

O AUTOR INTERNO ÀS CARTAS DE ROMANCES: O CASO DE *AS RELAÇÕES PERIGOSAS*

THE INTERNAL AUTHOR AT THE LETTERS OF NOVELS: THE CASE OF DANGEROUS RELATIONS

Antônio Egno do Carmo Gomes (UFT)¹

Cassiane Oliveira de Souza Gomes (UFT)²

RESUMO: Ao construir uma narrativa por meio de cartas, o escritor é consciente das relativas limitações de perspectiva que o narrador em primeira pessoa impõe. Para contorná-las, ele lança mão de expedientes como a narração indireta, quando delega funções narrativas à personagem. Neste artigo refletimos sobre esse fenômeno, partindo de *As relações perigosas*, romance epistolar de Choderlos de Laclos, observando como a referida delegação revela pontos importantes sobre o estatuto da personagem e a relevância da autoria interna para o sentido intrínseco de um romance.

PALAVRAS-CHAVE: Autor interno. Voz do narrador e voz da personagem. Romance epistolar. *Relações perigosas*.

ABSTRACT: When constructing a narrative through letters, the writer is aware of the relative limitations of perspective that the first-person narrator imposes. To get around them, he makes use of devices such as indirect narration, when he delegates narrative functions to the character. In this article, we reflect on this phenomenon, starting from *Dangerous Relations*, an epistolary novel by Choderlos de Laclos, observing how the aforementioned delegation reveals important points about the character's status and the relevance of internal authorship for the intrinsic meaning of a novel.

KEYWORDS: Internal author. Voice of narrator and voice of character. Epistolary novel. *Dangerous Relations*.

¹ Professor adjunto da Universidade Federal do Tocantins. Doutor (2014), Mestre (2007) e Bacharel em Letras e Linguística (2004) pela Universidade Federal de Goiás. Professor de Teoria Literária e Literatura Comparada na Graduação e Pós-graduação do Curso de Letras em Porto Nacional -TO. É escritor, autor do romance *A Beleza Exterior da Flor*. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Teoria Literária e Literatura Comparada, atuando principalmente nos seguintes temas: Autor(ia), Personagem, Romance, Narratologia, Diálogos Literatura e Teologia, Dostoiévski.

² Mestranda em Letras pela Universidade Federal do Tocantins, campus de Porto Nacional (2020-2022). Especialista pelo Instituto Prominas em Língua Portuguesa e Literatura Brasileira. Licenciada em Letras com habilitação em Português e Inglês pela Universidade Estadual de Goiás (2009). Tem experiência como professora do ensino fundamental, médio e superior (Curso de Letras UFT/Porto Nacional). Atua nas áreas de linguagens e literaturas.

Autoria e os desafios da narração em primeira pessoa

Se esboçarmos uma tabela de narradores a partir de tipologias como a de Norman Friedman (Cf. CHIAPPINI, 2002) e das classificações de Gerard Genette (1995) e Todorov (2003) veremos que o campo do “eu” como protagonista” está associado a limitações de visão, de focalização e mesmo de pessoa narrativa. Isso significa que, uma vez que escolhe narrar em primeira pessoa, o escritor é consciente dessas limitações e de que não poderá, portanto, fazer saber certas informações nem obter determinados efeitos associados às demais opções narrativas, como a terceira pessoa e o narrador onisciente. Não obstante, salvo engano, não se tem tocado suficientemente no fato de que o autor de gêneros epistolares pode escolher ativar narrações indiretas e que é impossível não fazê-lo, principalmente por que não lhe resta outro meio de fazer chegar ao leitor certas coisas, uma vez que precisa observar pelo menos alguns aspectos das convenções narrativas, como as associadas à verossimilhança.

Portanto, é preciso lembrar que no romance ou nos trechos de romance em primeira pessoa, boa parte da narração e dos seus efeitos são obtidos como que “por tabela”, ou seja, indiretamente, num

complexo jogo de implícitos, sugestões e expressões ambivalentes. É claro que ao lançar mão desse expediente o autor precisa contar com a efetivação plena do ato de leitura, que se dá por meio da interpretação ativa do leitor e mesmo dos seus equívocos, mais ou menos previstos ou planejados na ação compositiva.

Resta dizer que no gênero ou subgênero epistolar, principalmente no tradicional (embora este possa perfeitamente utilizar-se do “eu” como testemunha”, assim como de outros focos narrativos), geralmente encontramos essa espécie de “eu” como protagonista”, pois temos um narrador em primeira pessoa que relata fatos “vividos” por ele. Assim, tanto o romance genuinamente epistolar como aquele em que aparecem cartas são complexas construções narrativas, que exigem do escritor o manejo adequado de diversas técnicas, bem como a invenção inteligente do leitor e da cooperação deste, na busca de contornar os desafios suscitados pelas especificidades enunciativas da carta.

