

unesp  **UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA**
“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
Faculdade de Ciências e Letras
Campus de Araraquara - SP

RANGEL GOMES DE ANDRADE

RETRATOS DO MISSIVISTA QUANDO JOVEM:
personas literárias na correspondência amorosa de James
Joyce



ARARAQUARA – S.P.
2019

RANGEL GOMES DE ANDRADE

RETRATOS DO MISSIVISTA QUANDO JOVEM:
personas literárias na correspondência amorosa de James
Joyce

Trabalho de Conclusão de Curso (TCC)
apresentado ao Conselho de Curso de Letras, da
Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara,
como requisito para obtenção do título de Bacharel
em Letras (Português/Francês).

Orientador: Prof. Dr. Adalberto Luis Vicente

Bolsa: Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado
de São Paulo – FAPESP/Processo: 2016/10664-1

ARARAQUARA – S.P.
2019

Andrade, Rangel Gomes de
Retratos do missivista quando jovem: personas
literárias na correspondência amorosa de James Joyce
/ Rangel Gomes de Andrade – 2019
85 f.

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em
Letras) – Universidade Estadual Paulista "Júlio de
Mesquita Filho", Faculdade de Ciências e Letras
(Campus Araraquara)
Orientador: Adalberto Luis Vicente

1. Joyce, James. 2. Correspondência. 3. Persona. 4.
Outsider. 5. Dândi. I. Título.

Ficha catalográfica elaborada pelo sistema automatizado
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

RANGEL GOMES DE ANDRADE

RETRATOS DO MISSIVISTA QUANDO JOVEM:

personas literárias na correspondência amorosa de James Joyce

Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) apresentado ao Conselho de Curso de Letras, da Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Bacharel em Letras (Português/Francês).

Orientador: Prof. Dr. Adalberto Luis Vicente

Bolsa: Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo – FAPESP/Processo: 2016/10664-1

Data da defesa/entrega: 05/12/2019

MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:

Presidente e Orientador: Prof. Dr. Adalberto Luis Vicente

Faculdade de Ciências e Letras da UNESP de Araraquara.

Membro Titular:

Prof. Dr. Alcides Cardoso dos Santos

Faculdade de Ciências e Letras da UNESP de Araraquara.

Membro Titular:

Prof. Dr. André Luiz Alselmi

Centro Universitário Barão de Mauá.

Local: Universidade Estadual Paulista
Faculdade de Ciências e Letras
UNESP – Campus de Araraquara

AGRADECIMENTOS

Agradeço à Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo – FAPESP/Processo: 2016/10664-1, pela concessão de bolsa de iniciação científica para que esse trabalho pudesse ser realizado.

“Eu *sei* e *sinto* que se eu vier a escrever algo de belo e nobre será somente escutando as portas do teu coração.”

James Joyce a Nora Barnacle [25 de outubro de 1909] (2012a, p. 78, grifo no original)

“O homem fala menos de si quando fala por sua conta. Dê-lhe uma máscara e ele dirá a verdade.”

Oscar Wilde (1994, p. 148)

“*Nought loves another as itself, / Nor venerates another so, / Nor its possible to thought / A greater than itself to know.*”

William Blake (2005, p. 79)

RESUMO

A correspondência amorosa de James Joyce endereçada a Nora Barnacle perpassa os anos de 1904, 1909 e 1912, período em que Joyce ainda experimentava com as formas literárias, de modo que as cartas para a amada correspondem a esse período, constituindo também um espaço de experimentação estética. Nelas ocorre um processo de ficcionalização centrado no eu: o missivista se mascara, assume novas identidades no espaço da enunciação epistolar, personificando figuras literárias, representações do artista moderno com os quais se identifica e que projeta na escrita epistolar. Assim, Joyce assume as máscaras do *outsider* e do dândi, figuras sociais e literárias caras ao século XIX que se tornaram emblemáticas da postura do artista moderno forjada na virada do século por meio das correntes literárias romântico-simbolistas. Desse ponto de vista, a correspondência torna-se uma encenação de si, situada em uma instância intermediária entre o vivido e o criado, uma forma performática fundada em uma retórica que flutua entre os polos da sinceridade e da dissimulação. Este trabalho objetiva, portanto, demonstrar e analisar os meios pelos quais o Joyce epistológrafo produz uma enunciação que evoca imagens de si próximas das figuras do *outsider* e do dândi. Para fundamentar a abordagem proposta, nos reportamos a uma série de teóricos do gênero epistolar cuja perspectiva privilegia o estatuto literário da carta. Entre os principais autores que constituem o aparato teórico-metodológico deste trabalho podemos mencionar Mireille Bossis (1986), Vincent Kaufmann (1990), Benoît Melançon (1996), Marie-Claire Grassi (2005), Jelena Jovicic (2010), Brigitte Diaz (2016), Geneviève Harouche-Bouzinac (2016), dentre outros.

Palavras – chave: James Joyce. Correspondência. Persona. *Outsider*. Dândi.

RÉSUMÉ

La correspondance amoureuse de James Joyce adressée à Nora Barnacle s'étend sur les années 1904, 1909 et 1912, époque où Joyce expérimentait encore des formes littéraires, de sorte que les lettres adressées à sa bien-aimée correspondent à cette période et constituent également un espace d'expérience esthétique. Un processus de fictionnalisation centré sur le moi se produit : l'écrivain se masque, prend de nouvelles identités dans l'espace de l'énonciation épistolaire, personnifiant des figures littéraires qui représentent l'artiste moderne avec lequel il s'identifie et qu'il va projeter dans l'écriture épistolaire. C'est ainsi que Joyce assume les masques des personnalités littéraires et sociales du 19^e siècle, *l'outsider* et le dandy, devenus emblématiques de l'artiste moderne pour les courants littéraires de tendance romantique et symboliste. De ce point de vue, la correspondance devient une représentation d'elle-même, située dans un espace intermédiaire entre le vécu et le créé, une forme performative fondée sur une rhétorique qui flotte entre les pôles de la sincérité et de la dissimulation. Ce travail vise donc à démontrer et à analyser les moyens par lesquels Joyce, dans ses lettres à Nora, produit une énonciation qui évoque des images de lui-même proches des figures de *l'outsider* et du dandy. Pour soutenir l'approche proposée, nous nous servons d'une série de théoriciens de l'épistolaire, dont la perspective privilégie le statut littéraire de la lettre. Parmi les principaux auteurs qui constituent l'appareil théorico-méthodologique de ce travail, on peut citer Mireille Bossis (1986), Vincent Kaufmann (1990), Benoît Melançon (1996), Marie-Claire Grassi (2005), Jelena Jovicic (2010), Brigitte Diaz (2016), Geneviève Harouche-Bouzinac (2016), entre autres.

Mots-clés: James Joyce. Correspondance. Persona. *Outsider*. Dandy.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
CAPÍTULO I	16
1. BREVE HISTORICIZAÇÃO DO GÊNERO EPITOLAR	17
2. A TEORIA EPISTOLAR	25
2.1. A geração pós-estruturalista e o gênero epistolar	26
2.2. A renovação dos estudos epistolares	29
2.3. Vincent Kaufmann e o equívoco epistolar	37
2.4. As cartas, os escritores e a posição de artista	40
3. PERSONA EPISTOLAR: O EU FICCIONALIZADO	43
CAPÍTULO II	51
1. AS PERSONAS LITERÁRIAS	51
2. O <i>OUTSIDER</i>	52
3. O DÂNDI	63
CONSIDERAÇÕES FINAIS	77
REFERÊNCIAS	79

INTRODUÇÃO

O título deste trabalho alude ao célebre romance *Um retrato do artista quando jovem*, do escritor irlandês James Joyce (1882-1941), publicado em 1916. O romance, de cunho marcadamente autobiográfico, narra a formação do jovem Stephen Dedalus desde a sua infância, passando pelos anos escolares, a formação religiosa, o contato com a arte, a descoberta da paixão, a experiência sexual, a apostasia religiosa, até chegar aos últimos anos de juventude, quando finalmente se forma como artista. A trajetória de Dedalus espelha a trajetória do próprio Joyce. Dedalus é uma das máscaras ficcionais do escritor, um alter-ego, sua persona literária.

A corruptela que propomos como título deve-se, então, a dois motivos: a tensão entre real e ficcional, biográfico e literário, presente na obra literária joyceana, estende-se à sua produção epistolar; bem como a formação do artista, tematizada no *Retrato*, ocorre, à sua maneira, na correspondência amorosa do escritor endereçada a Nora Barnacle.

A carta, enquanto gênero íntimo, à maneira do diário e da autobiografia, detém um valor de verdade, ela veicula uma forma de escrita de si carregada de referencialidade, de modo que o eu que se expressa na carta refere-se – ou ao menos deve se referir –, objetivamente ao sujeito empírico que escreve. Ao menos isso é o que comumente se pensa a respeito da carta.

Da mesma maneira que o estatuto de verdade dos demais gênero íntimos tem sido questionado pela teoria¹, também as abordagens recentes da carta tencionaram desconfiar das noções de verdade e sinceridade epistolar. A concepção de uma identidade estável, retrato fiel do autor empírico, vem sendo substituída pela perspectiva da **representação**, do **mascaramento** e da **teatralização**.

Segundo essa perspectiva, o eu que se expressa na produção epistolar de Joyce não é o equivalente direto do autor, mas projeções de sua personalidade, criações ficcionais que assumem posturas e dicções próprias, como alter egos ou desdobramentos do missivista, de maneira semelhante ao Dedalus de *Um retrato*.

¹ Em 1975 é publicado *Le Pacte autobiographique*, importante obra de Philippe Lejeune que inaugura um intenso debate sobre gêneros íntimos – autobiografia, diário, memórias etc – e a noção de autorreferencialidade presente nesses gêneros. Em 1977, Serge Doubrovsky publica o romance *Fils* e, ao denominá-lo de autoficção, questiona as categorias desenvolvidas por Lejeune. Essa longa discussão escapa aos limites deste trabalho, por isso remetemos ao artigo de Anna Faedrich (2016) para uma exposição do estado da arte do debate.

Essas identidades, assumidas pelo epistológrafo no espaço da enunciação epistolar, aproximam-se de figuras sociais e literárias caras ao século XIX. São figurações do artista moderno, à maneira como foram delineados pelas estéticas romântico-simbolistas, com que Joyce se identifica e assume a máscara: o **outsider** e o **dândi**.

Desse mascaramento promovido pelo Joyce missivista, pode-se dizer aquilo que afirma Patrice Bollon (1993, p. 229) a respeito dos indivíduos que buscam, como na fórmula de Kierkegaard (1984, p. 4), “viver poeticamente”:

Eles representam suas próprias vidas. Suas existências são um permanente espetáculo de existências. Indivíduos também desdobrados, eles contam para si próprios e para os outros uma história, uma ficção, que eles interpretam. Para eles, o mundo evoca uma espécie de grande teatro, em cujo palco eles avançam mascarados. Eles apregoam a embriaguez: procuram poetizar suas vidas, acrescentar à realidade um “excedente poético”. Em suma, eles inventam a si mesmos, a ponto de não sabermos onde termina para eles a realidade e onde começa o artifício.

Quando lemos a epistolografia amorosa joyceana, não estamos, como pode parecer ao leitor incauto, diante do “homem posto a nu”. Ele não abandona sua condição de escritor para assumir aquela postura descompromissada associada à imagem do “homem de pijama e chinelo” da correspondência, em contraposição ao “escritor vestido e calçado” da obra instituída², distinção comumente assumida pela crítica tradicional em face do objeto epistolar.

Pelo contrário, em sua correspondência endereçada a Nora, Joyce experimenta gêneros e convenções literárias, fazendo de sua produção epistolar uma espécie de “laboratório textual” (DIAZ, 2016, p. 99). A carta, por seu teor híbrido, permite a Joyce utilizar variados registros e mesclar experiências vividas e relatos imaginados, proporcionando ao missivista a possibilidade de criar e se recriar a partir da imagem autobiográfica que elabora de si, o que implica dizer que o eu que se produz na carta tange os limites do ficcional. Em suma, ele oferece à vida cotidiana, da qual a escrita epistolar está tão próxima, aquele “excedente poético” de que fala Bollon. Também para a teórica Jelena Jovicic (2010, p. 5, tradução nossa), a enunciação epistolar acaba por efetuar uma teatralização da vida: “A carta é um gênero ‘narcisista’, em que o discurso pessoal desencadeia sempre efeitos de teatralização”³, ou seja, ela é um gênero performático, que coloca em cena uma subjetividade dramatizada.

Richard Ellmann (1989, p. 19) na introdução de sua monumental biografia do autor de *Ulysses*, sugere que, em Joyce, o homem e o artista são indissociáveis, pois, “artista e homem

² Essa ideia é expressa por Barbey D’Aurevilly, escritor e ensaísta do século XIX, ao resenhar a correspondência de Balzac. Referido em Peter Gay (1999, p. 357).

comandam um ao outro”, de modo que o autor irlandês tende a submeter a vida aos imperativos da arte. Mediante isso, Nora, a mulher de sua vida, sua musa e objeto de adoração, torna-se alvo privilegiado de sua inquieta imaginação que tudo submete e transfigura através das palavras. Nora é, para Joyce, como a Beatriz idealizada, idolatrada e sacralizada de Dante⁴.

Ainda segundo Ellmann (1989, p. 20), Joyce “parece chegar às coisas através das palavras, em vez de chegar às palavras através das coisas”, ou seja, é através da linguagem e da escrita que Joyce (re)formula a experiência vivida. Nesse sentido, a escrita epistolar torna-se o meio pelo qual o autor busca desvendar os segredos de sua insondável mulher. É por isso que, em suas cartas, Joyce a despe e escrutina com seu olhar escrupuloso, explora suas tensões e suas ambiguidades, busca desvelá-la e subjugá-la por inteiro. A linguagem é seu meio de alcançá-la.

Como o poeta William Blake, que, segundo Joyce (2012b, p. 232), “em seu egoísmo ilimitado” almejava fazer de Catherine Boucher, sua mulher, “uma criação lenta e dolorosa sua”, o escritor tenciona fazer de Nora sua obra de arte. Semelhante ao que Johannes – personagem do *Diário de um sedutor* – faz com Cordélia, Joyce deseja “gozar dela artisticamente” (KIERKEGAARD apud BOLLON, 1993, p. 228).

É dito que seu intento nunca logrou pleno sucesso⁵, pois Nora teria resistido a ser uma simples “criação” do marido, daí o autor tê-la “recriado” em seus textos literários, incorporada espiritualmente em suas personagens femininas mais emblemáticas⁶. No entanto, as cartas são a prova mais contundente do esforço de Joyce em fazer de Nora uma “lenta e dolorosa” criação sua.

Nora Barnacle nasceu na cidade irlandesa de Galway, em 21 ou 22 (a data é incerta) de 1884. Filha de um padeiro analfabeto e uma costureira, Nora trabalhava como camareira em um hotel de Dublin quando Joyce a conheceu, em 1904, enquanto caminhava pela *Nassau Street*. O autor ficou imeditamente encantado pela moça, convidando-a para um encontro no dia 14 de junho, ao qual ela não compareceu; no dia seguinte, Joyce lhe escreveu sua primeira carta, e, no dia 16 de junho, data imortalizada em *Ulysses*, o casal finalmente teve seu primeiro encontro.

³ “*La lettre est un genre “narcissique”, où le discours personnel entraîne toujours des effets de théâtralisation.*” (JOVICIC, 2010, p. 5).

⁴ A alusão à musa de Dante não é por acaso. Segundo Ellmann (1989, p. 20): “Dante foi talvez o autor predileto de Joyce, e Joyce era tão local e escrupuloso na visão quanto ele”.

⁵ De acordo com André Cechinel (2012, p. 298), Nora recusava-se a “ser subproduto da intelectualidade do escritor”.

André Topia (apud AMARANTE, 2012, p. 22), comentador e tradutor francês das cartas para Nora, afirma que “raramente na história da literatura um encontro amoroso teve tanta repercussão no conjunto de uma obra. A figura de Nora frequenta, com efeito, toda a ficção de Joyce, de *Dublinenses* a *Finnegans Wake*”.

No mencionado ensaio dedicado a Blake, Joyce (2012b, p. 232) afirma que o poeta “não se sentia atraído por mulheres cultas ou refinadas”. Ao invés disso, ele preferia “a mulher simples, de mentalidade nebulosa e sensual” (JOYCE, 2012b, p. 232); ainda segundo Joyce (2012b, p. 232), a mulher de Blake “era analfabeta, e o poeta se dedicou obstinadamente a ensiná-la a ler e escrever”.

Nora não era analfabeta e tampouco submissa, mas aos olhos de Joyce, carregava aquela aura “nebulosa e sensual” com a qual o autor qualifica a mulher de Blake. Mulher simples e mundana, Nora ocupou na vida de Joyce o lugar das figuras femininas idealizadas, etéreas e inalcançáveis de sua juventude: “Aos poucos, porém, a mulher simples assumiu o seu papel e foi adquirindo, na sua vida e na sua obra, outra dimensão, até se tornar, finalmente [...] monumental.” (MEDEIROS, 2012, p. 12).

De mulher comum, Nora é erigida em objeto de culto e adoração, tão sagrada para Joyce quanto a Virgem Maria de sua juventude, tão maternal e acolhedora quanto sua verdadeira mãe, um “lar” tão seguro quanto sua Irlanda natal. Porém, a dualidade com que Joyce a vê jamais a abandona, pois, como sugere Ellmann (1989, p. 22), “para Joyce, a justaposição era fácil e natural”, o que nos leva à afirmação de Sérgio Medeiros (2012, p. 12): “Daí se depreende o culto de Joyce a Nora Barnacle, transformada na pequena Irlanda, musa sublime e abjeta, linda e suja.”

A correspondência de Joyce endereçada a Nora compreende três períodos: 1904, 1909 e 1912. Essas cartas reconstroem, apesar de suas elipses, lapsos e hiatos, a crônica da vida amorosa do casal. Como sublinha Paulo César de Carvalho (2005, p. 80), a correspondência amorosa “abarca os movimentos passionais da vida íntima, os momentos de um relacionamento afetivo e sexual, a história de um casal.” No entanto, mais que uma crônica, a carta joyceana nos coloca diante de uma encenação do desejo, de um “*espetáculo de sedução*, altamente teatralizado e ritualizado.” (BOLLON, 1993, p. 227, grifo no original).

As cartas de 1904, ano em que Joyce e Nora se conheceram, acompanham o aflorar do romance entre o jovem casal. São cartas de namorados, complementando os encontros entre

⁶ Podemos citar, por exemplo, a Gretta Conroy do conto ‘Os mortos’, Bertha Rowan da peça *Exilados*, Anna Livia de *Finnegans Wake*, e ainda a mais icônica personagem do universo joyceano, a Molly Bloom de *Ulysses*.

eles. Expressam aquela necessidade latente entre os casais apaixonados de estarem sempre juntos, de compartilharem todos os momentos.

Joyce e Nora chegaram a discutir o papel que as cartas exerciam na relação entre eles. Por vezes, o autor reclama de ter que se expressar através delas: “Como detesto essas frias palavras escritas!”⁷ (JOYCE, 2012a, p. 44), mas, ainda na mesma carta, ele questiona: “não é através dessas coisas que nós temos nos aproximado tanto um do outro?”⁸ (JOYCE, 2012a, p. 44).

Eis o paradoxo sentido pelo missivista: a carta parece incapaz de abarcar a verdade e a totalidade do sentimento, a escrita aparenta ser uma ferramenta artificial e insuficiente para dizer tudo que se almeja dizer; entretanto, a palavra escrita detém aquela capacidade quase mágica de organizar e racionalizar a confusão mental causada pelo arrebatamento da paixão e por aquele frêmito que impede a fala e paralisa o corpo no momento em que o sujeito apaixonado vislumbra a face do ser amado, tema cantado por uma infinidade de poetas desde pelo menos a poesia de Safo⁹.

A carta também tem o poder, como Joyce deixa sugerido, de atualizar a presença e aproximar os parceiros. A palavra escrita produz fantasmas. Mesmo em sua dimensão material, a carta possibilita aproximar o amante ausente:

A carta em si mesma não é, evidentemente, quase nada, ou pelo menos ela é apenas uma coisa, mas uma coisa cuja presença, a única presença real, tem o poder de atualizar a relação com o valor propriamente dito que aí se investe figurativamente, ou seja, de atualizar o “elo existencial” que reúne seu leitor ao seu autor ausente. (LANDOWSKI, 2002, p. 176).

O “efeito de presença” que a carta suscita chega a ser sentido pelos correspondentes como uma presença quase física; a carta, enquanto coisa, torna-se objeto de desejo que

⁷ “*How I detest these cold written words!*” (JOYCE, 1975, p. 29).

⁸ “[...] *is it not through such things that we have approached so closely to each other?*” (JOYCE, 1975, p. 30).

⁹ Lê-se em um dos fragmentos da poesia de Safo (2003, p. 21):

“o coração no peito estremece de pavor,
no instante em que te vejo: dizer não posso mais
uma só palavra;

a língua se dilacera;
escorre-me sob a pele uma chama furtiva;
os olhos não vêem, os ouvidos
zumbem;

um frio suor me recobre, um frêmito do corpo
se apodera, mais verde do que as ervas eu fico;
que estou um passo da morte,
parece”

substitui o amante: “Espero que você ponha minha carta na cama corretamente. Sua luva fica do meu lado a noite toda – desabotoada – mas por outro lado se comporta muito bem – como a Nora.”¹⁰ (JOYCE, 2012a, p. 30).

Carta e luva adquirem estatuto de objetos de fetiche, transfiguram-se em metonímias do corpo ausente. Nas palavras de Landowski (2002, p. 175):

[...] a carta enquanto objeto pragmático que vale, aos olhos do receptor, como representante metonímico do expedidor realiza bem, antes mesmo de ser lida [...] uma quase colocação em presença “real” dos parceiros da comunicação.

A correspondência de 1904 é marcada pelo momento conturbado na vida de Joyce. 1904 é um ponto de inflexão na biografia do autor, um interregno entre o abandono da velha vida irlandesa e o início de uma nova fase, resultado de sua partida da terra natal.

Nesse ano, os conflitos familiares e sociais vivenciados por Joyce chegam ao seu ápice e a entrada de Nora em sua vida será crucial para o movimento de ruptura do autor com a vida pregressa. Nas cartas endereçadas a Nora, o autor expressa sua recusa da vida social, religiosa e familiar, assumindo a postura de um sujeito à margem da sociedade, um **outsider**: uma das máscaras do artista moderno assumidas por Joyce.

Por sua vez, na correspondência de 1909, o relacionamento entre Joyce e Nora encontra-se devidamente consolidado. A essa altura, eles já têm dois filhos: Georgie e Lucia. Nesse período, Joyce faz duas viagens para Irlanda, enquanto Nora permanece em Trieste. A primeira viagem ocorre em julho de 1909, com a finalidade de assinar um contrato com a editora *Maunsel and Company*, e a segunda, em outubro do mesmo ano, a fim de inaugurar o primeiro cinema irlandês, o *Cine Volta*.

Esse é o período central da correspondência Joyce-Nora, pois há um número maior de cartas nas quais afloram os temas eróticos que tornaram célebre a epistolografia amorosa joyecana. Como enfatiza Walnice Nogueira Galvão (2000, p. 346), essas cartas constituem fenômeno singular na história literária, pois “são cartas de sexo explícito, de um nível de carnalidade só comparável à obra de Sade e aos poemas de Catulo.”

Nesse época, ocorre um abalo na relação do casal em decorrência de falsas alegações de traição feitas contra Nora por um antigo amigo de Joyce, Vincent Cosgrave. A paixão entre eles, apesar das intrigas e da distância, sustenta-se por meio das cartas, e até mesmo se intensifica após o desengano.

¹⁰ “I hope you put my letter to bed properly. Your glove lay beside me all night – unbuttoned – but otherwise conducted itself very properly – like Nora.” (JOYCE, 1975, p. 22).

Nessa fase da correspondência joyceana, o missivista assume outra máscara do artista moderno: o **dândi**. Cultor da beleza e do artifício, da perversão e da degradação moral, o dândi joyceano promove uma mascarada: ele transfigura Nora em um ser ambíguo e ambivalente, que se metamorfoseia ao sabor de suas fantasias.

O objetivo deste trabalho consiste, portanto, em analisar as duas faces do artista moderno com que Joyce reveste sua persona epistolar: de um lado, o *outsider*, do outro, o dândi. Figuras distintas, mas complementares, pois o dândi, apesar de, por vezes, ser uma personagem integrada aos círculos sociais mais elevados, em sua leitura baudelairiana, ele assume as feições de um *outsider*, avesso à banalidade e vulgaridade burguesa; enquanto, por sua vez, o *outsider*, ao assumir uma postura de distinção e desprezo em relação à sociedade estabelecida, assemelha-se ao dândi em seu desdém pelo ordinário.

As cartas datadas do ano de 1912 compreendem a última viagem que Joyce fez à Irlanda, com finalidade de apresentar os filhos aos parentes de Nora na cidade de Galway. Datam desse ano apenas três cartas.

Este trabalho está estruturado em duas partes. No primeiro capítulo, dividido em três módulos, apresentaremos um panorama histórico do desenvolvimento do gênero epistolar e dos marcos do debate teórico em torno da carta, a fim de demonstrar a passagem de uma teoria referencial da carta para uma teoria centrada na sua dimensão literária. No terceiro módulo desse capítulo, discutiremos a autorepresentação que se produz na carta. No capítulo final, dividido em dois módulos, analisaremos a correspondência amorosa de James Joyce e as representações do artista moderno que se expressam nela.

CAPÍTULO I

A história da carta enquanto objeto de estudo oscilou durante muito tempo entre os polos valorativo e depreciativo, por motivos até mesmo concomitantes: “No decorrer de sua história conturbada, louvou-se, literalmente e em todos os sentidos, quase tudo na carta, mas também se difamou tudo”, como nota Brigitte Diaz (2016, p. 15).

Um mesmo crítico podia louvar na carta seu estatuto de sinceridade, sua capacidade de colocar a nu uma personalidade e, na mesma medida, depreciá-la por se tratar de um escrito ordinário, cujo interesse literário, senão nulo, é, no limite, desprezível.

