
VOZES NARRATIVAS NO ROMANCE EPISTOLAR *AS LIGAÇÕES PERIGOSAS*, DE CHODERLOS DE LACLOS

Cinara Leite Guimarães

Com a consolidação da burguesia, no século XVIII, e a conseqüente criação de um público leitor, percebe-se uma revitalização e mudança tanto na estrutura quanto na temática do romance. Estabelecendo uma relação lógica com a realidade imediata, e afastando-se da estética clássica, o romance setecentista se apresenta como um lugar para experimentações e inovações, adquirindo contornos específicos.

Valentim (2006) aponta que essa mudança decore do realismo filosófico e do *Cogito ergo sum*, de Descartes, que reorienta a busca da verdade para o individual. Assim sendo, ocorre uma mudança no objeto da narração, pois “a tradição coletiva, entendida como apartada da realidade imediata, dá espaço à existência individual, o que na ficção revela a total subordinação do enredo ao modelo da memória autobiográfica.” (p. 25).

Por sua vez, os relatos íntimos, que tomam a forma de diários e memórias ao longo dos séculos, dão destaque às experiências particulares, e o efeito dessa mudança do coletivo para o individual é sentido na ficção literária, especialmente no romance. Para alcançar tal efeito, os autores se valem, principalmente, da narrativa em primeira pessoa, entre outros motivos.

Uma das estratégias dos ficcionistas foi a de simular um efeito de verdade do texto literário. Tal efeito pode ser verificado não só pelo motivo dos manuscritos encontrados como também nas cartas remetidas ou descobertas ao acaso, fazendo do romancista um mero *escriba*. Outra via é o escrito em primeira pessoa, pois uma vez que a história é narrada por um *eu*, o leitor inocente toma-lá-á como verdadeira. (VALENTIM, 2006, p. 27)

Acreditamos que a necessidade de compreender o homem em sua interioridade, trazendo à tona seus sentimentos e paixões favorece, na Europa setecentista, a expansão de uma literatura confessional e intimista, que toma corpo em obras de cunho autobiográfico e romances epistolares.

Interessa-nos aqui explorar, dentre as escritas do eu, o gênero carta, bastante utilizado em romances do século XVIII, como *Pamela* (1740) e *Clarissa* (1748), de Samuel Richardson, *A nova Heloísa* (1761), de Rousseau, e *As ligações perigosas* (1782)¹, de Chordelos de Laclos, obra sobre a qual nos deteremos. Portanto, passamos agora a uma breve

consideração sobre tal gênero e a uma análise da vozes narrativas presentes na obra em questão.

A carta, isoladamente, tem como função principal a de comunicar assuntos de interesse tanto do remetente quanto do destinatário, tornando presente aquele que se encontra distante. Valverde (2001, p. 3) lembra que “a pedra angular de todo edifício epistolar é a comunicação indirecta entre dois elementos, o emissor, sujeito da enunciação e o receptor, sujeito da recepção, pressupondo uma mensagem, ou seja, a carta propriamente dita.”

Nas cartas, está presente a experiência cotidiana de cada indivíduo, sendo uma amostra de seus pensamentos, sentimentos e sensações circunstanciais, pois sua escrita se dá de momento em momento, e aquele que escreve pouco se remete a um passado longínquo. De modo geral, a carta é escrita como uma reflexão acerca do ocorrido no dia ou em um breve período de tempo, com o objetivo de informar o outro, destinatário, dos novos fatos e suas consequências.

No romance, as cartas podem assumir duas funções distintas: compreendendo *diegesis* como narrar e *mimesis* como mostrar, Valentim (2006, p. 15) nos diz que podemos classificar “as funções da carta num romance como diegética, quando elas são um elemento que dá coesão à narrativa, ou mimética, quando utilizadas para imitar, para criar um simulacro de realidade.” Em *As ligações perigosas*, as cartas servem aos dois propósitos: por um lado, estruturam a narrativa ao proporcionar o diálogo entre os personagens, e, por outro, conferem aos fatos narrados o *status* de verdade.