Autoria e os gêneros epistolares

O estilo é parte do assunto central de *As relações perigosas*, de Choderlos de Laclos (1741-1803). O autor interno ao romance assume como meta mostrar um

universo em desencanto e é daí que provém a crueza da visão de mundo que ressalta do conjunto de cartas do livro. Essa acrimônia deve-se dar com paralelos comparativos entre a visão de mundo que se deseja mostrar como superada (a idealização clássica) e a nova, mais de acordo com a realidade cultural e social da Europa na época do romance. O tema do amor é escolhido porque o modo de tratar suscita de imediato a percepção da cosmovisão, o choque dos contrastes. Além disso, esse assunto reclama, como apêndices naturais, filões como o casamento, a religião e os correlatos discursos institucionais.

Em *As relações perigosas* o autor cria o efeito a partir de pequenas ações comunicativas que levam o romance a marcar sua distinção de outros gêneros ou tendências anteriores; ou seja, a realçar sua cosmovisão. A segunda carta das *Relações*, por exemplo, só é “realista” devido às falas significativas de Mme. Merteuil, as quais devem marcar sua postura desencantada diante da vida:

Carta II
DA MARQUESA DE
MERTEUIL AO VISCONDE
DE VALMONT,
no Castelo de...

Voltai, meu caro visconde,
voltai; que estais fazendo, que

podeis fazer em casa de uma tia
velha cujos bens já estão todos
legados? (LACLOS, 2002, p.
8).

Esse desencanto se faz em contraste com Cécile Volanges, que representa no livro o mundo clássico e a mentalidade iluminista em declínio e cujas ações comunicativas são carregadas, por sua vez, de “encanto”, como se confere na primeira carta dela:

Carta I
De CÉCILE VOLANGES A
SOPHIE CARNAY,
Nas Ursulinas de...

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).

Dessa forma, Cécile se torna uma espécie de pano de fundo para dar relevo a Merteuil e Valmont, os anti-heróis da narrativa. Uma tal proposta, distribuída numa opção narrativa epistolar (e, portanto, limitada pela perspectiva daqueles que só podem dizer o que vivenciaram ou ouviram dizer que alguém vivenciou), fornece ao escritor a saída da distribuição das cartas, ou seja, de fazer com que elas estejam numa ordem tal que se perceba uma intriga que realce o caráter das protagonistas, que se revelam como o extremo-oposto uma da

outra. Se a segunda carta do romance tivesse aparecido primeiro na narrativa não teríamos a mesma percepção da intriga; ou, em outras palavras: a intriga já não seria a mesma.

A partir dessa constatação, podemos inferir que as intrigas narrativas de *Relações* não são fruto apenas do conteúdo das cartas ou do relato que elas constroem, mas também do modo como elas são organizadas pelo escritor. Não devemos confundir, neste passo, o organizador ou o editor ficcionalizado no romance com o autor externo, Choderlos de Laclos, pois o primeiro apenas poderia interferir externamente e não na dicção, no conteúdo e na natureza essencial das cartas. Como essa interferência existe e é inegável, ela evidencia o trabalho do escritor. O autor leva as personagens a expressar nas cartas aquilo que posto numa determinada ordem produzirá o efeito que ele almeja para o texto e que é responsável por sua unidade. Não conviria, por exemplo, no conflito inicial, palavras que pusessem em dúvida a beatice de Cécile, nem dubiedades sobre a crueza de Merteuil. No entanto, na vida essas palavras seriam perfeitamente possíveis, visto que nela o detalhe é sempre examinado e avaliado

em confronto com o todo; exatamente o contrário do que se dá na narrativa, em que os detalhes é que constroem o todo e o sustentam.

Nesse sentido – e tendo em vista a teoria da polifonia de Mikhail Bakhtin (1997; 2003) – podemos dizer que não há plurivocalismo nesse romance, mas apenas a voz autoral, que assume, durante o relato, diversos tons imitativos de vozes. Não obstante, é justamente uma das coisas que deve acionar o trabalho do leitor, chamando sua atenção e cativando-o. O autor, para justificar a referida ordem ou sequência, acrescenta datas e dá ao todo uma exatidão cronológica. Mas é um disfarce utilizado para atenuar justamente a força de sua construção via ordem da exposição das cartas. A artificiosidade autoral se manifesta já no fato de que temos apenas uma carta para o dia 3 de agosto (a de Cécile), pois incluir mais algumas cartas na narrativa diminuiria o impacto de colocar lado a lado as primeiras expressões de Cécile e de Merteuil.

