

ROMANCE EPISTOLAR: O VOYEURISMO E A SEDUÇÃO DOS LEITORES¹

Marisa Lajolo
(UNICAMP/CNPq)

Para Constância Duarte

Gênero poético clássico, a epístola define-se como poema (geralmente em versos hexâmetros) dirigido a um amigo, amante ou mecenas, a partir de Horácio quase sempre em tom familiar, versando assuntos sentimentais e românticos ou filosóficos e morais. As *Epistolas* de Horácio são exemplo do último tipo: dirigidas a Lucius Calpurnius Piso e a seus filhos, por volta de 10 a.C., constituem uma arte poética. No primeiro tipo, entretanto – nas epístolas sentimentais e românticas –, reza a tradição que se encontra a primeira semente do romance epistolar. As *Heroides* de Ovídio (20 a.C. - 8 d.C.), no que têm de ficção e de sugestão sentimental, parecem antecipar o romance epistolar, ao se fingirem cartas escritas por legendárias heroínas da Antiguidade (Helena, Medéia e Dido, por exemplo) a seus amados.

Mas, com Horácio e Ovídio estamos ainda no mundo antigo, num muito nebuloso nascimento do gênero. É no mundo moderno que Donne, Pope, Petrarca, Ariosto, Garcilaso e Boileau, escrevendo cartas, cada um a seu tempo e a seu modo, foram moldando a matéria da qual surgiu o romance epistolar, gênero que foi apurando seus contornos até ganhar as formas com que o conhecemos hoje. A lista que se segue é mera sugestão de organização cronológica para uma estante que queira conter alguns dos principais romances epistolares publicados até o século XVIII.

¹ Versão anterior deste texto foi apresentada durante I Congresso Internacional de Literatura nas Américas. Encontro de escritores. Agosto de 1993. *Fórum de Ciência e Cultura* da UFRJ.

Tal estante precisa incluir, pelo menos, as seguintes obras: *Lettres Portugaises Traduites en Français* (1669); *Pamela* (Richardson, 1740, 1ª parte); *Pamela* (Richardson, 1742, 2ª parte); *The history of the adventures of Joseph Andrews and of his friend, Mr. Abraham Adams* (Fielding, 1742); *Lettre d'une peruvienne* (Mme. Graffigny, 1747); *Clarissa* (Richardson, 1748); *Die Leiden des jungen Werther* (Goethe, 1774); *La nouvelle Heloise* (Rousseau, 1761).

Ainda que na nossa época de *telefonemas, fax e e-mails* o velho hábito de cartear-se pareça anacrônico², uma reflexão sobre o romance epistolar pode revelar-nos alguns modos de constituição do público, ou, melhor dizendo, de um certo público para o romance, gênero entre todos responsável pela difusão da leitura literária.

Surgimento, multiplicação e sucesso do romance epistolar na Europa do século XVIII sugerem uma certa homologia entre, de um lado, práticas sociais cotidianas de linguagem e de escrita; de outro, a mimese de tais práticas na literatura. Ou seja, uma primeira hipótese é que talvez romances epistolares tenham feito tanto sucesso porque, ao se estruturarem como cartas, tornavam-se bastante familiares a seus leitores, naqueles idos muito envolvidos com envio, recebimento, resposta e comentário de cartas, assunto de que, aliás, sintomaticamente, ocupavam-se com ênfase os igualmente populares manuais de polidez e etiqueta.

Inventada e difundida a escrita, é provável que a troca de cartas constituísse um dos seus usos mais corriqueiros, para além (ou para aquém) das esferas da administração, da religião e da alta cultura, nas quais, sabe-se, desenvolveram-se as práticas públicas de escrita. A infra-estrutura necessária para que a correspondência ficasse ao alcance de (quase?) todos precisava viabilizar a circulação maciça destas escritas privadas e também tem sua história. Em 1600, a França legaliza o correio privado e,

² Curiosamente, *The plant*, a obra com que Stephen King, em 2000, pretende dispensar intermediários entre seus livros e seus leitores, ao menos na parte efetivamente disponibilizada ao público, é um romance epistolar.

em 1627, ele se torna um serviço estatal; em 1635, a Inglaterra estabelece o correio, que se torna monopólio estatal em 1672, sendo Londres a primeira cidade servida por correio urbano (1680), facilidade que só chega a Paris em 1760. Em Portugal, no século XVI, o cargo de Correio Mor foi vendido por Felipe II a Gomes da Mota, cuja família manteve o privilégio até 1793, datando de 1853 o início do uso de selos.

