

ÍNTIMOS RETRATOS: A CORRESPONDÊNCIA ENTRE MARIA ONDINA BRAGA E JACINTO DO PRADO COELHO

INTIMATE PORTRAITS: THE LETTERS BETWEEN MARIA ONDINA BRAGA AND JACINTO PRADO COELHO

Isabel Cristina Mateus*
icmateus@elach.uminho.pt

Maria Ondina Braga e Jacinto do Prado Coelho mantiveram uma intensa relação amorosa desde os anos 70 até à data de desaparecimento do crítico e professor universitário, em 1984. Foram muitas as cartas que trocaram, em diversas circunstâncias, delas avultando, além da cumplicidade da relação entre ambos, um surpreendente retrato íntimo da mulher que ousou desafiar as convenções do seu tempo e cruzar as fronteiras do mundo. Ao mesmo tempo, as cartas revelam o olhar da escritora atento às pessoas, aos lugares e geografias por onde passa, às histórias e aos silêncios, entre apontamentos de leitura e referências histórico-culturais várias. Merecem aqui particular destaque as cartas que Maria Ondina Braga e Jacinto do Prado Coelho trocaram durante a viagem da escritora ao Brasil no navio-cruzeiro *Infante Santo*, de 22 de Agosto a 19 de Setembro de 1972, em diálogo com o diário de bordo escrito paralelamente a essas cartas, ambos ainda inéditos.

Palavras-chave: Maria Ondina Braga. Jacinto do Prado Coelho. Cartas. *Life-Writing*. Epistolografia. Autoficção.

During the 70s Maria Ondina Braga and Jacinto do Prado Coelho had an intense love relationship. It ended in 1984 when the critic and university Professor passed away. They wrote and exchanged many letters which not only revealed the strong bonds between each other but also the writer's portrait as well as a surprising intimate portrait of the woman who challenged the moral and social behaviours from that time period and crossed the borders of four continents.

This essay is mainly focused on the letters which Maria Ondina Braga and Jacinto do Prado Coelho exchanged during the time when the writer was aboard of the *Infante Santo* cruise ship to Brazil (22nd of August – 19th September of 1972). Furthermore, this essay, also sheds a light on Maria Ondina Braga's private diary written during the same period and which remains unpublished.

Keywords: Maria Ondina Braga. Jacinto do Prado Coelho. Letters. Life-writing. Epistolography. Autofiction.

*Departamento de Estudos Portugueses, CEHUM, Escola de Letras, Artes e Ciências Humanas (ELACH), Universidade do Minho, Braga, Portugal. ORCID: 0000-0001-7035-008X

1. Introdução: “*Todas as cartas de amor são ridículas...*”

“Todas as cartas de amor são/ ridículas/ não seriam cartas de amor/ se não fossem/ ridículas” (Pessoa, 2013, p. 550). Quem o diz é Álvaro de Campos, o engenheiro naval que assustava Ofélia a quem Fernando escreveu cartas de amor ridículas. O engenheiro, vértice de um triângulo amoroso que Pessoa faz intervir na relação, não pode ser desligado do jogo heteronímico e do fingimento que estas cartas, aparentemente inócuas e pueris, ocultam, e críticos como José Augusto Seabra (1985) e Antonio Tabucchi (1984), entre outros, pressentiram desde a primeira edição das *Cartas de Amor* de Fernando Pessoa, em 1978. Muito se escreveu desde aí sobre estas cartas, cuja interpretação oscila entre a autenticidade e a espontaneidade – em surpreendente contraponto à ficção heteronímica – e a engenhosa encenação do amor, a peça em falta no drama-em-gente pessoano. Em certa medida, a aparente dimensão ex-cêntrica ou “episódica”¹ destas cartas, não pode deixar de ser lida à margem dos efeitos pretendidos pelo “poeta-dramático” (Seabra, 1974, p. XX).

As *Cartas de Ophelia a Fernando Pessoa*, publicadas em 1996 (depois da morte de Ofélia, em 91) viriam dar força a esta última leitura ao revelar, pela voz de Ofélia, o primeiro encontro entre os dois colegas de escritório e aquilo que foi a paródica representação teatral de Pessoa ao declarar-se à colega dactilógrafa “como Hamlet se declarou a Ophelia” (Pessoa & Queiroz, 2012, p. 282). Suprema e paradoxal ficção de Pessoa, vivendo com “uma espécie de contra-heterónimo” feminino (na expressão de Richard Zenith²) e um *outro* que é ele mesmo a ficção do amor. O conjunto das cartas de Fernando e de Ofélia dão a ver no palco de uma ilusória privacidade o protagonismo desta última, sublinham Anna Klobucka e Mark Sabine (2010, pp. 284–287), o diferente generoleto e o notório “desencontro de intenções” que os separa.³

Para lá do *ridículo* de uma “obviedade demasiado óbvia para ser óbvia de verdade”, como pressentira Tabucchi (1984, p. 54), as cartas de Pessoa e de Ofélia deixam entrever algo de mais profundo: a recusa pessoana da autorrepresentação, de um qualquer retrato enquanto provisória representação de si. Razão pela qual as cartas continuam a desafiar o leitor, confrontando-o com a ficção autoral que o ortónimo foi laboriosamente construindo, com o labirinto sem minotauro dentro que Pessoa nunca deixou de ser e para quem o amor pela literatura é, afinal, o único amor concebível: “A minha vida gira em torno da minha obra literária – boa ou má, que seja, ou possa ser. Tudo o mais na vida tem para mim um interesse secundário” – escreverá Pessoa (1994, p. 43), numa carta a Ofélia datada de 1929. Pessoa, observa Antonio Tabucchi (1984, p. 54), “escolheu a literatura simplesmente porque *não podia* escolher o amor”.

No testamento poético que dá o mote a este artigo, todavia, o engenheiro naval acrescentará que “só as criaturas que nunca escreveram/ cartas de amor/ é que são/

¹ Sobre o conceito de “episódio” em Pessoa, *vd.* Patrício (2012, pp. 15–18).

² *Apud* Klobucka e Sabine (2010, p. 282).

³ Sobre o “protagonismo” de Ofélia, veja-se Klobucka e Sabine (2010, pp. 286–288).

ridículas”, lembrando com nostalgia o tempo em que, também ele, “escrevia/ sem dar por isso/ cartas de amor/ ridículas” (Pessoa, 2013, p. 550). *Ridículas*, na nostálgica aceção de Álvaro de Campos, serão também as cartas de Maria Ondina Braga e Jacinto do Prado Coelho que, ao contrário das de Ofélia e Fernando, permanecem até hoje inéditas e mantidas na esfera privada.⁴ As cartas trocadas entre a escritora e o professor e crítico literário descobrem-nos, porém, uma relação discreta mas intensa, longe da encenação teatral patente no registo epistolar de Pessoa, além do retrato inesperado de uma mulher que escolheu a literatura sem abdicar do amor. Também aqui, a leitura conjunta das cartas dá voz aos dois correspondentes, permitindo ao leitor testemunhar, não um convencional artifício retórico⁵, mas um diálogo efetivo, com troca de papéis entre remetente e destinatário. Se esta correspondência merece atenção, tal não se deve a uma forma desviante de voyeurismo literário ou de serôdio biografismo mas, antes de mais, ao facto de trazer à luz do dia facetas desconhecidas quer da mulher quer da escritora, desconstruindo estereótipos que a uma e outra se foram colando ao longo do tempo, por vezes com prejuízo para a receção da obra.