A intriga inicial serve tanto como configuração do conflito principal quanto como descrição indireta das personagens (delineadas pelo realce do seu caráter); é ainda útil para preparar o terreno da deseducação de Cécile e nos

fazer decidir entre apoiar a vilã ou torcer pela sorte da mocinha. Mas é curioso que nesses lances iniciais Cécile passe a enfatizar sua própria ingenuidade e descrevê-la (“é de se convir que não somos lá muito sabidas!”), o que muito contribui para a intriga do relato ficcional que temos em mão, mas pouco ou nada para seus interesses imediatos, ou seja, para a imagem que sua correspondente faz dela ao ler sobre tal ingenuidade. A surpresa dessa constatação pouco diminui se lembrado que ela usa a primeira pessoa do plural e que, portanto, configura sua interlocutora como alguém capaz de compartilhar e relevar sua ingenuidade. O importante (e é nisso que queremos nos deter) é que as autodescrições, principalmente as autodepreciativas, juntamente com os resumos de situação (inicial ou não) feitos por personagens, bem como outros recursos dessa natureza, são *autorais*, pois interessam mais à trama do que seriam naturais de serem ditas por pessoas nessas mesmas circunstâncias.

Nessas situações citadas, percebe-se logo a função narrativa e, portanto, artística, autorreflexiva, desse material: quando a personagem passa a resumir a narrativa ou dar informações que

privilegiam mais o relato que seus próprios interesses imediatos ela explicita o procedimento autoral de dizer ao leitor/espectador coisas como: “estamos nesse lugar dos acontecimentos”; “isso revela tal aspecto da personagem”; “temos em perspectiva tais desdobramentos”. Ora, isso é mais imediata e perceptivelmente útil à narrativa que a eles, personagens e, portanto, podemos dizer que temos em trechos dessa natureza um certo ventriloquismo, pois o autor aciona a personagem em favor dele mesmo, ou melhor, do relato, no interesse da intriga e do leitor/espectador. Estamos, assim, diante da compreensão de que a personagem, a despeito das diferentes formas em que possa ser concebida e dos diversos níveis de autonomia que possa ter, trabalha em função da narrativa e/ou vive em função dela e não apesar dela, a despeito dela ou indiferente à mesma.

Nossas discussões sobre construção de personagens e sua autonomia, sobre plurivocalismo e outros temas afins devem levar em consideração a situação complicadora dos gêneros e subgêneros epistolares: como se apresenta uma personagem no discurso de uma carta? Como ela fala nessas circunstâncias: sempre naturalmente (de acordo com as

convenções da verossimilhança) ou artificialmente de vez em quando, expressando informações e suscitando conteúdos que interessam ao desenvolvimento da intriga bem como ao andamento do enredo no seio dos quais sua fala se insere? Quais as razões de ser desse ventriloquismo?

A distinção entre falar para “dentro” e falar para “fora”

Para começar a tentar responder a esses questionamentos, talvez seja útil estabelecer a distinção entre falar para “dentro” e falar para “fora” do relato ficcional. Dizemos que a personagem fala para dentro do relato quando ela expressa algo natural ao seu mundo, do seu interesse imediato e/ou que soa comum, verossímil. Dizemos que o autor fala na personagem ou que esta fala para fora quando ela expressa informações que são claramente úteis para a economia do relato, tais como resumos, repetições de informações, realces e ênfases metanarrativos, antecipações, efeitos de suspense etc. Nesse caso, temos uma quebra da verossimilhança aristotélica, que pede sempre a “necessidade” interna ou auto-imersa do ato da personagem.

Aristóteles, aliás, também fizera a distinção entre modo narrativo e modo dramático apoiando a distinção justamente entre necessidade de voz organizadora (poesia narrativa) e desnecessidade (no drama, as próprias personagens veiculariam a ação por meio do corpo e voz dos atores). Não obstante, se observarmos a especificidade do texto dramático, perceberemos que mesmo essa modalidade de relato não pode passar sem a voz organizadora ou vozes informadoras que deem conta de certas necessidades narrativas, como as de resumir e antecipar acontecimentos, por exemplo. Faz parte do relato ficcional o efeito alcançado sobre o leitor/ouvinte/espectador a partir de sugestões sobre o todo do próprio relato, seu sentido, seus desdobramentos e aspectos semelhantes. Sempre que um gênero ou modalidade narrativa dispensar a voz organizadora (todos os tipos de narradores, no caso de boa parte dos textos dramáticos; o narrador onisciente, no caso de alguns relatos ficcionais) ele se verá na condição de lançar mão do expediente de atribuir a uma personagem o dizer coisas que não seriam naturais a ela dizer, mas que não podem deixar de ser ditas, sob pena de obscurecer-se o relato ou perder-se

muitos dos seus efeitos sobre o leitor/ouvinte/espectador. Um exemplo pode ser conferido na seguinte fala narratorial da personagem na abertura de *Agamêmnom*, de Ésquilo:

Sentinela

Aqui no alto do palácio dos Atridas
aos deuses todos peço há muitos, longos anos
que me liberem da vigília cansativa.
Firmado em meu braço dobrado, sempre atento,
igual ao cão fiel, de tanto olhar o céu
noite após noite agora sei reconhecer
a multidão inumerável das estrelas,
senhoras lúcidas do firmamento etéreo,
indicadoras dos invernos e verões
em seu giro constante pela imensidão.
Espreito a todo instante o fogo sinaleiro
que nos dará a notícia da queda de Tróia;
são ordens da mulher de ânimo viril,
rainha nossa, persistente na esperança (ÉSQUILO, 1999).