Torna-se, pois, sedutora uma especulação, relativa às relações entre gêneros literários e usos sociais da linguagem: talvez o que se tenha ao longo da construção da literatura seja uma progressiva autonomia da escrita que, por assim dizer, vai, ao mesmo tempo *mimetizando & apagando a mimese* das situações que inspiraram sua produção: se para contar histórias, hoje, não é preciso mais fingir de Sherazade, cuja sobrevivência depende do talento para desfiar histórias, também não é mais preciso inventar que o que se vai ler foi encontrado junto a um maço de papéis velhos comprados a um alfarrabista parisiense.

Ou seja: historizada, a metalinguagem pode ser vista como mimetizando formas de produção que lhe são contemporâneas. Num passeio por algumas formas narrativas brasileiras, vemos que é assim que se comporta o narrador da taverna que tira do peito o maço de cartas amarradas com fita de cetim e flores murchas; que continua sendo assim com o entediado narrador que conta suas memórias para *atar as duas pontas da vida*; que o processo continua com o fazendeiro que penosamente faz balanço de seus desencontros e se faz presente até mesmo no perplexo Rodrigo S. M., narrador que precisa travestir-se para contar uma história macabéa, que não é a de sua classe social.

Além de tais pressupostos, entre as causas pelas quais o romance epistolar parece ter florescido com tanta facilidade na Europa, talvez se incluam as fortes tintas de moralidade e didatismo de que a tradição da epístola literária desfrutava no mundo antigo: didatismo e moralidade bem podiam servir de compensação à oposição que moralistas e religiosos faziam ao romance, visto como corrompedor de costumes, sobretudo junto ao eleitorado feminino.

Vantagem grande do gênero epistolar para a necessária criação de laços a enredar consumidores de romances reside em sua natureza essencialmente dialógica. Envolvendo no varejo de sua composição pelo menos um remetente e um destinatário, o romance epistolar parece estimular respostas no atacado, o que explica a grande quantidade de intertexto (seqüências, respostas e reescrituras) gerada por cada um dos romances epistolares mais conhecidos. O jogo propõe ao leitor a posição de *voyeur/leuse* ao prometer devassar a intimidade alheia. E essa devassa dá fiança da veracidade dos episódios, conferindo autenticidade às personagens, veracidade e autenticidade sem dúvida muito atraentes como inovação em relação ao convencionalismo dos pseudônimos e do gênero pastoril que dominavam a ficção imediatamente anterior.

Na mesma tarefa de seduzir leitores trabalha a engenhosidade da moldura, *romance do romance* que colore, com tintas irresistíveis, a história do encontro e organização das cartas. Que a fórmula parece ter dado certo atestam alguns dados de Singer,³ para quem dos 1.936 romances ingleses cuja existência é registrada entre 1741 e 1800, 361 são epistolares. Também como atestado do mesmo sucesso pode ser vista a freqüente menção a cartas, bilhetes e recadinhos escritos de que é tão pródiga a ficção não epistolar e que se manifesta inclusive em alguns romances alencarianos: em *Cinco Minutos* (1856) e *A viuvinha* (1857) ou, com muito mais requinte, em *Lucíola* (1862), bilhetes e missivas transformam-se em fator de estruturação do texto.

Estas são, pois, reflexões preliminares que iluminam a leitura de um instigante romance epistolar francês do século XVIII: composto por 41 cartas, o romance *Lettres d'une peruvienne* é uma história de grande sucesso, publicada em 1747 por Mme de Graffigny.^{4 5}

³Apud VERSINI, Laurent. *Le roman épistolaire*. Presses Universitaires de France. 1979

⁴ Mme Graffigny chamava-se Françoise-Paule d'Issembourg d'Happoncourt. Nasceu em Nancy em 1695 e morreu em Paris em 1758. Colaborou com *Recueil*