Fragmentos de uma história privada, grafias do quotidiano, cartas e diários mostram-se significativos a vários níveis. Desde logo, enquanto corporização de um gesto de *life-writing*⁶, mas também iluminando aspetos relativos ao processo de construção da figura autoral e revelando momentos de autorreflexão sobre o ofício literário; dando a ver a leitora em confronto com a obra de outros autores e a escritora perante o olhar do crítico literário; descobrindo a amplitude das relações literárias que a escritora soube estabelecer ou de um modo particular de ler a realidade histórico-cultural do tempo que lhe coube viver. Neste sentido, importa sublinhar, para além do epistolário íntimo, o carteamo de Maria Ondina, de forma mais ou menos prolongada ou próxima, com muitos outros correspondentes e a relevância dos seus nomes no contexto literário e cultural português ou internacional. Agustina Bessa-Luís e Mónica Baldaque, Lygia Fagundes Telles, Carlos Néjar, Fernando Namora, Helena Rocha Pereira, Simone de Beauvoir ou Graham Greene, são alguns dos nomes com quem a escritora se carteceu, merecendo esta correspondência inédita uma edição cuidada ainda por fazer.⁷

“Efemérides de uma vida, as cartas de um autor, captam à maravilha os nadas e os momentos cruciais que a constituem”, lembra Andréa Rocha (1985, p. 17), desenham a

⁴ Devo aqui uma nota de agradecimento à família da escritora o ter-me facultado o acesso a esse acervo epistolar.

⁵ Pela sua natureza íntima, privada, não se destinando à publicação, estas cartas afastam-se radicalmente da retórica epistolar clássica (incluindo a das cartas familiares), tal como ela se foi configurando desde Cícero, Séneca e Plínio, o moço, entre outros, e difundindo no Ocidente pelos humanistas do Renascimento. Em qualquer destes casos, a carta, mais do que um exercício de estilo, possibilitava ao autor a criação de uma imagem pública de si próprio para a posteridade, destinando-se, por isso, a “vivere più dell’autore”. A escrita epistolar, sublinha Luisa Doglio, teve sempre qualquer coisa de teatral, “un’arte retoricizzata” che riconduce al modello a stampa delle *Lettere famigliari* e ne ricostituisce l’autoritratto di scrittore nello studio, in figura di assorto scrutatore del ‘cattivo secolo’.” (Doglio, 2000, p. 196, p. 211).

⁶ Entendemos aqui o conceito de *life-writing* numa perspetiva alargada e em expansão na contemporaneidade, envolvendo qualquer forma de narrativa de si, da autobiografia e biografia, à memória, diário, narrativa de viagens e autoficção.

⁷ A correspondência existente no espólio do Espaço Maria Ondina Braga/Museu Nogueira da Silva (Braga) será objeto do último volume da edição em curso pela Imprensa Nacional da *Obra Completa de Maria Ondina Braga* (Coord. de Isabel Cristina Mateus e Cândido Oliveira Martins).

cartografia de uma vida que vai muito para além da finitude do tempo. Fazem de um tempo individual e irreversível, um tempo tangível capaz de perdurar para além do tempo limitado de uma vida. Mais ainda se essas cartas são de natureza íntima, deixando entrever a face da mulher para lá do rosto precário da escritora. E se nelas se dá a ver, afinal, o mesmo gesto autobiográfico, ou talvez mais rigorosamente autoficcional⁸, de que nasce a sua escrita.

Figura 1. Maria Ondina Braga e Jacinto do Prado Coelho, Guincho, Fev. 1973



2. Entre cartas e diário: um duplo (auto)retrato

Do espólio epistolar de Maria Ondina, destaco, em particular, uma viagem turística da escritora ao Brasil, entre 22 de Agosto e 19 de Setembro de 1972, a bordo do navio *Infante Dom Henrique*, com escala na Madeira, à ida, e em Cabo Verde e Las Palmas, no regresso a Portugal. Dessa viagem chegou até nós um diário de bordo inédito com a forma de um pequeno caderno de cerca de vinte folhas A5 manuscritas, atadas com uma fita de seda

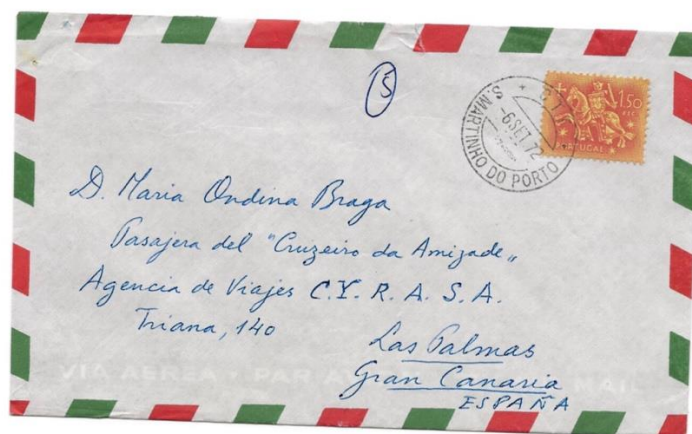
⁸ O conceito de “autoficção”, cunhado em 1977 por Serge Doubrovsky a propósito da publicação de *Fils*, tem vindo a conhecer diferentes interpretações ao longo do tempo. Se originalmente dizia menos respeito à invenção dos acontecimentos do que à linguagem e ao processo de narrativização, para Marie Darrieusseq, e enquanto escrita de si, implica uma ambiguidade, “un double pacte, à la fois fictionnel et référentiel, dont relèvent les textes autofictionnels”. Trata-se, segundo ela, de “faire entrer l’autobiographie dans le champ de la fiction” (Darrieusseq, 1996, p. 373). Neste sentido, em entrevista de Maria Teresa Horta para o *Diário de Notícias* (25 de Janeiro 1999, Maria Ondina Braga chama de algum modo a atenção para a natureza autoficcional da sua escrita, a propósito de *Vidas Vencidas*: “não é [uma autobiografia], pelo meio há histórias que gosto sempre de inventar. (...) Sem dúvida alguma a ficção sobrepõe-se à realidade, mas mesmo assim a realidade está lá. Sublinho isto porque penso ser importante para a compreensão de *Vidas Vencidas*. Sobretudo quando falo de mim, sem dúvida. Mas também aí vou introduzindo coisas que não correspondem à verdade completa, mas que, afinal, até poderiam ser” (Horta, 1999, p. 40). Postura diferente da assumida por Annie Ernaux, Prémio Nobel 2022, ao recusar a “ficção” para a sua escrita, reivindicando antes o conceito de “autosociobiografia”: “les textes (...) sont avant tout des “explorations”, où il s’agit moins de dire le “moi” ou de le “retrouver” que de le perdre dans une réalité plus vaste, une culture, une condition, une douleur”(Ernaux 2011, p. 23).

amarela, cuja capa é um folheto de informação com uma alteração de última hora ao itinerário previsto do *Cruzeiro da Amizade ao Brasil*, distribuído aos tripulantes antes de iniciar viagem. O caderno manuscrito apresenta-se incompleto, sendo o último registo do dia 15 de Setembro, escrito em S. Vicente de Cabo Verde, cidade do Mindelo, onde a escritora chegara às 8h da manhã. Curiosamente, a escrita do diário tem continuidade – e é essa a razão desta escolha – num conjunto de cartas que, paralelamente, Ondina escreve a Jacinto confirmando ou desenvolvendo o relato diarístico dos acontecimentos, agora sob um registo íntimo, privado. Cada uma das cartas reporta-se, por vezes, a vários dias, devidamente datados, denotando um fluxo quotidiano de escrita (certamente até ser possível o desembarque em algum porto e o envio pelo correio) que tem como complemento as cartas de Jacinto para Maria Ondina.

Importa notar que a escrita deste diário de viagem surge, como se depreende da leitura das cartas, de um desafio lançado por Prado Coelho à escritora (mais do que à amiga) e ao qual esta procura corresponder desde a chegada ao barco, na véspera da partida (de resto, a viagem terá sido um presente do professor, procurando compensar Ondina da sua ausência durante o período de férias, inicialmente em trabalho, em Cambridge, e depois em S. Martinho do Porto, com a família).