Essa fala é muito mais um introito narrativo (que sintetiza o argumento inicial e insere as personagens no campo de perspectiva do espectador) que, propriamente, um monólogo ou uma introspecção. De certa forma, a necessidade narratorial que se resolve de maneira pouco natural no texto dramático por meio de solilóquios e

monólogos é a mesma que obriga o autor de gêneros epistolares a fazer a personagem introduzir em suas cartas informações artificiosas. Mas no texto dramático, assim como no romance, a habilidade do escritor sempre pode contornar essa necessidade, resolvendo-a a contento. Nos deteremos nesse aspecto mais à frente; por hora, e a título de ilustração, lembraremos aqui o habilidoso uso dos pronomes no *Hamlet*, de Shakespeare:

Cena 4

Aposentos da rainha. Entram a rainha e Polônio.

POLÔNIO: Está chegando. Falai-lhe com dureza, dizei-lhe que as suas extravagâncias passaram dos limites em público e já não podem ser toleradas, e que Vossa Graça teve de interceder por ele para evitar-lhe a grande ira do rei. Eu ficarei escondido aqui, em silêncio. Falai sem rodeios, por favor. (SHAKESPEARE, 1996, p. 62).

No trecho acima, praticamente não se repetem informações já sabidas ou pressupostas pelas personagens. Trata-se de uma supressão intencional (e não natural, do ponto de vista da necessidade interna aristotélica) do nome de Hamlet.

Interesse da personagem e interesse da narrativa: ações autorais

A autoria é uma instância narrativa, mais ou menos explícita, mais ou menos posta em relevo de acordo com o propósito narrativo estabelecido pelo escritor. Ela se revela soberana no romance epistolar pela seguinte razão: não havendo, em tese, o organizador da narrativa (a voz resumidora e enfática do narrador onisciente, por exemplo), a expressão da personagem é a única responsável por todas as nuances do enredo. Uma vez que a narrativa exige sentidos e informações que não seria lógico nem necessário serem trazidos a nós pela enunciação da personagem, sendo ela quem é, igual a si mesma, auto-imersa em sua suposta vivência, resta ao autor se mostrar e fazer aqueles sentidos e informações aparecerem de forma não natural no discurso epistolar da personagem; ou seja, contrariando os interesses dela. Nosso ponto aqui é que, ao fazê-lo, o autor se internaliza e se mostra no tecido da narrativa, evidenciando certo ventriloquismo.

Lembremos que enredo e personagem estão em campos distintos, pois, apesar de ser comum, não é natural que as personagens cuidem dos interesses da narrativa (da qual elas normalmente não podem se dar conta) senão do seu próprio. Se elas passam, em suas falas, a

fazer o enredo andar (como quando Cécile informa em sua segunda carta, aparentemente sem necessidade imediata, que haverá um jantar na casa da Marquesa de Merteuil), denunciam o autor a falar por meio da personagem ou fazê-la falar tendo em vista o interesse da narrativa, mais especificamente a construção da intriga e o desenvolvimento do enredo.

As cartas de nossa vida real não dariam, naturalmente, assunto para uma intriga una e perfeita como é a de *Relações*. Em vidas fictícias e narradas seria, portanto, necessário que os fatos fossem organizados de uma forma tal que se estabelecesse entre eles o fio da percepção de um sentido, de um tema definido, que fizesse o enredo andar e envolver, ligando de forma coesa os fragmentos das cartas. Nada aí poderia ser aleatório se quisesse atender essa demanda. Decorre disso que o romance epistolar é o mais autoral de todos os gêneros do romance, talvez muito mais que o romance em forma de diário. Isso se dá porque o gênero epistolar é o menos natural possível dos formatos de relato. O que é curioso, uma vez que é aquele em que aparentemente o autor tem menos oportunidades de locução e, ao mesmo tempo, o gênero em que as

personagens mais parecem dispor de vida própria, já que estão livres do narrador.