Como expõe Diaz (2016, p. 11):

A crítica literária do século XIX situou [as cartas] nas fronteiras do literário e as aprovou; gostou delas desde que não ultrapassem esse limite. As cartas, então, se tornaram objetos literários muito paradoxais: ao mesmo tempo que eram fervorosamente colecionadas, editadas, difundidas, comentadas, exatamente como obras de fato e de direito, foram reduzidas ao estatuto subalterno de dados biográficos ou psicológicos para servir à história de um homem e, eventualmente, de uma obra.

Decorre disso que muitas das questões centrais levantadas em torno do gênero epistolar desde pelo menos o século XIX – quando a publicação da epistolografia íntima de escritores se popularizou, estimulando o interesse dos críticos – ainda se mantêm firmes, intrigando e dividindo estudiosos.

Por exemplo, a carta possui valor estético-literário autônomo ou se trata de uma produção banal, vulgar em essência, destinada a finalidades objetivas e pragmáticas de informar e se comunicar, cujo eventual interesse de publicação e leitura se deve mais a uma curiosidade voyeurista sobre a intimidade de pessoas célebres – associada a um pontual interesse de mercado –, e menos a uma legítima contribuição para a história da literatura e para fortuna literária de um escritor? Ela constitui uma ficção em potencial, elaborada de forma mais ou menos consciente, ou trata-se de um documento de caráter histórico e biográfico, que apenas possibilita lançar luz à vida íntima de um autor? Ela constitui parte integrante da obra de um escritor, digna do mesmo *status* de seus escritos literários, ou é marginal em relação a ela, mera curiosidade pitoresca?

Determinar de maneira definitiva esses limites talvez seja tarefa ingrata e possivelmente dispensável. Mas, diante de tais dilemas, que por vezes correspondem mais aos preconceitos da crítica que a critérios bem definidos, o que importa, de fato, é o olhar do

crítico, a posição teórica e metodológica que ele assume diante do objeto epistolar e, não menos importante, o enfrentamento com o texto, pois cada epistológrafo, especialmente em se tratando de escritores, detém uma voz ou uma “poética” epistolar própria, mas que também se altera e metamorfoseia a depender do destinatário.

No entanto, a carta, enquanto objeto de investigação literária, impõe muitos problemas para o pesquisador, isso porque a escrita epistolar constitui “uma escrita complexa que flutua entre as fronteiras do público e do privado, do autobiográfico e da encenação, da verdade e da ficção, do histórico e do literário” (RODRIGUES, 2015, p. 223). Sendo assim, apenas a delimitação de uma poética a partir do texto epistolar em questão será capaz de possibilitar ao investigador apreender as potencialidades e limitações da carta. Tudo, enfim, “depende da carta, depende do epistológrafo”, como bem nota Walnice Nogueira Galvão (2008, p. 24) em entrevista a Marcos Antonio de Moraes. Cada missivista elabora sua própria dicção epistolar, seja ao utilizar de forma singular as convenções discursivas do gênero, seja suvertendo-as quando lhe convém.

Como afirma Geneviève Haroche-Bouzinac (2016, p. 209), é preciso que o investigador seja capaz de localizar e trazer à tona as linhas de força que regem uma correspondência real:

Na leitura “corrida” de uma correspondência real, o leitor deve encontrar por si próprio, valendo-se da dispersão que lhe é oferecida, as linhas de força em geral dissimuladas. Sua investigação é ativa: a significação de uma correspondência real está sempre por se construir.

Em detrimento do teor híbrido do gênero epistolar e da multiplicidade metodológica que circunda o estudo da carta, este capítulo tem como finalidade primeiramente traçar uma breve historicização do gênero, demarcando os paradigmas centrais da arte epistolar, para, em seguida, apresentar um panorama do desenvolvimento da teoria epistolar e, por conseguinte, expor o percurso teórico-metodológico que encamparemos neste estudo.

1. BREVE HISTORICIZAÇÃO DO GÊNERO EPISTOLAR

Traçar uma história detalhada do desenvolvimento do gênero epistolar em seus pormenores é uma tarefa que ultrapassa os limites deste trabalho. Entretanto, faz-se necessário delinear um breve panorama histórico da epistolografia a partir dos momentos paradigmáticos que marcam a trajetória do gênero.

Distante no tempo, é possível encontrar as primeiras mensagens escritas já na Mesopotâmia dos anos 1800 a.C., mas é na Antiguidade, de fato, que podemos localizar a origem do gênero epistolar. As primeiras cartas surgem na Grécia do século IV a.C., de autoria dos principais filósofos da Antiguidade, como Platão, Aristóteles, Epicuro, dentre outros.

Um dos discípulos de Aristóteles, Demetrius, é responsável pelo primeiro tratado da arte epistolar, entendida como parte integrante das regras que regem a arte oratória, com fins ao convencimento, de forma que a carta, em sua gênese, “deve seu nascimento à arte do diálogo. É sua forma primeira e fundamental.”¹¹ (GRASSI, 2005, p. 19, tradução nossa).

Posteriormente, em Roma, surge a epístola, obra composta em versos e na qual o poeta, dirigindo-se a um amigo ou a uma autoridade, discorre sobre temas filosóficos, morais, políticos ou estéticos. Destacam-se as epístolas de Horácio, Cícero, Sêneca e Plínio. Também se tornarão famosas as epístolas endereçadas a determinados povos ou grupos sociais pelos apóstolos do Novo Testamento, como as conhecidas epístolas aos Coríntios, de São Paulo.

Já na Idade Média, a carta passa a servir a propósitos religiosos e monásticos, sendo utilizada pelos monges como parte integrante da liturgia cristã. É aproximadamente nessa época que surge a correspondência mais célebre do medievo francês: as cartas de Abelardo e Heloísa. Esta é considerada, segundo Marie-Clarie Grassi (2005), a primeira epistolografia real alçada ao estatuto de obra literária na França. As quatro longas cartas trocadas entre o teólogo, poeta e músico Abelardo e sua jovem aluna Heloísa se tornariam a primeira expressão do discurso epistolar amoroso, situando os elementos fundadores da carta de amor.

É veiculada, por meio dessas cartas, uma tensão oposicional entre masculino e feminino, razão e emoção, dever religioso e sentimento amoroso, o que torna essa correspondência uma das obras-primas da literatura amorosa. Como assinala Grassi (2005, p. 23, tradução nossa):

A mistura do *tu* e do *vous*, os léxicos específicos da paixão e da razão, os papéis atribuídos ao feminino e ao masculino, a estética do trágico fazem desse singular duo de amor no qual a paixão responde à razão, uma das obras-primas da literatura amorosa.¹²

¹¹ “*doit sa naissance à l’art du dialogue. C’est sa forme première et fondamentale.*” (GRASSI, 2005, p. 19).

¹² “*Le mélange du tu et du vous, les lexiques respectifs de la passion et de la raison, les rôles assignés au féminin et au masculin, l’esthétique du tragique, font de ce singulier duo d’amour où la passion répond à la raison, un des chefs-d’oeuvre de la littérature amoureuse.*” (GRASSI, 2005, p. 23).

A tópica amorosa instituída pelas cartas de Abelardo e Heloísa dará ensejo, alguns séculos adiante, a outra famosa correspondência, dessa vez fictícia: as *Cartas portuguesas*, assinadas pela religiosa portuguesa Mariana Alcoforado.

Essas cartas de amor escritas por uma freira seduzida e abandonada por um oficial francês se tornaram extremamente populares no século XVII. Seria preciso esperar dois séculos para descobrir que não se tratava de cartas reais e que a autoria pertencia, na verdade, a Gabriel de Lavergne, senhor de Guilleragues. O autor, fundamentando-se na retórica amorosa da Idade Média, acaba por delinear “as modulações da alma feminina e as contradições do mal de amor.”¹³ (GRASSI, 2005, p. 25, tradução nossa). Como as cartas de Abelardo e Heloísa, as *Cartas portuguesas* ajudaram a definir a tópica epistolar amorosa: “elas estabeleceram uma tópica da carta de amor, uma escritura da paixão no feminino caracterizada pela espera e pelo abandono.”¹⁴ (GRASSI, 2005, p. 25, tradução nossa).

Ainda no século XVII, desponta outro nome que se tornaria a figura emblemática da arte epistolar: Madame de Sévigné. Enquanto as *Cartas portuguesas* definem a forma e o estilo da carta de amor, as cartas de Sévigné tornam-se o modelo da carta familiar e do estilo natural. Endereçadas quase sempre à filha ou ao primo, o Conde Bussy-Rabutin, suas cartas veiculam os acontecimentos da vida da corte e dos salões, que a marquesa observa e comenta de maneira perspicaz e aguda:

Não há um acontecimento político, mundano ou literário que não esteja registrado em carta a seus familiares e amigos. [...] Reafirmando o propósito informativo, as epístolas setecentistas documentam a interioridade da vida familiar aristocrática, o estilo rococó dos salões, marcado pela influência feminina e abrigo de prazeres galantes, patrocinados pela casa real. (SANTOS, 1998, p. 34).

O estilo natural de Sévigné marcará o tom da dicção epistolar no século XVII, que será reforçado pelos manuais epistolares, nos quais se delineiam toda uma série de convenções da sociabilidade aristocrática por meio das cartas. Instaure-se aí uma relação de homologia entre a arte da conversação e a arte epistolar. Ambas, nesse contexto:

[...] conjugam os mesmos valores estéticos e celebram a mesma ética da sociabilidade em que espontaneidade, naturalidade, diversidade, leveza supostamente traduzem a erupção sutilmente controlada da palavra na cenografia regulamentada da conversação. (DIAZ, 2016, p. 31).

¹³ “*les modulations de l’âme féminine et les contradictions du mal d’amour.*” (GRASSI, 2005, p. 25).

¹⁴ “*elles mettent en place une topique de la lettre d’amour, une écriture de la passion au féminin caractérisée par l’attente et l’abandon*” (GRASSI, 2005, p. 25).

Essa pretensa naturalidade exigida pelos manuais encontra-se submetida ao código social, o que resulta, na prática, em uma escrita artificial e enformada pelas convenções da corte, como sublinha Diaz (2016, p. 31):

[...] a carta vê-se anexada ao domínio social, e a palavra que se produz nela, longe de ser singular, sempre é uma palavra normalizada, segundo os critérios requisitados por uma classe aristocrática para a qual a escrita não poderia ser outra coisa senão um lazer gracioso e lúdico.

O lazer lúdico de que fala a autora floresce como uma prática regular da tradição do “*l’honnête homme*”, em que os cavalheiros exercitavam sua capacidade de sedução por meio de cartas carregadas de declarações de amor que endereçavam às damas da corte. Constrói-se aí toda uma tópica amorosa fundada em fórmulas retóricas convencionais e lugares comuns: “uma repetição sistemática de metáforas, epítetos e galanteios frívolos, tendo como objeto a mulher amada, fosse ela quem fosse. Uma vez instalada a paixão, escreviam-se páginas e páginas de adulada mistificação” (SANTOS, 1998, p. 36).

Mesmo que marcadas pela rigidez das convenções, as cartas dos *honnête hommes* revelam um ímpeto imaginativo latente, uma tentativa de seduzir por meio das palavras, em que a mulher constituía mero pretexto para inspiração poética, e a expressão da paixão e do desejo tornavam-se meio e fim para uma produção epistolar derramada em cortejos e lisonjas. Não por acaso, grandes escritores da época se engajaram nesses exercícios galantes, como Corneille, La Fontaine e Racine.

Se o século XVII marca o nascimento da epistolografia moderna, o século XVIII será a era de apogeu da carta, ficando conhecido como o “século das correspondências”. O estilo austero da epistolografia dos tempos dos salões será substituído, então, pela liberdade individual e singularidade estilística que irá se instaurar gradativamente a partir do Século das Luzes.

Os grandes filósofos do período irão se notabilizar também como grandes epistológrafos: Voltaire, Diderot, Rousseau vão aplicar à dicção epistolar a mesma liberdade de pensamento e de estilo que imprimiram à sua produção literária e filosófica. A carta torna-se, então, mais um subterfúgio para fugir ao autoritarismo eclesiástico e monárquico, uma forma de experimentar a liberdade de sentir e se expressar.

Instaura-se o culto da sensibilidade, que se tornará corrente entre os grandes missivistas da época e, a partir da segunda metade do século, se estenderá também aos círculos familiares burgueses do período: “O século que então se encerrava movimenta-se

com gosto e maestria no terreno da subjetividade que, no começo do século, era pouquíssimo explorada” (HABERMAS, 2003, p. 66).

Tem início aí o advento da correspondência íntima: “essa coisa realmente nova: verdadeiras cartas íntimas, destinadas apenas às pessoas as quais elas são endereçadas.”¹⁵ (MAY apud MELANÇON, 1996, p. 54, tradução nossa). Como escreve Benoît Melançon (1996, p. 56, tradução nossa), nas últimas décadas do século XVIII “a carta moderna, nas suas manifestações múltiplas, está pronta para nascer.”¹⁶

Em meio a esse fluxo, surgem os primeiros romances epistolares, que irão se nutrir da atmosfera sensível que acometia a produção epistolar real. Uma nova sensibilidade artística se instaura, em que “introspecção e expressividade passam a ser critérios literários” (SANTOS, 1998, p. 43). Rousseau é a figura central dessa nova tendência, e seu romance epistolar *La Nouvelle Héloïse* (1761) torna-se um divisor de águas na história do romance, aliado a obras como *Pamela* (1740) e *Clarissa* (1748), de Samuel Richardson, e *Os sofrimentos do jovem Werther* (1774), de Goethe.

Em 1782, vinte anos após o importante romance rousseauiano, é publicado *Les Liaisons dangereuses*, de Pierre Choderlos de Laclos, obra-prima do romance em forma de epistolário. Claramente influenciado pelo filósofo genebrino, Laclos vai além em termos de técnica literária e domínio das diferentes vozes e enfoques narrativos mobilizados por meio do recurso epistolar, que possibilita narrar fatos simultâneos de pontos de vista diferentes. Mas o que de fato torna essa obra tão fascinante é a maneira como adentra a intimidade da então decadente aristocracia francesa, revelando um ambiente no qual imperam a manipulação e a traição.

Graças à utilização da carta como recurso narrativo, a degradação da corte é exposta pela voz dos próprios personagens que, em suas missivas, expõem suas impressões, sensações e desejos sórdidos. A exploração da interioridade proclamada por Rousseau abre caminho, em Laclos, para as confissões de “uma classe social ociosa, libertina e sádica, entregue ao seu próprio esquema de vida e convívio.” (SANTOS, 1998, p. 46). A corrupção dos personagens encaminha-se para o fim trágico que acomete a todos, como espécie de castigo pelas suas vilanias: “Os personagens são perigosos e, por justiça, precisam ser castigados. [...] Dessa forma, o autor pretende tocar fundo no coração dos homens e imprimir neles sua visão de mundo.” (SANTOS, 1998, p. 47).

¹⁵ “cette chose vraiment nouvelle: de véritables lettres intimes, destinées aux seules personnes auxquelles elles sont adressées.” (MAY apud MELANÇON, 1996, p. 54).

¹⁶ “la lettre moderne, dans ses manifestations multiples, est prête à naître.” (MELANÇON, 1996, p. 56).

Apesar do teor de denúncia que o romance contém, a obra de Laclos foi acusada, durante muito tempo, de imoral. De certo modo, *Les Liaisons dangereuses*, enquanto romance, pode ser considerado a contra-face perversa da *Nouvelle Héloïse*, de Rousseau.

Os romances epistolares, ao transformarem introspecção e expressividade em procedimento literário, acabaram por estimular “o gosto pelas trocas mais francas, menos baseadas em fórmulas”, como nota o historiador Peter Gay (1999, p. 339). Em decorrência da incorporação pela literatura de um estilo de escrita epistolar mais prosaico, cuja norma é o sentimento e a interioridade, o próprio campo da epistolografia sofre as influências dessa produção, num movimento de incorporação e reincorporação. De acordo com Haroche-Bouzinac (2016, p. 206): “O problema das influências entre cartas de ficção e cartas autênticas é mais do que complexo; o mimetismo opera nos dois sentidos. Se as cartas de ficção imitam as cartas verdadeiras, a recíproca também é verdadeira.”

Com isso, a epistolografia íntima torna-se cada vez mais avessa às regras e ditames daquela que era considerada a boa escrita epistolar desde o século XVII. Aflora, assim, uma tensão oposicional “entre o discurso social, que a carta impõe como norma discreta, mas imperativa, e a voz individual, que procura abrir seu caminho original na aventura epistolar.” (DIAZ, 2016, p. 35).

O gradativo afrouxamento da instância social em razão do individual irá promover a busca, por parte dos epistológrafos, de uma voz autêntica, especialmente no espaço da correspondência íntima, em que impera a liberdade de invenção e de estilo:

Desde o Grande Século até o Século das Luzes e a *fortiori* durante o século romântico, os epistológrafos, à escuta de sua própria voz, repudiam progressivamente o exercício usual do gênero epistolar conversacional e mundano para inventar novas regras do jogo mais excitantes. Ao se recusarem a obedecer às formas de enunciação autorizadas na carta, vão, ao contrário, organizá-la em espaço de dissidência onde deverá surgir uma palavra singular. (DIAZ, 2016, p. 35).

Assim, o século XIX vê florescer uma intensa produção epistolar de cunho íntimo, e a geração romântica irá promover a visão da carta que se tornaria corrente até os dias de hoje. Esta passa a ser considerada como um “grito da alma”: “Íntima, forçosamente íntima, é assim que o século XIX imaginará a carta” (DIAZ, 2016, p. 37).

Jürgen Habermas (2003, p. 65-66) delineia de maneira mais precisa a sensibilidade dominante do período:

Na Era do Sentimentalismo, cartas são muito mais recipientes para os “derramamentos do coração” do que repositórios [sic] de “frias notícias”,

que, quando aventadas, precisam ser “desculpadas”. No jargão da época [...], a carta é considerada um “escrito da alma”, uma “visita da alma”: cartas querem então ser escritas com sangue, querem ser diretamente choradas.

Além da mudança na mentalidade, é importante assinalar uma transformação técnica fundamental no século XIX para a popularização da cultura da carta: a modernização dos correios. Desde o século XVIII, vinha ocorrendo um processo de popularização do serviço postal na França, processo que se coaduna com a amplificação de uma produção epistolar marcadamente sentimental e, associado a isso, a publicação da correspondência de Madame de Sévigné, a ascensão do romance epistolar e da autobiografia de Rousseau, fatos que demonstram, segundo Charles Porter (1986), um paralelo entre a modernização do serviço postal e a intensificação da escrita de cunho íntimo e autobiográfico.

Em 1844, é inaugurado o primeiro serviço de trem de correios francês. O desenvolvimento das estradas de ferro otimiza o envio e o recebimento de correspondências. Em 1849, tem início o uso dos selos com preço fixo. O serviço pré-pago torna o envio de cartas acessível a um público mais amplo, aumentando exponencialmente a produção epistolar no século XIX.

A prática de trocar cartas torna-se cada vez mais cotidiana na vida íntima dos indivíduos letrados. Como relata Peter Gay (1999, p. 345):

A troca de correspondência, inclusive de cartões-postais, passou a ser prioritária na economia emocional dos vitorianos. Mais do que nunca, as cartas criavam e sustentavam o desejo de reciprocidade. Até mesmo a carta que não pedia explicitamente uma resposta representava a demanda implícita de uma conversação a distância.

A troca de cartas íntimas, aliado a modernização e popularização do sistema de correios no século XIX, torna a escrita epistolar fundada em sensibilidade e paixão a norma entre os missivistas da Era Romântica. Segundo Porter (1986, p. 11, tradução nossa):

[...] na era do desenvolvimento das trocas postais, numa questão de horas ou dias há uma enchente de literatura pessoal que acompanha a explosão de expressão emocional do Romantismo.¹⁷

O que se observa no decorrer dos séculos, portanto, é um gradativo desprendimento da carta em relação ao decoro social e um aprofundamento da expressão do eu no centro da escrita epistolar.

¹⁷ “in the age of the development of rapid postal exchanges, in a matter of hours or days, there is the flood of personal literature that accompanies the outburst of emotional expression characteristic of Romanticism.” (PORTER, 1986, p. 11).

Entre os grandes epistológrafos do século XIX, a carta irá se tornar uma espécie de ferramenta de combate às convenções da enunciação epistolar tradicional e da frívola sociabilidade mundana. Essa geração de missivistas irá, como atesta Diaz (2016, p. 35), escrever “contra”:

[...] contra as normas e os modelos enunciativos, contra a disciplina social e ideológica que esses modelos epistolares impõem insidiosamente. Em suas cartas, a única língua que pretendem falar é a deles, com sua gramática própria, seu vocabulário singular, seu monograma secreto.

A carta torna-se, para esses missivistas, um espaço de experimentação e debate estético paralelo às exigências impostas ao fazer literário oficial. De acordo com Diaz (2016, p. 53): “O gênero epistolar oferece-se aos escritores [...] como um espaço de invenção por onde escapar das prescrições poéticas que regem os gêneros construídos.”

Desse modo, a carta se constitui como uma espécie de “espaço limítrofe”, situado “ao mesmo tempo dentro e fora do literário” (DIAZ, 2016, p. 53), em que o escritor não procura mais buscar “uma unidade impossível, mas interrogar suas dissonâncias” (DIAZ, 2016, p. 53), ou seja, aproveita-se do estatuto proteiforme da carta para explorar os limites entre a vida e a literatura. O gênero epistolar torna-se, assim, uma espécie de consciência crítica *in acto* do fazer literário:

Torna-se, por isso, um teste da literatura. Do modo como inúmeros epistológrafos-escritores do século o praticaram, o gênero epistolar, de fato, se colocou como a alternativa crítica para a escrita literária – de alguma maneira, o *outro* da literatura. (DIAZ, 2016, p. 53).

A epistolografia de Gustave Flaubert é, nesse sentido, exemplar. Nela está imbricada a figura do esteta e do crítico, do mestre e do amante. Sua produção também se espalha por algumas das questões centrais em torno da correspondência de escritores levantadas pelos estudos epistolares: as relações entre vida e obra, verdade e ficção, documento e literatura.

Flaubert correspondeu-se com muitos dos grandes escritores do século XIX, como George Sand e Guy de Maupassant. Muitos destes, não por acaso, eram também grandes epistológrafos. A estudiosa Brigitte Hervot (2010, p. 163), ao comentar a produção epistolar de Maupassant, afirma que “a inclusão da carta em um gênero literário pode parecer provocação para alguns, mas, ao ler a correspondência de Maupassant e de outros escritores de sua geração, é difícil não conceber esse *status* aos textos em questão.”

A correspondência de outros nomes importantes da literatura do século XIX como Stendhal, Honoré de Balzac, Charles Baudelaire, Victor Hugo, Émile Zola, também pode ser incluída no *hall* da epistolografia oitocentista.

O século XIX também vê nascer o interesse da crítica por cartas. Alguns dos mais destacados críticos franceses do século, como Gustave Lanson, Sainte-Beuve e Barbey d'Aurevilly serão grandes leitores de correspondências. Entretanto, é consenso entre eles e mesmo entre muitos epistológrafos-escritores que a carta é um texto subalterno em relação à obra literária.

O século XX, por fim, será tributário da revolução estética ocorrida a partir da segunda metade do século XIX, inclusive no âmbito epistolar. Dentre os grandes missivistas da época, estão alguns importantes escritores do Modernismo europeu, a exemplo de Marcel Proust e Franz Kafka. Porém, a despeito da dicção particular de cada autor, não há transformações significativas na retórica geral do gênero epistolar de um século para outro. A mudança mais significativa, de fato, se dá no âmbito da teoria epistolar.

A partir da segunda metade do século XX, os estudos sobre o gênero sofrem intensas transformações, principalmente em termos de abordagem e método. Acompanhando a tendência geral de crescente interesse nos gêneros íntimos, como a autobiografia e o diário, também o estudo da carta vem sofrendo um deslocamento desde o fim da década de 70, mas é apenas a partir de meados da década de 80 que tem início o desenvolvimento de uma “teoria geral do gênero epistolar”¹⁸, como atesta a estudiosa Jelena Jovicic (2010, p. 2, tradução nossa).

2. A TEORIA EPISTOLAR

A teoria sobre o gênero epistolar passou por fluxos e refluxos no decorrer de seu desenvolvimento. No século XIX, é difícil falar em uma teoria propriamente dita. Os críticos da época, no máximo, eram “amantes de cartas”: liam-nas, comentavam-nas, apreciavam o estilo do missivista, seus devaneios, opiniões, licenciosidades, indiscrições, mas como não as viam como objeto de valor literário, não podiam ir muito além disso. Gustave Lanson (apud DIAZ, 2016, p. 15, grifos no original), por exemplo, afirmava: “Não existe *arte* epistolar. Não existe *gênero epistolar*: pelo menos no sentido literário da palavra *gênero*.”

¹⁸ “*théorie générale du texte épistolaire*” (JOVICIC, 2010, p. 2).

A carta era então considerada apenas um texto suplementar em relação à obra literária: “O interesse pelos textos epistolares é, por consequência, reduzido a uma aproximação documentário-historiográfica e biográfica.”¹⁹ (JOVICIC, 2010, p. 26, tradução nossa).

O desprezo de críticos como Lanson pela carta enquanto gênero estende-se até estudiosos mais contemporâneos que, segundo Haroche-Bouzinac (2016, p. 18), “parecem embaraçados diante do gênero epistolar.” Mesmo no interior dos estudos epistolares, as tentativas de delimitação de uma poética particular do gênero são limitadas e, como nota Benoît Melançon (1996, p. 26, tradução nossa), pouco satisfatórias: “As definições precisas da carta propostas pela crítica são ainda pouco numerosas e, sobretudo, pouco satisfatórias na perspectiva da constituição de uma poética.”²⁰

Apesar da incipiência presente no campo dos estudos epistolares, é possível demarcar alguns pontos de inflexão no debate sobre o estatuto literário da carta. Jelena Jovicic (2010), por exemplo, localiza o momento fundador da crítica epistolar no ano de 1982, quando ocorre um colóquio internacional em Nantes reunindo diversos estudiosos para discutir as problemáticas da carta enquanto “gênero literário”. O uso das aspas deve-se à incerteza que acometia os participantes desse colóquio, que se viam divididos entre assumir ou não a carta como gênero literário. As atas do colóquio intitulavam-se justamente *Les Correspondances: problématique et économie d'un “genre littéraire”*, cujas aspas indicam a “recusa de decidir a questão que traía, entre os participantes, algum desacordo.”²¹ (GOTHOT-MERSCH, 1991, p. 15, tradução nossa).

