama pela resposta do amado. Essa resposta provável ou possível motivou que surgissem outras obras sugerindo a resposta para a amante abandonada. Ela escreve para alguém e conversa com essa pessoa, a ausência da resposta não invalida a comunicação. O silêncio de uma parte é preenchido pela atividade do leitor.

Considera, meu amor, até que ponto foste imprevidente! Oh! Infeliz, que foste enganado e a mim enganaste também com esperanças ilusórias. Uma paixão sobre a qual tinhas feito tantos projetos de prazeres não te causa agora mais do que um mortal desespero, só compatível à crueldade da ausência que o provoca. E esta ausência, para a qual a minha dor, por mais se esforce, não consegue encontrar um nome assaz funesto, há de então privar-me para sempre de fitar esses olhos onde eu via tanto amor, esses que me faziam saborear emoções que me cumulavam de alegria, que eram o meu tudo, a tal ponto que deles só precisava viver? [...] Infeliz Mariana, basta de te consumires em vão e de procurares um amante que nunca mais voltarás a ver; um amante que atravessou o mar para fugir de ti (Alcoforado, 2007, p. 17-18).

Neste romance, temos 5 cartas escritas por uma freira a seu amante depois que ele desaparece sem lhe dar notícias. Nota-se que há a remetente chamada Mariana, que se considera abandonada pelo amante. Ela julga que ele faz com ela o que no passado fizeram a ele: “infeliz que foste enganado e a mim enganaste também”. Para essas cartas não há uma resposta, fica-se apenas com a voz da emitente e a partir dela se consegue imaginar a relação entre eles. Pela leitura das cartas, percebe-se que eles se comunicavam tanto por cartas como presencialmente, mas nessas últimas cartas que compõem a obra são aquelas que não apresentam a outra voz: “A tua última carta deixou-o (o coração dela) num lamentoso estado! Tão sensíveis foram suas palpitações...” (Alcoforado, 2016, p. 19). Em todas elas há apenas uma voz solitária, com

consciência de que não será respondida e por isso afirma: “Eu escrevo mais para mim do que para ti, e aquilo que procuro é consolar-me” (*ibid.*, p. 58).

Em **Cartas Portuguesas**, há apenas uma voz; em **Ligações Perigosas** (2002) há uma diversidade de vozes, intercalando textos, os emissores mudam, intercalam suas posições entre emissores e receptores das correspondências, as personagens constroem uma teia de relações simultâneas, uma rede de comunicações em que as linhas se entrelaçam, comunicam-se e interagem. Rousset (2000), a partir dessa forma de narrar, estabelece três modelos de romances epistolares: monódicos, duo e polifônicos.

Mais adiante, analisaremos esse aspecto, conforme observado por Rousset, a respeito da classificação dos romances epistolares com base na quantidade de falantes presentes no texto.

É questão basilar que para haver Romance Epistolar é necessário que as cartas possuam função na construção da história, porque é o elemento desencadeador tanto na estrutura como no sentido. Elas são construídas obedecendo a um critério estruturado para a construção do sentido desejado. Além de representarem as falas e pensamentos das personagens, são os elementos constituidores do enredo e da trama da narrativa. O leitor terá apreensão de parte da narrativa através delas, podendo completar o sentido a partir da leitura de outras cartas ou presumindo a resposta de outra personagem. Quando o receptor se apresenta em silêncio, tem, contudo, o conhecimento de posturas adotadas por ele pelas cartas do emitente.

Não se pensa em cartas simplesmente reunidas e colocadas em uma estrutura romanesca aleatoriamente. Há intencionalidade na narrativa. São textos construídos e distribuídos com a intenção primordial de se elaborar a trama ficcional. Assim, uma carta real ou ficcional pode ser colocada no texto e servir de elemento motivador para a narrativa, fazendo parte dela. No mesmo caso, poder-se-ia pensar em uma coletânea de textos que, devido a circunstâncias históricas, poderiam apresentar certa relevância cultural, ou ideológica e, assim, serem arrolados como epistolares. Observemos o que fala Adams Day sobre essa questão:

A história que está em cartas deve ser importante, ou incidental, para a “epistolaridade”. As cartas devem ter uma conexão vital ou orgânica com a condução da narrativa – a técnica epistolar deve permitir efeitos que de outra forma seriam difíceis ou impossíveis de alcançar. A escrita, o recebimento, a supressão e a descoberta das cartas, bem como o fato de as cartas terem um receptor e uma lixadeira, deveriam ter mais do que uma importância

meramente mecânica: elas deveriam ser trabalhadas na textura do romance (1966, p. 158).<sup>16</sup>

Para a coexistência desses dois elementos é necessário, a meu ver, estética e intencionalidade. Assim sendo, no processo de construção da narrativa epistolar, o escritor deve lançar mão de cartas reais ou fictícias, organizando-as de tal forma que elas em seu conjunto constituam nos elementos do romance, como personagens que são os emittentes e receptores das cartas, enredo, tempo, foco narrativo, apresentado geralmente em primeira pessoa; as falas das personagens são as próprias cartas. A trama é desenvolvida através do conteúdo das cartas.

Adams Day afirma ainda que essa categoria de narrativa apresenta certo grau de dificuldade ao leitor primeiramente porque foge dos padrões usuais dos textos narrativos. Tomando-se como base os romances românticos<sup>17</sup>, percebe-se que eles apresentam linearidade, encadeamento cronológico das ações e, principalmente, um elemento condutor, geralmente, exercido pelo narrador extradiegético. No Romance Epistolar, não necessariamente, as cartas estão dispostas de forma linear, cabendo ao leitor o papel do organizador do texto. O papel dele é ativo na narrativa, ao contrário de um posicionamento expectativo e contemplativo muito comum na maioria das produções literária romanescas.

No fragmento de **Cartas Portuguesas**, há uma voz que fala com um receptor ausente no texto. Há emissor, receptor – designado, específico - e mensagem; sendo que o segundo não pode ser marcado com precisão, embora seja identificado pelo endereçamento.

Na música “Meu caro amigo”, de Chico Buarque, os elementos constitutivos são precisos

Meu caro amigo me perdoe, por favor  
Se eu não lhe faço uma visita  
Mas como agora apareceu um portador  
Mando notícias nessa fita (1976).

---

<sup>16</sup>Story is in letters should be important, or incidental, for the ‘epistolary’ part. Letters should have a vital or organic connection with the conduct of the narrative – the epistolary technique should permit effects which would otherwise be difficult or impossible to achieve. The writing, receiving, suppression, and Discovery of letters, as well as the fact that letters have a receiver and sander, should have more than merely mechanical importance: They should be worked into the texture of the novel (Day, 1966, p. 158).

<sup>17</sup>Cita-se o Romantismo porque praticamente o romance surge no Brasil e no mundo propriamente dito a partir do Romantismo literário, contudo esse não é o foco deste trabalho (nota do autor).

Tem-se um destinatário identificado, mas não nominado. É um amigo que se encontra em outra realidade mais aprazível que a do emissor. “Mas o que eu quero é lhe dizer que a coisa aqui tá preta” é uma alusão ao momento sociopolítico brasileiro dos anos 70.

### 2.2.5 Prosa e poesia

Até aqui conceituamos o que pode ser um Romance Epistolar e o que não pode. Descobrimos que um romance que apresenta alguns ou muitos elementos do Romance Epistolar, embora não o seja, apresenta epistolaridade. Agora, dedicamos a esmiuçar a definição de Adams Day e trabalhamos cada elemento. O primeiro elemento é saber se o texto está em prosa ou em poesia.

As definições mais comuns encontradas sobre prosa e poesia dizem respeito à forma do texto. Assim, distingue-se, pelo senso comum, o texto de prosa e poesia pela construção. Se ele é feito em versos, será poesia; se em linguagem cursiva, sem versos, será prosa. Todavia, essa diferenciação não necessariamente satisfaz nossa necessidade, porque a questão aqui é se um texto construído de forma ritmada, com versos, poderia ou não ser considerado prosa. A questão vai além da estrutura do texto. Essa definição cria uma dicotomia, pois aquilo que não fosse verso seria prosa.

A questão aqui é quanto à poesia e à prosa e não quanto ao verso e à prosa (linhas contínuas). Wilson Martins (1954, p. 90) afirma que “a poesia se distingue [...] pelo fim que lhe é próprio, pelo **objetivo** (grifo do autor) que os que a praticam têm em vista. O fim próprio da poesia é [...] provocar o prazer poético”. Partindo-se desse pressuposto, segundo ele, toda obra literária que tenha a intenção de produzir prazer poético seria poesia e aquelas cuja intenção poética fosse secundária, seria prosa. Assim sendo, prosa e poesia seriam dois meios de expressão da poesia.

Massaud Moisés (1984, p. 49), acerca dessa discussão, diz o seguinte:

A verdade é que não se trata dum problema relacionado com a forma, mas sim com o conteúdo que as palavras transmitem e com a postura assumida por quem pretende transmiti-lo. Para tanto, impõe-se que lançar mão duma reflexão preliminar: a poesia, entendida indiferentemente como forma ou conteúdo, é tão real quanto as pessoas e os objetos que nos cercam, e tão real

quanto os sonhos e planos de viagem que nunca se realizam...É, portanto, uma forma do real, o real do espírito, contraposto ao real da matéria, o real físico, cuja percepção se faz pelos sentidos. Adiante: o todo, formado da conjunção dessas formas de real e mais a pessoa que pensa e sente, pode dividido em dois planos ou entidade fundamentais: 1) o “eu”, 2) o resto. Portanto: o todo = o “eu” + o resto. Quanto ao resto, podemos, mais precisamente, substituí-lo por uma expressão, o não-eu... sujeito e objeto, teríamos ainda o todo = sujeito + objeto.

Baseado nesse posicionamento de Moisés (1984), como bem sintetiza Borges Filho, o elemento determinante para um texto ser considerado poesia ou prosa é, então, quanto ao objeto. A poesia é direcionada para o “eu”, a prosa para o “não-eu”.

Adota-se um critério que engloba a unidade forma-conteúdo e não pode ser outro o procedimento: os gêneros seriam a expressão de dois modos fundamentais de ver o mundo: o voltado para fora — a PROSA —, e o voltado para dentro — a POESIA (Borges Filho, 2005 p. 115).

Observa-se tanto a forma quanto o conteúdo e foca-se no posicionamento do “eu” voltado para o mundo externo ou para a sua realidade externa. Partindo-se dessa conceituação, muitos textos considerados poesia seriam prosa. Vejamos um trecho do soneto *Vaso Grego*, de Alberto de Oliveira (1886):

Esta, de áureos relevos, trabalhada  
De divas mãos, brilhante copa, um dia,  
Já de aos deuses servir como cansada,  
Vinda do Olimpo, a um novo deus servia.

Era o poeta de Teos que a suspendia  
Então e, ora repleta ora esvazada,  
A taça amiga aos dedos seus tinha  
Toda de roxas pétalas colmadas.

Esse soneto, um dos mais representativos do Parnasianismo brasileiro, é um exemplo de uma obra poética narrativa escrita em prosa. A partir do pensamento e dos ensinamentos de

Moisés (1984), entende-se que o objeto do soneto é externo ao eu-lírico. Aqui o poeta descreve um vaso que, por si só, era considerado uma obra de arte (arte pela arte). Caracteriza-se o texto, não pela formatação nem pela construção gramatical com rimas e cadência da leitura, mas sim pelo posicionamento do eu, “voltado para o mundo”.

### **2.2.6 O narrador no romance epistolar**

Conceituado esse ponto, do que poderia ou não ser considerado um texto em prosa, voltemos ao foco central deste trabalho. No Romance Epistolar, ao contrário do usual, não se tem, necessariamente, apenas um narrador — a história não segue apenas uma linha narrativa, porque ela é construída a partir de relatos em primeira pessoa das personagens, com o posicionamento de um narrador textual e autor. Um mesmo fato, um mesmo objeto é visto por ângulos diferentes, por perspectivas diversas, criando uma riqueza para o leitor que não se limita a apenas um olhar, mas a vários olhares, cabendo a ele construir sua visão a partir da síntese de todos os outros olhares – o que aumenta a participação do leitor na recepção da obra.

Quanto a isso, Versini (1979) afirma que o Romance Epistolar não será uma história desenvolvida de forma linear e organizada. O leitor terá várias cartas, escritas em primeira pessoa e apresentadas ao leitor, não necessariamente em ordem cronológicas ou sequenciais. Em alguns casos serão textos enviados e recebidos por mais de uma personagem em momentos diferentes da narrativa. Ao leitor caberá o processo da organização, porque cada uma das cartas apresenta início e fim por se tratar de parte de uma narrativa acabada, mesmo tendo um elemento referenciador. Cada uma delas conta apenas uma parte da história maior a partir do ponto de vista do seu emitente. Se houver discurso direto, eles serão reconstrução de fatos ocorridos no passado e que a personagem-narradora o transcreve. Consistiria em se contemplar o mesmo objeto por vários ângulos diferentes e com intencionalidades diversas e colocar tudo isso no texto através das vozes dos observadores.

Vejamos este exemplo: Pâmela, personagem central, conversa com seus pais e transcreve a fala de alguém de forma direta, no trecho da Carta 18:

Perguntei-me por que Mrs. Jervis não me chamou para jantar com ela, e temia que estivesse com raiva; quando terminei minha carta, ansiava por sua vinda para o quarto. Finalmente ela veio para cima, mas parecia tímida e reservada; e eu disse: “minha querida Mrs. Jervis, eu estou contente em vê-la. - A

senhora não está com raiva de mim, eu espero.” Ela disse que estava triste... (Richardson, 2016, p. 48).

A narradora-personagem cita literalmente a fala da personagem, porém, de outra forma, mesmo assim, direta.

Sobre essa forma de construção, Adams Day (1966) afirma que uma das vantagens do método epistolar para a ficção é que ele revela em vez de descrever. O leitor não terá a descrição da personalidade, das características físicas e psicológicas das personagens feitas por um narrador onisciente, intra ou extradiegético. Essas características serão reveladas ao leitor pela narração, pelas falas das próprias personagens ou pelas impressões delas em relação as outras personagens no romance. Outro elemento seria a oportunidade de analisar emoções e sentimentos sem a interferência do narrador; pela intimidade, afinal, no texto, a personagem fala com outra pessoa com a qual tem a liberdade de abrir seu coração e de expressar seus sentimentos e emoções de forma autêntica e, por fim, a enorme possibilidade de construir uma realidade através dos detalhes deixados pelas personagens durante suas narrativas. O leitor terá o trabalho de montar um grande quebra-cabeças; afinal, em regra, as cartas não aparecem de forma linear, tradicional.

### **2.3 Do Problema da Classificação**

Talvez a escassez de teoria tenha feito com que vários teóricos e críticos tendessem a classificar um romance em epistolar simplesmente pelo fato de haver nele a presença de uma carta, de um diário, de textos recolhidos que possam contar uma história ou por se constituírem de cartas recolhidas de personagens importantes de nossa literatura ou da história. Uma questão que deve ser levantada aqui seria quanto ao enquadramento do diário como sendo uma obra epistolar. O epistolar caracteriza-se pela comunicação entre duas pessoas, ou de uma para várias *personas*. Momento em que se reúne emissor, destinatário, mensagem e canal. No caso do diário, não existem esses elementos, porque ele estaria no plano do biográfico, da escrita íntima. Eles podem relatar acontecimentos referentes a uma pessoa ou a um grupo, feitos históricos. De qualquer forma, não há a comunicação caracterizadora do Romance Epistolar e os textos autobiográficos e memorialistas não caracterizam esse modelo de romance.

Em **O Diário de Anne Frank**<sup>18</sup>, obra de grande valor histórico, tem-se a narrativa de vários momentos na vida da personagem e de sua família, reconstruindo parte da história de um povo em um determinado momento histórico. Todavia, embora essa obra apareça na relação de romances epistolares, discordamos pelas razões que serão apresentadas neste trabalho. Desta forma, não se poderia enquadrar essa obra como Romance Epistolar, porque não estão presentes os elementos da narrativa epistolar.

Romberg (1962), devido à sua análise da técnica narrativa em primeira pessoa, aproxima o Romance Epistolar de outras formas— como o diário, a autobiografia e os textos memorialistas, a partir do ponto de vista da narrativa, que fornece detalhes sobre as noções de narrador e narratário, principalmente ao foco narrativo. Todavia, não nos parece adequado apenas enquadrar um romance em forma de diário para a categoria de Romance Epistolar.

Calas (1996), por outro lado, não considera que textos meramente autobiográficos e confessionais poderiam ser enquadrados no Romance Epistolar. Particularmente, concordo com esse posicionamento e descarto a possibilidade de enquadrar esses modelos de romance como sendo epistolares. Outra razão é o fato da simultaneidade da ação que ocorre nos romances epistolares e não ocorre nos romances elaborados em forma de diário.

Das obras eminentemente epistolares, podemos citar **Cartas Portuguesas** (1669), **Cartas Persas** (1721), **Pâmela** (1740), **Júlia ou A Nova Heloísa** (1761), **Os Sofrimentos do Jovem Werther** (1774), **Ligações Perigosas** (1782). O que há de comum em todas essas obras é o fato de apresentarem no gênero epistolar enquanto texto e enquanto estrutura organizacional.

No Romance Epistolar, as cartas ou textos colocados são construídos de forma propositadamente funcional, visando à construção de uma narrativa, geralmente não linear. Os textos pertencem hipoteticamente a uma personagem, que é uma criação da autoria. Aquilo que seria uma invasão de privacidade consiste em uma estratégia da autoria para atrair e prender o leitor. Mesmo que um ou mais textos presentes na narrativa sejam reais, verídicos, a estória não o é.

No caso de **O Diário de Anne Frank**, tem-se um texto linear, de um autor real, uma narrativa em primeira pessoa, com um distanciamento pequeno entre o momento da

---

<sup>18</sup> Anne Frank nasceu em 1929 e faleceu em 1945. Foi uma jovem judia vítima do nazismo. Morreu no Campo de Concentração de Bergen-Belsen na Alemanha. Ela anotava em seu diário todas as suas experiências e pensamentos. Depois de morta, seu pai, sobrevivente de Auschwitz (Polônia), publica seu diário com o título de **O diário de Anne Frank**.

escrituração e o momento dos fatos. Elementos semelhantes ao Romance Epistolar, todavia, no diário, é narrada uma história não ficcional de forma memorialista, relatando um fato histórico e comovente, a perseguição aos judeus, a partir da visão e das observações de uma adolescente judia.

Observe o trecho:

Domingo, 14 de junho de 1942

Na sexta-feira, 12 de junho, acordei às seis horas. Pudera! Era dia do meu aniversário. É claro que eu não tinha permissão para levantar àquela hora, e por isso tive de refrear a minha curiosidade até às quinze para as sete. Aí então não aguentei mais e corri até a sala de jantar, onde Moortjen, o nosso gatinho, me cumprimentou com muita festa (Frank, 1998, p. 17).

Sábado, 20 de junho de 1942

Durante uns dias não escrevi nada, porque não quis pensar seriamente na finalidade e no sentido de um diário. Tenho uma sensação especial ao escrever o meu diário. Acho que, mais tarde, nem eu nem ninguém achará interesse nos desabafos de uma garota de treze anos. [...] O papel é mais paciente do que os homens. Era isso que eu pensava muitas vezes... (*ibid.*, p. 18).

Nos trechos acima, percebem-se as impressões e observações de questões simples, como os fatos do dia de seu aniversário, até mais profundas a respeito das relações entre as pessoas. A narrativa em primeira pessoa apresenta quase que simultaneidade entre fatos e narração, como no Romance Epistolar, além de haver focalização e ponto de vista de uma autora empírica, retratando um momento de guerra e de perseguição aos judeus, principalmente na sociedade alemã com a ascensão de Hitler e de leis antissemitas.

Adams Day (1966, p. 115) afirma “que as cartas ficcionais estavam comumente associadas com a exibição e análise das emoções e pensamentos das personagens, uma qualidade raramente presente nas narrativas convencionais”<sup>19</sup>. Para isso acontecer seria

---

<sup>19</sup> That fictional letters were common lies sociated with the display and anlysis of a character’s emotions and

necessário que houvesse a possibilidade de as personagens se expressarem no texto através de sua própria voz e não através de um narrador. Poderia haver a mescla entre um modelo tradicional de construção de narrativas e a utilização de cartas dentro dessa narrativa. Segundo Adams Day, essa construção apresentaria maior riqueza e beleza à narrativa.

Se os dois tipos de escrita pudessem ser combinados, as cartas dariam à história uma dimensão emocional bem distinta da simples narração de eventos. Os leitores poderiam receber uma cadeia de acontecimentos para estimular seus sentimentos. Mas se os elementos emocionais não pudessem funcionar como uma espécie de sobreposição deliciosa, desnecessária à relação do que aconteceu, mas desejável - uma espécie de cereja no topo do bolo (*ibid.*, p. 115)<sup>20</sup>.

A partir dessas impressões, pode-se dividir os Romances Epistolares em dois grandes grupos, determinado pela quantidade de vozes presentes. Outra divisão, não muito usual, estaria no fato de o texto apresentar um misto de narrativa convencional e cartas. Porém, a divisão mais usual seria aquela que é feita pela quantidade de vozes presentes. Desta forma, eles podem ser com apenas um narrador (monofônicos) ou com muitos narradores (polifônicos). Rousset (2000) colocaria mais uma categoria que seria o Duo (representado por duas vozes).

### 2.3.1 Do monovocálico ao polivocálico

Adams Day (1966), Versini (1979) e Rousset (2000), quando da classificação dos romances epistolares quanto ao número de vozes, dividem-no em monofônico, polifônico e o último pesquisador, como duo. Assim, se houver apenas um falante o romance seria mono, dois, duofônico; mais de dois polifônicos. Bakhtin, em sua obra intitulada **Problemas da Poética de Dostoiévski** de 1963, aborda a questão da polifonia<sup>21</sup>. Segundo ele, resgatando um conceito musical, as personagens em Dostoiévski não estão submissas ao pensamento do autor, elas têm autonomia. Em alguns casos, permitem-se a se rebelar contra o autor. Nesses romances,

---

thoughts, a quality rarely present in the conventional narrative (Day, 1966, p. 115).

<sup>20</sup>If the two kinds of writing could be combined, the letters would furnish the tale with an emotional dimension quite distinct from the bare recital of events. Readers could be given a chain of happenings to pique their act upon their feelings. But if the emotional elements were not would function as a sort of delightful overlay, unnecessary to the relation of what happened, but desirable - a sort of icing on the cake (Day, 1966, p. 115).

<sup>21</sup>A polifonia se refere à presença de múltiplas vozes e perspectivas em uma obra literária ou discurso, onde cada voz é autônoma e tem sua própria visão de mundo. Isso cria uma complexidade e riqueza na obra, permitindo que diferentes pontos de vista sejam expressos e debatidos.

segundo ele polifônicos, as vozes das personagens não estão subordinadas a uma única consciência, a do autor. Não seriam marionetes dele, pois o universo em Dostoiévski é plural e as personagens são representantes dessa pluralidade.

O autor seria um regente de todas essas vozes interdependentes. Ele participa desse coro, com apenas mais uma das vozes. Afinal, por mais autônomas que sejam, elas estão dentro de uma construção, estão dentro de um plano do autor.

Nessa arquitetura de construção do universo polifônico do romance, o discurso da personagem e o discurso sobre a personagem derivam do tratamento dialógico que se assenta em uma posição de abertura em face de si mesma e do outro, deixando a este a liberdade suficiente para se manifestar como sujeito articulador dos seus próprios discursos, veicula da sua consciência individual (Bakhtin, 2013, p. XI).

Neste trabalho não é nossa intenção analisar a questão do que seja o autor para Bakhtin, nem mesmo alguns de seus pensamentos, todavia é importante fazer essa distinção entre um texto polifônico, que segundo ele só apareceu em Dostoiévski, da polifonia apresentada por Versini e Adams Day. Embora ambos os autores tenham se baseado em conceito musical, percebe-se que a polifonia no Romance Epistolar difere da polifonia analisada por Bakhtin em Dostoiévski. Apesar de, em um aspecto, os dois conceitos se conciliarem, que é na autonomia das personagens: “Dostoiévski não cria escravos mudos (referindo-se às personagens), mas pessoas livres, capazes de colocar-se lado a lado com seu criador, de discordar dele e até rebelar-se contra ele” (Bakhtin, 2013, p. 4).

Para não entrar nessa discussão, propomos a denominação do Romance Epistolar monovocálico, duo e polivocálico de acordo com o número de vozes narradoras no texto.

Essa questão é fundamental, afinal cada uma dessas vozes exerce o papel de autor de uma narrativa, não havendo o narrador que seria o responsável pela condução dessas vozes de forma a construir a unidade e reger a polifonia de vozes internas no romance. A nosso ver, essa função desloca-se para o leitor, que seria uma instância extratextual, embora no interior da narrativa haja a presença de um leitor-autor em alguns dos modelos de romances epistolares, fundamentalmente nos duovocálicos e poli. Neste trabalho, a fim de não gerar confusões acerca de terminologias, apresentaremos outras, como monovocálicos no lugar de monofônico e polivocálicos no lugar de polifônicos, como ensina os principais teóricos trabalhados aqui. Quanto ao duo, não há necessidade de alteração porque não geraria confusão terminológica.

### 2.3.1.1 Monovocálicos

Como estamos tratando de um romance escrito em forma de cartas, há de supor que haja duas vozes presentes, a do emissor e a do receptor, porque se presume que haja um diálogo entre emissor e receptor que alternam suas posições durante a narrativa. Assim teríamos duas vozes representando cada uma dessas personagens. Ao se falar em Romance Epistolar Monovocálico entende-se que há apenas uma voz no romance, ou seja, tem-se o emissor que se dirige apenas a um receptor que não participa diretamente da narrativa. Todas as informações desse destinatário são passadas pelo emissor, que completa a lacuna da relação de comunicação. Isabelle Tremblay (2014) afirma que no Romance Epistolar em uma só voz, além de as informações do interlocutor serem transmitidas por apenas uma parte letrista, ela opera uma polarização excessiva da voz do emissor.

Essa amputação ou silenciamento poderia parecer como sendo um monólogo; contudo, o receptor é apresentado, há a construção de sua imagem, apesar de seu silêncio. Há, portanto, um diálogo virtual, construindo um dueto a uma só voz, emergindo o que Tremblay (2014) menciona como sendo a construção de um discurso fantasma.

Rousset (2000) afirma que esse tipo de narrativa poderia se aproximar do diário. Todavia, no Diário a escrita não é para um interlocutor ausente no espaço, acessível pela carta, mas para si mesmo. Mesmo que haja escritores que queiram transformar o diário em uma pessoa ou receptor ausente, endereçando seu texto ao “meu querido diário” ou forma similar, em uma espécie de personalização de um objeto, não há um diálogo, não há comunicabilidade, não há interação. Tem-se apenas uma voz que apresenta seu ponto de vista. O dialogismo de Bakhtin (2013) pressupõe que há uma interação textual entre pessoas, há um emissor e um receptor que se interagem e se alternam em posições comunicativas.

Sobre a monofonia, Versini (1979, p. 74) expressa que “uma das coisas mais cativantes dos romancistas que encontram no gênero epistolar o modo ideal de expressão de sua revolta, de seu feminismo<sup>22</sup>, reúne duas influências, francesa e inglesa, que consistem na forma monofônica<sup>23</sup>. Assim, os romances monovocálicos apresentam um emissor e um receptor emudecido.

---

<sup>22</sup> Versini cita a questão do feminismo porque na gênese do romance epistolar havia uma predominância da voz feminina nos romances, fazendo com que a crítica o rotulasse como sendo um romance com características femininas e principalmente pelo protagonismo das histórias ser de personagens femininas. Nesse rol, pode-se citar **Cartas Portuguesas, Pâmela, Clarissa, Julia ou a Nova Heloísa**.

<sup>23</sup>La plus attach ante des nombreuses romanières qui trouvent dans le genre épistolaire le mode d’expression idéal de leur sensibilité, de leur revolte, de leur féminisme, réunit les deux influences française et anglaise, la formule

Vejamos o caso de **Cartas Portuguesas** (2016). Nele, tem-se 5 (cinco) cartas escritas por uma freira portuguesa chamada Mariana e endereçadas ao amante francês que a abandonou. A freira e o amante correspondiam com certa regularidade enquanto ele estava em serviço em Portugal. Depois que ele voltou para a França sem comunicar à amante, as cartas dela não têm mais respostas. São essas cinco últimas cartas que compõem a obra de Alcoforado.

Parece-me que faço a maior afronta do mundo aos sentimentos do meu coração quando procuro dar-tos a conhecer escrevendo-os. [...] não sei porque te escrevo. Bem vejo que nada mais terás por mim do que compaixão – e, essa, não a quero! Enfureço-me contra mim própria quando penso em tudo quanto te sacrifiquei: perdi a minha reputação, expus-me ao furor dos meus parentes, à severidade das leis deste país contra as religiosas e à tua ingratidão, que me parece a maior de todas as desgraças (Alcoforado, 2016, p. 27-45).

Percebe-se nesse romance que a personagem Mariana é a única pessoa que escreve as cartas, caracterizando assim o texto como sendo monovocálico. O autor utiliza da estratégia das cartas para expressar a ideia de autenticidade, fazendo com que o leitor pense e acredite que esteja diante de uma história verdadeira, da paixão de uma freira por um oficial francês que, depois do envolvimento amoroso, a abandona. E ela passa o resto de seus dias à espera desse amor. Traz-se à tona a temática da paixão, religião e erotismo, unindo dor e prazer no mesmo texto, além da crítica religiosa.

Não importa se as cartas são ou não verdadeiras, o importante é que há uma dúvida quanto à autenticidade, o autor foi bem-sucedido, pois a carta consiste em um recurso literário com essa intencionalidade.

Sobre isso, Marcelo Silva cita que

dentre as singularidades do romance epistolar, para haver a sustentação dos elementos que compõem a diegese narrativa desse gênero, as cartas que o enformam devem estar, de preferência, organizadas em série e o autor deve emprestar à sua narrativa credibilidade, apresentando elementos que a façam ser tomada como real. Estruturado geralmente em torno de um narrador autodiegético, no caso a freira de Beja, tomando-se, aqui, a obra em comento, o romance epistolar é marcado pela narração de acontecimentos, pensamentos e/ou sentimentos vividos pelo próprio narrador que se apresenta como personagem principal da história (2013, p. 4).

---

monophonique.” (Versini, 1979, p. 74).

A obra de Guilleragues é composta por 5 cartas que apresentam a seguinte sequência: na primeira carta, ela fala da tristeza da separação e demonstra esperança pelo reencontro, “como podem ter-se tornado tão cruéis as lembranças de momentos tão agradáveis?” (1962, p. 19); “Se tens algum interesse pela minha (vida), escreve muitas vezes. “Bem mereço que te dêes ao cuidado de me informar sobre o estado do teu coração e da tua vida” (*ibid.*, p. 22).

Na segunda, ela se defronta com a dor ocasionada pelo silêncio; demonstra o sentimento de abandono e de solidão: “Não deverias maltratar-me deste modo, com um esquecimento que leva ao desespero e que é mesmo uma vergonha para ti” (*ibid.*, p. 25).

Na terceira, o desespero pelo abandono é acentuado, ocasionando o questionamento de tudo, até mesmo de suas cartas ao amado. “Não te sentes infeliz, e não sentes a enorme falta de delicadeza em que incorres por não teres sabido aproveitar de outro modo os meus sentimentos?” (*ibid.*, p. 37); “Não sei por que te escrevo. Bem vejo que nada mais terás por mim do que compaixão- e essa não a quero” (*ibid.*, p. 38). “Adeus! Bem gostaria de nunca te ter visto!” (*ibid.*, p. 40).

Na quarta carta, ela demonstra o seu arrependimento e fica apenas com as lembranças da relação amorosa. Percebe-se uma tentativa de restabelecimento da personagem diante de toda a dor que tem sentido. “Bem desgraçada sou se eu, desde que partiste, não encontraste nenhuma ocasião para o fazer (responder às cartas dela), e muito mais o sou se a tiveste e não me escreveste. A tua injustiça e a tua ingratidão não têm limites!” (*ibid.*, p. 45); “Se tivesse obstinadamente resistido ao teu amor” (*ibid.*, p. 47); “Bem sabias que não ficarias para sempre em Portugal. Por que é que me escolheste a mim para me tornar tão infeliz?” (*ibid.*, p. 48).

Por fim, na quinta carta, ela se resigna pelo abandono e não espera mais nada do amante e procura se libertar de tudo que possa lembrá-lo. “Escrevo-lhe pela última vez, e espero fazer-lhe saber, pela diferença dos termos e com tom desta carta, que, finalmente, me persuadiu de que já não me amava e que, portanto, também eu devo deixar de o amar” (*ibid.*, p. 61). “Só conheci bem o excesso do meu amor quando quis fazer todos os esforços para curar dele” (p.63). “Ah! Fui eu a culpada de todas as minhas desgraças” (*ibid.*, p. 71).

Outro exemplo de um Romance Epistolar monovocálico é **Os Sofrimentos do Jovem Werther**<sup>24</sup>, de Johann Wolfgang Goethe, escrito em 1784. Nele, o jovem Werther escreve para

---

<sup>24</sup>Essa obra é considerada um clássico da literatura alemã e uma das principais obras do romantismo.

um amigo Wilhelm<sup>25</sup>, o qual, após a morte de Werther, coube organizar as cartas recebidas e oferecê-las ao público

Tudo aquilo que me foi dado encontrar na história do pobre Werther, eu ajuntei com diligência e agora deposito à vossa frente, sabendo que haveis de me agradecer por isso. Não podereis negar vossa admiração e vosso amor ao seu espírito e ao seu caráter, nem esconder vossas lágrimas ao seu destino. E tu, boa alma, que sentes o Ímpeto da mesma forma que ele o sentiu, busca consolo em seu sofrimento e deixa que o livreto seja teu amigo se, por fado ou culpa própria, não puderes achar outro mais próximo do que ele (Goethe, 2021, p. 49).

Aqui está presente a apresentação da obra feita pelo destinatário das cartas de Werther. Ao contrário da freira em **Cartas Portuguesas**, em que ela escreve, anseia e reclama pela resposta do amado que desaparece de seu convívio, em Werther não acontece isso. A personagem não espera a resposta do amigo, ele apenas quer falar e expor o sentimento dele por Charlotte. Não se trata de um diário. É a relação da personagem com uma outra personagem que está silente e somente aparece no final da obra. Ela recebe as cartas, pode até ter respondido algumas, mas essas respostas não são importantes na narrativa, conserva-se a voz apenas do emissor.

Werther viaja para uma pequena cidade para resolver questões de família. Chegando lá conhece uma moça muito bonita chamada Charlotte, por quem se apaixona perdidamente. Todavia, ela já estava comprometida com outro homem e não podia dar-lhe qualquer esperança. Werther sente-se desolado, mas procura ficar sempre perto dela e do casal, contudo, com o casamento deles, ele tira sua própria vida. A temática do suicídio é marcante na obra, e o leitor é preparado para isso em vários momentos.

Essa forma de escrita em que a carta é direcionada a um interlocutor sem, contudo, aguardar uma resposta do outro, aproxima-o muito ao diário, de cartas focadas apenas nas impressões e sentimentos do autor, porém as estruturas são bem diferentes. Os interlocutores em regra são seu amigo Wilhelm e Charlotte, o importante é que somente a voz de Werther se destaca.

Aos 04 de maio de 1771.

---

<sup>25</sup>Wilhelm, em algumas traduções, é traduzido para Guilherme, e Charlotte por Carlota.

Como estou contente de ter partido! Ah, meu amigo, o que é o coração humano! Deixar-te, a ti que eu tanto amo, de quem eu era inseparável, e estar contente! Sei que me perdoarás. Não estavam todas as minhas demais relações como que escolhidas pelo destino a fim de afligir um coração como o meu? A pobre Leonor! E, contudo, eu era inocente! Podia eu fazer algo se, enquanto o encanto teimoso de sua irmã me proporcionava tão agradável companhia, uma paixão se acendia em meu pobre coração? E todavia... serei eu totalmente inocente? (Goethe, 2021, p. 51).

Embora haja nessas cartas questionamentos levantados, não há um pedido de resposta. Essas questões são postas como elemento de estruturação do discurso praticamente. Em toda obra há sempre a expressão dos sentimentos e angústias da personagem.

16 de junho

“Por que não te escrevo?”, perguntas-me, logo tu que és tão sábio? Deverias adivinhar que me sinto bem, e até que... Curto e grosso, conheci alguém que me tocou o coração bem de perto. É... Não sei se...

Contar-te, respeitando a ordem dos acontecimentos, como cheguei a conhecer uma das criaturas mais adoráveis deste mundo, seria muito difícil. Estou feliz e satisfeito, logo, incapaz de ser um bom historiador (*ibid.*, p. 66).

Por fim, há um emudecimento de outras vozes no romance e o domínio da voz da personagem Werther – e isso caracterizaria os romances monofônicos ou monovocálicos.

### 2.3.1.2 Polivocálico

Se no monovocalismo tem-se apenas uma voz dominante, nos polivocálicos é exatamente o contrário. Podem-se ter várias cartas escritas por personagens diferentes, cada um narrador interno, restrito autodiegético. No caso de **Pâmela**, encontram-se cartas dela para seu pai, sua mãe, para ambos e, respostas deles individualmente ou conjuntamente. Assim, cada texto é uma voz narrativa a partir de seu ponto de vista, ou, simplesmente, daquilo que ela sabe.

Adams Day afirma que

o autor pode dar vivacidade a sua história e ao mesmo tempo romper artisticamente uma relação organizada na qual tudo está devidamente

subordinado e arranjado ... a fim de apresentar a ação de maneira caótica e sem os limites nos quais geralmente vemos na vida (1966, p. 7)<sup>26</sup>.

Neste caso, o trabalho do leitor torna-se importante porque ele precisa organizar os textos e estabelecer uma relação das ações praticadas pelos narradores-personagens. Assim, há uma pluralidade de visões, tornando o texto muito interessante enquanto forma de construção, mas, mais trabalhoso ao leitor, porque precisa colocar ordem no caos, ou seja, há maior complexidade no desenvolvimento do enredo.

Em **Ligações Perigosas**, de Laclos, tem-se 175 cartas escritas entre suas personagens, sendo que as personagens centrais, dois ex-amantes, manipulam as pessoas pelo prazer e pela vingança. Agindo com perversidade, eles não encontram limites em suas ações, todavia se tornam vítimas de suas próprias armações.

Em um Romance Epistolar polivocálico, cada personagem conta sua parte da história; assim, aquilo que o leitor estiver lendo poderia acreditar se tratar das próprias palavras da personagem. Nesse momento ocorre, então, um grande problema e uma grande beleza, afinal, em um mesmo romance, poder-se-ia ter mais de um narrador, vários pontos de vistas diferentes ao mesmo tempo. Cabe, assim, ao leitor atento organizar essas ideias e reconstruir a história.

Todorov, ao trabalhar linguagem e literatura, arguindo sobre narrador afirma que existe um *eu* no romance e um *eu* do discurso, ou seja, o sujeito da enunciação caracterizado pela personagem e um sujeito invisível representado pelo narrador. Neste viés, ele mostra que o *eu* do narrador aproxima-se tanto do *eu* da personagem que passam a constituir a mesma pessoa.

o narrador se apega a uma das personagens e observa tudo através de seus olhos; chega-se aí, precisamente nesse tipo de narrativa, à fusão do eu e do ele em um eu que conta, o que torna a presença do verdadeiro eu, o do narrador, ainda mais difícil de apreender (Todorov, 2019, p. 62).

Versini (1979), sobre o mesmo tema, afirma que o público se acostumou, no Romance Epistolar, a uma visão pluriocular dos fatos, à possibilidade de observar a mesma situação por

---

<sup>26</sup>The author may give his story vividness and at the same time artistically disrupt an organized relation in which every thing is properly subordinated and arranged... in order to present action in the chaotic and un fine shed manner in which we ordinarily see it in life (Day, 1966, p. 7).

pontos de vista diferentes, uma vez que o romancista conserva as particularidades de cada personagem através de suas cartas, de sua forma de se expressar e pensar.

Nos Romances Epistolares, essa concentração de pessoas torna-se muito interessante porque, como o romance é composto de vários textos menores, cada um apresentando seu próprio narrador, isso proporcionará uma complexa teia de perspectivas sobre um mesmo objeto.

Acerca dessas perspectivas de visão do mesmo objeto, Tzvetan Todorov (2019) afirma que um mesmo objeto visto por ângulos diferentes tornar-se-ia objetos diferentes tanto quantos forem os ângulos diferentes de visão. Assim, nas obras epistolares com multiplicidade de vozes sobre uma mesma situação, teríamos situações diferentes entre si. Esse pensamento aproxima a literatura das artes plásticas, porque a perspectiva, os olhares diferentes, o contemplador apenas podem falar daquilo que veem e do que imaginam.

Dessa forma, se as visões expõem facetas diferentes e constituem um mesmo objeto em outros diferentes, o leitor do Romance Epistolar tem a oportunidade de observar todas essas visões e posicionamentos diferentes e elaborar um retrato do objeto o mais próximo do real possível, mas aí entraríamos na questão do que seja real, pois para todos os observadores aquilo que estão vendo constitui o real. Logo, o olhar do leitor seria mais uma visão que reúne mais elementos na sua constituição que todos os outros olhares; dessa forma, quanto mais leitores houver, mais possibilidade de compreensão diferente.

Essa multiplicidade de perspectivas de narração presente no texto é conhecida como caleidoscópica. Múltiplas visões de um mesmo fato. No caso do romance **Ligações Perigosas**, percebem-se essas visões através das vozes presentes no texto, cabendo ao leitor organizar essas perspectivas em um texto lógico e consecutivo, afinal, as narrativas podem não aparecer assim, ao contrário, às vezes caóticas. Em **A Cor Púrpura** e em **Os Sofrimentos do Jovem Werther**, podem-se encontrar linearidade e consecutividade nas apresentações dos fatos, mas vale ressaltar que em **A Cor Púrpura**, **Os Sofrimentos do Jovem Werther** e em **Cartas Portuguesas** a sequencialidade e linearidade foi possível por se tratar de romances monovocálicos.

Observe-se este exemplo da primeira carta de Cecile Volanges a Sophie Carnay, de **Ligações Perigosas**: “Vês, minha boa amiga, que cumpro minha palavra, e que as toucas e os adornos não me tomam todo o tempo; sempre me sobrará algum para ti” (Laclos, 2002, p. 7). No fragmento, as amigas conversam tranquilamente trocando informações do dia, das aventuras pessoais. Também se pode tecer considerações sobre a personalidade da remetente. Ela refere-

se a questões fúteis: “toucas” e “adornos”, demonstrando que suas preocupações são triviais. Nada de muito importante lhe ocupa o tempo. Percebe-se que a voz é de Cecile. Ela quem fala no texto, a narrativa é em primeira pessoa e trata-se de uma narradora personagem. Percebe-se também o tom da enunciação em relação à amiga, de proximidade e intimidade.

Voltai, meu caro visconde, voltai, que estais fazendo, que podeis fazer em casa de uma tia velha cujos bens já estão todos legados? Parti imediatamente, preciso de vós. Tive uma excelente ideia cuja execução quero confiar-vos. Estas poucas palavras deveriam bastar, e, muito honrado com minha escolha, deveríeis vir desde logo e com solicitude receber minhas ordens de joelhos. (Laclos, 2002, p. 8-9).

Neste outro excerto de carta, tem-se a apresentação de outros dois personagens, que seriam a autora da carta, Marquesa de Monteuil, e o seu destinatário, o visconde Valmont. Trata-se da segunda carta. Nela, a Marquesa expõe ao seu amigo<sup>27</sup> e cúmplice um plano que visaria à destruição de duas outras pessoas. A voz no texto é da própria marquesa. À semelhança de Cecile, pode-se observar traços da personalidade da marquesa, ela não se preocuparia com alguém se isso não lhe trouxesse algum benefício. Demonstra ser uma pessoa interesseira, objetiva e material: “Que podeis fazer em casa de uma tia velha cujos bens já estão legados?”. Posteriormente, ter-se-á a carta de Valmont em resposta. Todos passam ao papel de narrador da sua parte da história. Assim, nesses pequenos fragmentos percebe-se a presença de duas narradoras-personagens em uma mesma obra. Fugindo completamente do usual. Desta forma, o papel tradicionalmente ocupado pelo narrador organizador dos fatos passa ao leitor que, diante de várias narrativas, constrói a história maior. Note-se que cada personagem-narrador tem a apreensão de seu ponto de vista. Tem as informações das outras personagens a partir do relato do outro e de suas observações. O leitor tem todos os relatos e todas as experiências.

### 2.3.1.3 Duo

Quanto à classificação de Rousset (2000), em que ele apresenta uma divisão dos Romances Epistolares em Duo, consistiria na presença de apenas as duas vozes do epistolar, ou seja, do emissor e do receptor que intercalariam seus textos, possibilitando a visão de duas

---

<sup>27</sup>O termo amigo neste contexto, à semelhança dos textos trovadorescos, ganha uma conotação mais abrangente porque era uma forma de se designar o amante nas cantigas.

ideias diferentes. Dentre as obras apresentadas neste trabalho, destacamos **Julia ou a Nova Heloísa**, de Rousseau. Nesse romance em que encontramos filosofia e literatura, temos duas personagens principais separadas por questões sociais que se amam. Porém, essas diferenças sociais impedem a consumação do amor entre eles. Basicamente, há duas personagens que interagem, caracterizando o romance duvocálico que abordamos.

Em **Os Sofrimentos do Jovem Werther**, de Goethe, percebe-se a presença apenas da voz de Werther, apesar de o receptor aparecer no final do romance, por isso a obra está enquadrada como sendo monovocálica. Aqui, no romance de Rousseau, há as mensagens trocadas pelas duas personagens, por isso o enquadramento em duvocálicos. O fato de haver a correspondência para outra pessoa no romance não o descaracteriza porque essas cartas não são suficientes para uma mudança no enquadramento nem na mudança da estrutura do romance.

#### 2.3.1.4 Revisão

#### 2.3.1.5 Do conceito

É um romance em prosa, construído em forma de cartas ficcionais ou autênticas, uma história apresentada através de uma sucessão de cartas, as quais funcionam como veículo para uma narração descontínua.

#### 2.3.1.6 Quanto à forma

Pode ser considerado autêntico ou ficcional, dependendo da veracidade das cartas. Por exemplo, há uma discussão quanto à autenticidade das **Cartas Portuguesas**, se elas são reais ou não, porém isso não interessa para a classificação enquanto Romance Epistolar. Ainda, quanto à forma, elas precisam estar em prosa.

#### 2.3.1.7 Quanto à estrutura

Em regra, os romances epistolares apresentam um prefácio ou um texto de advertência atestando quanto à veracidade das cartas e que o “autor” neste caso é apenas uma retransmissor, aquele que lhes dá publicidade.

Ele pode ser completamente ou parcialmente epistolar. Pode ser constituído por cartas ou pode ter outras formas de narração. Por exemplo, no romance **Os Sofrimentos do Jovem**

**Werther** há uma grande parte do romance que é constituído pelas cartas de Werther e os momentos pós-morte de Werther, que é outra forma de narração, porque fazem parte da elaboração do amigo que reúne as cartas. Por outro lado, **Cartas Portuguesas** é completamente epistolar.

#### **2.3.1.8 Quanto ao tipo**

Os romances epistolares podem ser divididos pela quantidade de vozes presentes no texto. Podendo ser Monvocálicos ou Polivocálicos. Monvocálicos quando houver apenas uma voz enunciativa. Apenas um narrador contando a história. Polivocálicos, quando houver mais de uma voz enunciativa, podendo ser duas ou mais, como ocorre em **Cartas Persas**, de Montesquieu; **Ligações Perigosas**, de Laclos e **Julia ou a Nova Heloísa**, de Rousseau. Como representante do romance Duovocálicos quando há apenas duas vozes interagindo.

#### **2.3.1.9 Quanto aos recursos**

Esse tipo de romance permite que o leitor tenha acesso direto ao pensamento da personagem e seu ponto de vista. Como diz Rousset (2000), seria como se o leitor estivesse sobre os ombros da personagem acompanhando o próprio processo de narração.

#### **2.3.1.10 Quanto à linguagem**

O Romance Epistolar permite uma variedade de tons de linguagem, afinal, cada personagem fala diretamente através de seus textos, possibilitando que a caracterização das personagens seja feita pela fala e pelos relatos apresentados por elas mesmas. Processo distante dos procedimentos tradicionais em que o narrador dispensava linhas para apresentar as características físicas e psicológicas das personagens. Mesmo havendo essa diversidade de formas de escrita, um elemento é comum: a coloquialidade intimista das cartas.