O que acontece é que a fragmentação, que não pode ser evitada totalmente na vida, no romance epistolar é repelida, pela mesma lei literária que Aristóteles já nomeara: a unidade. Como consequência desse esforço de unidade, temos a artificialidade da construção, que explicita a existência e a necessidade do autor. Toda vez que o assunto de uma carta disser respeito ao de outra (ampliando, retomando, lembrando, confirmando, acrescentando) seremos lembrados do *continuum* narrativo; ou seja, da unidade perfeita e não natural, não-própria da vida material. Sendo anti-natural, a referida continuidade realça a evidência de que um só é autor de todas as cartas e está fazendo com que em todas elas algo se converta em “gancho”, em elemento constituinte da intriga principal e a complemente. Os autores ficcionalizados das cartas nada poderiam ter com essa continuidade, visto que não escrevem para fazer parte de uma trama lida por um leitor ideal, mas para dizer o que tem a dizer a cada um dos seus correspondentes imediatos. Portanto, o elemento unificador presente em cada carta, bem como a ordem delas no relato

e ainda as informações não imediata nem diretamente úteis aos que as fornecem são marcas da intervenção autoral, que dá, por meio desses expedientes, unidade ao assunto e o reveste de um interesse crescente ou permanente. É assim que o enredo pode andar. E é porque as cartas aparecem na ordem que aparecem e porque há nelas informações ventríloquas (o autor fazendo as personagens falar e informar coisas mais úteis ao leitor ideal que aos seus interlocutores ficcionais imediatos) que o romance *As relações perigosas* existe. Nesse ponto não precisamos, como alguns fazem, temer a intromissão ou a descoberta do autor. Ao contrário do que apregoa o senso comum, o autor não é contrário ao leitor nem sucedâneo dele. Vimos que no gênero epistolar o autor decide se mostrar como um recurso a mais de enriquecimento das possibilidades de envolvimento e deleite do leitor. O interesse da narrativa é a única causa que o autor defende. Ele secundariza a personagem sempre que for do interesse do relato. Isso significa que ele suprime e acrescenta, omite e revela, de acordo com esse propósito maior.

Artificial e artificioso: as saídas possíveis para o autor

Parafraseando Roland Barthes (1974), não existe o grau máximo da verossimilhança; muito menos em narrativas feitas por meio de cartas. Isso se dá porque o autor não tem o poder de resolver as antinomias insolúveis: real vs. natural, ficção vs. vida. A ordem e o tipo de algumas informações indiretas em narrativas como *As relações perigosas* são anti-naturais porque são pró-narrativos e isso decorre porque uma vontade férrea lhes deu o aspecto de romance. Há uma onipotência que trabalha para fornecer ao leitor a onisciência relativa do que importa ao bom andamento da história. Essa é a instância do relato que pertence ao autor e que revela sua existência e sua importância. O autor, no entanto, só usa esse recurso em último caso, e quando o faz, precisa resolver o mais naturalmente possível essa necessidade maior. E já que não há o grau máximo da verossimilhança, ele precisa delegar narrações indiretas às personagens de forma tal a violá-las o menos possível e ainda de maneira a revelar-se a si mesmo o menos possível também. O sucesso ou não dessa empreitada é que faria a diferença fundamental entre relato

artificial e relato artificioso. Para explicitar melhor essa distinção, vejamos o exemplo abaixo.

Jamais dor nenhuma foi semelhante a minha: eu supunha que o senhor me dedicava uma paixão violenta e não mais lhe ocultava a que sentia pelo senhor. E, quando a deixava eu manifestar-se inteiramente, soube que me enganava, que amava uma outra e que, segundo todas as aparências, me sacrificava a esse novo amor. Eu o soube no dia da corrida do anel; foi por isso que não compareci. Fingi estar doente para ocultar a desordem de meu espírito; mas na verdade o fiquei, e meu corpo não pôde suportar tão violenta agitação. (LA FAYETTE, 1987, p. 73).

Nesse trecho da famosa carta do romance *A princesa de Clèves* a personagem fica informada do fato novo ao mesmo tempo em que nós, leitores. O efeito alcançado nos faz concluir que a naturalidade do tom, ou a autonomia da personagem, ou ainda a invisibilidade do autor, se dá principalmente pela capacidade deste de tornar a informação expressa na carta necessária à personagem que escreve e/ou à que lê. Em outras palavras: haverá tanta naturalidade quanto o autor conseguir fazer coincidir os interesses do relato com os interesses imediatos das personagens envolvidas no que está sendo expresso na carta. Assim, é preciso, por exemplo, que o leitor da

carta, personagem, desconheça a informação tanto quanto nós, leitores do mundo real. Desse fato, pode-se chegar a outra conclusão lógica: é preciso separar a expressão do remetente da percepção do destinatário ou leitor ficcional, assim o autor poderá utilizar mais naturalmente essa última em favor do enredo.

Dostoiévski, criador do romance polifônico, lançou mão em seus livros da compreensão dessa dinâmica. Em *Crime e castigo*, por exemplo, temos logo na abertura do romance uma carta escrita por Pulkheria ao seu filho Raskólnikov. Nessa carta, como o demonstrou Bakhtin (1997), todos os complexos desdobramentos do romance já estão prefigurados e as grandes personagens rascunhadas. No entanto, Dostoiévski preferiu não intervir artificialmente na expressão da personagem formalizada no texto da carta, mas acrescentar um segundo momento em que a correspondência de Pulkhéria é lida mentalmente pelo filho Raskólnikov, que extrai dela todos os não-ditos possíveis. Ou melhor, o autor extrai da carta e nos deixa captar no monólogo interior de Raskólnikov os sentidos e efeitos necessários ao relato, sem que para isso tivesse precisado forçar Pulkhéria a dizer

na carta aquilo que não teria sido natural naquelas circunstâncias.