Entretanto, Jovicic (2010, p. 2) aponta que as primeiras reflexões sobre o gênero epistolar aparecem já a partir da segunda metade dos anos 70, em trabalhos de filósofos ditos pós-estruturalistas como Gilles Deleuze & Félix Guattari, Jacques Derrida e Michel Foucault. Apesar de não se tratar de estudos especializados e dos autores utilizarem a carta como meio para outras finalidades, muitos dos *insights* oferecidos por eles permanecem atuais e funcionais para pensar a carta.

2.1. A geração pós-estruturalista e o gênero epistolar

¹⁹ “L'intérêt pour les textes épistolaires s'est par conséquent réduit à une approche documentaire-historiographique et biographique.” (JOVICIC, 2010, p. 26).

²⁰ “Les définitions précises de la lettre proposées par la critique sont encore peu nombreuses et, surtout, peu satisfaisantes dans la perspective de la constitution d'une poétique.” (MELANÇON, 1996, p. 26).

²¹ “refus de trancher la question qui trahit, chez les participants, quelque désaccord.” (GOTHOT-MERSCH, 1991, p. 15).

A certa altura de *Kafka: por uma literatura menor*, publicado em 1975, Gilles Deleuze e Félix Guattari discutem as cartas de Franz Kafka endereçadas a Milena, Felice e a seu pai. Os autores iniciam a discussão questionando-se “em que sentido elas [as cartas] fazem parte da ‘obra’.” (DELEUZE; GUATTARI, 2017, p. 58). Para a dupla de filósofos, as cartas são peça fundamental na “máquina literária” kafkiana, pois, segundo eles, é “impossível conceber a máquina de Kafka sem fazer intervir o móbil epistolar. Talvez seja em função das cartas, de suas exigências, de suas potencialidades e de suas insuficiências, que as outras peças serão montadas.” (DELEUZE; GUATTARI, 2017, p. 58).

Mais adiante, Deleuze & Guattari (2017, p. 63) oferecem uma conclusão geral sobre o lugar que ocupa a prática epistolar na obra de um autor:

Não há lugar para se perguntar se as cartas fazem ou não parte da obra, nem se elas são fonte de certos temas da obra; elas fazem parte integrante da máquina de escrita ou de expressão. É dessa maneira que se deve pensar as cartas em geral como pertencendo plenamente à escrita, fora da obra ou não, e compreender também porque certos gêneros como o romance tomaram emprestada naturalmente a forma epistolar.

Além da ênfase colocada pelos autores na relação da carta com a obra, eles também ressaltam que, em Kafka, as cartas exercem um papel de “vampirização” do outro, servindo ao missivista de impulso para escrita:

Há algo de Drácula em Kafka, um Drácula por cartas, as cartas são outros tantos morcegos. [...] As cartas devem lhe trazer sangue, e o sangue, dar-lhe a força de criar. Ele não busca de modo algum uma inspiração feminina, nem uma proteção materna, mas uma força física para escrever. [...] Um fluxo de cartas por um fluxo sanguíneo. (DELEUZE; GUATTARI, 2017, p. 59-60).

Como notam ainda os filósofos, na carta, há sempre um processo de desdobramento do sujeito da enunciação em sujeito do enunciado. Essa duplicação transfere ao sujeito do enunciado o movimento que caberia ao sujeito da enunciação: “é o sujeito de enunciado que vai assumir todo um movimento tornado fictício ou aparente.” (DELEUZE; GUATTARI, 2017, p. 61).

Ao aplicar a teoria da enunciação às cartas de Kafka, Deleuze & Guattari revelam o véu ficcional que envolve o eu que se expressa na carta, colocando em questão o estatuto de verdade do ser que a missiva veicularia.

Jacques Derrida, por sua vez, em *O cartão-postal: de Sócrates a Freud e além*, de 1980, produz um texto híbrido, elíptico e fragmentário, do qual a sessão “Envios” busca explorar a indefinição e a intransitividade da escrita epistolar. Propondo muito mais

questionamentos do que respostas, esse trabalho do filósofo francês coloca em questão a autoria da carta, seu envio e sua destinação:

Quem escreve? Para quem? E para enviar, expedir o quê? Para que endereço? Sem nenhum desejo de surpreender, e com isso de captar a atenção por meio da obscuridade, devo, pelo que me resta de honestidade, dizer que finalmente não sei. Sobretudo eu não teria tido o menor interesse nesta correspondência e neste recorte, quero dizer, nesta publicação, se alguma certeza tivesse me satisfeito quanto a isso. (DERRIDA, 2007, p. 11).

Derrida brinca com o embaralhamento de identidades a partir da assinatura da carta: o nome que aparece escrito corresponde, de fato, ao signatário? Não há uma multiplicidade de eus nessa assinatura? Aquele para quem envio é mesmo o destinatário? O outro é realmente o outro ou é uma projeção do eu?

Segundo Derrida (2007, p. 11), “os signatários e os destinatários não são sempre visível e necessariamente idênticos de um envio para outro”. Nessa chave, remetente e destinatário se fundem ao mesmo tempo em que se metamorfoseiam: “Lastimo que você não confie na minha assinatura, com o pretexto de que seríamos vários. [...] Você tem razão, somos provavelmente vários” (DERRIDA, 2007, p. 12).

Jovicic (2010, p. 14) denomina o conceito sugerido por Derrida nesse trabalho de “adestinação epistolar”. A escrita epistolar seria assim uma “escrita da aniquilação”, cuja destinação se torna o vazio, o nada, a morte. Buscando tematizar esse vazio no próprio corpo do texto, Derrida (2007, p. 41-42) insere uma série de espaços em branco em várias passagens da obra, como é possível observar no trecho a seguir:

Escute-me, quando escrevo, aqui mesmo, sobre estes cartões-postais inumeráveis, aniquilo não apenas o que digo mas o único destinatário que constituo, portanto, qualquer destinatário possível, e qualquer destinação Eu a mato, anulo-a na ponta de meus dedos, em volta de um de meus dedos. [...] Os destinatários estão mortos, a destinação é a morte [...] E você é, meu amor único

a prova, mas viva justamente, que uma carta sempre pode não chegar ao destino, e que, portanto, ela nunca chega.

Segundo Diaz (2016, p. 64), após Derrida, intalou-se entre a crítica epistolar uma suspeita sobre o processo de endereçamento e a relação comunicacional que se estabelece na carta, substituindo a visão da carta enquanto “aproximação simbólica” por um “fechamento sobre si e distanciamento do outro”: “A carta é um bumerangue, que reclama só um pouco de habilidade [...] para chegar ao seu verdadeiro destino, a saber, de volta para o remetente.”

(DIAZ, 2016, p. 63). Essa “teoria da intransitividade epistolar”, sugerida pela obra derridiana, daria ensejo a trabalhos como o de Vincent Kaufmann, que discutiremos mais adiante.

Já Michel Foucault, no ensaio “A escrita de si”, datado de 1983, trata a escrita epistolar como uma das ferramentas de individuação e subjetivação concebidas pela antiguidade greco-latina. Nesse período, a escrita funcionava como uma espécie “confissão solitária”, meio de expurgação dos demônios internos daquele que escreve: “revelando os movimentos do pensamento, ela dissipa a sombra interior onde se tecem as tramas do inimigo.” (FOUCAULT, 2006, p. 145).

A carta, nesse contexto, funciona como exercício de constituição do eu graças a um duplo movimento: de um lado, ela possibilita o autoexame por meio da escrita e, de outro, promove uma reflexão sobre si a partir da sujeição ao olhar do outro. Ela constitui assim uma forma de interiorização através de um trabalho de alteridade.

É possível extrair das questões elencadas por Foucault sobre a função da carta enquanto “técnica de si” toda uma teoria da carta como meio de elaboração do sujeito e de projeção do eu sobre o outro. Segundo a perspectiva do pensador francês:

O trabalho que a carta opera no destinatário, mas que também é efetuado naquele que escreve pela própria carta que ele envia, implica portanto uma “introspecção”; mas é preciso compreendê-la menos como um deciframento de si por si do que como uma abertura que se dá ao outro sobre si mesmo. (FOUCAULT, 2006, p. 157).

Em síntese, podemos dizer que a grande virada promovida por Deleuze & Guattari, Derrida e Foucault nos estudos epistolares foi a ênfase que esses autores deram à dimensão textual da carta enquanto virtualização discursiva que projeta uma representação, seja do missivista, seja do destinatário. Representações essas que não condizem necessariamente com a pessoa física que escreve, tampouco com a que recebe.

Seja nos termos da subjetivação de Foucault, da intransitividade de Derrida ou da vampirização de Deleuze e Guattari, o que se observa nas cartas, em suma, é o trânsito de e entre fantasmas. Ou, como afirma Kafka a respeito dos correios, a carta reintroduz “o fantasmático entre os homens” (apud DELEUZE; GUATTARI, 2017, p. 60).

A grande maioria dos trabalhos contemporâneos sobre o gênero epistolar reporta-se, em maior ou menor grau, às obras desses filósofos, indicando sua influência sobre a área, especialmente em relação àqueles que advogam em nome do estatuto literário da carta.

2.2. A renovação dos estudos epistolares

Já na segunda metade dos anos 80, a pesquisadora Mireille Bossis, em artigo intitulado “Methodological Journeys Through Correspondences”, assinala a renovação em termos de método que se produziu nos estudos epistolares a partir do mencionado colóquio ocorrido em Nantes, do qual a autora foi uma das responsáveis pela publicação das atas. A partir da epistolografia de George Sand, seu objeto de estudo, a autora discute os deslocamentos que se produziram na abordagem da correspondência de escritores e busca indicar uma trilha metodológica a seguir através do “labirinto epistolar”²² (BOSSIS, 1986, p. 63, tradução nossa).

Bossis (1986, p. 63, tradução nossa) inicia seu texto definindo a carta de acordo com sua dimensão pragmática: “Esta escrita – uma substituta para o discurso direto, qual a distância tornou impossível – tem um valor utilitário, diretamente ligado ao dia-a-dia.”²³ A seguir, a autora passa a uma discussão centrada na noção de “verdade” epistolar. Cartas íntimas, segundo ela, detêm um valor expressivo acentuado em decorrência do sentimento que existe entre remetente e destinatário, por isso as palavras registradas em uma carta carregam um “peso real” para aquele que a recebe: “É esse peso real que leva cartas de amor a serem tratadas como objetos sagrados, ou mesmo como fetiches.”²⁴ (BOSSIS, 1986, p. 64, tradução nossa).

Esse peso, por sua vez, se reproduz na leitura efetuada pelos leitores posteriores da carta, que veem nela um valor referencial absoluto: “como tais elas são lidas literalmente, ‘ao pé da letra’. Presume-se que elas ‘contam a verdade’ – diferente de romances, que tecem ficções.”²⁵ (BOSSIS, 1986, p. 65, tradução nossa). As cartas de celebridades, especialmente escritores, acabam por se tornar fontes biográficas inquestionáveis para os críticos e biógrafos:

O peso real de suas cartas confunde todos outros aspectos, especialmente o processo da própria escrita. A correspondência de um autor é então tratada como mina de ouro de informação biográfica, a correspondência assumindo um valor referencial fixo e unívoco, que não necessariamente contribui para uma melhor compreensão da obra do autor, embora essa obra tenha sido responsável por chamar a atenção para a correspondência em primeiro lugar.

²² “epistolary labyrinth” (BOSSIS, 1986, p. 63).

²³ “This writing – a substitute for direct speech, which distance has made impossible – has a utilitarian value, directly linked to daily life” (BOSSIS, 1986, p. 63).

²⁴ “It is this real weight which leads love letters to be treated as sacred objects, even as fetishes.” (BOSSIS, 1986, p. 64).

²⁵ “as such they are taken literally, ‘by the letter.’ It is assumed that they ‘tell the truth’ – unlike novels which weave fictions.” (BOSSIS, 1986, p. 65).

Infelizmente este é o uso mais frequente que as cartas são atribuídas.²⁶ (BOSSIS, 1986, p. 65, tradução nossa).

Em decorrência disso, a autora nota duas atitudes concernentes à “fetichização” da verdade epistolar: de um lado, uma visão parcial e ideologizada, segundo a qual os críticos elegem uma série de elementos dispersos da correspondência a fim de construir a imagem que lhes interessa do autor; de outro, uma visão integral, que aceita de maneira irrefletida tudo que é afirmado pelo missivista com a finalidade de reconstruir a personalidade do autor em sua suposta integridade.

Tais apontamentos feitos por Bossis visam precaver o pesquisador que aborda a carta em seu nível pragmático para os cuidados que se deve tomar ao utilizar a carta como documento, abordagem ademais legítima, porém arriscada, se não executada com devido critério. Como alerta a estudiosa: “Nós precisamos abandonar a crença generalizada de que nesses escritos se encontra uma autêntica expressão da verdade crua, natural e livre de qualquer tipo de censura.”²⁷ (BOSSIS, 1986, p. 70, tradução nossa).

Bossis (1986, p. 68, tradução nossa) assinala, então, uma outra função possível da carta, a de criar ilusão e ficção: “Esse fazer ficcional é possível porque o recipiente está ausente, incapaz de perceber o registro total da expressão física desencadeada pela experiência afetiva da vida real.”²⁸ A ausência física do parceiro da comunicação faz com que o missivista recorra a uma linguagem imagética capaz de atenuar ou até mesmo suplantar a ausência: “Para vencer a ausência, uma carta deve invocar imagens e, particularmente, aquelas de si próprio para o outro, do outro para si.”²⁹ (BOSSIS, 1986, p. 68, tradução nossa).

Assim, o epistológrafo produz imagens de si e do outro não tais como são na realidade, mas como as imagina, o que incorre em distorção e ficcionalização:

Portanto, as imagens que nós construímos com palavras são traçadas sobre aquelas que nós carregamos em nossa imaginação. A imagem do eu, que frequentemente depende da visão do outro, raramente coincide com a realidade; e a imagem do outro sofre a mesma distorção por ser feita para

²⁶ “The real weight of their letters obscures all other aspects, especially the process of the writing itself. An author's correspondence is then treated as a gold mine of biographical information, the correspondence taking on a fixed and univocal referential value which does not necessarily contribute to a better understanding of the author's work although that work was responsible for drawing attention to the correspondence in the first place. This is unfortunately the most frequent use to which letters [...] are put.” (BOSSIS, 1986, p. 65).

²⁷ “We need to abandon the widespread belief that in these writings one finds an authentic expression of the truth, raw, natural, unmarked by any kind of censorship.” (BOSSIS, 1986, p. 70).

²⁸ “This fiction making is possible because the recipient is absent, unable to perceive the entire register of physical expression unleashed by real-life affective experience.” (BOSSIS, 1986, p. 68).

²⁹ “In order to vanquish absence, a letter must call up images and particularly those of oneself for the other, of the other for oneself.” (BOSSIS, 1986, p. 68).

responder aos desejos formados pela imagem do eu.³⁰ (BOSSIS, 1986, p. 68, tradução nossa).

De acordo com a autora, por meio da troca epistolar, compartilham-se mundos imaginários, de maneira que o processo pragmático de escrever, enviar e ler uma carta garante e sustenta a ilusão compartilhada pelos correspondentes:

Tais cartas permitem que duas pessoas compartilhem um sonho que ambas teceram, já que as palavras provocam a exata coincidência de dois mundos de fantasia. De fato, estranho paradoxo, onde o real – que é o fato de escrever, de enviar a missiva, de recebê-la – garante a ilusão!³¹ (BOSSIS, 1986, p. 69, tradução nossa).

Desse modo, Bossis lança luz sobre a opacidade do missivista enquanto indivíduo e sobre o teor de ficção investido por ele em sua correspondência, elementos que evidentemente variam de teor e grau de acordo com a produção de cada epistológrafo. É importante que o estudioso de cartas tenha tais questões em mente ao analisar a correspondência de um escritor para que não caia nas armadilhas da retórica epistolar, creditando indiscriminadamente tudo que é dito na carta.

Ao propor a elisão da verdade epistolar, Bossis abre espaço para que o literário adentre a carta. Ao se recriar e recriar a realidade a sua volta por meio da imaginação, o missivista acaba por utilizar-se de recursos e procedimentos tomados da literatura. Como assinala Haroche-Bouzinac (2016, p. 208): “a intenção artística, a dramatização e o êxito estético podem estar presentes em qualquer tipo de carta, independentemente de quem as escreva.”

Outro pesquisador, Benoît Melançon, em seu estudo sobre a epistolografia de Diderot, identifica, a partir dos comentadores da produção epistolar diderotiana, três atitudes que a crítica toma em face da carta enquanto objeto literário.

O primeiro e mais comum assume que a carta não pertence à literatura “pois ela não é fruto de nenhum trabalho no sentido habitualmente dado a esse termo na percepção comum da literatura [...] nem de nenhuma intenção literária”³² (MELANÇON, 1996, p. 44, tradução nossa), ou seja, já que seria um texto espontâneo, escrito sem intenções de publicação, a carta não poderia ser um texto literário. Nessa perspectiva “a correspondência é um material, uma

³⁰ “*Thus the images which we construct with words are traced over those which we carry in our imagination. The image of self, which often depends upon the other's view of one, rarely coincides with reality; and the image of the other undergoes the same distortion since it is made to respond to the wishes formed by the image of self.*” (BOSSIS, 1986, p. 68).

³¹ “*Such letters allow two people to share a dream both have woven, as the words bring about the exact coincidence of two fantasy worlds. Strange paradox indeed where the real – that is, the fact of writing, of sending the missive, of receiving it – guarantees the illusion!*” (BOSSIS, 1986, p. 69).

reserva de fatos e de opiniões, lateral à criação – um pré-texto ou um sub-texto, mas não um texto.”³³ (MELANÇON, 1996, p. 44, tradução nossa).

Próximo dessa concepção, existe aquela crítica que considera a carta como “reservatório da ficção” (HAROCHE-BOUZINAC, 2016, p. 168), servindo assim de fonte para a obra: “Para os defensores dessa concepção, a correspondência desempenha um papel na obra, mas trata-se de um papel frequentemente limitado à antecedência.”³⁴ (MELANÇON, 1996, p. 45, tradução nossa).

Por fim, em número mais reduzido, existe a crítica que aborda a carta como texto:

Recusando interrogar-se sobre noções ardilosas como aquelas de literariedade ou intencionalidade, eles submetem os textos epistolares à mesma leitura que os textos ditos literários, procurando delimitar, ao menos empiricamente, as características desses textos.³⁵ (MELANÇON, 1996, p. 45, tradução nossa).

Essa distinção de abordagem é fundamental para o estudo epistolar e é possível observar a oscilação entre os usos da carta pela crítica em relação à maioria dos epistológrafos-escritores.

Claudine Gothot-Mersch (1991), por exemplo, nota isso no tocante à produção epistolar de Gustave Flaubert. Segundo a autora, são raros os trabalhos sobre o escritor francês que não se refiram em algum momento à sua correspondência, mas a distinção fundamental não está entre aqueles consagrados inteiramente às cartas e aqueles que as usam de maneira acessória, “mas entre aqueles que utilizam a correspondência como um testemunho ou um documento e aqueles que a analisam como um texto.”³⁶ (GOTHOT-MERSCH, 1991, p. 9, tradução nossa).

Também para Diaz (2016, p. 58, grifo no original), toda carta, de modo mais ou menos explícito, detém uma “potencialidade textual”:

Quaisquer que sejam [...] suas reticências e as distâncias que toma – ou finge tomar – com a coisa literária, a carta é também sempre um *texto*, animado de intenções estéticas mais ou menos confessadas, sustentado por uma

³² “*car elle n’est le fruit d’aucun travail au sens habituellement donné à ce terme dans la perception commune de la littérature [...] ni d’aucune intention littéraire*” (MELANÇON, 1996, p. 44).

³³ “*la correspondance est un matériel, une réserve de faits et d’opinions, l’à-côté de la création – un pré-texte ou un sous-texte, mais pas un texte.*” (MELANÇON, 1996, p. 44).

³⁴ “*Pour les tenants de cette conception, la correspondance joue un rôle dans l’oeuvre, mais il s’agit d’un rôle souvent limité à l’antécédence.*” (MELANÇON, 1996, p. 45).

³⁵ “*Refusant de s’interroger sur des notions piégées comme celles de littérarité ou d’intentionnalité, ils soumettent les textes épistolaires à la même lecture que les textes dits littéraires, tout en cherchant à délimiter, au moins empiriquement, les caractéristiques de ces textes.*” (MELANÇON, 1996, p. 45).

³⁶ “*mais entre ceux qui utilisent la correspondance comme un témoignage ou un document et ceux qui l’analysent comme un texte.*” (GOTHOT-MERSCH, 1991, p. 9).

representação do ato de escrever e pela ideia que o epistológrafo tem da literatura.

Inserindo-se na última chave de leitura da carta, Melançon (1996), ao tratar da correspondência de Diderot, reivindica para a crítica epistolar uma abordagem que compreenda a carta de escritor segundo princípios semelhantes aos da obra literária, estabelecendo um diálogo entre ambas as produções, de maneira a localizar entre elas os pontos comuns: “a crítica deve hoje tentar conceber uma leitura da correspondência que se escreva a partir dos mesmos princípios que aquela da obra na sua totalidade, e principalmente a partir da noção de diálogo.”³⁷ (MELANÇON, 1996, p. 11, tradução nossa)

Nesse quesito, o estudioso canadense aproxima-se da posição defendida por Bossis (1986, p. 70, tradução nossa), segundo a qual a correspondência de um autor deve ser estudada em relação com sua obra, mas conservando a autonomia de cada registro:

[...] o confronto dos dois registros separados – que devem acima de tudo ser mantidos separados – deixa que se desenvolva uma dialética entre público e privado, uma dialética rica de insights, através da própria divergência que revela.³⁸

Ainda segundo Bossis (1986, p. 71, tradução nossa), reforçando essa proposição:

[...] o que está em jogo é a divergência a ser medida, as transformações sofridas. Esse é o porquê é essencial não misturar estes diferentes tipos de escrita mas, ao invés disso, estabelecer, na medida do possível, uma clara separação entre eles, pelo menos quando for para analisá-los.³⁹

Também para Diaz (2016, p. 228), no “espaço de criação do escritor”, a correspondência “tende a ocupar lugares e funções variáveis, sem que nunca possamos reduzi-la a um simples discurso de escolta da obra que se escreve paralelamente.”

Já Gothot-Mersch (1991, p. 23, tradução nossa), ao final de suas notas metodológicas sobre a epistolografia flaubertiana, enfatiza que “apenas a correspondência de um escritor pode ser estudada como uma parte de sua obra, ou como seu laboratório.”⁴⁰ Isso porque “a

³⁷ “la critique doit aujourd'hui tenter de concevoir une lecture de la correspondance qui s'écrit à partir des mêmes principes que celle de l'œuvre dans son ensemble, et principalement à partir de la notion de dialogue”. (MELANÇON, 1996, p. 11).

³⁸ “the confrontation of the two separate registers – which must above all be kept separate – lets one develop a dialectic between public and private, a dialectic rich with insights, through the very divergence which it reveals.” (BOSSIS, 1986, p. 70).

³⁹ “what is at stake is the divergence to be measured, the transformations undergone. This is why it is essential not to mix up these different kinds of writing but rather to establish, insofar as one can, a clean separation between them, at least for the time it takes to analyze them.” (BOSSIS, 1986, p. 71).

⁴⁰ “seule la correspondance d'un écrivain peut être étudiée comme une partie de son œuvre, ou comme son laboratoire.” (GOTHOT-MERSCH, 1991, p. 23).

correspondência do artista e sua obra são da *mesma natureza verbal*”⁴¹ (GOTHOT-MERSCH, 1991, p. 23, grifo no original, tradução nossa). Ou seja, ambas compartilham o mesmo meio de criação, no caso, a escrita.

A certa altura de sua investigação sobre a correspondência diderotiana, Melançon delineia um interessante panorama do desenvolvimento da teoria epistolar através das posições de alguns críticos que o autor elege como marcos teóricos da tentativa de uma definição formal da carta.

O percurso do autor parte do debate que opôs, nos anos 60, Roger Duchêne, editor da correspondência de Madame de Sévigné para Plêiade e grande especialista na obra da epistológrafa seiscentista, e o pesquisador Bernard Bray, a respeito da existência ou não de intenções literárias por parte de Sévigné ao produzir sua correspondência. Enquanto Bray defende uma leitura cerrada, centrada na lógica interna do texto, Duchêne insiste em uma leitura biografista que possa recuperar as intenções originais do autor no momento de sua elaboração, o que o leva a concluir que a correspondência de Sévigné limita-se a uma atividade mundana, distanciada da atividade literária (MELANÇON, 1996, p. 27).

A partir dessa polêmica, tomada como marco inaugural, Melançon (1996, p. 26) percorre as posições teóricas de vários estudiosos do gênero epistolar, para ao final propor um balanço sintético das reflexões dos autores, do qual destacaremos alguns pontos.

De acordo com Melançon (1996, p. 47, tradução nossa), a carta, em se tratando de um gênero íntimo, pode ser definida como “a expressão escrita de um *eu* não metafórico (aquele que assina é aquele que diz *eu*) endereçada a um destinatário, igualmente não metafórico.”⁴² Tal restrição visa distinguir a carta real do romance epistolar ou das cartas fictícias. Mas, como alerta o autor, “o remetente e os destinatários são criações do texto”⁴³ (MELANÇON, 1996, p. 48, tradução nossa), tanto quanto as noções de sinceridade e espontaneidade são criações, efeitos textuais.

Ambas as intâncias, remetente e destinatário, são unidas pela carta em um projeto comum no qual, em geral, impera a condição de reciprocidade. Esse elo que a carta institui nasce de uma ausência, em detrimento da qual a missiva funciona como objeto que substitui o

⁴¹ “*la correspondance de l’artiste et son oeuvre sont de la même nature verbale.*” (GOTHOT-MERSCH, 1991, p. 23).

⁴² “*l’expression écrite d’un je non métaphorique (celui qui signe est bien celui qui dit je) à l’adresse d’un destinataire, également non métaphorique*” (MELANÇON, 1996, p. 47).