Esta obra parece simultaneamente reforçar e redirecionar hipóteses sobre o papel fundador da modalidade epistolar na consolidação do gênero romance, temperando-as com a função cumprida, no interior da modalidade, pelo exotismo de *nuestra América*. A protagonista do romance é a remetente das cartas, Zília, a virgem do sol prometida a Aza, guerreiro inca. Cativa numa América invadida e ensangüentada pelos espanhóis, Zília é levada para uma Europa (melhor diria, para uma França) iluminada e racionalista, na qual *civiliza-se*. As primeiras cartas são dirigidas a seu prometido esposo, Aza, passando as missivas, ao fim do romance, a terem como destinatário Deterville, cavaleiro francês que salva Zília dos espanhóis e, iniciando-a na vida européia, transforma-se em seu protetor e apaixonado.

A verossimilhança – categoria fundamental do gênero – nesse romance epistolar por assim dizer *transcultural* – já que entrelaça Europa e América – exige rotação dos valores civilizacionais europeus, de resto já postos em debate pela vanguarda filosófica da época, parecendo a correspondência de Zília dialogar com a obra de Rousseau, quando, por exemplo a princesa inca diz que *selvagens são os europeus*. Nesse romance de autoria francesa, tal idéia fica, sem dúvida, atenuada por serem espanhóis os responsáveis pela captura de Zília, reservando-se para os franceses, na galante função de salvadores da protagonista, uma selvageria que se restringe à esfera do *desconhecido*, e não mais da *crueldade*:

ces sauvages impies m'ont enlevée au culte du Soleil, à moi même, à ton amour: retenue dans une étroite captivité, privée de toute communication avec nos citoyens, ignorant la langue

de ces Messieurs (1745) *Le mauvais exemple produit autant de Vices que de Vertus* (*La nouvelle espagnole*), *Lettres d'une peruvienne* (1747) e *La fille d'Aristide* (teatro) *Vie privée de Voltaire et de Mme du Chatelet* (obra póstuma, 1820).

⁵ A possibilidade de análise inicial desta obra deve-se ao Dr. José Mindlin que, generoso como sempre, pôs seu belo exemplar deste romance à disposição. As citações (seguidas do número de página indicado entre parêntesis), no entanto, provêm de edição mais moderna da obra citada na bibliografia.

de ces hommes féroces dont je porte les fers, je n'éprouve que les effets du malheur... (p.257)

je me trouvai dans un lit assez propre, entourée de plusieurs sauvages, qui n'étaient plus les cruels Espagnols, mais qui ne m'étaient pas moins inconnus (p. 266-267)

A verossimilhança exige ainda que a narrativa epistolar se desenvolva em primeira pessoa. No caso deste romance, o cuidado na construção deste *eu* que é *outro* ultrapassa o nível pronominal e traduz-se em detalhes mais sofisticados da composição, como o registro – graficamente diferenciado – de palavras incas, cuidadosamente explicadas em rodapés como se passa com a expressão *quipos*:

un grand nombre de petits cordons de différentes couleurs, dont les Indiens se servaient, au défaut de l'écriture, pour faire le paiement des troupes et le dénombrement du peuple. Quelques auteurs prétendent qu'ils s'en servaient aussi pour transmettre à la posterité les actions mémorables de leurs Incas (p. 258)

Sugere-se, assim, tanto na *espacialização* diferenciada do texto dos rodapés quanto nas aspas, marcas explícitas de sua polifonia: quem estabelece quais expressões carecem de aspas e quais não carecem? Quem redige os rodapés? Ou seja, o que lemos é uma correspondência já editada e, nessa edição – embora a voz que edite seja anônima –, a superposição de vozes aponta para questões de *transculturación*, conceito-chave na discussão da literatura latino-americana.⁶ A autoria francesa e a latino-americanidade do assunto encenam a operação de *transculturación* em traços textuais muito nítidos.

Assim, a sedução do público por estas *Lettres d'une peruvienne* se perfaz em grande parte pelo virtuosismo da *transculturación* tematizada, inclusive, pela constante metalinguagem de Zília, na qual transparecem questões ideológicas com

⁶ Conferir *Transculturación narrativa em América Latina México*. Siglo XXI. 1985, de Ángel Rama.

as quais teve de lidar a autora, o que amplia o âmbito no qual se pode pensar o conceito de *transculturación narrativa* para além do romance latino-americano: o conceito pode também se aplicar ao romance *sobre* a América Latina.