Usadas como elemento estruturador da narrativa, as cartas proporcionam também uma aproximação maior da consciência das personagens, uma vez que o leitor extratextual tem a oportunidade de conhecer segredos revelados apenas aquele(s) a quem se destina a missiva. É o que verificamos, por exemplo, em *As ligações perigosas*, onde a trama estabelecida entre a Marquesa de Merteuil e o Visconde de Valmont é revelada nas correspondências trocadas entre estes personagens. Assim, o leitor tem uma posição privilegiada ao conhecer fatos desconhecidos pelos outros personagens.

No romance epistolar, assim como em outras narrativas íntimas (biografias, autobiografias, diários, memórias), a forma como a obra é lida depende, em grande parte, do pacto que se estabelece entre autor e leitor. Entre as formas de pacto mencionadas por Lejeune (2008, p. 27), merece aqui destaque o pacto romanescos, caracterizado pela “*prática patente da não-identidade* (o autor e o personagem não têm o mesmo nome), *atestado de ficcionalidade* (é, em geral, o subtítulo *romance*, na capa ou na folha de rosto, que preenche,

hoje, essa função.)”. Em *As Ligações Perigosas*, a prática de não-identidade fica patente devido à existência de diferentes narradores, os das cartas, e o atestado de ficcionalidade se estabelece a partir da forma como as cartas são publicadas, do trabalho executado pelo redator, e do discurso irônico do editor, conforme veremos a seguir.

Nos romances epistolares do século XVIII, há uma constante tentativa de classificar as cartas como reais, verdadeiras, o que normalmente ocorre por meio dos prefácios, onde os autores se apresentam como meros organizadores de uma correspondência que lhes foi entregue ou da qual são herdeiros, sob o disfarce de editor/redator/relator. Como parte de sua tarefa, cabe a esta entidade organizar a cronologia das cartas, omitindo as que considera desnecessárias. Contudo, podemos verificar outras marcas de sua presença ao longo da obra, como a existência de notas explicativas, que assumem a dupla função metalinguística e metanarrativa.

Existe, portanto, um elo de ligação entre as cartas – princípio romanescos –, uma sequência lógica ou cronológica, sendo notória a intervenção de uma entidade extratextual, demiúrgica, que organiza todo o material epistolar e lhe dá um sentido (ou vários). Contudo, essa mesma entidade, cônica de um efeito de real que um discurso na primeira pessoa produz, simula ser apenas o compilador das cartas, apresentando-as supostamente com as teria encontrado (MERGULHÃO, 2001, p. 5).

A entidade extratextual a que Mergulhão se refere exerce a mesma função que a de um narrador, surgindo, em *As Ligações Perigosas*, como personificação do voz do autor, nomeado de redator, o que nos leva a crer que, nesta obra, não há diferença entre autor, narrador e redator. Além das marcas encontradas na obra, tal constatação tem por base o discurso do Editor, que revela a máscara do autor ao classificar a obra como apenas um “romance” (LACLOS, 1971, p. 11).

Com base no que foi discutido, podemos afirmar que os prefácios do século XVIII divergem daqueles dos romances anteriores e das tragédias por deixarem de ser apenas espaço crítico ou manifesto dos intuítos estéticos e morais do autor e se deixarem contaminar pela ficção (PRADO, 1997, p. 27). As consequências da personificação do autor são, esteticamente, a confusão que se estabelece entre ficção e realidade, e, retoricamente, o surgimento de um responsável pelo discurso.

O prefácio de *As Ligações Perigosas* segue o modelos dos demais prefácios de sua época, onde lemos que o trabalho do redator se limitou a recolher e organizar as cartas, eliminando as que não considerava necessárias e acrescentando notas explicativas quando necessário.

Encarregado de organizá-la, por pessoas a quem fôra ter, só pedi, como paga, a permissão de podar tudo o que me parecesse perfeitamente inútil; e procurei, com efeito, conservar tão-somente as cartas que se me afiguravam necessárias, tanto à inteligência dos acontecimentos como ao desenvolvimento dos caracteres, Se se acrescentar a êsse pequeno trabalho o de recolocar em ordem as cartas que conservei, seguindo quase sempre a ordem das datas e, finalmente, algumas notas curtas e raras, com o objetivo único, na maior parte das vêzes, de indicar a fonte de certas citações, ou de justificar determinados cortes que me permiti, ter-se-á idéia de toda a minha participação na obra. Minha missão não ia além (LACLOS, 1971, p. 13).