#### **2.3.1.11 Quanto à apresentação do espaço**

Ele se apresenta de forma dinâmica, simultaneamente com as ações das personagens. Não há pausa na narrativa para a descrição do espaço nem da personagem. Os textos são dialogados, escritos em uma forma de comunicação direta entre as personagens, não um processo de descrição de pessoas ou espaços. Os espaços e a caracterização das personagens ocorrem de

forma concomitante com a ação desenvolvida. Essa forma aproxima o Romance Epistolar a um roteiro de cinema, havendo uma aproximação entre o romance e o filme. A transformação do texto epistolar para o cinema, em regra, não transporta a carta para o cinema, nem para o teatro ou ópera. Nesse novo ambiente, o texto adquire a linguagem da mídia, até mesmo na sua forma discursiva.

#### **2.3.1.12 Considerações**

O fato de no romance haver uma carta, visto que o romance não necessariamente precisa ser todo em forma de carta, não o caracteriza como Romance Epistolar. Para que isso aconteça, é preciso que essa carta tenha uma função primordial na construção do enredo, que ela exerça uma ação fundamental na narrativa.

Outra questão é que não pode haver uma distância muito grande entre os fatos narrados e a narração. O Romance Epistolar caracteriza-se pelo imediatismo dos fatos, pela temporalidade dos fatos vividos e a narração desses fatos. Assim, uma carta que remonte fatos acontecidos há muito tempo não serve de elemento para a estruturação do romance epistolar.

Por fim, não basta a existência da carta, não basta que o romance seja construído através de uma carta, é preciso que o enredo e o conflito, bem como a construção das personagens, sejam feitos através dessas cartas.

"Aqueles cartas não são apenas palavras;  
são minha vida, meu passado e, talvez, meu futuro."  
— *Drácula*, de Bram Stoker

### 3 A FORMA EM 1800+

O século XVIII na Europa foi marcado por grandes transformações históricas. Dentre elas, destaca-se o Iluminismo. Este foi um movimento político-intelectual que valorizou a razão e teceu críticas ao Absolutismo; não se admitia tanto poder nas mãos de uma só pessoa, além da desigualdade de grupos minoritários que gozavam de muitos privilégios enquanto a grande massa populacional vivia na pobreza. Os pensamentos pelo fim dos privilégios fizeram com que a burguesia encampasse os pensamentos iluministas e engrossassem as fileiras de luta.

Os pensamentos de igualdade entre os homens não significavam igualdade também entre os sexos, o que não interessava à burguesia. Adam Smith (1974), quanto à desigualdade entre os homens e mulheres, afirmava que não existiam instituições públicas para a educação das mulheres, que elas deveriam aprender aquilo que seus pais e tutores considerassem interessante para elas. Ao se pensar nisso, poder-se-ia imaginar que esse movimento teria relação com nosso estudo literário. Vale destacar que o romance surgiu como uma forma de representação do mundo, uma forma de dar a totalidade do mundo (Lukács, 2009), que as personagens estavam inseridas em uma realidade e que a obra literária seria uma forma de representação desse homem na sociedade. Dessa forma, não seria difícil de imaginar no romance que nascia naquele momento a influência dessas ideias.

Sobre isso, Felipe Silva afirmava que

O romance, como gênero refletor da sociedade que emoldura cada personagem, também teve uma atuação revolucionária à sua própria maneira: ao expor o mundo das relações humanas em uma chave mais realista, ele serviu como um importante articulador de uma cultura de deflagração de crises (moral, social, espiritual) das sociedades estratificadas para, posteriormente, exigir a solução dessas crises (2015, p. 169-170).

Assim, nos romances daquela época, pode-se encontrar críticas sociais à aristocracia, à nobreza, às relações sociais entre homens e mulheres, entre outras. Na Europa, tem-se a publicação de **Cartas Persas**, de Montesquieu; **Júlia ou a nova Heloísa**, de Rousseau; **Pâmela**, de Richardson, entre outras. Nestas obras, percebe-se a crítica à sociedade da época, o embate entre ideias divergentes e um posicionamento da autoria convergente a um posicionamento social burguês e antiaristocrático. No caso de **Pâmela**, além das críticas que tece à aristocracia da qual não queria fazer parte (mas depois fará), da valorização de uma vida de camponesa,

percebe-se uma certa dissonância ao papel da mulher na sociedade. Principalmente de uma mulher pobre. Todavia, apesar de sua condição de mulher e de pobreza, Pâmela possuía uma educação primorosa, conseguia transitar entre mundos diferentes, possuía uma educação que não era dispensada aos pobres.

Ainda pensando na questão da influência do contexto histórico e na influência na literatura, podemos destacar a mudança de foco. Enquanto na literatura produzida anteriormente, as personagens das obras literárias geralmente eram acima de média, eram heróis, pessoas que sofriam a interferência de uma divindade, personagens que sofriam a influência do destino sobre elas. Suas histórias já estavam traçadas antes mesmo de nascerem. A divindade estava no centro enquanto as personagens, os homens, eram marionetes nas mãos dessas divindades.

Assim, uma mudança determinante nessa forma de narrar seria dar à personagem a possibilidade de ela mesma contar sua própria história. A forma apresentada por Richardson (2016) e outros escritores desse período – como Montesquieu, Rousseau e outros – foi construir suas narrativas através de cartas escritas em primeira pessoa, apresentando uma visão particular sobre determinado pensamento. Muitas vezes, as personagens e narradoras eram figuras femininas, pintando a cena a partir de seu olhar de mulher.

A técnica narrativa epistolar possibilitaria a troca de informações entre as personagens, sendo algumas dessas personagens portadoras de ideias completamente antagônicas entre si. Em uma mesma narrativa, haveria mais de um ponto de vista a ser expresso sem que houvesse um pensamento dominante conduzindo a narrativa. Como ensina François Jost (1966), haveria uma unidade fechada em si que se mostraria codependente de outra e ao final haveria o todo composto dessas partes. Bryn Dodge (2001), acerca da questão da personagem, afirmava que

A ficção epistolar requer uma redefinição de “personagem”. Em sua *Poética*, Aristóteles esboça uma formulação em que o personagem é relegado a nada mais do que um agente que possibilita a progressão da trama. Os eventos da história não apenas avançam o problema e a resolução subsequente, mas também criam os personagens dessa história [...] O caráter epistolar, sem dúvida, domina a trama epistolar, bem como cumpre múltiplos papéis indispensáveis a uma narrativa coerente. Algumas dessas funções podem ser estendidas ao público epistolar, traçando um paralelo maior entre esse gênero específico e a experiência de leitura em geral. As distinções

narrativas entre personagem e narrador e leitor interno e externo se confundem (Dodge, 2001, p. 05)<sup>28</sup>.

Por fim, percebe-se que os escritores acreditavam que a obra literária tinha de exercer uma função na sociedade. Não poderiam servir apenas para levar uma distração ao público leitor, que era bem escasso na época. Samuel Richardson foi considerado um caso extremo do utilitarismo<sup>29</sup> de seu século. Convencia o público leitor da época que a leitura de romance ocasionaria crescimento pessoal.

Passados os anos, a carta não ocupa mais a mesma posição na comunicação entre as pessoas, como havia sido nos séculos XVII e XVIII. Nos séculos seguintes, as pessoas utilizavam de outras formas, como o telégrafo, surgido em 1835, e o telefone, que foi inventado em 1876. As distâncias foram se encurtando e as tecnologias de comunicação diminuindo essas distâncias mais ainda. Por exemplo, a Imperatriz Leopoldina escreveu uma carta a seu marido D. Pedro I, que estava em São Paulo, falando de questões políticas relacionadas a Portugal, e essa comunicação levou cinco dias para chegar às mãos do Imperador, que no dia 7 de setembro de 1822 proclamou a independência do Brasil. Esse fato seria impossível atualmente. As formas comunicativas são mais rápidas, praticamente instantâneas. Assim nada mais comum e aceitável que haja a evolução de uma forma narrativa que se adeque a seu tempo. Nesse processo evolutivo, pode ocorrer a perda de determinados elementos e o acréscimo de outros. Novos modelos comunicativos serão incorporados substituindo a epístola na atualidade.

Pensar na imutabilidade de uma forma seria interessante, mas de forma alguma coerente com a vida. O normal no mundo e nas pessoas é exatamente o contrário, a mutabilidade. Somos seres em constante mudança. Se nos dessem o poder de voltar ao passado e reviver nossa história, certamente reescreveríamos alguns capítulos de nossas vidas e afetaríamos nosso ponto de partida (que seria também de chegada – a constante e interessante relação entre tempo e espaço). Afinal, o presente é construído com os acertos e erros do passado. O belo da vida é vivê-la, é passar pelas experiências e agregar novos conceitos e novas experiências e, com essa constante mutação, sermos pessoas diferentes todos os dias.

---

<sup>28</sup>Epistolary fiction requires a re-definition of “character”. In his Poetics, Aristotle outline a formulation of character where in character is relegated to nothing more than an agent that makes possible the plot’s progression. The story’s events not only advance the problem and subsequent solution, but also create the character of story. [...] The epistolary character arguably dominates the epistolary plot, as well as fulfills multiple roles indispensable to a coherent narrative. Some of those functions can be extended to the epistolary audience, drawing a larger parallel between his specific genre and the Reading experience in general. Narrative distinctions between character and narrator and internal and external reader blur (Dodge, 2001, p. 05).

<sup>29</sup> O Utilitarismo foi uma doutrina filosófica a qual a boa ação e o bom comportamento, considerados úteis, são a razão da satisfação ou do prazer pessoal, que se estende ao comportamento ou maneira de agir da pessoa.

Sobre essas transformações constantes nas formas, Jost afirma que

Razões arraigadas levaram os escritores de romances a transformar pouco praticamente sua espécie. Mas o romance moderno, que dele resultou, continua sendo o herdeiro também épico e pastoral. Durante o século XVIII, o romance procurou suas técnicas e métodos; até que ele encontre sua forma, ele permanecerá um gênero incompreendido e desprezado (1966, p. 397).<sup>30</sup>

Os meios de comunicação mudam como o tempo também muda. Em 1662, não tínhamos redes sociais da forma que temos hoje, não tínhamos computadores, telefone 5G, TV, SMS, Whatsapp, enfim não tínhamos muitos mensageiros como hoje temos. As pessoas podem estar mais conectadas, o mundo pode caber na palma da mão, mas isso não necessariamente significa que estejamos mais próximos e interligados.

### 3.1 A Evolução Enquanto Forma de Abordagem

O século XIX, particularmente os anos de 1800 a 1899, foi um período de transformação na literatura europeia, em se tratando de produções de romances epistolares. Muitas obras foram produzidas, mas muitas eram cópias dos clássicos de Richardson, Laclos e Rousseau, principalmente. Versini (1979), no final do século anterior destacou as tendências do romance epistolar que seriam a tradição exótica, a tradição libertina e a tradição moralizante. O século XIX nasce então com produções que trabalhavam esses temas, contudo não houve o mesmo nível na produção.

Destacamos uma obra de Balzac que foi escrita em 1842, como sendo a última grande obra no Romance Epistolar, **Mémoires de deux jeunes mariés**. O romance narra a histórias de duas jovens amigas íntimas, Louise da Chaulieu e Renée de Maucombe, ex-internas em um convento. Louise é forçada a se tornar freira para ajudar os irmãos, porém seus desejos são bem

---

<sup>30</sup>Des raisons profonde sont amené les auteurs de romances à transformer peu à peu leur genre. Mais le roman moderne, qui en est résulté, de meure l'héritier aussi de l'épopée et de la pastorale. Au cours du XVIIIe siècle, le roman Cherche ses techniques et ses méthodes; tant qu'il n'aura point trouvé sa forme, il reste raung em remé connu et mé prisé (Jost, 1966, p. 397).

diferentes. Após receber uma herança da avó, ela poderia ajudar os irmãos sem, contudo, se submeter a uma vida de clausura.

Renée, depois de sair do convento, vai para Provença, onde se casa com um homem mais velho e com pouca saúde. Tem três filhos. Renée tem posições muito diferentes das da amiga e a crítica veementemente; segundo ela, a verdadeira felicidade de uma mulher está no casamento e na maternidade, enquanto Louise passa uma vida de festas e romances. Esse romance de Balzac segue em muito o modelo dos romances **Clarissa de Harlowe** de Richardson e a **Nova Heloísa** de Rousseau, segundo Paulo Rónai (Balzac, 2012, p. 2)<sup>31</sup>.

Romberg declara sobre esse período que

O romance epistolar está em declínio nos últimos cem anos; é sintomático que em toda a obra dos grandes romancistas franceses do século XIX encontremos pouquíssimos exemplos, como as variações de Balzac nas *Mémoires de deux jeunes mariées* e na inacabada *Sténie*. Da mesma forma, os grandes romancistas vitorianos são notavelmente desinteressados pela forma epistolar; e no momento em que o romance romântico alemão avançou experimentalmente nos anos 1840, a técnica do romance epistolar tornou-se algo bastante excepcional (1962, p. 49)<sup>32</sup>.

O que se percebe nos séculos XIX e XX é um recuo das correspondências e da presença de outras ideias literárias que pregam outro posicionamento do autor em relação ao mundo e ao próprio homem. Assim, esses novos pensamentos e posturas irão desencadear o retrocesso ou extinção de uma forma de produção literária, lembrando que a forma de produção literária não tem relação com a forma de estruturação do texto. Estamos falando mais da forma que do conteúdo e motivação literária.

Ao se falar em Romance Epistolar, é importante salientar que consideramos como tal aqueles que preenchem todos os elementos constitutivos apresentados no capítulo anterior. As obras exemplares desse modelo de romance foram na sua maioria produzidas nos séculos XVII

<sup>31</sup> A ideia de o escrever como romance epistolar lhe terá ocorrido sob influência de dois famosos modelos: **Clarissa de Harlowe**, de Richardson, e **Nova Heloísa**, de Rousseau, depois de ter resolvido dar ao livro duas heroínas em de uma só.

<sup>32</sup>The epistolary novel has been on the decline during the last hundred years; it is symptomatic that in the Whole oeuvre of the great French novelists of the nineteenth century, we find very few examples, as Balzac's variations in *Mémoires de deux jeunes mariées* and in the unfinished *Sténie*. In the same way the great Victorian Novelists are remarkably uninterested in the epistolar forma; and by the time the German Romantic novel has experimentally its way forward the eighteen-forties, the technique of the epistolary novel has become something quite exceptional (Romberg, 1962, p. 49).

e XVIII, todavia, a relação não é exaustiva. Outras obras foram produzidas naquele momento histórico e não estão presentes neste trabalho.

Outra questão importante é que, embora tenha havido um período de maior produção, não significa que não houve outras obras produzidas nos séculos posteriores que atendam à teoria apresentada. Muitas dessas obras produzidas nos séculos XIX e XX alargaram o conceito de Romance Epistolar.

A crítica tende a considerar como sendo Romance Epistolar várias produções que são construídas em forma de diários ou que apenas apresentam uma carta em sua estrutura narrativa. Como ensina Adams Day (1966) muitas obras consideradas epistolares, depois da definição apresentada por ele, não poderiam mais ser consideradas assim.

Um exemplo desse alargamento do conceito de Romance Epistolar é a inclusão do romance **Drácula**, de Bram Stoker, de 1897. A narrativa é feita através de entradas de diários das personagens. O romance conta a história de um advogado inglês que viaja até a Transilvânia para atender a um cliente, Drácula. Ao chegar lá, descobre que é prisioneiro de Drácula. Em sentido inverso, Drácula viaja para Inglaterra e lá transforma uma amiga da noiva do advogado e posteriormente a noiva. Perseguido pelo advogado, Van Helsing e outros, Drácula foge para Transilvânia, local em que a narrativa encontra seu ápice.

O último capítulo do romance, que é a reflexão da personagem Jonathan Harker (advogado), ocorre sete anos após os acontecimentos.

Estruturalmente, o texto é construído através relatos em primeira pessoa feitos pelas personagens, diários e cartas enviadas e recebidas por alguns personagens. Alguns desses relatos, os principais, foram feitos pelo advogado durante o período em que esteve preso na Transilvânia, no castelo de Drácula. Nesses textos, ele conta minuciosamente os fatos que vivencia, fica sabendo e revela o resultado de suas pesquisas.

#### DIARIO DE JONATHYAN HARKER

3 de maio, Bistita: Parti de Munique às 8h35 da noite de 1º de maio, chegando à Viena logo cedo na manhã seguinte: deveria ter chegado às 6h46, mas o trem partiu com uma hora de atraso. Budapeste parece um lugar maravilhoso pelo pouco que pude ver do trem (Stoker, 2018, p. 19).

Quando descobri que era um prisioneiro, um sentimento de desespero tomou conta de mim. Corri descendo e subindo as escadas, experimentando cada umas das portas e espreitando cada uma das janelas que pude encontrar, mas após um instante, a certeza da minha impotência dominou todos os outros sentimentos (*ibid.*, p. 36).

No caso de **A Cor Púrpura**, de Alice Walker, obra de 1982, conta-se a história de uma garota de 14 anos chamada Celie, que é abusada sexualmente pelo pai. Ela dá à luz dois filhos do pai e é obrigada a casar com o Sinhô. A história de Celie tem como pano de fundo o preconceito racial no sul dos Estados Unidos e a estrutura social que coloca a mulher em uma posição de submissão em relação ao homem.

No romance, Celie escreve várias cartas endereçada a Deus e a Nettie, sua irmã desaparecida. Celie tenta de todas as formas proteger sua irmã para que ela não seja abusada como ela foi. Na história, irá aparecer outros textos trocados entre Celie com Shuga Avery, Sofia, todavia o centro da narrativa são as cartas da protagonista a Deus. Mesmo as cartas recebidas são apresentadas como referenciadas por ela.

Embora os textos sejam estruturados em forma de cartas, podemos assemelhá-los a entradas de um diário, porque não haveria correspondência entre a personagem e o destinatário, que é Deus.

Querido Deus,  
 Minha mãe morreu. Ela morreu gritando e praguejando. Ela gritou comigo. Ela praguejou comigo. Eu tô de barriga. Eu num posso andar muito depressa. Na hora queu volto do poço, a água tá morna. Na hora queu arruma a bandeja, a cumida já tá fria. Na hora queu arrumo todas as criança pra escola, já tá na hora do jantar. Ele num falava nada. Ele sentava lá na cama, sigurando a mão dela e chorando, dizendo Num deixa, num vá embora (Walker, 2021. p. 11).

Essa forma de estruturação dos romances acima, apesar da aceitação de alguns críticos, assemelha-se ao Romance Epistolar dos séculos XVII e XVIII, todavia não podemos considerá-los assim.

Romberg (1962) considera que o Romance Epistolar, por se tratar de uma narrativa em primeira pessoa, tem grande aproximação com o diário. No entanto, no diário, há distanciamento entre o momento da escrituração e o da ação enunciada na narrativa; por outro lado, uma característica do Romance Epistolar é exatamente a simultaneidade entre os

momentos da ação ocorrida e o da narração dessa ação pela escrita. No caso de **Drácula**, a última parte da narrativa apresenta um distanciamento de seis anos, rompendo com um padrão importante do Romance Epistolar.

Outra questão defendida por Calas (2007) é a do memorialismo. Por se tratar de ações contemporâneas, não poderia ser um texto memorialista, como ocorre em muitas narrativas em primeira pessoa em que o narrador-personagem conta sua história havendo um lastro enorme entre os dois momentos, o da ação e o da escrituração.

Para nós, considerar esses textos como sendo epistolares consistiria em um erro de classificação, mas é inegável a ocorrência de vários elementos que aproximam o diário do Romance Epistolar. Assim, consideramos que a conceituação feita por Altman (1982) é perfeitamente aplicável nesses casos e preenche uma lacuna na classificação de algumas obras, ou seja, textos que apresentam epistolaridade. Não são epistolares, mas apresentam elementos que os ligam ou aproximam, como também de **Diário de Anne Frank**. Retornando, então, ao sentido original, classificamos essas obras que apresentam diários ou outras formas de estruturação, como com epistolaridade.

### 3.2 Epistolaridade

Altman considera epistolaridade o processo pelo qual as obras podem apresentar diversidade de estilo e conteúdo, mas que mesmo assim revelam muitos elementos literários comuns. Repetem estruturas e padrões comuns aos romances epistolares. Dentre essas estruturas, persistem temáticas, tipos de personagens, eventos narrativos e organização que podem estar relacionados às propriedades da carta (Altman, 1982, p. 4).

Desta forma, se iremos falar do ressurgimento ou do reaparecimento de uma forma, não significa que teremos uma obra seguindo todos os modelos da forma original que foi celebrada no tempo de Montesquieu, Laclos, Rousseau ou Goethe. O que se entende nesse momento é que alguns elementos estruturais serão reutilizados para dar uma nova perspectiva. Surge, então, a possibilidade de haver romances com grande grau de semelhança com o epistolar, inovando com outras formas de narração para enriquecer o texto literário.

Partamos, então, para esses elementos que conferem a ideia de epistolaridade. O primeiro ponto seria a utilização da primeira pessoa através de um texto de autoria de uma personagem-narradora. As cartas são uma forma excelente para caracterização das personagens. Afinal, quando elas estão sendo escritas há um processo de intimidade e confessionalidade entre

emissor e receptor, a comunicação se torna mais real aos olhos do leitor. Essa característica foi uma das que mais influenciaram as produções após o século XVIII.

Em termos de ação praticada pela personagem, a trama se desenrola através das mensagens deixadas por elas; as ações praticadas no texto consistem apenas no ato de escrever e de ler. A ação propriamente dita ocorre fora do texto, conferindo a ênfase à personagem. Dodge, sobre essa questão, envolvendo a ação e a personagem na ficção epistolar, diz que

A ficção epistolar é o primeiro gênero em que a noção de “personagem” transmite mais um estudo de atributos e traços distintos dos dos outros do que um retrato do físico, aspectos de uma pessoa fictícia usados para encaminhar o enredo de um romance. [...] Devido à falta de um narrador onisciente (e, portanto, autoritário) na ficção epistolar, toda caracterização é necessariamente uma apresentação indireta (versus direta) de características (2001, p. 7)<sup>33</sup>.

Um outro elemento muito importante é a fragmentação dos olhares. A história é narrada através de vários prismas. Se cada olhar para um objeto é limitado e restrito, o conjunto de olhares poderá dar maior completude a esse objeto. Assim, os romances que apresentam um grau maior ou menor de epistolaridade irão apresentar essa forma de narrar, fragmentando o texto em observações particulares e limitadas.

Dodge ensina-nos, ainda, que a caracterização da personagem de forma indireta pode ser feita de duas maneiras, a primeira através da escrita de outras pessoas, ou pela representação feita pela própria pessoa. Segundo Krisztina Kaló

A percepção e os efeitos dos acontecimentos sobre este ou aquele personagem se tornam muito importantes...os romancistas querem que todos vejam a partir da consciência que registra esses fatos, porque “toda observação é fechada em um ponto de vista limitado” (2008, p. 48).<sup>34</sup>

---

<sup>33</sup>Epistolary fiction is the first genre in which the notion of “character” conveys more a study of each individual’s attributes and traits as distinct from those of others than a portrayal of the physical aspects of one fictional person used to forward the plot of a novel. [...] Due to the lack of an omniscient (and therefore authoritative) narrator in epistolary fiction, all characterization is necessarily indirect (versus direct) presentation of characteristics.

<sup>34</sup>La perception et les effets des événements sur tel ou tel personnage deviennent plus importants...les romanciers veulent faire tout voir à partir d’une conscience qui les enregistre (Kaló, 2008, p. 48).

Em uma narrativa tradicional, a descrição da personagem, em seu aspecto físico, psicológico ou comportamental, é feita via narrador, onisciente ou não. Aqui, na ficção epistolar, ela é feita dessa forma direta ou indireta, conferindo maior responsabilidade ao leitor para interpretação e com capacidade para recolher esses índices que são deixados durante as narrativas.

Outro elemento importante que estará inerente é a possibilidade de haver mais de uma voz narrativa nos textos, ocasionando textos que vão dos monovocálicos aos polivocálicos, este último produzindo uma pulverização dos focos narrativos. Uma mesma cena poderá ser vista de vários ângulos diferentes por diferentes narradores-personagens e, ao final, o leitor externo, de posse dessas visões quebradas poderá montar o quebra cabeça da narrativa.

A possibilidade da fragmentação do olhar possibilitou no Romance Epistolar que cada personagem pudesse falar livremente e assim expor seus pensamentos sob o manto da confidencialidade, do segredo. Esse processo permite que se possa ver além das formalidades que as relações sociais impõem às pessoas.

Segundo Kaló,

Dentro do romance epistolar encontramos, desde o nascimento, elementos capitais: diferentes facetas do amor, olhares estrangeiros satíricos e reflexões filosóficas. No final do século XVIII, distinguimos pelo menos três grandes tendências do gênero: a tradição exótica, a tradição libertina e a tradição moralizadora/sentimental (2008, p. 39).<sup>35</sup>

A nosso ver, essas facetas serão muito bem destacadas nas obras estudadas aqui. Como ensina Versini (1979), ao que chama de narrativa caleidoscópica. Assim, vamos perceber em várias obras produzidas após o século XIX que os autores utilizam do gênero para construir uma narrativa complexa, introduzindo diferentes formas textuais e diferentes formas de se ver um mesmo objeto. Parte-se da hipótese de que o mesmo objeto visto por ângulos diferentes são objetos diferentes. A luz que entra no caleidoscópio desfaz-se em vários tons diferentes.

Antes de abordamos outra questão importante sobre o nosso objeto de trabalho, ainda sobre a composição da personagem, vale ressaltar que as personagens epistolares podem

---

<sup>35</sup> Au sein du roman épistolaire nous trouvons donc, dès la naissance, des éléments capitaux : de différentes facettes de l'amour, des regards étrangers satiriques et des réflexions philosophiques. A la fin du 18e siècle, nous distinguons au moins trois grandes tendances du genre: la tradition exotique, la tradition libertine et la tradition moralisante/sentimentale (Kaló, 2008, p. 39).

desempenhar múltiplos papéis na narrativa: são personagens, narradoras e autoras. São três instâncias fundamentais na composição. Acrescento que, em romances polivocálicos em que haja trocas de correspondências, elas podem, em determinados momentos, ocupar o papel de leitor interno. Será a partir das impressões desse leitor que comporemos a caracterização das personagens. Afinal, o leitor externo, na fala de Rousset (2000), estará posicionado sobre os ombros do escritor e verá(lerá) suas palavras no momento da escrituração, bem como no momento da leitura. Nas palavras de Dodge, a ficção epistolar desafia a afirmação de que narrar nunca pode ser a função da personagem, contudo o que se percebe é exatamente isso, pois na ficção epistolar há um condensamento dessas funções ao ponto de afirmarmos que a personagem exerce várias instâncias literárias.

Para justificar o ato de ler, tanto como personagem dentro de um romance epistolar quanto como público externo a ele, é preciso que haja uma certa crença na viabilidade da palavra escrita. O leitor interno precisa acreditar na integridade da carta, enquanto o leitor externo requer um reino crível para situar a história (Dodge, 2001, p. 14)<sup>36</sup>.

Voltando-se à questão do emprego da carta em um romance, o fato de termos um romance que se utiliza de uma carta para fazer sua narrativa não pode caracterizá-lo como Romance Epistolar. Essa forma de utilização durante o século XVIII, na Europa, foi considerada como sendo um romance de memórias. Nele, o autor narra sua história sob o artifício de estar redigindo uma carta para alguém ou de estar registrando sua vida em um diário. Esse método fez com que vários críticos considerassem essa forma como sendo um Romance Epistolar, todavia não o era. Da mesma forma, a utilização do diário para registro também foi amplamente utilizada para narrar.

Quanto a esse método, já colocamos nosso posicionamento. Consideramos que são estratégias válidas, todavia não poderiam ser considerados como sendo romances epistolares. Estariam dentro do pensamento apresentado por Janet Altman. Não se desconsidera o trabalho do autor, mas se faz necessário que nem toda obra que possua uma carta poderá ser considerada um Romance Epistolar. Nesse sentido, o século XX está repleto de obras que aproveitam dos

---

<sup>36</sup>In order to justify the act of Reading, both as a character within an epistolary novel and as can external audience to one, there needs to be a certain belief in the viability of written word. The internal reader needs to believe in the integrity of the letter, while the external reader requires a believable realm in which to situate the story (Dodge, 2001 p. 14).

recursos apresentados no Romance Epistolar para construir excelentes obras que apresentam maior ou menor grau de epistolaridade.

Outra característica do Romance Epistolar, a ser muito utilizada por escritores contemporâneos – além da utilização de uma forma multifacetada de apresentação da narrativa, da forma de apresentação das características da personagem e do espaço em que se passa a narrativa – destaca a forma como o espaço é apresentado. Em regra, em romances tradicionais há uma parada na narrativa para que a o espaço seja apresentado. Rosa Mucignat (2013), sobre a questão do espaço, diz que a descrição é uma forma de criação de mundos a partir de uma representação mimética dentro da diegese. Ou seja, a descrição do espaço e da personagem pode oferecer elementos importantes para a composição da personagem. Osman Lins (1976) ainda reafirma que o espaço exerce uma função importante na narrativa, mas que é pouco estudado, pelo menos o era no momento da publicação de sua crítica.

Sobre a criação e apresentação do espaço, ao contrário do formato tradicional em que geralmente há uma parada na narrativa para sua apresentação, no Romance Epistolar, ele estará inserido na narrativa de forma simultânea à ação das personagens. Em alguns momentos não será possível separá-lo ou individualizá-lo.

Lins chama a esse processo de apresentação do espaço de ambientação dissimulada. Nesse tipo de apresentação do espaço, o narrador, em primeira pessoa, apresenta o espaço concomitantemente em que pratica a ação. Segundo Rousset (2000), esse processo seria semelhante a fazer com que os olhos do narrador sejam as lentes da câmera, possibilitando que o leitor externo possa acompanhar a ação da personagem enquanto ela a pratica.

O fato de a modernidade ter modificado as formas de comunicação e a carta não ocupar mais a primazia nesse processo levou à inovação da forma ou à inclusão de elementos novos na estrutura do romance, tais como o telegrama, o webchat<sup>37</sup>, e-mails e, principalmente, o protagonismo da voz feminina nas narrativas. Esses procedimentos são interessantes porque conferem maior complexidade ao processo de narração, além do fato de conferir maior desafio ao leitor. A forma de apresentação do enredo e das narrativas multifacetadas exige uma atividade mais complexa no processo de leitura.

Coube então ao Romance Epistolar, articular o nascimento de elementos capitais que seriam as diferentes facetas do amor, do olhar satírico do estrangeiro às reflexões filosóficas.

---

<sup>37</sup> Salas de bate papo na internet.

Se esse desinteresse ocorria na Europa, no Brasil a produção epistolar seria quase inexistente. A maioria das obras produzidas em nosso solo são consideradas de transição. Raros são os casos que poderiam ser considerados propriamente epistolares. Sobre essa produção, trabalharemos mais à frente, contudo tivemos obras com o **Correio da Roça**, que se caracteriza como sendo um Romance Epistolar o mais próximo de suas origens. Os demais apresentam epistolaridade, como é o caso de Lúcio de Mendonça, Cruz de Oliveira, entre outros.

### 3.3 Novos Modelos de Produções Epistolar

Na modernidade, várias obras foram produzidas apresentando algum grau de epistolaridade. A seguir, apresentaremos algumas destas que foram produzidas e que apresentam elementos da forma epistolar, isto é, apresentam epistolaridade. Na relação fazemos uma pequena abordagem das obras. Não nos deteremos nos processos internos do enredo, porque esse não é o objeto de nosso trabalho.

**Drácula** (1897) de Stoker e, **A Cor Púrpura** (1982) de Walker já foram apresentadas juntamente com os elementos de sua aproximação com o Romance Epistolar estudado. Vejamos algumas outras produções, sem a pretensão de exaurir a relação.

**Larva** de Julián Rios, foi publicado em 1984, romance espanhol que apresenta uma estrutura multivocálica, construído através de cartas e notas das personagens; dessa forma, o leitor tem de percorrer todas elas para poder compreender a narrativa. O texto é considerado um desafio ao leitor, que necessita entender como dois personagens não identificados apresentam a narrativa. Eles inventam duplos (Milalias e Babele) e Her Narrator que trocam de posições no processo narrativo. As vozes disputam a enunciação. Esse polivocalismo tem por efeito introduzir não só a relatividade na história, mas sobretudo a diluição dessas três vozes em um foco enunciativo instável e comovente, portanto impreciso e difícil de apreender.

A diferença de narradores é marcada por uma infinidade de parênteses, subparênteses, parênteses duplos, colchetes que mais complicam o entendimento que facilitam a leitura, fazendo com que o leitor tenha de descobrir as relações dos textos e sua autoria. Através de análises atenciosas dos elementos tipográficos, o leitor referenciará os textos lido a seus autores, aos personagens que os produzem. Percebe-se que o autor se utiliza da tradição do Romance Epistolar para construir um romance diferente e envolvente.

A segunda obra seria **A Caixa Preta**, de Amós Oz, escritor israelense, publicada em 1986, composta de 51 cartas e 56 telegramas trocados entre as personagens da história. A narrativa se

passa durante o governo trabalhista em Israel, em 1976. A obra relata relações entre os membros da família, mostrando questões privadas e familiares e, como pano de fundo, apresenta a realidade do estado. Pela forma de apresentação do romance, as personagens vão se desenrolando diante dos olhos do leitor. A obra mistura questões políticas e sociais ao mesmo tempo em que trabalha as questões pessoais e familiares das personagens. Os dramas das personagens se confundem com os dramas de Israel.

Essa obra utiliza-se das cartas e telegramas para composição das personagens e do espaço, além de se desenrolar aos olhos do leitor, que tem a obrigação de organizar a narrativa. Esse elemento é marcante no Romance Epistolar.

A terceira obra, **Relato de um certo oriente**, de Milton Hatoum, publicada em 1989, conta a história de uma mulher que retorna à família. A narrativa é um emaranhado de narradores, um novo a cada capítulo. Cada um deles revela um detalhe da família. As narrativas remontam os vinte anos de ausência. Há uma busca de um passado de cada personagem. Apesar de haver vários narradores, o objeto é um só. São vários pontos de vistas sobre um mesmo objeto, cabendo ao leitor organizador a construção da narrativa, porém se observa uma unicidade, a semelhança na linguagem dos narradores, o que pode dificultar na sua identificação. Percebe-se que, apesar desse multivocalismo, uma voz dominante conduz a narrativa.

A quarta obra é **Griffin e Sabine: uma correspondência extraordinária**, escrita pelo estado-unidense Nick Bantock, em 1991, um trabalho muito interessante. Este trabalho iniciou-se com apenas uma obra, mas depois se transformou em uma trilogia. A primeira lançada com o título **Griffin e Sabine: uma correspondência extraordinária**. O segundo, com o título **Sabine's Notebook: in Which the Extraordinary Correspondence of Griffin & Sabine continue**. O terceiro, **The Golden Mean: inWhichtheExtraordinaryCorrespondenceof Griffin & Sabine Concludes**.

A obra é toda construída através de cartas e cartões postais. A parte interessante da obra é que há uma mistura entre a imagem apresentada nos cartões e os textos produzidos pelas personagens. O leitor precisa não só ler o texto escrito, mas também o texto imagético. Os cartões terão o endereçamento e o momento de sua produção para dar a ideia de veracidade. A obra encanta pelo conjunto de texto e imagem, fazendo com que o leitor se torne um contemplador em todos os sentidos. Todavia, diferentemente da maioria das obras epistolares, os postais são colocados em ordem sequencial.

A quinta obra é **Flores Azuis**, de Carola Saavedra, publicada em 2008. Conta a história de um homem que se separa da mulher e vai morar sozinho em um apartamento. Nele, ele recebe uma carta que está endereçada para o morador anterior do apartamento. Por curiosidade, ele abre a carta e lê a história de uma mulher que assina apenas com “A”, relatando sobre a separação dela com o antigo morador. A obra é construída a partir dessas cartas recebidas, aparentemente casuais, e por narrativas em terceira pessoa que mostra a situação da personagem protagonista, que vê sua vida mudar completamente em virtude das cartas que recebe. O principal elemento de epistolaridade é a presença das cartas. Há também a mistura de olhares. O foco narrativo varia da primeira para a terceira pessoa e faz uma viagem ao íntimo da personagem enquanto as cartas revelam o estado emocional da emitente.

Pelas datas e textos apresentados, pode-se perceber que o Romance Epistolar não é produzido da mesma forma que foi no século XVII e XVIII, devido a várias questões históricas e sociais, contudo, como já demonstramos, a epistolaridade ou o emprego de elementos da estrutura do Romance Epistolar, ainda são utilizados. Essa forma de resgatar elementos da forma epistolar faz com que esse modelo de produção literária não se extinga, mas, pelo contrário, ressurgja das cinzas e acrescente outros elementos dentro da narrativa.

### **3.4 O Romance Epistolar e o Cinema e Teatro**

Outra questão que vale salientar é a quantidade de romances epistolares que foram adaptados para o cinema ou teatro, ou até para a ópera. A forma de construção do romance através da pulverização das vozes narrativas facilita o trabalho do roteirista, afinal, as personagens falam diretamente através do discurso em primeira pessoa. Elas apresentam-se e o espaço em que estão através do seu ponto de vista indireto. Ação das personagens pode ser separada em dois momentos distintos, o momento da narração e o momento da realização dos fatos.

Os cenários são percebidos pelo leitor quando a personagem que também é narradora apresenta para o leitor interno e consecutivamente para o leitor externo. Como são narrativas escritas para um destinatário e esse destinatário expõe suas emoções em reação ao texto, à mensagem, o leitor externo é contaminado pela história e percebe que ele também exerce uma função na construção da narrativa. Ele é parte ativa e não meramente passiva, como ocorre na maioria dos romances tradicionais. Desta forma, como as cartas pressupõem a possibilidade e

necessidade de existência de dois polos distintos e recíprocos, bastaria para o roteirista transformar essas cartas em falas das personagens, em diálogo presencial.

Outra questão seriam os cenários. Eles são apresentados de forma direta e indireta ao leitor, assim caberia ao diretor imaginar em que cenário aquela cena melhor se enquadraria para expressar os sentimentos e as emoções que já foram marcadas nas cartas. Pelas palavras de Rousset (2000), parece que o escritor do Século XVIII escreveu pensando que seu texto poderia ser adaptado para o cinema, porém naquela época ainda não havia o cinema, todavia o teatro era muito bem conhecido de todos eles. Assim o romance epistolar, de certa forma, foi construído pensando-se na possibilidade de sua representação.

Como dessa adaptação do romance epistolar para o cinema poderíamos apresentar vários exemplos, como **Ligações Perigosas**, **Drácula**, **Cor Púrpura**, **O diário de Bridget Jones**, entre muitos outros títulos que foram e estão sendo adaptados. Quanto à opera, foi produzida uma obra sobre **Os Sofrimentos de Jovem Werther**. Essa obra foi feita em quatro atos por Jules Massenet com libreto em francês por Édouard Blau, Paul Millet e Georges Hartmann.

Massenet começou a composição em 1885 e somente a concluiu em 1887. O trabalho foi apresentado pela primeira vez em 16 de fevereiro de 1892 em uma versão em alemão. Quanto ao cinema, de todas as obras apresentadas, limitaremos na apresentação apenas de dois trabalhos que estarão em pontos extremos de nossa pesquisa. O primeiro será **Ligações Perigosas** de Laclos que é um representante de uma obra genuinamente epistolar, produzida em 1782 e sua adaptação de 1988, dirigida por Stephen Frears, construído a partir da peça de teatro de Christopher Hampton baseada no romance de Laclos. O filme teve no elenco John Malkovich, no papel de Visconde de Valmont; Glenn Close como Marquesa de Monteuil; Michelle Pfeiffer como Madame de Tourvel e Cecile de Volonges representada por Uma Thurman e Keanu Reeves como Danceny.

A trama da história é a mesma do romance em que a Marquesa Monteuil planeja uma vingança contra um ex-amante que irá desposar uma menina Cécile de Volonges e para seduzi-la, convida seu amante e parceiro Visconde de Valmont. Ele considera que seduzir Cécile seria muito simples e propõe seduzir uma mulher mais difícil e que era algo de seu interesse, mas concorda em favorecer a sedução de Cécile através de outra pessoa por quem a menina nutria certo interesse. Em troca teria uma noite de amor com a Marquesa. O objetivo da marquesa era destruir a imagem da filha de sua prima e com isso atingir o seu ex-amante. Por outro lado, o Visconde tinha uma reputação não muito confiável na corte e não poderia se aproximar facilmente da Madame de Tourvel. Todavia, conseguir seduzir a Tourvel, desencaminhar a jovem não foi fácil, pois não contava em se apaixonar verdadeiramente por sua vítima.

Esse romance recebeu várias outras adaptações, algumas para o gosto adolescente outras com características e cores brasileiras. A parte interessante é que o leitor cinematográfico não percebe o processo complexo da elaboração na trama quando ele é transposto para o teatro ou para o cinema. O texto encaixa facilmente na linguagem cinematográfica. As abordagens da trama, a descrição e construção dos cenários são feitos a partir da licença do cineasta, mas sem ferir a estrutura do livro.

Frears, diretor do filme, fez com que o romance de Laclos adquirisse uma linguagem fluente e típica do cinema contemporâneo. Os momentos em que as cartas são produzidas são integradas de tal forma no enredo que servem para realçar as características das personagens, em particular do Visconde de Valmont que, numa cena, escreve uma carta para uma mulher sobre o dorso nu de uma mulher na cama. Tal cena representa a personalidade da personagem que está ali apenas seduzindo e destruindo pessoas por diversão. Outro elemento iconográfico que nos leva para a ideia do epistolar ocorre logo na abertura do filme quando uma personagem ricamente adornada de joias termina de escrever uma carta e coloca o selo da época que consistia em cera quente amassada com um carimbo do emitente.

Desta forma, a obra de Frears adquire a característica de um romance convencional. Pouco são os momentos em que o leitor pode associar o texto à carta. Não há transposição de obra, há uma adaptação, uma nova obra artística.

O filme, além de tecer considerações críticas sobre padrões de moral da sociedade francesa antes da Revolução Francesa, poderia ser enquadrado como obra libertina e sexual.

o romance libertino como o gênero que associa o erotismo desregrado, a licenciosidade sexual, ao repertório filosófico do século XVIII de extração iluminista, dedicado à superação de preconceitos e dogmas religiosos (Bulhões, 2012, p. 83).

Bulhões ainda afirma, sobre a adaptação de obras literárias para o cinema como sendo infiéis

Assim, toda adaptação cinematográfica de uma obra de literatura seria, sempre, “infiel”, podendo ocorrer no máximo a configuração de um *efeito de fidelidade*, a impressão de parecença em relação à obra original por meio do uso de expedientes audiovisuais que funcionariam como analogias ao verbal literário (*ibid.*, p. 83).

Essa questão apresentada por ele é facilmente entendida e explicada nesta pesquisa. Como já foi mostrado, um mesmo objeto nunca é o mesmo visto por ângulos diferentes. Quando uma carta é lida no romance, é lida duas vezes, uma vez pelo leitor interno, receptor da mensagem e pelo leitor externo leitor do livro. O repertório do leitor externo e do leitor interno são diferentes por diversos motivos, o primeiro deles é que o leitor externo tem acesso a todas as leituras possíveis, de todos os textos apresentados na narrativa. Assim esse leitor pode entender e decifrar os comportamentos de todas as personagens. Dessa forma, sua visão, seu ponto de vista serão diferentes. Um mesmo objeto visto por olhares diferentes nunca será o mesmo objeto para todos os observadores.

O leitor externo também tem diferentes repertórios que lhes permitem entrar ou se aprofundar mais em uma leitura. Essa profundidade ocasionará seu ponto de vista da obra. Sua leitura, sua apreensão daquilo que foi apresentado. Desta forma, seria quase que impossível fazer uma produção cinematográfica que fosse fiel ao livro, porque o filme é o ponto de vista do diretor daquilo que ele leu, além de a mídia ser bem diferente.

A apresentação do cenário no filme obedece aos padrões da obra epistolar. A câmera acompanha as personagens centrais durante a preparação para o encontro.

os personagens centrais, a marquesa de Merteuil e o visconde de Valmont, cada um em seu recanto palaciano. Merteuil mira-se no espelho, e depois a vemos sendo vestida em sua *toilette* diurna por um séquito de criadas, enquanto praticamente o mesmo acontece com o visconde de Valmont por seus serviçais. Stephen Frears insere de cara, pois, a ação: Merteuil é preparada para a visita em seu palácio, logo uma carruagem conduz o visconde ao palácio da marquesa, em cuja janela uma jovem, que saberemos depois ser Cécile Volanges, assiste à chegada da carruagem negra de Valmont (Bulhoes, 2012, p. 87).

No filme, é fácil perceber a apresentação das ações e do espaço de forma uníssona. Dois elementos que integram e compõem o ambiente e as personagens. O clima é produzido pelo olhar da personagem que é substituída pela câmera que o acompanha. No livro, essa ação também é feita, porém o leitor precisa ficar atento para entender e acompanhar, pois, no romance, a narração é feita em primeira pessoa por narrador que também é personagem e autor daquele ponto da narrativa.

Essa obra nos possibilitaria uma infinidade de abordagens. Poderíamos tratar a construção da personagem tanto na obra fílmica como no romance e apresentar uma correlação dos processos utilizados nos dois momentos. Embora o romance epistolar possa favorecer o

roteirista, a construção das falas e a ação das personagens, no momento da transposição, muda-se também a linguagem e o foco. Sendo diferentes esses elementos, o romance e o filme desvinculam-se um do outro e passam a constituir elementos autônomos e completos, não dependendo um da existência do outro. São obras que deverão ser analisadas a partir de seus processos distintos.

Ainda sobre a obra de Frears, Bulhões afirma que

a iconografia do universo epistolar na abertura do filme não significa, todavia, que Stephen Frears lançará mãos de expedientes que criem um efeito de parecença à forma epistolar do romance de Laelos. Frears insistirá na construção de um efeito de dessemelhança para obter dividendos dramáticos à sua opção de construto audiovisual afasta a possibilidade de analogias audiovisuais com comportamento do foco narrativo...as personagens passam de ser sujeito-narradores a objeto da retratação pela câmera (2012, p. 87-88).

Por fim, percebe-se que uma forma não morre, ela se transforma, gera novas formas de ver e pensar. Na literatura, acredito, não ser possível a manutenção de uma forma de maneira sem sofrer as alterações naturais ocasionadas pela sociedade, pelas mudanças econômicas e tecnológicas. A literatura brasileira não continuou a mesma depois da semana de arte moderna em 1922. As formas literárias sofreram influências de novas tendências de ver e pensar o homem e a própria sociedade.

Acredito que o mesmo ocorreu com o romance epistolar, não está morto, está diferente.

### 3.5 Revisão

Vejamos os recursos utilizados nos textos dos séculos XIX e XX. Observemos os seguintes pontos:

1. Muitos romances produzidos nos séculos XIX e XX são erroneamente considerados como sendo Romances Epistolares. Essa classificação, consideramos, é pertinente apenas para algumas obras que foram produzidas nos séculos XVII e XVIII. Algumas delas foram abordadas e estudadas neste trabalho, como **Pâmela e Clarissa**, de Richardson; **Cartas Portuguesas**, de Alcoforado; **Cartas Persas**, de Montesquieu; **Ligações Perigosas**, de Laelos; **Os Sofrimentos do Jovem Werther**, de Goethe; **Júlia ou a Nova Heloísa**, de Rousseau, entre outras. Muitas outras obras produzidas nesse período são cópias ou imitações dessas últimas.

2. Muitas obras produzidas nos séculos XIX e XX apresentam *EPISTOLARIDADE*. Segundo Altman (1982, p.4) esta consiste no processo pelo qual as obras podem apresentar diversidade de estilo e conteúdo, revelando muitos elementos literários comuns do Romance Epistolar. Repetem estruturas e padrões comuns.

Dentre essas estruturas, observam-se:

- a. Temática exótica, libertina e moralizante;
- b. Tipos de personagens: geralmente são pessoas comuns da sociedade;
- c. Foco narrativo em primeira pessoa, com narrador-personagem;
- d. Multiplicação do foco narrativo em mais de um narrador, as personagens são narradoras, apresentando textos separados para cada um;
- e. No séculos XIX e XX, acréscimos de outras formas textuais no romance, como narrativas em terceira pessoa e textos memorialistas, como o diário;
- f. Importância do papel do leitor como instância organizadora da narrativa;
- g. Textos, geralmente, de forma não linear;
- h. Apresentação do espaço de forma simultânea à ação das personagens, ausência de preocupação com a descrição para caracterização do espaço;
- i. Caracterização da personagem de forma indireta, através de suas falas e ações;
- j. Linguagem fluente, com aproximação da linguagem do teatro e cinema;
- k. Aproximação entre o momento da escrituração e a ação.