Vejam agora mais dois exemplos – ambos em Goethe –, um da primeira espécie e outro da segunda; ou seja, alusões naturais e não-naturais de assuntos com fins narrativos.

Contente, eu, por haver partido! Meu caro amigo, que é então o coração humano? Apartar-me de você, que tanto estimo, você, de quem eu era inseparável, e andar contente! Mas eu sei que me há de perdoar. Longe de você, todas as minhas relações não parecem expressamente escolhidas pelo destino para atormentar um coração como o meu? (GOETHE, 2002, p. 221).

Vemos, logo na abertura do romance *Os sofrimentos do jovem Werther* essa primeira carta, que é também o início da narrativa. Aí observamos a capacidade que Goethe possuía de resolver naturalmente (de maneira não artificial nem repetitiva) a necessidade de fazer a personagem expressar numa carta uma informação que é ao mesmo tempo conhecida (das personagens) e desconhecida (do leitor). É claro que se ele tivesse escrito “meu caro amigo, você me acusou em sua última carta de estar contente por haver partido e te deixado... etc” isso ainda passaria perfeitamente como algo possível de ser dito entre as

personagens. No entanto, seria menos natural, mais “narrativo” que corriqueiro na correspondência entre os dois amigos, dado o grau de intimidade dos dois. Mesmo que se faça a objeção de que nesse ponto descrito o romance está apenas começando e que, portanto, não havia ainda intimidade alguma, é preciso lembrar que Goethe compõe com grande maestria e que em todo o romance ele buscará realçar a intimidade que marca a amizade de Wilhelm e Werther. A primeira carta não poderia trair o conjunto das demais. Assim, a escolha desse estilo de leve ironia para a retomada da voz do outro resolveu muito a contento a tarefa de informar que a última carta (fora de “cena”) tratara da partida de Werther, coisa que os dois saberiam sobejamente, mas não o leitor. A ironia é, pois, um expediente a serviço do autor nesse tipo de composição. Mas mesmo Goethe precisou ver-se às voltas com as necessidades enunciativas que dificilmente se comportam de forma natural na voz do sujeito empírico e determinado que é esse “‘eu’ narrador” de cartas, como o demonstra o segundo exemplo:

Junho, 19

Não sei mais em que ponto fiquei na última carta; mas sei perfeitamente que eram duas horas quando fui dormir e que,

se pudesse conversar, em vez de lhe escrever, você ficaria acordado até o romper da manhã.

Nada contei sobre o que nos aconteceu, de volta do baile, e hoje ainda não tenho tempo de fazê-lo (GOETHE, 2002, 242).

O que é ponto pacífico para a personagem destinatária não o é para o leitor, que sempre precisa ser atraído, suspenso, cativado, lembrado, estimulado. São essas necessidades que forçam o autor a se mostrar, intervindo na elocução da personagem e forçando o ventriloquismo de mensagens que, a despeito do gênio do escritor, sempre evidenciam o interesse do relato. Ainda assim, devemos reconhecer que Goethe é dos escritores que menos artificialmente resolvem essa “saia justa” e que foi um dos que melhor perceberam que há um grande avanço em se fazer com que o interlocutor, o destinatário da carta, seja o máximo possível condicionado ao leitor ideal, em termos de informação, cultura, interesse e ilustração. Esse é o caso de Werther e Wilhelm.

Existem ainda alternativas, além dessas expostas. É o que concluímos desse outro exemplo, extraído do romance *História de Manon Lescaut*, de Prévost:

Reconheci a letra de Manon. A carta dizia pouco ou mais ou menos o seguinte: – “Que G...

M... a tinha recebido com uma amabilidade e magnificência que ultrapassava tudo quanto ela poderia ter imaginado. Havia-lhe feito uma infinidade de presentes, e deixava-lhe entrever um futuro de rainha. Manon afirmava-me, no entanto, que no meio do seu novo esplendor não me esquecia; mas que não tendo podido naquela noite resolver G... M... a levá-la ao teatro, adiava para outro dia o prazer de me ver; e para me consolar um pouco do desgosto que essa notícia me ia causar, tinha achado meio de me enviar uma das melhores mulheres de Paris, que seria a portadora do seu bilhete.” Assinado: – “Tua fiel amante, Manon Lescaut” (PRÉVOST, 2002, p. 44).