⁴³ “*le destinataire et les destinataires sont des créations du texte*” (MELANÇON, 1996, p. 48).

ser ausente: “Pela carta, o epistológrafo propõe lutar contra o silêncio, manter uma forma de diálogo com o ausente.”⁴⁴ (MELANÇON, 1996, p. 47-48, tradução nossa).

Esse diálogo com o ser ausente incorre na coincidência de diversas temporalidades que atravessam a carta e no uso de tempos verbais que misturam antecipação e retrospecto, recursos que buscam elidir a distância e suprir a ausência através do recurso a um trabalho com a linguagem e a imaginação. Segundo Melançon (1996, p. 48, tradução nossa): “Nem todos esses elementos estão presentes da mesma maneira em toda carta familiar, mas é a coincidência deles em um mesmo texto, e a interpretação dessa coincidência, que permite uma leitura literária.”⁴⁵

Como sugere o crítico, é preciso que o investigador seja capaz de ler e apreender tais elementos em sua dispersão, pois é constitutivo da natureza do gênero epistolar a fragmentariedade. Como escreve Melançon (1996, p. 48, tradução nossa): “a correspondência é o reino do descontínuo.”⁴⁶ Em razão dessa descontinuidade, se faz necessária a atenção do pesquisador em relação às lacunas do texto epistolar. Como o leitor atual não é o mesmo que o destinatário original da carta, certos detalhes adquirem uma nova densidade, e determinada passagem que podia ser irrelevante para o destinatário adquire protagonismo para o crítico. Mas é preciso atentar para os marcos cronológicos da carta, pois, como lembra Bossis (1986, p. 67, tradução nossa), “a carta expressa a si mesma no imediatismo do momento.”⁴⁷

Ainda segundo Gothot-Mersch, uma correspondência não pode ter a unidade da obra literária, pois ela se transforma, seja em razão dos muitos destinatários, seja em razão do decorrer do tempo e das mudanças na personalidade do autor. Desse modo, pode-se dizer, nas palavras da pesquisadora, que a correspondência de um escritor constitui “o que resta de uma obra esquecida pelo tempo”⁴⁸ (GOTHOT-MERSCH, 1991, p. 15, tradução nossa).

Segundo ela, a unidade possível para que seja cabível conformar a correspondência nos marcos de uma obra está centrada na instância do destinatário. Uma correspondência endereçada a um único correspondente possibilita uma maior coerência em relação às transformações que ocorrem no decorrer da relação epistolar:

⁴⁴ “*Par la lettre, l'épistolier propose de lutter contre le silence, de maintenir une forme de dialogue avec l'absent.*” (MELANÇON, 1996, p. 47-48).

⁴⁵ “*Tous ces éléments ne sont pas présents de la même façon dans toute lettre familière, mais c'est leur coïncidence dans un même texte, et l'interprétation de cette coïncidence, qui en permet une lecture littéraire.*” (MELANÇON, 1996, p. 48).

⁴⁶ “*la correspondance est le royaume du discontinu.*” (MELANÇON, 1996, p. 48).

⁴⁷ “*the letter expresses itself in the immediacy of the moment.*” (BOSSIS, 1986, p. 67).

⁴⁸ “*ce qui reste d'une oeuvre abîmée par le temps*” (GOTHOT-MERSCH, 1991, p. 15).

Finalmente, a única unidade que podemos levar em conta, a que impede que uma correspondência seja uma simples “recolha de cartas”, é aquela do destinatário. É ela que faz com que, para nós leitores secundários, essas cartas – cujo significado imediato expirou – atinjam o valor de conjunto que elas constituem. [...] É isso que nos justifica, mesmo se a unidade de uma correspondência seja problemática, a estudá-la “como uma obra”.⁴⁹ (GOTHOT-MERSCH, 1991, p. 16, tradução nossa).

Em suma, tais notas teórico-metodológicas indicam os novos rumos que se abriram nos estudos epistolares, possibilitando novas aproximações desse gênero tão arredo. Na esteira dessa renovação, desponta o trabalho de Vincent Kaufmann.

2.3. Vicent Kaufmann e o equívoco epistolar

Se, após os anos 80, os estudos epistolares adquiriram maior densidade, rigor e novas abordagens metodológicas, o ano de 1990 configura um marco central dessas transformações, com a publicação na França da obra de Vincent Kaufmann intitulada *L'équivoque épistolaire*. O trabalho de Kaufmann surge como uma provocação, expressa logo em seu título: o gesto epistolar estaria fundado em um equívoco fundamental, qual seja, o de supor que a carta favoreceria a comunicação e a aproximação entre os parceiros da troca epistolar.

Ao contrário disso, o que ocorre, na verdade, segundo Kaufmann (1990), é a produção de um espaço – o espaço da enunciação epistolar – onde se efetua a manutenção da distância, um distanciamento que permite ascender à palavra poética.

De acordo com o crítico:

Em geral, corresponde-se para se aproximar do outro, para comunicar com ele, ao menos é o que acreditamos. Mas talvez seja sobretudo seu distanciamento que se faz experienciar. Há um efeito no gesto epistolar, um fundamental equívoco, cuja exploração conduz às fronteiras da escritura poética. A carta parece favorecer a comunicação e a proximidade; na verdade, ela desqualifica toda forma de partilha e produz uma distância graças à qual o texto literário pode ocorrer.⁵⁰ (KAUFMANN, 1990, p. 8, tradução nossa).

⁴⁹ “La seule unité qu'on puisse prendre en compte finalement, celle qui empêche qu'une correspondance soit un simple “recueil de lettres”, c'est celle du destinataire. C'est elle qui fait que, pour nous lecteurs seconds, ces lettres – dont le sens immédiat s'est périmé – tirent leur valeur de l'ensemble qu'elles constituent. [...] C'est cela qui nous justifie, même si l'unité d'une correspondance fait problème, de l'étudier ‘comme une œuvre’” (GOTHOT-MERSCH, 1991, p. 16).

⁵⁰ “En général, on correspond pour se rapprocher de l'autre, pour communiquer avec lui, du moins le croit-on. Mais peut-être est-ce surtout de son éloignement dont on fait alors l'expérience. Il y a en effet dans le geste épistolaire une fondamentale équivoque, dont l'exploitation conduit aux frontières de l'écriture poétique. La lettre semble favoriser la communication et la proximité; en fait, elle disqualifie toute forme de partage et produit une distance grâce à laquelle le texte littéraire peut advenir.” (KAUFMANN, 1990, p. 8).

A partir da correspondência de escritores modernos como Kafka, Flaubert, Proust, Rilke, Baudelaire, Mallarmé, Artaud e Valéry, cujas obras “são todas a expressão de uma experiência subjetiva ‘limite’, da qual as cartas permitem apreender ao mesmo tempo a fascinante radicalidade e, sem dúvida, uma espécie de genealogia”⁵¹ (KAUFMANN, 1990, p. 10, tradução nossa), o teórico busca demonstrar as continuidades e descontinuidades entre as práticas literárias e epistolares desses autores.

Na produção epistolar desses poetas e romancistas, Kaufmann observa um esforço de escapar às imposições sociais e mesmo da realidade social em si. A carta se torna assim um espaço de resistência ao outro: “O epistolar é uma atividade de resistência ao Outro; é preciso liberar, reconquistar um território sobre o qual este não teria enfim mais nenhum direito de olhar.”⁵² (KAUFMANN, 1990, p. 56, tradução nossa).

Para Kaufmann (1990, p. 8, tradução nossa), o espaço da enunciação epistolar constitui “uma espécie de terreno vago [...], dissimulado entre a vida e a obra; uma zona enigmática conduzindo do que se é ao que se escreve, em que a vida passa por uma obra, e vice-versa.”⁵³ Ela se situa, portanto, em uma instância intermediária entre o eu que escreve e o eu escrito.

Ao se desenvolver nos interstícios da obra, a carta permite que o escritor experimente uma escrita particularmente híbrida, que transita entre o vivido e o criado: “ela lhe permite experimentar, em sua relação com um outro já ausente, uma forma particular de fala com a qual ele se mantém mais perto da escritura propriamente dita.”⁵⁴ (KAUFMANN, 1990, p. 8, tradução nossa).

Em decorrência desse processo, segundo Kaufmann (1990, p. 9, tradução nossa), o epistológrafo transforma-se em um ser inumano: “Passar do homem à obra, é tornar-se inumano.”⁵⁵ Ou seja, ele desdobra-se, tornar-se outro, não mais homem, mas texto, linguagem, metamorfoseia-se em um ser de papel, que o teórico aproxima da figura mítica do iéti: “o famoso elo perdido entre o homem e a obra, alguma coisa como o iéti da literatura.”⁵⁶ (KAUFMANN, 1990, p. 9, tradução nossa).

⁵¹ “sont toutes l’expression d’une expérience subjective ‘limite’, dont les lettres permettent d’appréhender à la fois la fascinante radicalité, et sans doute une sorte de généalogie” (KAUFMANN, 1990, p. 10).

⁵² “L’épistolaire est une activité de résistance à l’Autre; il faut libérer, reconquérir un territoire sur lequel celui-ci n’aurait enfin plus aucun droit de regard.” (KAUFMANN, 1990, p. 56).

⁵³ “une sorte de terrain vague [...], dissimulé entre la vie et l’œuvre; une zone énigmatique conduisant de ce qu’il est à ce qu’il écrit, où la vie passe parfois dans une œuvre, et inversement.” (KAUFMANN, 1990, p. 8).

⁵⁴ “elle lui permet d’éprouver, dans sa relation à un autre déjà absent, une forme particulière de parole avec laquelle il se tient au plus près de l’écriture proprement dite.” (KAUFMANN, 1990, p. 8).

⁵⁵ “Passer de l’homme à l’œuvre, c’est devenir inhumain.” (KAUFMANN, 1990, p. 9).

⁵⁶ “le fameux chaînon manquant entre l’homme et l’œuvre, quelque chose comme le yéti de la littérature.” (KAUFMANN, 1990, p. 9).

Tal condição faz do epistológrafo um ser grotesco e monstruoso: “o abominável homem das letras”⁵⁷, como o denomina Kaufmann (1990, p. 9, tradução nossa). Como bem nota o teórico, essa monstruosidade estende-se ao texto: “há, no centro de todo grande texto literário, algo de monstruoso.”⁵⁸ (KAUFMANN, 1990, p. 9, tradução nossa). Depreende-se dessa constatação que há algo de insólito no centro de todo grande texto literário, há nele algo de terrível e assombroso que escapa a nossa compreensão. Nesse sentido, o texto epistolar, naquilo que detem de quimérico e polimórfico, pode ser entendido como o texto monstruoso por excelência.

Ao comparar o epistológrafo com o lendário iéti, a pretensão do crítico é demarcar a incapacidade de apreendê-lo de maneira definitiva com base em fundamentos científicos sólidos. Assim, Kaufmann (1990, p. 9, tradução nossa) almeja persegui-lo em suas pistas evanescentes, suas aparições passageiras e movimentos transitórios:

Desejoso de segui-lo no seu imperceptível movimento de aproximação da escritura, de agarrá-lo em uma realidade que é passagem, transição, eu gostaria de, contudo, evitar discipliná-lo impondo-lhe excessiva ciência humana: mais vale o risco de ver de tempos em tempos o abominável homem das letras desaparecer na paisagem que transformá-lo em macaco vulgar. O desaparecimento faz, além do mais, parte de sua natureza, ela é a razão pela qual nós jamais estaremos realmente certos de tê-lo avistado.⁵⁹

O destinatário, por sua vez, é posto na condição de refém dessa figura monstruosa para qual é oferecido em sacrifício. Certas correspondências, como atesta Kaufmann (1990, p. 10, tradução nossa), constituem mesmo uma espécie de “atividade sacrificial”⁶⁰, em que o outro, o parceiro da comunicação, é sacrificado simbolicamente para advir o literário, de modo que o texto epistolar se fecha sobre si mesmo, adquire uma espécie de valor autotélico.

Como escreve Diaz (2016, p. 64), reportando às ideais de Kaufmann:

O desaparecimento elocutório do outro, seu sacrifício simbólico, permite a emergência do sujeito que se acomoda e se instala em uma cenografia epistolar que ele comanda quase totalmente. Para apreender as sutilezas dessa cenografia, são, portanto, as posturas e as estratégias do sujeito da enunciação que se devem seguir. A carta [...] ao mesmo tempo que convoca o outro na distância permite também produzir imagens de si, imagens sob

⁵⁷ “*l’abominable homme des lettres*” (KAUFMANN, 1990, p. 9).

⁵⁸ “*il y a bien, au centre de tout grand texte littéraire, quelque chose de monstrueux.*” (KAUFMANN, 1990, p. 9).

⁵⁹ “*Désireux de le suivre dans son imperceptible mouvement d’approche de l’écriture, de le saisir dans une réalité qui est passage, transition, je voudrais cependant éviter de le discipliner en lui imposant trop de science humaine: mieux vaut le risque de voir de temps en temps l’abominable homme des lettres s’évanouir dans le paysage que celui de le transformer en vulgaire singe. L’évanescence fait d’ailleurs partie de sa nature, elle est la raison pour laquelle on n’est jamais véritablement sûr de l’avoir aperçu.*” (KAUFMANN, 1990, p. 9).

⁶⁰ “*activité sacrificielle*” (KAUFMANN, 1990, p. 10).

medida, ou na medida daquilo que o epistológrafo espera de sua troca: amor, reconhecimento, consideração, estima etc.

O grande mérito da obra kaufmanniana reside, portanto, na abordagem anti-normativa que o crítico oferece para tratar da epistolografia de escritores modernos.

Kaufmann, ao invés de negar as tensões e contradições do texto epistolar, a fim de domar uma forma selvagem, abraça-as e aceita-as como fundamento norteador para seu fazer crítico. Ele busca assim elucidar uma poética do gênero epistolar por meio das estratégias enunciativas particulares ao gênero e à dicção epistolar singular que cada autor desenvolve em sua correspondência. Desse modo, o teórico suspende as relações de dependência entre produção epistolar e obra literária, deslocando o interesse para as aproximações e distanciamentos que ocorrem entre os registros.

Assim, podemos mencionar o que diz Brigitte Diaz (2016, p. 139, grifo no original) a respeito da contradição constitutiva da carta, que fundamenta, por sua vez, o fazer crítico de Kaufmann:

Escrita da vida, mas não escrita biográfica; escrita da captura sempre experimentada de si, mas não forçosamente de sua posse; escrita prospectiva que nunca escreve a palavra *fim*; escrita do instante de um nascimento sempre por vir e por voltar.

2.4. As cartas, os escritores e a posição de artista

Se a crítica oscilou durante muito tempo em sua apreensão do texto epistolar, no que tange os escritores a relação com a carta beira o paradoxal. A maioria dos grandes autores do século XIX e início do XX praticou intensamente a carta, produzindo longas correspondências; entretanto, eles viam essa prática quase sempre com desdém, não sendo raro acontecer de “a carta ser considerada pelos próprios epistológrafos como algo ‘abaixo’ da literatura.” (HAROCHE-BOUZINAC, 2016, p. 17).

Ironicamente, se um crítico como Sainte-Beuve afirmava ter sempre gostado de correspondências ao mesmo tempo que considerava essa produção subalterna em relação à obra literária, seu antípoda, Marcel Proust, declarava constantemente em suas cartas odiar correspondências (DIAZ, 2016, p. 229), ainda que tenha exercido uma rica e prolixa atividade epistolar.

Muitos autores remetiam a prática da carta à noção de frivolidade, predestinada “a ser apenas a crônica de mundanidades obsoletas.” (DIAZ, 2016, p. 34). Exemplo dessa postura é a escritora George Sand (apud JOVICIC, 2010, p. 24-25, tradução nossa), também profícua

epistológrafa, que considerava a escrita epistolar como “essas escrituras sem objetivo e sem alcance que servem para matar o tempo nas relações de gente mundana.”⁶¹ Também para Flaubert (apud DIAZ, 2016, p. 229), mais importante epistológrafo do século XIX, as cartas não passavam de “rascunhos imbecis” que tomavam o tempo que poderia dedicar à sua obra.

Sobre essa relação de amor e ódio que os escritores nutriam pela escrita epistolar, comenta Diaz (2016, p. 229): “Segundo um paradoxo muito comum, os escritores que mais praticaram a carta também professaram, frequentemente, uma verdadeira repugnância por esse rito, ao qual eles consagraram tanto tempo – demasiadamente, segundo eles.” Para visão de literatura de muitos escritores da virada do século, escritos tão “pessoalizados” como a carta soavam como a “exata antítese” (DIAZ, 2016, p. 233) da obra literária.

A ojeriza para com a carta, no entanto, apenas tornava patente a tentativa de uma construção de si na condição de escritor que esses autores buscavam afirmar por meio da negação. Como bem nota Amélie Schweiger (2012, p.12, tradução nossa) a respeito de Flaubert, as imprecizações do autor contra a irrelevância da escrita epistolar buscam acentuar sua essência de escritor: “ênfatizar a nulidade de uma carta procede também de um desejo de reorientação literária: as falhas da minha pena epistolar revelam minha essência de escritor.”⁶²

No limite, é quase como se esses escritores afirmassem: “ao invés de estar escrevendo, eu poderia estar escrevendo, mas infelizmente estou escrevendo”. Nesse sentido, Schweiger chama atenção para o fato de que a carta, ao sustentar o processo de escrita durante os intervalos da obra, auxilia o escritor a depurar o estilo: “Desta feita, o estilo transita da obra às cartas para estabelecer entre elas uma salutar continuidade.”⁶³ (SCHWIGER, 2012, p. 14, tradução nossa). Isso porque, como ressalta Diaz (2016, p. 99), “a gênese do *eu* que se opera na carta é gênese de um *eu* escrevendo: a escrita é ao mesmo tempo seu meio de expansão e seu horizonte.”

Poderíamos dizer, então, que na escrita epistolar o escritor se nega ao mesmo tempo que se afirma enquanto escritor. A prolífica correspondência de muitos autores acaba por trair seu próprio engajamento – ou falta dele – para com o gênero epistolar.

Em suma, “as cartas são as turbinas que ativam o gesto de escrita”, na feliz analogia de Diaz (2016, p. 237). Ainda segundo a autora:

⁶¹ “*ces écritures sans but et sans portée qui servent à tuer le temps dans les relations de gens de monde.*” (SAND apud JOVICIC, 2010, p. 24-25).

⁶² “*mettre l’accent sur la nullité d’une lettre procède aussi d’une volonté de recentrage littéraire: les ratées de ma plume épistolaire révèlent mon essence d’écrivain.*” (SCHWIGER, 2012, p. 12).

⁶³ “*Cette fois, le style transite de l’œuvre aux lettres pour établir entre elles une salubre continuité.*” (SCHWIGER, 2012, p. 14).

Mais que um limiar, o gênero epistolar mostra um pano de fundo da criação literária: nessa escrita ambulatória e fugidia que acompanha continuamente o processo de criação cavam-se sulcos, definem-se atalhos que, por muitos acessos diversos, levam ao espaço literário. (DIAZ, 2016, p. 236).

Nesse sentido, vale lembrar que um ideal almejado por muitos escritores do século XIX e XX era o de estetizar a vida, viver constantemente em um “estado estético”. Ser artista consistia, para os poetas e romancistas da virada do século, em adotar, perante a sociedade, uma “posição de artista”⁶⁴, nos termos de Amélie Schweiger (apud GRASSI, 2005, p. 161, tradução nossa).

Na trilha aberta por Kaufmann, a autora argumenta, a partir da correspondência flaubertiana, que a carta, ao depender da escrita, realiza uma transposição do vivido para o criado: “escrever uma carta é realizar um gesto que depende do vivido; mas a materialidade da carta é feita de escritura, como a da obra.”⁶⁵ (SCHWEIGER apud GRASSI, 2005, p. 161, tradução nossa).

Desse modo, segundo Schweiger (apud GRASSI, 2005, p. 161, tradução nossa), o autor, por meio da escrita epistolar, pode conceber seu ideal de estetizar o cotidiano, concebido como “o espaço de experiência de sua posição de artista, ou seja, como o lugar onde ela se expressa mas também se elabora, amadurece, se transforma, se interroga, tanto como fundo quanto como forma.”⁶⁶

Em consonância com a perspectiva kaufmanniana, Schweiger (apud GRASSI, 2005, p. 161, grifo no original, tradução nossa) afirma que a correspondência se situa em uma instância intermediária entre vida e arte, sendo o espaço por excelência em que a vida vivida e a vida criada se encontram, constituindo assim uma forma de “obra” limite entre homem e ficção:

[...] a correspondência parece desempenhar um papel essencial, pois ela constitui uma espécie de elo entre o vivido e a arte. Se ser artista é, ao mesmo tempo, viver e criar, a correspondência não é somente o lugar onde se enunciam essas relações: ela é o espaço onde elas atuam, onde elas estão plenamente em ato, em “obra” – as cartas são o texto dessa experiência.⁶⁷

⁶⁴ “*position d’artiste*” (SCHWEIGER apud GRASSI, 2005, p. 161).

⁶⁵ “*écrire une lettre, c’est accomplir un geste qui relève du vécu; or la matérialité de la lettre est faite d’écriture, comme celle de l’œuvre.*” (SCHWEIGER apud GRASSI, 2005, p. 161).

⁶⁶ “*l’espace d’expérience de sa position d’artiste, c’est-à-dire comme le lieu où elle s’exprime mais aussi s’élabore, mûrit, se transforme, s’interroge, tant comme fond que comme forme.*” (SCHWEIGER apud GRASSI, 2005, p. 161).

⁶⁷ “*la correspondance semble jouer un rôle essentiel, car elle constitue une sorte de charnière entre le vécu et l’art. Si être artiste est à la fois, en même temps, vivre et créer, la correspondance n’est pas seulement le lieu où s’énoncent ces rapports: elle est l’espace où ils se jouent, où ils sont pleinement en acte, en “œuvre” – les lettres sont le texte de cette expérience.*” (SCHWEIGER apud GRASSI, 2005, p. 161).

Desse modo, a carta possibilita ao missivista submeter a vida e a experiência cotidiana a um filtro ficcional e estético, carregando a enunciação epistolar de um suplemento imaginário que torna o eu epistolar uma ficção.

3. PERSONA EPISTOLAR: O EU FICCIONALIZADO

“A máscara e a pena, eis, portanto, os primeiros atores da correspondência. Será que a pena, porém, desenha uma máscara de palavras para aquele que a maneja ou, ao contrário, será que o desnuda em um efeito fulgurante de verdade?”

Brigitte Diaz (2016, p. 115)

“O único sentido íntimo das cousas / É elas não terem sentido íntimo nenhum.”

Fernando Pessoa (2005, p. 24)

O discurso que se elabora na carta, destinado a outrem, dá ao leitor a sensação de ouvir as palavras verdadeiras, naturais e íntimas do indivíduo que as escreveu. Essa sensação, no entanto, não passa de uma ilusão produzida por um efeito textual. A carta, por mais sincera, por mais confessional e derramada que pareça, sempre dissimula e oferece não a vida tal como é, mas tal como imaginada: “Em graus variados, toda carta se torna ficcionalização da vida do epistológrafo.” (HAROCHE-BOUZINAC, 2016, p. 197).

A intimidade entre os correspondentes, ironicamente, é o fundamento dessa ilusão. O vínculo profundo entre eles, criado ou reforçado pela carta, propicia a crença nas palavras registradas na missiva recebida. A carta íntima, por exigir do epistológrafo um trabalho de adensamento semântico e de uma enunciação que busque reconstruir a imagem de si e do instante fugidio em que a missiva foi escrita, torna-se o veículo por meio do qual são transportados fantasmas.

Podemos incluir no âmbito da correspondência íntima as cartas de familiares, de amigos e as de amor. A carta íntima, por ser endereçada a um destinatário cujo vínculo afetivo ultrapassa os limites das normas de formalidade e impessoalidade impostas pela correspondência oficial ou comercial, permite uma maior liberdade estilística e temática:

Ao contrário das cartas protocolares, que devem adotar um esquema respeitando as leis da troca hierárquica, ou das cartas de mercadores e da carta comercial contemporânea, que se situa na ordem de uma prática de tratativas e trocas de garantias, a carta familiar beneficia-se da liberdade permitida pela proximidade dos vínculos. (HAROCHE-BOUZINAC, 2016, p. 40-41).

Assim, se, na epígrafe citada, Fernando Pessoa, na voz poética antimetafísica de Alberto Caeiro, decreta a falência do sentido íntimo das coisas, é preciso que reconstruamos brevemente esse sentido, para alcançar o estado de falência decretado por Pessoa.

Se, até o século XVII, a carta era condicionada pela sociabilidade mundana dos salões aristocráticos, a partir do século XVIII, ela se retrai para o ambiente fechado da privacidade burguesa. Já no século XIX, ela é percebida sob o imperativo da intimidade.

O conceito de íntimo, de acordo com Brigitte Diaz (2016, p. 37), sofreu, no século XIX, um deslocamento da sua acepção inicial. Inicialmente, o conceito abarcava a relação de afeição que une dois seres, mas posteriormente ele passa a denominar aquilo que diz respeito à essência do ser:

Desde então, a noção de intimidade não está mais forçosamente ligada a uma relação dual – seja ela de amizade e de amor –, mas antes à densidade da relação que podemos manter conosco e à “profundidade confusa de um eu que não se pode definir”. (DIAZ, 2016, p. 37-38).

Tanto a primeira acepção quanto a que recebeu posteriormente se coligam na relação que se estabelece através da carta, pois, segundo Diaz (2016, p. 38), esta “pôde se servir dessa dupla intimidade, ao solicitar, ao mesmo tempo, a intimidade que se divide com o *alter ego* ao qual se dirige, e mais ainda a que se mantém consigo mesmo graças a esse desvio pelo outro.”

Ela produz assim uma transformação do eu pelo gesto de escrita e leitura. Nas palavras de Michel Foucault (2006, p. 153): “A carta que se envia age, por meio do próprio gesto da escrita, sobre aquele que a envia, assim como, pela leitura e releitura, ela age sobre aquele que a recebe.” Desse modo, a carta conclama os parceiros a compartilharem a vida íntima, estimula uma escrita norteadas pelo desejo de sinceridade, de se revelar ao outro, a quem o remetente ofereceria seu “verdadeiro” ser.