De todos os elementos, o mais utilizado é a multiplicação do foco narrativo, vários pontos de vista sobre um mesmo objeto.

Elementos incorporados ao romance:

- a. Utilização de outras formas de correspondências, como e-mail, telegramas, SMS, chats de bate-papo na internet;
- b. Utilização de variadas formas narrativas, como narrativas em 3ª pessoa com narrador-personagem ou onisciente, poemas, diários, notícias de jornal, relatórios, cartões-postais.

"Cartas são os espelhos das almas,  
refletindo os pensamentos mais profundos  
e as emoções mais sinceras."  
— *Senhora*, de José de Alencar

#### **4 BREVE HISTÓRICO DA LITERATURA NACIONAL E O ROMANCE EPISTOLAR**

Se o ápice da produção do Romance Epistolar ocorreu entre os séculos XVII e XVIII na Europa, não haveria de se pensar em produção desse modelo de romance no Brasil por questões elementares, como o processo de descobrimento, de desenvolvimento das cidades e, principalmente, de estruturas sociais e culturais que possibilitassem o surgimento e proliferação de uma produção literária.

Nesse período, o Brasil ainda estava no início, ou melhor, nem podemos dizer que houvesse produção literária nacional nesse período. Nosso país foi descoberto em 1500, mas os historiadores afirmam que o processo de colonização somente começou na segunda metade do século XVII devido às invasões do território para extração de madeira e o medo de se perder a colônia para outros países. A esperança de Portugal era encontrar veios de ouro e pedras preciosas por aqui. Não estavam errados, todavia essas riquezas não estavam à flor da terra, de fácil extração. Esse processo de colonização da nova terra deu-se mais por medo das ameaças externas devido ao pau-brasil, abundante na colônia e era de interesse de outros países como a França.

Segundo José Guilherme Merquior (2016, p. 27), “é costume iniciar a história da literatura nacional pelo exame das obras escritas por colonos ou viajantes nos dois primeiros séculos do Brasil”. Dessa forma, a análise dos primeiros momentos de nossa literatura não eram textos produzidos por brasileiros, mas por estrangeiros que visitaram nossa terra e reuniram suas impressões em obras produzidas aqui. Um desses documentos é a carta que Pero Vaz Caminha escreve ao Rei de Portugal, que fala das riquezas e das belezas da nova terra. A escrita de epístolas era muito comum entre os viajantes e há diversos desses documentos espalhados pelo mundo informando as novas conquistas.

A tristeza da coroa pela ausência de ouro era inquestionável, ainda mais pelos produtos preciosos do Oriente. Por outro lado, Pero Vaz, em sua carta, dizia que não havia animais de criação, plantações, mas os nativos eram fortes e viçosos. Logo, a colonização seria uma forma de proteção daquela terra de invasões e fazer com que ela produzisse alguma coisa, como a cana-de-açúcar que estava em alta.

O Brasil dos primeiros tempos foi o objeto dessa avidez colonial. A literatura que lhe corresponde é, por isso, de natureza parcialmente superlativa. Seu protótipo é a Carta de Pero Vaz de Caminha, o primeiro a enaltecer a maravilhosa fertilidade do solo. Assim o conhecimento da terra compõe-se

muitas vezes com intenções exclamativas, onde a vontade de elogiar reduz o exercício do espírito de análise (Merquior, 2016, p. 30).

Esse período é repleto de textos com essa temática que se prolongam até o século XVIII, como **História da Província de Santa Cruz** (1576), de Pero de Magalhães Gandavo; **Tratado Descritivo do Brasil** (1587), de Gabriel Soares de Souza; **Diálogos das Grandezas do Brasil** (1618), de Ambrósio Fernandes Brandão; **Cultura e Opulência do Brasil** (1711), do jesuíta Antonil. Estes são alguns dos exemplos dos primeiros textos no ou sobre o descobrimento do Brasil e dos primeiros anos de colonização.

No período de surgimento dos primeiros textos epistolares na Europa, o Brasil vivia um momento diferenciado de produção de uma literatura de informação e as primeiras manifestações literárias surgem no Barroco pela produção poética de Gregório de Matos Guerra e pelos sermões de Pe. Antônio Vieira. Posteriormente, temos o Arcadismo, que surge em meio a questões políticas de independência, de crítica social, de envolvimento com a Inconfidência Mineira. Nesse período, destacam-se Tomás Antônio Gonzaga, Cláudio Manuel da Costa, Frei Santa Rita Durão, entre outros escritores e inconfidentes.

Ao se falar em Romance Epistolar no Brasil, nossa pesquisa deve iniciar quando os romances começam a ser produzidos por aqui. Ian Watt (1996) argumenta que era difícil estabelecer se o romance era uma forma nova no início do século XVII, contudo, em seu trabalho, ele afirma que para o seu surgimento houve a necessidade de mudanças no público leitor, emergindo condições sociais e históricas favoráveis para esse acontecimento. No Brasil, as condições propícias para o surgimento do romance e de uma escola literária que fosse genuinamente nacional somente ocorreriam com uma mudança grandiosa nas estruturas sociais da colônia. Isso somente ocorre no início do século XIX, com a vinda da Família Real, com o crescimento do público leitor, entre outras questões.

Segundo Watt (1996, p. 13), ainda, “o romance coloca de modo mais agudo que qualquer outra forma literária – o problema da correspondência entre a obra literária e a realidade que ela imita”. Nos períodos iniciais de nossa literatura, não tivemos produções de romance, isso só foi possível na primeira metade do século XIX. Assim, não seria correto afirmar que tivemos algum Romance Epistolar antes desse momento, apesar de a obra, que veremos mais a frente, de Tomás Antônio Gonzaga, apresentar cartas na sua estruturação em forma de prosa. Mas seria ela um romance enquanto forma de estruturação?

As primeiras obras em forma de romance a serem produzidas na Europa, mais precisamente Inglaterra e França, foram respectivamente **Pâmela** de Richardson e **Cartas Portuguesas** de Guilleragues. No Brasil, há uma carência de dados históricos que nos revele quando foram produzidos os primeiros Romances Epistolares.

#### 4.1 A Influência de *Os Sofrimentos do Jovem Werther* de Goethe no Romantismo Brasileiro

Apesar de uma das obras norteadoras do Romantismo brasileiro ter sido **Os Sofrimentos do Jovem Werther** de Johann Goethe, não há na historiografia literária nacional menção a esse modelo de produção, mas ao sentimento de destruição de si próprio. Goethe chamaria esse período de “poesia de hospital”.

A correspondência faz-se íntima na poesia dos estudantes boêmios, que se entregavam ao *spleen* de Byron e ao mal do século de Musset, vivendo na província uma existência doentia e artificial, desgarrada de qualquer projeto histórico e perdida no próprio narcisismo: Alvares de Azevedo, Junqueira Freira, Fagundes Varela... Como seus ídolos europeus, os nossos românticos exibem fundos traços de defesa e evasão, que os leva a posições regressivas. No plano da relação com o mundo (retorno à mãe-natureza, refúgio no passado, reinvenção do bom selvagem, exotismo) e no das relações com o próprio eu (abandono à solidão, ao sonho, ao devaneio, às demasias da imaginação e dos sentidos) (Bosi, 2015 p. 92).

A influência de Goethe e de Laclos opera mais em nível de temática que de estrutura, até mesmo Rousseau terá, neste momento literário, suas ideias apresentadas, como pessimismo, degradação social e fuga da realidade. Todavia, a estrutura de textos como a obra de Goethe não aparecerá, salvo no texto de Alencar e de Mendonça, que serão trabalhados à frente. Não há romances estruturados na forma epistolar, mas encontramos romances que apresentam epistolaridade. Vejamos um exemplo do texto de Goethe, em que se percebe a confiança de Werther a seu amigo através de uma carta e vê-se espiritualidade e pessimismo. São palavras de Werther<sup>38</sup>:

---

<sup>38</sup> **Os sofrimentos do jovem Werther** representou um grande marco no movimento literário romântico alemão. Nele, pode-se perceber a intensa influência da natureza, que ao longo da história irá interagir com o eu lírico. Esta característica se evidencia na seguinte passagem (na obra é preciso separar dois momentos básicos, antes de o jovem conhecer Charlotte e depois): “Uma serenidade admirável domina minha alma inteira, semelhante à doce manhã primaveril que eu gozo de todo o coração. Estou tão só e minha vida é feita de alegrias por viver numa região

Amigo, quando me vejo inundar de luz, quando o mundo e o céu vêm habitar dentro de mim, como a imagem da mulher amada, então digo a mim mesmo: “se pudesses exprimir o que sentes! Se pudesses exalar e fixar sobre o papel o que vive em ti com tanto calor e plenitude que essa obra se transformasse em espelho da tua alma, como a tua alma é espelho de Deus Infinito!” (Goethe, 2021 *apud* Bosi, 2015, p. 93).

A obra termina com a morte de Werther. Um final trágico em virtude do amor não realizado. Assim, vários escritores procurarão colocar no papel a alma e buscarão a morte como sendo o momento em que estariam mais próximos de Deus; todavia, não se podia tirar a própria vida como fez Werther, devidos aos valores católicos da sociedade brasileira da época.

Alfredo Bosi (2015), entre outros estudiosos da literatura nacional, cita os romances urbanos, rurais, indianistas, mas não fala do Romance Epistolar. No estudo da história da literatura inglesa e francesa<sup>39</sup>, existem tópicos específicos sobre esse tipo de produção, contudo não podemos comparar o tempo de história literária desses países com a nossa história. Quando Richardson publica **Pâmela** ou Montesquieu **Cartas Persas**, não estávamos ainda num contexto propício para essas produções. De qualquer forma, o estudo das produções de romances epistolares brasileiros não poderá ser um apanhado detalhado de todas as obras que podem ter sido produzidas no Brasil independentemente até hoje. Ela se resumirá no estudo de algumas obras que foram produzidas entre o Arcadismo e a literatura contemporânea, mais precisamente até o ano de 1981.

Durante o período acadêmico, estuda-se muito sobre o romance, mas, no meu caso, o estudo do Romance Epistolar, como sendo um exemplo de produção textual na literatura nacional, jamais foi trabalhado. Assim, o leitor, aluno, não tem a oportunidade de estudar e dizer se gosta ou não. Da mesma forma, não haveria o incentivo para a produção desse tipo de leitura. Um escritor me confidenciou que poucos leitores entendem e conseguem usufruir da

---

que parece ter sido criada para almas como a minha” (Goethe, 2021, p. 53).

“Desde esse momento, sol, lua, estrelas podem seguir tranquilas a sua órbita, que para mim já não há mais dia nem noite, e o mundo inteiro dissipou-se à minha volta” (*ibid.*, p. 77).

<sup>39</sup>A literatura inglesa e francesa remontam a período antes de Cristo, todavia nosso interesse nessa literatura remonta ao século XVIII, que se refere ao ano de publicação de **Pamela** em 1740, mesmo sabendo que a obra **Cartas Portuguesas** de Guilleragues fora publicada em 1669 na França, devido a sua estrutura ter maior complexidade que **Cartas Portuguesas**. Esse período que engloba os séculos XVII e XVIII na França coincide com o movimento Classicismo (1660-1690), período em que os principais autores tiveram maior produção no teatro e na poesia, como Racine (1639-1699), Molière (1622-1673), La Fontaine (1621-1695) e logo depois Montesquieu (1689-1755), no período das Luzes, escreve **Cartas Persas**, em 1740. Na Inglaterra, Richardson (1689-1761) teve sua produção no período literário conhecido como Neoclássico, época de forte discussão política e das ideias iluministas, que podem ser facilmente percebidas no romance de Montesquieu. Na história literária francesa e inglesa é forte o estudo dos romances epistolares, visto que eles foram produções marcantes nessas literaturas e deixaram marcas em muitos outros tipos produzidos posteriormente, influenciando escritores em todo o mundo, a exemplo de Goethe (1749-1832), que publica, em 1774, **Os Sofrimentos do Jovem Werther**.

riqueza dessa forma de romance; talvez venha daí a escassez de produções. Os exemplos apresentados à frente são fruto de pesquisa que se operou fora dos livros acadêmicos. Caso contrário, os exemplos seriam bem menos ou talvez inexistentes, visto que não são os exemplos dados que realmente poderiam ser conceituados como romances epistolares.

Outra questão importante sobre a produção literária estudada nesse período no Brasil, é de elas apresentarem o processo estudado nos séculos XIX e seguintes, ou seja, apresentarão outros elementos no processo de formação, como a inclusão do diário e textos de outros modelos, como crônicas, relatório, entre outros.

Abordaremos aqui alguns autores e obras que foram construídos segundo o modelo epistolar e que estão catalogadas como tal, mesmo que não se enquadrem inteiramente na teoria levantada, mas que demonstram uma co-relação com a temática. Ao final de todas as obras apresentadas, discorreremos sobre a correção ou não do enquadramento segundo os parâmetros de nossa pesquisa. Serão apresentadas as obras: **Cartas Chilenas** (1789), de Tomás Antônio Gonzaga; **Lucíola** (1862), de José de Alencar; **O Marido da Adúltera** (1882), de Lúcio de Mendonça; **Correio da Roça** (1913), de Júlia Lopes de Almeida; **A Correspondência de uma Estação de Cura** (1918), de João do Rio; **Crônicas da Casa Assassinada** (1959), de Lúcio Cardoso, e **Sussuarões** (1981), de Luiz Cruz de Oliveira. Essa última foi escolhida devido à estrutura de construção que se enquadra em nosso objeto de estudo, além da temática envolvendo um período importante na história nacional, que foi o golpe militar de 1964.

#### 4.2 O Caso de *Cartas Chilenas*, de Tomás Antônio Gonzaga, Seria um Romance?

**Cartas Chilenas**, de Tomás Antônio Gonzaga, é composta de 13 cartas que circulavam na cidade de Vila Rica, hoje Ouro Preto, de cunho satírico, sob o pseudônimo de Critilo, que seria o emitente das cartas. Ele escreve de Santiago do Chile para um amigo Doroteu, que mora em Vila Rica. Nessas cartas, o emitente tece críticas ao governador de seu estado, Fanfarrão Minésio.

Os textos foram escritos e divulgados no período da Inconfidência Mineira e poderiam ocasionar a prisão e até a morte para o seu autor. Dessa forma, há a troca de nomes do emitente e do endereçado, como também de local, como Portugal > Espanha; Coimbra > Salamanca. Na verdade, os textos eram de Gonzaga, o destinatário era Cláudio Manuel da Costa. Todavia, a exemplo de Guilleragues, haverá somente a voz do emitente. Haverá o silenciamento do receptor, afinal a estrutura da carta serviria apenas para ocultar a autoria e, com isso, não sofrer

a repressão do governo da época.

No início da obra há uma mensagem do autor dizendo

Amigo leitor, arribou a certo porto do Brasil, onde eu vivia, um galeão, que vinha das Américas espanholas. Nele se transportava um mancebo, cavalheiro instruído nas humanas letras. (...) chegou a confiar-me os manuscritos que trazia. Entre eles encontrei as Cartas Chilenas, que são um artificioso compêndio das desordens que fez no seu governo Fanfarrão Minésio, general no Chile.

Logo que li essas Cartas, assentei comigo que as devia traduzir na nossa língua (...) eu mudei algumas coisas menos interessantes, para as acomodar melhor ao nosso gosto (Gonzaga, 2007, p. 13).

O autor utiliza-se do mesmo expediente que Montesquieu de não trazer para si a autoria desses textos, cabendo a ele apenas a tradução destes para o nosso idioma. Consta como personagens dessa obra, se assim podemos dizer, Critilo e Doroteu, fazendo referência a Fanfarrão Minésio. Todas as cartas são escritas em forma de versos decassilábicos e brancos, com metrificação semelhante aos da epopeia.

Segundo a definição de Adams Day (1966) sobre o Romance Epistolar, este primeiramente tem de ser um romance escrito em prosa na forma de cartas. Assim sendo, lendo a obra de Gonzaga, nota-se que ela é construída através de cartas. Partindo para o segundo ponto, seria o fato de elas serem ou não reais. Quanto a isso, não importa porque os textos não necessariamente precisam ser reais; assim, os textos de Gonzaga, sendo ou não reais, satisfariam o conceito.

Quanto ao fato de ser em prosa, lembramos os ensinamentos de Moisés (1985) e Martins (1954), que nos esclarecem que um texto pode estar na forma de verso e mesmo assim ser prosa (no conteúdo). O conceito apresentado de prosa e poesia teria como eixo o objeto do texto. Se ele falar sobre o “eu” será poesia, se o foco for o “não eu”, será prosa. A leitura das 13 cartas mostra que o objeto do texto é o “não eu”, assim poderia se caracterizar como um texto em prosa. Por fim, resta saber se se trata de um romance. Para Massaud (1985, p. 97)., “o romance pode dar uma visão global do mundo”.

Um exemplo da linguagem utilizada no livro.

carta 12

Aquele que se jacta de fidalgo  
 Não cessa de contar progenitores  
 Da raça dos suevos, mais dos godos;  
 O valente soldado gasta o dia  
 Em falar das batalhas, e nos mostra  
 Das feridas, que preza, cheio o corpo; (Gonzaga, 2007, p. 152).

O que é um romance? Romance é uma narrativa longa que apresenta enredo, narrador, personagem, tempo, espaço e conflito e que, através da mimese, reproduziria a vida do homem. As treze cartas reunidas não constituem um enredo, uma história, consistem em textos com crítica social, mas que não constroem uma narrativa em que as personagens vivem um conflito que precisa ser solucionado. Pelo contrário, são textos esparsos que apenas tecem comentários acerca do governo e da sociedade e que se valem da estrutura da carta para fugir de forma esperta da censura de sua época. Nem mesmo haveria uma tentativa de reprodução de uma vida humana. O objeto central do texto é simplesmente a crítica política, mesmo se sabendo que poderia haver crítica social dentro de um romance, exemplos temos muitos na nossa literatura, não importa o modelo de texto<sup>40</sup>.

A negativa do autor serve apenas para se isentar de qualquer retaliação pelo conteúdo dos textos. Desta forma, embora se trate de uma interessante obra do nosso Neoclassicismo, não pode ser considerada um Romance Epistolar. Trata-se de uma obra ficcional epistolar, mas não um romance. O leitor pode encontrar vários elementos do gênero e até mesmo características do Romance Epistolar, mas não pode ser assim caracterizado por não se tratar de um romance.

Por fim, a classificação de **Cartas Chilenas** seria de texto monovocálico em primeira pessoa, ficcional, embora aborde personagens reais, mas com pseudônimos, sátira. Quanto à linguagem, caracteriza-se por ser construído em forma de versos decassílabos à semelhança de textos épicos. Apesar de estar em verso, não é poesia, mas sim prosa, devido ao objeto do texto.

#### **4.3 *Lucíola* de José de Alencar, Porque eu não o considero um Romance Epistolar**

**Lucíola**, de José de Alencar, foi publicado pela primeira vez em 1862, durante o romantismo brasileiro, estando na categoria de romance urbano. Ele consiste em uma carta

---

<sup>40</sup>**Vidas Secas** de Graciliano Ramos, **Capitães da Areia** de Jorge Amado, **O Quinze** de Rachel de Queiroz, **Clara dos Anjos** de Lima Barreto.

escrita pela personagem Paulo a uma amiga, em que relata o encontro que teve com uma mulher muito bonita na cidade do Rio de Janeiro. Procurando dar credibilidade e certeza de realidade, percebe-se que o autor procura se aproveitar desse procedimento da carta.

A senhora estranhou, na última vez que estivemos juntos, a minha excessiva indulgência pelas criaturas infelizes, que escandalizam a sociedade com a ostentação do seu luxo e extravagâncias.

Quis responder-lhe imediatamente, tanto é o apreço em que tenho o tato sutil e esquisito da mulher superior para julgar de uma questão de sentimento. Não o fiz, porque vi sentada no sofá, do outro lado do salão, sua neta, gentil menina de 16 anos, flor cândida e suave, que mal desabrocha à sombra materna (Alencar, 1988, p. 01).

O narrador evita falar com ela pessoalmente sobre o assunto da carta por receio de que a neta da senhora ouvisse. Então, por esse ponto de vista, a carta torna-se uma conversa reservada, particular, confidencial, em que apenas emitente e receptor estariam presentes. Três elementos são importantes aqui. Primeiro, trata-se de uma carta escrita por uma personagem a outra personagem destinatária da carta, leitora. Outra situação é o sigilo, o segredo de que aquilo que será dito não poderia ser ouvido por outras pessoas. O leitor, neste caso, indiretamente, torna-se a pessoa que recebe a carta e a decifra, revela a intimidade do remetente e de outra pessoa que será citada na narrativa. Por fim, o assunto da carta tem a ver com pessoas consideradas, por ele, “criaturas infelizes, que escandalizam a sociedade” (*ibid.*, p. 01).

Apesar de iniciar com uma carta, o romance é a carta, ou seja, se ele começasse no capítulo segundo, ter-se-ia um romance comum com narrador intradieético, foco narrativo em primeira pessoa, personagem principal, narrando uma temporada na cidade do Rio de Janeiro. Todos os elementos de tempo e espaço são facilmente percebidos e caracterizados. Todavia, a carta, além de meio de comunicação entre duas pessoas, torna-se um recurso literário para se narrar essa história. A adequação desse texto de Alencar ao rol de romances epistolares, para mim, carece de mais consistência, o que se mostrará à frente.

Sobre essa questão, Giraud (1976) afirma que o romance que apenas se apresenta na forma epistolar, mas em que as cartas ou a carta não apresenta nenhuma relevância na narrativa, não pode ser considerado propriamente um Romance Epistolar.

Acrescentando a esse pensamento, Romberg (1962) afirma que para que haja o Romance Epistolar seria necessário que não houvesse um distanciamento entre a situação epistolar e os eventos descritos. Essa consideração encontra respaldo no fato de a carta ser uma forma de

comunicação imediata entre emissor e receptor. Para ele, um romance com caráter memorial não seria considerado um Romance Epistolar. Quanto a esse posicionamento, vale a pena citar o seguinte fragmento da obra, em um trecho da carta de Paulo, narrador e personagem, à amiga:

É porque, repassando na memória essa melhor porção de minha vida, alheio-me tanto do presente que revivo hora por hora aqueles dias de ventura, como de primeiro os vivos, ignorando o futuro, e entregue todo às emoções que sentia outrora. Quando eu gracejava, Lúcia estava ainda ao meu lado; ainda eu era feliz da minha lembrada felicidade.

Há seis anos que ela me deixou; mas eu recebi a sua alma, que me acompanhará eternamente. Tenho-a tão viva e presente no meu coração, como se ainda a visse reclinar-se meiga para mim. Há dias no ano e horas no dia que ela sagrou com a sua memória, e lhe pertencem exclusivamente. Onde quer que eu esteja, a sua alma me reclama e atrai (Alencar, 1988, p. 113).

Pelo fragmento da obra, o autor da carta mostra que entre ela e os fatos narrados já se passaram seis anos. Assim, não há temporalidade aceitável. A obra adquire mais um caráter memorialista, à semelhança de muitas obras de nossa literatura. Por outro lado, Calas (1996) considera esse formato de obra como sendo um Romance Epistolar, afirmando que uma única carta memorialista poderia ser encarada como Romance Epistolar, e até mesmo o diário poderia estar nessa categoria, porque teria esse aspecto memorialista e íntimo. Todavia, discordo do autor ao enquadrar o romance com apenas uma carta como Romance Epistolar

Nesse sentido, Adams Day (1966) diz que já mencionou que a união das formas de escrever daria uma dimensão emocional à obra. Isso ocasionaria algo que faria com que a obra sobressaltasse em qualidade.

A partir dessa definição do que seria um Romance Epistolar, pode-se responder à questão da obra **Lucíola**, de José de Alencar. Nela, a carta de Paulo a sua amiga é o próprio romance camuflado de carta. Pensar esse romance como sendo epistolar, apenas pelo fato de ter uma carta, não seria suficiente. A personagem receptora da carta é apenas referenciada, não tem qualquer papel relevante para o desenvolvimento da narrativa. O romance poderia sobreviver sem qualquer perda de sentido se houver a retirada dessas referências à receptora da carta.

Em **Lucíola**, se se tirar a introdução da obra, que é a primeira menção explícita da carta à destinatária, o romance seria simplesmente uma narrativa em primeira pessoa em que o narrador conta a nós leitores seu encontro com a personagem central, com a qual vive uma história de amor. Observa-se que a carta de Paulo à sua amiga não se caracteriza como sendo

um objeto desencadeador da narrativa, ela não exerce uma função primordial na construção da trama. Ela é toda a narrativa, é um meio de comunicação pelo qual a personagem narra sua história. Não é um recurso, é o próprio texto. Assim, a nosso ver, esse romance não poderia ser considerado um Romance Epistolar, como é posto em algumas relações de romances epistolares nacionais.

O romance de Alencar, apesar de apresentar muitas personagens, caracterizando-se como tradicional, com todos os seus elementos constitutivos, não é um romance polivocálico, e sim monovocálico. O narrador intradieético relata as falas das personagens através de discurso direto. Afinal, devido a seu posicionamento na história, ele não tem todas as informações sobre as personagens, limitando-se a relatar aquilo que elas revelam exteriormente. Quanto à linguagem, o texto procura primar pela linguagem não coloquial, apesar de o personagem-narrador estar conversando com uma amiga. Isso poderia ocasionar algum grau de coloquialidade, todavia não há elementos que o possam caracterizar. O narrador utiliza-se de uma estratégia epistolar, mas constrói uma narrativa convencional, com descrição das personagens bem como do espaço. Um bom exemplo seria:

Era ave-maria quando chegamos ao adro; perdida a esperança de romper a mole de gente que murava cada uma das portas da igreja, nos resignamos a gozar da fresca viração que vinha do mar, contemplando o delicioso panorama da baía e admirando ou criticando as devotas que também tinham chegado tarde e pareciam satisfeitas com a exibição de seus adornos (Alencar, 1988, p.3).

A descrição e caracterização do lugar se dá por uma pausa na narração para contemplação do espaço e análise das pessoas que ali estavam. O narrador, além de mostrar ao leitor o que vê, tece algumas considerações sociais quanto a dizer que algumas pessoas ali estavam apenas a ostentar seus adornos, suas roupas, embora se tratasse de um evento religioso. Nesse mesmo compasso apresenta a personagem que dá nome ao romance e ouve outros comentários de crítica social por parte de seu amigo.

— Quem é esta senhora? perguntei a Sá.

A resposta foi o sorriso inexprimível, mistura de sarcasmo, de bonomia e fatuidade, que desperta nos elegantes da corte a ignorância de um amigo, profano na difícil ciência das banalidades sociais.

— Não é uma senhora, Paulo! É uma mulher bonita. Queres conhecê-la?... Compreendi (*ibid.*, p. 4).

A descrição da reação do amigo à pergunta dispensaria a resposta. Ele não reage com respeito e consideração a ela, demonstra apenas que uma pessoa da roça não saberia diferenciar uma mulher de respeito de outra qualquer.

Essa forma de apresentação da personagem e do espaço, além de servir para identificação da personagem, estabelece a diferença entre dois modelos de mulher para a sociedade daquela época. Um outro elemento para que a identidade de Lúcia fosse estabelecida seria a voz da personagem ser ouvida e não apenas reproduzida pelo narrador. Em um Romance Epistolar, a forma como é representada a fala da personagem adquire grande importância quanto à forma de expressão direta da personagem-narradora, possibilitando que o leitor possa, através dela, caracterizar essa personagem. Além de caracterizar, individualizar e dar a identidade da pessoa, salvo se o emudecimento da personagem seja importante para a construção do enredo, da história. O “silêncio” da personagem é uma opção da autoria que constrói um romance tradicional em forma de carta e não por cartas, como ensinam os teóricos apresentados.

#### **4.4 O Marido da Adúltera, de Lúcio de Mendonça**

**O Marido da Adúltera**, de Lúcio de Mendonça, foi publicado pela primeira vez em 1882, na forma de folhetim. Posteriormente, transformou-se em livro. O romance está situado entre duas escolas literárias, podendo ser considerado uma obra de transição entre as estéticas romântica e realista. O tema abordado está em consonância com outras obras do período, como **A Carne**, de Júlio Ribeiro (1888), **O Bom-Crioulo**, de Adolfo Caminha (1895), retratando a sociedade patriarcal brasileira. O romance conta a história de um homem que se casa devido ao sentimento do cumprimento do dever, apesar de amar outra mulher, e depois se mata quando surpreende a mulher na cama com outro homem. Esse posicionamento é bem diferente do pensamento da época, porque, para os padrões patriarcais brasileiros, a honra do homem seria lavada com a morte da traidora e não com a morte do homem traído. A transição entre escolas se revela exatamente na combinação de um enredo de amor romântico com o retrato realista dos costumes sociais e a teoria naturalista que aborda a sexualidade regida pela hereditariedade e pelos laços familiares.

O ponto central da obra é a questão da honra masculina, que interfere nas relações conflituosas entre as personagens da narrativa. A temática do adultério permeou várias obras desse período, como **Memórias Póstumas de Brás Cubas**, de Machado de Assis. Segundo Ubiratan Machado (2009), na apresentação da obra de Lucio de Mendonça:

Sendo um romance de tese e de fundo moral, o romancista não deixa escapar a oportunidade de relacionar o tema com a educação feminina, tão precária em certos meios, condenando a liberdade excessiva das jovens e a falta de preparo de muitas delas para as responsabilidades do casamento (Machado, 2009 *apud* Mendonça, 2009, p. 11).

Esse romance permite um grande trabalho sobre o papel da mulher na sociedade sob a perspectiva do homem, porém com um viés antagônico daquilo que a sociedade da época valorizava, que era a honra masculina. Além desse ponto, pode-se observar a construção da identidade feminina na sociedade brasileira do Século XIX.

Quanto à estrutura, o romance é composto por 8 cartas, sendo 5 delas escritas por uma desconhecida e outras 3 denominadas como confidência do morto. Os textos apresentam narração em primeira pessoa com narrador intradieético. A narradora principal que possui a maioria das cartas é a mulher adúltera que relata sua história para o redator da revista *Colombo* (Lúcio de Mendonça). A intenção é reconstituir sua história a partir do presente. Em meio a esses relatos, são apresentados os textos de autoria do falecido. Além da voz da personagem central chamada Laura, temos a voz do morto, do marido da adúltera e a voz do editor do jornal.

Quanto à forma, trata-se de um romance polivocálico, em que se prioriza a voz da mulher; é ela quem narra seus pensamentos, suas ações e sentimentos e não uma reprodução. Os textos, pela forma de construção, procuram dar uma aparência de realidade aos fatos narrados. Não se constrói um libelo de acusação a uma mulher traidora, como em outros romances da mesma época. A personagem-narradora da maioria das cartas conta sua história a partir de seu ponto de vista.

Por ser polivocálico, teremos a voz do editor que recebe essas cartas e as publica, bem como os relatos do morto e as falas da mulher. Algumas cartas são recuperadas do morto através de um amigo, e nelas a personagem expõe seus pensamentos e motivos por preferir morrer a matar. Talvez esse elemento possa ter contribuído para que o romance ficasse no esquecimento durante muitos anos, não sendo citado na maioria dos livros da história literária nacional.

Quanto à linguagem apresentada no texto, pode-se destacar dois exemplos distintos: em uma, a mulher escreve sua narrativa, recuperando seu passado até os fatos mais recentes, enviando 5 cartas ao redator do jornal. Nesses textos, a linguagem, apesar de se tratar de uma conversa pessoal, direta, prima pela formalidade, tanto nos textos dela quanto nos do redator. São textos em que a linguagem é trabalhada; todavia, muitas formas de falar e escrever do

século XIX, para um leitor do século XXI, podem parecer formais, quando na verdade eram formas usuais de tratamento, mas não íntimas.

Por outro lado, os textos escritos pelo amigo do marido – Luiz, apresentam uma linguagem coloquial. Primeiramente, são textos de alguém que sai em defesa do morto e relata tudo que sabe da adúltera e, ao final, apresenta uma carta de Luiz enviada a ele dizendo que se casara porque havia feito “mal” a ela e, por isso, cumpriria com seu dever de homem honrado. Essa carta apresenta uma linguagem informal, de amigo para amigo. Por outro lado, o texto do amigo ao jornal é formal.

A forma de descrição e apresentação das personagens são semelhantes ao modelo tradicional, em que a narradora apresenta o cenário e as personagens durante a narração dos fatos.

Vejamos esse exemplo:

A sala de visitas era estreita e atulhada, com duas janelas para a rua e quatro portas, contando com a que nos dera ingresso: a mobília não parecia nova, especialmente o piano, que, abrindo para o lado da parede, apresentava o pano do forro, verde, desbotado e despregado em mais de um ponto; os aparadores estavam cobertos de enfeites de bronze, de conchas, de cristal e de tapeçaria; na mesa do centro, sobre uma coberta de crivo, havia, ao lado de um grande lampião de globo fosco, dois álbuns e uns grossos rolos de cartão; a um dos cantos dela, como esquecido, estava um cachimbo de espuma já muito requemado. Ainda que muito cheia e ornada, tinha a sala não sei que aspecto de pobreza que logo se conhecia... talvez porque o tapete do sofá era velho e gasto, talvez porque o papel das paredes, desmaiado e com manchas de gordura, mal se escondia debaixo dos muitos quadros (Mendonça, 2009, p.26).

A descrição do cenário e a composição da personagem segue o modelo do romance tradicional, neste caso, franca, como ensina Borges Filho. A descrição ocasiona uma parada na narrativa para que o leitor tenha visão do lugar em que a cena se passa. Quanto à linguagem, ela se aproxima do coloquial, embora haja distanciamento entre a mulher e o editor do jornal. Todavia, na linguagem do marido ao amigo, há presença de coloquialidade ou ausência de formalismo.

O romance de Mendonça apresenta, como muitos outros desse período, alto grau de epistolaridade. A narradora principal utiliza-se do expediente da carta para contar sua história e apresentar seu conflito. Todavia, não consiste em um Romance Epistolar porque as cartas utilizadas são narrativas feitas pelas personagens para reconstruir um passado, a relação entre

o falecido e a adúltera. O jornalista reúne as narrativas recebidas e as coloca de acordo com sua opinião, a partir de seu olhar dos fatos. Ele é um organizador, que estabelece o itinerário da leitura. Propriamente, essas narrativas não são elementos de comunicação entre os envolvidos na história. São declarações das personagens, de acordo com seu posicionamento, mas essas declarações remontam a um passado, reconstroem o passado do casal, porém essas informações são filtradas pelo organizador explícito – o jornalista. Em **Cartas Persas**, há uma personagem que recebe as cartas das personagens. Essa personagem esclarece no texto que ele atuaria apenas como tradutor, não interferiria de nenhuma forma no conteúdo das cartas, nem mesmo ocultaria elementos ao leitor.

Em um Romance Epistolar, essa comunicação chegaria ao leitor externo, sem o filtro de uma personagem, sem a orientação de leitura dessa personagem, que funcionaria como um narrador. Por tudo isso, apesar da forma de construção, não teremos um Romance Epistolar, mas um romance que apresenta epistolaridade.

#### **4.5 *Correio da Roça*, de Júlia Lopes de Almeida**

O romance de Júlia Lopes, de 1913, pode ser facilmente classificado em um Romance Epistolar, aquele que melhor se adequa à teoria. Ele é construído através de 58 cartas, divididas entre bilhetes e cartas efetivamente enviadas e recebidas entre 7 personagens. Podemos dividir a narrativa entre as correspondências centrais, em que constam o núcleo principal da narrativa que são as enviadas e recebidas por Maria, a matriarca da família, e sua amiga Fernanda. Maria é uma mulher de aproximadamente 40 anos que fica viúva e falida. Não tendo com quem contar, escreve para uma amiga que há muito não vê e conta-lhe a notícia do falecimento do marido e seu estado triste. A amiga Fernanda é uma mulher rica que, ao contrário dos fatos tristes, vê na situação da amiga uma possibilidade de ela ser a autora e personagem central de sua própria vida.

Nessas cartas trocadas entre as duas, o leitor descobre as ideias, fora de seu tempo, da amiga que considera que uma mulher não poderia ficar à mercê de um marido, sendo dirigida e dominada. A princípio, Maria vê com estranheza essas ideias e as ouve com certo desprezo. Contudo, sua filha Joana (16 anos) ouve a narrativa da amiga da mãe e vislumbra novas possibilidades de vida, ao contrário de suas irmãs, Cecília (20 anos) e Cordélia (18 anos). Clara (14 anos) a tudo ouvia sem tecer considerações.

Acho que estás muito bem.

É com certeza por modéstia que te lamentas da escassez de meios, tendo a rodear-te quatro cabeças inteligentes, oito braços fortes e a tua disposição não sei quantos quilômetros de terras, planas umas, montanhosas outras e todas localizadas a não muito grande distância da estrada de ferro (Lopes, 1913, p.10).

(...)

E agora ainda te direi que para estimular o ânimo das tuas filhas não será mal teceres com elas planos de futuro, baseados nos lucros das suas novas culturas, feitas pouco a pouco, com a prudência dos que não dispõem de grandes capitais. Lembra a uma que as sacas das suas batatas poderão fazer-vos um dia construir um palácio no Flamengo, e a outra que as suas galinhas proporcionar-lhe-ão o prazer de frequentar diariamente e de carro as grandes avenidas cariocas... (*ibid.*, p. 15).

As narrativas mostram a transformação das personagens à medida em que vão colocando em prática as ideias da amiga. A família volta a morar nas terras deixadas pelo marido e que ficava ao lado das terras de seus pais, terras abandonadas, e nela começam a plantar e produzir, além de atuar nas vidas das pessoas que moravam proximamente. “A única propriedade que nos ficou livre, para refúgio da nossa dignidade, foi esta melancólica fazenda do *Remanso*, há muito tempo abandonada por meu marido, que aqui vinha raríssimas vezes” (Lopes, 1913, p.8). Trata-se do protagonismo feminino. Tecem comentários sobre diversos assuntos: agricultura, educação, engenharia e comportamento. “Minhas filhas, coitadas, passam o dia bocejando e desaprendendo o que estudaram no colégio” (*ibid.*, p. 8).

A mudança das personagens diante das primeiras ideias e os comentários delas mostrava as raízes do pensamento paternalista e de submissão a que estava submetida a mulher do início do Século XX; contudo, as narradoras, à medida em que escrevem, mostram aos leitores a transformação e o empoderamento por que vão passando.

Como de costume, li-a alto, rodeada pelas meninas, que se faziam todas, ouvidos, na ânsia de saber... Talvez te risses se pudesses imaginar a expressão de desapontamento que se lhes pintava no rosto ao ouvirem as tuas frases incitando-as ao papel, perdoa-me que te diga, quase ridículo, de plantarem batatas e criarem galinhas, como se fossem velhas aldeãs analfabetas e grosseiras. A tua carta, que indignou as pequenas, exceto Joaninha, que abria grandes olhos meditativos às tuas considerações, fez-me sorrir a mim (*ibid.*, p. 18-19).

À medida em que as narrativas vão aparecendo, as narradoras vão demonstrando a transformação e a alegria de estarem nessa nova realidade e com isso irão aproximar-se delas

rapazes que valorizam esses pensamentos e lhes darão apoio no trabalho, demonstrando um romance fora de seu tempo. Talvez por isso não seja a obra comentada na maioria dos livros didáticos, sendo acusada de excessivamente feminista.

No início do século XX os papéis destinados às moças de boa família eram bastante determinados. Após longos anos em que lhes foi negada a educação formal, permitiu-se que elas fossem educadas em escolas desde que o suficiente para exercerem o papel de mãe e de esposa (Muzi, 2012, p. 119).

A estrutura do romance é completamente por cartas ficcionais e polivocálico. Narrativas em primeira pessoa, na sua maioria com linguagem coloquial, demonstrando grande proximidades entre os correspondentes, excetuando os textos produzidos por Eduardo Jorge (afilhado de Maria e amigo de Fernanda) e Cesário (engenheiro, amigo de Eduardo), que deseja se casar com uma das filhas de Maria.

As descrições das personagens, como também do ambiente, não são feitas de forma direta como nos romances tradicionais, mas pelo comportamento e pelas falas das personagens em suas cartas e pelas observações das outras personagens. O espaço é apresentado de forma objetiva, mas com grande carga emocional.

Quando chegámos ao pobre sítio abandonado ...  
duas lagrimzinhas que a muito custo retive nos olhos, entristecidos e saudosos de outros tempos, em que a Tapera verdejava esperançosamente nos largos mantos dos canaviais e em que eu corria pelo terreiro, animada pela voz alta e alegre de meu pai. Que diferença, filha! A casa desmorona-se. Ha buracos pelas paredes, por onde entram o vento e a chuva, sem que o tal casal de caboclos se tivesse lembrado de entupi-los com uma passada de barro, ao menos... Corri ao laranjal! Onde estaria? A erva de passarinho comera-o todo. O cafezal está em mato. Os canaviais extintos... Dentro de casa — nudez completa: os caboclos nem ao menos uma das camas soube guardar para seu uso...  
De louça... nem um pires (Lopes, 1913, p. 21-22).

A autora soube explorar bem a estrutura do Romance Epistolar. O leitor poderá contemplar toda a riqueza do pensamento feminino e a construção da personalidade, da identidade das personagens. A voz da autora é percebida no texto, bem como sua postura pessoal, afinal essa temática de uma mulher viúva que de um momento para o outro tem de

enfrentar a vida sem a tutela do marido aparece em outro romance, **A Viúva de Simões**, de 1897.

Nota-se, por fim, que as falas das personagens chegam ao leitor sem filtragem ou seleção de alguma forma. Elas apresentam contemporaneidade entre escrita e ação enunciada. Não há afastamento temporal desses dois elementos. A carta serve para identificar e caracterizar as personagens, apresentando posicionamentos sociais e morais. A personagem Fernanda comunica-se com as amigas mostrando que a mulher deve ter protagonismo de sua história. Mostra que o homem entra na relação para somar à mulher, ela não se anula com o casamento e continua tendo protagonismo. Interessante que a personagem Fernanda orienta que a amiga volte para o campo, que tome as rédeas de seu destino. Mostra que os salões da corte nada tem a acrescentar à vida delas. Lá elas viveriam à espera de um marido que lhes determinaria tudo, o que aconteceu com Maria. Somente com a morte do marido pode ela se transformar e possibilitar a mudança das filhas. Mudança essa que parece mais fácil quanto mais novas forem as personagens.

#### **4.6 A Correspondência de uma Estação de Cura, de João do Rio**

A obra de João do Rio **A Correspondência de uma Estação de Cura**, publicada em 1918, é um romance inteiramente epistolar e ficcional. São várias cartas escritas pelos hóspedes de um hotel em Poços de Caldas durante uma semana em que se encontra a nata das sociedades paulista e carioca. Dentre as personagens que narram a história, está Theodomiro Pacheco que, devido à guerra, não pode viajar para a Europa e resolve conhecer Poços de Caldas. Inicialmente, essa personagem procura se distanciar da elite paulista e carioca que está na cidade, mas ao final se integra e mantém relacionamento com essas pessoas.

Nos Romances Epistolares, o autor implícito faz uma apresentação de como as cartas lhe chegaram às mãos logo no início da narrativa. Neste romance, esse procedimento não é feito pelo autor, mas por uma das personagens-narradoras –Theodomiro, que descobre que as correspondências dos hóspedes não estavam sendo enviadas e que várias facas do hotel estavam sendo roubadas. Depois de uma investigação policial, descobriu-se que um dos funcionários, além de roubar as facas, também estava em posse de todas as cartas enviadas pelos hóspedes. Ele as pegava e as transcrevia em um livro de contabilidade. Com a descoberta, o gerente do hotel envia as cartas que foram encontradas, mas ninguém tomou conhecimento do livro com

as transcrições, afinal encontrado por Theodomiro Pacheco, que o envia para o amigo Godofredo de Alencar.

São 36 cartas enviadas pelos hóspedes que estavam com o funcionário e a última, 37, que consiste na apresentação de Theodomiro dos fatos acontecidos; porém, não temos cartas recebidas. O autor utiliza do modelo epistolar para apresentar um mesmo fato visto por perspectivas diferentes. A mesma cena, por vezes, é narrada por hóspedes diferentes e algumas observações de uma carta são complementadas por outra de outros hóspedes. Desta forma, ao final das leituras de todas as cartas, o leitor poderá entender o que realmente aconteceu em uma determinada cena.

Outra questão: quanto à estrutura, nos Romances Epistolares, as cartas são formas de comunicação entre as personagens. Desta forma, o personagem emissor conversa com um personagem receptor diretamente através da carta. Pode ocorrer que haja um silenciamento do receptor, como ocorre em **Cartas Portuguesas** e **Os Sofrimentos do Jovem Werther**, mas esse é o princípio básico do romance. Neste romance, não há essa relação de comunicação entre as personagens. Na verdade, ela não existe. Há apenas a emissão e a insinuação de uma mensagem recebida a demonstrar que a outra personagem (receptora) não teve acesso à primeira mensagem, não havendo a comunicação.

A descrição de um mesmo fato por vozes diferentes confere mais riquezas, porque cada voz dará seu ponto de vista. Da mesma forma, a personagem é caracterizada por suas falas e pelas falas de outras personagens. Vejamos um exemplo desse procedimento:

E uma tal D. Eufrosina Machado, senhora gordíssima e muito importante. Mas, como a velha joga! É a primeira a sentar-se e a última a levantar-se. Perde sempre e continua. Ainda não pagou ao hotel uma só semana, e dizem que já pretendeu empenhar os brincos a um croupier (Rio, 1918, p. 20)<sup>41</sup>.

Não tenho diversões. Aborreço-me com o regimen a ver se acabo com esta doença da gordura, que o doutor considera uma diathese<sup>42</sup> dolorosa. Desta vez ainda nem pus os olhos na roleta (*ibid.*, p. 22).

Nos dois trechos, tem-se a referência à personagem: na primeira, a fala de Antônio Bento ao Major Bastos falando de Eufrosina, dizendo que ela é gordíssima e que passa o tempo todo jogando no cassino; no segundo, a própria Eufrosina, conversando com a filha, D. Eponina. A

<sup>41</sup>A edição do livro é de 1918, por isso a ortografia foi atualizada para a atual (nota do autor).

<sup>42</sup>Diathese, palavra alemã, em português Diátese (med), que consiste em uma disposição de a pessoa ser atacada por doenças locais de mesma natureza.

personagem reclama dos regimes e diz não jogar. Por outro lado, outra personagem diz exatamente o contrário dela. Esse detalhe serve para a caracterização da personagem, chamo-o de caracterização cruzada<sup>43</sup>.

O autor utiliza-se desse processo para que a narração de uma personagem tenha sua complementaridade em outra narração. O romance caracteriza-se pela multiplicidade de vozes, cada uma abordando suas histórias e seus problemas, mas indiretamente servindo para a caracterização cruzada, ou seja, as personagens descrevem-se uns aos outros de forma cruzada. Apesar de haver polivocalismo, não há intercambialidade entre as personagens, pois existem apenas a fala do emitente e não há a resposta do destinatário. As cartas dos destinatários não aparecem, tem-se a menção a elas pelo texto de emitente. Como somente as cartas dos emitentes são sequestradas, o leitor não pode saber do real teor, mas apenas dos comentários que os narradores fazem dela.

Em determinado momento, Anthero Pedreira, em carta para D. Lúcia Goldschmidt, narra o comportamento de outra personagem, em 3ª pessoa. Nesse momento, reproduz a sua interlocutora o que lhe foi narrado por Theodomiro: “Quando abri a sua carta, Theodomiro narrava-me essa viagem de Campinas a Poços. Farei o esforço de recompô-la? Imaginando-a a sorrir, a isso me abalanço” (Rio, 1918, p. 24), porque há o deslocamento do objeto do discurso que deixa de ser a personagem-narrador, tornando-a narrador-observador; depois, ele retorna para a primeira pessoa e fala de si mesmo.

Theodomiro consultou o relógio. Tinha apenas vinte e cinco minutos. Não hesitou mais. Correu a mesa, onde mastigavam vários senhores; na maioria portugueses. Tomou um prato de canja — inenarravelmente má. Sentiu fome. Atirou-se aos outros pratos, de repente esfomeado. Comeu assim uma quantidade compacta de alimento em dez minutos (*ibid.*, p. 25).