Nessa carta, a voz do personagem-narrador se antepõe à de Manon e se mistura de tal forma com a da remetente que fica praticamente impossível distinguir uma da outra, atribuindo responsabilidades a quem quer que seja pelos sentidos expressos. A começar da sugestão de que não é a carta que está sendo transcrita, mas sim a lembrança da impressão do conteúdo da carta, o que se confirma no uso da terceira pessoa. Isso tudo se coaduna com o tom geral desse romance, em que o autor propositalmente deixa indeciso se Manon é tal como a descreve o narrador ou se não passa de fruto de sua imaginação exaltada. Assim, o efeito resultante é atenuar a distinção entre

falar para dentro e falar para fora, uma vez que a voz da personagem é confundida com aquela no interior da qual informações sobre o andamento do relato são perfeitamente naturais: a do narrador.

Em *Madame Bovary* (1998) Flaubert nunca transcreve com isenção a carta de uma personagem, não sem fazer intercalar entre um parágrafo e outro, uma frase e outra, o pensamento do narrador ou a reflexão do amanuense sobre a composição. Na verdade, o que interessa a Flaubert não é tanto o conteúdo da carta quanto o processo de escrita e o que ele rende à narrativa, em termos de revelação da personagem. O melhor exemplo disso está no capítulo XIII do referido romance, que encerra o episódio da composição da carta que Rodolphe envia a Emma terminando com ela sua aventura amorosa. Talvez esse episódio sirva para compreendermos que, se em *As relações perigosas*, narrativa epistolar em primeira pessoa, as cartas podem contrariar o que se espera da personagem pela responsabilidade atribuída a esta de expressar coisas que façam evoluir o enredo, no romance em terceira pessoa como esse de Flaubert as cartas podem ter função oposta, secundarizando o

conteúdo no intuito de melhor revelar e dramatizar a psicologia das personagens. Sobre a personagem falar para fora do relato – ou seja, o autor falar nela, visando a esclarecer o leitor ou chamar sua atenção ou atrair sua simpatia – de modo artificioso, pela necessidade de fazer o enredo evoluir, vejamos mais um exemplo extraído das *Relações*:

Carta VII
De Cécile Volanges a Sophie Carnay

[...] O Sr. Cavaleiro Danceny, esse senhor de quem te falei e com quem cantei em casa da Sra. de Merteuil, tem a bondade de vir aqui todos os dias e cantar comigo durante horas inteiras. É extremamente amável. Canta como um anjo e compõe árias muito bonitas, cujas letras faz também. É realmente pena que seja cavaleiro de Malta! Acho que, se se casasse, sua mulher seria muito feliz. É de uma doçura encantadora, nunca parece fazer um cumprimento, e, no entanto, tudo o que diz lisonjeia. (LACLOS, 2002, p. 17-8).

Nessa carta Cécile “reapresenta” Danceny a Sophie, num claro expediente autoral de suscitar no relato a oportunidade de Cécile expressar sua impressão sobre a pessoa do jovem. A artificiosidade decorre do arranjo – evidentemente necessário – da ordem das cartas; pelo tempo já deveria ter sido dito, visto que parece ser das coisas que

difícilmente não seriam ditas logo por duas mulheres jovens que tivessem tal amizade e falassem sobre tais coisas, mas como o leitor só pode saber disso por meio de uma carta, o autor faz surgir-la agora e só agora. Temos, então, essa epístola que retoma uma informação que pela lógica não seria de todo necessária, no sentido aristotélico. O que se pode depreender de tais exemplos – que encontramos às centenas em obras com expediente narrativo semelhante – é que o romance de cartas enseja a percepção de que há uma lei maior da narrativa que pode levar à secundarização da verossimilhança e mesmo da autonomia da personagem. Essa lei é o propósito narrativo, estabelecido pelo escritor e às vezes assumido por um autor interno.

O propósito narrativo predomina nas *Relações*. A transformação hábil de estratégias artificiais em artificiosas (como o uso de notas explicativas, etcéteras e reticências) revela o trabalho do autor para expor apenas aquilo que tem propósito e função narrativa. Ora, a vida é sem propósito; nela não há, necessariamente, recorte ou unidade e haver claro propósito nos acontecimentos é dizer que eles foram criados para um objetivo, “escritos” por alguém e isso aponta o autor e sua ação

comunicativa. Alguém poderia objetar que tudo isso se deve ao organizador ficcionalizado na trama e que não deveríamos perder tempo em considerações sobre autoria. Façamos então o enfrentamento dessa distinção.

Narração e voyeur

Nos trechos epistolares de romance não há narrador e onde não há narrador o voyeurismo se impõe totalmente. Aliás, não é de todo necessário que o narrador inexistia; basta que se cale totalmente ou por um longo trecho, que nos deixe sozinhos a ver e concluir, ou que se omita nos momentos principais, em que dele esperávamos algo, uma companhia na surpresa, um diálogo na perplexidade ou um olhar de aquiescência ante a exposição de nossa feliz descoberta. É isso que esperamos do narrador. Mas se estamos sós, somos como que tentados pela escuridão à segurança do sigilo e do anonimato. Isso enseja nossa cobiça e nosso atrevimento e o prazer maior de uma narrativa sem narrador – como em um romance epistolar – amplia-se nesse voyeurismo.