Lidos em simultâneo, o diário e as cartas de Maria Ondina constituem um duplo *self-portrait*, não apenas por envolverem géneros e registos distintos, mas sobretudo por configurarem distintas representações de si: o diário deixando entrever o olhar da escritora e a sua imagem pública, social, as cartas, pelo registo íntimo, privado de que se reclamam, revelando sobretudo a mulher. Por seu turno, as cartas de Prado Coelho descobrem ao leitor um terceiro retrato, algo ambíguo, o da mulher e escritora vistas sob o olhar de Jacinto. Ainda que brevemente, procurarei aqui deter-me em alguns aspetos implicados neste duplo (ou triplo) retrato.

**Figura 2. Carta enviada por Jacinto do Prado Coelho,
S. Martinho do Porto, 6 Set. 1972**



Importa sublinhar que a escrita do diário corresponde a uma espécie de pacto amoroso secreto ou de código privado. Como sugere a carta da escritora logo no dia da partida, trata-se de um desafio lançado por Jacinto, leitor primeiro de Ondina: “Escrevi no meu diário (porque estou a fazer um diário, pela primeira vez na minha vida! Tu metes-

me em cada uma!)”. A nota-comentário de Ondina não é aqui despicienda, desde logo se tivermos em conta que em *Estátua de Sal*, livro de forte cariz ‘autobiográfico’, a autora sublinhara não estar a escrever um diário, reforçando deste modo a dimensão autoficcional da sua escrita:

Não sei quem foi que disse que um diário equivale a um lento suicídio. Eu não estou a escrever um diário. Estou a passar para o papel recordações de tempos idos ocasionalmente misturadas com impressões que vão surgindo. Sinto-me, no entanto, morrer aos poucos nestas linhas. O querer dizer o que se passa em nós, o analisarmos por escrito, ainda que a sós connosco, é devastador. Mas talvez eu já esteja mesmo morta. Quem fala é aquela parte de fora de mim sempre atenta à de dentro e a explorá-la, um atroz, um falso eu que tive de inventar para não desistir. (Braga, 2022, p. 90)

Em primeiro lugar, a escrita diarística configura um raro momento de grafia no presente, um relato íntimo, auto-bio-gráfico, do que vai acontecendo a bordo dos dias, contrário ao gesto rememorativo, de ressonância proustiana⁹, invocado pela autora para caracterizar a sua escrita. “Passar para o papel recordações de tempos idos ocasionalmente misturadas com impressões” (Braga, 2022, p. 90) significa não apenas reconhecer o papel de construção (e logo, de invenção) que a memória desempenha nesta escrita – a memória, lembra Evelyn Ender, “is like a diary that writes itself” (2005, p. 3). Destacar este gesto rememorativo representa assim, para a escritora Maria Ondina, um modo de chamar a atenção para a natureza autoficcional da sua escrita, para a tensão entre a realidade e a ficção que a alimenta.

Em segundo lugar, ao confessar a Jacinto, na primeira carta da viagem, estar “a fazer um diário pela primeira vez”, a escritora tem consciência de estar a aceitar mais do que um simples jogo lançado pelo amigo. Para Maria Ondina, esse jogo implica deixar cair a máscara autoral que toda a ficção exige, o *falso eu* inventado que se dá a ver na escrita enquanto representação de si; escrever um diário corporiza assim um gesto simbólico de autodesvendamento, de revelação da face¹⁰ (mais do que do rosto) e, nesse gesto, de entrega amorosa da mulher. Confirmando de algum modo este pacto, três dias depois (dia 25 de Agosto), no quarto solitário de um hotel em Cambridge, a imaginação de Jacinto não deixa de representar Ondina nesse gesto íntimo de escrita do diário: “Você,

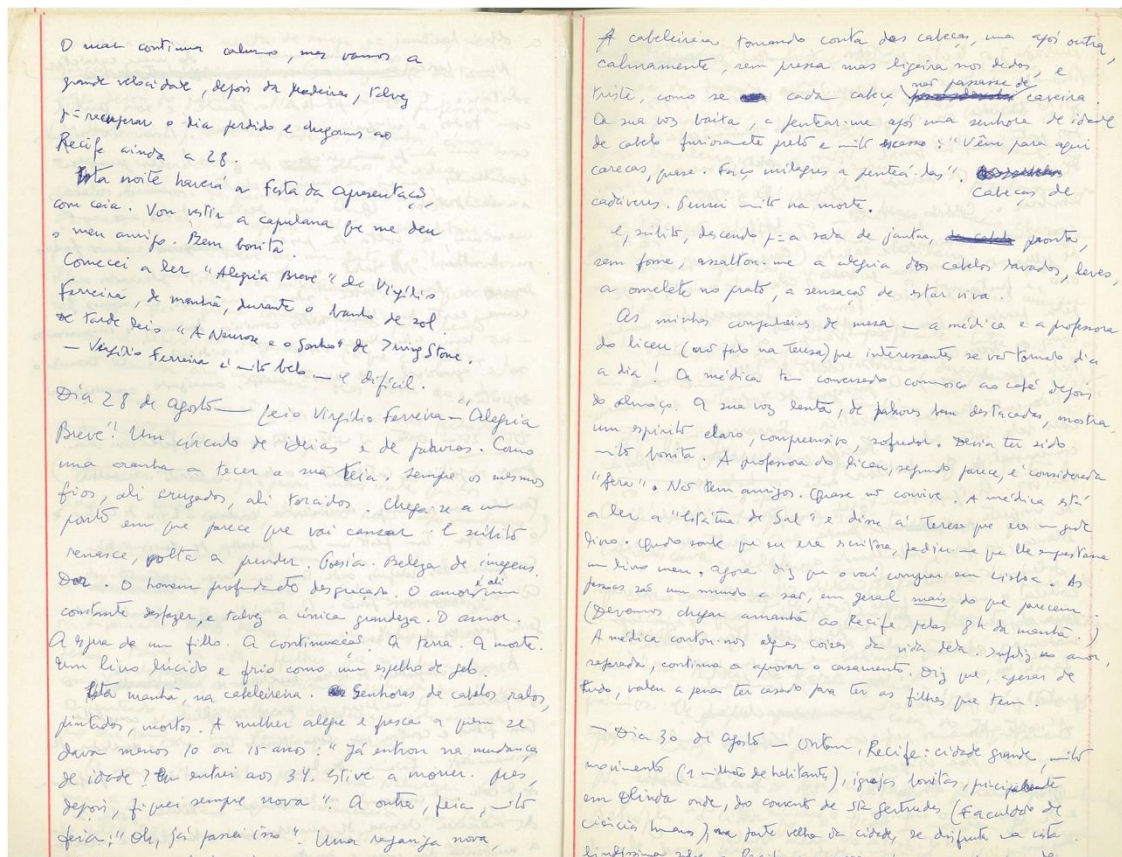
⁹ Imagens e sensações, tácteis, olfativas, sons ou sabores recolhidos em diferentes geografias ou culturas (do Reino Unido a Goa ou Macau, passando por Angola, pelo Sri Lanka ou pela Somália francesa), além dos cheiros e sons associados à infância da escritora em Braga (os sinos ou os cheiros das tílias e das madeiras exóticas a secar no jardim da casa de família, na Avenida Central) coexistem na escrita rememorativa, fazendo parte da sua busca identitária e configurando a cartografia de afetos que define a sua itinerância pelo mundo. Em particular, sobre as paisagens olfativas na obra de Maria Ondina e a importância conferida aos aromas “como elementos recolectores e configuradores da memória e da identidade”, veja-se “Os cheiros da memória: ecos duma estética proustiana na obra de Maria Ondina Braga” (Gago 2018, pp. 75-84).