Quanto à linguagem, o romance de João do Rio está repleto de francesismos. As personagens falam em francês, escrevem em francês e utilizam esse idioma para demonstrar distanciamento de outros hóspedes que estão ali apenas acompanhando seus senhores. Essa

---

<sup>43</sup>Geralmente a caracterização de uma personagem é feita pelo narrador em terceira pessoa interno ou externo, todavia as falas das personagens servem para mostrar traços de personalidade dela mesma. Assim, no texto há a presença da caracterização feita pela própria personagem e acrescentamos aqui um outro elemento, a que chamo de caracterização cruzada, quando um personagem caracteriza o outro através de sua fala. Ao mesmo tempo em que se caracteriza e demonstra identidade, ele caracteriza o outro indiretamente. Note que a personagem emite suas opiniões caracterizadoras sem conhecer a fala do seu objeto (nota do autor).

utilização abusiva é utilizada para auxiliar na caracterização das personagens através da fala. Mesmo que haja a caracterização cruzada, algumas personagens serão mais identificadas por aspectos externos e comportamentais. Esse procedimento, mostrando a diferença entre eles, é importante para categorização social das personagens.

Excetuando raros momentos em que as personagens escrevem a pessoas fora de sua relação pessoal, a linguagem é coloquial, desprovida de formalidades. Todavia, nos momentos em que no texto há uma transcrição através do discurso direto, a fala é formal e são nesses momentos em que os estrangeirismos se apresentam.

O espaço das narrativas em geral é apresentado de forma franca pela personagem, com a riqueza de o mesmo cenário ser apresentado muitas vezes através de narradores diferentes que darão a esse ambiente uma percepção emocional própria. Esse processo enriquece a apresentação do espaço da obra.

Em 1918, João do Rio apresenta uma forma de construção de cena que será explorada no cinema, principalmente em filmes de suspense em que cenas diferentes se sobrepõem. Ou seja, duas cenas acontecem simultaneamente, mas somente no final da narrativa aquela cena que estava em segundo plano será compreendida pelo leitor.

A obra enquadra-se dentro da estrutura do Romance Epistolar, apresentando textos em linguagem simples na primeira pessoa. Todavia, não há comunicação entre as partes, fugindo nesse aspecto à teoria dos modelos de Romances Epistolares produzidos nos séculos XVII e XVIII, em que as cartas servem como forma de comunicação entre as personagens, como já foi dito. Desta forma, percebe-se que há epistolaridade no romance produzido por João do Rio, ou seja, ela utiliza-se de algumas das técnicas do Romance Epistolar, como a multiplicação dos pontos de vista e a fragmentação da narrativa.

Outro aspecto interessante nessa produção é que há o emudecimento do receptor, porque o formato da construção do romance mostra o sequestro de apenas um lado das correspondências, e assim não se lê a fala dos receptores. Tem-se a ideia dessa fala pela narrativa dos emissores. Ele preenche os requisitos do romance epistolar, apesar de não haver a troca de cartas entre as personagens. Tem-se apenas uma parte do diálogo, todavia pelo que é dito nessas cartas, pode-se deduzir o que a outra personagem verbalizou. Torna-se curioso e cativante, exatamente por se construir as lacunas da conversa entre elas.

#### 4.7 *Crônica da Casa Assassinada*, de Lúcio Cardoso

**Crônica da Casa Assassinada**, de Lúcio Cardoso, foi publicado pela primeira vez em 1959 e narra a história dos Meneses, família arruinada do sul de Minas Gerais. A forma de narração segue os padrões do Romance Epistolar do Século XIX e seguintes, pois há a presença de textos variados, diversos apenas das cartas escritas entre as personagens. Neste romance, o autor implícito utiliza vários tipos de textos diferentes para compor a história. O romance é composto por 51 textos, alguns sendo emitidos pela mesma personagem; isso o torna complexo porque envolve texto diferentes, porém narrando uma mesma história. A família Meneses é vista por pontos de vistas diferentes, como é característico de um Romance Epistolar polivocálico.

— Não vê? Pois olha, você sabe muito bem o que representamos: uma família arruinada do sul de Minas, que não tem mais gado em seus pastos, que vive de alugar esses pastos quando eles não estão secos, e não produz nada, absolutamente nada, para substituir rendas que se esgotaram há muito. Nossa única oportunidade é esperarmos desaparecer quietamente sob este teto, a menos que uma alma generosa — e ele fitou rapidamente a patroa — venha em nosso auxílio (Cardoso, 1959, p. 26).

Os textos serão construídos na forma de cartas, diários e narrações, tendo estruturas diferenciadas. Por outro lado, o que se espera de um diário é que haja sequencialidade entre enunciações. Assim, há uma sequência linear de suas páginas. Neste romance, não se percebe essa sequência, o que demonstra ter havido seleção de textos por parte de alguém que reuniu os textos para composição do romance. Observemos esse fragmento do diário de André:

DIÁRIO DE ANDRÉ (conclusão)

de... de 19... — (...meu Deus, que é a morte? Até quando, longe de mim, já sob a terra que agasalhará seus restos mortais, terei de refazer neste mundo o caminho do seu ensinamento, da sua admirável lição de amor, encontrando nesta o aveludado de um beijo — “era assim que ela beijava” — naquela um modo de sorrir, nesta outra o tombar de uma mecha rebelde dos cabelos — todas, todas essas inumeráveis mulheres que cada um encontra ao longo da vida, e que me auxiliarão a recompor, na dor e na saudade, essa imagem única que havia partido para sempre? (*ibid.*, p. 26).

O texto não apresenta o momento de sua produção. Se havia transcrição da data, ela foi removida por alguém. Outro detalhe é que não há, em todo o romance, alguma demonstração de que André fosse uma pessoa erudita e que trabalhasse bem a linguagem. No entanto, nesse fragmento, percebe-se uma linguagem erudita e poética, com figuras de linguagem: “Já sob a terra que agasalhará seus restos mortais”. Isso pode evidenciar uma outra pessoa que trabalha a fala da personagem. Essa percepção pode ser reforçada quando essa forma de falar é repetida em outras personagens, como o médico, uma governanta, um bon-vivant e o coronel. São pessoas de classes sociais e culturalmente muito diferentes, mas apresentam semelhanças na forma de falar. No Diário de Bety, a governanta, lê-se: “Houve uma metamorfose, uma substituição talvez, mas o que era essencial lá ficou e, morta, sob seu triste lençol de renegada, ainda pude descobrir o esplendor que vi naquele dia, flutuando, insone e sem guarida, como a luz da lua sobre os restos de um naufrágio” (Cardoso, 1959, p. 76).

Na construção de uma narrativa tradicional, um narrador relataria os acontecimentos da vida de cada uma das personagens podendo, em determinados momentos, falar através de um discurso direto, indireto ou indireto livre, preferência ao discurso direto para ser mais fiel ao pensamento da personagem. Todavia, esse processo, por mais que seja interessante, não permite que a fala das personagens saia da forma como ela falaria. Se tivéssemos grandes diferenças entre elas, seria difícil que o narrador deixasse transparecer essas nuances do comportamento sem haver contaminação da posição da voz narrativa.

Os romances epistolares polivocálicos permitem a multiplicidade de formas diferentes de narrar sem perda de sentido ou de interesse por parte do leitor. Ao contrário, a construção da trama através de textos diferentes permite diferentes formas de abordagem, bem como a possibilidade da construção de uma nova visão do todo a partir da leitura de suas partes. Assim, para se entender o grau de envolvimento da personagem Nina nas histórias particulares de cada uma das personagens, há a necessidade de se passar por todas elas e, ao final, montar a imagem do leitor. A história, vista através do caleidoscópio, é multifacetada, permitindo o brilho de cada uma delas individualmente. O leitor não tem todas as visões, ele constrói sua própria visão mesmo que ela seja o resultado de todas.

As cartas e textos de diários são ficcionais. A marcação de tempo e de lugar, além da postura de autoria, de legitimidade dos textos, faz parte do processo de construção do romance. Consistiria na construção de história ficcional sob a aparência de realidade e de verossimilhança, de autenticidade dos textos apresentados.

O romance começa com a primeira parte do diário de André, em que ele fala da morte de Nina, da ausência e da imagem da casa, a ideia do deserto. Em suma, nessa carta ele fala de

vários elementos que nortearão a vida dele, da família, da questão da morte: “Durante o dia inteiro vaguei pela casa deserta, sem coragem para entrar na sala” (Cardoso, 1959, p. 8). O deserto da casa se confunde com o vazio da personagem.

Geralmente, em um Romance Epistolar polivocálico, há intercambialidade de cartas entre as personagens. São oportunidades para que o diálogo se opere. Em **Crônica da Casa Assassinada**, os textos apresentados, entre cartas, diários, narrativas e confissões não são resultados de uma comunicação entre as personagens. São postadas para confissões e exposições, não para estabelecer um diálogo entre eles. São formas de exposição do pensamento da personagem e não há necessidade de resposta, até mesmo porque, em alguns casos, isso seria impossível devido à morte da personagem.

Todos esses textos tentam reconstruir uma história de uma família. São textos memoriais selecionados por uma autoria implícita, um narrador organizador que não se preocupa em apresentar todo o pensamento da personagem, mas somente aquilo que lhe interessa expor. Outra característica desses textos é o seu aspecto memorial, de reconstrução do passado. Essa questão, a nosso ver, distancia esse modelo de obra do Romance Epistolar. Como podemos observar: “Não se assuste, Valdo, ao encontrar esta entre seus papéis. Sei que há muito você não espera mais notícias minhas, e que para todos os efeitos me considera uma mulher morta. Ah, Deus, como as coisas se modificam neste mundo” (Cardoso, 1959, p. 15).

O diário não permite a comunicação. Ele serve como repositório de ideias e de pensamentos. Serve para que a personagem coloque para fora seus pensamentos e sentimentos sem o risco que esses pensamentos sejam avaliados ou criticados pelos leitores. Todavia, muitas vezes essa leitura acontece em um momento em que nenhum mal poderia ocasionar ao escritor. Como seria o caso de Brás Cubas, que resolve narrar sua vida depois de morto, uma vez que não poderia sofrer nenhuma consequência de seus atos, servindo o texto como declaração de última vontade. Em algumas sociedades, há a valorização das declarações de última vontade ou o testamento. Nessa peça, alguns aproveitam para falar aquilo que sempre tiveram vontade de falar em vida, mas não podiam ou não conseguiriam.

A complexidade da obra consistiria no fato de haver uma variedade de formas narrativas. Cada uma dessas formas ocasiona uma postura da voz que narra. Na carta há a intenção de informar, de convencer, de estabelecer um diálogo fantasma com o outro. A personagem não se limita a narrar, ela conversa com seu interlocutor e recupera informações que pertencem ao universo deles e, assim, estabelece certo grau de confidencialidade e intimidade:

“Eu sempre lhe avisei, Valdo, mas você foi surdo a voz do bom senso.” Não, o que eu pretendo é apenas reclamar aquilo que julgo do meu direito [...] é mais do que lógico que tenho direito a mesma assistência que teria, caso estivesse ao seu lado. [...] é do seu estrito dever zelar por mim e assistir-me nos transe difíceis (Cardoso, 1959, p. 15).

Por outro lado, no diário, não há comunicação entre as partes, entre as personagens. O narrador apenas põe no papel seus pensamentos e sentimentos, sem vontade de que outras pessoas tenham acesso a essas informações. São questões íntimas, pessoais. Desta forma, o leitor que se debruça sobre esses textos atua como um *voyeur* que invade a privacidade alheia para descobrir seus segredos:

A patroa (creio que é assim que eu devo tratá-la...) deveria chegar hoje, mas a última hora recebemos um telegrama dizendo que ela só viria amanhã. A notícia em si não me pareceu muito importante, algumas horas de adiamento as vezes são inevitáveis, mas percebi que a novidade tocou profundamente ao Sr. Valdo. Vi como ficou triste, o papel nas mãos, olhando através da vidraça. Apesar da chuva miúda que caía sem cessar, ele próprio havia apanhado algumas das mais belas dalias do jardim (*ibid.*, p. 22).

Por outro lado, as narrativas funcionam como textos construídos com a função de informação, como depoimentos em um grande processo investigativo. São construções protocolares em que há a identificação da personagem e dos fatos a serem narrados:

Meu nome é Aurélio dos Santos, e há muito tempo que estou estabelecido em nossa pequena cidade com um negócio de drogas e produtos farmacêuticos. Minha loja pode mesmo ser considerada a única do lugar, pois não oferece concorrência um pequeno varejo de produtos homeopáticos situado na Praça da Matriz. Assim, quase todo o mundo vem fazer suas compras em minha casa, e mesmo para a família Meneses tenho aviado muitas receitas (*ibid.*, p. 19).

É essa diversidade de estruturas textuais que caracteriza a complexidade do texto de Lúcio Cardoso. Dentro desse contexto, os narradores aproveitam para construir atmosferas na narrativa e apresentar o espaço em que estão inseridos. No diário de André, há uma mistura de espaços físicos e mentais. A casa é visitada em momentos diferentes, presente e passado, confrontando ideias e sentimentos separados pelo tempo. André descreve o espaço do velório

de Nina, mas se volta ao passado quando aquele mesmo cenário possuía outras aparências. Constrói atmosferas que possibilitam a experimentação da ideia de morte durante algumas narrativas.

A identidade das personagens é construída pela fala. A voz possibilita que elas possam representar suas ideias e demonstrar seu posicionamento no mundo e, a partir desse posicionamento, criticar a postura dos outros. Ao mesmo tempo em que delimita a personagem, o espaço também a define. Nesse romance, pode-se perceber claramente como o espaço é utilizado pelo autor de forma funcional: “Vi como ficou triste, o papel nas mãos, olhando através da vidraça. Apesar da chuva miúda que caía sem cessar, ele próprio havia apanhado algumas das mais belas dalias do jardim” (Cardoso, 1959, p. 22). Nota-se que a natureza expressa o sentimento da personagem. A chuva são as lágrimas dela.

Segundo Maria do Socorro Rosas,

o autor privilegia o mórbido, marcando o espaço com elementos que lembram a morte e o guardado, como é o caso do retrato de Maria Sinhá. Na Chácara dos Meneses há mofo, sangue e a presença de criaturas como Nina, arrebatadas pela morte. A casa no romance é um dos elementos espaciais que assume papel predominante na narrativa, com a atmosfera psicológica de tensão entre os membros da família. É o lugar de enlacs, desenlaces amorosos, problemas existenciais. É ali, onde, predominantemente, passam-se tramas e diálogos, segredos e revelações (2000, p. 3).

Por fim, quanto à linguagem, pode-se perceber que houve a intenção de um texto com a polivocalidade, mas não autonomia das vozes do texto, porque há a presença de uma voz dominante e condutora de todo o romance. Assim, percebe-se apenas um polivocalismo e não polifonia. A forma do texto permite a expressão das ideias da forma mais íntima possível. A fala das personagens servem para caracterização e para expressão de sua identidade, dos elementos distintivos dela das outras.

O distanciamento dos momentos da enunciação e da ação torna os textos apresentados como sendo memorialistas e imprecisos, redigidos ou enunciados por uma voz dominante caracterizada por um narrador organizador. O romance adquire um tom documental, como pode ser lido no texto do farmacêutico, que declara quem fala e do que se lembra. Essa busca pela memória distancia esse texto dos Romances Epistolares devido ao distanciamento entre

escrita e fatos. Nesse romance, não é somente a narrativa que está fragmentada, mas também o tempo.

Esse distanciamento entre essas duas instâncias pode ocasionar distorções dos fatos<sup>44</sup>. A mente tende a preencher lacunas ou dar contornos mais agradáveis à memória. Pode-se esquecer alguns elementos ou criar outros mais agradáveis em sua substituição. Assim, não se pode confiar que uma personagem que conte um fato ocorrido há muitos anos, tenha condições de amarrá-los com perfeição e riqueza de detalhes como ocorre no romance de Cardoso. Assim, nosso entendimento é que o **Crônica da Casa Assassinada** é fruto das inovações surgidas com o Romance Epistolar, epistolaridade mas sem epistolariedade.

#### 4.8 Considerações Sobre as Obras

Adams Day (1966), ao reproduzir um conceito de Romance Epistolar de Versini (1979), afirma que, depois dessa definição, muitos romances que até então eram considerados epistolares, não mais poderiam ser.

Na literatura nacional, nos períodos iniciais até o ano de 1980, não tivemos muitas obras que pudessem ser classificadas como sendo Romance Epistolares, partindo é claro do conceito trabalhado e levantado aqui de Adams Day (1966). Contudo, muitas obras foram assim conceituadas.

Dentre as obras apresentadas, detivemo-nos mais detalhadamente em **Cartas Chilenas** e **Lucíola**. Demostramos nosso posicionamento quanto à razão de não as enquadrar como

---

<sup>44</sup>Freud em dois textos aborda essa questão: **A interpretação dos sonhos** (1900) e **Sobre a psicopatologia da vida cotidiana** (1901). Tais obras trabalham a questão do sonho, a condensação e o deslocamento presentes na memória e no ato falho: “[...] a situação [no ato falho e o sonho] é a mesma: por caminhos incomuns e através de associações externas, os pensamentos inconscientes expressam-se como modificação de outros pensamentos. As incongruências, absurdos e erros do conteúdo do sonho, em consequência dos quais é difícil reconhecer o sonho como um produto da atividade psíquica, originam-se da mesma maneira [...] que os erros comuns de nossa vida cotidiana; tanto aqui quanto ali, a aparência de uma função incorreta explica-se pela peculiar interferência mútua entre duas ou mais funções corretas”. Para Freud, a condensação, ao lado do deslocamento, é um dos principais mecanismos dos processos primários do inconsciente e está presente na formação de sonhos, lapsos e chistes. São caminhos abertos pelo conteúdo inconsciente para se tornarem conscientes, burlando o sistema de censura. Na condensação, alguns elementos do pensamento (formadores) do sonho são omitidos, divididos, comprimidos ou combinados para juntos criarem uma unidade (sonho), que por relação de similaridade em cadeias associativas remete aos seus aspectos formadores. Já o deslocamento, por contiguidade, cria um elemento por meio de substituições, justaposição ou ênfase de atributos fundamentais do pensamento onírico, que se tornam secundários, e por isso mesmo de difícil interpretação, no sonho. No campo da retórica, que diz respeito à literatura, condensação corresponde à metáfora e deslocamento, à metonímia. Dessa forma, a memória pode ser muito enganosa, pois pode causar lapsos e com isso criar versões mais agradáveis (Cardoso, 2013 p. 127).

Romance Epistolar. No caso do primeiro livro, parece-nos óbvio a não inclusão visto que não satisfaz à questão primeira, que é ser um romance. No caso da segunda obra, como já frisamos, trata-se de um romance, mas não epistolar. A carta apresentada no texto serve apenas como artifício na construção do romance. Além disso, há um grande distanciamento entre o momento dos fatos narrados e o da escrituração, dentre os outros fatos apresentados.

Quanto aos demais, argumentamos que são romances, porém, como bem ensina Adams Day – seguido por vários teóricos americanos ou europeus – não basta ter uma carta para ser considerado epistolar. No romance, a carta tem de servir como forma de comunicação entre as personagens, além de ser a forma de estruturação da trama e do enredo da narrativa. Nesse aspecto, observa-se que somente o romance **Correio da Roça**, de Julia Lopes, e **Correspondências de Uma Estação de Cura**, de João do Rio, apresentam epistolariedade, pois elas são construídas na forma epistolar e os acontecimentos são relatados aos receptores por meio de suas comunicações, servindo as cartas como falas das personagens. Se há um questionamento, ele é respondido através de outra carta, a exemplo das obras utilizadas como referências na literatura mundial, **Cartas Persas**, **Ligações Perigosas** e **Cartas Portuguesas**, apesar de nesse último não haver resposta expressa no romance.

Nas outras obras apresentadas neste capítulo, **O Marido da Adúltera** e **Crônica da Casa Assassina** temos vários motivos para não os catalogar como Romance Epistolares propriamente ditos. No primeiro, as correspondências sequestradas, transcritas e depois encontradas pela personagem, são narrativas esparsas destas, contudo não há diálogo entre emissor e receptor: ouve-se apenas a voz do emissário, não se tem a resposta para que possamos construir o discurso no romance. Tem-se a noção de que houve uma reclamação quanto a essa falta de comunicação e, se há essa reclamação, é sinal de falta de comunicação.

No caso de **O Marido da Viúva**, tem-se a reconstrução da vida das personagens, há um distanciamento entre o momento da escrita e o momento das ocorrências dos fatos. Perde-se a simultaneidade dos fatos. Outra questão é que a fala da personagem marido não se realiza diretamente, surge a partir de um terceiro. Tem-se essa fala através de um amigo que procura defender a memória do falecido e fazer uma acusação à mulher adúltera. Esses elementos distanciam o texto de uma estrutura aceitável de Romance Epistolar.

Em **Crônica da Casa Assassina**, não se tem um Romance Epistolar propriamente dito por que os fatos são reconstruídos a partir da visão de personagens do romance, que aproveitam uma forma de comunicação para expressar seus pensamentos sobre os fatos narrados, rememorando os acontecimentos, havendo distanciamentos e a presença de um narrador

organizador. Há uma unidade no tema, não unicidade de formas de narração, podendo ser cartas, narrativas ou páginas de diário.

Todos esses textos demonstram um trabalho literário inovador e muito interessante. Poderiam pertencer a um período de transição entre o Romance Epistolar e novas formas de narrativas epistolares. Dentre essas novas formas, pode-se observar o diário como veículo de comunicação. Todavia, a meu ver, não considero o diário como sendo uma forma evolutiva do Romance Epistolar, principalmente pelo fato de o diário ser um repositório de pensamentos e opiniões presentes ou do passado de seu redator. A construção de um romance a partir de notas de diário, para mim, nada se diferiria de um romance escrito em primeira pessoa a partir das lembranças ou das anotações da personagem narradora. Não há a possibilidade de ouvir a contestação. As falas do outro, a personalidade do outro são apenas uma reconstrução a partir do olhar do narrador. Assim, não se pode afirmar ou aceitar que aquelas falas e pensamentos não tenham passado pela avaliação da autoria.

Por outro lado, o formato epistolar traz em si todas as nuances da construção da personagem por ela mesma. Mesmo em se tratando de uma obra ficcional, com a autoria camuflada, as personagens são autônomas na construção de sua personalidade e, com isso, o leitor pode apreender detalhes dessa personalidade. O processo, reconheçamos, torna-se mais complexo e repleto de pequenos detalhes que devem ser trilhados pelo leitor atento.

As obras apresentadas são interessantes e ricas no processo de construção, demonstrando um trabalho apurado do autor que talvez não tenha sido bem compreendido pelo público leitor. Fato esse que considero relevante devido à baixa produção desse tipo de romance em nossa literatura.

Quanto ao texto de Luís Cruz de Oliveira, **Sussuarões**, dedicamos a ele o próximo capítulo. O trabalho consistirá em abordar quais são os aspectos que poderiam enquadrar o romance de Oliveira em epistolar e em que aspectos ele transcende o conceito estudado ou suas correlações. Abordamos, além dos aspectos formais do texto, todos os elementos que a obra resgata da teoria e o que ela pode acrescentar ao estudo.

“o sertão está em toda parte.” (Rosa, 2021, p.24)

## 5 SUSSUARÕES

Até o momento, as obras foram analisadas apenas quanto à adequação à teoria do Romance Epistolar que construímos no primeiro capítulo deste trabalho. Agora, analisaremos a obra de Luiz Cruz de Oliveira<sup>45</sup> também quanto à adequação à teoria, mas também serão analisados outros elementos, como a questão temática.

Abordaremos desde a escolha do título, da correlação desse elemento ao contexto histórico-social nacional, afinal, esse foi um dos principais aspectos considerados para a escolha da obra; além disso, serão apresentados os elementos que possam enquadrar o romance ao modelo do Romance Epistolar, contudo, um fator relevante é observar em que sentido essa obra poderia acrescentar algo à teoria apresentada, ou como processo evolutivo da forma, além de como é feita a caracterização das personagens e do espaço nesse modelo de obra.

Outra questão, observável pelo leitor, é o fato de haver um distanciamento muito grande entre a última obra analisada e **Sussuarões**<sup>46</sup>. Esse detalhe é facilmente explicado pela falta de produções nesse modelo de romance em nosso país e não por exclusão, de nossa parte, de produções relevantes de 1959 a 1982.

Essa análise será mais aprofundada que as anteriores, pois este romance não se limita a seguir um modelo ou estilo literário apenas. Ele apresenta elementos pouco recorrentes na produção da sua época, o que o torna interessante em todos os sentidos apresentados. As críticas também aparecerão, se houver razão, no desenvolver do trabalho.

### 5.1 Do Nome

Como o próprio autor afirma, o título do romance vem do romance de João Guimarães Rosa, **Grandes Sertão: Veredas** (2021), referência ao *Liso do Sussuarão* (grifo nosso). O “Liso do Sussuarão” é um deserto, símbolo de provação. Para Riobaldo, personagem da obra, a

<sup>45</sup> Luiz Cruz de Oliveira é um escritor e declamador. Natural de Cássia, Minas Gerais, nasceu em 1941. Reside em Franca a sete décadas e pela sua representatividade no município recebeu o título de cidadão francano. É professor de Língua Portuguesa e Literatura, leciona desde os 18 anos. Autor de vários livros didáticos e de ficção, Cruz é um expoente da cena literária local e tem contribuído significativamente para a cultura e a poesia em Franca, município do interior de São Paulo. Além de *Sussuarões*, L C de Oliveira também publicou: *Vida Só* (mini crônicas), *POCILGA*, *ABC da Intelecção de Textos e da Redação*, *Poeta-Operário*; *Gol*, *Guerrilha*, *Viagem para Veja*, entre outros.

<sup>46</sup> **Sussuarões** recebeu 1º prêmio F M Mário de Andrade, Franca, 1980. Embora original, sério e sóbrio no conjunto, a obra é um romance simples e acessível que sensibiliza leitores e críticos.

travessia desse deserto seria fundamental para que ele conseguisse vitória. São duas ideias importantes no trecho da obra, o primeiro seria o liso, que representa algo que não tenha obstáculos geológicos ou vegetativos, contudo, a ausência de natureza consistiria na própria dificuldade, porque o liso seria desertificado, sem condições de sobrevivência.

Pelinsler e Arendt apresentam os dois momentos de Riobaldo da seguinte forma:

No primeiro momento, o grupo liderado por Medeiro Vaz sucumbe à hostilidade daquele “estralal do sol” (*ib.*, p. 70), retrocedendo com o saldo de alguns homens mortos e muitos dos cavalos, além dos burros todos extraviados, com a carga de mantimentos. Ainda assim, quatro centenas e meia de páginas adiante, Riobaldo, já encarnando o chefe Urutú-Branco e em busca de prestígio, decide concluir a empresa iniciada pelo antigo comandante e efetivamente obtém sucesso (2010, p. 14).

Na obra, o deserto é enfrentado duas vezes. No primeiro, há morte e no segundo sucesso. Não houve mudança no lugar, ele continua hostil e perigoso, mas a postura da personagem em relação a ele muda. Essa passagem demonstra que a posição da personagem em relação ao lugar pode influenciar na forma de sua apreensão. Um mesmo lugar visto por pessoas diferentes pode ser caracterizado de forma diferente. Sendo espaços diferentes, um mesmo objeto visto por olhos diferentes são dois objetos diferentes, tudo uma questão de perspectiva.

Sobre essa questão de espaço e lugar, Michel Certeau (1994) afirma que lugar é uma configuração instantânea de posições enquanto espaço seria um lugar praticado. Sendo assim, o lugar, Liso do Sussuarão, é o mesmo, contudo a ação e a forma de percepção desse lugar para a personagem ocorrem de duas formas diferentes, tornando-o dois espaços distintos. Borges Filho argumenta em sentido diferente, diz que essa definição não é funcional e não ajuda em nada a teoria. Segundo ele,

Preferimos conservar o conceito de espaço como um conceito amplo que abarcaria tudo o que está inscrito em uma obra literária com tamanho, forma, objetos e suas relações. Esse espaço seria composto de cenário e natureza. A ideia de experiência, vivência etc., relacionada ao conceito de lugar segundo vários estudiosos, seria analisada a partir da identificação desses dois espaços sem que, para isso, seja necessário o uso da terminologia ‘lugar’. Dessa maneira, não falaríamos de lugar, mas de *cenário* ou *natureza* (grifo nosso) e da experiência, da vivência das personagens nesses mesmos espaços (2008, p.1).

Segundo o conceito adotado por Borges Filho, o Liso do Sussuarão era um espaço despido de árvores frondosas, um rio de areia, um deserto banhado de sol, segundo a visão de Riobaldo. Era um inferno em que “o fogo começou a entrar, com ar, nos pobres peitos da gente” (2010, p. 65).

A ideia de deserto, de lugar inóspito, desde os textos bíblicos, vem sendo reproduzida como local de provação e expiação. Em **Êxodo** (32:1-6), o povo hebreu caminha pelo deserto por quarenta anos em busca da terra prometida profetizada por Moisés. Em **Marcos** (1:12/3), o espírito de Deus leva Jesus para que ele fosse tentado e vencesse o mal também no deserto. No deserto dos Hebreus, havia a providência divina que os protegia do calor excessivo durante o dia, a falta de alimentação e do frio também extremo à noite.

Manfred Lurker afirma que

Para os egípcios (deserto) era hostil à vida, domínio do deus Seth e tinha o significado de entrada para o mundo dos mortos. No velho testamento significa travessia, símbolo de provação e purificação. Podendo significar local afastado de Deus onde habitam os fantasmas e animais ferozes (2003, p.194).

Assim sendo, a ideia de *deserto* (grifo nosso) é comumente utilizada para representar momento de provação e tentação. Em Guimarães Rosa, o Liso do Sussuarão era o espaço a ser transposto para se alcançar a vitória. A personagem interage com ele, transformando-o em “espaço universal, pleno de angústia, morte, sofrimento” (2010, p. 154). Ela chega ao ponto de dizer que “sertão é dentro da gente” (*ibid.*, p. 235).

Psicologicamente falando, a travessia representa uma forma de provação, expiação e mudança. Assim, na obra de Guimarães Rosa, Riobaldo precisa passar pelo processo de mudança e essa mudança ocorre no sertão com toda sua representatividade. Consegue a vitória sobre Hermógenes, mas perde quem mais amava, mesmo que o sentimento fosse mais sofrimento que alegria.<sup>47</sup>

“Nonada. O diabo não há. É o que eu digo, se for... Existe é homem humano. Travessia.”

Sobre essa ideia de travessia e existência, o professor José Fernandes diz que

---

<sup>47</sup>Na literatura ocidental, há muitas obras mostrando a ideia de pacto de personagens com entidades malignas, como **Fausto** (1808-1832) de Goethe, **O Retrato de Dorian Gray**, de Oscar Wilde e no Brasil **Grande Sertão: Veredas**, de Guimarães Rosa, entre outros. Nessa ideia de pacto maligno, há sempre uma perda, como a liberdade no primeiro, a sensibilidade e o amor no segundo e a perda da pessoa amada no último.

No momento em que o ser do homem é lançado na existência, é ele obrigado a empreender uma travessia: expressão de sua plena realização no mundo, ou a amostragem de seu literal fracasso... À medida que a personagem busca uma explicação para seu fracasso (ou sucesso) ... a travessia se configura como a procura do humano (1986, p. 21).

Em **Grande Sertão: Veredas** (2010), esse processo se realiza através da fala da narrativa em primeira pessoa: “Se eu estou falando às flautas, o senhor me corte. Meu modo é este. Nasci para não ter homem igual em meus gostos. O que eu invejo é sua instrução do senhor [...]”. De todas as questões que atormentam a personagem, uma delas é Diadorim.

Na obra de Cruz, o sussuarão não é apenas um espaço físico de difícil transposição na obra. Simbolicamente, é um espaço social de oposição, porque todos passamos pelo crescimento pessoal e amadurecimento; é um espaço espiritual no tocante à emoção porque, mesmo passado o tempo, os fantasmas do período ainda causam dor e medo: “Estou aborrecido com você, com tudo. Agora, os mortos invadem-me a casa. [...] Batem as portas, folheiam livros...” (1981, p. 48); são provações de um deserto particular ou coletivo. À semelhança de Rosa, os relatos, em sua maioria, estão em primeira pessoa, em um momento posterior à realização dos fatos. As personagens colocam no papel seus pensamentos, sentimentos, crenças, confianças, amores, desamores como em um processo de catarse<sup>48</sup>. Através da fala, elas rememoram os fatos e os acontecimentos de suas vidas e procuram uma solução ou a paz. A catarse pode ser percebida em **Sussuarões** em vários momentos, como bem veremos.

A escrita em primeira pessoa permite esse procedimento de exposição dos sentimentos da personagem e a forma de estruturação do romance dá maior veracidade aos fatos relatados, o sentimento de libertação, de travessia tormentosa e angustiante. Processo no qual, como no romance de Rosa, algumas pessoas podem ficar pelo caminho.

## 5.2 O Deserto Brasileiro

Os relatos de **Sussuarões** (1981) se passam em uma sociedade quando ocorre um movimento revolucionário e contrarrevolucionário. Não há especificação do espaço geográfico e do tempo histórico. Devido a alusões no texto, tende-se a compará-lo ao golpe militar brasileiro, também conhecido como Ditadura Militar, tanto na forma de atuação do governo

---

<sup>48</sup> O termo catarse (do grego kátharsis) foi usado pela primeira vez por Aristóteles (384 a.C. – 322 a.C.), em sua obra *Poética* (1993), significando limpeza, purificação pessoal, relacionado à liberdade e à cura dos traumas.

instalado, quanto pelo tempo abarcado na narrativa, que seria de 20 anos. Contudo, há uma extrapolação das semelhanças, afinal a obra literária não tem compromisso de reproduzir o real, pois no caso brasileiro não houve uma contrarrevolução, não houve um golpe da esquerda.

No Brasil, o Regime Militar vai de 31 de março de 1964 a 1985. Em 31 de março, o comando das forças armadas (exército, marinha e aeronáutica) toma o poder político, sob a alegação de não deixar o país se tornar comunista, pela valorização da família e dos ideais cristãos. Apenas como exemplo falar-se-á ou se comparará em alguns momentos com o golpe militar brasileiro e suas contestações sociais, “armadas ou não”, “amadas ou não”. Esse período foi considerado como de exceção, embora alguns de seus defensores digam que foi a salvação do país – resta falar de que ou de quem. Foi a luta entre nós e eles, entre o “bem” e o “mal”. Foi um verdadeiro contraste com a democracia. Uma das características dos governos militares foi o autoritarismo. Não havia diálogo com os diversos setores da sociedade e se governava por Atos Institucionais (AI). Período de censura aos meios de comunicação e perseguição aos “inimigos do Brasil”. Assim considerados todos que não concordassem com as ideias dos mandatários ou que tinham comportamento que pudesse ser considerado subversivo ou comunista aos olhos dos governantes.

Não havia necessidade de que os fatos fossem verdadeiros, bastava apenas uma denúncia de um “cidadão de bem” para que o acusado fosse preso, perseguido e desaparecesse. O período mais duro da Ditadura Militar ocorre com a promulgação do Ato Institucional 5, em dezembro 1968 (AI-5). Como ensina Gilberto Cotrim,

O AI-5 conferia ao presidente da república amplos poderes para perseguir e reprimir as oposições. Podia decretar, por exemplo, o estado de sítio, intervir nos estados e municípios, cassar mandatos eletivos, suspender direitos políticos demitir funcionários públicos etc. Os atos do governo não poderiam, com o AI-5, nem ser submetidos ao Judiciário (2002, p. 561).

Havia uma campanha pública do Governo contra os partidos políticos não alinhados e aos juízes das cortes superiores. Nesse período, houve o fechamento do Congresso Nacional, cassação de mandatos políticos, proibição de reuniões, perseguição de todos que poderiam ser considerados inimigos da pátria, censura, tortura, prisioneiros políticos, exílio e desaparecimentos de opositores ao Regime.

Os anos do governo de Médici<sup>49</sup> (1969 a 1974) foram considerados como “anos de chumbo”, com a repressão em alta, tornando essa época como espaço de provação, tentação, expiação. É em um momento assim que se desenrolam os acontecimentos da narrativa de Luiz Cruz. Um grupo de amigos se reúne para ajudar o próximo. É esse grupo, à semelhança de vários outros grupos pelo Brasil, que será perseguido na obra pelo simples fato de os governantes não entenderem seu comportamento, suas ações: aquilo que não entendo, eu destruo. A ignorância e o primitivismo consideram ruim tudo que é novo ou ininteligível. Como dizia Caetano Veloso,

Quando eu te encarei frente a frente não vi o meu rosto  
Chamei de mau gosto o que vi, de mau gosto o mau gosto  
É que Narciso acha feio o que não é espelho  
E à mente apavora o que ainda não é mesmo velho... (1978).

Nesse período, a propaganda do governo era “Brasil: ame-o ou deixe-o”. Nesse contexto, podem surgir três posicionamentos distintos, aqueles que concordavam com o regime<sup>50</sup> e o apoiavam, na turma do “ame-o”; aqueles que discordavam e eram perseguidos e aqueles que não se expunham, não manifestavam sua opinião, na turma do “deixe-o”; e um terceiro grupo que procuraria não se expressar, assim fechando os olhos para tudo que acontecia.

Três músicas do período podem exemplificar bem duas dessas posições:

As praias do Brasil ensolaradas (Lá lálálá...)  
O chão onde o país se elevou (Lá lálálá...)  
A mão de Deus abençoou  
Mulher que nasce aqui  
Tem muito mais amor

O Céu do meu Brasil tem mais estrelas (Lá lálálá...)  
O Sol do meu país, mais esplendor (Lá lálálá...)  
A mão de Deus abençoou  
Em terras brasileiras vou plantar amor (Todo mundo agora)  
Eu te amo, meu Brasil, eu te amo  
Meu coração é verde, amarelo, branco, azul anil  
Eu te amo, meu Brasil, eu te amo  
Ninguém segura a juventude do Brasil

<sup>49</sup> General Emílio Garrastazu Médici “foi eleito” e assumiu o poder no dia 30 de outubro de 1969, com o afastamento de Costa e Silva em 1968.

<sup>50</sup> Geralmente, nesse grupo estavam os delatores, pessoas que traíam os amigos em troca de benesses do governo, concessões etc.

(...) (Dom & Ravel, 1970)

Caminhando e cantando e seguindo a canção  
Somos todos iguais, braços dados ou não  
Nas escolas, nas ruas, campos, construções  
Caminhando e cantando e seguindo a canção  
Vem, vamos embora, que esperar não é saber  
Quem sabe faz a hora, não espera acontecer  
Vem, vamos embora, que esperar não é saber  
Quem sabe faz a hora, não espera acontecer. (Geraldo  
Vandré, 1968)

Pai, afasta de mim esse cálice  
Pai, afasta de mim esse cálice  
Pai, afasta de mim esse cálice  
De vinho tinto de sangue

Pai, afasta de mim esse cálice  
Pai, afasta de mim esse cálice  
Pai, afasta de mim esse cálice  
De vinho tinto de sangue  
(...) (Chico Buarque, 1978)

As três músicas apontam posturas bem diferentes diante do mesmo espaço social, e assim o espaço social é apreendido de formas diferentes. Cantar as maravilhas do país serve como forma de esconder as mazelas por que passava a maioria da população. Pode ser uma postura de desviar o olhar para exaltar as belas geografias do país, além da ideia de que o brasileiro é um ser amistoso, amigável. Esse posicionamento pode tanto servir à manutenção da estrutura sociopolítica vigente ou à consideração de que nada esteja acontecendo, exaltando apenas o ufanismo, podendo ser uma forma de alheamento social, de fechar os olhos para a realidade.

Expor a realidade como nas letras de Geraldo Vandré e de Chico Buarque poderia ocasionar sérios problemas, que poderiam variar de perseguição, exílio ou morte. As duas músicas contestatórias utilizam de linguagem mais figurada para evitar o embate direto. Todavia, enquanto a segunda chama as pessoas para as ruas, para mostrar a insatisfação, a terceira pede o fim da censura e a liberdade para a expressão. O poeta brinca com as palavras e camufla o verbo “calar” conjugado no modo imperativo em um substantivo comum – “cálice”. Dessa forma, poder-se-ia negar que se estivesse fazendo uma crítica à censura que mutilou diversas letras de músicas, peças de teatro e novelas de televisão. Segundo a pesquisadora Dora Guerra (2019), os versos “*De que me vale ser filho da santa/Melhor seria ser filho da outra/*

*outra realidade menos morta*” estavam grafados como “Melhor seria ser filho da puta/ outra realidade menos morta”. A pesquisadora faz alusão à família de Chico Buarque, que se relacionaria à “santa”, filho de uma sociedade “respeitada” e valorizada; por outro lado, a outra seria a “p.”, refletindo que quem não está sofrendo seriam apenas aqueles que eram cruéis ou repressores <sup>51</sup>.

Assim, voltando aos posicionamentos possíveis nessa travessia, algumas pessoas poderiam associar-se ao sistema e delatar os seus amigos. Outros procurariam não se envolver em questões políticas e tentar levar uma vida longe dos holofotes da censura. E um terceiro posicionamento seria de contestação, armada ou não. O importante é que um grupo em particular na história fará seus relatos de acordo com esses posicionamentos sociopolíticos e, desta forma, estarão em lados distintos do chicote: ou na ponta ou segurando o cabo.

É durante esse período de conturbação política e social que se passa a narrativa de **Sussuarões**. Momento em que o poder estava nas mãos de poucos e que uma simples denúncia falsa poderia destruir a vida de uma pessoa.

### 5.3 Resumo da Obra

**Sussuarões** conta a história de Emiliano, universitário de origem pobre e carente. Juntamente com um grupo de amigos, monta uma escola preparatória para exame de admissão no antigo colegial. Emiliano acreditava que a educação era a única forma de se fazer uma enorme revolução e que todas as mazelas do país eram causadas pela falta de acesso à educação da população mais pobre. Acreditava que somente um grupo privilegiado tinha acesso à educação em detrimento da maioria da população. A ideia era reunir um grupo de alunos universitários que doariam tempo e conhecimento para preparar crianças pobres a terem acesso ao ensino.

---

<sup>51</sup>No mesmo sentido, a pesquisadora Carolina Marcello (c2017) afirma que “Mantendo o imaginário religioso, o eu lírico se diz “filho da santa”, o que, neste contexto, podemos entender como a pátria, retratada pelo regime como intocável, inquestionável, quase sagrada. Ainda assim, e numa atitude desafiadora, afirma que preferia ser “filho da outra”. Pela ausência de rima, podemos concluir que os autores queriam incluir um palavrão, mas foi necessário alterar a letra para não chamar a atenção dos censores. A escolha de uma outra palavra que não rima deixa implícito o sentido original.

Depois de formados, esses alunos ajudados comprometer-se-iam em apadrinhar outras crianças pobres para que elas pudessem ter as mesmas oportunidades que eles tiveram.

Infelizmente, dois anos depois de iniciado esse trabalho, houve o golpe militar no país. Com isso, houve grandes transformações sociais. Alguns dos amigos acreditavam que a solução seria a rebeldia civil, pegar em armas e lutar contra os militares que tomaram o poder; outra parcela pensava que não se devia envolver em política; e Emiliano que a revolução deveria ser feita pela educação.

Porém, Emiliano fora acusado de subversivo, sendo preso e sentenciado à morte. O romance tem 7 capítulos, sendo que o segundo, quarto, quinto recebem os nomes de seus narradores; o terceiro recebe o nome de “cartas” e o sétimo, “jornal”. O primeiro e o sexto se completam, “a hora antes da hora” e “a hora”. Todos contam a história de Emiliano por perspectivas diferentes. Os nominados são Leonardo, que também é preso e interrogado para acusar o amigo para não ser acusado de cúmplice de subversão; Rolanda, ex-esposa e ex-integrante do grupo de amigos fundadores da escola, filha de militar, em constante conflito consigo mesma e com o pai; Jovita, jovem inspirada e apaixonada pelos pensamentos de Emiliano, muda sua vida e empreende uma saga em busca por informações do amado que fora preso diante dela.

A narrativa também é feita através de uma série de cartas, 20 ao todo, encontradas pela polícia, mas sem autoria e destinatário identificados. Acredita-se que foram escritas por pessoas que participavam do grupo de amigos, ou seja, Leonardo, Augusto, Rolanda e Jakson. Nelas, duas pessoas identificadas por escritor e editor falam sobre um livro que estaria sendo escrito, contando a história deles naquela época de forma objetiva. A intenção da polícia era descobrir quem seriam essas duas pessoas.

No final da obra, há um comunicado do Governo Revolucionário informando que o subversivo Emiliano Carvalho da Silva havia sido “justiçado” – morto.

Como toda obra versa sobre as ações de Emiliano, ele é visto de formas diferentes por narradores diversos, nada mais interessante que apresentar essas ideias. Assim, veremos o ponto de vista de cada um deles, cada um dos narradores é personagem que intitula o capítulo.

### **5.3.1 Quem é o líder segundo...**

### 5.3.1.1 Leonardo...

Os textos produzidos por Leonardo são assemelhados a anotações feitas em um diário de memórias, em que a personagem anota os fatos como lhe vão surgindo na memória (escrita terapêutica)<sup>52</sup>. Assemelham-se ao fluxo de consciência, não há necessidade de precisão cronológica, podendo ser fatos recentes ou muito antigos ou uma mistura de presente e passado na mesma frase, entretanto os fatos narrados por ele estão compreendidos em um período pequeno em que ele está sendo interrogado.

Foram horas consecutivas de interrogatório brutal, insensível. As perguntas atordoavam-me, a fumaça dos cigarros me fez vomitar. Minhas pernas estão bambas, o corpo todo está bambo, as ânsias de vômito voltaram...  
Afim! Estou livre. (Oliveira, 1981, p. 20).

No texto, percebem-se dois momentos distintos, o momento da escrita e o momento do fato. Ele relata que a fumaça dos cigarros mais o ambiente fizeram-no vomitar. E no momento da escrita, revivendo aquela lembrança, as ânsias de vômito voltaram. Em vários momentos, Leonardo termina ou intercala uma frase: “Afim! Estou livre”, “Estou livre”. Essa frase serviria como mantra ou algo que lhe mostrasse que aquele horror não mais existia, estaria apenas em sua memória, ao contrário da frase “Estou preso”, também presente em outros textos. Semelhante ao processo de Riobaldo contando sua história ao médico para lhe servir de libertação-catarsis. Mostrar que a tortura psicológica somente existe no passado. Que no presente ele está liberto. O processo da escrita é uma forma de libertação e resistência. Leonardo, em seu diário, repete uma frase repetida por Augusto, seu ex-amigo e agora torturador, “A opção é sua: você ou ele!” (*ibid.*, p. 34).

Ele havia sido preso, interrogado durante horas para dizer o que sabia sobre Emiliano. Contudo, como ele dizia: “Mas não...queriam minha versão...” (*ibid.*, p. 27). Eles prendiam a pessoa e a interrogavam até ela dizer o que eles queriam ouvir e não o que haveria a ser falado. Como diziam, “Você ou ele”. Enquanto o interrogado não incriminasse a pessoa que queriam prender, ele não seria liberado.

Seria o que hoje chamam de delação premiada. A pessoa só é libertada depois que incrimina o alvo da investigação. A técnica do regime era pressionar a vítima até ela relatar

---

<sup>52</sup>A terapia de escrita é uma forma de terapia expressiva que usa o ato de escrever e processar palavra escrita como terapia. Estudos mostram que escrever o que está sentido diminui gradualmente os sentimentos de traumas emocionais, por exemplo.

tudo que soubesse ou até mesmo inventasse algo que agradaria aos investigadores. Eles faziam com que ela pensasse que algo ruim poderia lhe acontecer caso não os ajudasse (como se a tortura já não fosse algo ruim), assim ela teria de entregar a pessoa que eles queriam incriminar “você ou ele”<sup>53</sup>.

Estou preso  
que desejam realmente de mim  
Sei que, mesmo esta fase de exceção, precisam salvar as aparências, revestir de legalidade os atos...Querem formalizar um processo, necessitam de depoimentos de pessoas imparciais...Mas eu não sou imparcial, fui amigo de Emiliano, sou profundo admirador de sua conduta... (Oliveira, 1981, p. 37)

Os relatos de Leonardo ocorrem nesse ir e vir ao passado mais recente ou mais longínquo: “Estou preso”, “Estou livre”. É através desses relatos que se conhece o passado de Emiliano, um pouco de sua história e o seu senso de justiça, a característica de ajudar o próximo, de não se rebelar gratuitamente a qualquer injustiça pessoal, mas utilizar da revolta para construir algo positivo.