Todavia esse prazer exige, paradoxalmente, um compartilhamento, uma confissão alegre e auto-lisonjeira, como expressa Cécile na carta XVI:

“quantas novidades! Talvez não devesse comunicá-las, mas é preciso que fale delas com alguém; não resisto” (LACLOS, 2002, p. 30). Eis porque vamos em busca do autor interno. Se o narrador nos falta, é do autor no interior da obra que nos servimos. Isso nos leva a concluir que há, de fato, um autor interno à narrativa. Ele faz parte do relato e não é uma entidade externa, confundida com o escritor. Assim como o leitor, o autor interno (ou autor *in*) é uma categoria narrativa, essencial para os efeitos da história, tanto quanto o tempo, o espaço e as próprias personagens. Pode-se dizer que ele não apenas consegue produzir efeitos, como também que alguns dos efeitos mais singulares de um relato decorrem do gesto de olhar o leitor para o autor *in*, lembrar-se dele. Se, por exemplo, a personagem diz algo desnecessário para seu interlocutor ficcional, mas necessário para a narrativa como “desde que te contei [...] não te falava mais disso” (LACLOS, 2002, p. 30) imediatamente o autor se apresenta no texto.

CONCLUSÕES: A NECESSIDADE DO AUTOR

Devemos concluir, pela definição que Aristóteles faz na *Poética* (1997) de drama como imitação não-narrada, que a ausência de um narrador pressupõe uma imitação direta, ou seja, dramática? O que se observa é que, no romance ou trecho de romance sem narrador (ou composto de cartas) o leitor se vê envolvido no relato, pois a percepção de se achar sozinho com as emoções que a história suscita amplia a consciência de sua assistência. O *pathos* da representação se amplia no *pathos* da assistência do espectador, que é envolvido na narrativa e não dispõe de ninguém para compartilhar a consciência e a emoção do que presencia (Cf. STAIGER, 1997).

É falsa a antinomia entre “extrínseco” e “intrínseco” pretendida pela crítica pós-moderna e pelo *reader-response* para o par autor/texto literário. Também não é verdadeira a oposição entre interesses do autor e interesses do leitor, propalada pelas correntes intituladas pró-leitor. Na verdade, a adequada localização dessas duas instâncias no interior do relato epistolar permite perceber que: *i*) o autor cria o leitor; *ii*) o autor cria o autor interno e *iii*) o autor interno se evidencia sempre que o propósito narrativo, do qual o leitor é o maior e último beneficiário, está em jogo. É o caso do gênero ou subgêneros epistolares.

REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES. HORÁCIO. LONGINO. **A poética clássica**. Trad. Jaime Bruna. 3. ed. São Paulo: Cultrix, 1997.

BAKHTIN, Mikhail. O autor e a personagem na atividade estética. In: _____. **Estética da criação verbal**. 4. ed. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003. p. 3-192.

_____. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Trad. Paulo Bezerra. 2.ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

BARTHES, Roland. **Novos ensaios críticos. O grau zero da escritura**. Trad. Heloísa de Lima Dantas et al. São Paulo: Cultrix, 1974.

CHIAPPINI, Lígia Moraes Leite. **O foco narrativo**. São Paulo: Ática, 2002.

DOSTOIÉVSKI, F. **Crime e castigo**. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2001.

ÉSQUILO. **Oréstia. Agamêmnom, Coéforas e Eumênides**. Trad. Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1999.

FLAUBERT, Gustave. **Madame Bovary**. Trad. Sérgio Duarte. Rio de Janeiro: Ediouro; São Paulo: Publifolha, 1998.

GENETTE, Gerard. **Discurso da narrativa**. Lisboa: Veta, 1995.

GOETHE, J. W. **Os sofrimentos do jovem Werther**. Trad. Alberto Maximiliano. São Paulo: Nova Cultural, 2002. p. 221, 242.

LACLOS, Choderlos de. **As relações perigosas**. Trad. Sergio Milliet. São Paulo: Nova Cultural, 2002. p. 7, 8, 17-8, 30.

LA FAYETTE, Madame de. **A princesa de Clèves**. 2. ed. Trad. Mario Quintana. Rio de Janeiro: Globo, 1987. p. 73.

PRÉVOST, Abade. **História de Manon Lescaut**. Disponível em: <www.ebooksbrasil.org>. Acesso em: mai. 2010. Edição em papel: Clube do Livro, 1943. Digitalização em 2002. p. 44.

SHAKESPEARE, William. **Hamlet, príncipe da Dinamarca**. Trad. Mario Fondelli. Rio de Janeiro: Newton Compton Brasil Ltda., 1996. p. 62.

STAIGER, Emil. **Conceitos fundamentais da poética**. 3. ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1997.

TODOROV, Tzvetan. **As estruturas narrativas**. Trad. Leyla Perrone Moisés. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2003.