¹⁰ Utilizo aqui o conceito de “face” no sentido que lhe atribui Hans Belting, distinguindo entre máscara, rosto e face: “[a]o ser figurado numa reprodução, cuja expressão já não pode ser alterada, o rosto vivo petrifica-se em máscara. (...) a *história do rosto* chegou até nós através de uma tradição de máscaras que *reproduzem o rosto, mas não são rostos*. Em ambos os casos, constitui-se uma tipologia, à qual no entanto a face se subtrai, porque esta só existe na vida e é, por isso, tal como a vida, proteiforme e inapreensível, e também fugaz e efêmera como a própria existência” (Belting, 2019, p. 64). Se o rosto é o lugar da interação com o outro, a face é o lugar da singularidade psicológica, da expressão do eu profundo.

meu bem, estará a estas horas a conversar? a dançar? no deck a ver a lua? Na cabina a escrever o seu diário?” [sublinhado de Prado Coelho].

A escrita do diário parece desta forma representar um gesto de cumplicidade e proximidade, transformar a ausência em presença, como se o companheiro ausente estivesse ali, ao lado de Ondina, conversando com ela, observando e partilhando o que vem à rede dos dias, anulando, por essa via, a representação ou imagem. Será, aliás, a mulher a chamar a atenção para a tangibilidade desta presença na carta datada de 26 de Agosto: “Trouxe o anel que tu me deste e durmo com ele. A pasta para os papéis foi oferta tua. E os livros que leio, também, quase todos oferecidos por ti. E a capulana. E a viagem, afinal, também!” Tudo cabe no diário, do registo pessoal e espontâneo de observação da vida quotidiana a bordo à reportagem dos lugares visitados, impressões de viagem, imagens, leituras, aqui ou ali uma vaga nota íntima, uma palavra nova registada à pressa. O leitor vê-se envolvido nesta atmosfera de cumplicidade que a dimensão privada das cartas prolonga e acentua: entrando no duplo registo manuscrito (diarístico e epistolar), no desenho da(s) caligrafia(s), no ímpeto torrencial de uma escrita que se derrama pelas margens das cartas em diferentes direções, subindo e descendo, circum-navegando o olhar pela folha, seguindo o que antes fora a viagem inicial do destinatário. Deixando-se seduzir pela presença corpórea, única, tangível, de uma assinatura com o fascínio de quem se aproxima de um mistério ou entra na “máquina do tempo” – para usar a expressão de Vik Muniz (2019, p. 17) – munido do *boarding pass* de uma data, descobrindo-se em viagem a bordo do Infante Santo para além do tempo massificado e veloz que é o nosso.

Figura 3. Páginas do Diário de Bordo (Agosto-Setembro 1972)



Da leitura conjunta das cartas e diário, avulta um retrato subtil da mulher que vem desconstruir a imagem estereotipada de ‘ascetismo’, de conservadorismo ou de reclusão que por vezes se colou à escritora. Pelo contrário, estas páginas manuscritas descobrem-nos a mulher que gosta de conviver e de frequentar a piscina do navio, de banhos de sol e de ficar bronzeada, como dá conta este registo diarístico no primeiro dia de viagem: “de tarde: um banho de sol no recinto da piscina. Muito calor. Fiquei muito queimada”. Deixamo-nos igualmente surpreender pela mulher que gosta de dançar e de se vestir com elegância e, naturalmente, se preocupa com a linha ou, em palavras suas, com mais alguns “quilos *on*” ganhos durante a viagem, como se pode confirmar no registo do dia 24 de Agosto: “Ontem dancei. Foi bom. Sentia-me leve, de corpo harmonizado (será esta a palavra?) com a música. Não importava o companheiro, nem era muito interessante, mas importava dançar, de corpo ágil, queimado, mangas curtas, sapatos brancos e elegantes”. Assim como ficamos a conhecer, no breve registo do dia seguinte, a preocupação da mulher com a roupa que irá vestir essa mesma noite para a *Festa da Apresentação* a bordo: “Vou vestir a capulana que me deu o meu amigo. Bem bonita.”

Se, num primeiro momento, o diário e as cartas de Maria Ondina parecem partilhar o mesmo registo íntimo e desvelar ângulos distintos do que poderíamos chamar a mesma “face”, uma leitura mais atenta descobre, porém, diferenças assinaláveis. Enquanto que as páginas do diário nos mostram um retrato mais contido, um *rosto* dir-se-ia quase emotivamente neutro, preservando um certo secretismo em relação a um “amigo” não identificado, mencionado pontualmente aqui ou ali, as cartas desenham um retrato mais próximo e expressivo da mulher que se descobre (talvez devesse dizer, desnuda) perante a lente epistolar com uma simplicidade e uma delicadeza desarmantes. Mais do que um modo de “comunicazione in assenza” (Doglio, 2000, p. 195), característica do género epistolar, as cartas traduzem aqui um diálogo efetivo, um modo de presentificação de uma ausência, igualmente insinuado na decisão do gesto de escrita diarística. Assim, ao dar conta da festa social a bordo, a carta de 25 de Agosto introduz agora um tom bem mais íntimo: “Temos hoje à noite a ‘Festa da Apresentação’, com ceia, e vou pôr a tua capulana. Ficou jeitoso o corpetinho e acho que é uma bela toilette. Um dia hei-de vesti-la para ti, está bem? – Que traje lindo! Estou da cor do cacau. Beijos. Penso em ti”.

A carta revela o significado privado de que se reveste a festa a bordo e a razão afetiva, sentimental, da escolha da capulana. Esta deixa de ser aqui um simples presente de “um amigo” anónimo, para passar a ser um elo material da cumplicidade existente entre os dois, uma aliança secreta encurtando a distância física que os separa. Mas é também uma forma de dar a ver e acentuar a singularidade expressiva da face integrando-a na linguagem do corpo a que pertence. Daí a discreta nota de erotismo convocada pela *toilette* e pela sinestesia associada à “cor do cacau”, patente não apenas na imagem do corpo bronzeado, mas também na sugestão simultaneamente tátil e gustativa do cacau (para não dizer olfativa), além da promessa anunciada de um jogo privado de sedução. Jacinto não deixa, naturalmente, de reagir à imagem em carta datada de 1 de Setembro: “a minha gatinha assim tostada, quem me dera vê-la de capulana!”.

As cartas que Ondina escreve diariamente a Jacinto dão conta do carinho e das saudades (a palavra mais repetida durante a viagem), da dor da separação, da solidão que

se avoluma e pesa no confronto da mulher com outros casais a bordo, transformando afetos no gesto de escrever. Contudo, e apesar do pacto entre os dois, o registo diarístico parece não ir além da máscara pública, social, da escritora. Assim, logo no primeiro dia da viagem, observando as pessoas a despedir-se no cais e os lenços a acenar do exterior, Ondina não consegue evitar o registo deste apontamento no diário: “Pensei: quando é que alguém veio despedir-se de mim? Quando fui para a Índia – o meu irmão e a família. As lágrimas corriam-me com saudades de alguém que não estava ali, que nem sabia de mim”. Pouco mais à frente, acrescenta esta nota enigmática: – “Gostava de ter visto alguém à partida do barco.”