Os relatos de Leonardo demonstram que ele não queria fazer nada contra seu amigo, porque não havia nada de errado a ser dito. Através dele, descobrem-se os motivos da traição de Augusto. Augusto era ex de Rolanda. Foi abandonado por ela para ficar com Emiliano, fora expulso da escola por pregar ações violentas em oposição à revolução. Ideias opostas ao pensamento do líder Emiliano. Augusto insuflava os alunos contra o regime, falava de política e de religião em suas aulas de história. Muitos motivos haviam para se vingar de Emiliano, assim apoia os militares, vinga-se e consegue benefícios com isso.

Nunca pregou revoltas, sempre foi contrário às posições radicais...e todos acatavam suas ideias...às vezes Augusto tentava contestá-lo, impor suas posições, sua obsessão pela metralhadora como solução para os problemas... Mas ninguém lhe dava atenção. Sabíamos que o outro conhecia a verdade das coisas (*ibid.*, p.39).

---

<sup>53</sup> No Brasil do século XX, a tortura foi praxe nos dois maiores períodos ditatoriais em que o país viveu, na época do Estado Novo (1937-1945) e do regime militar (1964-1985). Os torturadores brasileiros eram, em sua maioria, militares das forças armadas, em especial do exército. Os principais centros de tortura no Brasil, nesta época, eram os Destacamentos de Operações de Informação – Centros de Operações de Defesa Interna (DOI/CODI), órgãos militares de defesa interna. No final dos anos 1960 e início dos anos 1970, as ditaduras militares do Brasil e de outros países da América do Sul criaram a chamada Operação Condor para perseguir, torturar e eliminar opositores.

A questão principal era que os militares não entendiam as ações de Emiliano. Ele deveria ser destruído, pois era uma liderança e nenhuma liderança poderia existir, ainda mais uma liderança culta e que pretendia educar e ensinar os mais jovens a serem iguais a ele. Ele era um perigo e teria de ser eliminado. Não importavam suas ações, bastava apenas ser líder. Leonardo demonstra sua transformação do início ao fim do interrogatório, há mudança no seu caminhar de volta para o interrogatório.

- Me segue

A voz metálica, soa alta, impessoal.

E eu sigo a ordem seca, acompanho o militar na sua marcha rítmica, cadenciada. Atravessamos o pátio, os corredores ladeados de sentinelas e **não sinto medo** algum das metralhadoras (...) Caminho sonâmbulo e trôpego... mas o temor está longe...

(...)

A vontade de chorar também decorre do profundo **dó** que sinto de mim mesmo (grifos nosso) (*ibid.*, p. 43)

Nesse trecho, percebe-se que as frases dos inquiridores fizeram marcas profundas em Leonardo ao ponto de ele sentir dó de si mesmo, de pensar em como a sua família viveria se ele estivesse preso.

os meninos ficariam ficarão sem escola, sem tudo...marcados ...Pobre Sara!

-A opção é sua: você ou ele!

Pobre de mim! ... Sara e as crianças me responsabilizarão pela sua miséria...

...

A opção é minha... (*ibid.*, p.42)

Além disso, acreditava que Emiliano conseguiria sair da situação, “mas Emiliano é forte, suporta tudo com atitude panglossiana<sup>54</sup>..” (*ibid.*, p. 41). Ou mesmo dizer que “Eu jamais prejudicaria Emiliano com *deliberação*” (*ibid.*, p. 40 grifo nosso). Logo, se eles queriam que ele mentisse, então ele mentiria, afinal “Ou ele ou eu”, “A opção é minha” (*ibid.*, p. 42).

O segundo capítulo é representado por 20 cartas de autorias desconhecidas. A maioria delas escritas por alguém denominado “escritor” e outro “editor”. São correspondências entre eles. Sabe-se certamente se tratar de dois dos amigos fundadores da escola, devido ao conhecimento que expressam das outras pessoas. É através delas que se descobre mais da

---

<sup>54</sup>Adjetivo.

1. Que é relativo ou se assemelha à figura literária do doutor Pangloss do romance satírico *Cândido*, de Voltaire (1694-1778).2. [Por extensão] Otimista. **In:** DICIONÁRIO Priberam da Língua Portuguesa [em linha], 2008-2021. Disponível em: <https://dicionario.priberam.org/panglossiano>. Consultado em 30 jan. 2022.

relação de Rolanda e Augusto. Da morte do pai de Augusto e como era o relacionamento deles. Mas, principalmente, fala-se da escrita de um livro.

### 5.3.1.2 Cartas...<sup>55</sup>

A primeira carta entre o escritor e o editor:

Meu caro escritor  
 Produto da cidade - você jamais penetrará este retrato do campo  
 Cruz tosca, uma asa de menos, semelhante pássaro aleijado. Madeira carcomida pela passagem do tempo, da vida. Sepultura anônima, à beira da estrada, indicando o lugar. Do voo, da liberdade plena.  
 Ali inexistem Finados.  
 (...)  
 O correio é brasileiro – atestam as cartas extraviadas, sequestradas, desaparecidas, censuradas...E a sua chega-me bestamente às mãos... Falando do intento de escrever um romance objetivo sobre nossa época.  
 Foi ao lixo, imediatamente. (...) estou aborrecido com você. Com tudo. Agora, os mortos invadem-me a casa. (...) Esqueça-se do livro. Pelo menos ao que me diz respeito. Se não lhe restar outra atividade, bisonha que seja, faça-o então, como puder e melhor lhe aprouver. Mas não conte comigo (Oliveira, 1981, p.47-48).

Primeiramente, como já sabemos, uma característica da carta é haver destinatário, emitente e marcação de tempo e de lugar. Todavia, nessas cartas há a determinação do emitente e do destinatário sem suas identificações. Outra questão é que não se sabe quando nem de onde elas partem.

Esta carta é muito importante para a narrativa não por ser a primeira, mas por apresentar a ideia central do romance, que seria de reconstrução do passado a partir do olhar das personagens envolvidas nos fatos, exceto de Emiliano. O editor diz a seu amigo que uma pessoa da cidade jamais seria capaz de entender a realidade do campo. A cruz tosca, com apenas um braço à beira da estrada, indica apenas um lugar em que alguém morreu, mas não diz quem. É apenas uma marca na estrada, na vida. Da mesma forma, aquelas pessoas anônimas que desapareceram durante o processo de revolução ou pós-revolução são como essa cruz, anônimos, deixados na estrada. Para que trazer os esqueletos para fora da terra com um livro? - insiste o editor revelando seu desconforto com a ideia do amigo de se falar do passado, dizendo que, depois do que ele disse, “os mortos invadem-me a casa” (*ibid.*, p. 47).

Outra questão importante tem a ver com a censura e as perdas de direitos e garantias civis, como o sigilo das correspondências. Detalhe é a suspeita do editor com aquela carta falando do

---

<sup>55</sup>Essa parte intitulada “Cartas” apresenta as ideias de duas personagens inominadas que falam sobre os fatos passados e presentes, e nisso envolvem o que pensam sobre a personagem central.

passado. Ressalta que no Brasil as cartas são sequestradas, desaparecem, extraviam, no entanto aquelas lhe chegam às mãos, isso seria muito estranho. Por fim, finaliza: se houver mesmo intento “bisonho” que não conte com ele. Todavia, mais à frente, em outras cartas, percebe-se que o medo desaparece, e ele comenta os textos que lhe chegam à mão. Questiona não haver um capítulo para Emiliano, entre outras coisas.

Todavia há cartas em que se percebe não se tratar desses dois, como a seguinte: “Meu caro/Nosso amigo comum e escritor escreveu que, aos dezoito anos, as tristezas são infinitas e as alegrias maiores. São, porém, meteóricas. Duram dezoito minutos” (*ibid.*, p. 54). O trecho merece ser citado porque nos revela que há outro interlocutor nessas cartas. Um elemento distintivo nas cartas é o uso do vocativo que revela os interlocutores, que apresenta a intimidade da relação entre as partes.

Na carta 15, o editor, presume-se, descreve a sequência de Emiliano “só, com a escola, com o grupo. Hoje, Emiliano sem camaradas, sem escolas...Sem amor” (*ibid.*, p. 65). Esqueceu de ressaltar que, antes de tudo, ele estava só também.

Na carta 18, o editor censura o escritor dizendo que ele peca quando, em um capítulo, transparece o clima vivido e não a atmosfera da época e finaliza que “o julgamento imparcial que deseja só se conseguirá mediante um distanciamento. Psíquico. /Se houve uma minoria, não foi a alienada” (*ibid.*, p. 68). E revela, novamente, que a história se passa no interior. Em outro momento, Leonardo diz que soube que Emiliano havia ido para a capital, concluído o curso e que liderara manifestações de estudantes em prol da anistia.

Na carta 19, há uma citação do enterro do pai de Augusto, e o emitente diz que não se esquecerá das palavras sussurradas no velório de que o pai de Augusto morreria de desgosto por ter um filho comunista. E tenta explicar: “Comunista era qualquer um que emitisse opinião estúrdia, sendo esdrúxula para a mentalidade vigente até o faltar a missa dominical” (*ibid.*, p. 69). O comunismo seria uma oposição aos valores cristãos de tal forma que até mesmo o fato de pronunciar isso poderia ser considerado pecado. Tal pensamento encontra reflexo na carta 17, em que o emitente observa sua mãe ter questionado se o comunismo seria ruim mesmo:

Fico um instante na expectativa, aguardando o Pelo-Sinal mecânico também defeituoso.  
Não vem... e começo a rir. Interiormente.  
Como mudam as pessoas, meu jovem! (*ibid.*, p. 67).

Somente uma explicação que poderia até vir em nota de rodapé, mas que a coloco aqui. Era hábito entre as pessoas religiosas se benzerem, fazerem o sinal da cruz para se proteger do mal que havia feito, como uma forma de se pedir perdão pelo pecado cometido. Elogiar o comunismo seria uma dessas situações pecaminosas. A propaganda dos militares era de que os comunistas não acreditavam em Deus e comiam criancinhas. Assim, o simples elogio poderia representar a negação da fé. A base para o golpe militar brasileiro era Família, Deus e Propriedade. Pilares que o comunismo supostamente destruiria.

A última carta adquire uma tonalidade filosófica.

Meu amigo escritor,  
Os atos, todos, são operações matemáticas.  
Há sempre um resultado, independentemente do sinal. A saudade, a solidão...são produtos do amor. Alguma coisa sempre fica. De tudo. (*ibid.*, p.70).

### 5.3.1.3 Rolanda ...

O quarto capítulo é narrado por Rolanda, jovem filha de militar, com sérios problemas de relacionamento com o pai. Apaixonada pelo ídolo Emiliano. Ela diz: “Casei-me com o mito... mas fui obrigada a dormir com o homem...começou a desgraça” (*ibid.*, p.78). Essa sensação fez com que ela logo se decepcionasse com o casamento, com o marido e começasse a traí-lo. Outra decepção foi descobrir que ele sempre soubera que a escola não tinha futuro e que ele a criara para canalizar as energias dos colegas e distanciá-los de outras situações perigosas. Fato esse confessado por Leonardo em suas anotações. Segundo Leonardo, não fosse Emiliano, eles teriam pegado em armas.

Rolanda relata momentos do passado e do presente através do fluxo de consciência. Enquanto jovem queria viver intensamente o presente, sem preocupação com o futuro. Egocêntrica, focava apenas na satisfação pessoal, depois mulher percebeu o real valor do amado. “Conhecê-lo foi a única felicidade real que tenho experimentado e ...paradoxalmente, foi a maior desgraça que me aconteceu” (*ibid.*, p. 76).

No início de seu relato, demonstra que a preocupação com a prisão de Emiliano estava mais relacionada com questões pessoais, e dá demonstração de seu egoísmo. “Só me deu a notícia sobre Emiliano para me apoquentar, sabendo que me martirizaria, antevendo a intimação, o interrogatório, o retrato nos jornais, o vexame...tudo de volta...” (*ibid.*, p. 75).

Observa-se que a preocupação é com sua imagem pessoal e não com o amigo e ex-marido que seria julgado, castigado e poderia até morrer na prisão.

Considera que errou com Emiliano que agora compreendia o porquê de sua dedicação pelos adolescentes pobres. Revoltava-lhe a ideia de que Emiliano jamais sairia da prisão porque seu “crime” não teria perdão. Enquanto isso o assassino de sua mãe andava livre pela cidade e, enquanto ele estava livre, Emiliano estaria preso até a morte. Seu comentário sobre ele era

Subversivo.

Fossem todos como Emiliano e a palavra não existiria, jamais haveria revoluções **armadas**. Hoje entendo que seu posicionamento político nada mais é que uma busca de compensação pela carência afetiva. Carência que eu não pude ...não soube compensar. Subvertia, sim .. a crítica à desigualdade econômica, sei lá que mais...Sua vida resumia em fazer órfão sorrir, interessar-se por problemas alheios, manter fidelidade com quem o explorava, explora... (grifo nosso) (*ibid.*, p. 85).

Por fim declara amor ao ex-marido dizendo:

Tropecei muito.

Agora sou uma mulher adulta, vivida.

(...)

A coerência seria partir, encontrar Emiliano cansado e só e triste. E dizer a verdade

Que permaneço virgem.

Que os aventureiros que exploraram meu corpo nunca me possuíram

Que permaneço virgem

Que cada posse rápida me deixou frustrada. Insatisfeita

Que cada esperma estrangeiro me deixou enojada

Que permaneço virgem

Que o último clímax ocorreu ao beijar suas mãos, no quarto de hospital (*ibid.*, p. 91-92).

Tudo isso porque a única questão que ele não aceitaria seria a traição física e foi exatamente o que ela mais fez contra ele. Contudo, não havia mais possibilidade de correção desse erro, não haveria possibilidade de perdão. “A justiça é uma farsa”; “O Assassino de mamãe foi perdoado, está solto, pode matar outra vez” (*ibid.*, p. 93-94).

#### 5.3.1.4 Jovita...

Assim começa o capítulo Jovita:

A gestação ocorre também no homem, na virgem. Alguma coisa germina em nós e se avoluma, imperceptível, mas gradativamente, até um dado momento em que a expelimos, sob pena de morrer. Inexplicável angústia parte do íntimo das entranhas, revela-se peso misterioso que nos arca os ombros (*ibid.*, p. 97).

O texto de Jovita é esse processo de fecundação, gestação e revelação. Ela foi fecundada pelas palavras de Emiliano, sentiu germinar dentro de si essa porção de sentimentos e não havia outra forma de revelar-se, de expor-se, de entregar-se. Como não foi possível a revelação e a entrega ao amado, a carta é a declaração, é o nascimento para o mundo de tudo que germinou e transformou na vida dela.

Esse é o problema do líder, ele semeia e não sabe onde brotará a semente. Voz que clama no deserto, na aridez da passividade de uma geração. “Eu sou você...Jovita é Emiliano” (*ibid.*, p. 103). Uma alusão às palavras de Paulo: “Já não sou mais eu que vivo, é Cristo que vive em mim” (Gálatas, 2:20). As ideias não podem ser contidas e detidas, por isso o líder deve ser contido, segundo o pensamento revolucionário.

Jovita escreve para uma pessoa que talvez nunca vá ler porque foi presa na presença dela. O revelar do sentimento, como ela mesma diz: “Escrevo para você, mas é para mim que falo” (Oliveira, 1981, p. 97). “Não escrevo para você, falo comigo mesma. Desabafo” (*ibid.*, p. 98). O texto é para Emiliano, mas a fala é para si mesma, porque é uma forma de se declarar a alguém que a motivou a mudar de curso na faculdade; uma pessoa que inspirou seus pensamentos e seus ideais de trabalho. É uma forma de processar seu sentimento. O texto é uma forma de se libertar, de catarse. O mesmo movimento feito por Leonardo e Rolanda.

Jovita conhece Emiliano depois de ele estar separado de Rolanda. O sentimento é segredo, está com ela e não se tem a oportunidade de se revelar, devido a vários fatores, entre os quais a idade. Contudo, é ela quem faz uma peregrinação pelos quartéis à procura do amado que fora preso:

Demorei três meses, visitando repartições, suplicando a todo mundo, no Ministério da Guerra...fui a Augusto...até ao pai de Rolanda recorri...Visitá-lo na prisão foi uma luta insana. E inútil. Tudo inútil. Meia hora de contato, não falamos, permaneci calada. Tempo perdido em coisas chãs, vulgares...notícias daqui, da cela... Futilidades (*ibid.*, p. 99).

De todos os outros personagens e narradores, ela foi a única a procurar pelo herói. Para os outros, Emiliano era aquela cruz na beira da estrada, esquecida, mostrando apenas que algo grave ocorreu ali, mas não se sabe mais quem seja.

Através de Jovita, o leitor reconstrói os últimos cinco anos de vida dele e fica sabendo de sua luta em prol da anistia dos perseguidos e presos pela revolução. Descobre que suas ideias estarão universalizadas através de sua tese de doutorado. Através dela, tem-se mais elementos da brasilidade do texto, autores como Graciliano Ramos, geração de trinta, Gilberto Freire. Como ela mesma diz, “você deu-me significado à vida, deu uma razão para esta travessia” (*ibid.*, p. 103).

Todos empreendem uma travessia em busca de algo. Alguns preocupados apenas com sua própria segurança ou imagem, mas em Jovita percebe-se que há uma transmutação, um prolongamento de Emiliano em outra pessoa. Descobre que o corpo pode ser aprisionado, mas as ideias cruzarão o oceano e desembarcará em outro continente.

Neste capítulo, tem-se apenas um texto, ao contrário dos capítulos explanados anteriormente, remontando de forma linear cinco anos de convivência. Cinco mil anos para ela. Cinco anos resumidos em uma noite de insônia antes da viagem que mudará profundamente a vida da personagem.

Consiste em um diálogo a uma só voz, um discurso que não tem resposta. A fala da personagem é a única que houve, porém ela dialoga com aquilo que a outra pessoa inspirou e incentivou de forma passiva. Ela, Jovita, mesmo sem ter sido, é a aluna que depois de aprender a lição sai para propagá-la a outros alunos. Processa-se a revolução pessoal, a mudança de paradigmas, a mudança de rotas.

### **5.3.1.5 “A hora antes da hora” e “A hora”**

Esses dois capítulos, embora estejam no final deste estudo, são, respectivamente, o primeiro e o penúltimo da obra, todavia são complementares. Eles fogem ao modelo dos anteriores. O primeiro capítulo, “A hora antes da hora”, é narrado em terceira pessoa por um narrador extradiegético, onisciente. “Um dia há de chegar/quando eu não sei” (Oliveira, 1981, p. 15). Que dia seria esse? A questão é que o capítulo se inicia com o narrador descrevendo o cenário da cela:

A parede está repleta de frases e desenhos. Rabiscos. Mas estranha desfiguração ótica cresce o pedaço de canção. Desmesuradamente nítido. Canção latina na parede, música nos tijolos. Há um bolero no claustro...há um bolero no ar (*ibid.*, p. 15).

Os desenhos e a música que toca no ar, percebida somente, é ouvida pela personagem, que não é nominada. Ele está preso e semelhantemente ao cigarro tragado e pisado, ele também terá seu fim como a luz do cigarro sob os pés. O sinal da cruz. Espécie de bênção final, religiosidade, de quem? Aparenta um ritual de despedida. As personagens na cena são caracterizadas e identificadas pelo contraste entre suas roupas:

Caminha corredor a fora, seguido pelo outros. A camisa estampada, a calça alegre contrasta com as vestimentas verdes. Contraste maior entre os sapatos e coturnos. Os corpos estão eretos, existe espécie de ritmo nas passadas, cadência na marcha. Corredores, esquinas, outras portas. Uma última porta. A claridade fere os olhos desacostumados.  
 (...)
   
 Para, volta as costas ao paredão, circunspecto encara o grupo sisudo.  
 Encara o mundo.  
 (...)
   
 Fita Deus (*ibid.*, p. 16).

O espaço vai se desvendando na medida em que a personagem caminha pela última vez pelos corredores da prisão. Encara serenamente o grupo sisudo armado. A hora está chegando, a última travessia entre os mundos, entre homens e Deus. Encara Deus. A serenidade é uma forma de luta, de não se quedar nem no último instante, ao contrário de seus amigos que se omitiram e desapareceram.

A ideia de solidão é reforçada em todos os textos, representada pela cruz e pela estrada. Todos estão sós. Rolanda sente-se só. Jovita sente-se só. Emiliano está só. Pela forma de caracterização é de se pensar que se trate de Emiliano caminhando para o pelotão de fuzilamento. Ele está sério encara o grupo. Não há demonstração de medo, terror, mas paz.

### 5.3.1.6 No capítulo “A hora”

Esse capítulo do livro é uma continuidade do primeiro, com a mesma posição da voz narrativa. Tem-se o narrador dando continuidade à história de uma personagem emudecida que se comunica com o leitor pelos gestos descritos pelo narrador.

É o culminar da caminhada de Emiliano:

O som longínquo transpassa as pedras, vara as paredes e grades. É ininteligível, percebe-se apenas o tom musical. O homem imóvel no catre aguça os sentidos. Inimiga irônica, a corrente de ar é criança agrupa cuidadosamente as notas, de repente sopra, desfaz castelos na praia (*ibid.*, p.117).

No momento “antes da hora”, a personagem ainda está na prisão, deixa sua marca na cela e, como o narrador declara, deixa seu sêmen lançado na parede. A arma utilizada é mais poderosa que toda e qualquer outra arma – a palavra, lançada ao vento, a palavra registrada: “Um dia há de chegar/Quando eu não sei”. Como diz o texto bíblico, várias vezes profanado em bocas ímpias, desonrosas, “A verdade vos libertará” (João 8:32)<sup>56</sup>. Aqui o trocadilho com “A palavra vos libertará”.

A palavra lançada encontra terra fértil e germinará em terras distantes levadas pelo vento ou pelo avião. Jovita eternizará seus pensamentos para que eles não morram no claustro.

Bakhtin (2020) afirma que o homem é um ser falante essencialmente social, historicamente concreto e definido, e que seu discurso é uma linguagem essencialmente social. São centenas de Emilianos perdidos nos porões da repressão política.

Esse Emiliano queria apenas mais justiça social, mas não lutava com as armas metálicas; lutava com a palavra escrita e com a educação. Acreditava que todas as mazelas sociais eram em decorrência da falta de acesso à educação pela população mais carente. Esta personagem não tem fala. Sua fala é percebida pela fala dos outros, dos narradores do romance. Na verdade, o primeiro passo da repressão é silenciar os inimigos, os adversários, os líderes. Por isso a letra de Chico Buarque e Milton Nascimento, “Pai afasta de mim este cálice”<sup>57</sup>.

Há música no ar, mas os homens são surdos, ouvem apenas o ruído de coturnos no piso.  
Há música no ar.

<sup>56</sup>E conhecereis a verdade, e a verdade vos libertará (citação completa).

<sup>57</sup>Na música, a sobreposição de vozes faz com que a palavra “cálice” não desempenhe a função de objeto direto do verbo ‘afastar’, mas oração absoluta.

Ave Maria de Somma,  
 Mas os homens são surdos, ouvem apenas o ruído de vozes de comando.  
 (...)
   
 Ouvem apenas o ruído de metralhas.  
 O homem e Deus conversam... mas os homens são surdos  
 Não ouvem (Oliveira, 1981, p. 119).

Nesse trecho, o narrador retoma o tema do primeiro capítulo, tornando a narrativa cíclica. A história de Emiliano se consolida. Quem poderia narrar esse momento? Augusto? Porém, dar voz ao traidor seria demasiadamente honroso a ele. Desta forma, melhor seria que a voz viesse de fora da diegese. Que o narrador extradiegético retornasse para marcar os últimos momentos de Emiliano, em sua última travessia.

### 5.3.1.7 Jornal....

Assim termina a narrativa, mas não termina a história

A junta militar que detém provisoriamente o Poder, comunica ao povo que:  
 a) ...  
 b) ...  
 d) ...  
 e) **justiçou**, nesta data, o réu e líder subversivo Emiliano Carvalho da Silva (grifo nosso)  
 Comunica mais que, à nação, e ao mundo que a situação reinante em todo o país é de inteira paz, confiança e normalidade (Oliveira, 1981, p. 123).

Assim acreditam eles. A partir do momento que é necessário dizer que algo existe é porque é exatamente o que não existe. A frase melhor seria

“Um dia há de chegar  
 Quando eu não sei”

### 5.3.1.8 Emiliano pelos outros ...

Um dos aspectos dos romances epistolares é a caracterização de uma personagem de forma cruzada e a possibilidade de um mesmo fato poder ser narrado por personagens diferentes em situações discursivas diversas. Ou seja, a personagem narra a partir do ponto de vista de

emissor ou de observador. Assim uma mesma pessoa ou fato pode ser descrito de duas formas, às vezes, até conflitantes. As características de alguém podem ser deduzidas a partir de sua fala, de suas ações, ou através do que dizem dela. Tal procedimento pode ser bem destacado em **Ligações Perigosas** (2002); em **A correspondências de uma estação de cura** (1918) e em várias outras obras.

Em **Sussuarões** (1981), esse processo ocorre, principalmente, em relação à caracterização de Emiliano. Como é um personagem referenciado, ele não ocupa a posição de emissor, está apenas como objeto, ou conteúdo de mensagens (discursos), cada uma delas dará sua interpretação daquilo que veem ou sentem em relação a ele. Todavia, essa postura somente é apresentada em primeira pessoa quando se relaciona aos amigos e pessoas próximas a ele. Quando se trata de enunciado frio e distante, o discurso está em terceira pessoa. Essas percepções estão relacionadas ao tipo e à intensidade das relações das personagens com o objeto, neste caso Emiliano, que, embora seja a personagem mais importante do romance, em nenhum momento aparece, apenas é citado pelo enunciado dos outros.

Abordaremos a caracterização por ordem de apresentação textual e não cronológica da personagem. No final da narrativa, sabe-se que estava com cabelos grandes e brancos, tendo cerca de 50 anos; “sopra aragem branda, a cabeleira basta e trêmula. O movimento de mechas brancas aureolas a fronte serena” (Oliveira, 1981, p. 16).

Em seus últimos dias, ele demonstrou ser firme em suas convicções ao ponto de enfrentar o paredão com altivez e serenidade. “não há sombras nos olhos. Apenas silencio. Apenas determinação [...] olhos fixos no horizonte, a fisionomia serena” (*ibid.*, p. 16), no entanto, percebe-se que essa característica perpassa toda sua trajetória de vida.

Leonardo afirma que Emiliano era um homem católico, pobre, que aos 16 anos já demonstrava muitos de seus traços de personalidade como a firmeza e o estudo, todavia, naquela época era reservado e calado, pensava muito no que iria dizer. “Seu pronunciamento era...definitivo, porque demonstrava segurança extraordinária, conhecimento profundo a respeito do assunto em que opinava” (*ibid.*, p. 24). “Não havia necessidade de prova, todo mundo reconhecia a superioridade intelectual de Emiliano” (*ibid.*, p. 24).

Essa última passagem demonstra o grau de liderança que exercia sobre os amigos, a ponto de Rolanda dizer que ele era arrogante, prepotente, dono da razão. “Emiliano tinha mania de superior, de dono da verdade” (*ibid.*, p. 74). Leonardo afirma ainda a capacidade de resiliência,

de lidar com as injustiças sociais como na época em que fora preterido em uma promoção por alguém sem capacidades intelectuais, mas de família rica. “Tínhamos movimento visando a retificação da injustiça, fomos demovidos pelo próprio Emiliano” (*ibid.*, p. 25). Uma pessoa que estava disposta a defender as pessoas que sofressem alguma injustiça: “Emiliano se levantou em defesa do colega” (*ibid.*, p. 26). Isso, ao ponto de Rolanda afirmar que ele se preocupava mais com as crianças pobres que com sua esposa.

Essa característica pode demonstrar que ele já sofrera outros revezes na vida. Desta forma adquiriu a capacidade de contornar situações difíceis com atitudes nobres, ou uma forma de canalizar a energia que poderia ser direcionada para a vingança. Um exemplo disso pode ser a ideia da escola.

Emiliano era uma pessoa pacifista e idealista, acreditava que todos os problemas sociais advinham do educacional e por isso elaborou um projeto para possibilitar que outros jovens pobres iguais a ele pudessem entrar na universidade. Acreditava que a verdadeira revolução viria pelo ensino. “conclamou os verdadeiros patriotas...a abandonarem a metralhadora ...a abraçarem outra espécie de arma: trabalhando em prol da justiça social” (*ibid.*, p. 30). Sua intenção era dar condições para que mais crianças pobres conseguissem entrar na escola e permanecessem lá até formarem.

Segundo Leonardo, devido a sua resiliência, ele saberia suportar a traição dele, por outro lado, a personagem demonstra fraqueza. Utiliza-se dos filhos para justificar suas ações, “Emiliano é forte, suporta tudo com atitude” (*ibid.*, p. 41). Depois de adulto, tornou-se líder estudantil, convincente, bom de oratória e conseguia arregimentar verdadeiros grupos (*ibid.*, p.41).

No capítulo *Cartas*, os correspondentes afirmam que Emiliano, era “cinquentenário na visão ampla dos problemas, na voz pausada, nas ponderações corretas. Ginásiano nos sonhos, na pureza do semelhante, na presença do ideal, despojado, na disposição infantil (*ibid.*, p. 62).

Rolanda afirma que “Conhecê-lo foi a única felicidade que tenho experimentado e ...paradoxalmente, foi a maior desgraça” (*ibid.*, p. 74), apesar de dizer ter sido traída por ele. Ela nos revela um Emiliano estrategista que se utiliza da escola para evitar que os amigos enveredassem para a luta armada. “... a escola não tem futuro, nunca teve. Sempre soube ...Foi a maneira encontrada de harmonizar as energias dispersivas, possibilitar algo útil, evitar atitudes drásticas, perigosas...” (*ibid.*, p. 78).

Essa atitude demonstra uma pessoa humana e preocupada com a vida dos amigos e ao mesmo tempo em ajudar outras pessoas. Talvez seja esse o motivo de Leonardo dizer que ele entenderia sua atitude. Ou seja, ele pensava mais nos outros que em si mesmo, ao ponto de Rolanda compará-lo a um cavaleiro da tábola redonda. Diz ela que ele tinha a armadura de Lançarote (Lancelote), o elmo de Galaaz e o escudo de Gauvain.

Essas três figuras representam antagonismos, enquanto o segundo era a representação da pureza o último era imperfeito, capaz de atos heroicos, mas de traições e crimes. Por outro lado, Lançarote era o maior guerreiro do Rei Artur, ou seja, Emiliano era a mescla de tudo isso. (*ibid.*, p.78) “Homem bonito, educado... todavia apenas um homem... sem quaisquer dos sinais do cavaleiro, do príncipe...” (*ibid.*, p. 78).

Era uma pessoa honesta e fiel, disse à esposa que a felicidade dela era mais importante, que ela poderia deixá-lo quando quisesse, só não poderia tráf-lo e foi exatamente o que a narradora fez. “vivemos intensamente. Até Emiliano descobrir com os olhos que não fizera caso de sua única ressalva” (*ibid.*, p. 79).

Emiliano foi órfão e de passado miserável, o que o aproximava de crianças com realidades parecidas com a dele. Para ela, ele era uma pessoa certa de si. “minhas tentativas... que preenchesse nossos vazios... meu vazio. Emiliano não tinha vazios”. Há um paradoxo no pensamento dela em relação a Emiliano, ao mesmo tempo em que ele se preocupava com os outros (as crianças), ele não se preocupava com ela que era sua esposa. Ele era orgulhoso por não perdoar a traição (*ibid.*, p.83 ).

Para Jovita, a segunda mulher na vida de Emiliano, ele era um homem culto, literato, pacifista, palestrante pela anistia, humilde, observador “apenas emitia pontos de vistas oriundos da observação, da vivência.” (*ibid.*, p. 103).

No final, no capítulo *a hora*, a ideia de pessoa culta é reforçada pelo narrador ao relatar os pensamentos da personagem através de um discurso indireto livre, ele apresenta as músicas que estão ouvindo como Ave Maria de Gounod, bolero, novamente a Ave Maria de Somma, de Schubert em oposição aos outros que nada ouvem porque “os homens são surdos, ouvem apenas o ruído das metralhas e não ouvem o esperma da canção.” (*ibid.*, p. 119).

## 5.4 Enquadramento do Romance

Retomando os conceitos apresentados, foquemos no que dizem Adams Day (1966) e Rousset (2000), o primeiro apresentando um olhar para o conteúdo e o outro para a forma. O primeiro afirma que é um texto escrito total ou parcialmente por cartas reais ou imaginárias, sendo elas parcialmente ou não fictícias. Então quanto à ficcionalidade, o texto pode ser parcial ou completamente fictício; quanto à estrutura, ele poderia ser completamente escrito em forma de cartas. Rousset afirma que há uma semelhança do romance por cartas com o teatro, porque as personagens falam diretamente com o público, no caso, com o leitor, fazendo com que “ele se torne contemporâneo da ação” (2000, p. 67), há uma “aderência imediata à realidade presente, convulsão” (*ibid.*, p. 68).<sup>58</sup>

Nos romances tradicionais, o caminho das personagens está traçado e se desenrola linearmente aos olhos do leitor, através da condução do narrador. No epistolar, o destino delas está aberto, é desconhecido no momento da escrita, o amanhã ainda não tem forma.

Apresentamos o conceito de vários teóricos sobre o que seria o Romance Epistolar e como ele se apresentaria, contudo em nenhum deles há uma miscelânea de formas e estruturas narrativas como ocorre em **Sussuarões**. Assim, não seria possível dizer que esta obra seria uma obra completa ou parcialmente epistolar, porque tem-se narrativa em forma de cartas principalmente e, de acordo com a evolução da forma, em forma de diário, em narrativa convencional com narrador externo e texto jornalístico.

O fato é que o autor pega emprestado do Romance Epistolar a forma multifacetada de narrar um fato. Utiliza vários pontos de vista diferentes para contar a história do herói. Ao contrário de um Romance Epistolar polivocálico, em que todos os textos estão em uma mesma estrutura e há uma diversidade de narradores, aqui há uma multiplicidade de textos, com multiplicidade de vozes condutoras. Mantém-se o objeto da narrativa, porém visto de várias formas diferentes. Aqui, percebe-se a utilização de vários textos discorrendo em torno de um mesmo objeto.

Não há de se pensar que o Emiliano de Jovita seja o mesmo de Rolanda. São homens diferentes ou um mesmo homem visto de formas diferentes, afinal a visão de Rolanda traz em si todo o conjunto de valores, sentimentos, emoções e sonhos dela própria. Emiliano seria uma pessoa que viria para completar suas expectativas de mulher; quando ele não corresponde a

---

<sup>58</sup>Le lecteur est rendu contemporain de l'action. (...) Cette prise immédiate sur la réalité présente, saisie à chaud (Rousset, 2000, p. 67-68).

essas expectativas, sua imagem cai em seu conceito. Por outro lado, Jovita não tinha expectativas iniciais, pelo menos não deixa transparecer em sua carta. Suas emoções são construídas a partir do relacionamento impossível entre eles. Não porque ele seria um mito e ela queria o mito. Não, ela queria a pessoa que estava ali, descortinando suas ideias e emoções. Rolanda queria o mito, mas se relacionava com o homem. A frustração seria inevitável porque seriam duas instâncias diferentes da mesma pessoa.

**Sussuarões** estaria em uma outra forma de produção pós-moderna que classificaríamos como sendo híbrida<sup>59</sup>. O hibridismo aqui consistiria na possibilidade de mistura de vários tipos textuais, seguindo a ideia de Bakhtin de que o romance possibilita a interação de diferentes formas textuais no gênero romanesco. Além da descrição no romance, há também a apresentação de outras formas textuais como o diário, o texto jornalístico, música e até mesmo o romance tradicional propriamente dito.

Na modernidade, há várias formas de comunicação que estariam no mesmo nível das cartas, como mensagens eletrônicas, sms, tapes e e-mail, podendo também haver construções de narrativas a partir desses elementos. Afinal, a evolução tecnológica criou formas de comunicação e não extinguiu as antigas. Para que seja um Romance Epistolar, o principal é que a carta seja utilizada como instrumento para o desenvolvimento da narrativa, diferindo apenas quanto à ficcionalidade no todo ou na parte e quanto a serem ou não imaginárias. Ele, segundo Calas (1996, p. 23), “é um romance onde a ação se faz através das cartas e não apenas um romance onde cartas servem para o enquadramento da narrativa das ações”<sup>60</sup>. A carta representaria a fala das personagens, é a forma como os diálogos se realizam.

No caso de **Sussuarões** (1981), estão presentes um pouco dessas formas elencadas para a construção de um Romance Epistolar. Tem-se páginas de diários, que é um elemento introduzido a partir do Século XIX (sobre o qual não concordamos se tratar de romance epistolar), como no capítulo *Leonardo, Rolanda*. Temos *Cartas* propriamente ditas trocadas entre “escritor” e o “editor” e o capítulo *Jovita*. Nas *Cartas* estão presentes os elementos constitutivos do gênero, como emitente, destinatário e uma mensagem, o estabelecimento do conflito da obra e a apresentação do momento em que ela é produzida. No de *Jovita*, mesmo tendo um destinatário, a narradora diz que ele talvez nunca leia e que ela escreve é para ela mesma, há um diálogo fantasma a exemplo de em **Cartas Portuguesas**, mas que possibilita o

<sup>59</sup>O híbrido, segundo Janet M. Peterson (1978), constitui uma forma de multiplicidade e heterogeneidade em que há a mistura de vários gêneros, como pintura, música, dança, teatro, fotografia, projeções de vídeos, entre outros. Um texto híbrido tem como comunicar uma mensagem de forma mais rica, dinâmica e criativa, utilizando diferentes recursos expressivos.

<sup>60</sup>(Un roman par lettres) est un roman où l’action se fait par les lettres et pas seulement un roman où les lettres servent de cadre au récit de l’action

diálogo da mulher apaixonada com seu amor ausente. Ao contrário do segundo, a freira envia as cartas, sem obter resposta; em Jovita, não há envio. De qualquer forma, estabelece-se uma relação dialógica entre emitente e destinatário, além de servir como elemento para a caracterização da personagem central.

A personagem narradora escreve mais com o propósito de expor, de provocar o nascimento do sentimento para o mundo exterior. Jovita, narradora e personagem, fala através de sua própria voz.

Com Leonardo e Rolanda tem-se a exposição de traços de momentos vividos, de pensamentos presentes e do passado. Também se processa o nascimento de todas as ideias, mas não se dirige a ninguém. Contudo, mesmo não havendo um destinatário, pressupõe a presença de um que poderia ser a mesma pessoa separada por lapsos temporais. A pessoa do passado deixando para ela mesma no presente (futuro) suas reflexões do passado, ou a pessoa do presente apresentando as razões da pessoa no passado para agir da forma como agiu<sup>61</sup>. De qualquer maneira, há uma comunicação implícita, uma mensagem e um objetivo. Todavia, como ensina Giraud (1995), não bastaria que o romance assumisse uma forma de carta, em que o destinatário apenas em alguns momentos é citado para não se perder a estrutura epistolar. Outra questão também salientada é que não se poderia haver um grande distanciamento entre o momento do fato e o momento da escrita. Caso contrário, perder-se-ia a contemporaneidade da narrativa (Romberg, 1962).

Por fim, tem-se um outro tipo textual, a notícia de jornal caracterizada por uma nota do governo revolucionário, em forma de redação oficial, comunicando a morte de um subversivo.

Desta forma, o romance de Luiz Cruz de Oliveira não poderia se enquadrar no padrão do epistolar tradicional. Ele traz elementos do tradicional, traz elementos da modernidade como a presença do diário e acrescenta outros elementos como foi visto. Contudo, a melhor classificação seria de um Romance Epistolar com característica híbridas, servindo de elemento tendendo para a forma de texto que for dominante. Vejamos o que diz, a esse respeito, Edith Sans Cartier

Diferentes formas artísticas são combinadas - por exemplo - uma obra coreográfica na qual um poema foi integrado - quando os limites da ficção são ultrapassados em uma criação literária - é o caso da auto ficção - quando vários

---

<sup>61</sup>Aqui há uma confusão entre presente, passado e futuro. Para dirimir isso o presente será sempre considerado o momento da produção do texto e o passado o tempo da ação. Assim, se o texto foi produzido lembrando fatos já acontecidos, o presente será o futuro e vice-versa.

gêneros literários ou tipos de escrita coexistem na mesma obra (...), na qual o diário, a carta, o relatório de investigação e o artigo de jornal, entre outros, intervêm para formar um quadro narrativo heterogêneo -, etc. A ficção epistolar contemporânea adapta-se a todas essas formas literárias (2005, p.12)<sup>62</sup>.

Na medida em que a narrativa se desenvolve, revela-se para o leitor a pessoa de Emiliano e das personagens narradoras que revelam suas fraquezas diante das dificuldades, das características do herói oculto, através de formas textuais diferentes. Leonardo tece as seguintes considerações sobre si mesmo em seu diário: “Eu escrevia poesias vagabundas, nunca me interessei por problemas sociais, por política, revoluções. Fiquei adulto e apático” (Oliveira, 1981, p. 23). Seria o alienado, citado algumas vezes no texto. Sentia-se melhor em seguir as orientações do líder do que tomar suas próprias decisões. Não se envolvia, seguia apenas; desta forma, a responsabilidade não era dele.

Segundo suas próprias palavras, era adulto apático; um jovem sem talentos literários. Vivia e se acomodava, conformava-se com o mundo que lhe era oferecido sem questionamento. Alienado. Não se envolvia, não se comprometia e faria qualquer coisa para não lutar. Por isso entrega o amigo, mesmo tendo plena consciência da mentira que proferiam.

Segundo Adams Day (1966, p. 115), “as cartas dariam à narrativa uma dimensão emocional bastante distinta que a simples narração dos eventos”.<sup>63</sup> Essa questão emocional, íntima, também é apresentada no diário que os franceses chamam de “journal intime”. O diário possibilita ao leitor a apreensão de um ponto de vista específico acerca de um determinado objeto, da mesma forma que a carta endereçada a um destinatário íntimo, todavia ao contrário da carta, não se estabelecem os elementos da comunicação. O texto é produzido do eu para ele mesmo, em um processo memorialista. O leitor apreende as características das personagens através de suas ações e comportamentos e não pela intervenção do narrador. Talvez os leitores mais preguiçosos gostassem e sentissem falta de um narrador que lhes apresentasse todas as

---

<sup>62</sup>Différentes formes artistiques sont conjuguées- par exemple- une oeuvre chorégraphique dans laquelle un poème a été intégré -, lorsque les limites de la fiction sont dépassées dans une création littéraire- c'est le cas de l'autofiction -,lorsque plusieurs genres littéraires ou types d'écrits cohabitent dans une même oeuvre (...), dans laquelle le journal intime, la lettre, le rapport d'enquête et l'article de journal, entre autres, interviennent pour former une trame narrative hétéroclite - , etc. La fiction épistolaire contemporaine s'adapte à toutes ces formes littéraires (Cartier, 2005, p. 12).

<sup>63</sup>The letters would furnish the tale with an emotional dimension quite distinct from the bare recital of events (Day, 1966, p. 115).

características das personagens, tanto físicas como psicológicas, através de uma parada na narração para a exposição descritiva.

No Romance Epistolar, essas características são apresentadas à medida em que a narrativa se desenvolve, seccionadas através dos pontos de vista diversos. A ideia de concretude<sup>64</sup> só é alcançada no final de todos os textos e a partir da ação direta do leitor na sua organização. O diário adquire um caráter memorialista. Uma volta ao passado filtrado pela seleção dos fatos pelo seu autor. Essa reconstrução do passado, a meu ver, descaracteriza a ideia do Romance Epistolar, porque não há comunicabilidade entre as partes. Não há a simultaneidade, nem a temporalidade da ação. Os fatos narrados fazem parte do passado e estão na memória do autor. Essa memória é seletiva e parcial, podendo não corresponder exatamente aos fatos, como ocorre, entre outros, no romance **Memorial de Aires**, de Machado de Assis.

Voltando à apresentação das características e caracterização da personagem, aqui o texto revela subjetivamente esses elementos importantes através das observações das personagens, dando a ideia de veracidade fictícia e a ideia de precisão na observação.

Olhando por esse viés, pode-se questionar se as impressões de Rolanda sobre Emiliano são características reais dele ou seriam apenas impressões de uma mulher que estava mais preocupada em satisfazer suas necessidades pessoais. Ela não estava preocupada com questões sociais, porém isso não é muito importante, porque esse é o ponto de vista dela e desta forma tem seu valor. “Minhas tentativas todas para um relacionamento que preenchesse nossos vazios deram em nada. Nossos vazios...Meu vazio. Emiliano não tinha vazios... estava inteiramente absorto na escola, nos estudos, no trabalho...” (Oliveira, 1981, p. 83). A proposta é que todos esses posicionamentos pessoais e subjetivos contribuam para a elaboração final do leitor na caracterização da personagem.

Essa pessoa vazia criticava o comportamento de alguém que ela mesma considerava não ter vazios. Ela seria capaz então de entender os propósitos do outro e caminhar com ele? Desta forma, a fala da personagem-narradora está amplamente contaminada, ou simplesmente é seu ponto de vista particular, fato esse possível através de uma narrativa pessoal e intimista. Ela analisa o outro a partir de seu modo de ver o mundo. Ela é uma representação social bem como sua linguagem; assim sendo, seu olhar não é capaz de ver o outro como realmente é: “Mas os homens são surdos...” (*ibid.*, p. 119). A fala de Rolanda a caracteriza, mas não caracteriza

---

<sup>64</sup>Voltando-se à ideia do caleidoscópio, todas essas visões são diferentes entre elas e a ideia de concretude do leitor poderia até ser questionada, afinal ela também poderia ser mais uma das visões possíveis. Nota do autor.

Emiliano. Ela apenas expressa o que muitas pessoas de seu grupo gostariam de falar. O autor permite a ela expressar seus pensamentos livremente. Ela é a narradora de sua história.

A segunda parte para o enquadramento do romance é o fato de as cartas, total ou parcialmente fictícias, serem utilizadas como veículo para a narração e serem importantes para a história (Day, 1966). Não há dúvidas da importância das anotações no diário e das cartas como elementos condutores de uma narrativa. A autoria utiliza o recurso de dispor as cartas agrupadas por autoria, mas não as dispõe organizadas temporalmente. Essa tarefa é parte integrante do trabalho do leitor. Todavia, não há no romance uma voz da autoria organizadora que prepara os leitores para os textos a serem lidos, dando-lhes a impressão de veracidade. As cartas recolhidas e apresentadas a Leonardo para que ele apontasse seus autores não foram reunidas pela autoria da obra, mas pela polícia na investigação dos crimes de Emiliano. Em **Cartas Persas**, há a preparação da autoria de que os textos ali apresentados não são da lavra do autor, mas pertencem às personagens que foram suas hóspedes.

A obra de Oliveira consegue ir além, utiliza de vários modelos, formatos textuais diferentes para conduzir a narrativa, tornando o texto mais rico enquanto forma de composição. Oliveira não se limita em construir uma narrativa através de cartas ou diários, nem de construir uma narrativa partindo apenas de um olhar, como Guilleragues. O texto experimenta mais de uma forma de olhar e interpretar o mesmo objeto. São olhares diferentes de um mesmo objeto. Isso enriquece a cena e transcende o conceito inicial; em suma, há uma transposição da fórmula clássica e a incorporação de novas formas de epistolaridade, textos diversos que mantêm relações modernas com a forma.

### 5.5 Polivocal ou Monovocal

Outro ponto interessante, quanto à divisão dos Romances Epistolares em relação à sua estrutura, é observar a diversidade de olhares sobre o mesmo objeto. Percebe-se que não há apenas um foco narrativo, nem de apenas uma única carta. Há multiplicidade de vozes, tornando o texto uma multiplicidade de discursos, demonstrando diversas formas de narrar e de contar uma história. Demonstra-se que o romance é uma representação do homem em um determinado ambiente vivendo sua história. Tradicionalmente, ter-se-iam esses atores, essas personagens apresentadas através da visão e da condução de um narrador, geralmente externo, que funcionaria como uma espécie de autor da narrativa.

Em **Ligações Perigosas**, a multiplicidade de textos produzidos pelas personagens versa sobre várias questões diferentes, desde frivolidades a declarações de amor e ardis de manipulação e de conquistas. Evidencia a trama de destruição entre duas personagens, mas as demais, alheias a isso, vivem suas histórias particulares que se entrelaçam na história maior, criando o enredo da narrativa. Há nessa obra um objeto específico em cada texto. Há uma mensagem pessoal intransferível, que é a resposta às questões postas entre eles.