Em outras palavras, a carta passa da retórica codificada e artificialesca dos salões do século XVII para a interação sincera, derramada e apaixonada do século romântico. No entanto, a intimidade compartilhada entre dois seres por meio da carta, se por um lado não carrega mais as imposições da antiga sociabilidade, por outro constrói uma outra forma de “cenografia”, uma cenografia íntima, mas ainda pautada por uma dimensão performática, detentora de um teor de ficção.

Muitos teóricos já destacaram a questão da ficcionalidade do eu em outros gêneros íntimos, como o diário e a autobiografia. A teoria epistolar, por sua vez, localizou proximidades entre as formas de autorepresentação veiculadas pela carta e pelos demais gêneros íntimos, como enfatiza o pesquisador Charles Porter (1986, p. 2, tradução nossa, grifo

no original): “Como o diário ou a biografia (...) o ‘eu’ da carta é, em alguma medida, uma fabricação ou ‘ficção’, não *necessariamente idêntica* ao seu autor.”⁶⁸

Outra estudiosa, Béatrice Didier (apud MORAES, 2007, p. 76, tradução nossa), traça o mesmo paralelo, destacando ainda o teor de teatralização presente no gesto epistolar: “Existe uma parte de ficção em toda autobiografia, em toda carta, por mais sincera que seja, na medida em que ela é forçosamente encenada diante de um outro.”⁶⁹

De fato, a carta e o teatro compartilham analogias profundas. O gesto epistolar é sempre, em alguma medida, um ato de encenação e a carta, por sua vez, é o palco onde o missivista assume um papel diante do seu público, posição delegada ao destinatário. Como bem nota Diaz, a carta submete o destinatário a uma posição de vulnerabilidade. A missiva tem essa capacidade de “fazer o outro de refém e obrigá-lo a assistir à eclosão de um pensamento, de uma identidade, e dela participar, queira ou não.” (DIAZ, 2016, p. 65).

Essa identidade que eclode na carta é uma identidade performática que o missivista elabora para si e para o outro no espaço da encenação epistolar, como assinala Haroche-Bouzinac (2016, p. 136):

A carta aparece como teatro, não só na sua forma dialogada, pelas vozes que permite ouvir, como também na encenação de si por si, no exagero e exaltação empregados principalmente nas formas líricas do monólogo em que a paixão cai na própria armadilha.

As passagens monologadas a que alude a autora, presentes especialmente em cartas de amor, em que deveria imperar o sentimento mais sincero, acabam na verdade por emular uma retórica da sinceridade, e os sentimentos veiculados são atravessados pelos lugares comuns da tópica amorosa. Isso não significa que a intensidade do sentimento seja falsa, mas que ela é construída a partir de estratégias discursivas intuídas ou deliberadas – ou ainda uma instância intermediária situada entre uma coisa e outra – pelo missivista.

Mesmo quando predomina a estrutura monologal, o peso do outro prevalece em alguma medida, orientando as representações de si e as modulações discursivas que o missivista elabora e projeta a fim de produzir algum tipo de reação emotiva sobre o outro. Como escreve Marcos Antonio de Moraes (2007, p. 75):

A presença do outro determina também as formas do contar(-se), prendendo-se a determinados fins. A experiência comum de quem escreve cartas não

⁶⁸ “*Like the diary and the autobiography [...] the ‘I’ of the letter is to some extent a fabrication or ‘fiction’, not necessarily identical to its author.*” (PORTER, 1986, p. 2).

⁶⁹ “*Il y a une part de fiction dans toute autobiographie, dans toute lettre, si sincère soit-elle, dans la mesure où elle est forcément mise en scène devant un autre.*” (DIDIER apud MORAES, 2007, p. 76).

ignora que o carteador se modifica em graus diferentes, moldando-se pela imagem que tenciona mostrar ao outro, reflexo não muito distante das ações sociais que modelam o indivíduo em mil facetas da personalidade. Esse caráter particular e intransferível da carta determina um espaço narrativo subterrâneo, protegido pelo segredo, próximo de uma “encenação” do eu, consciente ou apenas movido pela intuição.

Essa encenação de si pode ser compreendida segundo a noção cunhada por Moraes (2007, p. 74) de “*persona epistolar*”.

Em seu estudo sobre a epistolografia de Mário de Andrade, o pesquisador identifica, na dicção epistolar do poeta paulista, a tensão entre o desejo de se expressar de maneira “natural” e o sentimento de uma postura “posada” ou ainda “encenada” (MORAES, 2007, p. 73). Desse modo, “para o escritor, a desejada ‘naturalidade’ do eu epistolar se via encoberta por uma máscara – a ‘naturalidade falsa’”. De fato, o que Mário intuía era “a encenação (*mise en scène*) que toda carta autoriza” (MORAES, 2007, p. 70).

A enunciação epistolar envolve sempre uma dimensão teatral, uma dissimulação mais ou menos deliberada, que não diz respeito a uma possível má intenção por parte do missivista, mas à própria natureza artificial da linguagem escrita que encobre a comunicação com uma camada de afetação, a “pose” que tanto incomodava Mário de Andrade. Como assinala Jelena Jovicic (2010, p. 56, tradução nossa): “toda carta dissimula tanto quanto revela”⁷⁰

A linguagem epistolar se reveste assim de uma máscara, a máscara da falsa naturalidade a que se refere Mário: “Essa segunda natureza, nascida – *malgré lui* – ao correr da pena, composta por intenções (conscientes ou inconscientes) e procedimentos discursivos, é a própria *persona* epistolar.” (MORAES, 2007, p. 73-74). Ou ainda segundo Jovicic (2010, p. 56, tradução nossa): “Antes de mais nada, a expressão epistolar de si é uma *mise en écriture*, à saber, uma representação.”⁷¹

O sentimento de estranhamento de Mário diante desse eu artificial e mascarado é revelador daquilo que já demonstraram Gilles Deleuze & Félix Guattari (2017, p. 62) quanto ao processo de enunciação epistolar, segundo o qual este promove uma duplicação e um deslocamento que transfere ao sujeito do enunciado o movimento que caberia ao sujeito da enunciação:

O desejo de cartas consiste, então, nisso [...]: transfere o movimento sobre o sujeito de enunciado, confere ao sujeito de enunciado um movimento aparente, um movimento de papel, que poupa ao sujeito de enunciação todo movimento real.

⁷⁰ “*toute lettre dissimule autant qu’elle dévoile.*” (JOVICIC, 2010, p. 56).

⁷¹ “*D’abord et avant tout, l’expression épistolaire de soi est une mise en écriture, à savoir, une représentation.*” (JOVICIC, 2010, p. 56).

Outro grande poeta moderno, o francês Arthur Rimbaud (1991, p. 121), já declarava, ainda no século XIX, que “Eu é um outro”⁷², revelando a cisão não apenas inerente à personalidade do poeta moderno, mas também à cisão promovida pela própria linguagem no ato de se enunciar.

Aliás, a famosa declaração rimbaudiana aparece, não por acaso, nas célebres e performáticas “Cartas do Vidente”, endereçadas ao seu professor de retórica Georges Izambard e ao poeta Paul Demeny. Esse outro eu de que fala Rimbaud (1991, p. 122) é uma figura quase irreconhecível, um ser monstruoso, grotesco, deformado: “Mas trata-se de tornar a alma monstruosa: bem à maneira dos *comprachicos*! Imagine um homem implantando e cultivando verrugas no próprio rosto.”⁷³

Em termos teóricos, Eric Landowski (2002, p. 173), na triha de Deleuze & Guattari, compreende de maneira similar a enunciação epistolar, cujo efeito de desdobramento produz um efeito insólito, uma disrupção entre o eu que escreve e o eu escrito:

[...] enunciar, e em particular escrever, é sempre, de certo modo, desdobrar-se. É projetar para fora de si, fora do eu que enuncia, um outro “eu”, enunciado: si mesmo ainda, mas aparecendo já “como um outro”, a tal ponto que, com muita frequência, o primeiro mal chega a se reconhecer no segundo, nesse “eu” escrito, objetivado, “em papel”, e que uma vez posto em discurso escapa irremediavelmente a seu “autor”.

Segundo o semioticista, a carta, além da distância física entre os correspondentes que fundamenta sua prática, opera uma segunda espécie de distância: “ela tende a impor uma distância mais irredutível ainda, separando não mais do outro, mas de si mesmo, enquanto instância discursiva.” (LANDOWSKI, 2002, p. 173).

Ocorre, portanto, uma cisão entre as instâncias da enunciação e do enunciado, o que acaba por fazer insurgir a persona, a máscara que o missivista assume na *mise en scène* da enunciação epistolar: “Essa cisão, evidentemente, remete menos à falsidade do retrato epistolar que à construção de uma máscara desejada, uma projeção da personalidade.” (MORAES, 2007, p. 74).

Ainda segundo Diaz (2016, p. 64-65): “No discurso da carta, o epistológrafo adota *éthos*, projeta-se em identidades possíveis que o destinatário é, apesar de tudo, obrigado a reconhecer, até mesmo a legitimar.”

⁷² “*Je est un autre*” (RIMBAUD, 1999, p. 242).

⁷³ “*Mais il s’agit de faire de l’âme monstrueuse: à l’instar des comprachicos, quoi! Imaginez un homme s’implantant et se cultivant des verrues sur le visage.*” (RIMBAUD, 1999, p. 242-243).

A carta compartilha valores semelhantes aos do diário e da autobiografia, gêneros que “repousam sobre um comportamento narcísico e que funcionam como uma espécie de espelho”⁷⁴ (JOVICIC, 2010, p. 55, tradução nossa), nos quais a linguagem centrada sobre o eu constrói uma espécie de “‘espelho de tinta’, opaco e fosco como essa substância da qual é feita” (DIAZ, 2016, p. 115), que cria a imagem que supostamente deveria refletir⁷⁵. Entretanto, a especificidade do gênero epistolar reside no fato de se tratar de uma forma de comunicação direta. Em que posição se situa, portanto, o destinatário dentro da *mise en scène* epistolar?

Ainda que a carta contenha essa particularidade, a estrutura narcísica se mantém, pois o outro também se torna espelho, cujo olhar possibilita uma visão externalizada de si:

Na relação epistolar, a presença do destinatário cria uma situação particular, em uma conjuntura na qual o epistológrafo tenta ver a si mesmo do exterior, e em que o outro é diretamente invocado, levado a testemunhar, para confirmar ou contestar as estratégias de autorepresentação. No entanto, exposto ao olhar de seu correspondente, o autor de uma carta é convidado a se descobrir, e sua posição epistolar lhe permite receber, pelo *efeito de retorno*, uma reação da parte de seu destinatário.⁷⁶ (JOVICIC, 2010, p. 55, grifo no original, tradução nossa).

Na carta, o destinatário torna-se uma projeção, idealizada pela imaginação do remetente. Como escreve Diaz (2016, p. 64): “A comunicação epistolar é ideal no fato de que, nela, nós nos dirigimos a um outro imaginário, não tal qual nele mesmo, mas tal qual o imaginamos.”

Dessa forma, a troca epistolar fundamenta-se nessa confluência entre imagens e representações de si compartilhadas entre os parceiros da comunicação, o que acaba por incorrer na criação de um “espaço ficcional privilegiado para onde convergem personagens, situações, confrontos e ambiência histórica”, como escreve Marcos Antonio de Moraes (2000, p. 13) a respeito da correspondência entre Mário de Andrade e Manuel Bandeira. Esse espaço pode ser entendido como uma esfera expandida das representações de si elaboradas pelos parceiros da comunicação epistolar, que a distância possibilita e privilegia.

⁷⁴ “*reposent sur un comportement narcissique et qui fonctionnent comme une sorte de miroir*” (JOVICIC, 2010, p. 57).

⁷⁵ De maneira mais detalhada, ao comparar a autorrepresentação escrita e pictórica, Diaz (2016, p. 115) explica que: “Contrariamente ao autorretrato pictórico, a ‘autografia’ não é a reprodução mais ou menos parecida de um objeto já presente; não é uma cópia, mas um original, pois o que ela coloca em cena e em jogo não existe antes dessa verbalização, pelo menos não da mesma forma.”

⁷⁶ “*Dans le rapport épistolaire, la présence du destinataire crée une situation particulière, dans une conjoncture où l’épistolier essaie de se voir lui-même de l’extérieur, et où l’autre se trouve directement invoqué, pris à témoin, pour confirmer ou contester les stratégies d’autoreprésentation. Or, exposé au regard de son*

Jelena Jovicic (2010, p. 57, tradução nossa), fundamentada nas considerações de Mireille Bossis sobre a ficcionalização do discurso epistolar, argumenta que “a distância, inerente ao ato epistolar, abre o espaço da carta sobre o virtual, permitindo uma ficcionalização do discurso centrado no Eu.”⁷⁷ Desse modo, o epistológrafo tende a criar uma representação de si que não condiz necessariamente com o sujeito empírico. A partir desse processo, segundo Jovicic (2010, p. 57, grifos no original, tradução nossa), o missivista, transformado em figura, assume um papel: “Trata-se de dizer que, em uma carta, o ‘eu’ epistolar tende a se *ficcionalizar*, transformando-se em *figura* e assumindo um *papel* preciso.”⁷⁸

Desse ponto de vista, a persona elaborada pelo epistológrafo não é mais avaliada segundo princípios psicológicos, mas a partir dos estereótipos coletivos que ela emula: “o epistológrafo não representa mais um modelo psicológico; ele representa uma ou várias figuras, ou seja, um ou vários estereótipos coletivos.”⁷⁹ (JOVICIC, 2010, p. 57, tradução nossa).

Segundo essa perspectiva, as personas são seres mutáveis, que se alternam a cada nova cenografia construída pelo discurso epistolar. Como bem aponta Diaz (2016, p. 116): “As imagens que o epistológrafo dá de si nunca são retratos de corpo inteiro, mas detalhes, fragmentos de uma imagem fugitiva e sem fixidez”.

É preciso, portanto, perseguir as personas epistolares em sua dispersão, como um mosaico que nos oferece de modo fragmentário e atomizado a imagem do epistológrafo: “a correspondência, tanto quanto o lugar de uma busca da identidade, é também o de seu estilhaçamento, da dispersão dessa identidade.”⁸⁰ (DIDIER apud MORAES, 2007, p. 76, tradução nossa). Assim compreendida, podemos abandonar a tentativa de reconstruir a identidade e a intimidade do missivista, mas acompanhar os movimentos fugidios das máscaras que ele nos oferece, de modo a iluminar não o ser que foi, que viveu e morreu no mundo, mas o ser que é, grafado e eternizado no papel: “A carta é uma enunciação que se

correspondant, le rédacteur d'une lettre est invité à se découvrir, et sa position épistolaire lui permet de recevoir, par l'effet de retour, une réaction de la part de son destinataire.” (JOVICIC, 2010, p. 55).

⁷⁷ “la distance, inhérence à l'acte épistolaire, ouvre l'espace de la lettre sur le virtuel, tout en permettant une fictionnalisation du discours centré sur le Moi” (JOVICIC, 2010, p. 57).

⁷⁸ “C'est dire que dans une lettre, le 'je' épistolier tend à se fictionnaliser, se transformant en figure et assumant un rôle précis.” (JOVICIC, 2010, p. 57).

⁷⁹ “l'épistolier ne représente plus un modele psychologique; il represente une ou plusieurs figures, c'est-à-dire un ou plusieurs stéréotypes collectifs.” (JOVICIC, 2010, p. 57).

⁸⁰ “la correspondance tout autant que le lieu d'une recherche de l'identité, est aussi celui de l'éclatement, de la dispersion de cette identité.” (DIDIER apud MORAES, 2007, p. 76).

busca, e a única história que conta é a de uma palavra à procura de si mesma.” (DIAZ, 2016, p. 116).

CAPÍTULO II

1. AS PERSONAS LITERÁRIAS

As personas epistolares elaboradas pelo missivista remetem a tipos sociais, estereótipos coletivos, que são encampados por ele de maneira mais ou menos intencional, pois, por mais individualizado que seja o discurso epistolar, ele é atravessado por estratégias retóricas e lugares comuns que dividem espaço com a voz individual, configurando aquilo que Jelena Jovicic (2010, p. 55, tradução nossa) denomina de “estratégias de autorepresentação”⁸¹.

A partir do conceito de *habitus* de Pierre Bordieu, Jovicic (2010, p. 58, tradução nossa) define a noção de figura epistolar “como um programa de comportamento discursivo do epistológrafo, perceptível sobre o plano formal do texto epistolar.”⁸² Assim, a figura epistolar consiste em uma dicção e uma postura particular adotadas pelo missivista para dar voz ao constructo ficcional que estamos chamando de persona.

Como assinala Jovicic (2010, p. 58, tradução nossa), as estratégias que o epistológrafo adota para dar voz à persona aproximam-se de representações coletivas e estereótipos sociais: “O comportamento discursivo engloba um certo número de características temáticas e retóricas, e estabelece a identidade pessoal do epistológrafo, aproximando-na das representações coletivas, de algo que já está na cultura.”⁸³

A isso é possível acrescentar os modelos literários, consumidos e cultivados pelo missivista, que acabam por influir em sua retórica epistolar. Como nota Diaz (2016, p. 59): “A carta nunca é imune aos modelos poéticos que [...] regem a literatura, pois os epistológrafos, se não forem todos escritores em potencial, são quase sempre grandes consumidores de literatura.”

Desse modo, a persona epistolar é também uma persona literária, construção que remete às referências literárias do missivista. Ela reproduz não apenas os lugares comuns do discurso social, mas também as convenções e recursos estético-literários mobilizados pelos poetas e romancistas em suas obras.

⁸¹ “*stratégies d'autorepresentation*” (JOVICIC, 2010, p. 55).

⁸² “*comme un programme de comportement discursif de l'épistolier, repérable sur le plan formel du texte épistolaire.*” (JOVICIC, 2010, p. 58).

⁸³ “*Le comportement discursif englobe un certain nombre de caractéristiques thématiques et rhétoriques, et établit l'identité personnelle de l'épistolier en la rapprochant des représentations collectives, d'un déjà-là culturel.*” (JOVICIC, 2010, p. 58).

O epistológrafo, sendo nesse caso também um escritor, torna a escrita epistolar um “princípio de realização estética de si”, nas palavras de Diaz (2016, p. 131), por meio da qual proporciona à vida um suplemento estético, possibilitando realizar-se artisticamente, criar e afirmar as imagens do artista com o qual se identifica e que, no limite, almeja ser, aproximando sua personalidade da de seus heróis literários, a exemplo de Lord Byron e William Blake, no caso de James Joyce.

Assim, em sua correspondência, Joyce projeta representações do artista moderno, figuras sociais e literárias engendradas pelo século XIX e que, no início do século XX, continuavam a demarcar as posturas e atitudes do artista diante da sociedade. O artista moderno a que o século XIX deu forma e conteúdo é marcado fundamentalmente pelo signo da oposição à sociedade instituída:

Diferentemente do artista dos séculos precedentes, o artista moderno vive sua criação como ruptura e negação em relação a toda restrição exterior, assumindo um papel transgressivo no sistema econômico burguês.⁸⁴ (JOVICIC, 2010, p. 81, tradução nossa).

A postura de oposição e revolta que Joyce cultiva é expressa por meio de duas figuras fundamentais que a geração romântico-simbolista tematizou e incorporou: o *outsider* e o dândi.

No decorrer deste capítulo, analisaremos as estratégias discursivas e os recursos estético-literários mobilizados por Joyce para dar voz a essas personas em sua epistolografia. Utilizaremos também passagens de seus escritos literários e ensaísticos, de modo a demonstrar uma certa coerência entre as representações elaboradas pelo autor em sua produção epistolar bem como em outras instâncias de sua produção.

2. O OUTSIDER

“Eu não vou servir àquilo em que não acredito mais, possa essa coisa se dizer minha casa, minha pátria ou minha Igreja: e eu vou tentar em algum modo de vida ou de arte com a liberdade que eu conseguir e com a plenitude que eu conseguir, usando em minha defesa as únicas armas que eu me permito usar – silêncio, exílio e astúcia.”

James Joyce (2016, p. 301)

“Um grande homem? Consigo ver apenas o ator de seu próprio ideal.”

⁸⁴ “À la différence de l’artiste des siècles précédents, l’artiste moderne vit sa création en rupture et en négation par rapport à toute contrainte extérieure, assumant un rôle transgressif dans le système économique bourgeois.” (JOVICIC, 2010, p. 81).

Friedrich Nietzsche (1992, p. 72)

A correspondência datada de 1904, ano em que Joyce e Nora se conheceram, tem como pano de fundo o momento culminante em que os conflitos que o autor cultivava desde os anos de colégio chegam ao seu ápice. O ano de 1904 é marcado pelo rompimento do autor com a vida familiar, social e religiosa e constitui ponto de transição fundamental em sua biografia. A partir desse ano, Nora se torna a pedra basilar da vida do escritor, substituindo simbólica e existencialmente o espaço em aberto deixado pela morte da mãe, a “traição” de seus compatriotas e a apostasia religiosa.

Em decorrência desses acontecimentos, o autor assume uma postura de rejeição dessas instâncias da vida social irlandesa e dos valores a elas vinculados, concebendo-se como um ser marginal. As cartas desse período veiculam a imagem desse artista à margem, tornado pária da sociedade. Nelas, Joyce assume a máscara do *outsider*, figura social e literária, cuja postura fora encampada por muitos dos artistas da geração romântica.

O *outsider* vive o dilema de sua inadequação a um mundo que não o compreende e tampouco é capaz de suprir suas profundas necessidades espirituais. Ele se vê deslocado em uma sociedade cujos valores mesquinhos, vulgares e utilitários vão de encontro aos elevados anseios existenciais e artísticos que movem sua índole. Ele, então, revolta-se contra essa realidade insatisfatória e dela busca se distanciar, ao mesmo tempo em que procura combatê-la e reformá-la com as armas que lhe são caras: seu gênio e sua arte.

Michael Löwy & Robert Sayre (1995, p. 40), em *Revolta e melancolia*, definem aquilo que eles denominam de “visão romântica de mundo”, segundo a qual o Romantismo é identificado como uma postura de reação à civilização capitalista moderna: “A visão romântica é caracterizada pela convicção dolorosa e melancólica de que o presente carece de certos valores humanos essenciais que foram alienados.”

Formulação semelhante nos é oferecida por Colin Wilson (1985, p. 43), ao descrever o *outsider* romântico:

Sua maior preocupação ainda é o fato de seu meio ambiente parecer incapaz de satisfazer plenamente os seus desejos. Ele receia que o mundo não tenha sido criado para atender às exigências do espírito humano.

A frustração do *outsider* adquire contornos de uma “revolta melancólica”, para nos utilizarmos do título do trabalho de Löwy & Sayre, pois ele é incapaz de transformar sua revolta em ação efetiva, cabendo-lhe somente “criar fantasmas”, ou seja, voltar-se para um

universo de sonho e devaneio: “O Outsider romântico é um ‘sonhador de outros mundos’”, como assinala Wilson (1985, p. 43).

Nas palavras de Latuf Isaías Mucci (1999, p. 120):

Evadindo-se febrilmente da realidade, o romântico buscou refúgio na arte, *topos* securíssimo para uma angústia criativa e rebelde; afrontando a sociedade burguesa e capitalista avassaladora. O artista romântico criou, com sua arte, um mundo de possível utopia.

É desse descompasso com a realidade imediata que advém a sensação de ser um “exilado” em sua própria terra, que acomete o artista romântico:

A alma, núcleo do ser humano, vive aqui e agora longe de seu verdadeiro lar ou de sua verdadeira pátria [...]; de tal maneira que, segundo Arnold Hauser, “o sentimento de carência de lar [...] e de isolamento tornou-se a experiência fundamental” dos românticos do início do século XIX. (LÖWY; SAYRE, 1995, p. 40).

É esse sentimento de exílio que domina o jovem Joyce no ano de 1904. O autor sente-se alienado de sua comunidade, que enxerga como traiçoeira, medíocre e mesquinha. Como nota Anthony Burgess (1994, p. 22), para Joyce, o exílio, tanto simbólico quanto material, mais do que uma condição, era um requisito para se expressar artisticamente:

Exílio era o afastamento do artista para ver com mais clareza e assim retratar com mais exatidão; o único meio de objetivar um assunto obsessivo. Joyce queria “forjar a consciência incriada” de seu povo, e o exílio era a forja.

Joyce nutria um profundo desprezo pela mentalidade provinciana de seus companheiros de geração, por isso manteve-se relutante e crítico quanto ao ‘Renascimento Celta’, movimento encabeçado pelo poeta William Butler Yeats, especialmente em relação ao matiz francamente nacionalista do movimento.

Em artigo publicado em 1901, Joyce (2012b, p. 73) critica o Teatro Literário Irlandês por ser subserviente à “plebe da mais atrasada raça da Europa” e mais adiante afirma, severamente, que “se um artista procura os favores da multidão, ele não escapará do contágio de seu fetichismo e de seus deliberados autoenganos, e se ele se une a um movimento popular, terá de pagar o seu preço.” (JOYCE, 2012b, p. 74).

Enquanto seus colegas de geração se entregavam ao gosto popular, Joyce se mantinha cético em relação às pretensas boas intenções e ao engajamento populista que envolvia os artistas irlandeses. Como nota Wilson (1985, p. 42): “o Outsider é sempre alguém que não se deixa contagiar pelo entusiasmo geral”.

Posteriormente, em 1907, durante uma conferência em Trieste intitulada sugestivamente de “Irlanda, ilha de santos e sábios”, o escritor menciona uma série de apóstolos irlandeses expatriados que executaram feitos extraordinários pela Europa. O teor do texto sugere a inclusão do próprio Joyce nessa genealogia, enquanto figura visionária de uma Irlanda ainda por nascer.

Ao final da conferência, após traçar um panorama da condição irlandesa em relação à dominação inglesa, o autor declara a morte da velha Irlanda:

A antiga Irlanda está morta, tal como o antigo Egito. Sua oração fúnebre foi entoada, e o lacre colocado sobre a lápide. A velha alma nacional que durante séculos falou pela boca de profetas prodigiosos, menestréis errantes e poetas jacobitas desapareceu do mundo com a morte de James Clarence Mangan. Com ele acabou a longa tradição da ordem tripla dos velhos bardos celtas; e, hoje, outros bardos, animados por outros ideais, têm a palavra. (JOYCE, 2012b, p. 185).