O tempo custa a passar sem “esse *alguém*” [itálico de Ondina] que a escritora prefere cautelosamente manter no anonimato, disso mesmo dando conta no registo do diário do dia 24, dia seguinte à visita à Madeira: Hoje, banho de sol de manhã. Lembro-me do meu amigo e tenho saudades dele. Parece que o tempo vai ser tão comprido sem ele!” A leitura da carta desse mesmo dia revelará, porém, o nome do amigo:

Lembro-me muito de ti, e hoje, no banho de sol, na piscina, disse à Maria Teresa (a minha companheira de camarote) que tinha saudades das pessoas mais amigas. Verdadeiramente de quem tenho saudades é de ti. Quero que saibas. Gosto muito da minha gente mas estou habituada sem eles. Quanto a ti, estou habituada contigo. [sublinhado de Ondina]

Um conjunto de vocativos de afeto disseminados ao longo das cartas dá a ver a intensidade da relação, o amor que há entre ambos, irrompendo em momentos como este, no Rio de Janeiro, em carta datada do dia 6 de Setembro e assinada “com muitas saudades da tua gatinha”: “Querido, Bichinho, queria que estivesses aqui a meu lado. Isto tem sido bom e seria perfeito se não fosse a nossa separação física, e digo ‘física’ porque espiritualmente tenho estado contigo sempre”. Ou ainda neste apontamento íntimo na viagem de regresso a Portugal, na véspera de chegar a Cabo Verde, dia 11 de Setembro:

Penso em ti e tenho muitas saudades tuas. Física e espiritualmente. Saudades da tua voz, dos teus abraços, do teu carinho, do teu amor, de te ver, de te abraçar. (...) Olhe, feche os olhos e veja-me aqui sentada numa cadeira de repouso, no convés algo ventoso, com o murmúrio forte das ondas em redor, e um céu de entardecer. (...) Vou sonhar contigo esta noite. [sublinhado de Ondina]

Sobressai destas cartas a ternura da relação amorosa entre Ondina e Jacinto, o respeito mútuo e a delicadeza dos sentimentos, mas acima de tudo a postura corajosa da mulher independente, à frente do seu tempo que foi Ondina e num país anterior à Revolução. Da mulher que viaja sozinha pelos quatro cantos do mundo, atravessando continentes e culturas, da Europa ao Oriente, de África à América, vivendo diferentes experiências ou papéis, quer como viajante ou turista (como mostram o diário e as cartas), quer como emigrante. Mas também – e de um modo particularmente visível nestas cartas – da mulher que desafia as convenções sociais e os preconceitos da sociedade do país conservador do antigo regime, mantendo uma relação publicamente discreta com um conceituado académico e crítico literário, casado e com família.

Para lá daquele “ridículo” que Álvaro de Campos lembra com nostalgia e do vocabulário “esdrúxulo”, privado, da prática epistolar amorosa, a leitura conjunta do diário e das cartas confronta-nos com a duplicidade do retrato de Ondina, escritora e mulher, com a máscara e a face, a representação e a vida.

Importa sublinhar que a diferença ao nível da autorrepresentação que tenho vindo a assinalar entre a contenção expressiva do registo diarístico e a espontaneidade ou desnudamento emotivo da escrita epistolar decorre, em última instância, daquilo a que Abel Barros Baptista chama a “inquietação da publicação” (Baptista, 2003, p. 21). Embora a escrita do diário seja aqui, como ficou exposto, a resposta a um desafio amoroso, privado, que faz do crítico literário o leitor primeiro da escritora Maria Ondina, esta mostra-se contida, enigmática, em certa medida, esquiva. Talvez porque a escrita do diário a deixe desconfortável, despojando-a, em seu entender, do ‘falso eu’ autoral que a ficção lhe permite construir e pôr em cena; pouco à vontade, porventura, porque sabendo-se sob o olhar do ‘outro’, o olhar do crítico literário observando-a ao espelho de um género que a intimida e no qual se sente estranha. Desconfortável com um presente narrativo e com uma linha cronológica de que a sua escrita rememorativa, fragmentária, claramente se afasta; em qualquer dos casos, um “lento suicídio”, como confessa a escritora em *Estátua de Sal* (Braga, 2022, p. 90). Desconfortável também (e talvez sobretudo) pela máscara imposta a alguém que vive uma relação amorosa clandestina.

Talvez a incomodidade da escritora advenha igualmente do facto de o diário representar para ela um ensaio de escrita, um arquivo de imagens, lugares, paisagens, rostos, vozes, sensações, material de reescrita ao qual pretenderia voltar mais tarde. Como ficou exposto, até à data da viagem ao Brasil e ao pacto secreto entre a escritora e o professor universitário, o diário era para Maria Ondina uma forma inexplorada, em certa medida desvalorizada, enquanto narrativa autobiográfica mais do que ‘autoficcional’, conceito que só cinco anos mais tarde viria a ser criado no âmbito dos estudos literários.¹¹ Ainda que breve, a experiência de escrita do diário de bordo da viagem ao Brasil não deixará de ter contribuído para a publicação, em 1978, de *A Personagem*, diário-romance¹² de Paula em permanente confronto especular e jogo de reflexos com a personagem de Vânia, a partir dos quais serão abordados temas centrais para a escritora como o divórcio, a autonomia da mulher ou a maternidade. Assim como a leitura de

¹¹ Como ficou referido na nota 8, o conceito de “autoficção” só viria a ser criado em 1977, por Serge Doubrovsky a partir da publicação de *Fils*.

¹² No próprio texto aparece a seguinte definição diretamente traduzida do início de *La vie de Jean Racine*, de François Mauriac (1928, p. 7): “O mais secreto diário é uma composição literária, um arranjo, uma mentira. Tiramos do nosso caos uma criatura harmoniosa e comprazemo-nos com ela. Se existe um único homem que escreva um diário para seu próprio entretenimento e não para os séculos futuros (e duvidamos muito de que tal homem exista) resta-lhe sempre alguém a enganar, que é ele próprio” (Braga, 1978, p. 57). A autora comenta: “Detenho-me nestas linhas de Mauriac e interrogo-me: Não desencantaria eu a minha personagem para poder urdir um diário escondendo-me atrás dela? Mas onde está neste caderno a ‘criatura harmoniosa’ de que fala o escritor francês? Não. Não há nenhuma criatura harmoniosa... Nem é bem diário, isto. Uma coisa, porém, bate certa nas palavras de Mauriac e no que anoto dia a dia, noite após noite: o fingimento. Vânia nasceu deste truque. No autocarro é por vezes ela quem se senta do outro lado do vidro, no escuro, por vezes eu. E ambas olhamos em frente quando falamos – receio de lermos nos olhos uma da outra o nosso artifício?” (*idem*, pp. 57–58).

alguns diários de mulheres escritoras que Maria Ondina admira¹³ e cujas biografias breves começará a escrever em 1974 para a revista *Mulher*, sob a direção de Maria Lamas.

Ou talvez pareça uma vaga “inquietação da publicação” na aguda consciência autoral da escritora, exigindo a separação entre o tempo tangível, privado, das cartas e a construção ou preservação da sua imagem no espaço público. Se essa inquietação parece assombrar a escrita do diário, a confidencialidade das cartas, a privacidade e a intimidade de uma comunicação em direto de coração para coração¹⁴, parece tranquilizar a mulher. Embora sabendo que, por tradição, as cartas¹⁵ são “uma arte profundamente social” (Nelson, 2019, p. 24), a mulher parece não recear um olhar alheio, intrusivo (nem sequer o da posteridade), descobrindo no espelho epistolar a sua face mais íntima.

3. Uma escritora a bordo

Para além do retrato da mulher, a leitura conjunta das cartas e do diário dá igualmente a ver um retrato da escritora, desde logo no olhar atento ao quotidiano a bordo e às escalas em terra. Ondina toma nota no diário dos lugares por onde passa, das paisagens e monumentos, das gentes, das cores, cheiros, sons, sabores. Dá conta dos postais que escreve para amigos — Teresa Horta e Natália Correia (?)¹⁶ — ou dos amigos que tem a esperá-la em alguns dos lugares que visita, descobrindo algumas das suas relações no meio cultural português e brasileiro. Detém-se a descrever o modo como Jorge Amado (“de camisa baiana e calções, rosto severo, algo distante”) e toda a família a receberam em casa (“filhos, mulher, netos, cães e macaquinhos”), além de reportar com detalhe a macumba, ritual afro-brasileiro a que tem a oportunidade de assistir na visita ao Terreiro do Pai Jerónimo, na Baía. A escritora revela igualmente os vários apoios que teve, durante a visita ao Brasil, de Jorge Ferrer e Frei Amadeu, ao médico e professor Hélio Simões que ocupou a Cátedra de Literatura Portuguesa na Universidade da Baía e, em especial, do professor, poeta e crítico literário Gilberto de Mendonça Teles, todos eles procurando corresponder à recomendação de Jacinto Prado Coelho.