Neste romance francês, por exemplo, que por ser epistolar encena a prática da escrita, a questão de como dar *voz escrita* ao indivíduo de uma cultura *tida como ágrafa* sugere os limites que um etnocentrismo muito acentuado poderia acarretar para a mimese artística ou de como esta mimese artística obriga a uma primeira, ainda que tênue, desconstrução do etnocentrismo.

O modalizador *au défaut de l'écriture* do rodapé que explica os *quipos* não deixa dúvidas quanto à alteridade (desconfiada?) da atividade em que a imaginação da escritora francesa surpreende a protagonista sul-americana no início do romance. Contudo, a similaridade de resultados do uso de *quipos* e do uso de *penas e papéis* abre espaço para uma concepção da escrita, como *virtualidade* da linguagem humana, independente de suas diferentes materialidades (suportes, instrumentos, *midias*). Ou seja, o leitor do romance aprende que a escrita tem características universais, que se manifestam mesmo quando a escrita é realizada de modo diverso do europeu, no caso os cordões multicoloridos através dos quais Zília compõe suas cartas.

Então, ao mesmo tempo em que a menção aos *quipos* fornece a necessária verossimilhança à comunicação possível entre incas espacialmente separados, o uso que Zília faz dos *quipos* inspira-se no mesmo velho sonho de preservação da memória, a que serve o projeto de escrita alfabética ocidental. O texto narra que o rapto de Zília surpreendeu-a em plena atividade com seus *quipos*, com vistas a "(...) executar un projet que ma tendresse m'avait inspiré pendant la nuit, je courus à mes *quipos*; (...) je me hâtai de les nouer dans l'espérance qu'avec leur secours je rendrais immortelle l'histoire de notre amour et de notre bonheur (p.258).

A introdução no romance de um providencial passante que se encarrega de fazer chegar a Aza a mensagem de Zília constitui o recurso que faltava para a verossimilhança da situação de

comunicação a distância entre os apaixonados. No produto específico da escrita inca (Zília informa que seu objetivo é *faire tissu de mes pensées*), encontra-se uma metáfora até hoje corrente para a designação do produto da escrita ocidental, a idéia de *tecido*, etimologicamente embutida na expressão *texto*.

Torna-se, assim, muito sugestiva a forma de apresentação da escrita neste romance, e já se relaciona a ela um primeiro vislumbre de sua virtualidade libertária:

(...) j'ai conservé mes quipos. Je les possède, mon cher Aza! C'est aujourd'hui le seul trésor de mon coeur, puisqu'il servira d'interprète à ton amour comme au mien: les mêmes noeuds qui t'apprendront mon existence, en changeant de forme entre tes mains, m'instruiront de ton sort. Hélas! par quelle voie pourrai-je les faire passer jusqu' à toi? Par quelle adresse pourront-ils m'être rendus? Je l'ignore encore; mais le même sentiment qui nous fit inventer leur usage, nous suggérera les moyens de tromper nos tyrans (p. 260)

A substituição dos *quipos* pela *pena e papel* é, porém, inevitável, pois fundamental ao prosseguimento da história: a mudança de destinatário das cartas (do infiel Aza ao fiel Deterville) exige processos mais convencionais de escrita, o que, numa leitura mais ideológica, marca que a passagem do *tecido* para o *texto* não se faz sem as mediações apropriadas. Chega o momento em que a expressão da identidade de Zília, já marcada pela alteridade européia que a acolhe, pedia outros instrumentos, outros *mídia*, outras linguagens.

O romance é cuidadoso ao encenar os passos da passagem: à superposição de detalhes que dão concretude ao relato, acrescentam-se índices sugestivos do custo do processo, bem como das cicatrizes que ele deixa:

Il me reste si peu de quipos, mon cher Aza, qu'à peine j'ose en faire usage. Quand je veux les nouer, la crainte de les voir finir m'arrête, comme se, en les épargnant, je pouvois les multiplier. (p.295)

(...) un Sauvage de cette Contrée qui vient tous les jours me donner des leçons de sa langue, et de la méthode dont on se sert ici pour donner une sorte d'existence aux pensées. Cela se fait en traçant avec une plume de petites figures, que l'on appelle lettres, sur une matière blanche et mince que l'on nomme papier; ces figures ont des noms, ces noms mêlés ensemble représentent les sons des paroles; mais ces noms et ces sons me paraissent si peu distincts les uns des autres, que si je réussis un jour à les entendre, je suis bien assurée que ce ne sera pas sans beaucoup de peines (p.295)