Esses novos ideais a que Joyce se refere dizem respeito provavelmente ao nacionalismo estreito e ufanista que acometia os poetas seus contemporâneos. Em oposição a essa visão, o escritor erigia uma outra espécie de nacionalismo, distanciado e cosmopolita:

O caráter irlandês de Joyce era passivo, simplesmente inato, não criado; seu objetivo era mais ser artista europeu que senador-bardo de uma república atrasada. [...] O propósito de Joyce na vida era glorificar a Dublin dos bares e da pobreza, não favorecer uma lustrosa imagem nacional. (BURGESS, 1994, p. 29).

James Clarence Mangan, o poeta irlandês do século XIX mencionado por Joyce no excerto, representa a figura emblemática dessa Irlanda à margem de que fala Burgess. O perfil que Joyce nos oferece dele em dois ensaios, um datado de 1902 e outro de 1907, delineia a imagem do poeta maldito, recriminado e hostilizado pelos compatriotas por seu vício no álcool e no ópio e por ser “tão pouco patriota.” (JOYCE, 2012b, p. 79).

Mangan era uma figura do submundo de Dublin, que frequentava os inferninhos da capital irlandesa. Ao descrever as andanças do poeta pela cidade, Joyce aproxima sua imagem da de Cristo crucificado:

Percorria as estações da sua *via crucis* entre as mais lúgubres tavernas do bairro, onde sua figura devia ter causado estranheza em meio ao suprasumo da escória local – ladrões de galinha, bandidos, fugitivos, cafetões e prostitutas baratas. (JOYCE, 2012b, p. 190).

Como Joyce, Mangan é um *outsider*, um sujeito alienado da sociedade, tendo permanecido “um estranho em sua terra natal, uma figura rara e bizarra nas ruas, onde andava

triste e solitariamente, como alguém que expia pecados antigos.” (JOYCE, 2012b, p. 192). De certa maneira, ele é, para Joyce, aquilo que Edgar Allan Poe foi para Baudelaire⁸⁵: um ideal artístico e existencial, uma figura com quem podia se identificar e na qual projetava seus próprios princípios e anseios.

Joyce vê em Mangan o artista liberto de amarras morais, religiosas ou políticas, que se orienta pura e simplesmente pela busca de uma expressão autêntica, que, como afirma Wilson (1985, p. 69), é o ideal máximo do *outsider*: “o dever do Outsider é o de achar um modo de agir no qual ele se aproxime mais de si, isto é, no qual ele obtenha a auto-expressão máxima.”

Assim, o autor projeta no poeta seus ideais de liberdade artística:

Era um desses espíritos anormais e estranhos que acreditavam que a vida artística deveria ser a contínua e verdadeira revelação da sua vida espiritual; que acreditavam que a sua vida interna era tão valiosa que não teriam necessidade de apoio popular, por isso se abstinham de profissões de fé; que acreditavam, em suma, que o poeta se bastava a si mesmo, herdeiro e preservador de um patrimônio secular, e que não teria a necessidade urgente, portanto, de converter-se em agitador, pregador ou perfumista. (JOYCE, 2012b, p. 196).

Joyce (2012b, p. 193) descreve Mangan como um gênio incompreendido, conhecedor de “aproximadamente vinte idiomas” e familiarizado “com diversas tradições literárias”, características que se adequam mais ao ensaísta que ao poeta.

A genialidade de Mangan só poderia ser reconhecida, segundo Joyce (2012b, p. 193), em tom sintomaticamente profético, “no dia em que se decidir o conflito entre a minha terra natal e os poderes estrangeiros que a dominam, os anglo-saxões e o catolicismo, e surgir uma nova civilização, ou nativa ou totalmente estrangeira.” Mais uma vez, o que Joyce nos oferece, ao descrever essa Irlanda futura, são as condições para compreensão de seu próprio gênio, muito mais que o de Mangan.

Por fim, os últimos momentos de Mangan, relatados por Joyce, ilustram a condição de abandono e penúria do artista. No fim da vida, vivendo quase como um mendigo, o poeta “parecia um esqueleto ambulante”: “Comia apenas o suficiente para manter-se vivo, até que um dia desabou subitamente enquanto caminhava pelas ruas.” (JOYCE, 2012b, p. 191).

André Cechinel (2012, p. 296-297) chama atenção para tendência de Joyce de “falsificar” a tradição literária para inserir a si próprio, de maneira que

⁸⁵ Para uma interpretação da leitura que Baudelaire faz de Poe, tornando-o projeção do artista maldito, remetemos ao ensaio de Álvaro Cardoso Gomes (1997) “Edgar Allan Poe, heterônimo de Baudelaire?”.

[...] o que Joyce rejeita em seus contemporâneos, bem como o que neles admira, antecipa sua própria biografia e trajetória literária. [...] Dentro desse esquema, o resgate de Mangan significaria, para Joyce, situar-se numa tradição do abandono, condição indispensável, aliás, para o verdadeiro artista.

Essa tradição do abandono de que fala Cechinel pode ser compreendida em três instâncias: artística, política e mítica. O autor elege três figuras com as quais se identifica, projetando a si próprio nelas. Mangan é o representante artístico dessa tradição. Mais adiante trataremos das demais.

Em uma extensa carta datada de 29 de agosto de 1904, Joyce, à semelhança de Mangan, afirma-se como um marginal, como alguém em completo descompasso com a vida social: “Não posso fazer parte da ordem social senão como um vagabundo.”⁸⁶ (JOYCE, 2012a, p. 37). Nessa carta, de marcante teor confessional, a destinatária quase que se ausenta do discurso, dando vazão a uma escrita centrada sobre o eu.

Como nota Marie-Claire Grassi (2005, p. 100, tradução nossa) a respeito da carta confissão: “Nesse tipo de carta, trata-se de tornar o destinatário o mais opaco possível. No limite, ele serve de pretexto para falar de si.”⁸⁷ Ainda segundo Grassi (2005, p. 101, tradução nossa), a carta confessional “é em geral longa, dolorosa, por vezes trágica.”⁸⁸

Brigitte Diaz (2016, p. 95) aponta em direção semelhante quando, ao comentar o teor das cartas de juventude, afirma que estas constituem “escritos privilegiados, porque são fortemente dinamizados pelo projeto de ser que os sustenta.” A carta de juventude⁸⁹, ainda segundo Diaz (2016, p. 96), é marcada pelo signo da revolta, pois constitui “o lugar privilegiado de uma autoformação facilmente concebida como um ato de resistência, até mesmo de rebelião contra o adestramento familiar.”

Familiar sim, mas também social e religioso, pois, como sublinha a teórica: “escreve-se contra a ordem estabelecida, familiar ou social.” (DIAZ, 2016, p. 96-97). Nesse sentido, a carta constitui uma ferramenta de combate simbólico contra a sociedade e os valores desprezados pelo jovem missivista: “Torpedo, foguete, a carta de juventude tem desses clarões que fazem dela uma extraordinária arma de ataque”. (DIAZ, 2016, p. 98).

O próprio autor sugere esse caráter “bélico” da escrita epistolar quando, a certa altura da missiva, comenta a “guerra espiritual” travada por ele contra as instâncias religiosas

⁸⁶ “*I cannot enter the social order except as a vagabond.*” (JOYCE, 1975, p. 26).

⁸⁷ “*Dans ce type de lettre, il s’agit de rendre le destinataire le plus opaque possible. À la limite, il sert de prétexte pour parler de soi*” (GRASSI, 2005, p. 100).

⁸⁸ “*est en general longue, douloureuse, voire tragique.*” (GRASSI, 2005, p. 101).

⁸⁹ Em 1904 Joyce tinha apenas 22 anos.

irlandesas desde os tempos de estudante, assumindo assim uma postura de revolta que se expressa tanto por meio de suas atitudes quanto de seus escritos:

Abandonei a igreja católica há seis anos, odiando-a profundamente. Descobri que me era impossível permanecer em seu seio devido aos impulsos da minha natureza. Quando era estudante travei uma guerra secreta contra ela [Igreja Católica] e recusei aceitar as posições que me oferecia. Ao fazer isso eu me tornei um mendigo, mas mantive o meu orgulho. Agora travo uma guerra aberta contra ela por meio do que escrevo, digo e faço.⁹⁰ (JOYCE, 2012a, p. 37).

Nesse trecho, ao afirmar que teria se tornado um mendigo, possivelmente Joyce está se referindo à temporada que passou em Paris, em 1903. Sem conseguir vender seus textos para imprensa, o autor passava dias inteiros em jejum por falta de dinheiro (Cf. ELLMANN, 1986, p. 158-162). Um conterrâneo seu, o poeta e dramaturgo John Synge (apud ELLMANN, 1986, p. 165, [nota de rodapé]), chegou a relatar que Joyce, a essa época, parecia “andar muito mal, vagando por Paris bastante desalinhado e indolente, passando seus momentos de estudos na Biblioteca Nacional lendo Ben Jonson.”

Ao chamar atenção para sua condição de mendigo nos anos juventude, o autor aproxima mais sua imagem da de Mangan: ao optarem por uma vida de abnegação, ambos foram abandonados pela sociedade, especialmente por seus compatriotas. Esse sentimento de abandono por parte de seus conterrâneos, dessa vez marcado pelo signo da traição, é sugerido em outra passagem da carta de 29 de agosto: “Quando eu era mais novo tive um amigo com quem ficava à vontade – às vezes mais, às vezes menos do que fico com você. Ele era irlandês, quer dizer, ele me traiu.”⁹¹ (JOYCE, 2012a, p. 39).

Nesse sentido, a figura de Charles Parnell, o político e parlamentar irlandês que teve um importante papel na luta pela independência irlandesa, mas que acabou traído por seus próprios companheiros, é o símbolo político da tradição do abandono que Joyce reclama para si.

Como o autor escreve em ensaio datado de 1912, não foi necessário que jogassem Parnell “aos lobos ingleses: eles mesmos [o povo irlandês] o trucidaram.” (JOYCE, 2012b, p. 242). Novamente utilizando-se de analogias bíblicas, a representação que Joyce nos oferece do nacionalista irlandês é a de um Cristo traído, mártir e redentor dos pecados de seu povo:

⁹⁰ “Six years ago I left the Catholic Church, hating it most fervently. I found it impossible for me to remain in it on account of the impulses of my nature. I made secret war upon it when I was a student and declined to accept the positions it offered me. By doing this I made myself a beggar but I retained my pride. Now I make open war upon it by what I write and say and do.” (JOYCE, 1975, p. 25).

⁹¹ “When I was younger I had a friend to whom I gave myself freely – in a way more than I give to you and in a way less. He was Irish, that is to say, he was false to me.” (JOYCE, 1975, p. 27).

A tristeza que devastou a sua alma talvez decorresse da profunda convicção de que, na hora crítica, um dos discípulos que levava com ele as mãos ao mesmo prato o trairia. Que tenha combatido até o fim com essa desoladora certeza na alma é o seu maior título de nobreza. (JOYCE, 2012b, p. 242).

Assim, Parnell, para Joyce, é aquele que aceita seu martírio e, ainda assim, não abandona a altivez, carregando até o fim seu ideal de libertação nacional. Libertação essa que, para Joyce, detinha um sentido mais profundo que apenas político.

Para o autor, a liberdade de seu povo consistia em uma espécie de desenraizamento espiritual, em superar o provincianismo e desprender-se das amarras morais, espirituais e estéticas que acorrentavam a Irlanda: “Joyce brigava com a má arte e a moral petrificada, não com sua nação, exceto na medida em que esta as tolerava.” (ELLMANN, 1989, p. 132). Como escreve o missivista a Nora: “Sou inimigo da baixeza e da escravização de pessoas mas não de você.”⁹² (JOYCE, 2012a, p. 39).

Colin Wilson (1985, p. 143), com base em Nietzsche, aproxima a condição do *outsider* da do profeta que se entrega de maneira irresoluta ao seu propósito, cujo fundamento básico é o “desejo de gritar no ouvido de todos: ‘Acordem!’ Mas acordar do quê? Estarão todos os homens dormindo?” Ele detém esse desejo profundo de despertar a humanidade do seu sono apático, mas sua angústia se encontra justamente na incapacidade de abrir os olhos dos outros homens para suas próprias amarras, por isso ele acaba por se distanciar e ensimesmar-se. Como assinala Wilson (1985, p. 225): “O Outsider é acima de tudo um crítico, e se aquilo que ele critica o toca de maneira suficientemente profunda, o crítico se torna profeta.”

Em outra passagem da carta, o missivista declara de maneira enfática sua rejeição às instâncias sociais, familiares e religiosas: “Minha consciência rejeita toda a ordem social atual e o cristianismo – lar, as virtudes reconhecidas, classes sociais e doutrinas religiosas.”⁹³ (JOYCE, 2012a, p. 37). A seguir, detalha as condições de seu lar, arruinado pelo pai, do qual acreditava ter herdado os “hábitos pródigos”⁹⁴ (JOYCE, 2012a, p. 37). A mãe, por sua vez, morta em 13 de agosto de 1903, é vista por ele como vítima da sociedade, o que o leva a amaldiçoar “o sistema que fizera dela uma vítima.”⁹⁵ (JOYCE, 2012a, p. 37).

A morte da mãe adquire dimensões simbólicas. Ela é percebida por ele como uma espécie de mártir, morta em nome dos pecados do filho. Sua perda representa para Joyce o completo desligamento em relação aos laços que o vinculavam à vida familiar, social e

⁹² “*I am enemy of the ignoblenes and slavishness of people but not of you.*” (JOYCE, 1975, p. 26).

⁹³ “*My mind rejects the whole present social order and Christianity – home, the recognised virtues, classes of life, and religious doctrines.*” (JOYCE, 1975, p. 25).

⁹⁴ “*spendthrift habits*” (JOYCE, 1975, p. 25).

⁹⁵ “*the system which had made her a victim.*” (JOYCE, 1975, p. 25).

religiosa. Com a perda da mãe, a revolta do autor centraliza-se na figura do pai. Como Joyce (apud ELLMANN, 1986, p. 79) teria dito um dia a seus pais após terem ido assistir a uma peça de teatro: “O assunto da peça é o gênio irrompendo na casa paterna e contra ela. Vocês não precisavam ter ido vê-la. Isso vai acontecer na sua própria casa.”

A revolta contra o pai terreno espelhava em Joyce aquela revolta maior contra o Pai celestial e o abandono da casa paterna adquiria os contornos simbólicos da queda de Satã do reino dos céus. Se Mangan e Parnell representam artística e politicamente a posição de Joyce na sociedade, a figura de Lúcifer é a representação mítica dessa condição.

O Anjo Caído, rejeitado e abandonado por se recusar a servir a Deus, é o *outsider* por excelência. A geração romântica se identificou com a imagem de herói trágico de Satã e cultuou sua figura como símbolo máximo de rebelião, liberdade e subversão dos rígidos valores morais e religiosos do século XIX⁹⁶. Por sua vez, a associação com Lúcifer, na estrutura simbólica joyceana, confunde-se com a figura de Cristo⁹⁷: ambos foram abandonados pelo Pai e passaram por um profundo martírio.

Como o Lúcifer do mito cristão, Joyce (2012a, p. 42) acreditava carregar uma sina⁹⁸: “Existe também algo meio diabólico em mim que me faz sentir prazer em demolir as opiniões que as pessoas têm a meu respeito e em provar a elas que sou de fato egoísta, orgulhoso, espertalhão e indiferente com os outros.”⁹⁹

O *non serviam* luciferino, declaração máxima de insubordinação ao jugo paterno, está na boca de Stephen Dedalus na passagem de *Um retrato do artista quando jovem* que se encontra na epígrafe que abre essa exposição. Ele o invoca para negar a casa, a pátria e a Igreja. Ao final do romance, a associação do personagem com o Anjo Caído adquire o teor da noção romântica do “sublime delinquente”, transfiguração do Satã miltioniano de que fala Mario Praz (1996, p. 74). Figura que, semelhante ao Prometeu grego, “sonha aperfeiçoar o mundo por meio dos delitos.” (PRAZ, 1996, p. 90).

⁹⁶ Byron, por exemplo, que, no *Retrato*, Stephen afirma ser o maior dos poetas e que seus colegas consideram herege e imoral (Cf. JOYCE, 2016, p. 105), via-se, segundo perfil delineado por seu neto Earl de Lovelace (apud PRAZ, 1996, p. 78), como uma espécie de Satã exilado: “nas suas conversas, assim como na sua poesia, assumia as vezes de um ser decadente ou exilado, expulso do céu ou condenado a uma nova encarnação sobre a terra por causa de um delito qualquer, vivendo sob o peso de uma maldição, predestinado a um fado que na realidade ele tinha se imposto a si mesmo em sua mente, mas que parecia disposto a cumprir.”

⁹⁷ A aproximação fraterna entre Satã e Cristo consta de diversas fontes religiosas e, segundo Mircea Eliade (1999, p. 84), possivelmente também circulava no meio judaico-cristão.

⁹⁸ Nesse sentido, o autor assemelha-se a Byron, que se acreditava “destinado a arruinar a própria vida e a vida de todos aqueles que lhe eram próximos.” (LOVELACE apud PRAZ, 1996, p. 78).

⁹⁹ “There is something also a little devilish in me that makes me delight in breaking down people’s ideas of me and proving to them that I am really selfish, proud, cunning and regardless of others.” (JOYCE, 1975, p. 28).

É nesse sentido que podemos ler a declaração de Dedalus que encerra o *Retrato*: “Bem-vinda, vida, sigo para encontrar pela milionésima vez a realidade da experiência e engendrar na forja de minha alma a consciência incriada de minha raça.” (JOYCE, 2016, p. 309).

Como atesta o Lúcido de Milton¹⁰⁰, é a busca por liberdade, que também é uma espécie de exílio, que move Joyce: “Não há de ser difícil reconhecer o fato de que Outsider e liberdade estão sempre associados um ao outro. O problema do Outsider é o problema da liberdade.” (WILSON, 1985, p. 109, grifo no original).

Livrar-se das pesadas amarras da doutrina católica constituía assim um importante requisito para expressão de sua liberdade artística. Mesmo tendo sido um aluno brilhante durante seus anos no colégio jesuíta, a indisposição para o celibato e sua predileção pela arte considerada herética tornavam Joyce pouco apto para o sacerdócio: “O terror da vida reclusa e a brusca revelação da vida exterior e da sexualidade, destroem de um só golpe o fruto de uma lenta educação”, escreve Michel Butor (1974, p. 127). O autor, então, substitui a fé religiosa pela fé na arte: “De momento sua decisão mais fundamental era em favor da precedência da arte sobre toda outra atividade humana.” (ELLMANN, 1986, p. 93).

Como nota Octavio Paz (2013, p. 59), a poesia, para os românticos, rivaliza com a religião e, mais ainda “é a verdadeira religião, o princípio anterior a todas as escrituras sagradas.” Nesse sentido, a religiosidade romântica “é uma transgressão das religiões.” (PAZ, 2013, p. 59). O artista romântico, ao ver-se abandonado por Deus, deposita na arte o sustentáculo de sua vida espiritual, tornando-se ele mesmo o demiurgo, o criador de uma nova e mais pulsante realidade.

Löwy & Sayre (1995, p. 44) resumem nos seguintes termos a postura do *outsider* romântico: “Recusa da realidade social presente, experiência de perda, nostalgia melancólica e busca do que está perdido”. Tais atitudes levam ao anseio de um “desenvolvimento da riqueza do ego, em toda a profundidade e complexidade de sua afetividade, mas também em toda a liberdade de seu imaginário.” (LÖWY; SAYRE, 1995, p. 45). Um dos meios para isso, afirmam os autores, é através do arrebatamento da “paixão amorosa” (LÖWY; SAYRE, 1995, p. 43), como forma de oposição à atomização do ser e ao individualismo burguês. O amor ganha aí contornos de uma “transgressão social”, como nota Octavio Paz (2013, p. 50).

¹⁰⁰ No Livro I do *Paraíso perdido*, Satã, ao ser exilado do Céu, declara: “Aqui seremos livres; o magnânimo / Não alçou cá a inveja, nem daqui / Nos levará. A salvo reinaremos, / Que é digna ambição mesmo se no inferno: / Melhor reinar no inferno que no Céu / Servir.” (MILTON, 2016, p. 55).

Como *outsider*, que nutre o sentimento de estar encerrado em uma sociedade marcada pela traição, Joyce (2012a, p. 36) encontra em Nora o único ser digno de sua confiança: “Quando estou com você ponho de lado minha natureza desconfiada e desdenhosa.”¹⁰¹ Segundo essa condição, o *outsider* busca por alguém que possa compreendê-lo, que seja capaz de enxergar sua verdadeira essência, de olhar no fundo de sua alma e atenuar suas angústias. É esse sentimento que o autor encontra na amada: “Penso que nunca um ser humano esteve tão próximo da minha alma como você”¹⁰², escreve Joyce (2012a, p. 39).

O sociólogo Francesco Alberoni (1988, p. 7) denomina de enamoramento o processo de ruptura violenta que se desenvolve entre os indivíduos apaixonados e as instituições que os enredam, de modo a constituir “um novo sujeito coletivo, um novo ‘nós’ que, no caso da paixão, é formado pelo par amante-amado.” Esse movimento tem como princípio o desafio aos obstáculos morais e sociais que impedem a livre fruição amorosa entre os amantes. Desse modo, o enamoramento instaura novos vínculos entre os indivíduos apaixonados: “o enamoramento só pode existir quando separa o que estava unido e une o que estava dividido.” (ALBERONI, 1988, p. 15).

É nessa chave que podemos compreender quando Joyce (2012a, p. 44) diz a Nora, em carta de 16 de setembro de 1904, que “parecia que eu lutava por você contra todas as forças religiosas e sociais na Irlanda e que não podia confiar em mais ninguém exceto em mim mesmo.”¹⁰³ A paixão adquire aí contornos beligerantes, torna-se o estandarte de seu embate contra a sociedade irlandesa, considerada pelo missivista vazia, inautêntica e sem vitalidade: “Não há vida aqui – nenhuma naturalidade ou honestidade. As pessoas moram juntas nas mesmas casas a vida toda e no final estão tão isoladas umas das outras como sempre.”¹⁰⁴ (JOYCE, 2012a, p. 44).

É contra essa existência atomizada e essas relações frias, apáticas e desapaixonadas que o *outsider* empreende suas forças. Em resposta, ele busca viver a paixão da forma mais intensa possível, a fim de superar todos os obstáculos que se impõem em seu caminho: “se não existe obstáculo, não pode existir movimento e, portanto, não pode haver enamoramento.” (ALBERONI, 1988, p. 15). Assim, no arrebatamento amoroso ocorre um influxo entre o ímpeto revolucionário e criativo, como sugere Octavio Paz (2013, p. 77): “há

¹⁰¹ “When I am with you I leave aside my contemptuous suspicious nature.” (JOYCE, 1975, p. 25).

¹⁰² “No human being has ever stood so close to my soul as you stand” (JOYCE, 1975, p. 27).

¹⁰³ “It seemed to me that I was fighting a battle with every religious and social force in Ireland for you and that I had nothing to rely on but myself.” (JOYCE, 1975, p. 30).

¹⁰⁴ “There is no life here – no naturalness or honesty. People live together in the same houses all their lives and at the end they are as far apart as ever.” (JOYCE, 1975, p. 30).

um ponto no qual o pensamento revolucionário e o pensamento poético se entrecruzam: a ideia da atração apaixonada.”

Próximo ao fim de 1904, Joyce decide abandonar a Irlanda e convida Nora a partir com ele: “O fato de que você possa escolher ficar assim ao meu lado nesta vida arriscada me deixa muito orgulhoso e feliz.”¹⁰⁵ (JOYCE, 2012a, p. 44). Ao escolher ficar ao lado do escritor e aceitar acompanhá-lo nessa trajetória de riscos e incertezas, Nora torna-se sua companheira espiritual no movimento de ruptura promovido por ele, deslocando-se simbolicamente para o centro de sua existência.

Portanto, ao romper com as instâncias da vida pregressa, Joyce torna Nora a substituta simbólica de tudo que ele renegou: a mãe, a pátria e a religião. Ao renegar a religião e aceitar o sofrimento que acompanhará em nome de sua arte, Joyce, como sugere Ellmann (1986, p. 64), renasce enfim como artista: “sua ressurreição, para qual a de Cristo era uma metáfora descritiva útil, foi a de um artista mais do que a de um deus.”

Mas ser artista, como nos lembra Paz (2013, p. 58), é, em si mesmo, uma forma de assumir o lugar de Deus: “a morte de Deus provoca um despertar da fabulação mítica na imaginação poética e assim se cria uma estranha cosmogonia em que cada Deus é a criatura, o Adão, de outro Deus.”

3. O DÂNDI

“A Vida é o melhor, ou antes, o único discípulo da Arte.”

Oscar Wilde (1994, p. 47)

“Todo estético declarado é um erótico declarado.”

Eduard Spranger (1976, p. 188)

“O tipo e o grau da sexualidade de um homem atingem os cumes mais altos do seu espírito.”

Friedrich Nietzsche (1992, p. 69)

Segundo Francesco Alberoni (1988), o sujeito enamorado tende a se exprimir em uma linguagem poética, por meio do recurso a metáforas sagradas e míticas. Também para Paz (2012, p. 149) há uma relação íntima entre experiência amorosa e experiência do sagrado, que

¹⁰⁵ “*The fact that you can choose to stand beside me in this way in my hazardous life fills me with great pride and joy.*” (JOYCE, 1975, p. 30).

se expressa em linguagem poética: “O homem é um ser que se assombra; ao assombrar-se, poetiza, ama, diviniza. No amor há assombro, poetização, divinização e fetichismo.”

Alberoni (1988, p. 44) afirma que o artista, ao enamorar-se, sofre uma espécie de hipertrofia criativa. Ele tende a tingir a realidade com as tintas da expressão artística e a se encastelar em mundos imaginários para os quais transporta o ser amado:

Quando uma pessoa criativa se enamora, torna-se ainda mais criativa, aumenta sua capacidade de enriquecer a vida com a produção do imaginário. Constrói, então, labirintos fantásticos, mundos encantados onde passa a morar como se fossem reais. Os artistas, os poetas, os cientistas vivem no universo imaginário criado por eles e, quando se enamoram, tendem a transportar quem amam para esse mundo.

Dessa maneira, o enamorado, ao perceber a realidade por meio da imaginação, aproxima-se da condição do esteta descrito por Eduard Spranger (1976, p. 179), segundo o qual “há homens que se deixam envolver *permanentemente* por um [...] véu da fantasia, para contemplar através dele a si próprios e as vivências quotidianas.”