Em carta de 6 de Setembro, do Rio de Janeiro (*vd.* Figura 4), a escritora deixará bem claro o seu apreço pelo modo como foi acolhida pelo professor da Universidade Federal do Rio de Janeiro:

¹³ É o caso, entre outras, de Anaís Nin, autora de mais de quinze mil páginas diarísticas que só virão a lume uma dezena de anos antes de a escritora morrer, mas também de Katherine Mansfield, Virginia Woolf, Caroline Fox, Selma Lagerlöf ou Irene Lisboa. Maria Ondina Braga publicará em 1980 o volume *Mulheres Escritoras* e deixará um volume inédito, *Retratos com Sombras*, que será publicado muito brevemente no II Volume, “Biografias Femininas”, da *Obra Completa de Maria Ondina Braga* (ed. de Isabel Cristina Mateus e Claire Williams), Imprensa Nacional.

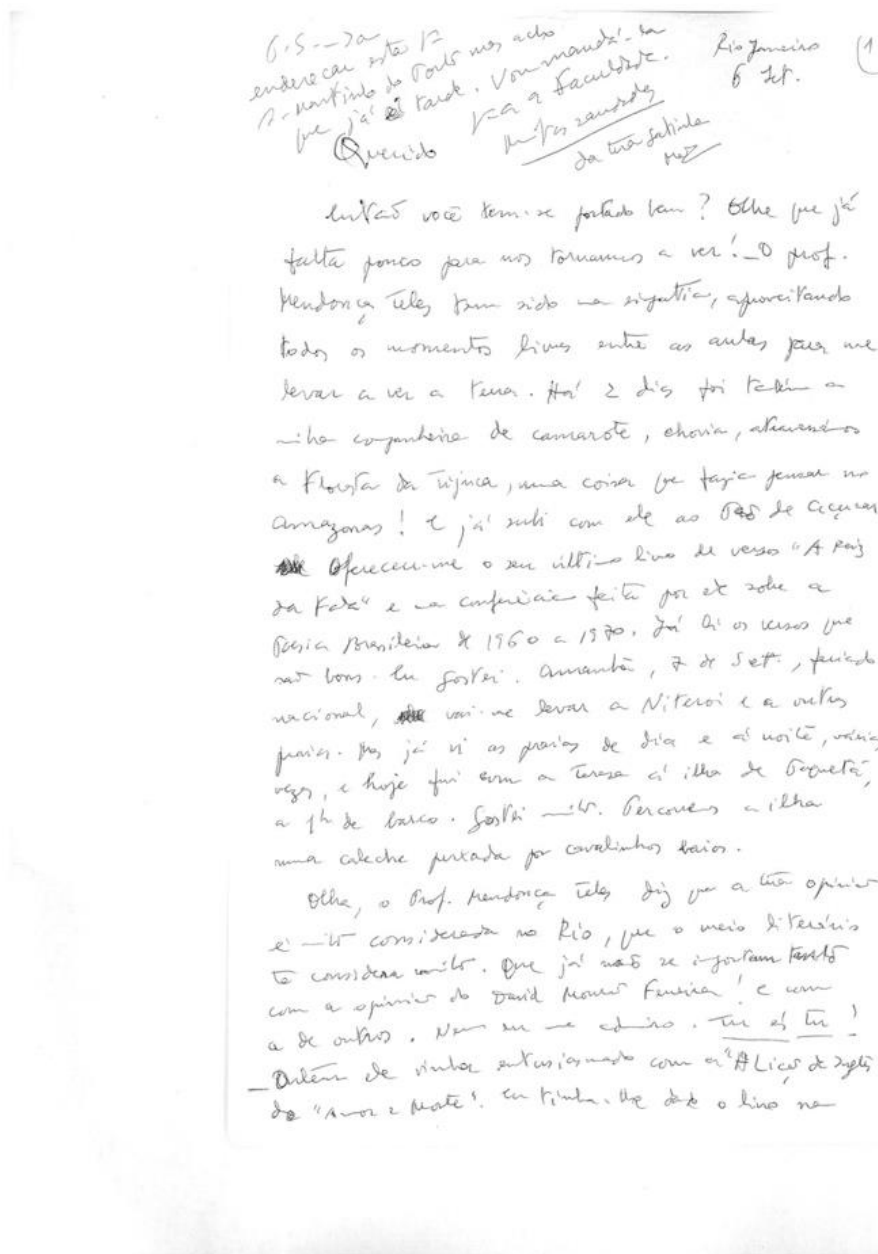
¹⁴ A título de curiosidade, refira-se que existe no espólio da escritora uma caixa em madeira com as iniciais JPC embutidas, destinada a guardar a correspondência com o professor e crítico literário.

¹⁵ “Dans une histoire culturelle redéfinie comme le lieu où s’articulent pratiques et représentations, le geste épistolaire est un geste privilégié. Libre et codifiée, intime et publique, tendue entre secret et sociabilité, la lettre, mieux qu’aucune autre forme d’expression, associe le lien social et la subjectivité.” (Charrier, 1991, p. 9).

¹⁶ Tendo em conta a caligrafia hesitante, não foi possível apurar até ao momento se se trata de Natália Correia ou de Natércia Freire, sendo que Maria Ondina se relacionava com ambas as escritoras.

O professor Mendonça Teles tem sido uma simpatia, aproveitando todos os momentos livres entre aulas para me levar a ver a terra. Há dois dias foi também a minha companheira do camarote, chovia, atravessámos a Floresta da Tijuca, uma coisa que fazia pensar no Amazonas.¹⁷ E já subi com ele ao Pão de Açúcar.

Figura 4. Carta de Maria Ondina a Jacinto do Prado Coelho, Rio de Janeiro, 6 Set. de 1972



¹⁷ A visita sob a chuva ao Parque Nacional da Tijuca e a evocação do Amazonas reaparecem de algum modo na autobiografia ficcional *Vidas Vencidas* (1998), nomeadamente no relato de um passeio de vitória ao Sameiro (Braga) em que a autora e a tia Glória são surpreendidas pela chuva (Braga, 2022, p. 310). Glória, mulher determinada e grande contadora de histórias, emigrante no Brasil, exercerá uma influência decisiva na vocação da escritora.

Gilberto Mendonça Teles, considerado um dos maiores especialistas na obra de Carlos Drummond de Andrade¹⁸, publicara nesse ano de 1972 o livro de poesia *A Raiz da Fala* (Prémio Olavo Bilac da Academia Brasileira das Letras nesse mesmo ano), e Maria Ondina Braga dá conta que o professor lhe ofereceu o “seu último livro de versos (...) e uma conferência feita por ele sobre a Poesia Brasileira de 1960 a 1970”, acrescentando ter já lido os versos “que são bons. Eu gostei”. Nessa mesma carta, a escritora acrescentará ainda uma confiança elogiosa do professor Mendonça Teles em relação ao prestígio de Jacinto Prado Coelho no meio académico e literário brasileiro: “O Professor Mendonça Teles diz que a tua opinião é muito considerada no Rio, que o meio literário te considera muito. Que já não se importam tanto com a opinião de David Mourão Ferreira! e com a de outros. Nem eu me admiro. Tu és tu! [sublinhado de Ondina]. Assim como não deixará de notar o entusiasmo do poeta e crítico brasileiro em relação à leitura de um dos contos publicados em *Amor e Morte* (1970):

Ontem ele vinha entusiasmado com “A Lição de Inglês” de *Amor e Morte*. Eu tinha-lhe dado o livro na véspera à noite e ele, que tem muito que fazer, procurou o conto mais curto para ter apenas uma ideia do que eu escrevo e gostou. Diz que, de certo modo, a minha maneira de escrever tem algo novo, e que há um mistério, e que a minha simplicidade é de um simples difícil, que se adivinha por detrás o trabalho, a arte.