Versini (1979), sobre esse tipo de obra, chama-a de polifônica, porém aqui chamaremos de polivocálicas para não ocasionar confusão com o termo cunhado por Bahktin, utilizando um termo próprio da música para representar a diversidade de vozes que atuam ao mesmo tempo, mas que ouvidas ao mesmo tempo constroem a obra musical, gerando sentido e beleza, cabendo ao leitor ser o maestro dessa sinfonia.

Em **Cartas Portuguesas**, cada carta expõe o sentimento do momento da freira em relação ao seu amado, que não lhe responde. São declarações reveladas a alguém que se omite, talvez por intenção da autoria para que o foco ficasse apenas no olhar da freira apaixonada e abandonada. Se houvesse uma resposta, talvez não haveria mais cartas. O destinatário não é o objeto do texto. Ele é para quem o texto é redigido. É um destinatário silencioso, ausente, conhecido apenas pela voz da personagem narradora.

Segundo Rousset,

A carta sem resposta, em primeiro lugar, tem apenas um escritor de cartas: ‘o destinatário não pode ser alcançado, a comunicação não é estabelecida’. É o caso das famosas Cartas de Guilleragues portuguesas. Ao contrário, a troca unilateral apresenta dois correspondentes: ‘um chega a um destinatário cujas respostas são assumidas; só ouvimos uma das duas vozes’. Essas duas primeiras categorias também podem levar o nome de monodia (2000, p. 12)<sup>65</sup>

Em **Sussuarões**, apesar de se ter muitas personagens, tem-se apenas um objeto, Emiliano, em relação ao qual tudo gira; fala-se de seus pensamentos, de sua ação enquanto ser social. A imagem do mito e do homem é construída a partir de muitos olhares. Alguns apaixonados, outros nem tanto. Alguns com sentimento de incompreensão, outros de afeição e admiração. O

---

<sup>65</sup>La lettre sans réponse, d'abord, ne compte qu'un seul épistolier: «le destinataire ne peut être atteint, la communication ne s'établit pas». C'est le cas dans les célèbres Lettres portugaises de Guilleragues. L'échange unilatéral présente plutôt deux correspondants: «l'un atteint un destinataire dont les réponses sont supposées; nous n'entendons qu'une des deux voix» (Rousset, 2000, p. 12).

objeto é o mesmo em todos os textos, mas não o destinatário. Ou seja, não há um destinatário no plano da escrituração. O destinatário final somos nós todos, os leitores – excetuando o capítulo *Cartas*, em que se encontram emissor e receptor bem evidenciados. Até mesmo o comunicado jornalístico de justificação refere-se ao objeto do romance, reforçando a novidade, a marca de ruptura entre esse romance e o padrão estabelecido.

Mesmo nas obras modernas em que alguns autores, como Beatrice Didier (2007) e Romberg (1962), apresentam novos modos de ser do Romance Epistolar, como forma de atualização do estilo ou do modelo através do tempo, não se tem essa dinâmica de se fixar em um único objeto e fazer com que todos os olhares converjam para ele, que expressem suas visões, suas perspectivas.

Havendo muitas vozes, havendo várias personagens falando, há de se pensar em se ter um texto polivocal. Afinal, a teoria diz que o polivocalismo é caracterizado pela presença de mais de duas vozes no texto. Percebe-se isso em **Ligações Perigosas**, em **Pâmela** e em **Cartas Persas** – nestas obras os remetentes tornam-se emissores e vice-versa, porque há um processo de comunicação, mas não se percebe isso em **Cartas Portuguesas** nem em **Sussuarões**. Nessas duas obras, a fala da freira e o desabafo de Leonardo e Rolanda não encontram resposta, principalmente pelo fato de eles não procurarem essa resposta. O texto é apenas uma forma de purificação, de expiação de seus pecados. Fato esse não presente nas cartas da freira que espera resposta que nunca chega. Além do mais, os textos de Leonardo e Rolanda são escritos como páginas de um diário que teriam suas páginas arrancadas e dispostas sobre a mesa. Desta forma, não haveria consecutivamente uma linearidade nos pensamentos expostos. Ao contrário, a forma difusa de escrever poderia representar a confusão emocional por que passariam as personagens. Fico com a segunda versão.

Isso poderia parecer um paradoxo, afinal, se há um texto polivocal, ele se caracteriza pela presença de várias vozes – e percebendo-se que na obra há essa multiplicidade de atores, por que, então, não seria polivocal? Note que não há intercambiamento de mensagens entre as personagens do romance, exceto no capítulo *Cartas*, em que duas pessoas se comunicam e apresentam suas considerações sobre os fatos postos nas correspondências – nesse caso, o objeto das comunicações não é Emiliano, mas um livro que estaria sendo escrito para contar a história deles de forma objetiva, o que levaria novamente à ideia de Emiliano. Salvo esse momento, nos demais capítulos tem-se uma voz solitária apresentando sua visão da história, suas considerações sobre fatos que estariam sendo escritos em um livro, suas observações sobre o líder, o herói da narrativa.

O fato de se perceber correlação entre dados apresentados em cada uma das narrativas, a maioria se posiciona de forma particular, única. Assim, a meu ver, o romance, no todo, caracteriza-se como monovocálico. O polivocalismo necessitaria interação entre as vozes que se intercalariam em pontos diversos na narrativa.

Seria difícil narrar uma história com tantos vieses com apenas um foco narrativo. A solução do autor foi lançar mão dos recursos apresentados pelo Romance Epistolar. Todavia, percebe-se que o autor também não vê que o modelo epistolar satisfaria todas as suas necessidades e propôs uma mescla de estilos e textos, tornando o texto em híbrido. Dessa forma, ele poderia dar voz a todas as personagens para que cada uma delas pudesse, a partir de seu olhar, expor a realidade brasileira. Através desse modelo de romance, é possível que cada personagem exponha seu posicionamento diretamente sem passar pelo crivo de um narrador extradiegético. Seria importante que todos os lados da mesma realidade fossem expressos por seus agentes. Seria interessante que cada personagem pudesse falar. Assim, todos são narradores e poderão dizer livremente o que pensam e sentem em meio de questões universais como liberdade, respeito, amor, amizade, solidariedade.

## 5.6 Plus

A técnica utilizada pelo autor para fazer com que alguns textos sejam páginas de diário tira a necessidade da resposta, acentua o monólogo interior da personagem. Com essa técnica, o autor do texto não necessita de uma resposta, não necessita de uma contrapartida, porque ele fala consigo mesmo. Um elemento inovador nesse processo é que o autor diversifica os modelos de textos, permitindo essa diversidade de ações: de um texto monovocálico, sem interação, para um texto polivocálico interacional, como ocorre nas cartas. No único momento em que o texto parte de uma personagem identificada para outra, ocorre a mudança parcial da temática, pois não se tenta apenas reconstruir os passos do herói, mas reconstruir um passado comum, fato esse que deixa um dos interlocutores muito preocupado: “Estou aborrecido com você, com tudo. Agora, os mortos invadem-me a casa. Há quinze dias tem sido assim. Batem portas, folheiam livros, destrancam gavetas, discutem política e futebol. Dia e noite” (Oliveira, 1981, p. 48).

Não há mais sossego porque os mortos tendem a aparecer, poderia deixá-los esquecidos em suas tumbas como a cruz na beira da estrada que não carrega nomes, apenas um sinal de que houve morte naquele lugar. Além do processo epistolar, há também, no primeiro e penúltimo capítulo, a presença de uma narração convencional com narrador extradiegético,

onisciente; no entanto, a personagem é mostrada não por sua fala e sim por suas ações e reflexões.

A inteligência é constantemente solicitada. Ele (leitor) é único a ter conhecimento de todas as cartas, a ser capaz de reconstruir todo o enredo- pelo menos na aparência, já que o desaparecimento do autor é apenas mais uma ficção do dispositivo romancista. Este último, que desaparece atrás da troca de cartas, permanece, no entanto, presente nos efeitos de estrutura (Espace Français, 2022)<sup>66</sup>.

Quando se lê um Romance Epistolar, convida-se o leitor a mergulhar no processo de escrita, para que ele faça a reestruturação da narrativa. Por isso, as personagens irão aos poucos expondo a ele a visão delas de mundo, de sociedade, os conflitos pessoais. Deixam, assim, transparecer o espaço em que estão inseridas e as delimita. Nessas obras, quanto à questão das vozes, observa-se que nem a teoria da monofonia nem a teoria da polifonia satisfazem a necessidade de conceituação e caracterização, porque estão presentes nelas tanto polifonia como monofonia. Para melhor compreender essa sistemática de construção é necessário lançar mão de outros exemplos de textos epistolares. Em **Cartas Persas** (2018), Usbek escreve ao amigo Rustan sobre sua viagem e lhe diz:

Permanecemos um único dia em Qom. Depois de fazermos as nossas orações no túmulo da virgem que deu à luz doze profetas, pusemo-nos de novo a caminho, e ontem, vigésimo quinto dia da nossa partida de Ispãão, chegamos a Tabriz.

Rica e eu somos talvez os primeiros, entre os persas, que a vontade de saber tenha feito sair do próprio país e que tenham renunciado aos prazeres de uma vida tranquila para ir procurar laboriosamente a sabedoria.

De Tabriz, 15 da lua de Safar de 1711 (Montesquieu, 2018, p. 17).

Dois persas saem de sua cidade natal em direção a Paris com o objetivo de obter mais conhecimento. Tem-se remetente e destinatário e o conteúdo das cartas seguintes será um mergulho nas observações das personagens acerca daquilo que experimentarão durante a viagem. Em outras palavras, as cartas escritas por Usbek e outras personagens versam sobre a

---

<sup>66</sup> L'intelligence est constamment sollicitée. Il a la particularité de connaître toutes les lettres, de pouvoir reconstituer toute l'intrigue - du moins en apparence, puisque la disparition de l'auteur n'est qu'une fiction de plus du dispositif romancier. Ce dernier, qui disparaît derrière l'échange de cartes, reste cependant présent dans les effets de structure. Disponível em : <https://www.espacefrancais.com/le-roman-epistolaire>. 2022.

diferença do mundo francês em relação à sociedade persa, tecendo críticas e elogios aos franceses, de forma geral a todo o mundo ocidental.

Na Carta LIX, é a vez de Rica expressar sua opinião sobre a visão etnocentrista a partir da qual muitos veem o outro:

Parece-me, Usbek, que sempre julgamos as coisas por uma secreta projeção de nós mesmos. Não me surpreende que os negros imaginem o diabo com uma brancura ofuscante, e seus deuses pretos como um carvão; que a Vênus de certos povos tenha mamilos que pendem até as coxas; e, enfim, que em todos os tempos os idólatras sempre tenham representado seus deuses com figura humana e com as mesmas inclinações que eles. Já se disse com muita razão que, se os triângulos concebesses um deus, haveriam de atribuir-lhe três lados (*ibid.*, p. 110).

Pode-se notar, tanto na fala de Rica quanto na de Usbek, que o centro das atenções são os costumes e os padrões da sociedade francesa daquela época. Montesquieu escreve esse romance em 1721, antes da Revolução Francesa, e procura retratar os pensamentos que emergiam da sociedade absolutista daquela época. No Brasil, entre os anos de 1787 a 1788, circulavam as **Cartas Chilenas** de Gonzaga, em que dois personagens trocam correspondências entre si falando sobre a tirania, abusos de poder praticados pelo governador de seu país, no caso o Chile. Todavia, os fatos narrados nas cartas deixam claro que se tratava da província de Minas Gerais.

O importante ao se tratar tanto na primeira obra quanto na segunda é que nas duas se tem a presença do remente e do destinatário, mesmo que essas pessoas sejam apenas fictícias. O texto torna-se apenas um pretexto para se emitir uma crítica e opinião sobre os acontecimentos sociais da época. A questão-chave é o objeto das cartas, o conteúdo delas, que versam sobre opiniões particulares acerca de uma questão social.

Bakhtin (2020, p. 125) afirma que o homem é um ser essencialmente falante, um ser social, “historicamente concreto e definido”. Afirma ainda que “a linguagem peculiar do romance é sempre um ponto de vista particular sobre o mundo, que aspira uma significação social”. Em **Cartas Chilenas** (2007), não se percebe uma aproximação da forma de falar das personagens do público. O estilo do texto de Gonzaga procura mais satisfazer a estética literária da época Classicista, não seria uma carta em que a linguagem se torna o mais coloquial possível; todavia, isso não nega o pensamento de Bakhtin. Os demais textos epistolares farão isso de forma clara, confirmando o pensamento de Bakhtin sobre o caráter social da linguagem, do falante no texto.

Carta primeira  
 Não és tu, Doroteu, aquele mesmo  
 Que pedes que te diga se e verdade  
 O que se conta dos barbados monos  
 Que à mesa trazem os fumantes pratos?  
 Não desejas saber se há grandes peixes,  
 Que abraçando os navios com as longas,  
 Robustas barbatanas, os suspendem,  
 Inda que o vento, que d'alheta sopra,  
 Lhes inche os soltos, desrinzadospanos ?  
 Não queres que te informe dos costumes.  
 Dos incultos gentios? Não perguntas  
 Se entre eles há nações, que os beijos furam?  
 E outras que matam, com piedade falsa,  
 Aos pais, que afrouxam ao poder dos anos?  
 Pois se queres ouvir notícias velhas  
 Dispersas por imensos alfarrábios,  
 Escuta a história de um moderno chefe.  
 Que acaba de reger a nossa Chile,  
 Ilustre imitador a Sancho Pança (Gonzaga, 2007, p.4).

Nessa carta, Critilo fala das novidades do Chile e lhe pergunta se está interessado em notícias antigas ou novas e segue descrevendo a entrada de Fanfarrão Minésio no Chile. O que nos interessa aqui ainda é o objeto do texto, o conteúdo da mensagem, que é externo tanto do emitente quanto do destinatário. Estão falando de vários aspectos sociais do reino que retratam. Vejamos mais um exemplo de outra obra:

Carta II  
 Voltai, meu caro visconde, voltai; (...) Parti imediatamente, preciso de vós. Tive uma excelente ideia cuja execução quero confiar-vos. Estas pouca palavras deveriam bastar, e, muito honrado com minha escolha, deveríeis vir desde logo e com solicitude receber minhas ordens de joelhos (Laclos, 2002, p. 9-10).

Carta IV  
 Vossas ordens são encantadoras. Vossa maneira de dá-las é mais amável ainda, faríeis com que adorasse o próprio despotismo. Não é a primeira vez, como sabeis, que lamento não ser mais vosso escravo; e, por mais monstro que me julgueis, não me lembro nunca sem prazer do tempo em que me distinguíeis com nomes mais doces. Muitas vezes, até desejo merecê-los de novo... (*ibid.*, p. 11).

Nas duas cartas entre a Marquesa de Merteuil e o Visconde de Valmont, em **Ligações Perigosas** (2022), a marquesa necessita do visconde para a execução de um plano. O decorrer

da narrativa será o desdobramento desse plano e as correspondências entre as demais personagens envolvidas diretamente e indiretamente na trama. Há uma trama muito complexa demonstrada nas cartas trocadas entre eles. Aqui, ao contrário dos textos anteriores de Montesquieu e de Gonzaga, não há diretamente uma crítica social nem mesmo à exposição de um pensamento ou de um sentimento em relação à situação social.

Por outro lado, nos textos apresentados em **Sussuarões**, percebe-se que o narrador não tem intenção em levar a informação além de si mesma. Eles seriam os “emissários da verdade”<sup>67</sup>, afinal nada verdadeiro e real que as declarações da própria vítima da tortura, do interrogatório. O leitor invade a intimidade da personagem e apreende as suas vivências diretamente da fonte. Os textos serão encontrados, não serão fornecidos; pertencem à reserva pessoal que, depois de algum tempo de sua elaboração, chegam às mãos do escritor que as revela ao leitor. Percebe-se que a autoria, propriamente dita, é das personagens:

Sinto-me invadido por medo e angústia.

E o pior é que não sou político, nunca defendi qualquer ideologia. Eu disse isto aos inquiridores, Augusto sabe muito bem disso, mas não levantou uma palavra em meu favor, só fez perguntas, exigiu uma opção... (*ibid.*, p. 22).

A vantagem de ser feito em primeira pessoa torna o texto mais pessoal e íntimo, serve como confissão, como processo terapêutico de libertação para o empreendimento de sua jornada em busca de salvação, a travessia em busca de paz.

O pior é que me deram poucas horas para me lembrar de coisas, em seguida, vão me interrogar novamente, disseram que a opção é minha; proteger-me ou proteger um subversivo perigoso. Devo me lembrar de coisas... mas eu já disse tudo que sabia, tudo que sei... (*ibid.*, p. 23).

As personagens não nominadas que aparecem no texto como vultos fardados, tragando cigarros e destruindo guimbas, estão construindo um processo contra a personagem (o herói) e para isso levantam informações ou constroem informações com o objetivo de haver condenação – ou melhor, que confirmem ao processo uma aparência de legalidade, um simulacro do devido

---

<sup>67</sup>Termo empregado por Richard-Pauchet para demonstrar que a técnica é dar mais veracidade aos fatos narrados pelos personagens-narradores.

processo legal. As falas rememoradas através do diário são reconstruções mentais de tudo por que a personagem passou. Não são todas as falas devido ao distanciamento temporal e emocional e devido às motivações e intenções do texto. O testemunho serve como forma de se livrar de acusações enquanto o diário serve como forma de redenção, de libertação. Somente os vivos podem falar nesse romance, aos mortos restam as lembranças dos que ficaram.

Rolanda também trilha esse caminho, embora não remonte suas falas no interrogatório. Procura o perdão pela inação, pela preocupação apenas no seu bem-estar:

Eu amava Emiliano... mas um estranho desânimo foi-se apoderando de mim, senti-me enganada em plenitude. Ainda assim, fiz tentativas. Fiz-lhe ver que éramos jovens...que, se nada podíamos realizar em prol da causa, vivêssemos então a nossa vida da melhor maneira possível, desligássemos-nos de tudo, voltássemos para nós dois, para nosso mundo...abandonássemos a escola as ideias estúrdias... (*ibid.*, p. 84).

Assim caminha Rolanda. O diário recebe suas certezas e confissões e, à semelhança de Leonardo, não precisa de destinatário. Ele encerra em si mesmo sua importância. Para os mortos, restam o narrador onisciente, porque esses não tiveram oportunidade de deixar um testamento escrito. Restam as lembranças e ideias jogadas em terra fértil, germinando longe do solo materno.

Esse é o *plus* apresentado por Oliveira. O escritor experimenta construir uma narrativa partindo da ideia do Romance Epistolar, narrando uma história a partir de narradores diversos, em que cada um tem apenas uma parte da história. Consiste em um emaranhado de formas textuais diversas, apresentando uma narrativa polivocálica em que cada instrumento toca solo<sup>68</sup>. Todos os instrumentos se silenciam, todas as vozes se calam e pode-se ouvir o som do cravo fazendo sua melodia, ouve-se o violino. Todos estão juntos, mas executam sua melodia isoladamente para que o grande maestro possa, ao final, reger a sinfonia literária.

Esse processo é novo. Geralmente, a sinfonia opera-se com todos os instrumentos executando sua melodia em acompanhamento dos demais instrumentos. Em **Ligações Perigosas**, pode-se ouvir todas as vozes ao mesmo tempo de forma harmônica. O mesmo ocorrendo em **Cartas Persas**. Em **Cartas Portuguesas**, temos novamente o solo executado por

---

<sup>68</sup> Em se tratando de música, na língua portuguesa, solo quer dizer: **trecho musical executado por uma só voz ou um só instrumento, com ou sem acompanhamento, num conjunto coral ou orquestral.**

apenas uma voz, solitária, isolada no seu canto de lamento e dor, semelhantemente aos monólogos teatrais. Todavia, em Cruz, tem-se o monólogo sabendo das outras vozes. Nos outros textos citados, tem-se temáticas diferentes dependendo dos objetivos de cada voz naquele momento e dependendo do destinatário de cada carta.

Em **Sussuarões**, não se tem o destinatário, embora haja várias vozes isoladas em seus momentos de elocução. Não há na literatura brasileira nem estrangeira, de que eu tenha conhecimento, processo semelhante de composição que, particularmente, designo como sendo um *romance híbrido*.

Híbrido pelas razões já expostas diante das diversas vozes e pelo fato de se ter outras formas textuais como diário, narrativa tradicional e redação oficial em forma de nota de jornal. Há a monofonia na polifonia. Investigativo porque o texto assemelha-se ou a um inquérito investigativo policial ou a uma investigação jornalística dos acontecimentos envolvendo o herói que fora justificado pelo Governo Revolucionário. Libelo de defesa de uma culpa inexistente. Um atestado daquilo a que a ignorância pode levar um país. **Sussuarões** marca um processo de elaboração já antigo, contudo com elementos novos na formação nessa área epistolar, que ressurgiu devido à sua grande capacidade de reunir dois pontos essenciais de uma obra literária: autor e leitor.

## **5.7 Personagens e Formas de Caracterização**

### **5.7.1 As vozes do romance**

O pensamento neste tópico seria de separar as personagens da linguagem. Ter-se-ia um tópico para se conceituar as personagens no Romance Epistolar e outro para se trabalhar sua linguagem. Mas como se poderia dissociar personagem e linguagem? Como se poderia separar esses dois elementos, afinal uma característica fundante não é exatamente o fato de a personagem poder falar? Nos poemas épicos, o herói não tem voz própria, suas ações são narradas por uma entidade chamada de narrador. Ele discorre sobre feitos grandiosos e a jornada da personagem central. No romance, a personagem pode, ela mesma, dizer os seus pensamentos e relatar sua própria jornada. Como a maioria dos romances são formados por mais de uma personagem, todas elas podem apresentar seu discurso diretamente. Segundo Bakhtin (2020), no romance pode se ter várias linguagens representativas de vários personagens, expressando uma gama também grande de discursos.

Cada elemento discriminado da linguagem do romance é determinado de modo imediato pela unidade estilística subordinada que ele integra diretamente: pelo discurso estilisticamente individualizado do herói, pelo skaz<sup>69</sup> do narrador centrado no cotidiano, pela escrita etc. (Bakhtin, 2020, p.29).

Entende-se por essas unidades faladas as personagens que estão presentes no romance. Anteriormente, havia uma linguagem centrada no narrador que relatava as ações praticadas pelo herói. A fala e a ação estavam desconectadas, passava-se tudo pela modalidade do narrador e a linguagem era única dominante representada pela fala do narrador. Com o romance, o narrador perde essa supremacia da linguagem única e dominante e a personagem pode falar e agir, unindo dois elementos essenciais para o desenvolvimento da história. Nesse momento, descobre-se que nem todas as linguagens são iguais, que elas apresentam diferenças que estariam intimamente ligadas a questões como sexo, idade, nível social, profissão e muitos outros aspectos. Essa diferenciação de níveis sociais é bem destacada em **A Cor Púrpura**, de Alice Walker (2021). Uma característica da personagem Cellie é exatamente sua forma de falar e de se comunicar com Deus.

Deixar essas linguagens transparecerem poderia ser feito de duas formas básicas: ou diretamente, em que a própria personagem toma o leme de sua narrativa e fala; ou indiretamente, através da fala do narrador. Contudo, devido às formas de reprodução dessas falas, poder-se-ia confundir se era a fala do narrador ou da personagem, devido existir apenas uma forma de falar, apenas uma linguagem dominante, que seria a do narrador.

No romance, segundo Bakhtin (2020, p.41), “a linguagem literária – representada pela fala do narrador – é apenas umas das linguagens do heterodiscurso e, por sua vez, também está estratificada em linguagens”. A língua chega ao romancista da forma como ela ocorre na sociedade e se realiza no romance, que é uma representação dessa sociedade. Assim, deixar que a personagem fale é deixar que essas representações sociais exerçam seu papel nesse simulacro de sociedade e de verdade. Afinal, não se poderia imaginar um homem, ser social, que não

---

<sup>69</sup>Skaz é um conceito importante na teoria literária e linguística desenvolvida por Mikhail Bakhtin. Ele usou o termo para descrever uma forma específica de discurso na literatura russa. O skaz é caracterizado por ser um tipo de discurso oralizado, marcado por um forte presença de elementos vernaculares, regionalismos, coloquialismos e interjeições. Ele reflete a linguagem falada de grupos sociais específicos e incorpora as características de sua oralidade, como entonação, ritmo e repetição. Ao usar o skaz em suas obras, os escritores russos buscavam capturar a confiança e a vitalidade da língua falada em contextos populares, especialmente nas classes mais baixas da sociedade. O skaz permite que eles representem vozes individuais e diversas, destacando a multiplicidade de perspectivas e a riqueza linguística presente na sociedade.

fosse um ser falante e atuante. Uma pessoa que tem condições de direcionar sua história através da representação, através de sua fala.

A linguagem, além de traços físicos, psicológicos e sociais, faz parte da caracterização de uma personagem. Monteiro Lobato, ao criar sua personagem Jeca Tatu, não a cria simplesmente a partir de traços fisionômicos e sociais. Cria enquanto representação linguística, enquanto ser social e enquanto ação. Em **Senhora**, de José de Alencar, observa-se duas vozes no discurso, a voz da personagem e a voz do narrador:

Uma noite, no Cassino, a Lísia Soares, que se fazia íntima com ela, e desejava ardentemente vê-la casada, dirigiu-lhe um gracejo acerca do Alfredo Moreira, rapaz elegante que chegara recentemente da Europa:

— É um moço muito distinto, respondeu Aurélia sorrindo; vale bem como noivo cem contos de réis; mas eu tenho dinheiro para pagar um marido de maior preço, Lísia; não me contento com esse (Alencar, 2013, p. 24).

O trecho inicia-se com a voz do narrador, elaborada em terceira pessoa, e tem a marcação do discurso direto da personagem, Aurélia. Procura o autor transparecer a forma e o conteúdo da fala da personagem, deixando evidenciar sua personalidade. Característica de Aurélia era dar valores aos homens, afirmando que todos tinham um preço, um valor, demonstrando uma crítica a comportamentos da época de uniões por interesse econômico. Aurélia tem uma voz representante de um grupo social, rico, que procura ascensão social comprando títulos e posições e mostrando que, na sociedade daquela época, tudo poderia ser comercializado. O discurso de Aurélia não poderia ser confundido com o discurso do narrador, que procura manter-se distante e imparcial. Em alguns momentos, expunha uma opinião que não era da personagem, mas da voz narradora: “Muito devia a cobiça embrutecer esses homens” (*ibid.*, p. 24) – juízo de valor emitido pela narração e não pela personagem.

Neste caso, tem-se a narrativa em terceira pessoa, com narrador extradiegético. A linguagem da personagem é reproduzida pelo narrador de forma literal; todavia, em alguns casos, o narrador não a transcreve, expõe indiretamente, mas deixando claro que aquele é um pensamento ou fala da personagem. Aqui se poderia perceber três instâncias da elocução, autoria, narrador (que, em muitos casos, poderia se considerar como autor) e personagem. Em outras narrativas, a narração é feita pela personagem que assume a posição do narrador. Nesse caso, mesmo tendo uma narração em primeira pessoa, há também transcrição dos outros

discurso presentes no texto<sup>70</sup>. O narrador e a personagem seriam a mesma pessoa, mas as posições parecem nitidamente.

Em **Memórias Póstumas de Brás Cubas**, de Machado de Assis, publicada em 1881, observa-se também uma narração em primeira pessoa com posições de narrador e personagem bem-marcadas. Todavia, acrescenta-se um outro elemento, que é o diálogo da autoria com o leitor:

Ao Leitor

Que, no alto do principal de seus livros, confessasse Stendhal havê-lo escrito para cem leitores, coisa é que admira e consterna. O que não admira, nem provavelmente consternará é se este outro livro não tiver os cem leitores de Stendhal, nem cinquenta, nem vinte, e quando muito, dez. Dez? (Assis, 1994, p.1).

Além de dedicar a obra ao primeiro verme que lhe roeu as carnes, o personagem-narrador dialoga com o leitor ao ponto de iniciar com uma indicação. Observa-se a presença das instâncias já faladas, autor implícito<sup>71</sup>, narrador e personagem. Agora, percebe-se a referência ao leitor,<sup>72</sup> ou, ainda melhor, ao narratário. O autor defunto refaz sua vida, seus amores e tece considerações sobre as pessoas com as quais se relacionou.

### 5.7.2 A heterodiscursividade

O romance primeiramente apresenta uma representação do mundo (possível)<sup>73</sup> com todas as suas diferenças e características. Parece que é inevitável o surgimento dos sinais

---

<sup>70</sup> Um marco importante na popularização da narração em primeira pessoa em romances ocorre durante o século XVIII, com o Romance Epistolar, em que a história é contada através de cartas escritas em primeira pessoa de uma personagem para outra, apresentando uma perspectiva subjetiva e íntima dos eventos, como mostram as obras aqui trabalhadas. No século XIX, a narração em primeira pessoa foi utilizada, especialmente com o advento do romance realista, por autores como Stendhal, Gustave Flaubert, Fiódor Dostoiévski, Mark Twain, que exploraram a perspectiva interna das personagens. No Brasil, um bom exemplo é Machado de Assis que, além dessa perspectiva interna, também trabalhou a análise psicológica. A tendência continua posteriormente com James Joyce, F. Scott Fitzgerald, entre outros, utilizando a fragmentação da identidade e as perspectivas individuais.

<sup>71</sup> O autor implícito refere-se à imagem do autor que é constituída ou sugerida dentro do texto literário. É uma construção ficcional dentro do universo literário. Por outro lado, o autor explícito está fora do texto.

<sup>72</sup> Essa passagem reforça o pensamento de que o modelo de romances em primeira pessoa tenha tido influência do Romance Epistolar. A busca da verdade faz com que seja ficcionada a instância da autoria.

<sup>73</sup> A representação mimética do mundo é funcional, pois ela relata apenas aquilo no mundo que seja importante para a narrativa. Desta forma, a construção do cenário apresentará somente os elementos que a autoria considera importante para desempenhar a função desejada. Seria um mundo reduzido.

evidenciadores de todos os discursos presentes na sociedade através e pelas falas das personagens. Para Bakhtin, o romance apresenta uma variedade de discursos sociais porque as personagens são seres socialmente ativos e expressam essa existência. Se há diferenças de nível social, educacional, sexo e filosofia ou posturas sociais, tudo irá aparecer de uma forma no romance e, principalmente, desempenhará uma função na narrativa. Se não tiver função, não aparecerá. A máxima: *penso, logo existo*, aqui seria: *falo, logo existo*.

Essa diversidade de discursos apresentados no romance caracterizaria a variedade linguística que está no conceito bakhtiniano. Neste caso, os discursos pessoais de cada personagem podem aparecer diretamente pronunciados por elas através da fala direta. Em outros romances, essa variedade discursiva será apresentada de outras formas pelo narrador.

No romance tradicional, as personagens, além de serem falantes, são apresentados através de métodos auxiliares da narrativa, como a descrição e o discurso direto. Quanto à descritividade como forma de caracterização, através do narrador, utiliza-se desse meio para apresentar as personagens como também o espaço<sup>74</sup> em que elas estão inseridas, pois o espaço é usado para reforçar essa caracterização, possibilitando ao leitor a compreensão dela em uma completude. A apresentação do espaço ocupado por essa personagem serve para reforçar as suas características físicas e psicológicas, ou para criar um contraste entre elas. Como exemplo dessa postura de contraste ou confirmação, observe o seguinte trecho retirado do romance **Senhora**:

Passando à alcova, na mesquinha banca de escrever, coberta com pano desbotado e atravancada de rumas de livros, a maior parte romances, apareciam sem ordem tinteiros de bronze dourado sem serventia; porta-  
charutos de vários gostos, cinzeiros de feitios esquisitos e outros objetos de fantasia.

A tábua da cômoda era um verdadeiro balcão de perfumista. Aí achavam-se  
arranjados toda a casta de pentes e escovas, e outros utensílios do toucador de  
um rapaz à moda, assim como as mais finas essências francesas e inglesas, que  
o respectivo rótulo indicava terem saído das casas do Bernardo e do Louis. A  
um canto do aposento notava-se um sortimento de guarda-chuvas e bengalas,  
algumas de muito preço. Parte destas naturalmente provinha de mimos, como  
outras curiosidades artísticas, em bronze e jaspe, atiradas para baixo da mesa,  
e cujo valor excedia de certo ao custo de toda a mobília da casa (Alencar, 2013,  
p. 37-38).

---

<sup>74</sup>Para Osman Lins, tudo em uma narrativa é espaço. Assim, objetos de usos pessoal e até mesmo personagens são espaço.

O próprio narrador diz que um observador perceberia o disparate, o contraste entre o mobiliário da casa de Seixas e suas vestimentas, realçando a vida externa em oposição à vida interna. Esses elementos espaciais são importantes para a caracterização da personagem de Senhora.

Esse processo possibilita ao leitor a construção de uma imagem da personagem e do ambiente ou espaço em que estão inseridas e, assim, ajuda a entender seu comportamento ou suas falas.

Poucos dias depois da minha chegada, um amigo e companheiro de infância, o Dr. Sá, levou-me à festa da Glória; uma das poucas festas populares da corte. Conforme o costume, a grande romaria desfilando pela Rua da Lapa e ao longo do cais, serpejava nas faldas do outeiro e apinhava-se em torno da poética ermida, cujo âmbito regurgitava com a multidão do povo. Era ave-maria quando chegamos ao adro; perdida a esperança de romper a mole de gente que murava cada uma das portas da igreja, nos resignamos a gozar da fresca viração que vinha do mar, contemplando o delicioso panorama da baía e admirando ou criticando as devotas que também tinham chegado tarde e pareciam satisfeitas com a exibição de seus adornos (*ibid.*, p. 3).

Nesse trecho, faz-se uma descrição do momento do encontro da personagem com Lúcia, o local da caminhada dos amigos e como as devotas se apresentam. Nessa descrição, cria-se um ambiente que mistura devoção e perversão, o santo e o mundano. As beatas servirão de contraponto à Lúcia. Há também críticas de comportamento, ressaltando pessoas que estão em um ambiente do sagrado apenas para mostrarem suas roupas e adereços, uma demonstração da futilidade e das aparências. Vejamos mais uma descrição auxiliar do texto de **Senhora**:

A luz coada pelas verdes empanadas debuxa com a suavidade do nimbo o gracioso busto de Aurélia sobre o aveludado escarlata do papel que forra o gabinete.

Reclinada na conversadeira com os olhos a vagar pelo crepúsculo do aposento, a moça parece imersa em intensa cogitação. O recolhimento apaga-lhe no semblante, como no porte, a reverberação mordaz que de ordinário ela desfere de si, como a chama sulfúrea de um relâmpago (*ibid.*, p. 24).

A citação serve para criar o ambiente da personagem, para construir o cenário e o sentimento de Aurélia. Reforça a beleza e riqueza desta. Essa citação é feita pela voz narrativa. Nota-se que há uma parada na ação da personagem, para que esse espaço seja construído. O

romance plurivocal, repleto de seres falantes, tem uma voz condutora que demarca os limites da ação e apresenta ação da personagem. Esses elementos são bem-marcados. As características da personalidade da personagem, o espaço por ela ocupado e sua ação na narrativa são determinados pela participação da voz narrativa. Embora se tenha uma pluralidade de vozes participando do texto, essas vozes estão subordinadas a uma voz principal, que poderia ser a voz da autoria representada pelo narrador.

Quando se fala em Romance Epistolar, não há pausa na narrativa para a apresentação do cenário, do ambiente e da ação. A apresentação do espaço, do cenário, tem de ocorrer simultaneamente com a evolução da narrativa, embora possa haver momentos em que a personagem descreva o ambiente para o seu interlocutor. Afinal, o narrador personagem poderá descrever algo para o leitor, contudo essa descrição geralmente ocorre juntamente com a narração.

As personagens podem mencionar características físicas ou comportamentais de pessoas ao redor, a atmosfera do lugar, ou até mesmo os cheiros de alguns espaços. Porém, esse processo ocorre simultaneamente às suas falas. Esse procedimento incentiva a imaginação do leitor, que pode ocupar a posição de receptor da mensagem que está sendo escrita e lida por ele. Os detalhes apresentados podem ser os mais íntimos possíveis, expressão da compreensão e da emoção da personagem, não havendo o interesse de reprodução de um determinado cenário.

Sua carta, tão severa, teria me assustado, senhora, se porventura eu não encontrasse nesse lugar mais motivos para me sentir segura do que os que a senhora me dá para sentir-me receosa. O temível sr. de Valmont, que deve ser o terror de todas as mulheres, parece ter deposto suas armas mortíferas antes de entrar neste castelo. Longe de arquitetar planos, aqui ele não trouxe nem sequer pretensões; e a qualidade de homem amável, que seus próprios inimigos lhe reconhecem, aqui quase se esvai, deixando-lhe apenas aquela do bom moço. O ar do campo, aparentemente, produziu esse milagre. O que posso lhe assegurar é que, estando sempre comigo, parecendo inclusive apreciar minha companhia, não deixou escapar uma única palavra que se aparente a amor, nenhuma dessas frases que todos os homens se permitem, sem ter, como ele, com que justificá-las. Jamais nos obriga a essa reserva que toda mulher de respeito é forçada a manter hoje em dia a fim de conter os homens que a cercam (Laclos, 2002, p. 59).

Nesse fragmento, percebe-se duas caracterizações da personagem Valmont. Uma textual, feita pela Madame de Tourvel, explícita no texto, que diz que como ela vê o Visconde de Valmont; outra, subentendida, feita pela sua correspondente, a sra. de Volanges. Pela

observação lida, pode-se considerar tratar de duas personagens distintas, porque a forma como a observadora o vê é diferente. Essa característica só é possível nesse tipo de narrativa, pois há a fragmentação da narrativa de acordo com os pontos de vistas apresentados. Qual deles é o verdadeiro ou se ambos o são, somente o leitor poderá dizer ao final da leitura. Cada personagem só narra aquilo que conhece ou vive.

Em **Sussuarões** (1981), haverá esse comportamento. Nos textos apresentados anteriormente, a descrição da personagem e do espaço em que estão inseridos servem como forma de caracterizá-las, para que o leitor, além de situar a ação possa, por intermédio dessas informações, construir uma imagem da personagem. Na obra que é o corpus principal dessa pesquisa, não há uma ruptura ou parada na narrativa para que o ambiente seja descortinado.

No fragmento,

Sáímos num pátio, a claridade é intensa. Relanceio os olhos e me assusta a presença de tantos homens armados, em prontidão. Parecem alheios à nossa passagem, todavia a tensão transparece nas mãos fechadas em torno das culatras (...) atravessamos o pátio, meu guia faz sinal, dois soldados chegam correndo, armas apontadas em minha direção. Sinto a boca seca, as mãos úmidas (Oliveira, 1981, p. 19).

A descrição do cenário e das emoções da personagem ocorre ao mesmo tempo em que a ação é desenvolvida. Sobre as formas de descrição espaço, neste aspecto denominado de ambientação, Osman Lins classifica-as como sendo franca, reflexa ou dissimulada. Na franca, o narrador apresenta o espaço de forma clara e dá uma leve parada na narrativa para essa apresentação, podendo também, em alguns momentos, ser mediada pela presença de alguma personagem. Um bom exemplo dessa forma de apresentação do espaço ocorre na citação anterior do livro **Senhora**, de Alencar.

Na reflexa, o cenário é percebido através da personagem que passeia seu olhar sobre o ambiente e aos poucos vai descrevendo-o ao leitor. Não se percebe um hiato no texto, não há uma ruptura na narrativa para essa apresentação, ela está embutida no divagar da personagem. Em regra, essa forma de ambientação, como ensina Lins, é característica de textos em terceira pessoa, como vemos no trecho de Oliveira, citado acima.

Essa parte da narrativa é escrita em terceira pessoa, através do discurso indireto livre. O narrador mescla sua fala com os pensamentos da personagem, que divaga sobre as observações

do espaço, sobre suas impressões em relação às inscrições na parede do claustro. Depois volta a fala para ele, a fim de mostrar a reação da personagem em relação à aproximação dos policiais que vieram lhe buscar. No trecho, não há uma ruptura narrativa para que o cenário seja apresentado ao leitor. Tudo acontece de forma simultânea e ininterrupta.

Na dissimulada, a personagem assume uma atitude ativa, ao contrário das anteriores, havendo uma união entre a ação desenvolvida pela personagem. Vejamos um exemplo:

A voz metálica, soa alta, impessoal. E eu obedeco à ordem seca, acompanho o militar na sua marcha rítmica, cadenciada. Corredor a fora, o seu coturno arranca sons fortes do piso. Tenho vontade volver a cabeça, confirmar se meus inquiridores estão à porta, observando meu andar vacilante, mas falta-me coragem. Vou pisando temeroso as sombras projetadas pelas metralhadoras, mal diviso com o canto dos olhos as mãos firmes que as empunham. Morre o corredor, viramos à esquerda, noutra corredor, ladeado também de sentinelas armadas. Agora, mesmo se voltasse a cabeça, não veria Augusto e seus companheiros (Oliveira, 1981, p.19).

A ação de Leonardo mescla-se com a apresentação do espaço em que está inserido. Não se segue os parâmetros utilizados nos modelos anteriores, além do fato de ele ser narrador-personagem. Na obra, há mescla de formas diferentes de apresentação do espaço, da mesma forma que há, também, mistura de gêneros diferentes na obra. Quanto a essa mescla de formas textuais e gêneros textuais, conceitua-a como sendo uma obra híbrida, usando textos poéticos e músicas para complementação das vozes no texto. Jovita escreve um poema para Emiliano – “quando sentir vontade de chorar/Não chore/Me chame que eu virei chorar por você”: Rolanda, em suas últimas palavras, escreve em forma de poesia sua declaração de amor ao herói, em uma estruturação que repete a palavra “que” para exprimir sua condição de mulher à espera do amado. Em vários momentos, a personagem ouve música ou vê a música escrita na parede ou sente a música no ar: “O vento levou a canção - ritmo e letra. Mas o sêmen ficou. A parede tantas vezes restituída e maculada...não é mais virgem. Há na pedra, pela primeira vez, o sêmen da canção” (*ibid.*, p.117).

Outra questão importante é a utilização da fala da personagem para sua caracterização e expressão de seu discurso. Nesta obra, as falas, ou suas narrações, ocorrem de forma semelhante em termos de estruturação sintática ou gramatical. São frases curtas e sintéticas, como se houvesse pouco tempo para escrever e houvesse a necessidade de se falar tudo. Essas formas também servem para mostrar os lapsos de rememoração da narrativa por parte do narrador. O

fluxo de consciência traz à tona momentos que estão separados por muito tempo. Contudo, esse processo, a nosso ver, não valoriza a fala como elemento de composição das personagens.

Vejamos:

Eu nada sei, porque verdadeiramente nada há. Eu conheço Emiliano há mais de vinte anos...é um pobre coitado.

\*\*\*

Conheci Emiliano na empresa onde trabalho até hoje. Foi demitido sem justa causa, sem direitos, a bem do serviço...a bem da Revolução...

Certamente, agora serei despedido também, aquele militar gorducho disse isto, quer ficarei marcado, terei sérios prejuízos se não fizer a opção adequada (*ibid.*, p. 23).

No fragmento, a personagem utiliza reticências para mostrar a quebra em seu pensamento, no fluxo de sua memória. Utiliza até mesmo asteriscos para mostrar uma ruptura temporal dos fatos enunciados em sua fala. Todavia ele retoma o momento imediato quando cita a fala do militar gordinho, dizendo que ele ficará marcado. A lembrança do trabalho e da dispensa de Emiliano não é contemporânea, mas está disposta um momento ao lado do outro, porque a fala da personagem e sua memória não têm barreiras estabelecendo limites entre passado e presente. Essa forma de narrar, entrecortada e vacilante, está presente em Leonardo, em Rolanda e em Jovita. Da mesma forma, o cuidado com a frase, com a linguagem sem erros, demonstra o grau de educação e erudição das personagens, servindo para comprovar o que inicialmente se falava deles, que seriam estudantes universitários, sendo a maioria deles de classe média, à exceção de Emiliano.

Por outro lado, mesmo as personagens possuindo nível universitário, elas não têm a mesma origem social, o mesmo poder econômico, o mesmo sexo, a mesma idade, enfim, são personagens que apresentam diversidade de realidades que poderiam ser transferidas ou representadas na linguagem.

Assim, o sotaque, o ritmo. Através das palavras que uma personagem escolhe e da maneira como ela se expressa, os leitores podem ter *insights* sobre quem ela é. Por exemplo, em **Orgulho e Preconceito**, de Jane Austen (2021), Elizabeth Bennet é conhecida por seu diálogo espirituoso e perspicaz, que revela sua inteligência e senso de humor. Outro momento, através do monólogo interior, permite-se à personagem se revelar ao leitor, com seus pensamentos, como ocorre na citação anterior em que a personagem se indaga sobre as consequências que terá caso escolha uma ou outra alternativa. Desta forma, o leitor pode

conhecer um pouco da personalidade da personagem e quais seriam suas ações em determinada situação.

Um bom exemplo na literatura nacional é o exemplo de Aurélia do romance **Senhora**, de Alencar (2013). Aurélia é retratada como uma mulher forte e determinada, que busca ascensão social e vingança por meio do casamento. Suas falas são repletas de eloquência e persuasão, refletindo sua inteligência e habilidades retóricas. Ela utiliza a linguagem para expressar seu poder e domínio sobre os homens, reivindicando seu lugar na sociedade patriarcal. Um exemplo disso pode ser observado em seu diálogo com Fernando, quando ela afirma: “A mulher que pode dispor de uma fortuna e de uma beleza é senhora do seu destino” (*ibid.*, p. 96).

Além disso, as falas de Aurélia são pontuadas por um forte senso de determinação e autoafirmação. Ela demonstra confiança em suas próprias capacidades e habilidades, buscando subverter as expectativas tradicionais de gênero. Em uma de suas falas, ela proclama: “Não sou mulher para ter prazer em ser amada; quero ser adorada!” (*ibid.*, p. 119). Nesse sentido, Aurélia se posiciona como uma figura feminina empoderada, que busca não apenas do amor romântico, mas também do reconhecimento e da reverência dos homens.

No caso da obra de Oliveira (1981), não se percebe mudança considerável nas falas das personagens, nem em suas caracterizações, tampouco em algum elemento que possa identificá-las. As personagens são muito parecidas enquanto falam. Tem-se uma mulher adulta, uma adolescente, homens adultos de diferentes estratos sociais e, no entanto, a linguagem é muito parecida. Esse elemento poderia ter sido mais bem trabalhado.

Outra questão importante no Romance Epistolar, ao se falar da caracterização das personagens, é o ponto de vista. A focalização em primeira pessoa afeta o desenvolvimento da narrativa, como ocorre em **Dom Casmurro**, de Machado de Assis (1978). Nesse romance, o posicionamento da personagem central descreve Capitu e isso interfere na compreensão por parte do leitor da personagem. Nos romances epistolares, sejam eles mono ou polivocálicos, as personagens falam através de suas cartas. O leitor apreende suas características através dessas falas.

Em **Sussuarões** (1981), Emiliano não fala, falam sobre ele. Dessa forma, ele não pode se revelar ao leitor. Sua descrição é feita de forma indireta, através de outras personagens. Essa forma de descrição traz em si o ponto de vista de seu observador, tornando cada uma delas incompleta e parcial. Assim, não podemos ver Emiliano, vemos como as outras personagens o veem. Então, pode-se ter várias descrições de um mesmo objeto, possibilitando ao leitor a construção de uma imagem pessoal. A personagem narradora compartilha suas percepções sobre as falas das outras personagens, expressando suas reações e pensamentos internos em

relação a elas. Essas reflexões ajudam a caracterizar tanto a personagem narradora quanto a observada.

### 5.7.3 As vozes do romance epistolar

Sobre a questão da voz e da personagem, Rousset (2000) afirma que, no Romance Epistolar, a personagem é um emissário da verdade, porque os fatos ali apresentados são verdadeiros. O autor explícito<sup>75</sup>retira-se do seu papel de construtor de uma narrativa e assume o papel de organizador externo de textos encontrados ou coletados. Cabe a ele simplesmente expor esses textos da forma como são encontrados. Desta maneira, a autoria não é do autor explícito, mas da personagem-narrador (autor implícito). Neste momento, a personagem não seria simplesmente a narradora de sua história, ela também é a autora da obra de literária, sendo uma pseudoficção, como ocorre em **Cartas Chilenas**, de Tomás Antônio Gonzaga e **Cartas Persas**, de Montesquieu, quanto o autor explícito dialoga com o leitor, explicando como tomou conhecimentos das cartas.