(...) je vois la fin de mes cordons, j'en touche les derniers fils, j'en noue les derniers noeuds; ces noeuds qui me semblaient être une chaîne de communication de mon coeur au tien, ne sont déjà plus que les tristes objets de mes regrets. L'illusion me quitte, l'affreuse vérité prend sa place, mes pensées errantes, égarées dans le vide immense de l'absence, s'anéantiront (p.299)

A peine puis-je encore former ces figures, que je me hâte d'en faire les interprètes de ma tendresse (p.299)

Je suis encore si peu habile dans l'art d'écrire, mon cher Aza, qu'il me fault un temps infini pour former très-peu de lignes. Il arrive souvent qu'après avoir beaucoup écrit, je ne puis deviner moi-même ce que j'ai cru exprimer (p.300)

Não só escrito por uma mulher, mas protagonizado por outra, este romance parece fortalecer a figura feminina (não importa de quão distante América do Sul venha ela) na esfera de linguagens e ideologias: a história que Mme Graffigni conta termina por comprometer bastante a figura de Aza que, cooptado pelos espanhóis, acaba abrindo no romance um espaço onde o afetivo e o político se mesclam.

Sobra para Zília o papel de heroína integral para quem a teimosa lealdade ao infiel Aza é uma espécie de prolongamento de uma fidelidade maior a seus valores latino-americanos, em nome dos quais ela rejeita (pelo menos até a última carta...) as propostas matrimoniais de Deterville.

Assim, como metáfora, *pena e papel* guardam o sotaque dos *quipos*, sugerindo o dilaceramento que marca a identidade cultural latino-americana. No final da história, vislumbramos, na caligrafia de Zília, a adesão a um ideal iluminista ao propor ao amigo Deterville as delícias de uma vida fraternal iluminada pelas benesses da cultura, da instrução e da leitura na qual ela, Zília, se oferece como *obra* de Deterville:

Vous me donnerez quelque connaissance de vos sciences et de vos arts; vous goûterez le plaisir de la supériorité; je le reprendrai en développant dans votre coeur des vertus que vous n'y connaissez pas. Vous ornerez mon esprit de ce qui peut le rendre amusant, vous jouirez de votre ouvrage: je tâcherai de vous rendre agréables les charmes naïfs de la simple amitié, et je me trouverai hereuse d'y reussir (p. 362)

Conduzido, assim, à condição de herói civilizador, e lido na contraluz da história, Deterville bem pode metaforizar a Europa, se Zília metaforizar a América. Articula-se na assimetria da relação de ambos a assimétrica relação metrópole/colônia que, ao menos no que respeita a questões culturais, bem pode substituir a Espanha pela França e assim tornar-se mais do que verossímil, verdadeira.

Mas a leitura político-cultural do desfecho destas *Lettres d'une peruvienne* não pode deixar em silêncio as marcas da oposição igualmente assimétrica *masculino/feminino* que a história sugere, sobretudo porque no último fragmento transcrito – no qual Zília dá a Deterville plenos poderes para ornar-lhe o espírito – manifesta-se uma curiosa semelhança com a cena doméstica com que o quarentão Gonzaga tentava seduzir sua jovem Marília para uma vida conjugal de serões letrados:

Verás em cima da espaçosa mesa altos volumes de enredados feitos ver-me-ás folhear os grandes livros, e decidir os pleitos.

Enquanto revolver os meus consultos, tu farás gostosa companhia, lendo os fastos da sábia mestra História, e os cantos da poesia.

Lerás em alta voz a imagem bela; eu, vendo que lhe dás o justo apreço, gostoso tornarei a ler de novo o cansado processo.⁷

Podemos então supor que mulheres e missivas, umas como objeto e outras como instrumento, aquelas pela domesticidade disponível e estas pela anunciada verossimilhança, fazem parte do arsenal simbólico com que o romance formata a nascente sensibilidade burguesa. Fica com isso interessante encontrar, numa obra dita menor da literatura brasileira do oitocentos, um uso de carta que, se não se inscreve na ortodoxia do romance epistolar (a carta em questão não faz parte da narrativa propriamente dita, embora seja parte do livro), reforça a homologia já sugerida entre um público feminino e o projeto civilizatório do qual o romance, como gênero, faz parte.