Quer as cartas, quer o diário descubrem, sob registos distintos, a escritora enquanto leitora de outros autores. Das leituras a bordo, destacam-se o romance *Alegria Breve* de Vergílio Ferreira, entrecortado pela leitura de Irving Stone, “A Neurose e o Sonho, primeiro volume de *As Paixões da Mente* (*The Passions of the Mind*, 1971), romance biográfico sobre Sigmund Freud. No registo do diário do dia 28 de Agosto, ensaiando um apontamento crítico que tem como destinatário primeiro o professor e crítico literário que lhe oferecera o romance vergiliano para ler na viagem, a escritora define friamente a construção narrativa como “um círculo de ideias e de palavras. Como uma aranha a tecer uma teia. Sempre os mesmos fios, ali cruzados, ali torcidos. (...). Um livro lúcido e frio como um espelho de gelo”, regista em frase lapidar. Uma semana depois, já terminada a leitura, Ondina não deixa de considerar *Alegria Breve* “um grande romance”.

Na carta que escreve nesse mesmo dia 28 a Prado Coelho, a escritora dá conta daquilo que a impressiona na construção do romance, da fragmentação narrativa ao trabalho sobre a linguagem. Todavia, a nota de apreço não impede a escritora de se demarcar da “frieza” geométrica, racional, da construção narrativa de Vergílio Ferreira, o que não surpreende se tivermos em conta uma escrita intimista, fragmentária, marcada pela sugestão e pela elipse, mas também por aquilo a que Isabel Cristina Rodrigues (2019, p. 107) chamou o “sensacionismo tranquilo” da escrita ondiniiana¹⁹. Ao mesmo tempo que *brinca à crítica com o crítico* literário, a escritora arrisca um exercício de auto-

¹⁸ Gilberto Mendonça Teles publicara em 1970 o ensaio *Drummond – A Estilística da Repetição* (Rio de Janeiro, José Olympio) e Carlos Drummond de Andrade, seu amigo, dedicará uns versos ao poeta goiano.

¹⁹ Analisando o legado de Cesário Verde na poética de Caetano de Campos e Álvaro de Campos, mas também na percepção imaginativa do espaço nas crónicas de Maria Ondina Braga e Paulo Varela Gomes, Isabel Cristina Rodrigues refere-se em particular ao programa de “olhar a terra através do verbo estudado da sensação” (Rodrigues, 2019, p. 114).

escopia literária (e extra-literária), envolvendo a comparação do romance de Vergílio Ferreira com o volume de contos *Amor e Morte* e o ‘jogo’ amoroso com o crítico literário para marcar essa diferença:

Engraçado o modo de ele construir o romance. Como um círculo, sempre à volta do mesmo, as ideias ligando-se, quebrando-se, torcendo-se. Coisas belas. A construção, mesmo, é interessante, e, parecendo que vai cansar, não chega a isso. O interesse recomeça. É uma frase poética, uma comparação, um jogo de palavras que prendem. E a dor, a desgraça do homem! Um livro profundamente angustioso. Um livro de morte. Muito mais morte que “Amor e Morte”. (Senhor crítico, acha bem esta minha crítica?)

Senhor querido, Príncipe, nós amamo-nos, não é? Que importa o Virgílio Ferreira? E o amor não tem sido assim desgraça, tem sido mesmo bom e natural e bonito. Eu, pelo menos, acho que tem. [sublinhado de Ondina]

O crítico literário não deixará de responder à sua correspondente no dia 1 de Setembro, em termos cúmplices e não isentos de carinhosa ambiguidade: “o crítico dá inteira razão às observações críticas da senhora ficcionista”.

O confronto quotidiano com os outros passageiros a bordo do navio acentua na escritora, por outro lado, o sentimento da solidão, indissociável da condição de escrita²⁰: “Num barco, convenço-me mais do meu carácter solitário”, pode ler-se num registo do Diário. Todavia, a escritora mostra-se curiosa e atenta às diferentes histórias de vida que a levam ao encontro de si no confronto com o outro, à descoberta de uma natureza ou humanidade comum²¹, sem hierarquias de poder ou diferenças sociais e culturais, como pode ver-se neste apontamento do dia 24 de Agosto, depois da visita à ilha da Madeira: “Quando nos deitamos todos ao sol, meio-nus, à volta da piscina, somos focas ou lontras. No salão, a dançar ou empoleirados nos bancos do bar a beber, somos macacos, não somos?”

Observar as pessoas, imaginar-lhes as vidas, dar-lhes voz na e pela escrita, é afinal a tarefa da escritora, como ela própria afirma na autobiografia romanceada *Estátua de Sal*, confirmando deste modo o gesto de *não estar a escrever um diário*: “Sempre achei valer a pena observar as pessoas, imaginar-lhes as vidas, fixá-las na memória, ignorando-as. Sempre achei não valer a pena mais nada” (Braga, 2022, p. 123). O diário de bordo revela ao leitor o olhar da escritora, atento às histórias e à voz (ou silêncios) do outro, ao mistério da identidade das suas companheiras de mesa na sala de jantar do navio, aos segredos e às histórias a bordo. Deste modo, o retrato do ‘eu’, a singularidade da face parece diluir-se, perder contornos, confundir-se no rosto coletivo (o mesmo é dizer aqui,

²⁰ Mais do que uma escolha, a escrita parece ter sido para Maria Ondina, tal como a viagem, uma predestinação, como afirma por diversos modos e em vários lugares, com destaque *para Vidas Vencidas* (1998). “Sozinha com a escrita, sim. A escrita é a única coisa que tenho na vida. (...) Digamos antes que é uma fatalidade”, dirá em entrevista a Maria Teresa Horta, no *Diário de Notícias* (Horta, 1992, p. 3).

²¹ Esse sentido ecológico de “animalidade comum” enquanto modo diferente de pensar o humano e a sua relação com a casa comum da terra, estará patente em muitos momentos da obra de Maria Ondina, desde logo na autorrepresentação simbólica da escritora na sua oficina de escrita em Macau, acompanhada pelas deambulações de uma osga no teto e pelo labor solidário do bicho da madeira: “O bicho vai roendo o rodapé. Monótono e firme, na sala deserta, o ranger dos seus ‘dentes’ desafia o relógio do meu coração, o maquinismo do meu cérebro. Detenho-me à escuta. Quem trabalha mais? Quem anda mais depressa? No meio da noite, esse bizarro e diligente trio – e eu. Eu desperta e tensa” (Braga, 2022, p.68).

a máscara coletiva) observado a bordo. Em última instância, a escritora sabe que todo o autorretrato exige distanciamento porque nele, como na escrita de um diário, espreita em cada linha um perigo de morte: “escrever um diário equivale a um lento suicídio”, afirmara em *Estátua de Sal* (Braga, 2022, p. 90).

É aliás esse medo de ver-se ao espelho²² da autorrepresentação que de algum modo surpreendemos num breve registo do diário, dia 28 de agosto. A escritora dá-nos conta de uma ida à cabeleireira, de manhã, onde se confronta com a imagem repetida de mulheres de “cabelos ralos, pintados, mortos”, a imagem do corpo em declínio e da morte que a obriga a desviar o olhar:

A cabeleireira tomando conta das cabeças, uma após outra, calmamente, sem pressas mas ligeira nos dedos, e triste, como se cada cabeça não passasse de caveira. A sua voz baixa, a pentear-me após uma senhora de idade de cabelo furiosamente preto e muito escasso: “Vêm para aqui carecas, quase. Faço milagres a penteá-las”. Cabeças de cadáveres. Pensei muito na morte.