Colin Wilson (1985, p. 61) comenta que o *outsider* “sente que *deveria* haver uma maneira de viver o tempo todo com a intensidade do êxtase criativo do artista.” Também para Paz (2013, p. 69): “Ao afirmar a primazia da inspiração, da paixão e da sensibilidade, o romantismo apagou as fronteiras entre a arte e a vida: o poema foi uma experiência vital, e a vida adquiriu a intensidade da poesia.” Michael Löwy & Robert Sayre (1995, p. 42), por sua vez, falam de um processo de “recriação do paraíso no presente pela poetização ou estetização do presente”, que transfigura a realidade em uma “projeção utópica – um mundo de beleza – criada pela imaginação” (LÖWY; SAYRE, 1995, p. 42).

A tendência de transportar a vitalidade da experiência artística para o âmbito da vida, presente entre os românticos, pode se desenvolver, segundo Löwy & Sayre (1995, p. 43), na “forma do dandysmo ou estetismo”, que se tornaria corrente entre os artistas na virada do século XIX para o XX.

Estetismo ou Esteticismo foi uma das principais tendências artísticas que marcaram o *fin de siècle*. O Esteticismo atravessa e se mescla às principais correntes artísticas do período, como Romantismo, Simbolismo e Decadentismo, radicalizando, no interior delas, a tendência preexistente ao culto do belo e do artificial.

Segundo Latuf Isaías Mucci (1993, p.16), o Esteticismo consiste em uma “estética da estética”, pois “elide a realidade, construindo em seu lugar a poética do artifício e do simulacro que, enquanto simula e anula a sua referência, erige uma cópia idêntica a um original inexistente.” (MUCCI, 1993, p. 12). Em outras palavras, o Esteticismo proclama a

arte como fim em si mesma, uma arte absoluta que suplanta a natureza e cujo único valor que veicula é a beleza, posição da qual os adeptos da doutrina da “arte pela arte”, que se disseminou na França e na Inglaterra na virada do século, foi emblemática.

Exemplo clássico dessa atitude é o personagem Des Esseintes, protagonista do romance *À rebours* (1884), de J.-K. Huysmans, que, encastelado em seu “paraíso artificial”, “profere o discurso do Esteticismo total, substitui a prática da vida pela vida espiritual, a realidade pela ficção.” (MUCCI, 1993, p. 119). A arte torna-se assim a única realidade possível. Como escreve Oscar Wilde (1994, p. 51): “a Vida imita a Arte muito mais do que a Arte a Vida.”

Para Wilde (1994), a arte não é espelho da realidade, mas um véu que é lançado sobre ela, encobrindo suas imperfeições e insuficiências. A realidade passa então a ser vista pelo filtro imaginário do artista, que a recria por meio do labor artístico, dando-lha uma nova forma, deslocando e alterando a percepção que temos dela e encobrindo-a com um véu de beleza que se torna sua única Verdade:

A Arte apanha a Vida entre os materiais brutos, fá-la de novo, refunde-a sob novas formas e, absolutamente indiferente ao próprio fato, inventa, imagina, sonha e conserva entre ela e a realidade uma barreira intransponível de belo estilo, de método decorativo ou ideal. (WILDE, 1994, p. 39).

Tal concepção de arte, fundamentada na beleza e na “mentira” como valores essenciais, é radicalizada e tornada pura forma de vida – nos termos de uma “existência estética” –, na figura do dândi: “aquele que, pelo artifício, pela mentira portanto, encontra sua verdade”, como escreve Patrice Bollon (1993, p. 185). O dândi é o ser mascarado por excelência, cujo culto das aparências e da superficialidade é erigido em valor máximo.

Nesses termos, podemos dizer que Joyce, nas missivas de 1909, ficcionaliza e estetiza a realidade, entrincheirando-se em um mundo de fantasia e imaginação a fim de sanar as insuficiências da realidade. Desse modo, ele realiza o imperativo wildeano evocado por Bollon (1993, p. 222), segundo o qual “o mundo é nossa percepção, nossa ficção, nosso sonho do mundo.”

A carta, meio por excelência em que vida e imaginação se cruzam, torna-se veículo das fantasias elaboradas por Joyce. Nos termos de Bollon (1993, p. 229): “aqueles que recorrem à aparência como modo de expressão e de existência procuram transfigurar suas vidas, criando completamente para si um mundo e uma identidade de sonho.” Na correspondência joyceana desse período, podemos vislumbrar, de maneira mais profunda,

esse ímpeto de estetização da realidade nas cartas eróticas, em que o missivista assume a máscara dessa figura social e literária do *fin de siècle*: o dândi.

À semelhança do *outsider*, a atitude aristocrática do dândi e seu desejo de distinção o situam para além da vida banal e mundana. No entanto, “em vez de combater o mundo, o dândi prefere colocar-se a uma justa distância, que lhe permite existir na plenitude de sua insolência e de sua precariedade. [...] Distanciado, o dândi é um ser irônico, ser de aparecer.” (MUCCI, 1993, p. 164). Como nota Eduard Spranger (1976, p. 187), o dândi não é necessariamente um ser associal, mas, ao prezar por uma individualidade radical, “ele tende, no interior das ligações sociais, à excentricidade e ao egocentrismo.”

No século XIX, a figura do dândi foi tratada por autores como Balzac e Barbey D’Aurevilly (2013), mas é com Charles Baudelaire que ele é elevado a condição de herói da modernidade. O dândi de Baudelaire (2010, p. 66) assume uma postura de “oposição e revolta”. Ele espelha a revolta do artista contra a vulgaridade burguesa. O dândi erige uma “nova espécie de aristocracia” (BAUDELAIRE, 2010, p. 66), mais espiritual que material, pois sua postura aristocrática deriva de sua necessidade “de combater e destruir a trivialidade.” (BAUDELAIRE, 2010, p. 66). Baudelaire aproxima o dândi do artista, pois ambos compartilham tanto o culto da beleza desligada de valores utilitários, quanto o desejo de subversão moral e estética.

A dimensão narcísica da personalidade de Joyce transparece na perspectiva do dândi, pois este, ao ter como princípio absoluto o prazer e a fruição do belo, usufrui da figura feminina apenas na medida em que dela possa gozar esteticamente, ao dotá-la de uma aura mística e artificial. Desse modo, o dândi joyceano torna a mulher projeção idealizada do autor, espelhamento de si. Como nota Mucci (1993, p. 163): “O culto do eu torna-se, então, culto do artificialismo – gosto pelo adorno e pela máscara – que é, ao mesmo tempo, provocação e defesa.”

Baudelaire (2010, p. 69), ao escrever sobre a figura feminina, afirma que entre a mulher e a moda não há distinção, pois ambas compõem “uma totalidade indivisível”. A mulher natural detém, segundo o poeta, uma beleza impura e “tudo o que enfeita a mulher, tudo o que serve para tornar distinta sua beleza é parte própria dela” (BAUDELAIRE, 2010, p. 69).

A mulher é um ídolo, que, para ser idolatrada, deve ornar-se de artifícios – como a moda – que propiciem o seu culto por parte do artista: “ídolo, ela deve dourar-se para ser adorada.” (BAUDELAIRE, 2010, p. 72). Ela deve, assim, dotar-se de uma aura “mágica e sobrenatural” (BAUDELAIRE, 2010, p. 72), que apenas os recursos artificiais da moda ou da

maquilagem, ao aproximarem o humano da condição ornamentada da obra de arte, podem proporcionar.

É esse efeito que Joyce parece querer alcançar ao ornar Nora de vestes exóticas. O missivista tenta tornar a mulher uma obra sua, almeja moldá-la como a uma criação artística, recriar seu corpo e espírito. Com esse intuito, Joyce presenteia Nora com roupas luxuosas e exuberantes: “Estou tentando te comprar um esplêndido conjunto de peles de zibelina, capa, estola e regalo.”¹⁰⁶ (JOYCE, 2012a, p. 77).

Em outra passagem, as vestimentas incidem sobre o ato sexual, adquirindo contornos marcadamente fetichistas:

Gostaria que você usasse calças com três ou quatro babados sobrepostos nos joelhos e ao longo das coxas com grandes laços carmesim, quero dizer não as calças de alunas com uma fina borda de renda pobre, apertando as pernas e tão finas que se vê a pele através delas mas as calças de mulheres (ou se você prefere a palavra) de senhoras com o fundo solto e amplo e as pernas largas, todas com babados e rendas e fitas, e pesadas de perfume de modo que cada vez que você as mostrar, seja tirando as tuas roupas apressadamente para fazer alguma coisa ou te encolhendo lindamente na cama pronta para ser comida, eu possa ver apenas uma massa dilatada de tecidos e babados brancos e ao me inclinar sobre você para abri-los e dar um beijo ardente e luxurioso na tua indecente nádega desnuda eu posso sentir o cheiro da tua calça assim como o odor quente da tua xoxota e o cheiro forte do teu traseiro.¹⁰⁷ (JOYCE, 2012a, p. 97).

A profusão de detalhes, cores, texturas, obsessivamente detalhados pelo missivista, cria um marcante contraste entre o tecido e a pele. O jogo entre nu e vestido produz aquela “encenação de um aparecimento-desaparecimento” de que fala Roland Barthes (2015, p. 16) em *O prazer do texto*. A obsessão pelos detalhes e adornos acaba por criar uma ambientação artificialesca e voluptuosa, na qual imperam os sentidos: visão, tato, olfato.

A volúpia, fundamentada no recurso à descrição ornamentada e imagética, à sinestesia e ao cromatismo, remete aos procedimentos estéticos dos artistas finisseculares, aproximando-se do que Edmond de Goncourt chamou de *écriture artiste*, estilo consagrado por Huysmans em *À rebours*, que José Paulo Paes (2011, p. 26) define do seguinte modo:

¹⁰⁶ “I am trying to buy for you a splendid set of sable furs, cap, stole, and muff.” (JOYCE, 1975, p. 172).

¹⁰⁷ “I would like you to wear drawers with three or four frills over the other at the knees and up thighs and great crimson bows in them, I mean not schoolgirls’ drawers with a thin shabby lace border, round the legs and so thin that the flesh shows between them but women’s (or if you prefer the word) ladies’ drawers with a full loose bottom and wide legs, all frills and lace and ribbons, and heavy with perfume so that whenever you show them, whether in pulling up your clothes hastily to do something or in cuddling yourself up prettily to be blocked, I can see only a swelling mass of white stuff and frills and so that when I bend down over you to open them and give you a burning lustful kiss on your naughty bare bum I can smell the perfume of your drawers as well as the warm odour of your cunt and the heavy smell of your behind.” (JOYCE, 1975, p. 184).

[...] ao postular o ornamental como virtude maior do estilo, a teoria da *écriture artiste* proposta por Huysmans extrapolava da estilística do simbolismo, centrada na sugestão e na vaguedade musicais, para anunciar intuitivamente a estilística, antes de índole plástica, visual, do *art nouveau* literário.

Esse estilo plástico, ornamentado e voluptuoso, seguido de sugestões místicas e transcendentais aparece em outros momentos da epistolografia amorosa joyceana, que comentaremos adiante.

Em outro trecho, Joyce quer orientar o gosto de Nora: “Ninguém te ama como eu e adoraria ler contigo os diferentes poetas e dramaturgos e romancistas como o seu guia. Eu te darei o que é mais belo e melhor em literatura.”¹⁰⁸ (JOYCE, 2012a, p. 124-125). A certa altura é sugerida a comunhão dos amantes na arte, como registrado em carta de 31 de agosto de 1909: “Talvez seja na arte, Nora queridinha, que você e eu encontremos um conforto para nosso amor.”¹⁰⁹ (JOYCE, 2012a, p. 64).

A arte se torna mediadora entre os amantes, por meio da fruição artística veicula-se a fruição erótica entre eles. Busca-se assim uma unidade espiritual entre os parceiros através do sublime artístico. Como escreve Lucia Castello Branco (1984, p. 12): “A expressão artística se realiza em função de um [...] impulso para a totalidade do ser, para sua permanência além de um instante fugaz e sua união com o universo.”

Ainda segundo a autora, a arte, como o erotismo, proclama a autonomia do prazer, desvinculado de valores utilitários: “A arte [...] sustenta a realização do prazer pelo prazer, do gozo estético, ou do gozo erótico, como fins em si.” (CASTELLO BRANCO, 1984, p. 13). Como veremos melhor adiante, gozo estético e erótico se fundem na correspondência amorosa joyceana.

Em uma conhecida passagem de *O pintor da vida moderna*, Baudelaire (2010, p. 17) desenvolve a noção moderna de beleza, segundo a qual:

O belo é feito de um elemento eterno, invariável, cuja quantidade é muito difícil de ser determinada, e de um elemento relativo, circunstancial, que será – como preferirem: um a cada vez ou todos ao mesmo tempo – a época, a moda, a moral, a paixão.

De acordo com essa concepção, o artista, a partir do dado transitório, como a visão de uma bela mulher, extrai um sentido transcendente, perenizando a beleza fugidia. Nessa passagem está incutida uma nova perspectiva do belo que se engendrou a partir dos

¹⁰⁸ “Nobody loves you as I do and I should love to read the different poets and dramatists and novelists with you as your guide. I will give you only what is finest and best in writing.” (JOYCE, 1975, p. 204).

românticos. Ao renunciar aos rígidos modelos de beleza clássicos, no decorrer do século XIX as expressões do horrível, do disforme, do obsceno e do grotesco passaram a integrar gradativamente a concepção do belo veiculada pelos artistas finiseculares.

Como expõe Mario Praz (1996, p. 45):

A descoberta do horror como fonte de deleite e de beleza terminou por agir sobre o conceito de beleza: o horrível, na categoria do belo, terminou por se tornar um dos elementos próprios do belo: do belamente horrível se passou, em graus insensíveis, ao horrivelmente belo.

É possível vislumbrar as tensões entre eterno e transitório, belo e horrível, sublime e grotesco que marcaram o *fin de siècle*, na seguinte passagem de carta datada de 02 de dezembro de 1909:

Mas, ao lado e no interior desse amor espiritual que sinto por você há também uma ânsia selvagem e bestial por cada centímetro do teu corpo, por cada parte secreta e indecente dele, por cada um dos teus odores e atos. Meu amor por você me permite rogar ao espírito da eterna beleza e ternura refletido nos teus olhos ou te lançar debaixo de mim deitada sobre essa tua barriga macia e te foder por trás, como um porco montado numa porca, me gloriando no próprio fedor e no suor do teu traseiro, me gloriando na vergonha exposta do teu vestido virado para cima e da tua calça branca de mocinha e no tumulto das bochechas ardentes e do cabelo emaranhado. Ele permite que eu me debulhe num choro de piedade e amor à menor palavra, que eu trema de amor por você ao som de qualquer acorde ou cadência musical ou que eu me deite contigo com a cabeça nos pés sentindo os teus dedos afagarem e coçarem o meu saco ou que eu tenha sobre mim a tua bunda e que teus lábios quentes chupem o meu pau enquanto a minha cabeça se enfia entre as tuas coxas grossas, que as minhas mãos apertem as almofadas redondas da tua bunda e a minha língua lamba sofregamente a tua viçosa boceta vermelha.¹¹⁰ (JOYCE, 2012a, p. 92-93, sublinhado no original).

No decorrer desse longo parágrafo, a cena erótica desenvolve-se em um crescendo, por meio do contraste que se estabelece entre carnal e espiritual. O impulso erótico, como lembra Octavio Paz (1994, p. 34), almeja a totalidade, a conjugação entre corpo e espírito: o erotismo “atravessa o corpo desejado e procura a alma no corpo e, na alma, o corpo. A pessoa inteira.”

¹⁰⁹ “*It perhaps in art, Nora dearest, that you and I will find a solace for own love.*” (JOYCE, 1975, p. 165).

¹¹⁰ “But, side by side and inside this spiritual love I have for you there is also a wild beast-like craving for every inch of your body, for every secret and shameful part of it, for every odour and act of it. My love for you allows me to pray to the spirit of eternal beauty and tenderness mirrored in your eyes or to fling you down under me on that soft belly of yours and fuck you up behind, like a hog riding a sow, glorying in the very stink and sweat that rises from your arse, glorying in the open shame of your upturned dress and white girlish drawers and in the confusion of your flushed cheeks and tangled hair. It allows me to burst into tears of pity and love at some slight word, to tremble with love for you at the sounding of some chord or cadence of music or to lie heads and tails with you felling your fingers fondling and tickling my ballocks or stuck up in me behind and your hot lips

Nesse sentido, a tensão entre corpo e espírito demonstra um desejo, por parte do missivista, de conjunção com o objeto amado, de integração das instâncias física e metafísica, a busca do ser em sua totalidade.

Em meio ao jogo de oposições, o objeto é ora adorado, ora degradado. Imagens celestiais e sublimes são associadas a outras abissais e grotescas. A apreensão do corpo feminino é produzida a partir de um movimento vertical, de modo que o baixo e o elevado são demarcados pelas regiões corporais: da adoração pelos olhos do ser amado, o missivista passa às nádegas.

Georges Bataille, no ensaio “Les deux visages”, elabora uma teoria dos polos corporais, segundo a qual, de acordo com Eliane Robert Moraes (2013, p. 312), “desenvolve a tese de que entre os dois polos da figura humana indicados pelo alto e o baixo corporal, se estabelecem intensas relações de oposição e de correspondência.” Nesse sentido, podemos dizer que o epistológrafo estabelece um jogo de relações entre as duas instâncias corporais: os olhos, ligados ao espírito, e o orifício anal, vinculado à carnalidade, produzem, por meio do contraste e da semelhança olho-ânus, uma relação de analogia entre corpo e alma. As polaridades, portanto, se fundem, sintetizam-se na figura da mulher amada.

Ao final, a cena erótica se encerra com os amantes como que “emoldurados” em uma posição sexual na qual os parceiros deitam-se em posição transversal e praticam sexo oral simultaneamente. A descrição da cena constrói gradativamente uma imagem que vai se desenhando quase como a pintura de um quadro, reforçando a ideia pictórica da *écriture artiste* mencionada anteriormente. A gama de efeitos sinestésicos também ajuda a proporcionar um efeito de adensamento semântico, criando um espetáculo sensorial através dos elementos táteis e gustativos (“afagar”, “coçar”, “chupar”), da adjetivação que produz efeitos de calor (“lábios quentes”), cromáticos (“boceta vermelha”) e de espessura e textura (“viçosa”, “almofadas”, “redondas”, “grossas”).

A carga sensorial, os recursos imagéticos e as ambivalências e paradoxos aproximam a missiva joyceana das tendências estéticas do *fin de siècle*. Ao tensionar espiritual e carnal, sublime e grotesco, Joyce faz jus ao imperativo baudelairiano de eternização do transitório, perenizando o gozo sexual através da transcendência estética e mística.

Já em outra passagem, a figura de Nora torna-se um ser metamórfico, que se transfigura ao sabor do desejo e do olhar do missivista: “Eu te vejo em centenas de poses,

sucking off my cock while my head is wedged in between your fat thighs, my hands clutching the roud cushions of your bum and my tongue licking ravenously up your rank red cunt.” (JOYCE, 1975, p. 180-181).

grotesca, indecente, virginal, lânguida.”¹¹¹ (JOYCE, 2012a, p. 61). Como afirma Affonso Romano de Sant’Anna (1993, p. 76): “Olhar e fantasiar se complementam. Nesse caso, o que se vê não é exatamente a imagem objetiva, mas a reprodução de fantasmas eróticos subjetivos.” Assim, sob o olhar do amante, Nora transforma-se em uma figura ambivalente, que flui entre as instâncias do belo e do horrível, da inocência e da devassidão.

Ela encarna aquele tipo de beleza meduséia de que fala Mario Praz (1996), beleza cuja marca da corrupção tanta atração e fascínio causou aos artistas das gerações romântico-simbolista. Como escreve Flaubert (apud PRAZ, 1996, p. 63): “E quando só existisse o costume impudente, a tentação da quimera, o desconhecido, o caráter maldito, a velha poesia da corrupção e da venalidade.”

Mais adiante, a imagem de Nora adquire contornos míticos. O missivista a aproxima da figura da Virgem Maria: “Você tem sido para a minha jovem virilidade o que a ideia de Virgem Abençoada foi para a minha meninice”¹¹² (JOYCE, 2012a, p. 65), escreve ele em carta datada de 31 de agosto de 1909. A imagem etérea, idealizada e inalcançável da Virgem, que despertava a libido do jovem Joyce, é substituída pela mulher real, de carne e osso, tornando o que era sagrado em profano, espiritual em carnal, mas ao mesmo tempo produzindo um endeusamento de Nora.

Tal como o Dedalus de *Um retrato*, Joyce “queria encontrar no mundo real a imagem insubstancial que sua alma contemplava com tanta constância.” (JOYCE, 2016, p. 86). Em outras palavras, a Virgem constituía um símbolo erótico, mas o desejo por ela também representava pecado, o que equivalia ao desejo por pecar. No *Retrato*, Dedalus encontra em uma prostituta o meio de dar vazão a esse desejo: “Querida pecar com alguém de sua espécie, forçar algum ser a pecar com ele e exultar com ela no pecado.” (JOYCE, 2016, p. 127).

Nas cartas, a oposição entre castidade e pecado se produz por meio da associação de Nora com a Virgem fundamentado na polaridade entre a imagem da santa e da devassa: “Em certos momentos te vejo como uma virgem ou madona, em outros te vejo desavergonhada, insolente, seminua e obscena!”¹¹³ (JOYCE, 2012a, p. 67).

Ao elaborar a imagem de Nora em termos polarizados, o que se tematiza é a tensão entre o desejo e sua interdição, pois como lembra Sant’Anna (1993, p. 76), aludindo a Lacan:

¹¹¹ “I see you in a hundred poses, grotesque, shameful, virginal, languorous.” (JOYCE, 1975, p. 163).

¹¹² “You have been to my young manhood what the idea of the Blessed Virgin was to my boyhood.” (JOYCE, 1975, p. 165).

¹¹³ “One moment I see you like a virgin or madonna the next moment I see you shameless, insolent, half naked and obscene!” (JOYCE, 1975, p. 166-167).

“a simples presença do desejo já é também o sinal de sua interdição. Estar desejando é estar revelando, ambigualmente, a dificuldade de realizar o desejo.”

Ao estabelecer essa tensão entre dito e interdito, Joyce torna Nora uma espécie de Madona, acolhendo em seus braços o filho-amante traído, martirizado e abandonado. Essa dupla associação incestuosa entre mãe e amante surge em outra carta, datada de 5 de setembro de 1909: “Oh se eu pudesse me aninhar no teu ventre como uma criança nascida da tua carne e do teu sangue, ser alimentado pelo teu sangue, adormecer na cálida obscuridade secreta do teu corpo!”¹¹⁴ (JOYCE, 2012a, p. 71).

O missivista deseja voltar ao útero materno, retornar ao caos original, ao momento da criação, de modo a tornar-se uno com a amante. Aí se expressa o desejo de aniquilação por meio da união dos seres. Como afirma Georges Bataille (2013 p. 35) na abertura de *O erotismo*: “Do erotismo, é possível dizer que é a aprovação da vida até na morte.”

Em outro trecho, o desejo de desfalecimento torna-se explícito: “Oh, como desejo sentir o teu corpo confundido com o meu, ver você desfalecer e desfalecer e desfalecer sob os meus beijos!”¹¹⁵ (JOYCE, 2012a, p. 71).

Segundo Bataille (2013, p. 41):

Que significa o erotismo dos corpos senão uma violação do ser dos parceiros? Uma violação que confina com a morte? Que confina com o assassinato?

Toda a operação do erotismo tem por fim atingir o ser no mais íntimo, no ponto em que o coração desfalece. A passagem do estado normal ao de desejo erótico supõe em nós a dissolução relativa do ser constituído na ordem descontínua.

A busca pela totalidade do ser também é evocada pelo epistológrafo nos termos de uma união entre corpo e alma, pelo ímpeto de fundir matéria e espírito, como expresso no seguinte trecho: “Meu corpo em breve penetrará no teu, Oh se a minha alma também pudesse!”¹¹⁶ (JOYCE, 2012a, p. 71).

A conjugação dos corpos no ato sexual transforma-se assim na conjugação essencial dos seres: “É o ser pleno, ilimitado, que a descontinuidade pessoal não mais limita. É, numa palavra, a continuidade do ser percebida como uma liberação a partir do ser do amante.” (BATAILLE, 2013, p. 44).

¹¹⁴ “*O that I could nestle in your womb like a child born of your flesh and blood, be fed by your blood, sleep in the warm secret gloom of your body!*” (JOYCE, 1975, p. 169).

¹¹⁵ “*O, how I long to feel your body mingled with mine, to see you faint and faint and faint unde my kiss!*” (JOYCE, 1975, p. 169).

¹¹⁶ “*My body soon will penetrate into yours, O that my soul could too!*” (JOYCE, 1975, p. 169).

A ambiguidade da figura de Nora, sugerida no trecho anterior, pode ser percebida de forma mais enfática na passagem a seguir, na qual o missivista narra o primeiro encontro sexual do casal:

Foi você mesma, astuta garota desavergonhada, quem primeiro me levou por esse caminho. Não fui eu quem primeiro te tocou por baixo há muito tempo em Ringsend. Foi você que deslizou a tua mão para baixo para baixo [sic] dentro das minhas calças e puxou a minha camisa suavemente para o lado e tocou o meu cacete com os teus deliciosos dedos longos e pouco a pouco foi tomando-o todo, grosso e duro como estava, na tua mão e me masturbou lentamente até que eu gozei entre os teus dedos, todo esse tempo inclinada sobre mim e me olhando com os teus calmos olhos de santa. Também foram os teus lábios que primeiro disseram uma palavra obscena. Eu me lembro bem daquela noite na cama em Pola. Cansada de ficar sob um homem uma noite você arrancou violentamente a tua camisola e assumiu o comando me cavalcando nua. Você enfiou o meu cacete na tua xoxota e começou a subir e descer montada em mim. Talvez a minha tromba não fosse grande o bastante para ti, pois me lembro que você se curvou sobre o meu rosto e murmurou afetuosamente “Me fode, amor! me fode!”¹¹⁷ (JOYCE, 2012a, p. 94-95).