Ainda no prefácio, a ilusão de veracidade das cartas é reforçada através do argumento de seus donos, que justificam a não correção dos erros presentes nas cartas, ou qualquer outra alteração, com base na perda do *status* de discurso verdadeiro, no questionamento que poderia suscitar no leitor.

Logo, uma ficção de realidade é estabelecida, pois o prefácio atesta uma veracidade inexistente, alterando o pacto romanescos firmado entre autor e leitor. Neste caso específico, uma ambiguidade se instaura, complicando a situação ao extremo, pois a autenticidade das cartas, declarada pelo redator, é negada pelo editor, que escreve uma advertência, um discurso repleto de ironia, no qual diz ser impossível que tais pessoas tenham vivido em sua época e em seu país: “Julgamos de nosso dever prevenir o público de que, apesar do título desta obra e do que dela diz o redator em seu prefácio, não garantimos a autenticidade da coletânea, e temos mesmo fortes razões para pensar que se trata apenas de um romance. (LACLOS, 1971, p. 11)

Considerando a obra enquanto romance, surge um questionamento acerca das vozes presentes no discurso e quanto ao(s) narrador(es) da obra. Genette (1995, p. 243) estabelece que a escolha do romancista é feita “entre duas atitudes narrativas (de que as formas gramaticais são apenas uma consequência mecânica): fazer contar a história por uma de suas personagens, ou por um narrador estranho a essa história.” Contudo, o que podemos observar no romance epistolar é a presença das duas possibilidades: inicialmente, temos a voz do organizador do romance, que, no prefácio, apresenta a sua contribuição para com a obra, mas há também a(s) voz(es) dos personagens, por meio de suas cartas, das quais são narradores.

Para Genette, a voz que narra, estando ausente da história que conta pode ser classificada como um narrador heretodiegético, enquanto a do narrador presente como personagem da história e que a conta em primeira pessoa é a do narrador autodiegético. Valentim (2006, p. 38) ratifica essa visão ao dizer que cada carta apresenta um narrador próprio, aquele que a escreve: “Os romances epistolares (...) fazem uso de um narrador

autodiegético. Quem narra os acontecimentos é o próprio signatário da carta, transpondo para o papel aquilo que lhe acontece, o que ele pensa e sente.”

A presença de diferentes vozes narrativas, na obra de Laclos, possibilita uma focalização múltipla e variável, uma vez que a narrativa é constituída pela troca de cartas entre os personagens. Temos que, a cada carta enviada, uma resposta é recebida, além de que um personagem envia cartas a mais de um outro, tecendo uma complicada rede de informações, as quais, nesta obra especificamente, podem variar de acordo com o narratário, ou seja, a quem cada carta é destinada.

A mesma história pode ser contada de modo diferente, com uma riqueza maior ou menor de detalhes, assim como fatos podem ser omitidos, de acordo com o interesse daqueles que escrevem. Percebemos isso, de forma singular, nas cartas trocadas entre a Marquesa e o Visconde, que tudo revelam sobre seus planos um ao outro, e, de modo diverso, naquelas que são enviadas pela Marquesa a Cecile ou à Madame de Tourvel, por exemplo.

A focalização múltipla nos proporciona o conhecimento de variados pontos de vista, conferindo ao romance uma multiplicidade de experiências vividas. Assim, como verificamos acima, um mesmo fato pode ser abordado por diferentes ângulos de visão, promovendo o que Bakhtin (1998) classifica como polifonia, destacando o plurilinguismo deste tipo de narrativa. Desse modo, fica mais claro, para o leitor extratextual, a multiplicidade de máscaras assumidas pelos narradores, o que provoca uma fragmentação dos signatários das cartas.