Trata-se do romance *O filho do pescador* (Teixeira e Sousa, 1843), que é antecedido de uma “Carta a Emília que serve como de proêmio”.⁸

CARTA A EMÍLIA QUE SERVE COMO DE PROÊMIO

Tantos são os respeitos, e tão sincera é a estima, que vos tributo, virtuosa Emília, que não acho desculpa que plausível seja, recusando-me ao vosso pedido.

A leitura da vossa última carta me fez plenamente ver que muito produziu em vossa imaginação a leitura do meu poema ou romance *Os Três Dias de um Noivado*. - Estou contente. Agora exigis de mim um romance em prosa! a tarefa é-me difícil, não pela obra em si própria, mas pelas pessoas a quem ele se deve dirigir; porque me dizeis que desejais um romance para vós, vosso marido, vosso filho e vossa filha!

⁷ GONZAGA, T. A. *Os melhores poemas de Tomás Antonio Gonzaga*. (sel. Alexandre Eulálio) São Paulo, Global., 3. ed. 1983, p.121

⁸ TEIXEIRA E SOUZA. *O filho do pescador*, 1843.

Que tarefa! Um romance para uma senhora casada e mãe; para um marido e pai, e enfim para dois jovens!...

De quantos sei, nenhum conheci digno disto, e este de que lanço mão é só em falta de outro melhor. Vós julgá-lo-eis. Como minha verdadeira amiga e próxima parenta, conto com a vossa indulgência: quando não puderdes combinar com o meu modo de pensar, rogo-vos que me não argüais sem previamente me ouvirdes. Conto-vos, pois, uma história, que me hão contado.

Escrevo para agradar-vos; junto aos meus escritos o quanto posso de moral, para que vos sejam úteis; junto-lhes as belezas da literatura, para que vos deleitem. Não corrijo este meu escrito, porque essa honra vós lhe fareis! Se me compreenderdes, tenho chegado ao fim a que me propus. Onde me julgardes muito conciso, estudai-me, e então compreendereis mais do que digo e até o que não digo; mas onde me virdes muito difuso, crede que há muito mais do que o que digo! Entendei-me e serei feliz. Tenho saudades de vós.

O vosso fiel amigo,

T. e Sousa.

Na abertura desta obra que antecede de um ano *A moreninha* de Macedo, o texto epistolar começa por estabelecer intimidade entre remetente e destinatária, intimidade esta da qual se reserva para o leitor a posição de *voyeur/euse*: o texto alude ao hábito de remetente e destinatária se cartearem (“A leitura da vossa última carta me fez plenamente ver que...”), o remetente faz alusão ao parentesco entre ambos chamando Emília de “verdadeira amiga e próxima parenta”, alude à assiduidade dela a obras de sua lavra (“muito produziu em vossa imaginação a leitura do meu poema ou romance *Os Três Dias de um Noivado*”), reforçando este ambiente doméstico e familiar o uso de adjetivos que qualificam Emília como *virtuosa* e Teixeira e Souza como *fiel*.

Como Teixeira e Souza realmente tinha publicado uma obra intitulada *Os três Dias de um Noivado*, sua virtuosa Emília começa a ganhar contornos de veracidade mais fortes. Quem é o leitor – sobretudo aquele leitor brasileiro tão jejuno de tradição escrita – para duvidar do que lê?

Talvez use saias e seja uma leitora. Talvez seja uma leitora cuja identidade precisa moldar-se pela identidade da *virtuosa* Emília. Nada mau como modelo pretendido: senhora respeitosa e estimável, mãe de família a quem nem falta a tintura das luzes necessárias para cartear-se com escritores, discutindo com eles assuntos de literatura e – o que é mais interessante – encomendando-lhes obras *assim* ou *assado*, para tais ou quais ocasiões.

Essa Emília, descendente direta daquela doméstica Marília tutelada por Dirceu, parece ter trilhado um longo caminho: é ela, agora, quem indica os rumos a seu interlocutor homem...