E, súbito, descendo para a sala de jantar, pronta, sem fome, assaltou-me a alegria dos cabelos lavados, leves, a omelete no prato, a sensação de estar viva. (*Diário*, 28 de Agosto)

De regresso a Portugal, no final da viagem, quando já todos se conhecem a bordo e a escritora lhes sabe ou imagina as vidas, o navio é para a escritora um lugar móvel, deslocando-se entre as alegorias visuais de Bosch e um felliniano *E la Nave Va*:

Uma espécie de “nave dos loucos” este cruzeiro: a “Luisinha dos cruzeiros” com a sua mania da marinha e dos moços de 20 anos (ela com mais de 40 e gorda e tonta) anda com a mãe de cruzeiro para cruzeiro a ver se se cura – já esteve internada num manicómio; o homem que dizem ser negociante de jóias e tem 400 contos de jóias no comissariado, bêbedo de manhã à noite, caiem-lhe as calças a dançar e caminha sempre como um autómato; a senhora loira, já de idade, de vestidos de menina e cabelos pelas costas, que se droga; os velhos folgazões (também a velha D. Celeste) que gostam de dar espectáculo no salão de baile e sempre se fantasiam nas festas de carnaval; as moças que vieram só para se divertir com os homens e receber deles prendas e passeios grátis nas terras de escala; as solteironas solitárias (professoras do liceu?) que não falam com ninguém; as senhoras casadas, burguesas, que fazem todo o dia crochet no salão ou jogam cartas.

Os homens, uns dançam pelo prazer de dançar, outros só para ter uma mulher nos braços. Há ainda os que dizem mal de tudo e se mostram cansados e arrependidos (principalmente mulheres) de ter vindo.

Uma arca de Noé, com animais amestrados, mais ou menos civilizados e inteligentes, mais ou menos selvagens e mesquinhos. (*Diário*, 13 de Setembro de 1972)

Ao olhar da escritora, o navio cruzeiro é agora uma arca de Noé moderna contendo em si a diversidade dos animais humanos, “mais ou menos civilizados e inteligentes, mais

²² “A autoridade do reflexo impõe-se primeiro à mulher que, pelo menos numa certa época cultural, se construiu sob o olhar do outro. A civilização pode oferecer-lhe meios de realização fora da espiral beleza-sedução-amor, mas o espelho continua sempre a ser o lugar privilegiado e vulnerável da feminilidade: tribunal impiedoso, convoca-a todas as manhãs para fazer o balanço dos seus encantos, e um belo dia ela ouve dizer que já não é mais bela” (Melchior-Bonnet, 2016, p. 367).

ou menos selvagens e mesquinhos”, na qual a espécie-autora se inclui. Um palco móvel sobre as águas onde cada um deixa cair a máscara, depois do cair do pano e onde a escritora se descobre dizendo a terra na sua pluralidade de geografias, de gentes, de formas de vida; onde a sua voz discreta mas inconfundível se faz ouvir, sem sentimentalidades ou excessos, como reconhece Agustina ao ler os contos de *A China Fica ao Lado*: “é uma escritora e não uma informadora de acaques da sensibilidade como outras e outros são. Só desejaria que pudesse escrever mais”.²³

É neste palco móvel sobre as águas que a escritora deixa cair a máscara e a mulher enfrenta a solidão e a saudade, a distância e o silêncio, escrevendo cartas, dançando e sonhando envolta nos braços da noite e do amor, descobrindo no navio uma casa flutuante. Talvez aquela secreta “Wonderland”²⁴ que Jacinto e Ondina habitaram.

Referências

- Baptista, A. B. (2003). *Coligação de Avulsos: ensaios de crítica literária*. Edições Cotovia.
- Belting, H. (2019). *Faces. Uma história do rosto*. (A. Morão, trad.). KKYM.
- Braga, M. O. (2022). *Autobiografias ficcionais. Obra completa de Maria Ondina Braga* (I. C. Mateus & C. O. Martins, coords.; Vol. 1). Imprensa Nacional.
- Braga, M. O. (1978). *A Personagem*. Livraria Bertrand.
- Chartrier, R. (ed.) (1991). *La correspondance: les usages de la lettre au XIXe siècle*. Fayard.
- Darrieussecq, M. (1996). L'autofiction, un genre pas sérieux. *Poétique*, 107, 369–380.
- Doglio, M. L. (2000). *L'arte delle lettere: idea e pratica della scrittura epistolare tra quattro e seicento*. Il Mulino/Ricerca.
- Ender, E. (2005). *Architexts of memory: literary, science, and autobiography*. The University of Michigan Press.
- Ernaux, A. (2011). *L'écriture comme un couteau* (entretien avec Frédéric-Yves Jeannet). Gallimard.
- Gago, D. N. (2018). Os cheiros da memória: ecos duma estética proustiana na obra de Maria Ondina Braga. *Romance Notes*, 58(1), 75–84. <https://doi.org/10.1353/rmc.2018.0007>
- Horta, M. T. (1992, 5 abril). A solidão da escrita (entrevista a Maria Ondina Braga). *Diário de Notícias*, (Caderno 2, pp. 2–3).
- Horta, M. T. (1999, 25 janeiro). Uma escritora desamparada (entrevista a Maria Ondina Braga). *Diário de Notícias* (p. 40).
- Klobucka, A., & Sabine, M. (2010). *O corpo em Pessoa: corporalidade, género, sexualidade*. Assírio & Alvim.
- Mateus, I. C., & Martins, C. O. (eds.). (2019). *Maria Ondina Braga: viagens e culturas em diálogo*. Museu Nogueira da Silva/ Universidade do Minho.
- Mauriac, François (1928). *La vie de Jean Racine*. Plon.
- Melchior-Bonnet, S. (2016). *História do espelho* (J. Alfaro, trad.). Orfeu Negro.
- Muniz, V. (2019). Tempo tangível. In C. Nelson (ed.). *A magia do manuscrito* (p. 13-17). Taschen.
- Patrício, R. (2012). *Episódios. Da teorização estética em Fernando Pessoa*. CEHUM/ Húmus.

²³ *Carta de Agustina Bessa-Lúis*, escrita no Porto, datada de 7 de Novembro de 1968 (inédita; espólio de Maria Ondina Braga, Museu Nogueira da Silva, Braga).

²⁴ “Wonderland” era o nome secreto e carinhoso que ambos davam à casa de Maria Ondina na Rua Cláudio Nunes, em Lisboa.

- Pessoa, F. (2013). *Poesia de Álvaro de Campos* (T. R. Lopes, ed.). Assírio & Alvim.
- Pessoa, F., & Queiroz, O. (2012). *Cartas de amor de Fernando Pessoa a Ofélia Queiroz*. Assírio & Alvim.
- Pessoa, F. (1994). *Cartas de amor* (4.^a ed.). Ática. (obra original publicada em 1978)
- Rocha, A. C. (1985). *A epistolografia em Portugal* (2.^a ed.). Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- Rodrigues, I. C. (2019). Filhos de Cesário: o sensacionismo tranquilo de Maria Ondina Braga e Paulo Varela Gomes. In I. C. Mateus & C. O. Martins (eds.), *Maria Ondina Braga: Viagens e culturas em diálogo* (pp. 107-120). Museu Nogueira da Silva/Universidade do Minho.
- Seabra, J. A. (1974). *Fernando Pessoa ou o poetodrama*. Perspectiva.
- Seabra, J. A. (1985). *O heterotexto pessoano*. Dinalivro.
- Tabucchi, A. (1984). *Pessoana mínima*. Imprensa Nacional – Casa da Moeda.

[recebido em 5 de janeiro de 2022 e aceite para publicação em 9 de dezembro de 2022]