Em suas reflexões sobre **Cartas Persas**, Montesquieu (2018, *apud* Rousset, 2000, p. 66), afirma que “esse tipo de romance costuma ter sucesso porque a própria pessoa conta sua situação atual, o que faz com que as paixões sejam sentidas mais do que em provocá-las no leitor”. As cartas serão apresentadas como textos autênticos, com garantia de veracidade, uma obra ficcional de algo não ficcional.

No romance epistolar, não é possível observar o mesmo processo de descrição da personagem como ocorre nos romances tradicionais. A personagem e o espaço são desvendados passo a passo através dos textos produzidos por ela mesma, ou indiretamente por outras personagens. As personagens são mostradas a partir de suas falas, como também das falas das outras personagens em relação a ela.

Rousset (2000) cria uma imagem, de estar o leitor sobre os ombros da personagem, lendo o que ela escreve simultaneamente, a história é revelada em cada traço, em cada linha, a ideia da concretude só é possível ao se ler o último texto, a última anotação.

---

<sup>75</sup> Neste caso, teremos uma confusão explicável quanto à autoria. Nos romances epistolares, têm-se dois autores, um implícito presente no texto, que escreve as cartas, e outro explícito, que seria o autor propriamente dito. Esse autor explícito pode aparecer na obra em alguns momentos através de notas, referindo-se a si apenas como um organizador de textos produzidos por outras pessoas. Dessa forma, a diferença fundamental entre autor implícito e autor explícito é que o primeiro é uma construção interpretativa feita pelo leitor, enquanto o último se manifesta diretamente no texto. O autor explícito é uma presença reconhecida e intencionalmente revelada pelo autor da obra, enquanto o autor implícito é uma construção subjetiva e individualizada feita pelo leitor durante a leitura.

Após o século XVIII, alguns teóricos insistiram em considerar o diário como sendo uma forma de romance epistolar. Nele, ter-se-ia as impressões e considerações daquele instante e não é preciso a presença de um interlocutor, porque, em tese, não há interlocução no diário. Nesse tipo de texto caracteriza-se o monovocalismo. A presença de apenas uma enunciação solitária. O que o leitor apreende é somente um olhar, apenas um ponto de vista, como no caso de **Cartas Portuguesas** (que, apesar de ser um texto construído através de cartas, estas não são respondidas, ficando o leitor apenas com os sentimentos da personagem), todavia, o silêncio do destinatário das cartas da freira é entendido como mensagem. Em **Sussuarões**, há páginas de diários e cartas; há, também, uma carta que nunca foi enviada, servindo para se ver o ponto de vista de uma personagem e a exposição de seus sentimentos. “Escrevo para você, mas é para mim que falo. Que indago. E não encontro respostas. Talvez encontre coragem em algum lugar...em mim...talvez me imbua de desespero bastante para lhe enviar isto...” (Oliveira, 1981, p. 97).

Apesar de não haver uma resposta, ela não é necessária porque a carta foi escrita para o outro. Ela possui destinatário, possui uma mensagem que desejaria sua autora ser sabida pelo destinatário. Estabeleceu-se o processo de comunicação entre as partes.

Observemos o trecho a seguir:

Tenho vontade de volver a cabeça, confirmar se meus inquiridores estão à porta, observando meu andar vacilante, mas falta-me coragem. Vou pisando temeroso as sombras projetadas pelas metralhadoras, mal diviso com o canto dos olhos as mãos firmes que as empunham. Morre o corredor, viramos à esquerda noutro corredor... (*ibid.*, p. 19).

Nesse trecho escrito por Leonardo, tem-se apenas as memórias dele, não há a interação entre as partes. O texto diarístico mostra apenas o pensamento do seu autor implícito diante dos fatos. Ele fala apenas para si e não permite que haja outra visão dos fatos, traz as características da narrativa em primeira pessoa e por isso se assemelha à carta.

Outra questão nesse trecho é a forma como é apresentado o espaço. A narrativa do autor é feita através de sua lembrança, de seu olhar. Sabe-se que ela está com medo, anda vacilante, está olhando para baixo, percebendo apenas as sombras das armas empunhadas pelos homens nos corredores. A descrição e as características dela são apreendidas pelo leitor durante a narração. Vejamos outro momento, na última anotação da mesma personagem, separado por cerca de 12 horas entre uma e outra.

-Me segue!

A voz metálica, soa alta, impessoal.

E eu sigo a ordem seca, acompanho o militar em sua marcha rítmica, cadenciada. Atravessamos o pátio, os corredores ladeados de sentinelas e não sinto medo algum das metralhadoras voltadas em minha direção. Caminho sonâmbulo e trôpego... mas o temor está longe (*ibid.*, p. 43).

A personagem está sonolenta, passou a noite em claro, pensando em suas escolhas. Agora, ela não vê as sombras das metralhadoras. Ela as vê voltadas para ele, porém afirma: “não sinto medo” (*ibid.*, p. 43). Houve uma mudança nela, entre o primeiro e o último texto. Essa mudança caracteriza o resultado da operação matemática feito por ela; haja o que houver, suas ações sempre terão um resultado. A solução encontrada fez com que ela perdesse o medo e a insegurança. As sombras agora são metais reais, mas não impõem medo ou temor.

A mudança interna na personagem é exteriorizada por sua fala. Os passos da personagem são firmes e sua forma de encarar os militares ao seu redor também muda. Essas mudanças poderiam ficar ocultas do leitor, mas a narrativa em primeira pessoa permite essa visão do mundo interior da personagem. Relembrando Riobaldo diante do Sussuarão, hostil, inóspito, este deixa de ser assim porque ele muda. A mudança interna em Leonardo também transforma o espaço externo, transforma o ambiente que o circunda, por isso a importância da voz no formato epistolar, que em regra é construída em primeira pessoa.

A mudança interna na personagem, na forma de ela pensar, faz com que ela ressignifique o espaço que a circunda. O espaço é reconfigurado. Ela continua sendo o mesmo, mas não é mais um espaço de opressão e destruição, agora, os soldados armados não representam perigo a ela. Desta forma, se houver mais de um ponto de vista, mais de um observador do mesmo fato, não haverá a possibilidade de os dois observadores estarem no mesmo estado emocional.

Pode-se observar que o romance epistolar, ou naqueles que apresentam epistolalidade, se aproxima do teatro, porque as personagens desenvolvem suas falas (textos) diretamente, na medida em que praticam suas ações. São ações simultâneas, não ocorre a rubrica<sup>76</sup> que há no teatro. Desta forma, seria, em tese, mais simples a adaptação para o teatro ou para o cinema, porque as falas das personagens já estão prontas, basta apenas a representação cênica<sup>77</sup>. O leitor acompanha a enunciação e, a partir dela, é feita a caracterização da personagem que ocorre

<sup>76</sup>Rubrica, no texto teatral, é o nome dado ao texto que diz como a personagem irá pronunciar o seu e qual a ação que será desenvolvida durante essa fala. Ao se ler a fala e a rubrica, o leitor visualiza a cena que está sendo desenvolvida, geralmente elas vêm entre parênteses.

<sup>77</sup>Essa aproximação cênica pode ser estendida ao cinema, afinal são muitos os exemplos de romances epistolares representados na sétima arte, como **Ligações Perigosas**, **A Cor Púrpura**, **Drácula** e mais recentemente **MySister's Keeper** (no Brasil, **Uma prova de Amor**).

durante a narrativa. Por outro lado, no teatro há concatenamento dos fatos e das falas. Há, também, a imagem que contribui para a caracterização da personagem. O diretor (que é um leitor) organiza os textos e os expõe em sua sequência lógica e temporal. No Romance Epistolar, esse trabalho é do leitor, que vai reconstruindo a narrativa a partir dos textos que lhe são apresentados, geralmente de forma caótica, aleatória.

Essa forma de acompanhar a narrativa permite a introspecção, que o leitor possa conhecer a personagem em profundidade que noutras formas de escrita. Não há mediação entre personagem e leitor, ela expõe os sentimentos e o leitor os apreende.

A interação leitor-autor (personagem, narrador – autor implícito) pode ser encontrada em muitos romances não epistolares, como em Machado de Assis, que em diversas obras fala com o seu leitor, às vezes indicando proximidade e carinho, semelhantemente às apresentações em cartas pessoais: fino leitor, caro leitor, leitor amigo, amado leitor etc.

O sentimento da personagem Leonardo flutua de acordo com o processo de escrituração e o momento de sua execução como foi mostrado nas duas anotações. Em **Sussuarões**, semelhantemente, há a evolução do sentimento em Rolanda do início ao fim de suas anotações. A postura crítica e temerosa diante da prisão de Emiliano vai se mudando ao ponto em que ela reconhece que ele foi a única pessoa que a possuiu verdadeiramente. Que todos os envoltivos passados foram posses: “Há muito tempo venho tentando esquecer encarar esse passado como o de outras pessoas...” (Oliveira, 1981, p. 73). Primeiro, atitude de distanciamento e tentativa de esquecimento: “Quando tudo era passado, compreendi Emiliano” (*ibid.*, p. 83), constata. “Que os aventureiros que exploraram meu corpo, nunca me possuíram. Que permaneço virgem. (...) Que o último clímax ocorreu ao beijar suas mãos no quarto de hospital” (*ibid.*, p. 91). Há uma evolução no comportamento da personagem, relatada entre momentos distintos da sua história. Essa evolução, se assim pode se dizer, vai sendo revelada aos poucos para o leitor que está acompanhando o processo de construção da narrativa. Tal processo também pode ser observado em **Cartas Portuguesas**, como bem mostramos.

Esse processo oscila em grau de complexidade na construção, dependendo de apenas uma voz narrativa para aquilo que Versini (1979) intitula como sendo uma sinfonia de vozes, presentes ao mesmo tempo, narrando sua história e revelando sua visão pessoal dos fatos, revelando-se ao leitor e revelando outras personagens através da interação delas através de cartas ou simplesmente através de comentários emitidos e recebidos.

Quanto ao processo narrativo no Romance Epistolar, Rousset afirma:

Falei de narrativa, mas não é melhor desistir desse termo? Onde está a narrativa em *Julia ou a Nova Heloísa*, em *Ligações Perigosas*? Parece que com o advento da forma epistolar, o romancista, pela primeira vez na história do romance, renuncia à narrativa; ele não conta mais, nem seus personagens contam; ele se liberta da história concebida como uma série de eventos dos quais os seres são agentes ou vítimas. Aqui o evento são as próprias palavras e o efeito a ser produzido por meio dessas palavras é a maneira como são ditas, depois lidas e interpretadas; o acontecimento ainda é a troca e o arranjo das cartas, a ordem dada aos documentos no arquivo. O instrumento da história tem precedência sobre a história. Deste modo, o autor, que parece desaparecer porque já não conta [...], vinga-se como organizador e compositor [...], ou seja, como gestor de projeto (2000, p. 73-74).<sup>78</sup>

Ocorre uma variedade de deslocamento da voz narrativa no texto, primeiro com a personagem tomando posse de sua enunciação, depois ela narrando a partir de seu ponto de vista a história e, posteriormente, o autor deixando seu papel de construtor da ficção e assumindo apenas a função de editor de textos que foram produzidos pelas personagens. Como afirmava Adams Day (1966, p. 05), as cartas são “usadas como veículo para a narração ou desempenham um papel importante no curso da história”.<sup>79</sup> Dessa forma, seria a ficção da não-ficção. Seria a construção de uma narrativa ficcional simulando uma situação real.

Por outro lado, a meu ver, a beleza do texto está exatamente nessa possibilidade de se criar dúvidas na cabeça do leitor quanto à autoria das cartas. O autor constrói um texto dizendo que não é seu autor, negando seu processo de criação. Essa forma de construção consegue criar no leitor a dúvida sobre a real autoria de alguns textos, como é o caso de **Cartas Portuguesas** de Guilleragues, pois muitos indicam a autoria “real” das cartas à Mariana do Alcoforado. Por outro lado, em **Cartas Chilenas** não restam dúvidas quanto à autoria devido a questões histórico-sociais e ao emprego de nomes mitológicos.

Em **Sussuarões**, a complexidade vai além daquilo que Versini (1979) apresenta, pois não há apenas uma pluralidade de vozes, mas também uma miscelânea de formas de estruturação textuais, variando de anotações de diário, cartas e uma narração em terceira pessoa tradicional. Não há um texto que apresente essa diversidade de construção, números de vozes e pontos de vistas sobre um mesmo assunto. Fugindo do padrão do romance epistolar tradicional,

---

<sup>78</sup>J'ai parlé de récit, mais ne vaut-il pas mieux renoncer à ce terme ? Où est le récit dans *La Nouvelle Héloïse*, dans *Les Liaisons Dangereuses*? Il semble qu'avec l'avènement de la forme épistolaire, le romancier, pour la première fois dans l'histoire du roman, renonce au récit ; il ne raconte plus, ni ne fait raconter par ses personnages ; il se libère de l'histoire conçue comme suite d'événements dont les êtres sont agents ou victimes. Ici l'événement, ce sont les paroles mêmes et l'effet à produire au moyen de ces paroles ; c'est la manière dont elles sont dites, puis lues et interprétées ; l'événement, c'est encore l'échange et la disposition des lettres, l'ordre donné au pièces du dossier, L'instrument du récit l'emporte sur le récit. De la sorte l'auteur, qui semble disparaître puisqu'il ne raconte plus [...], prend sa revanche comme ordonnateur et compositeur [...], c'est-à-dire comme maître d'oeuvre (Rousset, 2000 p. 73-74).

<sup>79</sup>Serve as the narrative medium or figure significantly in conduct of the story (Day, 1966, p. 05).

aproximando da forma produzida após o século XVIII, como o diário, presente em *Drácula*, entre outros. Todavia, o romance de Oliveira resgata a forma multifacetada de narrar presente na tradição do Romance Epistolar. A narrativa é decomposta em vários prismas diferentes e utiliza elementos da narrativa tradicional. O texto apresenta epistolaridade.

## 5.8 O Espaço e o Tempo em *Sussuarões*

### 5.8.1 O espaço no romance

No Romance Epistolar poderíamos analisar o espaço literário a partir de três níveis básicos. No primeiro nível faríamos uma leitura dos topônimos que geralmente nos permite situar aquele texto em um determinado lugar e tempo. Afinal, geralmente as cartas apresentam essas informações ao leitor. Em **Cartas Persas**, as cartas no início citam o local de onde foram escritas e o seu destinatário. Como no exemplo da Carta 3, de “Zaki A Usbek ...Em Tabriz”, e, ao final, o local de envio “De Serralho de Fátima. 21 da lua de Maharram, 1711” (Montesquieu, 2018, p. 19-20); desta forma, o leitor tem uma ideia preliminar do espaço e de tempo.

Partindo do que ensina Versini (1979), essas informações são verdadeiras porque criou-se um pacto entre o leitor e o autor de que essas informações são verdadeiras e que os autores são realmente os emissários das cartas e de que elas falam verdades. Ainda nesse primeiro nível de interpretação, em **Ligações Perigosas** (2002), ocorre o mesmo procedimento, as cartas são endereçadas nominalmente e ao final local e data, havendo apenas a supressão do local e dos anos finais “Do Visconde de Valmont à Marquesa de Merteuil (...) De , neste 25 de agosto de 17..” (Laclos, 2002, p. 57-58).

Em **Cartas Portuguesas** (2016), não há o mesmo procedimento. A freira inicia suas correspondências indo diretamente ao assunto sem fazer o endereçamento nem citação do local em que esteja. Esse mesmo processo pode ser observado nas cartas encontradas pela polícia em **Sussuarões** (1981), sabe-se apenas a quem se dirigem as cartas, mas não se tem qualquer anotação de onde elas foram escritas nem para onde serão endereçadas. Esse procedimento confere aos textos atemporalidade e faz com que o leitor não tenha noção de um local específico, como se os fatos ali narrados também pertencessem a qualquer lugar no Brasil. No caso das cartas da freira, o fundo era a paixão nutrida por ela que independe de “um onde” e de “um para onde”. Essas informações não são necessárias para a compreensão da mensagem das cartas. No

caso de **Cartas Persas**, a questão do espaço, de onde e para onde interfere em muito, porque as cartas exprimem uma ideia muito específica de um momento da história da França. Assim, consideramos que a marcação de tempo e de espaço fazem parte da leitura e compreensão das cartas em um romance epistolar, isso sem mencionar a importância do destinatário, pois, dependendo dele, pode haver uma mudança no tratamento, no conteúdo e na forma da carta. Segundo Covo e Ghazali.

... o inventário topográfico reconhece e descreve as categorias espaciais em que se baseia o universo das obras, ao mesmo tempo em que lhes empresta a 'ilusão da realidade' com graus variados de mimetismo e sua referencialidade histórica (1997, p. 17).<sup>80</sup>

Em um segundo nível de leitura, teria a ver com uma toposemia funcional, que está diretamente relacionada com o funcionamento interno no texto, com a relação que o espaço tem com o desenvolvimento da narrativa, com as funções que ele tem em relação à narrativa propriamente dita e com a caracterização das personagens. Sobre esse nível, teceremos algumas considerações.

Moisés (1985) havia dito que o romance nos fornece uma visão global do mundo, seria uma reconstrução no plano ficcional do mundo que experimentamos e vivenciamos. Percebe-se por esse pensamento que o romance teria fortes relações com a realidade que nos circunda, todavia não porque estaria no plano da representação, estaria no plano do ficcional cujos laços com a realidade seriam meras coincidências, relações criadas, muitas vezes, pela crítica, pela leitura, mas nem sempre pela autoria ou pela voz condutora da narrativa.

Se se fala em uma representação, há de pensar que nesse mundo haveria personagens dotadas de voz que lhes confere identidade distintiva entre todas as outras. E essa personagem praticaria uma ação na narrativa e que essa ação estaria circundada de um espaço que a envolveria e que ajudaria na sua compreensão. Ação praticada no tempo e no espaço. Um triângulo importante para a compreensão e estudo do texto literário. A linguagem da personagem, sua significação e valoração estão condicionadas ao posicionamento dessa personagem em seu tempo e seu espaço. O deslocamento físico pelo espaço geográfico em determinadas regiões, como no Brasil, poderia ocasionar diversos problemas comunicativos,

---

<sup>80</sup>El inventario topográfico reconoce y describe las categorías espaciales en las que cimienta el universo de las obras, al mismo tiempo que les prestan la 'ilusión de lo real' con grados diversos de mimetismo, y su referencialidad histórica (Covo e Ghazali, 1997, p. 17).

em alguns essa dificuldade poderia ocorrer até mesmo em uma mesma região de uma mesma língua, havendo deslocamento entre grupos sociais. A fala é uma forma de representação social, variando de estratos para estratos. Espaço, tempo, linguagem estão ligados, mas voltando nossa atenção ao espaço e ao tempo, como ele poderia ser representado e poderia aparecer em uma narrativa?

Sobre essa questão de representação do mundo, linguagem e construção da identidade, Bakhtin (2013) argumenta que a multiplicidade de vozes em um romance, que caracterizaria a polifonia, seria enriquecedora, principalmente durante o diálogo, porque, através dele, as personagens podem expressar seus valores pessoais, suas crenças, desejos e conflitos. Essas interações possibilitam essa revelação do mundo interior das personagens para o leitor.

Existem muitos conceitos de espaço nas diversas áreas do conhecimento como na geografia, na matemática, entre outras, mas, neste trabalho, vamos nos focar na definição de espaço voltada para o texto literário, como conceitua Osman Lins, em **Lima Barreto e o espaço romanesco** de 1976. Para ele

Espaço no romance é tudo que intencionalmente disposto, enquadra a personagem e que, inventariado, tanto pode ser absorvido como acrescentado pela personagem, sucedendo, inclusive, ser constituído por figuras humanas, então coisificadas ou com a sua individualidade tendendo a zero (1976, p. 72).

Na definição de Lins, uma questão se destaca, “intencionalmente disposto” e “figuras humanas... coisificadas ou com a sua individualidade tendendo a zero”. Esses dois elementos reforçam a ideia de que em uma obra literária tudo tem um motivo para estar ali. Outro fato é o de as personagens também fazerem parte do espaço, ou que algumas pessoas têm uma função mais espaciais que humanas propriamente ditas, pessoas dotadas de capacidade ativa para a narrativa.

Essa definição de espaço é muito mais abrangente que aquela de que “é o onde, o lugar em que se desenvolve a ação praticada pelas personagens” (Pelegri, 1999, p. 142). Apesar de esse pensamento, ou conceito, estar muito próximo com o de Moises em que afirma que é uma geografia ficcional por onde as personagens são conduzidas para desempenharem sua ação, podendo, através dessa ficção, extrapolar fronteiras enormes em fração de segundos.

Borges Filho (2008, p. 1) afirma que espaço “é tudo que está inscrito em uma obra literária com tamanho, forma, objetos e suas relações. Esse espaço seria composto de cenário e natureza”.

Borges Filho (2008) sobre essa questão do espaço na narrativa afirma que o espaço pode caracterizar a personagem, influenciar uma ação, antecipar, representar, entre outros. Essas definições e caracterizações geralmente são feitas a partir de obras em que o espaço é muito bem definido, mesmo que ele possa aparecer de forma rarefeita e imprecisa. No romantismo, usava-se de métodos auxiliares para apresentar o lugar em que ação seria desenvolvida, como em **O Guarani** (1996).

Nesse sentido, com base no conceito de Lins, pode haver obras em que o espaço é predominante como em **O Guarani** de José de Alencar, **Alice no País das Maravilhas** de Lewis Carrol entre muitas outras obras. Cumpre salientar que em uma obra literária, nada está ali por coincidência, tudo tem função. Se em um filme aparece uma tesoura sobre a mesa, ou qualquer outro objeto, esse objeto tem uma função no desenvolvimento da narrativa. Esses elementos podem passar despercebidamente por um leitor incauto, mas não para quem analisa e espera pelo desenvolvimento da narrativa para descobrir a função daquele objeto.

Nesse sentido, ocorre o mesmo com a forma que o espaço é apresentado na narrativa. Assim um chapéu deixado sobre a mesa é espaço que serve tanto para compor o cenário como para caracterizar a personagem. No trecho de **Senhora** (2013) em que o narrador descreve o quarto de Seixas, não passa despercebido o contraste dos móveis com os objetos de uso pessoal da personagem, possibilitando uma visão dupla da personagem que apesar de ser pobre cuida das aparências externas. Os objetos de uso pessoal têm dupla função, caracterizam a personagem quando ele os usa, e caracteriza o ambiente quando estão dispostos no quarto da personagem.

Sobre essa apresentação do espaço, Lins (1976, p. 77) diferencia Espaço de Ambientação, estabelecendo a seguinte diferenciação “Por *ambientação*<sup>81</sup>, entenderíamos o conjunto de processos conhecidos ou possíveis, destinados a provocar, na narrativa, a noção de um determinado *ambiente*. Para a aferição do espaço, levamos a nossa experiência do mundo”.

## I CENÁRIO

---

<sup>81</sup>Sobre a ambientação apontada por Osman Lins, ela se divide em franca, reflexa ou dissimulada, sendo que já apresentamos a definição de cada uma delas.

De um dos cabeços da Serra dos Órgãos desliza um fio de água que se dirige para o norte, e engrossado com os mananciais que recebe no seu curso de dez léguas, torna-se rio caudal. É o Paquequer: saltando de cascata em cascata, enroscando-se como uma serpente, vai depois se espreguiçar na várzea e embeber no Paraíba, que rola majestosamente em seu vasto leito. Dir-se-ia que, vassalo e tributário desse rei das águas, o pequeno rio, altivo e sobranceiro contra os rochedos, curva-se humildemente aos pés do suserano. Perde então a beleza selvática; suas ondas são calmas e serenas como as de um lago, e não se revoltam contra os barcos e as canoas que resvalam sobre elas: escravo submisso, sofre o látigo do senhor (Alencar, 1996, p. 2).

O narrador, antes de iniciar a história, abre um capítulo para falar do cenário em que se passará a narrativa. Da mesma forma os espaços internos e externos são apresentados através da voz condutiva do narrador. Peri navega por essas matas e é impelido a praticar diversas ações bravias em prol da veneração que sente por Cecília.

O mesmo processo encontra-se em **Senhora** do mesmo autor em que o narrador revela os aposentos de Aurélia pelo buraco da fechadura através dos olhos de Seixas

Aproximou-se cautelosamente e sem rumor. Pelo recorte da chave, pôde ver na parede fronteira um quadro iluminado que se destacava no crepúsculo da câmara nupcial. Era o espelho colocado sobre a jardineira de mármore, que refletia obliquamente pela porta aberta uma faixa de outro gabinete. Essa zona abrangia um divã onde nesse instante destacava-se do brocado verde a estátua de Aurélia, deitada como o alto-relevo que outrora ornava as campas dos nobres. Envolvera o corpo da moça um roupão de cambraia, cujas pregas caíam sobre o tapete semelhantes aos borbotões da névea espuma de uma cascata, e deixavam-lhe o talho debuxado sob a fina teia de linho (Alencar, 2013, p. 90).

Nesses trechos pode-se perceber muito claramente o espaço em que a personagem está inserida e características que revela ao leitor da personagem, tanto aspectos sociais, como comportamentais. O estudo do espaço e suas manifestações é chamado por Gaston Bachelard de toponálise definido por ele como sendo o “estudo psicológico sistemático dos locais de nossa vida íntima” (1993, p. 28). Sobre isso, Borges Filho amplia o sentido de abrangência dessa conceituação e afirma que

Entendemos mais do que “estudo psicológico”, pois a toponálise abarca também todas as outras abordagens sobre o espaço. Assim as interferências

sociológicas, filosóficas, estruturais etc. fazem parte de uma interpretação do espaço na obra literária. [...] toponálise é a investigação do espaço em toda sua riqueza, em toda sua dinamicidade na obra literária (2007, p. 33).

Pelo que foi exposto, nota-se que muito se pode dizer sobre o espaço e seus vários empregos nas obras literárias dos diversos movimentos literários brasileiros. Em alguns momentos o espaço, ou objetos que compõem esse espaço são personificados, tornam-se personagens ou adquirem características humanas em caso clássico de personificação em **O Cortiço** em que o narrador descreve o amanhecer no cortiço de João Romão e Bertoleza. Em um determinado momento aquele grande espaço onde as ações ocorrem acorda como personagem.

Eram cinco horas da manhã e o cortiço acordava, abrindo, não os olhos, mas a sua infinidade de portas e janelas alinhadas. Um acordar alegre e farto de quem dormiu de uma assentada sete horas de chumbo. Como que se sentiam ainda na indolência de neblina as derradeiras notas da última guitarra da noite antecedente, dissolvendo-se à luz loura e tenra da aurora, que nem um suspiro de saudade perdido em terra alheia (Azevedo, 1988, p. 92).

Nesses romances, o espaço é apresentado ao leitor, utilizando uma expressão do cinema, como o cenário da história. Sendo em alguns momentos amplo, composto de vários lugares distintos com maior ou menor aproximação da realidade, mesmo quando fantástico, imaginativo, nota-se sua relação com o mundo perceptível. O cenário futurístico de *Blade Runner*<sup>82</sup> é construído a partir da experiência de um mundo perceptível tanto do leitor, como do autor. O que se percebe é que o espaço segue alguns padrões de lógica mesmo não sendo real.

Como analisar o espaço em um romance que não segue os padrões tradicionais ditados pelo Romantismo, Realismo/Naturalismo, um espaço que aparece diluído pela narrativa? Esse é o problema encontrado ao se estudar o espaço e o tempo nos Romances Epistolares, porque na maioria dessas histórias não se apresenta um espaço, afinal, a grande parte das narrativas se passa na memória da personagem narradora que vai se desenrolando ao leitor através de fluxo de consciência, através de seus relatos que, em alguns casos, fogem das fronteiras de tempo e

---

<sup>82</sup>Filme norte americano de ficção científica que narra uma história que se passa em 2049 em uma sociedade composta de seres humanos e andróides. O filme foi lançado em 1982 e dirigido por Ridley Scott. Em 2017, foi lançada uma continuação dirigida por Denis Villeneuve.

espaço. A carta em si, concentra-se mais na mensagem, assim o emissor centra sua atenção naquilo que está dizendo, exceto quando os momentos em que o espaço circundante faz parte dessa mensagem e interfere naquilo que se está dizendo.

A marcação do espaço em narrativas construídas em primeira pessoa e através de cartas pode ser um pouco diferente das narrativas tradicionais. Quando um personagem narra sua história através de cartas, ele está compartilhando suas experiências e emoções diretamente com o destinatário das cartas (que muitas vezes é um leitor implícito).

1. Descrições de locais e localizações geográficas: o narrador pode incluir descrições detalhadas dos lugares onde ele esteve ou está vivendo, permitindo ao leitor visualizar os cenários. “Saímos num pátio, a claridade é intensa. Relanceio os olhos e me assusta a presença de tantos homens armados, em prontidão. Parecem alheios a nossa passagem, todavia a tensão transparece nas mãos fechadas em torno das culatras” (Oliveira, 1981, p. 19). “Percebo agora permaneci longo tempo olhando para as paredes nuas, para o catre, para a pequena lâmpada no teto. Procuo com os olhos e não localizo o interruptor próximo à porta, em lugar algum” (*ibid.*, p.20).

Nesta passagem de **Drácula**, o narrador descreve subjetivamente o caminho percorrido até a sala de interrogatório e, posteriormente, a própria sala. Toda a descrição ocorre a partir da percepção do narrador determinada por seu estado emocional.

Tive um certo receio de afastar muito da estação, pois chegamos atrasados e, na medida do possível partiríamos na hora certa. A impressão que tive foi de estar deixando o Ocidente e entrando no Oriente; das esplêndidas pontes sobre o Danúbio, que aqui é bastante largo e profundo, a que fica mais a oeste levou-nos até o domínio dos turcos, com costumes e tradições (Stoker, 2014, p. 14).

Nesse trecho, a personagem vai descrevendo sua viagem para o castelo de Drácula, os espaços percorridos e até mesmo as expressões das personagens que o acompanham na viagem. Neste momento, descreve a cidade, o cenário. “- O senhor tem de ir mesmo? Ah, jovem Herr, o senhor tem mesmo que ir lá?” (Stoker, 2014, p. 17). “A estrada era acidentada, mas ainda assim parecíamos seguir com uma rapidez vertiginosa. Naquele momento, eu não compreendia o porquê dessa pressa, mas o cocheiro estava evidentemente disposto a não perder tempo e chegar logo a Borgo Prund” (*ibid.*, p. 17). “Junto à estrada havia muitas cruces, e, quando passávamos por elas, meus companheiros todos faziam o sinal da cruz” (*ibid.*, p. 18) “Quando

escureceu... O homem açoitava os cavalos sem piedade com seu chicote comprido e, com gritos veementes, estimulava-os a fazer mais esforço” (*ibid.*, p.18) “um a um, os vários passageiros me ofereceram presentes ...acompanhados por uma palavra de benção” (*ibid.*, p. 19).

Nesses fragmentos, percebe-se que a ação das personagens vai se transformando à medida que o dia termina e que se vai chegando ao destino. A noite cai, o frio chega, as sombras se avolumam, as pessoas demonstram medo e preocupação. O espaço externo, o tempo e o comportamento das personagens se fundem para criar uma atmosfera de medo e morte, culminando com os presentes e bênçãos ao narrador. O espaço ajuda a contar a história que está sendo narrada e construída.

Ainda quanto ao espaço nessa obra observa-se que a personagem caminha para um destino desconhecido, criando uma tensão na narrativa. Além disso, tem-se a interferência que reforça o temor pela estrada, transparecendo que a viagem será cercada de uma elevação no suspense e na perspectiva de um desfecho negativo. Esses elementos servem como prolepse e criador da atmosfera da obra.

O cronotopo da estrada na literatura não se limita apenas à descrição física do percurso. Ele engloba a interação dinâmica entre o espaço e o tempo, criando um ambiente narrativo que influencia a trama, os personagens e os temas abordados na obra.

A estrada é um cronotopo que representa a vida da personagem que se desenvolve para um desfecho negativo. As cruzes na estrada e os sinais da cruz feitos pelas personagens que viajam com ele reforçam essa perspectiva.

No próximo fragmento, a personagem e narrador Cecile, descreve o professor de música que a acompanha para a amiga, dando-lhe mais suas impressões pessoais que características físicas e objetivas.

Ele é extremamente amável. Canta como um anjo e compõe melodias muito bonitas, de que escreve também as cartas. É mesmo uma pena que seja Cavaleiro de Malta! Acredito que, se viesse a casar-se, sua esposa seria muito feliz... É de uma delicadeza encantadora. Nunca parece estar elogiando, mas tudo o que ele diz lisonjeia. Corrige-me constantemente, tanto na música com em outros assuntos, mas suas críticas vêm envoltas em tanto interesse e alegria que é impossível não lhe ser grata. Apenas com o olhar já parece dizer algo gentil (Laclos, 2002, p. 50).

Quanto à localização geográfica, é comum na carta citar o local de onde se escreve, porém nas *cartas* de **Sussuarões** não há essa marcação de espaço, ao contrário de como ocorre em **Cartas Persas**, como já vimos anteriormente

É importante observar que nas narrativas em primeira pessoa e, principalmente, nos romances epistolares que as descrições do espaço aparecem com sentimentos e impressões.

É importante lembrar que, em narrativas através de cartas, o narrador está se comunicando diretamente com o destinatário, o que pode tornar a experiência mais íntima e pessoal. O espaço pode ser descrito de maneira mais subjetiva, influenciada pelas emoções e percepções do personagem-narrador, criando uma conexão mais profunda com o leitor. Além disso, o estilo e a estrutura das cartas podem variar dependendo da época e do contexto cultural da história.

No mesmo parágrafo, pode haver um relato que se passa no presente da escrituração e no passado longínquo. Outra questão é que passado e presente são dois instantes imprecisos na narrativa epistolar, pois os eventos narrados são quase que obrigatoriamente passados, não ocorrem no momento da escrituração, porém há um pequeno lapso temporal entre o momento da escrituração e o momento da ação. Para desenrolar esse novelo de lã é preciso se estabelecer um protocolo para a topoanálise epistolar.

Nos romances tradicionalmente elaborados através de cartas, sendo eles monovocais ou polivocais, há o estabelecimento de duas espacialidades, uma topográfica e outra da enunciação, comunicativa. Esses espaços geográficos geralmente são apresentados pelos topônimos geralmente presentes nas cartas, indicadores de um espaço de emissão. Vejamos em **Cartas Persas** como isso ocorre. Na primeira carta de Usbek a Rustan ele inicia dizendo que está em Isfahan e termina a carta citando o lugar do envio “De Tabriz, 15 da Lua de Safar, 1711”. No calendário Persa Safar é o mês de abril (Montesquieu, 2018, p. 11). Esse topônimo serve como orientador da espacialidade geográfica. O mesmo processo não ocorre em “Cartas” expostas em **Sussuarões**. Segundo Genette identifica-se “uma espacialidade literária ativa ou uma espacialidade representativa, mas não representada” (1969, p. 44). Essa característica enunciada por Genette pode estar presente em todos os textos literários, mas um detalhe específico do epistolar é a possibilidade de o texto ser transposto para o teatro sem muita dificuldade enquanto construção das falas, porque essas já estarão em primeira pessoa e são produzidas diretamente pela personagem, como ocorre no teatro. Outro detalhe seria a construção do espaço em que se desenrolam a cena. Geralmente seriam ambientes domésticos e pessoais porque é momento de parada na ação para a construção do texto.

No cinema, que tem uma característica marcante, principalmente o norte americano, na ação, desprega-se dessa ideia de isolamento e procura-se construir o relatado e não o relato, ou seja, o cineasta transformará a ação enunciada na carta na ação propriamente dita em movimento. Assim, foi construída, dentre algumas obras, **Ligações Perigosas** pelo diretor Stephen Frears, em 1988.

## 5.9 Funções do Espaço na Narrativa

Quanto às funções do espaço em relação à história e às personagens, é importante apresentar o que fala Borges Filho (2008) sobre isso. Segundo o autor, o espaço poderia ser utilizado para caracterização da personagem, para influenciar, para favorecer ou propiciar uma ação, para situar a personagem geograficamente, representar os sentimentos e estabelecer contraste com a personagem e antecipar a narrativa. Em **Sussurros**, podemos perceber que o espaço desempenha uma ou mais dessas funções e, particularmente, acrescentaria uma função além das elencadas por Borges Filho, que seria a de reconstrução do passado.

Observemos esse fragmento do interrogatório de Leonardo

Passo as mãos pela testa, encontro-a úmida, enrugada. Deixo os dedos longos brincarem, eles percorrem as cavidades fundas dos olhos, descem ao lado do nariz longo e grosso, acariciam a face magra, apertam o pomo-de-adão proeminente.

Abro os olhos, fito as manchas escuras do teto, fecho-os (Oliveira, 1981, p. 21).

Neste momento, a descrição da personagem serve para caracterizá-la fisicamente como homem magro, com olhos fundos, nariz grosso etc. Ao mesmo tempo, ela começa a situar a personagem em um determinado ambiente que irá servir como mola propulsora da ação que irá ocorrer doze horas depois. “Estou melhor agora, só esta sujeira perto da cama me enjoa. A latrina está lá no canto...noutro continente...não me levantarei daqui nunca mais. Talvez nunca mais saia daqui” (*ibid.*, p. 21). Esse trecho continua o fragmento anterior, e nele o espaço apresentado de forma reflexa pelo narrador-personagem reforça a ideia de terror implantada em sua mente. Os pensamentos da narradora vão e voltam e refazem constantemente a frase dos interrogadores: “Você ou ele”. Desta forma, o mesmo ambiente que caracteriza a personagem neste momento serve para impulsionar uma determinada ação de delatar ou não seu amigo. Nesse caso, não seria propriamente uma delação. Teria que mentir, porque a verdade não era querida por eles. O cenário reforçador do nojo e terror proporciona o crescimento do sentimento de negação, de inadequação do narrador com aquele ambiente; assim, a opção seria falar o que queriam para fugir daquele ambiente. Precisavam de uma mentira para comprovar a traição. Leonardo ajudaria nisso.

Em outro momento, no primeiro capítulo da obra *A hora antes da hora*:

Há uma música no ar Serenata de Schubert<sup>83</sup>.

O homem está de pé, permanece indiferente à aproximação dos outros. Abre-se a porta. Gestos. A tragada funda, o cair do cigarro, o pisoteio ao fogo brilhante. Há música no silêncio. O sinal-da-cruz, a saída (*ibid.*, p. 15).

A narrativa nos faz pensar que se trata de Emiliano, que caminha pelos corredores e entra naquela sala para ser interrogado. A personagem dá uma última tragada no cigarro e deixa cair a guimba ainda com brasa, porém essa luz será esmagada sob seus pés. Nesse caso, o espaço representado pelo cigarro esmagado pelo pé do inquisidor funciona como uma prolepse espacial. Antecipa fatos futuros que serão apresentados, que é o esmagamento, a destruição da personagem pela ditadura militar.

Sobre a cela da prisão, podemos observar que o tempo no ambiente parece diferente dos outros espaços, como se a personagem experimentasse uma distorção temporal. Isso poderia ocasionar, como observamos, um momento de intensa reflexão e transformação, fazendo com que o fluxo da consciência se torne marcante, possibilitando a reflexão e a mudança de caminhos a serem percorridos. Aliam-se a isso os elementos físicos que tornam o espaço confinado o menos aprazível possível.

Outra questão presente nas funções do espaço elencados por Borges Filho é o espaço utilizado para caracterização da personagem. No trecho em que a personagem caminha pelo corredor, sendo conduzido pelo militar, os policiais são caracterizados pela vestimenta, pelo passo cadenciado, pelas armas e pelo distanciamento: “Para, volta as costas ao paredão, circunspecto encara o grupo sisudo” (*ibid.*, p. 16), “parecem alheios a nossa passagem, todavia a tensão transparece nas mãos fechadas em torno das culatras” (*ibid.*, p. 19). Além disso, nas descrições dos militares, percebe-se um processo de coisificação do humano. Não há expressões em seus rostos, apenas impassibilidade e automatização, visto que todos caminham em um só passo, em uma marcha rítmica e cadenciada. O contraste entre eles é percebido além das posições, na roupa e nos cabelos. A roupa da personagem que caminha é colorida, representando

---

<sup>83</sup>Ainda sobre a ambientação, as serenatas são um estilo musical geralmente são tocadas ao ar livre, exaltam sentimentos ou servem para criar uma atmosfera de melancolia ou alegria e suavidade. No caso do romance, procuram criar uma atmosfera de suavidade ao fuzilamento ao mesmo em que criam a atmosfera melancólica da personagem diante do seu destino.

vida, em oposição ao verde do fardamento que poderia representar esperança, mas que, no contexto, tem sentido oposto.

Ainda nesse capítulo, destacamos uma outra função do espaço: a reconstrução de um passado. Note que nas paredes da cela estão vários escritos e desenhos que o narrador se detém em descrever. Esses escritos revelam que naquele lugar houve outros presos que deixaram suas marcas: “Canção latina na parede, música nos tijolos”. A presença da canção indica que os presos que passaram por ali não eram comuns, detinham algum gosto musical, gosto esse muito específico, que não caracterizaria qualquer pessoa. Assim, os desenhos, a escrita, a música servem para mostrar que aquele espaço alojou outras pessoas iguais à personagem: capazes de sentir a música e de desvendar uma música no ar. À semelhança de Emiliano, os perseguidos políticos são pessoas que poderiam se opor com ideias ou ações contra a estrutura social do regime, contra a ditadura. Se poderiam fazer algo, não importava, o importante era o regime acreditar que essas pessoas eram uma ameaça ao sistema. No caso brasileiro, os perseguidos eram intelectuais, músicos, artistas, escritores, políticos e membros da resistência armada, como integrantes de grupos guerrilheiros.

A letra de música gravada na parede não é apenas elemento de composição de espaço, ela revela o passado e que tipo de pessoas estiveram ali. Outra passagem reforça essa ideia: “A parede está repleta de frases e desenhos. Rabiscos. Mas estranha desfiguração ótica cresce o pedaço da canção” (Oliveira, 1981, p. 15). Depois ele mesmo marca a parede: “O homem empunha arma terrível, caminha, deflora a parede tantas vezes violentada (...) o sêmen do homem fica na pedra. Gravado na pedra” (*ibid.*, p. 117).

No trecho “tantas vezes violentada”, faz-se referência ao espaço, todavia, não são as paredes que estão sendo violentadas, mas as pessoas que estão lá dentro. Seria uma metonímia, uma figura mostrando o continente pelo conteúdo. Nesse momento, a pessoa deixa suas marcas com “arma terrível”, a palavra escrita. Da mesma forma que outros deixaram suas marcas, ele também as lança no espaço da cela.

No final da obra, no capítulo “A hora”, o espaço apresenta um contraste com ação que será praticada.

O som longínquo traspassa as pedras, vara paredes e grades. É ininteligível, percebe-se apenas o tom musical. (...) há música no ar. Mas os homens que se aproximam são surdos. Há música no ar e nas coisas, mas os homens ouvem apenas o ruído de chaves e engrenagens, de portas se abrindo, fechando... o homem e Deus conversam... mas os homens são surdos. Não ouvem (*ibid.*, p. 117-119).

Há uma sequência de ações sendo praticadas, mas o narrador descreve apenas as sensações sentidas pela personagem. Ele caminha para o pátio de fuzilamento, mas não existe o clima de morte. Os sons das engrenagens abrindo e fechando a cela são substituídos por uma melodia que está apenas na mente da personagem que caminha. Antes ele deixa uma frase grafada na parede, “Um dia há de chegar/quando eu não sei”, que será retomada no primeiro capítulo.

Toda essa descrição funciona para quebra de paradigma. Não há necessidade de criar a atmosfera de morte, mesmo que a música ouvida remonte a isso, porque não haveria morte. Antes de morrer, ele fecunda a parede da mesma forma que fecundou Jovita e muitos outros amigos e desconhecidos. Esse é o problema do líder para o regime, é o poder de ele contaminar mais pessoas com suas ideias. Pessoas assim devem ser presas e afastadas do convívio social porque oferecem risco à continuidade do regime. O mesmo espaço de morte também serve para gerar vida. Assim, os dois pontos da existência se unem, vida e morte; na obra introdução e epílogo se encontram no espaço textual.

Em um terceiro nível de leitura da obra epistolar, a análise corresponderia ao simbolismo ideológico. Estaríamos acima de uma descrição objetiva do espaço circundante, indo além dos valores funcionais da apresentação do espaço, referindo-se a representações mentais a partir de códigos estéticos, morais ou sociais – em sua maioria, aparecendo implícitos na narrativa.

Nessa esfera de espaço, os porões da ditadura são representativos, porque não são apenas espaços de prisão, mas representam um momento histórico de contestação e luta em prol de democracia. Os fantasmas que insistem abrir portas e visitar a casa do editor também habitam os porões de vários quartéis que foram utilizados como prisões políticas. Esses fantasmas fazem parte de um momento específico da história brasileira representada pelos diversos processos de travessias por que passam as personagens de **Sussuarões**. Sobre esse nível de interpretação da narrativa quanto à espacialidade, Covo e Ghazali afirmam que

O sistema de representações, graças ao qual a obra adquire a sua dimensão simbólica e poética, dimensão particularmente fecunda para a análise na sua articulação com a ancoragem histórica; metáforas especiais podem então ser colocadas a serviço das ideologias (1997, p. 18).<sup>84</sup>

---

<sup>84</sup> El sistema de representaciones, gracias al cual la obra adquire su dimensión simbólica y poética, dimensión particularmente fecunda para el análisis en su articulación con el anclaje histórico; las metáforas especiales pueden entonces ponerse al servicio de las ideologías (Covo e Ghazali, 1997, p. 18).

Quanto à apresentação do espaço e sua importância no desenvolvimento da obra em **Sussurros** (1981), devido ao fato de ser um texto híbrido com vários formatos envolvidos, também há a presença da representação do espaço por formas diferentes, seja por meio de um processo indireto através do olhar de um narrador personagem seja através de um narrador externo, extradiegético, que tudo sabe da personagem, até mesmo de seus pensamentos e sentimentos. Temos uma narrativa em terceira pessoa com narrador extradiegético onisciente, cabendo a esse narrador regular aquilo que o leitor irá conhecer; afinal, ele conhece até os pensamentos da personagem, relata seus pensamentos e sensações. Nesse caso, o discurso da personagem aparece transposto no texto pelo discurso indireto livre.

Caminha pelo corredor a fora, seguido pelos outros. A camisa estampada, a calça alegre contrastam com as vestimentas verdes. Contraste maior entre sapatos com os coturnos. Os corpos eretos, existe espécie de ritmo nas passadas, cadência na marcha. Corredores, esquinas, outras portas. Uma última porta (Oliveira, 1981, p. 15).

O narrador extradiegético mostra seu posicionamento, todavia não transpõe as falas da personagem, porque ela não fala, simplesmente pensa. Assim, em alguns momentos, as observações do narrador poderiam também ser observações da personagem que caminha acompanhando os militares: “Existe espécie de ritmo nas passadas, cadência da marcha”. Essa frase poderia ter partido das observações da personagem, através do discurso indireto-livre. Contudo, a ideia de contraste é feita pelo narrador que acompanha a cena pelos corredores da ditadura militar, dos corredores da perseguição. Nesse romance, tem-se a mescla de estilos diferentes, passando do epistolar ao tradicional.

O som vem de longe de longe...de outro mundo. Trazido, levado pela brisa. / Notas de mãos dadas...dizendo. O homem se levanta. Mecânica...lentamente. há algo em suas mãos. As sombras escondem, camuflam pouco. É arma poderosa. Mais poderosa que engenhos termo-nucleares americanos e russos e chineses. O homem empunha arma terrível, caminha, defloras a parede tantas vezes violentada (*ibid.*, p.117).

Repete-se a cena a distância do narrador dos fatos narrados. Assim, as impressões do narrador confundem-se com os pensamentos da personagem que caminha em silêncio com suas calças coloridas e camisa alegre, estabelecendo-se o contraste do ritmo e das cores através do discurso indireto livre.

Temos também narrativas feitas em primeira pessoa através de três personagens distintas, Leonardo, Rolanda e Jovita. Quanto aos dois primeiros, a narração é feita através de páginas de diário, há a percepção do distanciamento entre o momento da escrita e o momento da narração. Nesse caso, o narrador está inserido na história, ele é personagem e relata seus passos praticamente simultaneamente aos acontecimentos. O leitor acompanha seu pensamento apresentado de forma anacrônica. Relata fatos ocorridos naquele momento e intercala com fatos do passado para explicar seu pensamento atual e, no final, avalia futuras consequências de seu comportamento. Assim, não existe uma previsibilidade na forma como a narrativa será desenvolvida. O mesmo processo também ocorrerá com Rolanda, que oscila relatos simultâneos com elementos do passado. Outra questão seria a falta de plausibilidade em se aceitar que os textos produzidos pela personagem fossem simultâneos à narração. Não se percebe que ele estivesse escrevendo no cárcere, pelo contrário, o processo de escrita ocorre bem depois dos fatos e servem como forma de justificação de seus atos no passado.