Será mesmo? De certa maneira sim; mas só de *certa* maneira.

O que nossa Emília encomenda ao romancista é, em boa medida, o que a jovem nação brasileira esperava de seus escritores e o que a geração de Teixeira e Souza tinha como projeto: a criação do romance nacional. Um “romance para uma senhora casada e mãe; para um marido e pai, e enfim para dois jovens” não está longe de ser aquele livro que, alguns anos mais tarde, em mãos femininas, começa a figurar em pinturas brasileiras que tematizam cenas domésticas.

Assim, se pela boca de Emília falam as aspirações da jovem nação, não se iluda o leitor do romance, que quem dá as cartas é Teixeira e Souza que, com os ademais que a modéstia dita, é tão tuletar de sua virtuosa leitora, quanto o fora Dirceu de sua dócil Marília e Deterville de Zília.

Na obra brasileira e não obstante todas as proclamações de direitos do leitor, “(...)Escrevo para agradar-vos (...) Não corrijo este meu escrito, porque essa honra vós lhe fareis! (...)”, quem

dá mesmo as cartas, sob a forma de chaves de leitura, é o reme-
tente, Teixeira e Souza, que se reserva a última palavra sobre a
interpretação de seus escritos: “Onde me julgardes muito conciso,
estudai-me, e então compreendereis mais do que digo e até o que
não digo; mas onde me virdes muito difuso, crede que há muito
mais do que o que digo!”

Assim compreendido o artifício epistolar, ficam
devassadas suas dimensões pedagógicas, outra forma de falar (com
os atavios da rima...) das dimensões ideológicas destes romances
pioneiros que, como as cartas de que se valem, e como ensina a
velha música, não mentem jamais... Sejam suas protagonistas e
interlocutoras moças latino-americanas do período colonial ou
senhoras da mais fina sociedade carioca oitocentista.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ATHANASIO, Enéas. *Suplemento Literário de Minas Gerais*. 1983.
Sobre RANGEL, Godofredo. *Os bem casados*.
- CALAS, Frédéric. *Le roman epistolaire*. Paris: Nathan, 1996.
- CANDIDO, Antonio. *Atualidade de um romance inatual* apud RIO,
João do. *A correspondência de uma estação de cura*. Editora
Scipione, Fundação Casa de Rui Barbosa. Instituto Moreira Salles.
(p. IX - XVIII) 1992 (com o título *Cartas de um mundo perdido*,
este texto também consta de *Recortes*. São Paulo: Companhia das
Letras, 1992. (p.54 63)
- GRAFFIGNY. *Lettres d' une peruvienne*. (traduites du francais en
italien par M. Deodati. Edition ornée du portrai de l' Auteur,
gravée par l' imprimerie de Migneret, rue Jacob 1797) (M DCC
XCVII)
- GOTLIB, Nadia & GALVÃO, Walnice. (org.) *Prezado senhor, preza-
da senhora*. São Paulo: Cia das Letras, 2000.
- GRASSI, Marie-Claire. *Lire l' epistolaire*. Paris: Dunod, 1998.

- HAROCHE-BOUZINAC, Genevieve. *L' épistolaire*. Paris: Hachette,
1995.
- Lettres Portugaises, Lettres d' une péruvienne etr autres romas d' amour
par lettres*. Textes établis, présentés et annotés par Bernard Bray
et Isabelle Landy-Houillon. Gf Flammarion. 1983
- Revista Hispanica Moderna*, June, 45, 1. New York: 1992.
- RAMA, Ángel Transculturación narrativa em América Latina. Méxi-
co: Siglo XXI, 1982.
- RIO, João do. *A correspondência de uma estação de cura*. Revisão e
Notas - Adriano da Gama Kuri e Alexandre Eulálio. 3. ed. São
Paulo: Scipione/ Fundação Casa de Rui Barbosa/ Casa de Cultu-
ra de Poços de Caldas/ IMS, 1992. [1918]
- SERRÃO, Joel. *Dicionário da História de Portugal*. (Figueirinha,
1987)
- SINGER, G.V. *The epistolary novel, its origin, development, decline
and residuary influence*. Philadelphia: University of Pennsylvania
Press, 1933.
- VERSINI, Laurent. *Le roman epistolaire*. Presses Universitaires de
France, 1979.