Constatamos, também, que a focalização nesta obra, assim como em outros romances epistolares, é interna e, de modo geral, restritiva, pois é condicionada pelas características do personagem/narrador, que é limitado no que tange a seu conhecimento sobre os outros personagens. Contudo, dois personagens se destacam como narradores, na ânsia de controlar os demais e mostrar seu amplo conhecimento acerca dos sentimentos e aflições alheias: a Marquesa de Merteuil e o Visconde de Valmont demonstram um conhecimento mais abrangente acerca das ações que fazem parte da trama e, até mesmo, dos sentimentos e vontade dos demais personagens.

Logo nas primeiras trocas de cartas, o Visconde e a Marquesa afirmam a sua superioridade enquanto narradores em relação aos outros personagens. A narrativa ingênua de Cécile, Tourvel e Volanges é sempre insuficiente, de maneira que o leitor sempre sabe mais do que elas, através de Valmont e de Merteuil. Quando, por exemplo, Cécile fala, pela primeira vez, de Danceny para Sophie (carta VII), já se sabe por Merteuil (carta V) o que ela talvez ainda ignore (“O jovem Danceny está louco por ela”). A Marquesa tem pretensões de onisciência (“ela já ama o seu

Danceney com furor; mas ainda não sabe disso”, carta XX), e mesmo as decisões mais íntimas de Cécile, é ela quem revela (...)” (PRADO, 1997, p. 71).

Esse tipo de situação, revelado por Prado (1997), se repete em outros momentos do romance, como na segunda crise na relação de Cécile e Danceney, a qual é relatada inicialmente por Cécile, na carta LXI, mas será melhor explicada por Merteuil a Valmont, na carta XLIII. Chamamos atenção para as citações escolhidas por Prado, onde percebemos, no discurso da Marquesa, um conhecimento maior dos sentimentos de Cécile do que esta própria tem.

Apesar de apresentar ambos, Valmont e Merteuil, como narradores, Todorov (*apud* PRADO, 1997) destaca Valmont nesta função, uma vez que este é o personagem central dos dois romances que se desenvolvem dentro da narrativa, o de Cécile e o de Tourvel. Segundo Todorov, a função de Valmont como narrador fica mais clara nas cartas XXI, XXIII e XXV, que, devido à sua estrutura poderiam ser classificadas como *cartas-narrativas*. Nestas, Valmont procura manter a Marquesa informada quanto a suas aventuras.

Neste momento, quando já verificamos a existência de narradores autodiegéticos e de uma entidade narrativa, o redator, que classificamos como um narrador heterodiegético, resta-nos questionar que voz narrativa é preponderante na obra. Para isso, faz-se necessário levar em consideração o próprio desenrolar e desfecho do romance, uma vez que buscamos aqui verificar a qual, dentre essas vozes narrativas, cabe a capacidade de direcionar as ações e decidir quanto ao destino das personagens.

Em um primeiro nível, percebemos que a trama entre a Marquesa e Visconde e suas articulações envolvem os demais personagens em uma rede de intrigas, levando-os a acreditar em fatos que não são, necessariamente, reais e agir com base nesses fatos. Personagens como Cécile e Tourvel pertencem a um nível de narração conduzido pela Marquesa e o Visconde, que, à revelia, já fazem parte de outra intriga da qual não tem consciência. Esta organização faz com que os dois personagens assumam a função de narradores da *história dentro do romance*, sendo apenas personagens da obra, de modo geral.

Todorov destaca assim o papel de narrador desempenhado, na maior parte do romance, por Valmont e Merteuil. (...) ao mesmo tempo que os personagens centrais se digladiam pela condução da história, eles já estão inseridos numa outra narração, que é a do Redator. Assim, a mesma duplicidade posta logo de início na contraposição dos dois prefácios vai caracterizar o dinamismo próprio da narrativa (PRADO, 1997, p. 66).