A presença dessa modalidade de escrituração em forma de diário está em conformidade com o que se entendia por romance epistolar após o século XVIII até os dias atuais, todavia, pelo que demonstramos, não se pode aceitá-lo como romance epistolar, mas como romance que apresenta epistolaridade.

Mas não há saída... A cela está trancada, vigiada por homens armados.  
 Mas, afinal, estou livre. (...) Aconteceu a Contra Revolução e ninguém sabe o que poderá suceder... (*ibid.*, p.21). Há tropas nas ruas, celas abarrotadas...intranquilidade no ar... (*ibid.*, p.22). (...) Conheci Emiliano na empresa onde trabalho até hoje. Foi demitido sem justa causa, sem direitos, a bem do serviço ...a bem da revolução...Certamente, agora serei (*ibid.*, p.23). (Emiliano) ficou na rua da amargura, abandonado, marcado como boi...Eu não suportaria metade de uma situação dessas... (*ibid.*, p. 41). A opção é sua: você ou ele, / Pobre de mim! ...Sara e as crianças me responsabilizarão pela sua miséria.../ A opção é minha... (*ibid.*, p.42).

Nos romances em primeira pessoa, a exemplo dos diários, em que há distanciamento entre a ação narrada e a narração, a personagem apresenta os elementos que ela julga necessários para confirmar suas ações. No caso, Leonardo, e sua decisão apresentada no final da narrativa. Seus

motivos são “nobres”, ele tem família e, se for preso, ela ficaria na miséria. Emiliano não tem ninguém, todos o abandonaram. Outra coisa, ele é forte e conseguirá passar por essa situação, poderia até perdoá-lo depois, devido a seu comportamento altruísta. Desta forma, o narrador-personagem seleciona os dados que serão passados a nós, leitores. “Sara e as crianças me responsabilizarão pela sua miséria” (*ibid.*, p.42). Logo, é uma opção, se optar por si e pela família salvará muitas pessoas e não apenas uma, afinal a sua ação estaria sendo um pensamento utilitarista<sup>85</sup>.

À semelhança de Leonardo, Rolanda não demonstra, na maior parte de seu relato, distanciamento entre os fatos narrados e o momento da escrituração, parecendo, em alguns momentos, principalmente quando fala de seu sentimento em relação a Emiliano, que eles são simultâneos à narração, porém, noutros momentos, ela volta ao passado e colhe momentos para nos revelar sobre o relacionamento deles. Ao contrário de Leonardo, ela não omite seus erros, suas traições. Talvez a escrita seja a forma de expiação de sua culpa, afinal na maior parte do tempo ela responsabiliza Emiliano pelos acontecimentos e por tudo que houve de errado entre eles. Ele foi o culpado pela traição. Ele poderia ter escolhido outros caminhos, mas preferiu seguir um projeto falido a lutar pelo casamento. A perspectiva da narrativa é interna. Em alguns momentos, ela volta ao passado e relata fatos que reforçam seu pensamento em relação a Emiliano e, no final, pede perdão.

Jovita segue o mesmo caminho dos anteriores, diferindo pelo fato de não ser páginas de um diário. Ela emite uma carta a um destinatário que não irá recebê-la porque a carta não será enviada. Durante uma noite, ele relata toda a admiração e devoção ao seu ídolo, que mudou completamente os rumos de sua vida. Neste caso agora, ela escreve para Emiliano, todavia essa carta jamais será enviada: “Escrevo para você, mas é para mim que falo” (*ibid.*, p. 97). A focalização continua sendo interna, porém há uma necessidade de comunicar algo a alguém; essa carta tem destino certo, enquanto os textos anteriores não o tinham. Os outros chegaram ao leitor por processos alheios à vontade de seus redatores. A semelhança entre esses três narradores é o fato de eles falarem sobre o mesmo objeto sob pontos de vista diferentes, às vezes opostos. Mesmo havendo uma relação afetiva entre Rolanda e Emiliano, o texto dela não se iguala ao de Jovita. No primeiro, há consumação e decepção; no segundo somente admiração. Além do fato de relatarem momentos distintos da vida e do trabalho do herói.

---

<sup>85</sup>Utilitária ou utilitarista na Ética consiste em uma teoria desenvolvida na filosofia liberal inglesa por Bentham (1748-1832) e Stuart Mill (1806-1873) que considera a boa ação ou boa regra de conduta caracterizáveis pela utilidade e pelo prazer que podem proporcionar a um indivíduo e em extensão à coletividade.

Todos os textos apresentados na obra são diferentes enquanto processo de criação, enquanto distanciamento da narração, quanto às perspectivas de abordagem. No capítulo “Cartas”, o escritor e o editor falam do passado, das perseguições, dos momentos da faculdade e dos eventos que ocasionaram a contrarrevolução na vida deles e de toda a sociedade. Não há a marcação topográfica, geográfica do lugar de partida nem de chegada das correspondências. Nem mesmo do quando. Sabe-se que o “agora” da narrativa é contemporâneo aos eventos ocorridos. Essas cartas são provas no processo que sentencia Emiliano. Editor e Escritor estão vivendo os fatos e trocando ideias sobre o passado que demonstram não ser tão passado assim, por isso o medo de que elas poderiam ser interceptadas pela repressão.

O fato de não haver marcações topográficas pode caracterizar duas situações distintas. Primeiramente a não marcação de local e data confere segurança aos emissários, além de conferir uma ideia de universalidade temporal. Sabe-se que Emiliano encontra com Jovita no Rio de Janeiro, capital da República do Brasil, mas a escola e os companheiros não são da capital. A universalidade espacial confere também a ideia de que os fatos narrados não estão restritos a um lugar apenas, a repressão ocorre de norte a sul no país. Os presos e justicados pelo regime estão em todos os lugares. Desta forma, a ausência de local e data diz que o local pode ser qualquer lugar e que a data é hoje.

Em **Sussuarões** há a presença de diversos níveis de leitura e interpretação. Uma miscelânea de processos criativos, com uma gama variada de tratamento do papel do narrador. **Sussuarões** resgata elementos da forma narrativa do romance epistolar, indo além do elemento constitutivo do romance epistolar de ser uma obra híbrida. O romance de Oliveira resgata elementos do romance epistolar para construção da narrativa, utiliza de elementos da narrativa tradicional e de textos oficiais, como a nota do governo. Todos esses elementos são dispostos de forma só aparentemente aleatória, mas apresentam dois textos em posições antagônicas na espacialidade do romance que se encontram e se completam, como numa espécie de fechamento da narrativa.

## 5.10 O Romance Epistolar e o Teatro

Um dos aspectos interessantes do romance epistolar afirmado por Rousset (2000) diz respeito ao leitor estar sobre os ombros do escritor, quando ele redige. Nessa fala, temos dois momentos bem distintos, o momento da narração e o momento dos fatos. Desta forma, há contemporaneidade naquilo que está sendo relatado ao leitor. Há um diálogo entre a

personagem e o leitor, como se ele fosse a pessoa para quem a carta, o texto, é escrito. Essa forma de escrever faz com que o leitor e a narrativa se envolvam como se aquele estivesse vivendo naquele momento, sendo testemunha dos fatos narrados.

Da mesma forma, uma peça de teatro tem um diálogo direto com o público leitor. Assim, a espacialidade da ação das personagens está embutida no cenário que se apresenta ao público, não é preciso que se diga ao leitor que a personagem está triste, feliz, angustiada; o público está vendo. Da mesma forma não é preciso que se diga que a personagem está em uma cela. Por isso, não se tem nos romances epistolares grandes descrições objetivas dos espaços. A personagem se movimenta por ele e representa suas falas, que são lidas pelo leitor. Os textos dos romances epistolares, devido à forma como são produzidos, na primeira pessoa, com linguagem intimista – na maioria das vezes, por se tratar de falar entre duas pessoas íntimas – são diretos para o interlocutor. Podem ser facilmente comparados às falas das personagens no teatro ou cinema, exceto pela interpretatividade. Desta forma, quando há a adaptação para formas representativas, o roteirista teria de apresentar a entonação, a forma de produção da fala e o movimento da personagem, apesar de que, em romances tradicionais, essas informações podem ser apresentadas pelo narrador. O diretor fará sua leitura e nos apresentará sua compreensão daquele momento.

Talvez esse fato explique a constância com que textos epistolares são transformados em peças de teatros, roteiros de filmes ou até mesmo óperas. Nesse ritmo, tivemos **Ligações Perigosas** gravado em vários formatos e formas, **Drácula**<sup>86</sup>, **A Cor Púrpura**<sup>87</sup>, entre outras. Em todas essas obras, temos de observar a forma como a personagem apresenta o espaço que o circunscreve. Vejamos a forma como Cécile descreve o quarto dela para a amiga. “Tenho uma criada para mim, um quarto e escritório, e escrevo-te numa secretária muito bonita, cuja chave me entregaram e na qual posso guardar o que quiser” (Laclos, 2002, p. 7). A descrição é suscinta e ocorre à medida em que ela escreve.

O mesmo processo emprega Oliveira. Vejamos essa cena: “Percebo agora que permaneci longo tempo olhando para as paredes nuas, para o catre<sup>88</sup>, para a pequena lâmpada no teto. Procuo com os olhos e não localizo interruptor próximo à porta, em lugar algum” (1981, p. 20). A mesma técnica utilizada por Laclos (2002), a definição desenvolvida simultaneamente com ação das personagens.

---

<sup>86</sup> O romance é construído por textos de diário e por cartas enviadas e recebidas pelas personagens. Assim, ele não é epistolar, apresenta epistolariedade.

<sup>87</sup> Leia-se o comentário anterior.

<sup>88</sup> Leito rústico e pobre.

Nas mãos de um redator, o texto será facilmente transformado em uma obra de teatro. O cenário faz parte ação das personagens, os dois elementos estão integrados e são facilmente percebidos pelo leitor. Além do processo tradicional de apresentação do texto epistolar, a arte cênica vai além.

Beckett nos fornece a respiração da experiência epistolar, seus ritmos e suas cadências, suas pausas, seus silêncios, suas omissões e suas repetições. A concepção teatral do Nouveau Théâtre nos oferece uma experiência audiovisual da carta que se afasta da literatura e que somente a cena teatral pode se oferecer ao espectador (Ibáñez, 2017, p. 266)<sup>89</sup>.

Segundo Silva,

A representação teatral pressupõe o olhar vindo de um ‘lugar calculado’, de onde se observa o cenário a ação representada. A construção do espaço levando em conta esse olhar é o se conhece por perspectiva. (...) Nos termos da concepção do espaço representado, a perspectiva consiste numa maneira de reconhecer que o objeto (o mundo figurado) quanto o sujeito (o observador ou espectador) são colocados junto no plano da representação (2007, p. 19-20).

São essas percepções que encontramos no romance epistolar, de observador ou espectador situados em um mesmo plano ao ponto de se tornar parte integrante da obra. Nesse aspecto, cinema, teatro e romance andam de mãos dadas. Segundo Rousset (2000), o momento em que a personagem caminha pelos corredores da ditadura e vai contando o que vê e suas percepções de espaço... coisificando as pessoas que projetam suas sombras no chão, reduzidas a coturnos limpos e engraxados, impassíveis a ele que passa, este momento se assemelha à câmera que se movimenta sobre os ombros da personagem. Nessa tomada, câmera e personagem são a mesma coisa, os olhos da personagem captam a imagem e a transmitem ao leitor. Há uma fusão de instâncias da narrativa. Essa forma de olhar e captar as imagens são as mesmas no cinema e no romance epistolar. Nem todos os textos literários permitem tantas fusões de imagens e instâncias narrativas. Personagem, narrador e leitor em uma mesma tomada, compartilhando a emoção. Personagem fala consigo mesma e, ao mesmo tempo, com o leitor.

---

<sup>89</sup> Beckett nos proporciona la respiración de la experiencia epistolar, sus ritmos y sus cadencias, sus pausas, sus silencios, sus omisiones y sus repeticiones. La concepción teatral del Nouveau Théâtre nos ofrece una experiencia audiovisual de la misiva que se aleja de la literatura y que solo la escena teatral puede ofrecer al espectador (Ibáñez, 2017, p. 266).

“Há música no ar. (...)  
Mas os homens são surdos,  
ouvem apenas o ruído de contornos no piso”  
Sussuarões, Luiz Cruz de Oliveira

## 6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Quando me defrontei com o Romance de Oliveira, pensei no que seria aquela forma de texto. O pensamento do aluno de literatura assomou-se em mim e quis classificá-lo, bater-lhe um carimbo, mas não havia carimbos disponíveis na mesa e tive de trilhar os caminhos necessários para descobrir e estabelecer os processos de construção da obra e descobrir se havia outras obras semelhantes na literatura brasileira. Outra surpresa: poucas, muito poucas produções, enquanto no mundo havia um número elevado, principalmente na França. A ideia corrente seria a de que o romance epistolar havia nascido no século XVII e falecido no século XVIII e que não houvesse mais produções nos séculos seguintes.

Kaló (2009), depois de uma pesquisa exaustiva, constatou que o romance epistolar não havia desaparecido no século XVIII, todavia não se pode esperar que tivesse a mesma abundância nos séculos posteriores. Os fatores que influenciaram seu surgimento e atingisse seu apogeu não existem mais. Hoje a carta não ocupa o mesmo grau de importância ou de uso na sociedade moderna, mas não está morta, metamorfoseou.

Quando se fala em romance epistolar pensa-se logo em um romance construído através de cartas trocadas entre as personagens, ou de cartas escritas por apenas uma das personagens, contudo havendo a presença de um receptor implícito, ou explícito com o qual se dialoga; tem-se que a carta nesse caso é elemento estruturante da narrativa. Tratando-se da carta, tem-se dois elementos essenciais, o emissor, aquele que envia a carta, e o receptor, o destinatário. Dois elementos que fazem parte do processo comunicativo interagindo através delas. A carta substitui as falas das personagens na narrativa convencional. Nesse processo comunicativo, elas estão em regra no presente da comunicação, mesmo que haja uma distância física ou temporal entre o emissor e o receptor e ações em regra no passado.

Esse processo de comunicação permite ao leitor, um terceiro elemento, conhecer o que a personagem pensa e fala sem a interferência de um narrador, perceber as características pessoais através de ações e falas, que pela descrição. Cada personagem é, ao mesmo tempo, narrador de uma parte da história e personagem. O leitor constrói o sentido a partir falas colhidas de cada uma delas.

O processo realiza pelo dialogismo da comunicação, pela interação entre emissor e receptor. No momento da escrita, a personagem fala diretamente com o leitor destinatário, expondo sentimentos e pensamentos recentes.

A carta nos Século XVII ao XX era um dos meios de comunicação mais usuais. Em se tratando de processo de comunicação a mensagem não poderia ser antiga, pois se perderia a razão da carta ou da comunicação. Como vimos, uma característica do romance feito através de cartas é a simultaneidade entre essas instâncias produtivas ação e narração.

Com o passar dos anos, pesquisadores e teóricos ampliaram o leque de abrangência do conceito de romance epistolar, incorporando textos produzidos por diários, como sendo epistolares. Com esse acréscimo, restaria uma dúvida sobre o processo comunicativo, afinal no diário há apenas a instância do emissor, porque o receptor não existe. Ninguém escreve um diário para outra pessoa, com exceção dos diários dos navegantes que servem como registros dos fatos e acontecimentos da viagem. O Comandante James Kirk<sup>90</sup> registra seu diário para a frota estelar, registrando sua jornada pelo espaço.

Alguns defensores desse pensamento de que o diário e a carta apresentam pontos de contatos, ou que sejam a mesma coisa se apegam na questão da narrativa em primeira pessoa, no aspecto dialógico da construção dos textos, que as cartas da freira são semelhantes a um diário etc. Todos esses argumentos não prosperam por razões lógicas que desmontaremos mais a frente

Na regra, na tradução de forma literal do francês, o diário seria um jornal íntimo. Apenas interessa a ele, e muitas vezes é secreto. Mesmo o autor do texto personificar o diário para caracterizar ser outra pessoa, ele não o é, seria apenas uma figura de linguagem e nada mais. “querido diário, hoje...” Mesmo havendo essa personificação do diário, não há um destinatário, então não se instaura o processo comunicativo, mesmo todos os outros elementos do processo. Esse diálogo entre o emissor e o diário é ficto, poder-se-ia representar a fala do outro, mas ela não seria real como o é nos romances citados como exemplares.

Os defensores do enquadramento do diário como sendo epistolar, consideram que o receptor seria o próprio emissor separado não pelo espaço físico, mas pelo tempo. Duas pessoas separadas pelo tempo e não pelo espaço. A carta é a forma de comunicação entre as pessoas separadas pelo espaço e não pelo tempo, mesmo que em Superman<sup>91</sup>, a vídeo-carta de Jor-El

---

<sup>90</sup> Jornada nas Estrelas (Star Trek o filme) é um [filme norte-americano](#) de [ficção científica](#) lançado em 1979 dirigido por [Robert Wise](#), escrito por Harold Livingston baseado na história original de Alan Dean Foster, e produzido por [Gene Roddenberry](#). É o primeiro longa-metragem da franquia [Star Trek](#) e é estrelado por todo o elenco original da [série de televisão](#) da década de 1960. O filme se passa no século XXIII quando um alienígena misterioso e imensamente poderoso chamado V'Ger aproxima-se da [Terra](#), destruindo tudo em seu caminho.

<sup>91</sup> *Superman*, ou *Superman: The Movie*, é um [filme americano](#) de 1978 baseado no [personagem homônimo](#) da [DC Comics](#). Dirigido por [Richard Donner](#), o filme é um [empreendimento conjunto](#) britânico, suíço, panamenho e americano produzido pela [Warner Bros.](#), Film Export A.G., Dovemead Limited e International Film Productions. O filme aborda a origem do Superman, incluindo sua infância como Kal-El de [Krypton](#) e seus anos de juventude na cidade rural de [Smallville](#). Jor-El, quando percebe que seu mundo irá se destruir, envia seu filho para a terra, onde devido à gravidade, ele será muito forte. Ele escreve uma carta ao filho que será aberta muitos anos depois, quando o filho for adulto e procurará saber de suas origens.

para o filho Kal-El, o emissor e o receptor estão em espaços diferentes e tempos diferentes. Além disso, ele não é uma forma de comunicação instantânea, dessa forma, não entendemos o porquê de seu enquadramento para romance epistolar. Seria uma extensão do tema que, consideramos desapropriada. Se escrevo para mim, perde-se a função da carta em um romance epistolar.

Uma observação importante é que não é apenas o fato de se ter uma carta na narrativa ou que ela seja toda uma carta, como ocorre em *Lucíola*, para o romance ser epistolar e não é porque o e-mail tenha ocupado o lugar da carta que a utilização desse recurso também transformaria esse romance em epistolar. Temos de nos lembrar dos ensinamentos de Versini e Adams Day,

Outro ponto importante, quando duas personagens se comunicam por uma carta, é a marcação das pessoas textualmente. Há o endereçamento, a marcação no texto da presença do outro e, em regra, espera-se a resposta, a contraposição, o intercambiamento entre emissor e receptor. A ideia de um diálogo imaginário, entre o emissor e um receptor imaginário não caracterizaria o outro. Utilizam o romance de Guilleragues como exemplo. *Cartas Portuguesas*, a engano desse pensamento, não tem um receptor imaginário. A freira escreve para o amante que ela considera tê-la abandonado. O silêncio do outro é entendido como descaso e desprezo. Não é um interlocutor imaginário, ele existe, mas se cala por desconhecer as tentativas da amante ou até mesmo por desídia mesmo. Dois bons exemplos, um clássico e outro nacional, de circuito comunicativo fechado e eficiente são o romance de Lacros e Almeida, em que todas as personagens se comunicam através de cartas enviadas e recebidas, *Ligações Perigosas* e *Correio da Roça*, respectivamente.

Nesses romances, o leitor possui papel ativo, porque nem sempre os textos são apresentados de forma linear. O leitor precisa analisar em que momento a informação de uma carta se encaixa para que o romance tenha sentido.

Poder-se-ia então pensar que descartando o romance em forma de diário como sendo epistolar, que seriam reduzidos em muito o rol de romances epistolares propriamente ditos. A essa constatação, chegou Adams Day a partir da teoria do que seria romance epistolar apresentada no primeiro capítulo e que na atualidade não teríamos mais romances epistolares porque não temos tantas cartas sendo trocadas pelas pessoas.

Existem formas variantes, ou substitutivas da carta, essas formas deram origem a uma nova geração de romances epistolares, como os feitos por cartões postais de **Griffin e Sabine: uma correspondência extraordinária**. Hoje, a carta é substituída pelas mensagens de texto, pelo e-mail, pelo sms, enfim por uma gama variada de formas novas de comunicação que são

rápidas e efetivas. A comunicação célere entre as pessoas, se por um lado, transforma a comunicação instantânea, por outro causa ansiedade e outros males se o tempo de resposta não for imediato. A modernidade encurtou as distâncias, diminuiu o tempo de comunicação, a distância e aumentou a ansiedade devidamente pelas mesmas razões. A literatura incorpora a modernidade na sua tessitura criativa. O novo pode ser empregado e agregado a novas formas de comunicação ou dando uma roupagem diferente a antigas formas narrativas.

Coletando todas essas novidades, um pouco do antigo, do novo e do inusitado, Oliveira constrói uma obra em que apresenta o romance tradicional, a epistolaridade ao utilizar os padrões do romance epistolar tradicional, introduzir traços do diário e sua forma de construção e, ao final, uma notícia de jornal em que a notícia, a mensagem, dá um arremate à narrativa. A construção foge da expectativa tradicional de início, meio e fim. A narrativa, a exemplo de um romance propriamente epistolar, não tem linearidade. A informação é colhida à medida em que se lê as mensagens e cartas. Desta forma, um fato pode ser perfeitamente compreendido após a leitura de vários textos que se complementam. A linearidade da narrativa é construída pelo leitor.

Outra característica que encontramos em Oliveira é uma linguagem até certo ponto rica, mas simples. Ela não impede o fluxo de leitura e apresenta uma aproximação com a linguagem cinematográfica. O cenário é desvendado, na maioria das vezes, pelos olhos da personagem como se a câmera caminhasse com ele e fosse nos revelando por onde passa e as sobras que o cercam.

Sussuarões é uma obra intrigante pela forma de construção e pela história que nos conta. Desvenda aos nossos olhos a ignorância do governo autoritário e ditatorial que, desconhecendo os fatos, as razões, rotula o novo como sendo “comunista” e trabalha por sua destruição. Emiliano são muitos de nossos irmãos de ideias e pátria que tomaram pensando em uma vida melhor para todos. Revela também como eram construídos os inquéritos de acusação daqueles que opunham ao pensamento dominante.

Neste trabalho, esperamos ter dirimido uma dúvida do que seria ou não um romance epistolar. Muitos que são assim considerados não o são. Podem ter epistolaridade, aproveitar algumas das estruturas básicas do romance e modificar os padrões do romance. Acredito que o romance é um ser vivo que está em constante transformação e alteração. Hoje estamos diante de uma obra que brinca com as estruturas e apresenta um romance diferente, amanhã virão outros autores com novas estruturas e novos conceitos.

O romance Sussuarões é uma amostra da genialidade do escritor brasileiro que sempre experimenta mesmo não sendo compreendido no momento da produção. Espero que esta tese apenas inicie o trabalho de crítica literária sobre o tema. É mais fácil gostar daquilo que se

conhece, afinal, como diz Caetano: “É que Narciso acha feio o que não é espelho / E à mente apavora o que ainda não é mesmo velho” (VELOSO, 1978).

## REFERÊNCIAS

- ALCOFORADO, Mariana. **Cartas Portuguesas**. Porto Alegre: L&PM, 2016.
- ALENCAR, José. **Lucíola**. São Paulo: Ática, 1988.
- ALENCAR, José de. **O Guarani**. 20ª ed. São Paulo: Ática, 1996.
- ALENCAR, José. **Senhora**. São Paulo: Ática, 2013.
- ALMEIDA, Júlia Lopes. **Correio da Roça**. 1 edição. Rio de Janeiro: Francisco Alves & Cia, 1913.
- ALTMAN, Janet Gurkin. **Epistolarity: Approaches to a Form**. Columbus: Ohio State University Press, 1982.
- ASSIS, Joaquim Maria Machado de. **Dom Casmurro**. São Paulo: Abril Cultural, 1978.
- ASSIS, Joaquim Maria Machado de. **Memórias Póstumas de Brás Cubas**. São Paulo: Abril Cultural, 1978.
- AZEVEDO, Aluísio. **O Cortiço**. Virtualbooks. Disponível em: <http://www.terra.com.br/virtualbooks>. Acesso: 10 de set. 2022.
- BAKHTIN, Mikhail. **Estética da Criação Verbal**. São Paulo: Martins Fontes: 2000.
- BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e Filosofia da linguagem**. São Paulo: Hucitec. 1995.
- BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Trad. de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013.
- BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e de estética: a teoria do romance**. São Paulo: UNESP, 1993.
- BALZAC, Honoré. Memórias de Duas Jovens Esposas. In: **A Comédia Humana**, V.1. Introdução e notas de Paulo Rónai. Trad. de Vidal de Oliveira. Ed Globo, São Paulo, 2012;
- BANTOCK, Nick. **Griffin & Sabine: unextraordinary Correspondence**. Ed. Chronicle Books, 1ªed. 1991.
- BARRETO, Lima. **Clara dos Anjos**. 1ª Ed. São Paulo: Cia da Letras, 2016.
- BIAGIOLI, Nicole. “La polyphonie narrative à l’opéra: *Werther*, Massenet, « Air des lettres »”, **Cahiers de Narratologie** [Online], 10.1 | 2001, Online since 24 October 2014, connection on 24 February 2021. Disponível em: <http://journals.openedition.org/narratologie/6939>.
- BIBLIA, A.T. Êxodos. Português. In: **Bíblia sagrada**. Reed. Versão de Antônio Pereira de Figueiredo. São Paulo: Ed. Das Américas, Cap. 32, vers.1-6.

BIBLIA, N.T. Gálatas. Português. In: **Bíblia sagrada**. Reed. Versão de Antônio Pereira de Figueiredo. São Paulo: Ed. Das Américas, Cap. 2, vers.20.

BIBLIA, N.T. Marcos. Português. In: **Bíblia sagrada**. Reed. Versão de Antônio Pereira de Figueiredo. São Paulo: Ed. Das Américas, Cap. 1, vers.12/3.

BORGES FILHO, Ozíris; BARBOSA, Sidney; ROSSONI, Igor. **O Espaço Literário em Osman Lins**. São Paulo: Todas as Musas, 2017.

BORGES FILHO, Ozíris. **Espaço e Literatura**: introdução à toponálise. XI Congresso Internacional da ABRALIC de 13 a 17 de julho, USP, 2008.

BORGES FILHO, Ozíris (org). **O espaço literário**: textos teóricos. Uberaba: Ribeirão Gráfica e Editora, 2016.

BORGES FILHO, Ozíris. **Teoria da Literatura**. UFTM, 2005. Disponível em [www.oziris.pro.br](http://www.oziris.pro.br). Acesso 20 de mai. de 2022.

BOSI, Alfredo. **História Concisa da Literatura Brasileira**. 44ª ed. São Paulo: Cultrix, 2015.

BRASIL. Código Penal - Lei 7209 de 11 de julho de 1984. In: **Vade Mecum 2020**. São Paulo: Ed Saraiva, 2020.

BRASIL. Ministério da Cultura. **A carta de Pero Vaz de Caminha**. Brasília: MEC, 2021.

BUENO, Claudeci Rodrigues. A Simbologia do espaço na *Crônica Da Casa Assassinada*. **VIII Encontro de Produção Científica e Tecnológica**: ética na pesquisa científica, de 22 a 26 de outubro de 2012, Campo Mourão, 2012. Disponível em: [http://www.fecilcam.br/nupem/anais\\_vii\\_epct/PDF/LINGUISTICA\\_LETRAS\\_E\\_ARTES/Letras/03\\_501\\_CRBuenotrabalhocompleto\(1\).pdf](http://www.fecilcam.br/nupem/anais_vii_epct/PDF/LINGUISTICA_LETRAS_E_ARTES/Letras/03_501_CRBuenotrabalhocompleto(1).pdf). Acesso: 20 set. 2022.

BULHÕES, Marcelo. Les liaisons dangereuses na Tela: ligações 'perigosas' entre cinema e literatura. **Alceu**, p. 80-91, Rio de Janeiro, 2012.

CALAS, Frédéric. **Le roman épistolaire**. Paris: Nathan, 1996.

CANDIDO, Antonio. A personagem do romance. In: **A Personagem de Ficção**. 2ª ed. Perspectiva: São Paulo, 2014.

CANDIDO, Antonio. Atualidade de um romance inatual. In: RIO, João do. **Correspondências de Uma Estação de Cura**. Rio de Janeiro-RJ: Scipione, 1992.

CANDIDO, Antonio. **Formação da Literatura Brasileira**. 8.ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1997.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e Sociedade**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.

CARDOSO, Afonso Ligório. Focalizador e Narrador em Genett., **Acta Científica**, v 22 n 2 p. 59-66, 2013.

CARDOSO, Elizabeth. Personagem feminina e múltiplas vozes em Crônica da casa assassinada. **O Eixo e a Roda**: Revista de Literatura Brasileira, v. 22, n. 1, p. 109-131, 2013.

CENTRAL GLOBO DE COMUNICAÇÃO. “Laços de família”. In: **Memória Globo**. Disponível em: <http://memoriaglobo.globo.com/Memoriaglobo/0,27723,GYN0-5273-236416,00.html>. Acesso: 18 ago. 2022.

CERTEU, Michel de. **A Invenção do Cotidiano**. 9 ed. Trad. de Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 1994.

COSTA, Érica Ignácio da. A “Crônica da casa assassinada”: a casa, a doença, a ruína. **Revista Garrafa**, v. 18, n. 51, p. 104-120, 2020.

COTRIM, Gilberto. **História Geral do Brasil**. São Paulo: Editora Saraiva, 2002.

COVO, Jaqueline; GHAZALI, Maria. **História, Espaço e Imaginário**, Paris-Fr: Presses Universitaires du Septentrion, 1997.

DAY, Robert Adams. **Told in Letters before Richardson**. Duke U Press, Durhan-NC, 1966.

DIAS, Geraldo Pedrosa de Araujo. Letra de *Pra não dizer que não falei das flores* © Editora E Imp Musical Fermata Do Brasil, Universal Music Publishing Ltda, Compositores: Dias, Geraldo Fermata Do Brasil, Universal Music Publishing Ltda. Disponível em: <https://www.espacefrancais.com/le-roman-epistolaire>. Acesso: 05 jan. 2022.

DIDIER, Béatrice. Les Lettres d’un voyageur. Incertitude générique ou création d’un genre? **Recherches & Travaux**, n. 70, p. 21-28, 2007.

DODGE, Bryn K. **Chosseyourown adventure? Readers and their rôle(s) in Epistolary Fiction**. Thesis presented for the B. A. degree with Honors in The Department of English University of Michigan, 2001.

EAGLETON, Terry. **Teoria da literatura: uma introdução**. São Paulo: Martins Fontes, 1983.

FARNLOF, Hans. Chronotope romanesque et perception du monde. A propos du Tour du monde en quatre-vingts jours, **Poétique**, 2007/4 (n° 152), p. 439-456. DOI: 10.3917/poeti.152.0439. Disponível em: <https://www.cairn.info/revue-poetique-2007-4-page-439.htm>. Acesso: 20 jul. 2022.

FERNANDES, José. **O Existencialismo na literatura brasileira**. Goiânia-GO: Ed. da Universidade Federal de Goiás, 1986.

FILGUEIRAS, Wanessa Reis. **Repressão sexual e tradição patriarcal na obra crônica da casa assassinada, de Lúcio Cardoso**. 2018. 107 f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Federal do Amazonas, Manaus, 2018.

FOUCAULT, Michel. A escrita de si. In: **Ditos e Escritos**. V.5: Ética, sexualidade, política. Org. Manoel Barros Motta, tradução de Elisa Monteiro, Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006, p. 144-159.

FRANK, Anne. **O Diário de Anne Frank**. Trad. de Elia Ferreira Edel. São Paulo - SP: Círculo do Livro, 1998.

FRANK, Joseph. A forma espacial na literatura moderna. **Revista USP**, n. 58, p. 225-241, 2003.

FREUD, Sigmund. **ESB** – Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud. Trad. de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

FREUD, Sigmund. Sobre a psicopatologia da vida cotidiana (1901). **ESB**, Volume VI. Rio de Janeiro: Imago, 2006.

FUSARO, Márcia. Da literatura epistolar à e-pistolar: panorama em rede (*finições*). **Triade: Comunicação, Cultura e Mídia**, v. 4, n. 8, 2016.

GARCIA, Neiva Kampff. Memória, Tradição e Identidade em “Crônica Da Casa Assassina”. **Cadernos do IL**, n. 47, p. 123-137, 2013.

GENETTE, Gerard. **Discurso da narrativa**: ensaio de método. Lisboa: Arcádia, 1995.

GENETTE, Gérard. **Figuras III**. São Paulo: Perspectiva, 1969.

GENETTE, Gerard. **Nouveau Discours du Recit**. Paris-FR: Editions du Seuil, 1983.

GENRES LITTÉRAIRES. Le roman épistolaire ou le roman par lettres. **Espace Français**. c2024. Disponível em : <https://www.espacefrancais.com/le-roman-epistolaire/>. Acesso em: 20 de ago. 2022.

GIRAUD, Yves; CLIN-LALANDE, Anne-Marie: *Nouvelle bibliographie du roman épistolaire en France: des origines à 1842*, 2<sup>e</sup> édition révisée et augmentée, Fribourg, Editions Universitaires, 1995.

GOETHE, Johann Wolfgang Von. **Os Sofrimentos do Jovem Werther**. Trad. e notas de Maurício Mendonça Cardozo. São Paulo-SP: Pinguim-Companhia das Letras, 2021.

GOIN, Emilie. Narrateur, personnage et lecteur. Pragmatique des subjectivèmes relationnels, des points de vue énonciatifs et de leur dialogisme », *Cahiers de Narratologie* [Enligne], 25 | 2013, mis en ligne le 20 décembre 2013, consulté le 28 juillet 2022. Disponível em: <http://journals.openedition.org/narratologie/6797>. Acesso em: 20 de ago. 2022.

GOMES, Luciana Teixeira. **Griffin & Sabine trilogy**: o gênero epistolar sob o olhar de Nick Bantock. 2008. 144 f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2008.

GONZAGA, Tomás Antônio. **Cartas Chilenas**. São Paulo - SP: Martin-Claret, 2007.

GUERRA, Dora. **Entenda o significado de Cálice, clássico de Chico Buarque**. Letras. Disponível em: Análise da música Cálice, clássico de Chico Buarque (letras.mus.br) (2019). Acesso em: 10 de mar. de 2023.

GUILLERAGUES, Gabriel-Joseph de Lavergne. **Le comte de: Lettres de la religieuse portugaise, Valentins et autres oeuvres de Guilleragues**, [Introduction, notes, glossaire et tables d'après de nouveaux documents de Frédéric Deloffre et Jacques Rougeot], Paris: Garnier, 1962.

HAMON, Philippe. **Introduction à l'analyse du descriptif**. Paris: Hachette, 1981.

HAMON, Philippe. **Le personnel du roman**. Genève: Librairie Droz, 2011.

HAMON, Philippe. **Texte et Ideologie**. Paris: Prene Universitaire, 1984.

HATOUM, Milton. **Relato de um certo oriente**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

HERMAND, Didier. **Les lettres de Lou**. Atria. Tournai, 2014.

HOLANDA, Francisco Buarque de; GIL, Gilberto Passos Moreira. Cálice. [1978] © Gege Edicoes Musicais Ltda.

HOLANDA, Francisco Buarque de; HIME, Francis. Meu caro amigo. [1976]. In: DVD.

IBÁÑEZ, Lourdes Monterrubio. A Última Tira de Samuel Beckett. Missivas sonoras de uma autocorrespondência epistolar. Thelema. **Revista complutense de estudos franceses**, 2017, 32 (2), <10.5209/THL.55537>. <hal-02611610>.

ISER, Wolfgang. **O Ato da Leitura**: uma teoria do efeito estético. Trad. Johannes Kretschmer. São Paulo Ed 34, 1996.

JANKOWSKY, Bernhard. A carta no romance - O romance em cartas. **Letras de hoje**, v. 11, n. 1, 1976.

JOST, François. Le roman épistolaire et la technique narrative au XVIIIe siècle. Penn StateUniversity Press **Comparative Literature Studies**. Vol. 3 n° 4 (1966), p. 397-427. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/40245834>. Acesso: 10 de ago. de 2022.

KALÓ, Krisztina. Qu'est-ce Le Roman Épistolaire Aujourd'Hui? Problèmes de Définition Relevés Dans La Littérature Critique Du Genre. **Órsi, Tibor** (2009). Az EszterházyKárolyFőiskolatudományosközleményei (Újsorozat 36. köt.). Tanulmányok a francianyelv és irodalomköréből= Acta AcademiaeAgriensis. SectioRomanica [Jadis et naguère: Recherches d'étudesfrançaises] Eger, Eszterházy, p. 39-50. Disponível em: [https://scholar.google.com.br/scholar?hl=pt-BR&as\\_sdt=0%2C5&q=KAL%2C93%2C+Krisztina&oq](https://scholar.google.com.br/scholar?hl=pt-BR&as_sdt=0%2C5&q=KAL%2C93%2C+Krisztina&oq). Acesso em: 20 jan. 2022.

KALÓ, Krisztina. **Romans épistolaires de langue française depuis la fin du 19e siècle**. Készült a DebreceniEgyetemIrodalomtudományokdoktoriiskolája (Magyar és ÖsszehasonlítóIrodalomtudományiprogram, Francia Irodalomtudományialprogram) keretében, 2008. Disponível em: [https://www.academia.edu/42644715/ROMANS\\_EPISTOLAIRES\\_DE\\_LANGUE\\_FRAN%2C87AISE\\_DEPUIS\\_LA\\_FIN\\_DU\\_19\\_e\\_SI%2C88CLE](https://www.academia.edu/42644715/ROMANS_EPISTOLAIRES_DE_LANGUE_FRAN%2C87AISE_DEPUIS_LA_FIN_DU_19_e_SI%2C88CLE). Acesso em: 20 out. 2021.

KAUFFMAN, Linda. **Discourses of desire**. Gender, genre and epistolary fictions. It haca and London: Cornell University Press, 1986.

LACLOS, Chardelos. **Ligações Perigosas**. Trad. de Sérgio Milliet. São Paulo: Nova Cultural, 2002.

LAJOLO, Marisa. Romance epistolar: o voyeurismo e a sedução dos leitores. **Matraga**, Rio de Janeiro, v. 1, n. 14, p. 61-75, 2002.

LINS, Osman. **Lima Barreto e o espaço romanesco**. São Paulo: Ática. 1976.

LISPECTOR, Clarice. **A Hora da Estrela**. Rio de Janeiro; Rocco, 1998.

LOREDO NETA, Maria Madalena. **Crônica da casa assassinada**: uma poética da finitude. Belo Horizonte, 2007. 116 p. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras.

LUKÁCS, George. **A Teoria do Romance**. Trad. de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2009.

LURKER, Manfred. **Dicionário da Simbologia**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

MARCELLO, Carolina. **Música Cálice de Chico Buarque**: análise, significado e história. Cultura Genial. c2017. Disponível em: <https://www.culturagenial.com/musica-calice-de-chico-buarque/>. Acesso em: 10 mar. 2023.

MARTINS, Vitor Hugo Fernandes. **O impressionismo literário em Crônica da Casa Assassinada**. 2003. 321 f. Tese (Doutorado – Área de Concentração: Literatura Brasileira) - Estadual Paulista. Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, 2003.

MARTINS, Wilson. Poesia e prosa. Distinção. Histórico dessa distinção. **Revista Letras**, v. 2, 1954.

MBARGA, Jean-Claude. *El discurso de la novela sobre el espacio en Piso bajo, de Ramón Gómez de la Serna*. **Opcion**, Maracaibo, v. 24, n. 56, p. 92-105, agosto 2008. Disponível em: [http://ve.scielo.org/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1012-15872008000200006&lng=es&nrm=iso](http://ve.scielo.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1012-15872008000200006&lng=es&nrm=iso). Acesso em: 26 jul. 2022.

MENDONÇA, Lúcio. **O Marido da Adúltera**. Col. Afrânio Peixoto. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2009.

MERQUIOR, José Guilherme. **De Anchieta a Euclides**: breve história da Literatura Brasileira. São Paulo: É Realizações, 2016.

MOISÉS, Massaud. **A Criação Literária**: poesia. 20ª ed. São Paulo: Cultrix, 1984.

MOISÉS, Massaud. **A Criação Literária**: prosa I. 20ª ed. São Paulo: Cultrix, 1985.

MONTEERRUBIO, Lourdes. *La presencia de la materia epistolar em el Nouveau Roman y el Nouveau Théâtre*. In: **Anales de Filología Francesa**. Servicio de Publicaciones, Universidad de Murcia, 2018. p. 457-477.

MONTESQUIEU, Charles de Secondat. **Cartas Persas**. Trad. de Antônio Geraldo da Silva. São Paulo: Lafonte, 2018.

MUCIGNAT, Rosa. **Realism and Space in the Novel, 1795-1869**: imagined Geographies. London: Ashgate, 2013.

MUZI, Joyce Luciane; ZOLIN, Lúcia Osana. *Entre a cidade e o Remanso, Mulheres educadas e trabalhadoras: a representação da mulher em Correio da Roça de Júlia Lopes de Almeida*. In.: **Revista Graphos**, vol. 14, n° 2, 2012, UFPB/PPGL, ISSN 1516-1536.

OLIVEIRA, Alberto. *Vaso Grego*. In.: OLIVEIRA, Alberto de. **Poesias completas**. Ed.crit. Marco Aurélio Mello Reis. Rio de Janeiro: Eduerj, 2020.

OLIVEIRA, Frederico Van Erven Cabala. Espiar pela fresta: a sedução textual em Crônica da casa assassinada. **Opiniões**, n. 17, p. 201-219, 2020.

OLIVEIRA, Luiz Cruz. **Sussurros**. São Paulo - SP: Pannartz, 1981.

OZ, Amós. **A caixa preta**. Trad. de Nancy Rosenchan. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

PAGÈS, Stéphan. Larva (1984) de Julián Ríos: un solo à plusieursvoix. **Cahiers de Narratologie**, v. 10, p. 309-329, 2001.

PELINSER, André Tessaro; ARENDT, João Claudio. Liso do Sussuarão: a região relatada e praticada. **Nonada: Letras em Revista**, v. 1, n. 14, p. 147-162, 2010.

PICOULT, Jodi. **My Sister Keeper**. Baltimore - U.S.A: Pocket Books, 2004.

PICOULT, Jodi. **Para a minha irmã**. Porto-PT: Civilização, 2005.

PRÍNCIPE, Gerald. “Gérard Genette, espaço e narrativa”, **Nouvelle revue d'esthetics** , 2020/2 (n° 26), p. 101-106. Disponível em: <https://www.cairn.info/revue-nouvelle-revue-d-esthetique-2020-2-page-101.htm>. Acesso em: 20 jun. 2022.

RIBEIRO, Gustavo Silveira. Crônica da casa assassinada: o sentido do trágico. **Terceira Margem**, v. 24, n. 42, p. 105-121, 2020.

RICHARDSON, Samuel. **Pâmela ou Virtude Recompensada**. Trad. de Rafael Tages. Vitória - ES: Pedra azul, 2016.

RIO, João do. **A correspondência de uma estação de cura**. Rio de Janeiro-RJ: Leite Ribeiro, 1918.

RIOS, Julian. **Larva: A Midsummer Night's Babel** (Spanish Literature Series). Trad. de Suanne Jill Levine Richard Alan Francis. Editora: Dalkey Archive Press, 1990.

ROCHA, Vanessa Massoni da. **Por um Protocolo de Leitura do Epistolar**. Niteroi-RJ: EDUFF, 2016.

ROMBERG, Bertil. **Studies in the Narrative Technique of the First-person Novel**. Stockholm; Göteborg: Almqvist&Wiksell, 1962.

ROSA, João Guimarães. **Grande Sertão: veredas**. São Paulo: Companhia de Bolso, 2021.

ROSAS, Maria do Socorro. Crônica da casa assassinada: uma alegoria. **Itinerários: Revista de Literatura**, Araraquara, n. 10, 1996, p. 97-104.

ROSAS, Maria do Socorro. Manifestação polifônica no espaço discursivo de Crônica da Casa Assassinada. **Revista do GELNE** (Grupo de Estudos Linguísticos do Nordeste), Fortaleza, n. 1, v. 2, p. 177-179, 2000;

ROUSSEAU, Jean-Jaques. **Julia ou a Nova Heloísa**. Trad. de Fulvia M. L. Moretto. São Paulo-SP: Hucitec, 2018.

ROUSSET, Jean. **Forme et Signification**: essai sur les structures littéraires de Cornelle à Claudel. Paris: José Corti, 2000.

SAAVEDRA, Carola. **Flores Azuis**. São Paulo: Cia das Letras, 2020.

SANS CARTIER, Édith. **La littérature épistolaire contemporaine**: renaissance et éclatement. Mémoire présenté comme exigence partielle de la maîtrise en études littéraires par Edith Sans Cartier;[directrice de recherche, Lucie Desjardins]. 2005.

SILVA, Felipe Vale. da. A virtude e a forma epistolar: uma leitura de Pâmela, or virtue rewarded. **Letrônica**, 8(1), (2015), 168-181. Disponível em: <https://doi.org/10.15448/1984-4301.2015.1.18423>. Acesso em: 20 jun. 2022.

SILVA, Marcel Vieira Barreto. **Entre mimese e diegese**: a construção da cena na adaptação de Closer. 2007. 185 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense (PPGCOM), Instituto de Artes e Comunicação Social, IACS, Niterói.

SILVA, Marcelo Medeiros. O exercício da dor de amar em Cartas Portuguesas de Mariana Alcoforado. In: MEDEIROS, A., Org. **Travessias pela literatura portuguesa**: estudos críticos de Saramago a Vieira [online]. Campina Grande: EDUEPB, 2013, pp. 175-205.

SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e. **Teoria da literatura**. Coimbra: Livraria Almedina, 1967.

SILVESTRE, Isabel Margarida de Figueiredo. A instrumentalização do ser, mesmo antes de o ser: análise da obra literária Para a Minha Irmã, de Jodi Picoult The instrumentalization of the human being, even before becomin gone: a review of the novel MySister'sKeeper, by Jodi Picoult. **Revista Brasileira de Bioética**, v. 8, p. 1-4, 2012.

SMITH, Adam. Investigação sobre a natureza e as causas da riqueza das nações. In: Col. **Os pensadores**, vol 28. Trad. de e Conceição Jardim Maria do Carmo Cary e Eduardo Lúcio Nogueira. São Paulo: Abril Cultural, 1974.

STOKER, Bram. **Drácula**. Trad. de Doris Goettems. São Paulo: Landmark, 2018.

TODOROV, Tzvetan. **As Estruturas Narrativas**. Série Debates. Trad. Leyla Perrone Moisés. São Paulo: Perspectivas, 2019.

TREMBLAY, Isabelle. *Le roman épistolaire monophonique ou la construction d'un discours fantôme*, in *Fabula-LhT*, n° 13, **LA BIBLIOTHÈQUE DES TEXTES FANTÔMES**, dir. Marc Escola e Laure Depretto, novembro de 2014. Disponível em: <http://www.fabula.org/lht/13/tremblay.html>. Acesso em: 17 ago. 2021.

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

VELOSO, Caetano. **Sampa**. [1978]. Disponível em: <http://letras.terra.com.br/caetano-veloso/41670/>. Acesso: 9 mai. 2022.

VERSINI, Laurent. **Le roman épistolaire**. Paris: Presse Universitaires de France, 1979.

WALKER, Alice. **A Cor Púrpura**. Trad. de Betúlia Machado, Maria José Slveira e Peg Bodelson. Rio de Janeiro-RJ: José Olympio, 2021.

WATT, Ian. **A ascensão do romance**. Trad. de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia. das Letras, 1996.