Nora é representada como uma figura misteriosa, lúgubre e sensual. A cena toda é construída por meio do contraste entre a imagem pura da moça que olha para o narrador com “calmos olhos de santa” e os atos licenciosos e agressivos que vão se desenrolando. A imagem que se constrói de Nora é fundamentada nesse jogo de ambivalências.

A visão de Nora elaborada pelo missivista aproxima a moça da figura da *femme fatale*, musa da tradição romântico-decadente. O tema da mulher atraente e destrutiva fascinou a maioria dos artistas do fim do século XIX: da *belle dame sans merci* de Keats às muitas representações do mito de Salomé na literatura francesa e inglesa, cuja peça *Salomé* (1891), de Wilde, é talvez a encarnação mais célebre.

A figura da *femme fatale* é marcada por seu teor sedutor e fatal e sua aura misteriosa e licenciosa. Detentora de uma beleza quase opressiva, ela causa terror e fascínio naquele que a contempla: “beleza demoníaca que poderia atrair os homens para a perdição e que, por isso, provocava naquele que a contemplava medo e atração, terror e desejo”, como assinalam Linda e Michael Hutcheon (2003, p. 29).

¹¹⁷ “It was yourself, you naughty shameless girl who first led the way. It was not I who first touched you longa go down at Ringsend. It was you who slid your hand down down inside my trousers and pulled my shirt softly aside and touched my prick with your long tickling fingers and gradually took it all, fat and stiff as it was, into your hand and frigged me slowly until I came off through your fingers, all the time bending over me and gazing at me out of your quiet saintlike eyes. It was your lips too which first uttered an obscene word. I remember well that night in bed in Pola. Tired of lying under a man one night you tore off your chemise violently and got on top of me to ride me naked. You stuck my prick into your cunt and began to ride me up and down. Perhaps the horn I had was not big enough for you for I remember that you bent down to my face and murmured tenderly ‘Fuck up, love! fuck up, love!’” (JOYCE, 1975, p. 182).

No trecho em questão, Nora encarna uma espécie de Lilith, demônio sexual que desperta no pudico Joyce um desejo bestial, pois, como ele afirma em outro momento, ela o tornava “num animal”¹¹⁸ (JOYCE, 2012a, p. 94). A cena chega mesmo a adquirir um teor animalesco pela adjetivação carregada de analogias zoomórficas.

A moça torna-se ator da cena erótica, deixando o missivista numa posição passiva, apenas receptor da gama de sensações erótico-sensoriais que ela lhe proporciona. A euforia e agressividade do ato de arrancar a camisola e se prostrar por cima do amante e as palavras obscenas pronunciadas contrastam com a adjetivação dos atos, como em “murmurou afetuosamente”. Também o fato de a parceira ter sido a primeira a pronunciar palavras obscenas e de ter sido ela quem tomou a iniciativa proporciona à passagem uma carga iniciática, sendo Nora a assumir a posição de iniciadora do marido nas práticas sexuais e licenciosas.

Em outra passagem, além da presença dos recursos sinestésicos, as fantasias eróticas do missivista se expressam numa chave escatológica e voyeurística, demarcando de maneira mais profunda a personalidade perversa e luxuriosa do dandismo joyceano.

Trepe comigo, querida, de todas as novas maneiras que tua luxúria te sugerir. Trepe comigo vestida com o teu traje de passeio completo com o chapéu e o véu, o teu rosto corado do frio e do vento e da chuva e as tuas botas enlameadas, ou montada nas minhas pernas quando eu estiver sentado numa cadeira e subindo e descendo sobre mim com os babados das tuas calças aparecendo e o meu pau duro para cima na tua boceta ou me cavalgando sobre o encosto do sofá. Trepe comigo nua *apenas* com o teu chapéu e as tuas meias nós deitados no chão com uma flor carmesim no teu buraquinho de trás, cavalgando-me como um homem com as tuas coxas entre as minhas e a tua bunda gorducha. Trepe comigo com o teu penhoar (espero que você vista aquele bonito) sem mais nada embaixo abrindo-o subitamente e me mostrando a tua barriga e as tuas coxas e as costas e me puxando sobre ti na mesa da cozinha. Trepe comigo me fazendo entrar pela bunda, deitada de bruços na cama, com os teus cabelos soltos flutuando nua mas com adoráveis e perfumadas calças rosa abertas desavergonhadamente atrás e meio caídas sobre as tuas nádegas brancas. Trepe comigo se puder de cócoras no banheiro, com as tuas roupas levantadas, grunhindo como uma porquinha fazendo seu cocozinho, e uma longa coisa suja e grossa serpeando vagorosamente para fora da tua bunda. Trepe comigo nas escadas às escuras, como uma babá trepando com o seu soldado, desabotoando delicadamente as suas calças e deslizando a sua mão na sua braguilha e mexendo na sua camisa sentindo-a ficar molhada e puxando-a para cima suavemente e mexendo nas suas bolas a ponto de explodir e finalmente puxando para fora atrevidamente o cacete que ela ama pegar e tocando nele uma punheta docemente, murmurando nos seus ouvidos palavras sujas e histórias escabrosas que outras garotas lhe contaram e coisas imundas que ela disse, e o tempo todo mijando nas suas calças de prazer e soltando pequenos peidos

¹¹⁸ “Yet you seem to turn me into a beast.” (JOYCE, 1975, p. 182).

mornos e calmos até que o seu próprio grelo fique tão duro como o pinto dele e subitamente enfiando-o nela e cavalgando-o.¹¹⁹ (JOYCE, 2012a, p. 109- 110; grifo no original).

A repetição do imperativo “Trepe comigo” marca o ritmo e a cadência desse trecho, ao mesmo tempo em que alterna os ambientes e as situações em que se passam as fantasias sexuais.

As fantasias são concatenadas sem um encadeamento lógico, deslocando os espaços em um ritmo de livre associação. A cada quadro, a parceira é ornada com vestes pontuais descritas pelo missivista, de modo que, em cada nova cena, se constrói uma nova ambientação, que remetem, em sua maioria, a momentos cotidianos, sugerindo assim um desejo sexual que desperta repentina e espontaneamente.

Em algumas cenas surgem relações de analogia, tal como a flor carmesim ornando o ânus, criando uma associação metafórica entre a flor e o orifício anal, de modo a aproximar o ânus da beleza e fragrância da flor. Mais adiante, a fixação anal do missivista fica mais explícita na cena do banheiro, em que a parceira encontra-se defecando de cócoras e emitindo grunhidos animais “como uma porquinha fazendo seu cocozinho”. Ao compor o quadro da amada defecando, sugerindo seu olhar focado no ato, o missivista expressa seu fetiche escatológico pelas fezes da parceira.

Na última cena desse fragmento, o ponto de vista do narrador se altera, deslocando-se para a terceira pessoa, e a amante transfigura-se em uma babá que se encontra com um soldado em uma “escada às escuras”. A ambientação soturna se torna o cenário de um encontro às escondidas e o narrador toma a posição de um *voyeur* que observa o desenrolar das ações. Há um crescendo na cena, que intensifica gradativamente o ritmo narrativo até alcançar seu ápice com a penetração. Esse deslocamento da posição do narrador torna mais

¹¹⁹ “*Fuck me, darling, in as many new ways as your lust will suggest. Fuck me dressed in your full outdoor costume with your hat and veil on, your face flushed with the cold and Wind and rain and your boots muddy, either straddling across my legs when I am sitting in a chair and riding me up and down with the frills of your drawers showing and my cock sticking up stiff in your cunt or riding me over the back of the sofa. Fuck me naked with your hat and stockings on only flat on the floor with a crimson flower in your hole behind, riding me like a man with your thighs between mine and your rump very fat. Fuck me in your dressing gown (I hope you have that nice one) with nothing on under it, opening it suddenly and showing me your belly and thighs and back on pulling me on top of you on the kitchen table. Fuck me into you arseways, lying on your face on the bed, with your hair flying loose naked but with a lovely scented pair of pink drawers opened shamelessly behind and half slipping down over your peeping bum. Fuck me if you can squatting in the closet, with your clothes up, grunting like a Young sow doing her dung, and a big fat dirty snaking thing coming slowly out of your backside. Fuck me on the stairs in the dark, like a nursery-maid fucking her soldier, unbuttoning his trousers gently and slipping her hand in his fly and fiddling with his shirt and feeling it getting wet and then pulling it gently up and fiddling with his two burting balls and at last pulling out boldly the mickey she loves to handle and friggint it for him softly, murmuring into his ear dirty words and dirty stories that other girls told her and dirty things she said, and all the time passing her drawers with pleasure and letting off soft warm quiet little farts behind until her own girlish cockey is a stiff as his and suddenly sticking him up in her and riding him.*” (JOYCE, 1975, p. 191).

patente o teor fantasioso dos quadros eróticos narrados por Joyce, que se regozija com as metamorfoses de Nora produzidas pelo seu imaginário erótico.

Assim, as fantasias elaboradas por Joyce tornam Nora seu reflexo, espelhando sua própria dualidade, como fica patente na seguinte passagem: “Então você é também como eu, num momento no alto como as estrelas, no outro mais baixa do que os mais baixos patifes?”¹²⁰ (JOYCE, 2012a, p. 67).

As representações de Nora que vislumbramos na correspondência joyceana são, portanto, projeções dos desejos e fantasias do missivista. Como bem lembra Bataille (2013, p. 53, grifos no original), reforçando a dimensão narcísica e projetiva da pulsão erótica:

O erotismo é um dos aspectos da vida interior do homem. Enganamo-nos quanto a isso porque ele busca incessantemente *no exterior* um objeto de desejo. Mas esse objeto responde à *interioridade* do desejo.

Em suma, nas cartas de Joyce, o epistológrafo e mesmo sua correspondente são envolvidos em uma mascarada, assumindo novas identidades e incorporando papéis dentro do imaginário erótico joyceano. São máscaras literárias com que o autor reveste a si e à amada. Como o missivista escreve a certa altura: “Todos nós usamos máscaras”¹²¹ (JOYCE, 2012a, p. 39).

Ao assumir a máscara do dândi, Joyce erotiza, transfigura, sacraliza e mitifica, torna sua escrita epistolar prenhe de vitalidade estética por meio das imagens e associações que elabora da mulher amada, tornando-a reflexo de suas fantasias eróticas.

Como pontua Eduard Spranger (1976, p. 188-189): “a humanidade só vem a se completar enquanto forma de vida estética no erotismo.”

¹²⁰ “Are you too, then, like me, one moment high as the stars, the next lower than the lowest wretches?” (JOYCE, 1975, p. 167).

¹²¹ “We all wear masks.” (JOYCE, 1975, p. 27).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A guisa de conclusão, podemos dizer que a correspondência amorosa de James Joyce é povoada por diferentes personas, desdobramentos do missivista que se expressam no espaço da enunciação epistolar. Em suas cartas de juventude, Joyce assume a persona do *outsider*, figuração do artista revoltado, que se coloca à margem da sociedade estabelecida, renegando as instituições sociais para afirmar sua identidade de artista. A revolta cultivada por Joyce encontra em Nora um alento, tornando a carta confessional meio de expurgação dos conflitos de juventude.

O encontro com a moça aflora a imaginação de Joyce e a união do casal produz um movimento de ruptura, incorrendo no abandono da vida pregressa, quando ambos decidem deixar a Irlanda no fim de 1904.

Posteriormente, o missivista assume outra persona, uma versão depurada do *outsider* dos anos anteriores. Transfigurado, dessa vez, em dândi, o epistológrafo busca o prazer na arte, no artifício e no êxtase erótico. A figura feminina, por sua vez, é transformada em ser ambíguo, por um lado puro e sagrado, por outro sedutor e licencioso.

O mascaramento a torna um espelhamento dos desejos do missivista, refletindo suas próprias ambivalências. Ou seja, a Nora das cartas é uma projeção erótica, uma criação imaginária, dando expressão estética à personalidade narcísica do autor. Isso porque a busca de comunhão erótica “passa necessariamente pelo outro, mas por um outro não mais tomado como tal, mas reduzido à imagem de si, a um reflexo.” (AZEVEDO, 2004, p. 33).

Por conseguinte, a construção das cenas eróticas espelha essa dualidade, ao mesclar imagens e metáforas sublimes e espirituais com outras perversas e carnavais. O tom por vezes elevado associa-se com o vulgar. O recurso ao léxico obsceno e à temática erótico-pornográfica remete à tendência subversiva e hedonista das correntes artísticas do *fin de siècle*, cuja norma é o prazer, o gozo e a volúpia, que na arte encontra sua forma perene.

Joyce transfigura a vida mundana, torna a escrita epistolar meio de transcender os limites da realidade prosaica, transforma o êxtase erótico em êxtase estético e místico e cria assim todo um mito pessoal em torno da figura de Nora, sua musa e fonte de inspiração, beleza e depravação. Como assinala Paz (2013, p. 62), “diante da progressiva desintegração da mitologia cristã”, os artistas, poetas e romancistas, como Joyce, “não tiveram saída senão inventar mitologias mais ou menos pessoais feitas com retalhos de filosofias e religiões.”

Na formulação oferecida por Joyce (2012a, p. 72) a respeito de suas cartas: “Algumas passagens são feias, obscenas e bestiais, outras são puras e sagradas e espirituais: sou tudo isso.”¹²²

Há, enfim, uma dualidade elementar que perpassa a escrita epistolar joyceana. Ela conjuga as tensões que enredam o Joyce missivista ao veicular as imagens do artista que o autor projeta em sua correspondência, deixando entrever os conflitos fundamentais do Joyce escritor que seriam elaborados e reelaborados gradativamente até alcançar a excelência e a complexidade de suas obras maduras: *Ulysses* (1922) e *Finnegans Wake* (1939).

¹²² “Some of it is ugly, obscene and bestial, some of it is pure and holy and spiritual: all of it is myself.” (JOYCE, 1975, p. 169).

REFERÊNCIAS

- AMARANTE, D. W. do. A voz de Nora Barnacle. In: JOYCE, J. **Cartas a Nora**. Organização, apresentação e tradução de Sérgio Medeiros e Dirce Waltrick do Amarante. São Paulo: Iluminuras, 2012. p. 15-25.
- ALBERONI, F. **Enamoramento e amor**. Tradução de Ary Gonzalez Galvão. Rio de Janeiro: Rocco, 1988.
- AZEVEDO, A V. de. **Mito e psicanálise**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004. (Passo-a-passo, 36).
- BARTHES, R. **O prazer do texto**. 6. ed. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2015. (Elos, 2).
- BATAILLE, G. **O erotismo**. Tradução de Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2014. (Filô/Bataille).
- BAUDELAIRE, C. **O pintor da vida moderna**. Organização de Jérôme Dufilho e Tomaz Tadeu; tradução e notas de Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica, 2010. (Coleção Mimo, 7).
- _____; BALZAC, H. de; D'AUREVILLY, B. **Manual do dândi**: a vida com estilo. 2. ed. Organização, tradução e notas de Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica, 2013. (Coleção Mimo).
- BLAKE, W. **Collected Poems**. Edited by W. B. Yeats; with a introduction by Tom Paulin. London; New York: Routledge Classics, 2005.
- BOLLON, P. **A moral da máscara**: merveilleux, zazous, dândis, punks, etc. Tradução de Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.
- BOSSIS, M. Methodological journeys through correspondences. Translated by Karen McPherson. **Yale French Studies**, New Haven, p. 63-75, n. 71. 1986. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/2930022?seq=1#metadata_info_tab_contents>. Acesso em: 15 out. 2018.

BURGESS, A. **Homem comum enfim**: uma introdução a James Joyce para o leitor comum. Tradução de José Antonio Arantes. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

BUTOR, M. Pequeno cruzeiro preliminar para um reconhecimento do arquipélago Joyce. In: _____. **Repertório**. Tradução e organização de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 1974. (Coleção Debates). p. 127-149.

CASTELLO BRANCO, L. **O que é erotismo**. São Paulo: Brasiliense, 1984. (Primeiros Passos, v. 136).

CARVALHO, P. C. de. **Fragments epistolares de um discurso amoroso**: elementos para uma análise semiótica do estatuto do gênero carta de amor. 2005. 265 f. Dissertação (Mestrado em Linguística) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.

CECHINEL, A. “Meus múltiplos mins”. In: JOYCE, J. **De santos e sábios**: escritos estéticos e políticos. Organização de Sérgio Medeiros e Dirce Waltrick do Amarante. Tradução de André Cechinel et al. São Paulo: Iluminuras, 2012. p. 295-299.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Kafka**: por uma literatura menor. Tradução de Cíntia Vieira da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2017. (Filô/Margens).

DERRIDA, J. **O cartão-postal**: de Sócrates a Freud e além. Tradução de Simone Perelson e Ana Valéria Lessa. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

DIAZ, B. **O gênero epistolar ou o pensamento nômade**: formas e funções da correspondência em alguns percursos de escritores no século XIX. Tradução de Brigitte Hervot e Sandra Ferreira. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2016.

ELIADE, M. **Mefistófeles e o andrógino**: comportamentos religiosos e valores espirituais não-europeus. 2. ed. Tradução de Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 1999. (Coleção Tópicos).

ELLMANN, R. **James Joyce**. Tradução de Lya Luft. São Paulo: Globo, 1989.

FAEDRICH, A. Autoficção: um percurso teórico. **Criação & Crítica**, n. 17, p.30-46, dez. 2016. Disponível em: <<http://revistas.usp.br/criacaoecritica>>. Acesso em: 18 abr. 2019.

FOUCAULT, M. A escrita de si. In: _____. **Ética, sexualidade, política**. 2. ed. Organização e seleção de Manoel Barros da Motta; Tradução de Elisa Monteiro e Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006. (Ditos e Escritos; V). p. 144-162.

GALVÃO, W. N. Proust e Joyce: o encontro que não houve. In: _____. GOTLIB, N. B. (Org.). **Prezado senhor, prezada senhora**: estudos sobre cartas. São Paulo: Companhia das Letras, 2000. p. 341-349.

_____. "A margem da carta". **Teresa**, n. 8-9, p. 14-29, 18 dez. 2008. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/teresa/article/view/116656>>. Acesso em: 30 ago. 2019.

GAY, P. O espírito da carta. In: _____. **O coração desvelado**: a experiência burguesa da Rainha Vitória a Freud. Tradução de Sérgio Bath. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. p. 338-358.

GOMES, A. C. Edgar Allan Poe, heterônimo de Baudelaire? In: _____. **A santidade do alquimista**: ensaios sobre Poe e Baudelaire. São Paulo: Unimarco, 1997. p. 33-45.

GOTHOT-MERSCH, C. Sur le renouvellement des études des correspondances littéraires: l'exemple de Flaubert. **Romantisme**, n. 72, p. 5-29. 1991. Disponível em: <https://www.persee.fr/doc/roman_0048-8593_1991_num_21_72_5764>. Acesso em: 15 out. 2018.

GRASSI, M.-C. **Lire l'épistolaire**. Paris: Armand Colin, 2005. (Collection Lire).

HABERMAS, J. A família burguesa e a institucionalização de uma privacidade ligada ao público. In: _____. **Mudança estrutural da esfera pública**: investigações quanto a uma categoria da sociedade burguesa. 2. ed. Tradução de Flávio R. Kothe. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2003. (Biblioteca Tempo Universitário, 76). p. 60-68.

HAROCHE-BOUZINAC, G. **Escritas epistolares**. Tradução de Lígia Fonseca Ferreira. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2016.

HERVOT, B. **Tagarelice espirituosa**: a correspondência de Maupassant. São Paulo: Ed. Da UNESP, 2010.

HUTCHEON, L.; HUTCHEON, M. O corpo perigoso. Tradução de Tereza Virginia de Almeida. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 11, n. 1, p. 21-60, jun. 2003. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104026X2003000100003&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 09 nov. 2019.

JOVICIC, J. **L'intime épistolaire (1850-1900): genre et pratique culturelle**. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2010.

JOYCE, J. **Selected letters of James Joyce**. Edited by Richard Ellmann. New York: The Viking Press, 1975.

_____. **Cartas a Nora**. Organização, apresentação e tradução de Sérgio Medeiros e Dirce Waltrick do Amarante. São Paulo: Iluminuras, 2012a.

_____. **De santos e sábios: escritos estéticos e políticos**. Organização de Sérgio Medeiros e Dirce Waltrick do Amarante. Tradução de André Cechinel et al. São Paulo: Iluminuras, 2012b.

_____. **Um retrato do artista quando jovem**. Tradução de Caetano W. Galindo; prefácio de Karl Ove Knausgard. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2016.

_____. **Cartas a Harriet**. Organização e tradução de Dirce Waltrick do Amarante e Sérgio Medeiros. São Paulo: Iluminuras, 2018.

KAUFMANN, V. **L'équivoque épistolaire**. Paris: Les Éditions de Minuit, 1990. (Collection "Critique").

KIERKEGAARD, S. Diário de um sedutor. Tradução de Carlos Grifo. In: _____. **Diário de um sedutor; Temor e tremor; O desespero humano**. Traduções de Carlos Grifo, Maria José Marinho e Adolfo Casais Monteiro. 2. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1984. (Os Pensadores). p. 1-105.

LANDOWSKI, E. A carta como ato de presença. In: _____. **Presenças do outro: ensaios de sociosemiótica**. Tradução de Mary Amazonas Leite de Barros. São Paulo: Perspectiva, 2002. (Coleção Estudos). p. 165-181.

LESBOS, S. de. **Poemas e fragmentos**. Tradução de Joaquim Brasil Fontes. São Paulo: Iluminuras, 2003.

LÖWY, M.; SAYRE, R. **Revolta e melancolia**: o romantismo na contramão da modernidade. Tradução de Guilherme João de Freitas Teixeira. Petrópolis: Vozes, 1995.

MEDEIROS, S. A voz de James Joyce. In: JAMES, J. **Cartas a Nora**. Organização, apresentação e tradução de Sérgio Medeiros e Dirce Waltrick do Amarante. São Paulo: Ed. Iluminuras, 2012. p. 11-13.

MELANÇON, B. **Diderot épistolier**: contribution à une poétique de la lettre familière au XVIIIe siècle. Quebec: Ed. Fides, 1996.

MILTON, J. **Paraíso perdido**. 2. ed. Tradução, posfácio e notas de Daniel Jonas; apresentação de Harold Bloom. São Paulo: Ed. 34, 2016.

MORAES, M. A. de. Afinidades eletivas. In: ANDRADE, M. de; BANDEIRA, M. **Correspondência de Mário de Andrade e Manuel Bandeira**. Organização, introdução e notas de Marcos Antonio de Moraes. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo, 2000. (Coleção Correspondência de Mário de Andrade, 1). p. 13-33.

_____. **Orgulho de jamais aconselhar**: a epistolografia de Mário de Andrade. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Fapesp, 2007.

MORAES, E. R. Posfácio: traços de Eros. In: BATAILLE, G. **O erotismo**. Tradução de Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2014. (FILÔ/Bataille). p. 303-316.

MUCCI, L. I. **A poética do esteticismo**. 1993. 200 f. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1993.

_____. A concepção romântica da arte. **Ipotesi**, Juiz de Fora, v. 3, n. 1, p. 117-131, 1999. Disponível em: <<http://www.ufjf.br/revistaipotesi/files/2009/12/A-concep%C3%A7%C3%A3o-rom%C3%A2ntica-da-arte.pdf>>. Acesso em: 19 set. 2019.

NIETZSCHE, F. **Além do bem e do mal**: prelúdio a uma filosofia do futuro. 2. ed. Tradução, notas e posfácio de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

PAES, J. P. Huysmans ou a nevrose do novo. In: HUYSMANS, J.-K. **Às avessas**. Tradução de José Paulo Paes; introdução e notas de Patrick McGuinness. São Paulo: Penguin, 2011. p. 9-32.

PAZ, O. **A dupla chama: amor e erotismo**. Tradução de Wladir Dupont. São Paulo: Siciliano, 1994.

_____. **O arco e a lira**. Tradução de Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

_____. **Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda**. Tradução de Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

PESSOA, F. **Poesia completa de Alberto Caeiro**. Edição de Fernando Cabral Martins e Richard Zenith. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

PORTER, C. Foreword. **Yale French Studies**, n. 71, p. 1-14, 1986. Disponível em: <www.jstor.org/stable/2930020>. Acesso em: 04 set. 2019

PRAZ, M. **A carne, a morte e o diabo na literatura romântica**. Tradução de Philadelpho Menezes. Campinas: Ed. Unicamp, 1996. (Coleção Repertórios).

RIMBAUD, A. Carta a Paul Démeny. Tradução e notas de Maria Salete Bento Cicaroni. In: CHIAMPI, I. (Coord.) **Fundadores da modernidade**. São Paulo: Ática, 1991. (Série Temas, 25). p. 120-124.

_____. Lettre à Paul Demeny du 10 juin 1871 (contenant “Les Poètes de sept ans”, “Les Pauvres à l’église”, “Le Coeur du pitre”). In: _____. **Oeuvres complètes: poésie, prose et correspondance**. Introduction, chronologie, édition, notes, notices et bibliographie par Pierre Brunel. Paris: Librairie Générale Française, 1999. p. 239-250.

RODRIGUES, L. G. Afinal, a quem pertence uma carta? **Letrônica**, v. 8, n. 1, p. 222-231, jan.-jun. 2015. Disponível em: <<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/letronica/article/view/19229/13434>>. Acesso em: 30 ago. 2019.

SANT'ANNA, A. R. de. **O canibalismo amoroso**: o desejo e a interdição em nossa cultura através da poesia. 4. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

SANTOS, M. D. dos. **Ao sol carta é farol**: a correspondência de Mário de Andrade e outros missivistas. São Paulo: Annablume, 1998.

SCHWEIGER, A. **Flaubert en toutes lettres**: l'écriture épistolaire dans la correspondance et dans l'oeuvre. Mont-Saint-Aignan: Presses Universitaires de Rouen et du Havre, 2012.

SPRANGER, E. O homem estético. In: _____. **Formas de vida**: psicologia entendida como ciência do espírito e ética da personalidade. Tradução de Guido A. de Almeida. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1976. p. 177-204.

WILDE, O. **A decadência da mentira e outros ensaios**. 2. ed. Tradução e apresentação de João do Rio. Rio de Janeiro: Imago, 1994. (Coleção Lazuli).

WILSON, C. **O outsider**: o drama moderno da alienação e da criação. São Paulo: Martins Fontes, 1985.