A outra narração, de que nos fala Todorov, se caracteriza como superior à dos demais personagens, pois se encontra no nível da *história do romance*. Assim, é dado ao redator o poder de decidir quanto ao que o leitor deve ler, que cartas incluir e/ou omitir e em que ordem. É a escolha do redator, ao incluir as cartas finais, que proporciona ao leitor o conhecimento do destino trágico que cabe à Marquesa e ao Visconde, os quais pensavam ser senhores de uma narrativa e, agora, vêm seus segredos revelados e são reduzidos a personagens tão importantes quanto ao demais. Prado comenta que, no desenlace, Merteuil e Valmont deixam de exercer a função de narradores, pois, nesse momento, há “uma distribuição mais ou menos equitativa de informação entre diversos personagens, o que chama a atenção para a disposição das cartas, atribuída ao Redator.” (PRADO, 1997, p. 67)

Ademais, uma leitura moralizante desta obra encontraria, nas cartas finais, a punição tão merecida e característica das obras do século XVIII, as quais buscavam, entre outros objetivos, por meio da exploração dos hábitos da sociedade burguesa, destacar os defeitos desta e ensinar com base no exemplo. Esta é uma das possíveis leituras do desfecho de *As Ligações Perigosas*, a qual tem por base não apenas os prefácios, mas também a epígrafe da obra, que a conecta ao prefácio de *A Nova Heloísa*, de Rousseau: “*J’ai vu le moeurs de mon temps, & j’ai publié ces Lettres.*”² (LACLOS, 1971, p. 10).

A decisão quanto a que cartas publicar e com que intuito, representados na epígrafe e prefácios, ganham vida por meio da figura do Redator, que ora se disfarça sob o discurso direto dos personagens, ora se mostra nas notas explicativas e ordenação das cartas. Funcionando como um disfarce para o autor da obra, acreditamos ser este o principal narrador do romance *As Ligações Perigosas*, o que nos leva a afirmar que, ao menos no nível da *história do romance*, não existe diferença entre as três entidades acima mencionadas.

¹ A edição brasileira utilizada como base para este trabalho data de 1971 e tem por título *As Relações Perigosas*.

² “Vi os costumes de meu tempo, e publiquei estas Cartas.” (tradução nossa)

REFERÊNCIAS

BAKHTIN, Mikhail. **Questões de Literatura e de Estética**. A Teoria do Romance. 4ª ed. São Paulo: Editora Hucitec, 1998.

GENETTE, Gérard. **Discurso da narrativa**. 3ª ed. Lisboa: Vega, 1995.

LACLOS, Chordelos de. **As Relações Perigosas**. São Paulo: Editora Abril Cultural, 1971.

LEJEUNE, Philippe. **O Pacto Autobiográfico**. De Rousseau à Internet. Org.: Jovita Maria Gerheim Noronha; Trad.: Jovita Maria Gerheim Noronha, Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

MERGULHÃO, Tereza. O discurso epistolar em *Julie* ou *La Nouvelle Héloïse* e *Die Leiden des Jungen Werther*: pragmática e funcionalidade. CONGRESSO INTERNACIONAL DA ASSOCIAÇÃO PORTUGUESA DE LITERATURA COMPARADA, 6, 2001, Évora. **Anais eletrônicos...** Évora: Universidade de Évora, mai. 2001. Disponível em: <http://www.eventos.uevora.pt/comparada>. Acesso em 10 agosto 2010.

PRADO, Raquel de Almeida. **Perversão da Retórica, Retórica da Perversão**. Moralidade e forma literária em *As Ligações Perigosas* de Choderlos de Laclos. São Paulo: Ed. 34, 1997.

VALENTIM, Claudia Atanazio. **O romance epistolar na literatura portuguesa da segunda metade do século XX**. 2006. 116 f. Tese (Doutorado em Literatura Portuguesa) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.

VALVERDE, Maria de Fátima. A carta, um gênero ficcional ou funcional? CONGRESSO INTERNACIONAL DA ASSOCIAÇÃO PORTUGUESA DE LITERATURA COMPARADA, 6, 2001, Évora. **Anais eletrônicos...** Évora: Universidade de Évora, mai. 2001. Disponível em: <http://www.eventos.uevora.pt/comparada>. Acesso em 10 agosto 2010.